

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

FRAGMENTOS, BICHOS, PERSONAS E PARAMENTOS: O  
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OTONI MESQUITA NA DÉCADA DE  
1980

MANAUS  
2020

KAREN RAFAELA DA SILVA CORDEIRO

FRAGMENTOS, BICHOS, PERSONAS E PARAMENTOS: O  
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OTONI MESQUITA NA DÉCADA DE  
1980

Dissertação apresentada como parte das exigências para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na área de concentração Teoria, Crítica e Processos de Criação sob orientação da Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa.

MANAUS  
2020

### **Ficha Catalográfica**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

C794f Cordeiro, Karen Rafaela da Silva  
Fragmentos, Bichos, Personas e Paramentos: : O  
processo de criação de Otoni Mesquita na década de 1980 /  
Karen Rafaela da Silva Cordeiro. Manaus : [s.n], 2020.  
222 f.: color.; 30 cm.

Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras e  
Artes da Universidade do Estado do Amazonas -  
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.  
Inclui bibliografia  
Orientador: Páscoa, Luciane Viana Barros

1. Processo de criação. 2. Crítica genética. 3.  
Iconologia. 4. Arte Amazônica. 5. Otoni Mesquita. I.  
Páscoa, Luciane Viana Barros (Orient.). II. Universidade  
do Estado do Amazonas. III. Fragmentos, Bichos,  
Personas e Paramentos:

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**KAREN RAFAELA DA SILVA CORDEIRO**

### **FRAGMENTOS, BICHOS, PERSONAS E PARAMENTOS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OTONI MESQUITA NA DÉCADA DE 1980**

Dissertação apresentada como parte das exigências para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na área de concentração Teoria, Crítica e Processos de Criação.

**Aprovada em 27 de março de 2020.**

**BANCA EXAMINADORA:**

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (Presidente).

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa (Membro).

Prof. Dr. Sávio Luís Stoco (Membro).

*Ao meu querido padrinho Tílio Costa (in  
memoriam), meu maior exemplo de amor,  
generosidade e luz.*

*Ao meu companheiro de vida e maior  
incentivador, Arthur Lisboa.*

## RESUMO

A presente pesquisa visa a contribuir com informações referentes às artes visuais em Manaus na década de 1980, apresentando como recorte a investigação do processo de criação de Otoni Mesquita no período em questão, com base nas séries *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*, de sua autoria. Assim, esta pesquisa encontra-se dividida em três capítulos: no primeiro, apresenta-se o corpo teórico que guia as análises imagéticas feitas neste com os pressupostos metodológicos da crítica genética e da iconologia. O segundo capítulo é composto por breves recortes do cenário nacional e local. Nessa etapa, são apresentados alguns dos acontecimentos políticos e artísticos que entraram em voga na década de 1980, a fim de conectar a produção de Otoni Mesquita ao espaço temporal relacionado. O último capítulo discorre sobre as séries de obras delimitadas, bem como apresenta uma proposta de análise iconológica e processual das obras *Círculo com espiral*, *Inscrições*, *Bicho-preguiça*, *Lagarto a risco*, *Persona Karajá*, *Persona com cabeça de cutia* e duas obras *Sem título*. Para a investigação da gênese dessas obras, foram utilizados documentos que registram os processos criativos do artista, entre desenhos, pinturas, manuscritos e fotografias de seu acervo. A análise iconológica, por sua vez, percorreu diferentes caminhos propostos por um diálogo interdisciplinar a partir de Panofsky (2014), Jung (2014; 2016), Marcuse (1986), Eliade (2016), Lévi-Strauss (1985), Ribeiro, B. (1989), Chevalier e Gheerbrant (2019), dentre outros, com o propósito de identificar os possíveis significados simbólicos envolvidos nas obras, assim como relacioná-los à construção do projeto poético de Otoni Mesquita. Por fim, ao longo deste trabalho busca-se evidenciar a hipótese de que *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos* possuem conexões entre si e apresentam uma virada estética na carreira de Otoni Mesquita.

**Palavras-chave:** Processo de Criação; Crítica Genética; Iconologia; Arte Contemporânea; Arte Amazônica; Otoni Mesquita.

## ABSTRACT

This research aims to contribute with information regarding the visual arts in Manaus in the 1980s, presenting as the investigation focus a study of Otoni Mesquita creation process on the period in question, based on the series *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* and *Paramentos*. Thus, this research is divided into three chapters: in the first, we presented the theoretical methodologies that will guide the visual analysis through introducing assumptions of genetic criticism and iconology. The second chapter consists of brief clippings from the national and local scene. In this stage, some of the political and artistic events that came into vogue in the 1980s are presented, in order to connect Otoni Mesquita's production to the related time space. The last chapter discusses about the delimited works series, as well as presenting a proposal for an iconological and procedural analysis of the works *Círculo com espiral*, *Inscrições*, *Bicho-preguiça*, *Lagarto a risco*, *Persona Karajá*, *Persona com cabeça de cutia* and two works *Untitled*. To investigate these works genesis, we used documents that record the artist's creative processes, including drawings, paintings, manuscripts and photographs from his collection. While the iconological analysis followed different paths proposed by an interdisciplinary dialogue from Panofsky (2014), Jung (2014; 2016), Marcuse (1986), Eliade (2016), Lévi-Strauss (1985), Ribeiro, B. (1989), Chevalier and Gheerbrant (2019), among others, with the purpose of identifying the possible symbolic meanings involved in these works, as well as relating them to the Otoni Mesquita's poetic project. In addition, throughout this research we seek to evidence the hypothesis that *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* and *Paramentos* have connections with each other and show an aesthetic turn in Otoni Mesquita's career.

**Keywords:** Creation Process; Contemporary art; Genetic Criticism; Iconology; Amazonian Art; Otoni Mesquita.

## AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam), pelo financiamento desta pesquisa por meio da bolsa concedida.

Expresso minha gratidão à minha orientadora, professora Luciane Páscoa, por quem tenho enorme carinho e admiração, por ter sido uma guia nesse processo investigativo, por todo incentivo, conhecimento repassado, palavras de acolhimento, generosidade, paciência e, sobretudo, pelas oportunidades concedidas.

Ao artista Otoni Mesquita, por ter aberto seu atelier, ter compartilhado livros e materiais visuais e ter me permitido a interpretação de seu percurso criativo por meio de documentos que revelam sua caminhada enquanto artista e que, em sua maioria, ainda não tinham sido revelados ao público.

À Universidade do Estado do Amazonas (UEA), através do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), por ter possibilitado o desenvolvimento desta pesquisa.

A todo o corpo docente do PPGLA, por todo conhecimento partilhado, em especial aos professores Márcio Páscoa e Evany Nascimento, por suas recomendações valiosas durante a banca de qualificação, as quais foram de suma importância para o crescimento e a finalização deste trabalho. Estendo meu agradecimento a Daize Rocha, por todo auxílio prestado para o cumprimento das exigências administrativas.

Ao professor Sávio Luís Stoco pelas contribuições e apontamentos que foram de suma importância para os ajustes finais deste trabalho.

A todas as bibliotecárias com quem pude ter contato nesse período de pesquisa, em especial à dona Rosângela Martins, funcionária da Biblioteca do Museu Amazônico, por ter apresentado obras das mais diversas, sobretudo referentes aos Ticuna, as quais foram essenciais para algumas das análises efetuadas nesta dissertação.

A todos os colegas e amigos do PPGLA, em especial à Lorena Machado e Francisco Rider, por todas as discussões científicas e experiências partilhadas ao longo dessa trajetória.

Às minhas amigas Yasmina Andrade, Samantha Karlia e Danielle Colares, por me acompanharem neste processo, por terem ofertado, cada uma à sua maneira, suporte emocional durante o andamento deste trabalho.



À amiga que o CED me deu, Khetllen Costa, por toda troca de conhecimento, pelos livros emprestados, pelo incentivo nas horas de escrita e pelas palavras de conforto.

Aos meus amigos Francisco Bezerra, João Paulo Alves e Anne Nascimento pela amizade e pelo tempo disponibilizado para leitura desta dissertação.

À minha irmã, Thaissa Cordeiro, pelas palavras de ânimo e força.

Agradeço especialmente à Arthur Lisboa, por todo amor, paciência, compreensão, apoio nas horas difíceis e principalmente por todo incentivo dado durante esta jornada acadêmica.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a concretização deste trabalho.

*Crescer, saber de si, descobrir seu potencial e realizá-lo é uma necessidade interna. É algo tão profundo, tão nas entranhas do ser, que a pessoa nem saberia explicar o que é, mas sente que existe nela e está buscando-o o tempo todo e das mais variadas maneiras, a fim de poder identificar-se na identificação de suas potencialidades. No entanto, é só ao longo do viver que as potencialidades se dão a conhecer [...] ‘não há atalhos para a vida’ – e tão pouco os há para a criação.*

*Fayga Ostrower, 2013.*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estudo de composição para <i>Guernica</i> (I), 1937, lápis s/ papel, 27 x 21 cm, Pablo Picasso .....	31
Figura 2 - Estudo de composição para <i>Guernica</i> (II), 1937, lápis s/ papel, 27 x 21 cm, Pablo Picasso .....	31
Figura 3 - Estudo de composição para <i>Guernica</i> (III), 1937, lápis s/ papel, 27 x 21 cm, Pablo Picasso .....	32
Figura 4 - Carta 404 de Vincent Van Gogh a Theodorus Van Gogh, Nuen 30 de abril de 1885, dimensões desconhecidas – Acervo do Museu Van Gogh, Amsterdã. ....	38
Figura 5 - Estudo de duas camponesas cavando, 1890, carvão s/ papel, dimensões desconhecidas, Vincent Van Gogh – Acervo do Museu Van Gogh, Amsterdã.....	40
Figura 6 - <i>As respigadoras</i> , 1857, óleo s/ tela, 84 x 112 cm, Jean François Millet – Acervo do Museu de Orsay, Paris .....	40
Figura 7 - <i>Alegoria da democracia</i> . ....	43
Figura 8 - <i>O nascimento de Vênus</i> , 1485-86, têmpera s/ tela, 172,5 x 278,5 cm, Sandro Botticelli - Acervo da Galleria degli Uffizi, Firenze. ....	45
Figura 9 - <i>A primavera</i> , 1477-82, têmpera s/ painel, 203 x 314 cm, Sandro Botticelli - Acervo da Galleria degli Uffizi, Firenze.....	46
Figura 10 - <i>Judite ou Salomé</i> , Francesco Maffei – Acervo da Pinacoteca Comunale di Faenza, Faenza.....	50
Figura 11 - Movimento <i>Diretas Já</i> na Praça da Sé, São Paulo, 1984. ....	60
Figura 12 - Cartaz da exposição <i>Como vai você, Geração 80</i> , 1984. ....	67
Figura 13 - <i>A Grande Tela</i> , instalação criada por Sheila Leiner, 1985. ....	70
Figura 14 - Menção à Associação de Artistas Plásticos do Amazonas. ....	78
Figura 15 - Fotografia parte frontal da Galeria Afrânio de Castro, 1987.....	80
Figura 16 - Da direita para a esquerda: Otoni Mesquita, Jader Rezende, Arnaldo Garcêz e Jair Jacqmont após performance de abertura da exposição <i>4 Artistas Experimentais</i> na Galeria Afrânio de Castro, 1984.....	81
Figura 17 - <i>Festa na Aldeia</i> , 1988, lápis aquarelável e têmpera s/ papel reciclado, 60 x 32 cm, Acervo particular. ....	83
Figura 18 - Retrato de Otoni Mesquita.....	87

Figura 19 - <i>Vendedor made in Zona Franca</i> , 1979, nanquim s/ papel, 42 x 29.7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	89
Figura 20 - Cartaz do espetáculo <i>Cripton Contacto Cometa</i> , da Cia Teatral Balaterio, 1984, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	92
Figura 21 - Exposição <i>Fragmentos</i> , na Galeria Afrânio de Castro, 1984. ....	97
Figura 22 - Obras da série <i>Fragments</i> com releituras de grafismos indígenas, acrílica s/ papel marché, 1984 – Acervo de Otoni Mesquita.....	100
Figura 23 - <i>Círculo com espiral</i> , 1984, acrílica s/ papel reciclado e espinhas de peixe, 35 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	103
Figura 24 - Processo de formação de uma célula zigoto.....	105
Figura 25 - Documento manuscrito, 1984, caneta preta s/ papel, 21 x 29.7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	108
Figura 26 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1982, caneta esferográfica azul e lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	110
Figura 27 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1982, lápis de cor s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	112
Figura 28 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1982, nanquim e aquarela s/ papel, 21 x 29.7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	113
Figura 29 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1983, lápis s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	114
Figura 30 - [ <i>Sem título</i> ], 1984, aquarela s/ papel, 34,5 x 49,5 cm, Otoni Mesquita. ....	115
Figura 31 - <i>Inscrições</i> , 1984, acrílica s/ papel-cartão, 70 x 50 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	116
Figura 32 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1983?, lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita– Acervo de Otoni Mesquita.....	119
Figura 33 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1983, caneta azul s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	120
Figura 34 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1983, caneta esferográfica azul e lápis de cor s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	121
Figura 35 - [ <i>Sem título</i> ], 1983, gravura em metal, 2/15, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	123
Figura 36 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1983, caneta esferográfica azul e lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	124

Figura 37 - <i>Amazôo</i> , 1985, instalação mista (tinta acrílica, fibra de juta e colagens s/ papel), 10m <sup>2</sup> , Otoni Mesquita. ....	125
Figura 38 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1986?, (Estudo para a série <i>Bichos</i> ), 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	127
Figura 39 - <i>Bicho-preguiça</i> , 1987, acrílica s/ papel-cartão e juta, 50 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	130
Figura 40 – Detalhe da obra <i>Inscrições</i> , 1984, acrílica s/ papel-cartão, 70 x 50 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	131
Figura 41 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1987, Estudo para <i>Bicho-preguiça</i> , lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	133
Figura 42 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1987, Estudo para <i>Bicho-preguiça</i> , lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	134
Figura 43 - <i>Bicho-preguiça</i> , 1987, acrílica s/ papel-cartão e juta, 50 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	135
Figura 44 - <i>Lagarto a risco</i> , 1989, acrílica s/ colagem de papel-cartão, 160 x 50 cm, Otoni Mesquita – Acervo da PUC-RIO. ....	137
Figura 45 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1989?, Estudo para série <i>Bichos</i> , caneta esferográfica azul s/ papel, 21 x 14,85 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	140
Figura 46 - Detalhe do documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1989?, Estudo para série <i>Bichos</i> , caneta esferográfica azul s/ papel, 21 x 14,85 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	140
Figura 47 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1989, Estudo para <i>Lagarto a risco</i> , caneta azul s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	141
Figura 48 – Detalhe de documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1989, Estudo da pasta <i>Personas</i> , lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	142
Figura 49 - Otoni Mesquita junto às obras da série <i>Personas</i> , 1989. ....	143
Figura 50 - [ <i>Sem título</i> ], 1981, aquarela s/ papel, 21 x 29,7cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	144
Figura 51 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1985, aquarela s/ papel, 21 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	145
Figura 52 - Trecho da performance <i>O Rito</i> , protagonizada por Francisco Cardoso e Eleuza Quevedo, Galeria Afrânio de Castro, 1986. ....	148

Figura 53 - Fotoperformance protagonizada por Otoni Mesquita, 1987.....	149
Figura 54 - Documento manuscrito, 2014, caneta esferográfica preta s/ papel, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	153
Figura 55 - <i>Persona Karajá</i> , 1987, acrílica s/ papel-cartão, 150 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo particular. ....	155
Figura 56 - O Ijasò de boto velho Ijareheni na aldeia Javaé em Boto Velho, 1983.....	157
Figura 57 - Dançarinos Vodou. ....	159
Figura 58 - Documento processual [ <i>Sem Título</i> ], 1986, <i>Persona Karajá</i> , lápis de cor s/ papel, 21,5 x 31,5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	160
Figura 59 - Documento processual [ <i>Sem Título</i> ], 1986, lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	161
Figura 60 - Documento processual [ <i>Sem Título</i> ], 1986, lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	162
Figura 61 - <i>Rictual no verde</i> , 1986, acrílica s/ papel, 100 x 200 cm, Otoni Mesquita – Acervo particular.....	163
Figura 62 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1986, Estudo para <i>Rictus I</i> , lápis s/ papel, 21 x 14,8 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	164
Figura 63 - <i>Rictus I</i> , 1986, acrílica s/ papel, 150 x 250 cm, Otoni Mesquita – Acervo de x Otoni Mesquita. ....	166
Figura 64 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1986, Estudo para obra <i>Rictus II</i> , lápis s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	167
Figura 65 - <i>Rictus II</i> , 1986, acrílica s/ papel-cartão, dimensão desconhecida, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita – Acervo particular.....	168
Figura 66 - <i>Rictus III</i> , 1986, acrílica s/ papel cartão, dimensão desconhecida, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	169
Figura 67 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1987, Estudo para a obra <i>Ritual com Bichos e Instrumentos</i> , lápis s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	170
Figura 68 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1987, Estudo para a obra <i>Ritual com Bichos e Instrumentos</i> , lápis de cor e caneta azul s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	171
Figura 69 - <i>Ritual com Bichos e Instrumentos</i> , 1987, acrílica s/ papel Canson. 220 x 150 cm, Otoni Mesquita – Acervo particular. ....	172

Figura 70 - <i>Ritual com Bichos e Instrumentos</i> , 1997, acrílica s/ papel Canson, dimensões desconhecidas, Otoni Mesquita – Acervo particular. ....	173
Figura 71 - <i>Persona com cabeça de cutia</i> , 1989, acrílica s/ papel, 150 x 45 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	174
Figura 72 - <i>Dois pessoas mascaradas</i> , 1787, Joaquim Jozé Codina.....	177
Figura 73 - <i>Máscara representação de um cervo</i> , dimensões desconhecidas, etnia Ticuna. ....	178
Figura 74 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1989, Estudo da pasta <i>Personas</i> , lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.....	180
Figura 75 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1989, Estudo da pasta <i>Personas</i> , lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.....	182
Figura 76 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1989, Estudo da pasta <i>Personas</i> , lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.....	183
Figura 77 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1987-89, Estudo da pasta <i>Personas</i> , lápis de cor s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.....	183
Figura 78 - Convite da exposição <i>Paramentos</i> , 1987. ....	185
Figura 79 - [ <i>Sem título</i> ], 1987, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	187
Figura 80 - <i>Nossa Senhora no trono com o Menino Jesus</i> , c. 1280, retábulo, Washington D.C., Andrew W. Mellon Collection,.....	190
Figura 81 - [ <i>Sem título</i> ], 1976, caneta preta s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	191
Figura 82 – Detalhe da figura 81, [ <i>Sem título</i> ], 1976, caneta preta s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	191
Figura 83 - [ <i>Sem título</i> ], 1976, lápis de cor s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	192
Figura 84 - [ <i>Sem título</i> ], 1987, lápis de cor e caneta esferográfica s/ papel, 18 x 10 cm, Otoni Mesquita. ....	193
Figura 85 - [ <i>Sem título</i> ], 1987, aquarela e caneta prateada s/ papel, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	195
Figura 86 - <i>Préstito dos Tecunas</i> , cena mascarada, 1846, gravura em metal, 21 x 12,8 cm. ....	198

Figura 87 - [ <i>Sem título</i> ], 1981, lápis de cor s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	200
Figura 88 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1986, lápis de cor s/ papel, 21.5 x 31.5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	201
Figura 89 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1981, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	202
Figura 90 – Detalhe de documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1981, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. ....	203
Figura 91 - Documento processual [ <i>Sem título</i> ], 1981, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.....	204



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 1 - PROCESSOS CRIATIVOS: UMA ABORDAGEM GENÉTICA E UM OLHAR ICONOLÓGICO.....</b>	<b>24</b>
1.1 Crítica genética: a obra sob o prisma do processo .....	24
1.1 A obra de arte como herança cultural: considerações sobre iconologia .....	41
<b>CAPÍTULO 2 - BREVES RECORTES DA DÉCADA DE 1980 .....</b>	<b>53</b>
2.1 Do cenário político no Brasil na década de 1980.....	54
2.1 Da Transvanguarda à Geração 80.....	63
2.3 De Manaus na década de 1980 .....	73
<b>2.3.1 Cenário das artes visuais em Manaus na década de 1980.....</b>	<b>75</b>
<b>2.3.2 Otoni Mesquita: linhas de sua trajetória e a construção de sua poética na década de 1980.....</b>	<b>87</b>
<b>CAPÍTULO 3 - FRAGMENTOS, PERSONAS, BICHOS E PARAMENTOS: OS CAMINHOS PROCESSUAIS DE OTONI MESQUITA NA DÉCADA DE 1980 .....</b>	<b>96</b>
3.1 Nascem os <i>Fragmentsos</i> .....	96
<b>3.1.1 Análise iconológica e processual da obra <i>Círculo com espiral</i> .....</b>	<b>103</b>
<b>3.1.2 Análise iconológica e processual da obra <i>Inscrições</i> .....</b>	<b>116</b>
3.2 Soltam-se os <i>Bichos</i> .....	125
<b>3.2.1 Análise iconológica e processual da obra <i>Bicho-preguiça</i> .....</b>	<b>130</b>
<b>3.2.2 Análise iconológica e processual da obra <i>Lagarto a risco</i> .....</b>	<b>137</b>
3.3 Materializam-se as <i>Personas</i> .....	143
<b>3.3.1 Análise iconológica e processual da obra <i>Persona Karajá</i>.....</b>	<b>155</b>
<b>3.3.2 Análise iconológica e processual da obra <i>Persona com cabeça de cutia</i> .....</b>	<b>174</b>
3.4 Surgem os <i>Paramentos</i> .....	185
<b>3.4.1 Análise iconológica e processual - <i>Paramentos I</i> (Obra <i>Sem título</i>).....</b>	<b>187</b>
<b>3.4.2 Análise iconológica e processual - <i>Paramentos II</i> (Obra <i>Sem título</i>) .....</b>	<b>195</b>

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>206</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>210</b>

## APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo discorrer sobre a arte amazonense na década de 1980, tendo como enfoque o processo de criação de Otoni Mesquita durante o decênio pesquisado. Otoni Mesquita é um artista contemporâneo cuja projeção artística ocorreu nos primeiros anos da década de 1980, participando ativamente do circuito artístico da cidade de Manaus com exposições locais, nacionais e internacionais. A análise do processo criativo do artista é proposta a partir de macrorrelações tecidas com o contexto social, cultural e histórico, abordando-se também as relações internas dos bastidores que regem as suas criações, com base em documentos processuais.

A análise do processo criativo de Otoni Mesquita seguirá o recorte temporal proposto com as séries *Fragments*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*. Busca-se sustentar a hipótese de que tais séries possuem conexões entre si e evidenciam uma virada estética na carreira do artista.

O contato com os registros do processo criativo de Otoni Mesquita ocorreu em 2015, em uma pesquisa de minha autoria, realizada como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Amazonas, a qual recebeu o título *Caminhando entre as memórias de um tempo imaginário: as calcogravuras aquareladas de Otoni Mesquita*<sup>1</sup>. O estudo analisou o processo de criação de algumas das obras que compõem a série *Memórias de um tempo imaginário*, apresentada em 2014 na Galeria Elf em Belém. O trabalho foi finalizado e aprovado. No decorrer do processo de pesquisa, percebeu-se que as imagens que compunham o repertório do artista tinham sido criadas durante a década de 1980. Tratava-se, assim, de uma revisitação de seu próprio acervo imagético. Um esboço abria um leque para outras diversas experiências criativas. Desde então, algumas inquietações surgiram: como se originaram essas imagens? Por que o artista continuava a trabalhar imagens que foram criadas durante a década de 1980 passados mais de trinta anos de sua criação inicial? Tais perguntas me guiaram a adentrar nesta investigação através desta pesquisa de mestrado.

Para responder a tais questões, esta dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro encontra-se dividido em duas seções com os conteúdos teóricos que fornecem suportes metodológicos essenciais para as análises apresentadas. Na primeira seção desse

---

<sup>1</sup> A pesquisa foi orientada pela Profa. Msc. Priscila de Oliveira Pinto Maisel.

capítulo, apresenta-se a metodologia da crítica genética, cuja proposta tem como base a análise do processo criativo envolto nos vestígios materiais deixados durante os trajetos processuais do artista. A crítica genética considera a criação como um sistema aberto em construção que fornece conexões estabelecidas entre o artista e o mundo em um complexo sistema de redes. Assim, esta metodologia será utilizada em consonância com a iconologia desenvolvida pelo historiador de arte Erwin Panofsky, método este que entende que as obras de artes se conectam ao meio em que se inserem e podem manifestar princípios filosóficos, psicológicos, sociais e/ou religiosos que por vezes são desconhecidos pelo próprio artista e que, no entanto, habitam a criação deste de modo inconsciente ou consciente. Dentro desse viés, o processo de Mesquita se estende para além dos registros imagéticos deixados por ele, mas se interconectam aos diversos acontecimentos circunscritos nas relações tecidas pelo artista.

O segundo capítulo, intitulado *Breves recortes da década de 1980*, apresenta em sua primeira seção um resumo do contexto político-social do Brasil na década de 1980. Em seguida, o tópico *Arte na década de 1980 no Brasil: da Transvanguarda à Geração 80*, delinea um breve panorama das artes visuais no período em questão, buscando aproximação com as produções artísticas locais. A seção seguinte buscou compor um pequeno retrato da cidade de Manaus na década de 1980, pois esta fomenta a criatividade dos artistas que compunham o quadro artístico local. A última parte da divisão desse capítulo contempla a trajetória do artista Otoni Mesquita, evidenciando sua participação no quadro artístico manauara e destacando sua formação profissional como base formadora de sua produção estética.

O terceiro e último capítulo discorre sobre os bastidores da criação envoltos no processo de materialização das séries *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*, assim como apresenta análise de duas obras de cada narrativa, sendo elas *Círculo com espiral*, *Inscrições*, *Bicho-preguiça*, *Lagarto a risco*, *Persona Karajá*, *Persona com cabeça de cutia* e duas obras *Sem título*. Para o escopo teórico das análises iconológicas, seguiu-se as particularidades presentes em cada uma das séries. Dessa forma, foram selecionados diferentes autores, entre os quais destacam-se Jung (2014; 2016), Marcuse (1986), Eliade (2016), Lévi-Strauss (1985), Ribeiro, B. (1989), Chevalier e Gheerbrant (2019), que entram em consonância com as características simbólicas encontradas nas obras de Mesquita. Ao longo desse capítulo, busca-se evidenciar a relação entre as séries e obras supracitadas.

A análise iconológica da obra *Círculo com espiral* descreve as inspirações advindas de elementos da pré-história e da simbologia presentes na obra de Mesquita, além de estabelecer relações com o processo de individuação do artista, com base na psicanálise junguiana. Por meio da análise processual dessa obra, verificam-se as transformações simbólicas contidas em documentos diversos que estabelecem as relações com a obra *Inscrições*, cuja análise identifica a transposição de um processo de metamorfose que deu origem à criação de criaturas imaginárias na poética do artista.

As análises das obras *Bicho-preguiça* e *Lagarto a risco* apresentam os diferentes significados simbólicos encontrados na mitologia de diferentes povos, o que conecta a obra de Mesquita à cosmogonia de diversas culturas.

A interpretação da *Persona Karajá* discorre sobre a visualidade dos artefatos Karajá e Vodou na poética do artista, estes ligados às indumentárias dos Aruanãs/Ijasò e às roupas do ritual Vodou. Enquanto que a análise da obra *Persona com cabeça de cutia*, inter-relaciona o diálogo da poética visual do artista com as máscaras usadas pelos Ticuna durante o rito de passagem *Moça Nova*.

Através da análise da primeira obra *Sem título*, são verificadas as recorrências da figura feminina nos trabalhos do artista, as quais podem ser relacionadas à manifestação do arquétipo *anima*. A segunda obra *Sem título* relaciona simbologias e elementos recorrentes na expressividade do artista, tais como as mulheres de véu e a reinterpretação de máscaras ritualísticas.

A análise do processo de criação destas obras foi realizada a partir dos documentos processuais mantidos pelo artista. Adentrar no âmbito criador de Otoni Mesquita é possuir um vasto material de registros processuais, dentre os quais destacam-se múltiplas produções tanto materiais quanto em formato digital. Entretanto, ressalta-se que nesta pesquisa foram priorizados os registros materiais de seu processo criativo.

Os registros materiais do percurso criativo de Otoni Mesquita possuem diversos suportes, há rastros de criação em anotações em guardanapos, cartas, folhas soltas, livros e cadernos. Tais materiais foram armazenados e organizados pelo artista seguindo alguns critérios de organização, os quais variam tanto pelo tema, técnica ou pela data de criação. Os documentos resguardam desenhos e escrituras textuais realizadas em situações diversas (aulas, reuniões, conversas entre amigos, entre outras), em cadernos e/ou pastas de diferentes tamanhos. Esses registros revelam as diversas facetas de Mesquita enquanto estudante, pesquisador, professor e, sobretudo, artista.

Entre a coleção de cadernos do artista, o mais antigo resguarda alguns dos desenhos feitos ainda na primeira infância de Mesquita. Esse caderno fora guardado por sua mãe, enquanto que os outros documentos produzidos durante a infância e adolescência do artista foram destruídos por ele em um período marcado por incertezas quanto ao ofício artístico. A retomada do ato de colecionar documentos processuais ocorreu somente em 1973. Dessa forma, a coletânea de cadernos, manuscritos em folhas soltas e arquivos digitais se estende até as produções mais recentes, o que abrange uma quantidade incontável de materiais (ainda incontável, pois continuam em constante fase de produção e armazenamento).

Os cadernos, em sua maioria, foram elaborados pelo próprio artista, costurados e encadernados em tecidos pintados à mão; eles possuem, em sua globalidade, formato brochura. Quanto às pastas, estas seguem padrões e dimensões que variam entre os tamanhos A2, A3 e A4<sup>2</sup>. A maior parte desse material encontra-se armazenada na residência do artista<sup>3</sup>. A coleta de materiais<sup>4</sup> seguiu alguns dos critérios estabelecidos conforme a metodologia da crítica genética proposta por Salles (2008), tais como: elaboração do dossiê genético; observação; análise genética e interpretação dos documentos que constituem os percursos processuais adotados na criação das obras delimitadas.

A etapa final deste trabalho foi caracterizada pela produção de um catálogo digital elaborado pela pesquisadora, o qual contém algumas das obras que foram expostas durante

---

<sup>2</sup> Embora os documentos estejam armazenados em cadernos e pastas de tamanhos uniformes, o conteúdo destas revela documentos com uma grande variação de tamanhos.

<sup>3</sup> Otoni Mesquita também possui um atelier desvinculado de sua residência, local onde guarda grande parte da sua produção visual.

<sup>4</sup> As pesquisas de campo ocorreram na casa de Otoni Mesquita, espaço este que atualmente também funciona como atelier. Durante as visitas, foi possível coletar materiais visuais e entrevistas com Mesquita, os quais tiveram como objetivo a investigação de seu processo criativo. Os diálogos acerca dos caminhos criativos percorridos pelo artista ocorriam de forma orgânica, muitas vezes sem roteiros planejados. Por vezes, uma determinada obra gerava inúmeras questões que se desdobravam em outros assuntos sobre sua trilha processual. Entretanto, também foram coletadas entrevistas gravadas, as quais foram transcritas em alguns trechos da dissertação. O artista sempre foi muito receptivo, deixando que o manuseio dos esboços, anotações, entrevistas e trabalhos artísticos realizados ocorresse de forma livre, embora sempre apresentasse o contexto e o conceito por detrás de suas produções visuais, o que muitas vezes gerava autorreflexões e uma espécie de (re)visitação ao passado, emanando um sentimento nostálgico para o artista, evidenciando que em sua poética visual o passado e o presente estão intrinsecamente conectados. A coleta de materiais aconteceu esporadicamente, sempre que existia a necessidade de recolher mais dados e/ou confirmar informações referentes ao processo de Mesquita. A coleta desses dados não se deteve a uma quantidade pré-estabelecida de documentos processuais a serem analisados, visto que, ao produzir, cada artista possui suas particularidades, e somente ao adentrar no âmbito processual do artista pode-se ter um indicativo de tais aspectos. A partir do contato com o acervo de Mesquita, buscou-se elencar os registros que se relacionavam com as obras analisadas, selecionando o maior número de registros processuais para então relacioná-los e interpretá-los, recriando parte das teias que compuseram seu percurso processual, algo que na crítica genética é conhecido como *dossiê genético* (este conceito será discutido no primeiro capítulo).

as mostras das séries abordadas nesta dissertação, assim como os documentos processuais coletados durante a pesquisa de campo.

### **O Estado da Questão**

Há pesquisas que abordaram o trabalho artístico de Otoni Mesquita e que, no entanto, não conflitam com o recorte escolhido para esta pesquisa, uma vez que o artista dispõe de uma infinidade de obras produzidas durante mais de quarenta anos dedicados ao ofício artístico. Dentre as pesquisas levantadas, destaca-se o artigo *A gravura digital e o processo criativo de Otoni Mesquita* de autoria de Valter Frank de Mesquita Lopes publicado em 2008, cujo estudo reflete sobre as ações criativas de Otoni Mesquita no processo de transfiguração de desenhos elaborados em papel e posteriormente transformados em obras digitais.

Outro trabalho que explora o processo criativo de Otoni Mesquita é o documentário curta-metragem intitulado *Personas* de autoria de Daniella Coriolano com colaboração de Rômulo Sousa, apresentado como trabalho de conclusão do curso de graduação em Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Federal do Amazonas (Ufam) em 2017. O curta-metragem possui duração de 14'37'', as cenas apresentadas se alternam entre Mesquita explicando sobre seu ofício no mundo artístico e mostrando seu processo de criação para a performance encenada na exposição *Palavras que nunca falei*, de Hadna Abreu, em junho de 2017. As cenas finais do documentário exibem um ato performático realizado por Otoni Mesquita, Hadna Abreu e Caroene Neves: vestidos com máscaras e indumentárias para se caracterizarem de *Personas*, os artistas saem do Centro de Artes (Caua) da Universidade Federal do Amazonas em direção ao monumento de Abertura dos Portos localizado no Largo de São Sebastião.

Em âmbito de pós-graduação, encontra-se disponível ao público a pesquisa *A representação da Amazônia em visualidades contemporâneas: um estudo sobre as ramagens Otonianas*, desenvolvida por Rafael de Figueiredo Lopes, sob orientação da Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas, defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCCOM) da Universidade Federal do Amazonas. Nessa pesquisa, Lopes toma como base de análise as postagens publicadas pelo artista em sua página pessoal do *Facebook*, além de debruçar-se sobre a narrativa que compreende os ciclos do *El Dorado* de Otoni Mesquita. Dessa forma, Lopes tece os fios comunicacionais do artista que foram denominados pelo pesquisador como *ramagens otonianas*, nas quais se entrelaçam as

posições éticas adotadas pelo artista perante as questões sociais e ecológicas em relação à Amazônia.

Ainda em âmbito de pós-graduação, no início de 2019 Abrahim Baze Júnior defendeu a dissertação intitulada *A cidade resignificada de Otoni Mesquita: (Re)leituras da urbe na obra A procissão, da exposição 'Ciclos do Eldorado'*, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas, cujos resultados ainda não estão disponíveis ao acesso público.



## **CAPÍTULO 1 - PROCESSOS CRIATIVOS: UMA ABORDAGEM GENÉTICA E UM OLHAR ICONOLÓGICO**

Este capítulo tem por objetivo fornecer subsídios metodológicos para as análises efetuadas nesta dissertação, as quais se baseiam na reconstrução do processo de criação de Otoni Mesquita, guiada pela crítica genética e iconologia.

A primeira seção deste capítulo tem como base a abordagem dos conceitos e procedimentos metodológicos que fundamentam os estudos em crítica genética, disciplina dedicada ao estudo dos documentos que registram os gestos criadores. O levantamento teórico que fundamenta essa metodologia foi realizado com respaldo em Brandão (2002), Hay (2002), Salles (2006; 2008; 2010), Ferrer (2002) e Willemart (2002). Para discorrer sobre os processos de criação, são apresentados os conceitos gerais das ações criadoras com base em Ostrower (2014), Willemart (1993) e Luigi Pareyson (1993).

Na segunda seção deste capítulo, discorre-se sobre o método iconológico desenvolvido pelo crítico e historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968). Nesse sentido, são abordadas algumas das referências que guiaram Panofsky na sistematização dessa metodologia. Para tanto, apresenta-se algumas das mudanças provocadas no termo “iconologia” ao longo dos anos, elencando o livro de Cesare Ripa (1709). Em seguida, apresenta-se o desenvolvimento do método de análise de Aby Warburg, o qual forneceu bases para a sistematização da iconologia por Panofsky, a partir de Warburg (2015), Calabrese (1987) e Guinzburg (1986).

### **1.1 Crítica genética: a obra sob o prisma do processo**

A criação de uma obra é, em muitos casos, a consolidação de uma das etapas de um processo investigativo. Ao materializar os aspectos visuais dos traços de sua imaginação, o artista cria, experimenta, apaga, faz e refaz determinados percursos, explorando as possibilidades mais adequadas ao seu desejo estético. Ao mencionar o processo de criação literária, Bosi (1993, p. 9) enfatiza que “O conceito tem seu momento de concepção. A forma supõe um processo de formação. Toda obra resulta de um concurso de forças aplicadas a um trabalho”.

Tal abordagem se contrapõe ao conceito da criatividade artística como resultado de forças sobrenaturais que guiam a mente humana, e, portanto, desfaz a concepção mitológica

das Musas<sup>5</sup> inspiradoras ou de que uma obra já nasce pronta sem ao menos um processo laborioso de concepção e estudo<sup>6</sup>.

Segundo Ostrower (2014), os processos criativos abrangem uma série de ordenações cognitivas que possuem vínculos com sistemas interiores e exteriores, das vontades pessoais do indivíduo e de suas relações tecidas com a cultura. Assim sendo, o gesto criador compreende as diversas associações entre a intuição e a percepção, que agem de forma mútua, gerando ordenações formais que guiam a ação criadora. Para a autora, “a criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis situações criativas” (OSTROWER, 2014, p. 31).

Nesse sentido, Willemart (1993), ao analisar o processo de criação literária, corrobora com as afirmações tecidas por Ostrower (2014) ao enfatizar que, de modo geral, a escrita poética apresenta dois movimentos dialéticos. Em um primeiro momento, envolve variadas anotações das relações perceptivas do escritor e em um segundo instante, tais escritos são guiados pelas relações culturais. Cada acréscimo e cada modificação realizada pelo criador nos momentos iniciais de escrita instaura uma visão de mundo que por vezes é suprimida com a publicação da obra literária, pois todo o trabalho dos bastidores pode ser ocultado quando a versão final da obra é disponibilizada ao público.

Os exemplos até aqui mencionados ratificam os pressupostos da estética da formatividade elaborada por Luigi Pareyson (1993). O filósofo considera que a estética também pode ser relacionada aos gestos criadores, por esse motivo ressalta que a criação envolve processos entre matéria formante e matéria formada. O artista experimenta ao executar e descobrir formas inventivas, as quais são geradas conforme gestos formativos. Nesses gestos, a obra a ser criada surge na mente do artista como uma leve miragem, exibindo uma pequena noção do que se deseja expressar. Assim, a obra surge como resultado de

---

<sup>5</sup>A ideia de musas inspiradoras advém do pensamento grego. Na mitologia grega, as Musas são fruto do relacionamento entre Zeus e Mnemósine. Mnemósine deu à luz nove Musas: Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Terpsícore e Urânia, divindades capazes de inspirar a criação artística e científica (HACQUARD, 1990, p. 211-213).

<sup>6</sup> Conforme Arheim (1976), as formulações acerca dos processos criativos foram alteradas ao longo da história. Em um primeiro momento, o autor destaca as concepções do fazer artístico a partir do pensamento grego, cuja mitologia explicava o ato criador como um meio de posse da mente por musas inspiradoras. A criação artística voltada para as artes visuais, nesse caso, também recebia orientações e regras formais de outras áreas do conhecimento, como a matemática, o que contribuía para a criação de imagens proporcionalmente estruturadas e guiadas pela racionalidade, produzindo padrões de criação canônicos, o que, conseqüentemente, diminuía os espaços para a experimentação. Entretanto, o autor destaca que tais fatores criavam um equilíbrio entre a racionalidade e a metafísica. Arheim (1976) menciona que esse conceito, ao mesmo tempo em que foi questionado, foi justificado com os estudos da psicologia freudiana e junguiana, este último com base no conceito de arquétipos.

processos indutivos gerados pelo contato do artista com a matéria, cujas ações delimitam os caminhos a serem percorridos, os quais surgem de necessidades específicas de cada matéria. Nessa perspectiva, o autor justifica que

O artista é o primeiro crítico de si mesmo e não seria capaz de dar um só passo no processo de formação da obra de arte se não submetesse o próprio trabalho à avaliação do pensamento crítico, exercido não nas pausas de formatação, mas precisamente no interior dela mesma e durante o seu curso (PAREYSON, 1993, p. 27).

As primeiras anotações, rasuras e rascunhos caracterizam, para Willermart (2002), a busca pelo *primeiro texto* ou *texto móvel*<sup>7</sup>: nele, o escritor, envolto pela necessidade criativa, persegue quase que de forma insaciável o deleite estético. Essa procura pode não ocorrer de forma fácil, assim,

Contrariamente ao que se pensa, a escrita literária não representa o escritor, cujo retrato consta nas capas dos romances. Os 2.500 fólios rascunhados por Flaubert em cada romance ou os 75 cadernos de rascunhos escritos por Proust, manifestam o difícil nascimento da escrita literária (WILLERMART, 2002, p. 74).

Willermart (2002) esclarece que o primeiro texto funciona como base experimental em que o escritor testa as múltiplas possibilidades de escrita, em registros privados que trazem à tona o processo quase inviabilizado da criação poética<sup>8</sup>. A criação literária, segundo o autor, envolve processos inconscientes entre o real, o imaginário e o simbólico, em que essas reações se manifestam na escrita como fatores externos.

Estendendo os conceitos abordados por Willermart (2002) para o campo das artes visuais, observa-se que, embora o conceito de genialidade no campo artístico tenha sido bastante difundido no Renascimento, as produções pictóricas de Leonardo Da Vinci (1452-1519), por exemplo, constituíam umas das etapas processuais precedidas por detalhados estudos da anatomia humana, os quais foram elaborados em diversos cadernos do artista,

---

<sup>7</sup> O *primeiro texto* ou *texto móvel* também é conhecido na crítica genética como prototexto, termo proposto por Jean-Bellemin Noël em 1972. Tais terminologias se referem ao conjunto de escrituras contido em manuscritos literários autógrafos, em contraposição aos textos publicados (LAY, 2002; LEBRAVE, 2002).

<sup>8</sup> O autor observa que, por vezes, na criação poética, os escritores se afastam dos métodos tradicionais de comunicação, sem preocupação com as normas cultas da escrita e regras gramaticais.

cujos espaços eram divididos com anotações textuais que rascunhavam os fragmentos de sua memória imaginativa<sup>9</sup>.

Esse processo experimental pode demonstrar as diferentes possibilidades de criação, guiando o artista nos possíveis rumos que a obra pode seguir. Ao ser crítico de si mesmo, o artista pode experimentar e produzir diferentes documentos que registram seus trajetos criativos, guiados pela busca de necessidades singulares.

O trajeto processual percorrido pelo artista mantido nesses materiais caracteriza o campo de estudos da crítica genética. Dessa forma, Salles (2008) enfatiza que uma obra de arte entregue ao público demonstra apenas parte de uma teia de complexas relações processuais que envolvem os bastidores da criação. A crítica genética é, portanto, uma metodologia que parte em busca dos passos dados pelo artista ao produzir determinada obra. Trata-se de “[...] uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo” (SALLES, 2008, p. 22).

*A priori*, os estudos orientados pela crítica genética eram voltados para os manuscritos literários, pois, do ponto de vista histórico, a criação dessa metodologia tem como ponto de partida as problemáticas em torno das pesquisas sobre os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Os manuscritos foram doados em 1968 à Biblioteca Nacional da França. Ao receber tais documentações, verificou-se a necessidade de criar uma metodologia que pudesse sustentar a organização e a pesquisa desses materiais. Para tanto, Louis Hay e Almuth Grésillon montaram um pequeno grupo no Centre National de la Recherche Scientifique para a organização dos manuscritos do poeta (LEBRAVE, 2002; SALLES, 2008).

As observações, os questionamentos e as dificuldades levantadas pelo grupo de pesquisadores uniram uma gama de cientistas que também lidavam com manuscritos de outros escritores. Assim, surgiu o ITEM: Institut de Textes et Manuscrits Modernes, que se dedica exclusivamente a lidar com manuscritos de escritores. Salles (2008) aponta que os estudos voltados para a crítica genética somente ganharam projeção no Brasil em 1985. A metodologia foi introduzida por Philippe Willemart, durante o I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições, na Universidade de São Paulo (USP). A partir do

---

<sup>9</sup> Isaacson (2017) aponta que as 7.200 páginas dos cadernos de Leonardo da Vinci retêm uma gama diversa de anotações e registram sobretudo ideias relacionadas aos trabalhos artísticos e rascunhos concernentes à engenharia.

encontro foi fundada a Associação de Pesquisadores em Manuscritos Literários (APML) (SALLES, 2008).

Louis Hay (2002) aponta que a crítica genética surgiu em um período fecundo, propiciado por novas abordagens que puseram em xeque o conceito do texto enquanto obra fixa, imóvel e finalizada. Tais contraposições foram corroboradas pelos estudos de gênese da escritura / manuscritos autógrafos entre linguistas e semióticos. Por outro lado, o interesse em manuscritos vinha de uma longa tradição de estudos de manuscritos na Alemanha, cuja base de estudos possuía como pressuposto teórico a filologia.

Lebrave (2002) ressalta que o surgimento da crítica genética também pode ser atribuído às mudanças de paradigma que regiam os manuscritos. Com a implementação do sistema de impressão no século XVIII, os manuscritos passaram da esfera privada para a pública ao longo dos anos, o que alimentou a curiosidade em torno do conteúdo destes objetos, que antes estavam restritos ao domínio privado dos escritores.

Conforme Hay (2002), a crítica genética resgata a importância dos processos, dando destaque à figura do escritor, a qual fora ofuscada pelas críticas estruturalistas, cujas análises, de um lado, podem ser consideradas limitadoras por apresentarem interpretações em que o escopo desconsiderava os aspectos biográficos do escritor, o texto para os seguidores do formalismo era um objeto ‘autônomo’, sem influências externas. A crítica genética, sob esse viés, pretende ampliar o âmbito dos estudos de processo, oferecendo novas possibilidades para a crítica literária, a partir do estudo dos processos de criação.

Brandão (2002) destaca que a crítica genética fornece campos que até então não eram abrangidos pelas críticas literárias mais tradicionais, tais como a Filologia e a Edótica, as quais buscam reconstruir as mensagens existentes em textos antigos através da transcrição e recuperação de fragmentos perdidos. A crítica genética, por sua vez, tem como proposta o estudo do processo criativo com intuito de

[...] ‘mapear’ o percurso da escritura, com suas variantes, rasuras, emendas e toda sorte de modificações que configuram a ‘gênese’ do texto como espaço onde o escritor testa as muitas alternativas do processo criativo, tanto como experiência pessoal quanto como prática histórica e social da escritura, vai pondo diante de si (BRANDÃO, 2002, p. 9).

Com a expansão dos estudos genéticos, verificou-se a possibilidade de aplicar essa metodologia a diferentes áreas do conhecimento, sendo as artes um campo propício para a realização desses estudos, pois, como já mencionado, os artistas visuais, assim como os

escritores, produzem variados rascunhos para suas criações. Entretanto, Biasi (2002) enfatiza que “tal extensão só é possível para as obras cujos arquivos de trabalho foram mantidos” (BIASI, 2002, p. 219), os quais podem ser registrados em manuscritos, cartas, cadernos, diários, folhas soltas, gravações de áudio, vídeos, fotografias, arquivos digitais em diferentes formatos, entre outros suportes - o que varia conforme a afinidade produtiva de cada artista.

Dado o exposto, Salles (2008) ressalta que, devido à expansão da crítica genética para outras áreas, verificou-se a existência dos mais variados suportes usados como registros processuais. Dessa forma, a autora adota o termo *documentos de processo*, por entender que essa nomenclatura torna-se mais abrangente se comparada a *manuscritos*, os quais podem remeter apenas aos registros materiais literários escritos à mão.

Os documentos de processo, segundo Salles (2006, 2008, 2010), possuem duas funções fundamentais, já que atuam como espaços de experimentação e armazenamento. Como testemunhos experimentais, a autora menciona que ao deixar os rastros visíveis da criação, o artista permite acompanhar a ação da indução, por meio de hipóteses que são testadas, levantando as diferentes possibilidades de criação. Assim, esses registros tornam-se materiais que resguardam os indícios das escolhas, adições, subtrações e percursos adotados pelo artista em sua busca pela forma mais adequada ao seu projeto estético. Tais características também são apontadas por Lebrave (2002) ao mencionar que, de modo geral, os manuscritos modernos possuem algumas características em comum, dentre as quais se destacam a extensão da memória criadora e o suporte para os conteúdos de enunciação.

Ao referir-se aos manuscritos literários autógrafos, Grésillon (2002) enfatiza que enquanto a obra publicada tem caráter público, “o manuscrito é sempre um documento escrito para si, não destinado em princípio ao olhar exterior” (GRÉSILLON, 2002, p. 161). Desse modo, os documentos de processo têm caráter mais intimista, uma vez que revelam diálogos intrapessoais do artista com a obra e que por vezes não são revelados ao público (SALLES, 2008; SALLES, 2010).

O crítico de arte Frederico Morais também atesta essa qualidade ao afirmar que preferia visitar ateliers a galerias, “pois ali é a obra nascendo [...] No atelier é mais a ideia que o pensamento claro e definido, mais a vontade que a capacidade [...]” (MORAIS, 1975, p. 34), de modo que esses espaços guardam materiais onde o caráter experimental e investigativo é evidenciado.

A importância dos esboços que registram o processo foi ressaltada no teor das cartas escritas por Vincent Van Gogh ao seu irmão Theodorus. Em uma das cartas, o artista

menciona que não sabe mais diferenciar o juízo de valor entre seus estudos e quadros, pois “[...] é difícil dizer onde acaba o estudo e onde começa o quadro” (VAN GOGH, 2019, p. 130). Nas cartas, o artista também descrevia suas experimentações para o irmão, sobretudo quanto ao estudo das cores e de suas composições formais.

O caráter experimental torna-se evidente na poética processual do artista Pablo Picasso (1881-1973). O reconhecimento da intuição como peça fundamental do processo criativo era um dos fatores reconhecidos pelo artista, conforme relata: “una pintura no es pensada y decidida de antemano. Mientras se está haciendo, cambia como cambian los pensamientos de cada uno (PICASSO *apud* ARNHEIM, 1976, p. 43)<sup>10</sup>.

Os diversos esboços conservados por Picasso mostram, por exemplo, as transformações em torno dos elementos que compõem a configuração esquemática da disposição geral da obra *Guernica*, tornando possível observar a função da intuição no decurso de seu gesto criador. Ao todo, Pablo Picasso criou sessenta e um estudos prévios que memorizam os trajetos de sua ação criadora registrados nos estudos iniciais dessa obra. Tais documentos foram estudados por Rudolf Arnheim e publicados em 1962 sob o título *The genesis of a painting: Picasso's Guernica*<sup>11</sup>.

Nessa obra, Arnheim (1976) separou os rascunhos por grupos, a fim de investigar o significado de cada personagem criado para *Guernica*, além de pesquisar a fundo o percurso criativo do artista como um todo. O autor comenta que Pablo Picasso tinha o hábito de enumerar e, posteriormente, guardar em um envelope fechado todos seus desenhos processuais, informando a data de criação de cada um dos seus registros materiais. Ao estudar alguns dos rascunhos deixados por Picasso, Arnheim afirma que esses estudos completam uns aos outros em um processo dialético agindo de forma mútua, o que pode ser observado na relação entre os três primeiros esboços elaborados para a construção de *Guernica* (Figuras 1, 2 e 3).

---

<sup>10</sup> “Uma pintura não é pensada e decidida de antemão. Enquanto estiver sendo feita, ela muda conforme os pensamentos de cada um mudam” (PICASSO *apud* ARNHEIM, 1976, p. 43, *tradução nossa*).

<sup>11</sup> Essa obra foi publicada novamente em 1976 em castelhano sob o título *El Guernica de Picasso: Génesis de una pintura*, versão esta utilizada nesta dissertação.



Figura 1 - Estudo de composição para *Guernica* (I), 1937, lápis s/ papel, 27 x 21 cm, Pablo Picasso  
Fonte: Arnheim, 1976, p. 45.

Percebe-se que as linhas criadas no primeiro desenho (Figura 1) apresentam gestos rápidos, os quais podem ser interpretados como as primeiras ações básicas da memória criativa do artista, cuja rapidez dos traços pode indicar a preocupação em registrar as ações da imaginação criativa para que esse instante não fosse perdido. Tais registros fornecem as bases para que as ideias fossem aprimoradas posteriormente, o que fica evidente à medida que Picasso cria outros estudos para a composição da pintura.

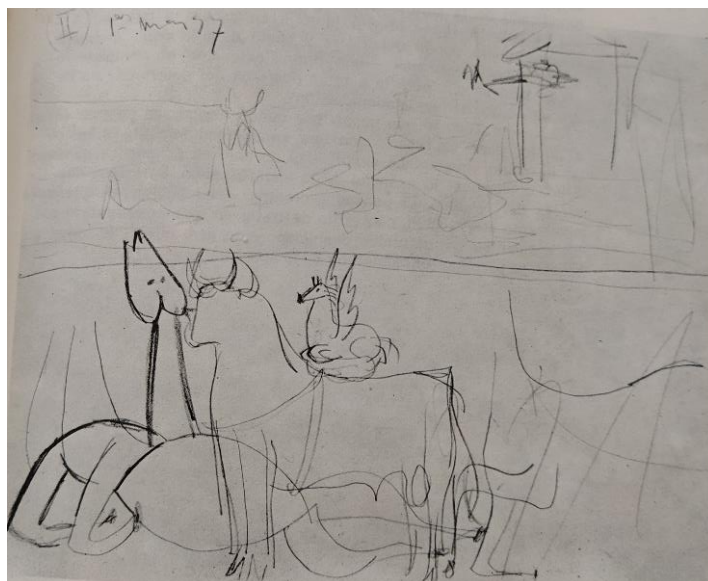


Figura 2 - Estudo de composição para *Guernica* (II), 1937, lápis s/ papel, 27 x 21 cm, Pablo Picasso  
Fonte: Arnheim, 1976, p. 47.



No segundo esboço (Figura 2), é interessante observar que as linhas são combinadas e criam elementos figurativos que podem ser reconhecidos com mais facilidade, tais como a silhueta de um touro e um cavalo alado. Esse estudo também apresenta partes corporais que se assemelham a um outro animal. Quando comparado ao primeiro rascunho, percebe-se que as linhas mudam de intencionalidade, como se não mais registrassem uma ação rápida, pois os elementos compostos na imagem apresentam mais detalhes.



Figura 3 - Estudo de composição para *Guernica* (III), 1937, lápis s/ papel, 27 x 21 cm, Pablo Picasso  
Fonte: Arnheim, 1976, p. 49.

No terceiro e último esboço dessa sequência (Figura 3), a composição é distribuída por toda a superfície do papel. O touro e o cavalo alado, registrados no segundo rascunho, desaparecem, dando lugar a criaturas que se movimentam por toda a extensão da composição.

O conjunto de estudos evidencia a hipótese de que Picasso delineia primeiramente linhas gerais que funcionam como registro da intenção criativa. Portanto, tais rascunhos expõem a dinamicidade do processo criativo, cujo ato é expresso pela ação transformadora responsável pela transfiguração dos elementos empregados nas pesquisas visuais do artista. A partir da análise dos traços registrados nesses rascunhos, nota-se que os elementos foram modificados por Picasso de modo intuitivo, em busca da melhor forma de representá-los, seguindo seus padrões estéticos. Para tanto, o artista também produziu outros estudos

preliminares, diferentes da composição geral da obra, em que o objetivo foi voltado para a experimentação, de forma independente, de cada um dos personagens que posteriormente integraram *Guernica* (ARNHEIM, 1976).

Salles (2008) menciona que, embora Arnheim (1976) não fizesse uso da crítica genética em si, os estudos tecidos pelo autor podem ser considerados como parte dessa metodologia, o que demonstra, por exemplo, a expansão das pesquisas que tinham como objetivo o estudo da gênese de uma obra artística<sup>12</sup>.

A metodologia proposta pela crítica genética não é fechada, contudo, Salles (2008) sugere alguns passos sistematizados que podem fornecer auxílio à organização dos documentos de processo: elaboração do dossiê genético; observação do material coletado; classificação e descrição dos documentos de processo; análise genética e interpretação.

A elaboração do dossiê genético envolve a coleta dos documentos processuais disponíveis, os quais posteriormente são observados e relacionados, a fim de se construir as teias que se interconectam e fornecem pistas de um determinado processo, com base no recorte dado pelo pesquisador. A organização desse material visa a relacionar a coerência interna da estrutura do processo.

Em seguida, os materiais coletados são classificados e descritos pelo geneticista em um processo descritivo-analítico, a fim evidenciar a relação entre os documentos e o processo de criação do artista. O papel do crítico geneticista é, portanto, dar a ver as relações tecidas entre as documentações organizadas, reconstituindo os caminhos processuais deixados pelo artista, os quais fornecem hipóteses sobre a ação criadora.

Segundo Salles (2008), a partir da construção do dossiê genético, o pesquisador elabora seu próprio prototexto, deparando-se com uma nova classificação desses documentos, imprimindo um novo olhar sobre o gesto criador, que por vezes foge à lógica organizacional dada pelo próprio artista. O crítico genético busca estudar o processo com base em obras já expostas ao público, buscando relacionar os documentos que se conectam ao processo criativo desse objeto.

O geneticista Louis Hay (2002), ao mencionar as etapas de análise adotadas na crítica genética literária, menciona que a investigação do processo ocorre de modo empírico e

---

<sup>12</sup> Salles (2008) também cita como exemplo de estudo genético a publicação de Ítalo Calvino *Seis propostas para um novo milênio* (1988).

indutivo, algo que também pode ser relacionado à crítica genética aplicada às artes visuais, cujas ações podem ocorrer

[...] efetivamente por uma sequência ordenada de operações analíticas – decifração, reconstituição da cronologia, reconstrução dos percursos da escritura – que a partir do grafismo móvel podemos remontar ao processo atuante de uma gênese e de um pensamento (HAY, 2002, p. 35).

O autor aponta, ainda, que a análise do processo ocorre seguindo os traços pessoais de cada geneticista, pois os documentos processuais registram múltiplas ações que são abertas a diferentes interpretações, estas guiadas pelo olhar singular de cada pesquisador. Os manuscritos se projetam em espaços múltiplos, não lineares, registrando a dinamicidade do gesto criador: “neste sentido, eles possuem uma realidade refratária a qualquer interpretação especulativa e uma riqueza que nenhuma tentativa de análise pode esgotar” (HAY, 2002, p. 35).

Ao tecer considerações gerais sobre os processos criativos, Arnheim (1976) refletiu que por mais completos que fossem os registros materiais realizados por artistas de modo geral, em especial por Picasso, estes demonstram apenas uma pequena parcela dos processos mentais envolvidos nos gestos criadores, conforme ressalta:

Tan elocuentes son estos dibujos y pinturas que a uno le asalta una y otra vez la tentación de tomarlos por el propio proceso creativo; de llegar a la conclusión por ejemplo, de que, cuando un dibujo muestra tan sólo un mínimo de trazos exteriores sin detalle, aquello es todo lo que había en la mente del artista en aquel momento. En realidad, éste pudo haber pensado e imaginado mucho y no haber puesto sobre el papel más que un mero esbozo, suficiente para presentarles unos pocos rasgos básicos y recordárselos más tarde (ARNHEIM, 1976, p. 25)<sup>13</sup>.

Entretanto, os documentos processuais mostram-se como índices que testemunham as ações criadoras. O acesso a esses materiais possibilita que parte do processo criativo seja acompanhado e desvelado, constituindo objetos passíveis de estudo científico, oferecendo, portanto, uma nova perspectiva crítica sobre o fazer artístico.

---

<sup>13</sup> “Tão eloquentes são esses desenhos e pinturas que a pessoa é atacada repetidamente pela tentação de aceitá-las pelo próprio processo criativo; concluir, por exemplo, que, quando um desenho mostra apenas um mínimo de traços externos sem detalhes, isso é tudo o que havia na mente do artista naquele momento. Na realidade, ele poderia ter pensado e imaginado muito e não colocado no papel mais do que um mero esboço, o suficiente para apresentar algumas características básicas e lembrá-las mais tarde” (ARNHEIM, 1976, p. 25, *tradução nossa*).

Daniel Ferrer (2002) enfatiza que um único manuscrito pode preservar múltiplos sistemas semióticos, cujas relações devem ser observadas pelo geneticista de forma transversal e interdisciplinar. Por esse motivo, o autor alerta que os novos estudos em crítica genética precisam envolver metodologias transdisciplinares, transartísticas e transsemióticas. Para embasar essa afirmativa, Ferrer (2002) cita três exemplos de diálogos multidisciplinares: o primeiro deles gira em torno de manuscritos utilizados no teatro como ferramentas que ultrapassam o viés linguístico, em que um simples sinal acrescido ao texto pode ser interpretado em suas dimensões linguísticas e iconográficas, além de ressaltar que no teatro as descrições textuais são posteriormente transpostas em ações cênicas em ações cênicas.

O caráter transartístico da crítica genética é ressaltado por Ferrer (2002) ao relacionar a criação de um texto escrito com a produção imagética em um dos poemas impressos, por meio da gravura, de autoria de Pablo Picasso. O autor aponta que a criação em questão possui indícios que poderiam classificá-la como um rascunho, tais como vestígios que sugerem uma escrita rápida, como marcas de subtrações textuais. Porém, outros dois documentos de processo com o mesmo conteúdo do poema contido na gravura foram encontrados com a mesma datação utilizada na impressão, o que permite afirmar que essa criação se trata de uma recriação artística de um rascunho, e não de um esboço propriamente dito.

Outro exemplo citado por Ferrer (2002) gira em torno da obra pictórica *Miley-Abd-Rhahmann, sultão do Marrocos, saindo de seu palácio de Mequinez rodeado por sua guarda e seus principais oficiais*, do pintor francês Eugène Delacroix. Segundo o autor, o título da obra em si indica as interações entre signos verbais e pictóricos. Tal relação ocorre também por uma nota textual publicada junto à pintura de Delacroix, ambas as escrituras funcionam como uma espécie de elemento descritivo da imagem. Entretanto, o autor enfatiza que a relação entre título e obra também se encaixa na *história do contexto*, pois essa pintura pode funcionar quase como documento oficial que comprova uma ação histórica, pois Delacroix vivenciou a cena retratada, sendo uma das testemunhas oculares do ocorrido representando-o de forma pictórica, o que, conseqüentemente, implica uma abordagem transdisciplinar ao estudo da gênese dessa obra, incluindo também uma análise sob o ponto de vista historiográfico.

Ferrer (2002) cita que as interações entre esses dois sistemas (textual e imagético) se estendem para outros registros processuais de Delacroix, pois há diferentes informações textuais contidas no diário desse artista que se interconectam aos esboços que dividem o

espaço com as notas textuais, o que elucida a relação transsemiótica da crítica genética. Nas palavras de Ferrer (2002, p. 212):

Não há diferença, nos cadernos de viagem de Delacroix pelo Marrocos, entre indicação verbal segundo a qual uma porta está ‘caída pela metade’ e os toques de aquarela que ele utiliza com o mesmo efeito. Não há diferença entre a palavra ‘cipreste’, na borda de um desenho, e a representação da árvore esboçada num outro desenho. Isso nos confirma o que afirmamos acerca da dimensão pragmática essencial de todo documento de gênese.

As relações entre texto e imagem também foram exploradas por Leonardo da Vinci. Isaacson (2017) menciona que Da Vinci anotava diferentes informações referentes à sociedade em seu entorno, as quais eram utilizadas na produção de seus trabalhos artísticos. Assim, ao criar um retrato, o artista buscava exprimir as características da personalidade do retratado conforme o conhecimento obtido por meio de suas observações e anotações.

A transdisciplinaridade da crítica genética também pode ser observada no modo como os pesquisadores dessa metodologia lidam com suas análises. A título de exemplo, tem-se Phillippe Willemart, que possui como base teórica a psicanálise, enquanto Cecília Almeida Salles adota alguns dos conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce para tratar do desenvolvimento do processo criativo como um trajeto em busca de tendências poéticas ou comunicativas, cuja dinamicidade processual toma como base a semiose do signo peirciana<sup>14</sup>.

As novas pesquisas geradas pela crítica genética também apontam que a análise do processo criativo interconecta a criação do artista a múltiplas ações, caracterizadas por um sistema em rede. Dessa forma, mais do que identificar as diferenças existentes entre um documento processual e outro, o crítico genético tem em mãos materiais que podem ser inter-relacionados às diversas teias processuais do artista. Salles (2006) entende que o processo em rede

[...] parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos (SALLES, 2006, p. 17).

---

<sup>14</sup> Neste trabalho, optou-se por associar à análise do processo criativo ao método iconológico de Erwin Panofsky, haja visto que a iconologia e a crítica genética possuem semelhanças quanto suas propostas de análise.

Nessa perspectiva, Arnheim (1976) aponta que o estudo do processo criativo de Picasso estava amplamente conectado aos acontecimentos daquele período e que as “deformidades” formais expressas nos trabalhos do artista, além de estabelecerem diálogo com os movimentos artísticos vigentes, conectam-se às ocorrências da Guerra Civil Espanhola, o que exprime que o artista não é um ser isolado e que suas relações exteriores podem ser traduzidas em linguagem expressiva.

Além de serem conectados em uma complexa rede, Salles (2008) entende que os documentos processuais revelam uma incessante inquietação por parte do artista e que mostram os desdobramentos desse trajeto em busca da concretização de uma realização pessoal. Por esse motivo, a autora considera que a obra é um sistema em construção, guiado por uma tendência direcionadora. Essa tendência objetiva a realização do projeto poético, que, por sua vez, é guiado pelas crenças particulares, valores éticos e estéticos dos princípios singulares de cada artista, os quais são alimentados pela cultura e pelo entorno que o cerca.

No caso particular de Vincent Van Gogh (1853-1890), os fragmentos do projeto poético do artista podem ser observados ao longo do conjunto de cartas trocadas com seu irmão Theo (apelido dado por Van Gogh). Destarte, os conteúdos desses documentos transpõem um ser humano sensível, carregado de emoções e incertezas, características que corroboram com a expressividade dos desenhos e pinturas de sua autoria. Além dos anseios da vida pessoal, os textos das cartas revelam alguns dos trajetos criativos do artista, descrevendo variados estudos que permeavam a criação de paisagens, animais e seus primeiros esforços voltados para a elaboração de modelos vivos.

Nas cartas enviadas ao irmão, Van Gogh também cita os deslumbramentos provocados pelo contato com a literatura, exaltando Shakespeare e Victor Hugo<sup>15</sup>. O artista também frequentemente mencionava as admirações exercidas pelas obras de Jan van Eyck (1390-1441), Rembrandt (1606-1669), Eugène Delacroix (1798-1863), Jean-François Millet (1814-1875), Jules Dupré (1811-1889), entre outros nomes das artes visuais.

Era comum que, entre as cartas, Van Gogh enviasse a Theo algumas transcrições de livros, bem como descrevesse suas ações criadoras, como, por exemplo, seus diferentes estudos de cores baseados nas teorias de Eugène Delacroix, como é expresso nessa passagem:

---

<sup>15</sup> Os autores supracitados são mencionados em várias cartas. A título de exemplo, destaca-se o seguinte trecho, escrito em 20 de agosto de 1880: “Estudei um pouco certas obras de Hugo neste último inverno. O Último Dia de Um Condenado é um belíssimo livro sobre Shakespeare. Comecei o estudo deste escritor já há muito tempo, é tão belo quanto Rembrandt – Shakespeare está para Charles Dickens ou para V. Hugo, como Ruysdael está para Daubigny e Rembrandt para Millet” (VAN GOGH, 2019, p. 50).

Pois as leis das cores que Delacroix codificou pela primeira vez, e que pôs com clareza ao alcance de todos os homens em sua amplitude e com todas suas relações, como Newton fez com a gravidade e Stephenson com o vapor, estas leis das cores, repito, são uma verdadeira luz, sem a mínima dúvida (VAN GOGH, 2019, p. 176).

De modo frequente, junto aos textos das cartas, o artista anexava alguns esboços de suas pinturas, assim como mencionava os acontecimentos de sua vida, rodeada por dificuldades financeiras. Nesses documentos, Van Gogh também descrevia ao irmão as paisagens que o cercavam, algumas delas carregadas pela cor azul, elemento recorrente em parte de suas telas. Conforme descreve, essa cor provinha de suas observações no campo:

Continuo sempre à procura do azul. As figuras dos camponeses, aqui, em regra geral, são azuis. No trigo maduro, ou destacando-se sobre as folhas secas de uma ala de faias, de forma que os matizes escalonados de azul-escuro e de azul-claro recobram vida e passam a expressar-se opondo-se aos tons dourados ou castanhos-vermelhos; isto é muito bonito e desde o começo me impressionou (VAN GOGH, 2019, p. 129).

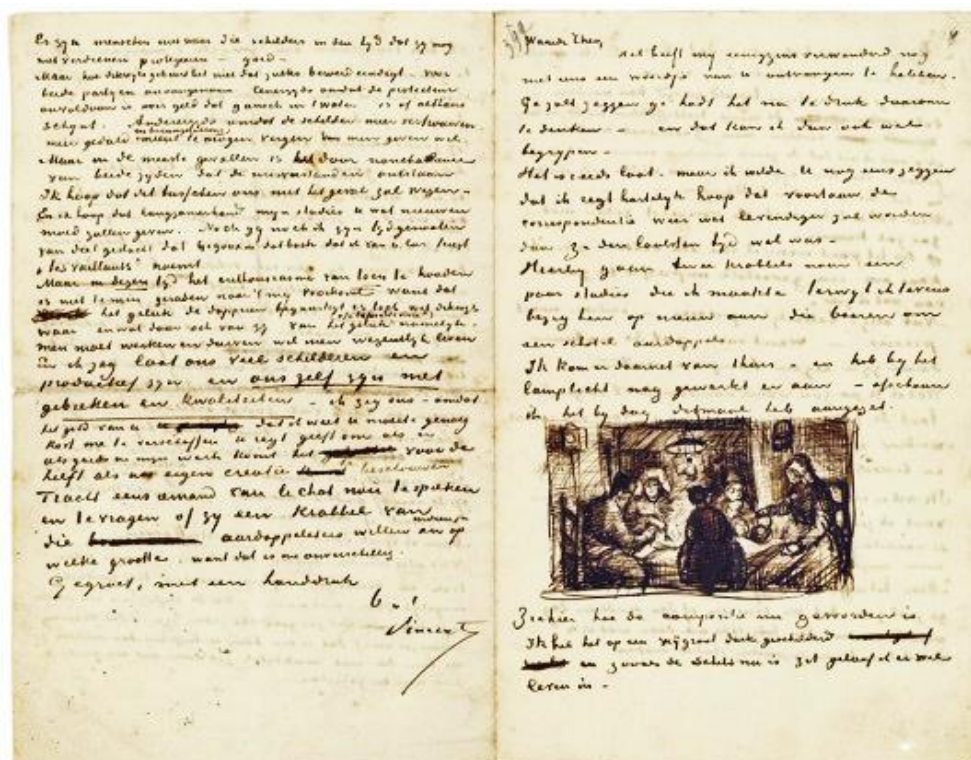


Figura 4 - Carta 404 de Vincent Van Gogh a Theodorus Van Gogh, Nuen 30 de abril de 1885, dimensões desconhecidas – Acervo do Museu Van Gogh, Amsterdã.

Fonte: <https://popcultpulp.com/a-emocao-de-seguir-vincent-van-gogh-tela-a-tela-quadro-a-quadro-carta-a-carta-ensaio-4-99cents-r-morel-84e95cbebb6d>.

Nessa carta (Figura 4), Van Gogh envia ao irmão um esboço da tela *Comedores de batatas* (1885), mencionando sua vontade de traduzir a expressividade visual dos trabalhadores do campo. Por esse motivo, ele enfatiza que fez uso de tons escuros e traços

pesados, detalhando ao seu irmão que era essa a natureza que cercava essas pessoas e, por essa razão, precisava fazer uma pintura sincera, que não mascarasse a realidade e que ao mesmo tempo causasse reflexões em quem a observasse. Nas palavras de Van Gogh:

Apliquei-me conscientemente em dar a ideia de que estas pessoas que, sob o candeeiro, comem as suas batatas com as mãos, que levam ao prato, também lavraram a terra, e o meu quadro exalta portanto o trabalho manual e o alimento que eles próprios ganharam tão honestamente (VAN GOGH, 2019, p. 137).

Percebe-se nesse trecho que o projeto poético do artista se inter-relacionava ao movimento artístico realista<sup>16</sup>, cujo objetivo maior era transpor um olhar crítico sobre a sociedade, opondo-se às temáticas exaltadas com o Neoclassicismo e o Romantismo.

As proximidades com o Realismo também são enfatizadas no trecho a seguir, pois, segundo Van Gogh (2019, p. 41),

A arte é o homem acrescentado à natureza; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, ‘resgata’, distingue, liberta, ilumina.

As referências imagéticas de Van Gogh também eram reforçadas por suas recorrentes menções carregadas de elogio aos trabalhos artísticos de Millet em diálogos trocados com Theo, como quando afirma que “para pintar a vida do camponês, é preciso ser mestre em tantos temas. Que bom é isto sobre os personagens de Millet: seu camponês parece ter sido pintado com a terra que o semeia” (VAN GOGH, 2019, p. 136).

As semelhanças entre as obras de Millet e Van Gogh tornam-se mais evidentes, sobretudo, em relação à representação de trabalhadores camponeses, como pode ser observado nas imagens abaixo:

---

<sup>16</sup> Movimento artístico-literário do fim do século XIX nascido na França influenciado pelas mudanças sociais desencadeadas pela Revolução Industrial e suas consequências para com os trabalhadores. O Realismo foi guiado pelo objetivismo, em contraposição às emoções exaltadas pelo Romantismo. Nas artes visuais, atribui-se o nome Realismo devido ao título dado a uma exposição individual do pintor francês Gustave Courbet (1879-1877) intitulada *Lé Réalisme* (GOMBRICH, 2013).





Figura 5 - Estudo de duas camponesas cavando, 1890, carvão s/ papel, dimensões desconhecidas, Vincent Van Gogh – Acervo do Museu Van Gogh, Amsterdã.

Fonte: <https://www.vangoghgallery.com/catalog/Drawing/1296/Peasant%20Women%20Digging.html>



Figura 6 - *As respigadoras*, 1857, óleo s/ tela, 84 x 112 cm, Jean François Millet – Acervo do Museu de Orsay, Paris

Fonte: <http://www.thaisslaski.com.br/jean-francois-millet-o-realismo-rural/>

Na Figura 5, tem-se um esboço produzido por Van Gogh e na Figura 6 uma pintura de autoria de Millet. É possível perceber que a estrutura formal do estudo de Van Gogh possui muitas semelhanças se comparada à pintura do artista francês, principalmente em relação aos movimentos corporais utilizados na representação dessas trabalhadoras que manejam a terra.

Conclui-se, portanto, que as cartas trocadas com Theo caracterizam diálogos que correspondem às influências visuais que o ajudaram a construir seu universo particular em uma busca pela sua própria expressividade poética, cujas referências tinham como base outros artistas, suas experiências particulares, o mundo que o cercava e a literatura.

Dessa maneira, percebe-se que a análise do processo guiada pela crítica genética promove uma imersão no ambiente criador do artista. Entretanto, essa proposta de análise pode ser ampliada para além das identificações que correspondem às alterações no decurso processual do artista, este expresso nas diferenças entre as variações criadas para determinada obra. Nesse sentido, a partir dos registros deixados por Vincent Van Gogh, verifica-se a correspondência entre o projeto poético do artista com o Realismo, o que relaciona o processo do artista a um amplo contexto cultural que age sobre seus gestos criadores.

Por fim, observa-se que os gestos processuais de um artista podem abranger uma série de fatores que circundam o ato criativo na feitura da obra, ligando-a a um processo em rede retroalimentado por questões culturais, sociais, históricas, filosóficas, entre outras. De modo que o crítico geneticista pode encontrar outras metodologias que completem a análise do processo de criação, pois, como exposto por Ferrer (2002), a crítica genética está ligada à transdisciplinaridade. Diante disso, a crítica do processo pode ser realizada em consonância ao método iconológico proposto pelo historiador alemão Erwin Panofsky, o qual será detalhado a seguir.

### 1.1 A obra de arte como herança cultural: considerações sobre iconologia

Como ser pensante e sensível<sup>17</sup>, o ser humano é o único animal consciente de suas ações. Tais atos podem ser observados desde os primeiros registros da civilização humana, sejam eles traduzidos em ferramentas que auxiliaram no domínio da natureza ou por meio da expressividade sensível transposta em criações artísticas. Mais do que o simples fazer de modo arbitrário, esses registros revelam as características daquela civilização, gerando hipóteses que são utilizadas como início da história da arte. Assim, as obras comunicam algo que pode ser revelado para além de suas características visuais. Nesse sentido, a iconologia coloca-se como metodologia que possibilita a interpretação de um objeto estético.

Segundo Calabrese (1987), o termo iconologia foi empregado pela primeira vez em 1593 no livro de Cesare Ripa intitulado *Iconologia*, o qual fora publicado em Roma e posteriormente traduzido em seis idiomas. O livro, em formato de emblema, apresenta representações figurativas de criações das antigas culturas egípcia, grega e romana, tornando-

---

<sup>17</sup> Menção aos conceitos explorados por Ostrower (2014). Ao descrever os processos de criação humanos, a autora afirma que a capacidade criativa explorada no meio artístico é intrínseca, pois somos seres sensíveis e inteligíveis que possuem a necessidade de criar.

se então uma fonte de vocabulário visual para profissionais e amantes da arte, conforme afirmação contida no prefácio da publicação em língua inglesa publicada em 1709:

This is that source from where poets have drawn their fables with their explications; for example, by the image of Saturn they represented Time, which devours its own Children; that is to say, days, months and tears. By thundring love, they signified that Part of the heavens where the greateft part of the meteors are form'd. By Venus they express'd the Union of the Materia Prima, with the form; from where springs the beauty and perfection of all created beings, etc (RIPA, 1709, n. p.)<sup>18</sup>

As imagens contidas no livro de Ripa expressam algo para além de suas qualidades visuais, dando vazão a significados que materializam ideias e sentimentos intrínsecos, os quais correspondem às alegorias de “virtues, vices, passions, arts, humours, elements and celestial bodies” (RIPA, 1709, n. p.)<sup>19</sup>.

A título de exemplo, uma das imagens descritas por Ripa (1709) destaca a representação alegórica da democracia (Figura 7). Conforme o autor, a alegoria é representada por uma mulher mal vestida que segura na mão direita várias serpentes e na mão esquerda uma fruta romã, e cuja cabeça é adornada por ramos de folhas de olmo. Em relação ao cenário que completa a composição, este é composto por sacos e grãos de milhos espalhados pelo chão. Quanto aos valores simbólicos dessa alegoria, Ripa destaca que

The garland denotes the union; the mean habit, the condition of the common people, that cannot equal those that higher and therefore the stands up. The pomegranate denotes a people assembled into one body, whose union is regulated according to their quality; the serpent union, but creeps, not daring to aspire: the grain, the public provision, cautioning union. (RIPA, 1709, p. 20)<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Essa é a fonte de onde os poetas tiraram suas fábulas com suas explicações; por exemplo, pela imagem de Saturno que representava o tempo, que devora seus próprios filhos; isto é, dias, meses e lágrimas. Por trovejando amor, eles significaram que parte dos céus, onde a maior parte dos meteoros é formada. Por Vênus, eles expressaram a União da Matéria Prima, com a forma; de onde brota a beleza e perfeição de todos os seres criados, etc. (RIPA, 1709, n. p, *tradução nossa*).

<sup>19</sup> “virtudes, vícios, paixões, artes, humores, elementos e corpos celestes” (RIPA, 1709, n.p., *tradução nossa*).

<sup>20</sup> A guirlanda denota a união; o hábito médio, a condição das pessoas comuns, que não podem ser iguais àqueles que são superiores e, portanto, os que se levantam. A romã denota um povo reunido em um corpo cuja união é regulada de acordo com sua qualidade; a união das serpentes está ligada à qualidade rastejante deste animal, não ousando aspirar: o grão, a provisão pública, a união cautelosa (RIPA, 1709, p. 6, *tradução nossa*).



Figura 7 - Alegoria da democracia.  
Fonte: RIPA, 1709, p. 21

A obra de Ripa exerceu forte influência na convenção de diferentes alegorias ao redor da cultura ocidental, perpassando a concepção de várias obras de arte. Segundo Panofsky (2014), a *Iconologia* de Ripa foi uma das principais peças na exploração de temas clássicos por artistas como Bernini (1598-1680), Poussin (1594-1665) e Vermeer (1632-1675), tornando-se “a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII” (PANOFSKY, 2014, p. 216).

Durante o século XIX, outros estudos no âmbito da iconologia foram realizados e seu conceito foi alterado. Calabrese (1987) menciona que a colocação terminológica da iconologia foi adotada e modificada a partir de duas obras publicadas pelo historiador de arte Erwin Panofsky, a primeira delas intitulada *Estudos de iconologia: temas humanísticos da arte no Renascimento*, publicada em 1939, e a segunda, nomeada como *Significado das Artes Visuais*, lançada em 1955. O autor destaca que o trabalho de Panofsky recebeu influência dos estudos desenvolvidos pelos teóricos Aby Warburg e por Ernst Cassirer, pois o historiador integrava o centro de estudos do Instituto Warburg<sup>21</sup>, tendo contato tanto com esses pesquisadores quanto com documentos que o ajudaram na sistematização do método de análise.

---

<sup>21</sup> O Instituto Warburg foi concebido por Aby Warburg, filho de banqueiros que usou o poder econômico de sua família para comprar documentos e obras de artes, montando assim uma das mais importantes bibliotecas particulares em Hamburgo, que, devido à ascensão do nazismo, ao ser transferida para a cidade de Londres, deu impulso para a criação do Instituto Warburg (GUINZBURG, 1989; WAIZBORT, 2010).

O interesse de Aby Warburg girava em torno das influências da Antiguidade Clássica reverberadas no Renascimento, influências estas identificadas através do estudo de obras de arte que tinham como base a propagação da cultura pagã no início da Idade Moderna. O retorno à cultura pagã, segundo Warburg (2015), tinha como objetivo a busca pela representação de elementos que exprimissem movimento. Essa prerrogativa é investigada pelo historiador na tese de doutoramento intitulada *O nascimento de Vênus e A primavera* de Sandro Botticelli.

A partir desse estudo, Warburg inter-relaciona a obra de Botticelli às produções de outros artistas contemporâneos ao Renascimento, dentre as quais destaca a obra *Stanze por la Giostra* do poeta Angelo Poliziano e os romances de Francesco Collon, relacionando-as com as expressões artísticas de clássicos como Públio Ovídio Naso e Cláudio Claudiano. Segundo Warburg (2015, p. 27):

É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na ‘Antiguidade’, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias - como o traje e os cabelos - cujo movimento é aparente.

A título de exemplo, ao tecer análises dos elementos entre *O nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli e *Giostra* de Angelo Poliziano, Warburg (2015) destaca que ambas as obras possuem relações entre si, visto que surgiram de um denominador comum, cuja atribuição se inter-relaciona ao segundo hino homérico de Afrodite, o qual descreve o nascimento dessa deusa grega que emerge do mar e é empurrada para a margem por Zéfiro e posteriormente é coberta por três Horas<sup>22</sup>.

Warburg (2015) também justifica tais similitudes devido à proximidade entre Poliziano e Botticelli, pois ambos faziam parte do mesmo circuito cultural, se inspiravam em escrituras clássicas, além de fazerem uso do manual de pintura de autoria de Leon Battista Alberti. Dentre as semelhanças entre as produções desses artistas observadas pelo autor, destaca-se a descrição do nascimento de Vênus na estrofe 101 de *Giostra*, em que Poliziano

---

<sup>22</sup> Na mitologia grega, as Horas correspondem a um grupo formado por três deusas, as quais configuram as estações do ano. Filhas de Témis e Zeus, as Horas são representadas iconograficamente como belas mulheres que carregam em suas mãos espigas de trigo e ramos de videira (HACQUARD, 1990, p. 167).

descreve as características gestuais adotadas na criação dessa deusa, que elucidam a representação visual da cena criada na obra de Botticelli (Figura 8).

Poderias jurar que das ondas saía  
a deusa segurando com a destra o cabelo,  
e com a outra mão o doce pomo recobria;  
e, marcada pelo pé sacro e divino,  
de ervas e de flor a areia se vestia;  
ademais, com semblante ledó e peregrino era acolhida ao seio das três ninfas,  
e envolta em uma vestimenta estrelada (POLIZIANO *apud* WARBURG, 2015,  
p.30).



Figura 8 - *O nascimento de Vênus*, 1485-86, têmpera s/ tela, 172,5 x 278,5 cm, Sandro Botticelli - Acervo da Galleria degli Uffizi, Firenze.

Fonte: <https://docplayer.com.br/79463948-O-nascimento-de-venus-sandro-botticelli-1485-arte-renascimento.html>

Warburg (2015) ressalta que, em relação ao segundo hino homérico de Afrodite, a releitura empregada no poema de Poliziano acrescenta mais detalhes descritivos tanto no cenário quanto nos personagens que compõem a cena, ao passo que na obra de Botticelli as transformações elementares podem ser observadas na ausência das três Horas existentes no hino, sem que, contudo, a composição deixe de traduzir os elementos ornamentais descritos tanto no hino homérico quanto no poema de Poliziano. Assim, as três Horas na obra de Botticelli são transformadas em apenas uma figura feminina que assume a representação de uma ninfa<sup>23</sup>, localizada no lado direito da composição pictórica, representada de perfil, com cabelos e roupas que seguem a movimentação dos ventos e que em suas mãos carrega um

<sup>23</sup> Warburg (2015) observa que as feições adotadas nas musas das obras renascentistas, em especial de Sandro Botticelli, correspondem às damas da alta sociedade daquele período, tais como Simonetta Vespucci.

manto estampado para cobrir Vênus. Warburg (2015), por sua vez, relaciona a aparição desta ninfa com a representação da deusa da primavera, identificando a representação dessa alegoria tanto na literatura de Poliziano quanto na composição imagética de Botticelli.

O surgimento das três ninfas equivalentes às três Horas do segundo hino homérico de Afrodite ocorre somente então na obra *A primavera*, em que, além da representação do trio, Botticelli volta a dar forma à Vênus, que ocupa o centro da composição, guiada por Eros que atira corações e sobrevoa sua cabeça. Nessa pintura, o artista também retratou Zéfiro, a deusa da Primavera, a deusa Flora e o deus Mercúrio.



Figura 9 - *A primavera*, 1477-82, têmpera s/ painel, 203 x 314 cm, Sandro Botticelli - Acervo da Galleria degli Uffizi, Firenze.

Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-primavera-sandro-botticelli/>

Apesar do empréstimo dado pelo hino homérico de Afrodite, Warburg nota que tanto Poliziano quanto Botticelli apresentam releituras em suas obras, que, por esse motivo, podem ser interpretadas como traduções adaptadas, pois deslocam o sentido primevo da referência, trazendo em cada interpretação mudanças sutis realizadas por ambos os artistas. Warburg (2015) observa tais inspirações não apenas como diferentes propostas referentes ao conteúdo formal das obras - estas transportadas na caracterização do estilo e configurações elementares que buscavam a representação imagética do movimento nos trajés e na composição dos cabelos -, mas como uma força psíquica que guiava os artistas daquele período. Tal força foi descrita sob o termo *Pathosformeln* (formas do patético), cujo conceito fora apresentado na análise da gravura *A morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer. Para Warburg, a “[...] linguagem

patética dos gestos, compreendida internacionalmente e que falava ao coração por toda a parte onde se tratava de arrematar as amarras expressivas medievais” (2015, p. 95-97).

O retorno aos conteúdos formais da Antiguidade Clássica também representava a dualidade entre o *pathos* dionísico e apolíneo, e significava a transmissão desses símbolos como propagação dos estados emocionais traduzidos através de imagens e criações literárias que passavam a outras gerações como revigoramento de forças psíquicas advindas por elementos da memória cultural. A partir disso, Warburg elaborou o conceito de *Nachleben*<sup>24</sup>, que se refere às vidas póstumas das imagens. Como fantasmas, as composições elementares da Antiguidade Clássica reapareciam como recursos importantes nos trabalhos de artistas renascentistas, “como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores” (WAIZBORT, 2015, p. 10).

Conforme Warburg (2015), a produção artística de um determinado período estava inter-relacionada aos diferentes níveis culturais, como os sintomas sociais, religiosos e filosóficos propagados pela época. Assim, os resultados das pesquisas do historiador funcionavam em via antagônica aos estudos formalistas do século XVIII e início do século XIX, como os de Heinrich Wölfflin, em que as obras de arte eram interpretadas apenas com base em seus elementos técnicos (CALABRESE, 1984). A constatação de que as produções artísticas serviam como fontes documentais rendeu a Warburg o título de pai da iconologia moderna. Carlo Ginzburg (1986) aponta que as pesquisas do historiador envolviam um duplo movimento, em que

[...] por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz dos testemunhos históricos, de qualquer tipo de nível, em considerações de esclarecer a gênese de seu significado; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica (GINZBURG, 1989, p. 56).

Outro estudo de suma importância para as concepções elaboradas por Panofsky partiu do contato com a obra publicada sob o título de *Filosofia das formas simbólicas*, de Ernst Cassirer. Calabrese (1987) menciona que, do ponto de vista das artes, Cassirer opunha-se às teorias que se baseavam no conceito de mímese e das visões românticas, tendo como interesse os problemas das formas com base na investigação simbólica. O homem, segundo Cassirer,

---

<sup>24</sup> Palavra de origem alemã, que em tradução livre significa “vida após a morte”.



possui a capacidade de construir valores simbólicos, estes construídos e influenciados pela cultura.

A partir das concepções e da criação de um método sistematizado e formulado por Erwin Panofsky, o conceito por detrás do termo ‘iconologia’ passou a abranger as relações culturais das imagens como investigações históricas, revelando o simbolismo contido nos objetos estéticos. Dentro desse viés, as descrições semelhantes às do livro de Cesare Ripa foram classificadas como uma das etapas iniciais da análise da imagem, denominadas pelo historiador como iconografia, para que então se atingisse a camada iconológica. Lash (2003) menciona que o conceito de iconologia, em contraposição à iconografia reformulada por Panofsky, recebeu influência de G. J. Hoogewerff, o qual, durante uma conferência proferida em Oslo, no ano de 1928, declarou que enquanto a iconografia exercia papel descritivo, a iconologia detinha o poder de revelar a camada intrínseca de uma imagem:

He contended that this relationship is equivalent to that between geography and geology: the first is descriptive, fact-collecting and analytical; the second, employing the observations of the first, is explanatory, synoptic and exegetic” (LASH, 2003, *Oxford Art Online*)<sup>25</sup>.

Para diferenciar a etapa iconográfica da iconológica, Panofsky (2014) recorreu às diferenças etimológicas de ambos os conceitos, exemplificando que o sufixo *grafia* contido na palavra ‘iconografia’ denota o significado de escrita, enquanto que o sufixo da palavra iconologia relaciona-se ao *logos*, compreendendo, portanto, a camada interpretativa mais profunda de uma análise. Partindo desse princípio, a metodologia apresentada por Panofsky compreende três níveis, pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.

O primeiro exemplo dado por Panofsky (2014) para familiarizar o leitor aos seus três níveis de significados é transposto de uma cena da vida cotidiana, em que um homem retira seu chapéu para cumprimentar um amigo. O primeiro contato com esse gesto é configurado como uma mudança propiciada pela alteração esquemática dos elementos formais, percebida imediatamente como o ato de retirar o objeto da cabeça, caracterizando assim o *significado primário ou natural*, cujo reconhecimento com as formas elementares ocorre de maneira rápida. A ação da retirada do chapéu pode evocar sentimentos que serão identificáveis de

---

<sup>25</sup> “Ele sustentou que essa relação é equivalente à que existe entre geografia e geologia: a primeira é descritiva, coletiva e analítica; a segunda, emprega as observações da primeira, é explicativa, sinótica e exegetica” (LASH, 2003, *Oxford Art Online*, tradução nossa).

acordo com os valores culturais de quem interpreta a ação, algo que está ligado à empatia do indivíduo e, portanto, aos seus níveis psicológicos.

Quando o gesto é reconhecido como sendo uma das heranças culturais deixadas pela Idade Média como um sinal de passividade, adentra-se no significado *secundário ou convencional*, significado este que difere do primeiro, segundo Panofsky (2014), pois atinge a camada inteligível, em contraposição à sensível. A última etapa da análise ocorre quando são identificadas as ações e os sentimentos passados envolvidos pela ação, configurando tudo aquilo que foi comunicado com a saudação e manteve-se ligado às características da personalidade do indivíduo. Panofsky (2014) então descreve que essa ação é capaz de indicar o ambiente cultural de onde emanam as ações daquele homem, revelando a dialética sociocultural manifesta no gesto, que podem indicar a classe social, o conhecimento intelectual e as bases históricas desse comportamento, em que finalmente é atingida a etapa classificada como *significado intrínseco ou de conteúdo*.

Passando então essa abordagem para a interpretação de uma obra de arte, têm-se, portanto, três níveis, sendo eles classificados como etapa pré-iconográfica, iconográfica e iconológica; as três etapas correspondem à descrição, análise e interpretação, respectivamente. Na primeira fase, analisam-se as características dos elementos encontrados na imagem, como gestos e configurações esquemáticas da forma que são facilmente identificados por nossa experiência social e cultural. Esse nível significativo também recebeu o nome de tema primário ou natural e caracteriza-se como uma fase descritiva e, portanto, como estágio que engloba

[...] a identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha ou cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante (PANOFSKY, 2014, p. 52).

Na fase iconográfica, a interpretação deve buscar a relação entre os elementos apresentados na imagem, para que então ocorra a identificação da alegoria representada, associando-a aos conceitos e convenções estabelecidos a partir de seu conteúdo formal. Essa etapa da análise requer maior conhecimento acerca dos estilos artísticos, a fim de se estabelecer comparações e de se obter o reconhecimento correto do conjunto apresentado na obra. Nesse sentido, tal etapa também requer do historiador um amplo conhecimento da literatura e das histórias oralizadas (PANOFSKY, 2014).

Por fim, a última etapa classificada por Panofsky (2014) abrange a análise iconológica propriamente dita. Nesse nível ocorre a interpretação dos significados simbólicos dos elementos representados, que podem expressar “[...] princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 2014, p. 52). Para elucidar esse nível de análise, Panofsky (2014) menciona as diferenças esquemáticas adotadas nos séculos XIV e XV na composição iconográfica da Virgem Maria: esta deixara de ser representada em uma cama e passara a aparecer ajoelhada junto ao menino Jesus. O autor explica que, do ponto da análise formalista, tal mudança abrange somente as composições estruturais e técnicas relativas aos aspectos visuais da imagem. No entanto, do ponto de vista iconológico, a mudança está relacionada aos acontecimentos da época, que rompiam com os padrões artísticos do final da Idade Média.

Embora a análise iconográfica possa ocorrer a partir das bagagens culturais do historiador, Panofsky enfatiza que, para que esta ocorra de forma correta, é necessária a ampliação do conhecimento a respeito dos temas artísticos e de conteúdos que possam ser relacionados à obra analisada, pois isto também fornece subsídios para que assim a camada iconológica não fique comprometida. Como exemplo, Panofsky (2014) analisa uma pintura, atribuída à representação de Salomé, produzida no século XVII, de autoria de Francesco Maffei (Figura 10). A obra é composta por uma mulher portando em suas mãos uma faca e uma cabeça masculina decepada em uma bandeja.



Figura 10 - *Judite ou Salomé*, Francesco Maffei – Acervo da Pinacoteca Comunale di Faenza, Faenza.

Fonte: <https://judith2you.wordpress.com/2012/01/08/judith-and-salome-2/>

No entanto, Panofsky (2014) menciona que a faca não justifica a atribuição da imagem a Salomé, uma vez que esta personagem não degolou a cabeça de João Batista, mas a ganhou como recompensa. O autor relata a existência de outra personagem bíblica em que há a presença de uma cabeça decepada, esta seria Judite, o que poderia justificar a presença da faca no quadro. Contudo, na passagem bíblica de Judite, a cabeça é colocada em um saco. Desse modo, existem duas fontes literárias que corroboram com a imagem, mas ambas apresentam problemas em relação ao reconhecimento da personagem, pois a presença da faca não explicaria a relação com a narrativa de Salomé, enquanto que a ausência do saco exclui a ligação do motivo iconográfico com a história de Judite.

Para solucionar esse caso, Panofsky (2014) recorre a outras fontes históricas aliadas à investigação de fontes iconográficas, a fim de obter uma conclusão através da comparação entre os estilos do tema. Segundo o autor, tanto a Alemanha quanto a Itália resguardam obras produzidas durante o século XVI cujas pinturas que representam Judite possuem a presença de uma travessa, enquanto que as que envolvem Salomé não apresentam em suas composições uma faca. Ao chegar à etapa iconológica dessa análise, Panofsky (2014) conclui que tais atribuições aos modelos elementares do caso de Judite e Salomé adquirem valores simbólicos que envolvem o contexto cultural do âmbito em que esses símbolos foram criados:

Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores 'simbólicos' [...] A descoberta e interpretação desses valores 'simbólicos' (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por 'iconologia' em oposição à 'iconografia' (PANOFSKY, 2014, p. 63).

Por meio da iconologia, Panofsky (1991) também teceu o vínculo entre o pensamento escolástico e a arquitetura gótica, evidenciando que as conexões entre os acontecimentos sociais e filosóficos podem ser manifestadas através das formas artísticas. Segundo o autor, o marco da arquitetura gótica e da filosofia escolástica ocorreu paralelamente, embora estivessem afastadas por uma pequena distância geográfica de, aproximadamente, 150 quilômetros de distância da capital francesa. No entanto, mais que uma coincidência de acontecimentos simultâneos. O estudioso enxerga uma relação de proximidade entre o estilo arquitetônico e a escola filosófica, considerando que tais processos foram gerados devido ao hábito mental, o qual saíra da educação propiciada pelos mosteiros e fora traduzido nas construções das catedrais góticas. Estas estabeleciam um diálogo místico a partir dos tipos

de elementos arquitetônicos empregados, o que estava relacionado com uma nova filosofia religiosa: “[...] acreditava-se agora que a alma do homem, embora imortal, representasse também o espírito organizador e unificador do corpo mortal, não existindo independentemente dele” (PANOFSKY, 1991, p. 5).

A investigação iconológica, portanto, revela a complexidade das macrorrelações que se expressam em uma obra de arte, considerando a produção artística no âmbito de suas relações históricas e culturais, circunscrevendo o objeto estético como resultado das interações do artista para com o meio que o cerca. A forma e o conteúdo encontrados em uma expressão estética se tornam indissolúveis e assim se encaixam como resultantes do período em que se inserem.

Holly (2016) menciona que as ideias de Panofsky continuam reverberando e que sua metodologia de análise se estendeu para além dos críticos de arte, abrangendo uma gama de pesquisadores do campo da literatura, história, filosofia, antropologia, entre outras áreas, que recorrem à iconologia panofskyana para embasar suas pesquisas, buscando conectar as produções artísticas com o universo em seu entorno, abrangendo os fenômenos vigentes de cada período. Destarte, as novas pesquisas em iconologia expandem os campos teóricos para além de suas relações culturais, considerando relações políticas, comportamentais, econômicas e de relações de gênero, oferecendo possibilidades flexíveis, adaptadas às singularidades de cada pesquisador.

Por esse motivo, a metodologia iconológica foi escolhida para guiar as investigações sobre o processo de criação de Otoni Mesquita na década de 1980, fornecendo amparos teóricos para uma abordagem de cunho investigativo que irá buscar apresentar o significado simbólico das obras selecionadas nesta dissertação, ligando o artista aos acontecimentos que se interconectam a sua produção imagética.

## CAPÍTULO 2 - BREVES RECORTES DA DÉCADA DE 1980

A segunda etapa deste trabalho busca partir do geral ao particular, visto que analisar o processo de criação do artista visual Otoni Mesquita na década de 1980 requer uma abordagem explanatória do contexto em que as obras foram produzidas, pois compreende-se que a produção de um artista segue o fluxo de conjunturas do período em que se insere. Seguindo essa premissa, este capítulo pretende apresentar breves recortes sobre a referida década.

Dessa forma, buscou-se fornecer bases para um possível diálogo com as obras analisadas no terceiro capítulo. Para tanto, no primeiro tópico optou-se por uma abordagem dos principais acontecimentos sócio-históricos, dando-se ênfase aos episódios políticos que romperam com o regime da ditadura militar e restabeleceram a democracia no país. Parte da base teórica utilizada partiu do embasamento em Andreatto (1984), Skidmore (1988) e Rodrigues, M. (1994).

No segundo tópico, *Arte na década de 1980 no Brasil: da Transvanguarda à Geração 80*, a abordagem partiu em busca de uma visão geral da produção artística no período em questão. Em Archer (2001), procurou-se o arcabouço teórico para a abordagem das artes visuais no campo internacional. Foram utilizados os conceitos filosóficos desenvolvidos por Lyotard (2015) e Vattimo (1992) no que caracterizam a compreensão da passagem do pensamento do período moderno para o pós-moderno, por entender que o pensamento filosófico possui ligação direta com as produções da década de 1980.

Quanto às referências para a elaboração do panorama artístico nacional da década em questão, algumas das fontes utilizadas passam por textos de críticos de arte como Roberto Pontual (1984, 1987) e Aracy Amaral (2006), bem como pelos textos críticos publicados nos catálogos das exposições mais significativas do período, reunidos em Ricardo Basbaum (2001), Ligia Canongia (2010), Marcus de Lontra Costa (1988), dentre outros. Nessa etapa, buscou-se relacionar o panorama artístico da região sudeste pois, como será abordado mais adiante, Otoni Mesquita recebeu influências artísticas que entraram em voga nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

O último tópico deste capítulo explora os aspectos gerais que caracterizaram a cidade de Manaus na década de 1980, cidade em que Mesquita fixou residência, ainda em sua infância, após o falecimento de seu pai. A capital amazonense foi o local onde o artista concluiu parte de sua formação acadêmica, onde também participou de suas primeiras

mostras tanto coletivas quanto individuais, estabelecendo-se profissionalmente como artista e professor-pesquisador. Para a abordagem dos contextos gerais da cidade manauara nesse período, foram utilizados Bentes (1986) e Ribeiro (2005), articulados às notícias dos jornais de maior circulação na época.

Em uma aproximação ao particular, a última etapa desse capítulo apresenta a vida e obra de Mesquita, dando enfoque à década à qual este trabalho se refere. Para tanto, recorreu-se principalmente ao uso de fontes primárias, haja vista a escassez de trabalhos e publicações acadêmicas que abordem o tema.

## 2.1 Do cenário político no Brasil na década de 1980

A década de 1980 compreende um período de significativas mudanças sociais e econômicas no mundo. Em 1989, a reunificação da Alemanha após a queda do muro de Berlim aproximava o fim da tensão ideológica promovida pela Guerra Fria entre os Estados Unidos da América e a União Soviética. O mundo entrava em pânico com o alastramento do vírus HIV, que afetava alguns ícones musicais da época, como Freddy Mercury e Cazusa, enquanto as distâncias ficavam cada vez mais curtas por meio da expansão das mídias comunicacionais digitais.

No contexto político brasileiro, parte da década de 1980 foi marcada pela ditadura militar, um movimento liderado pela extrema-direita, que permaneceu por 21 anos no poder. A crise democrática se iniciou com o golpe de Estado no ano de 1964, com a implementação de um sistema de governo autoritário que expulsou do cargo da Presidência da República João Goulart (1918-1976), eleito com votos diretos (SKIDMORE, 1984).

O regime militar teve como características principais a cassação dos direitos à cidadania, a censura das artes, a tortura, o controle das mídias e a perseguição àqueles que se mostravam contrários aos seus ideais. Os cidadãos perseguidos eram acusados de conspiração comunista: “[...] as Forças Armadas brasileiras, no período do Regime Militar, investiram contra todos os setores do povo brasileiro: religiosos, operários, estudantes, camponeses e intelectuais” (ANDREATTO et. al. 1984, p. 294). A repressão ganhou força com o Ato Institucional N° 5 (AI-5), promulgado no governo do general Arthur da Costa e

Silva, em 1968, estendendo os reflexos do controle até meados dos anos 1980, contudo com menor reverberação se comparados ao período mais repressivo do regime<sup>26</sup>.

O último presidente do regime militar foi o general João Baptista Figueiredo (1918-1999), do partido ARENA, indicado pelo general Ernesto Geisel (1907-1996). Figueiredo foi empossado em 1979 e teve como objetivo principal dar continuidade ao processo de abertura política esboçado por seu antecessor. Seu governo foi marcado por movimentos sociais e greves, como veremos ao longo deste tópico. Um dos principais movimentos, iniciados ainda no governo de Geisel, em 1975, foi o Movimento Feminino pela Anistia, formado por mães, esposas e filhas dos exilados políticos que pressionavam o governo para que houvesse o retorno de seus entes. A vitória veio ainda no primeiro ano de posse do governo Figueiredo, que sancionou a lei nº 6.683, popularmente conhecida como Lei da Anistia, responsável pelo retorno de cerca de 5 mil exilados políticos, bem como pela liberdade dos presos políticos (ANDREATTO et. al., 1984; SKIDMORE, 1988).

Embora a Lei de Anistia mostrasse grande avanço rumo à abertura política, ela não dava respostas aos familiares e amigos que sofriam com o desaparecimento de outros 197 perseguidos, considerados terroristas pelo governo devido às suas ideias se mostrarem contrárias ao que o Estado impunha. “Sobre muitos deles havia dossiês detalhados, inclusive relatos de outros presos que foram testemunhas oculares” (SKIDMORE, 1988, p. 423), o que, no entanto, não ajudou a solucionar os crimes cometidos pelo Estado. Cabe mencionar que a lei também favoreceu os militares, perdoando-os de todos os crimes praticados durante a fase mais rígida da ditadura.

As etapas de abertura democrática defendidas por Figueiredo não deveriam ocorrer em plena atribuição da palavra, haja vista que os interesses dos militares e da sociedade burguesa da época estavam em jogo, o que comprometeria a continuidade do governo militar. A transição à democracia deveria ser “[...] lenta, gradual e segura”, de modo a substituir os dispositivos de exceção criados durante a ditadura por outros que garantissem aspectos institucionais básicos e a participação popular dentro dos limites da lei, sob controle” (RODRIGUES, M. 1994, p. 13).

Contrários ao processo de abertura política, surgiram vários atentados que visavam a espalhar o terror e dar continuidade às atrocidades praticadas durante a ditadura. Bancas de

---

<sup>26</sup> A fase de maior violação aos direitos humanos e políticos praticada ditadura militar brasileira compreendeu os anos de 1968 a 1974, período que ficou conhecido como *anos de chumbo*.



revistas e jornais sofriam ameaças deixadas em forma de bilhetes anônimos, os quais indicavam as publicações que não deveriam ser comercializadas; os que se recusavam a obedecer às ordens tinham suas bancas explodidas (SKIDMORE, 1988, p. 442).

Um dos atos terroristas mais conhecidos na época e que, conseqüentemente, fortaleceu o processo de abertura política foi praticado no dia 30 de abril de 1981, na cidade do Rio de Janeiro, quando em meio a shows em comemoração ao Dia do Trabalho bombas foram espalhadas no Centro Cultural Riocentro pelo sargento Guilherme Pereira do Rosário e pelo capitão Wilson Dias Machado, ambos ligados ao DOI-CODI<sup>27</sup>. O ato tinha como intuito criminalizar os movimentos de esquerda, entretanto, a operação não foi bem-sucedida, pois uma das bombas explodiu dentro do carro que a transportava antes do tempo previsto, levando a óbito o sargento Rosário (RODRIGUES, M., 1994).

Desde o ano de 1965, após a implementação do AI-2<sup>28</sup> (Ato Institucional Número 2) pelo presidente general Castelo Branco (1900-1967), o sistema político diminuiu drasticamente o número de partidos. De 13, passou a contar somente com dois desdobramentos - a ARENA (sigla para Aliança Renovadora Nacional, partido do governo) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro, partido da oposição). Mesmo com as regras impostas pela ditadura, o MDB vinha crescendo com o passar dos anos. O partido conseguira parlamentares suficientes para eleger indiretamente os governadores dos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Amazonas e Acre, o que representava ameaças ao sistema ditatorial. Com objetivo de fragmentar a oposição, Figueiredo, em 20 de fevereiro de 1979, dava início à reorganização partidária, abandonando então o sistema bipartidário - sistema este que passava a falsa ilusão de uma prática democrática (ANDRETTO et. al., 1984).

Para tanto, havia algumas regras que deveriam ser seguidas. Uma delas exigia que a palavra *partido* fosse usada na frente dos nomes das agremiações, medida que objetivava extinguir a denominação MDB. Desse modo, o partido ARENA transformou-se em PDS (Partido Social Democrático) e o MDB virou PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro). Outros partidos que surgiram à luz da abertura foram o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), PDT (Partido Democrático Trabalhista) e PP (Partido Popular). Este último, liderado por Magalhães Pinto e Leonel Brizola, abrigava em sua coligação personagens da

---

<sup>27</sup> Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna do Exército.

<sup>28</sup> Ato implementado estrategicamente pelos militares em 27 de outubro de 1965, que transformou o método de escolha para ocupação do cargo da Presidência do país (SKIDMORE, 1988).

elite brasileira, causando contradição no nome designado ao partido, vindo posteriormente a fundir-se ao PMDB. Criado em 1979 com a liderança do pernambucano Luiz Inácio Lula da Silva (que ficou conhecido como Lula), o PT (Partido dos Trabalhadores), por sua vez, obteve sua regulação somente em 1982 (ANDREATTO 1984; SKIDMORE 1988; RODRIGUES, M., 1994).

Em 1980, o processo de abertura política daria início às eleições municipais, todavia, estas foram adiadas para 1982 devido aos problemas de saúde de Figueiredo, o que deixou a população incrédula quanto ao restabelecimento da democracia no país. Para os representantes do governo, passar as eleições para o ano de 1982 poderia trazer larga escala de vantagem ao PDS, uma vez que a população teria de votar para eleger o restante dos cargos políticos, exceto para o cargo de presidente (SKIDMORE, 1988, p. 452-453).

O resultado das eleições de 1982 mostrou que o plano do PDS não fora muito efetivo. A oposição conseguiu eleger nove governadores, dentre os quais destacaram-se: Franco Montoro, eleito governador de São Paulo, Tancredo Neves em Minas Gerais e José Richa no Paraná, todos filiados ao PMDB (SKIDMORE, 1988). No Rio de Janeiro, o candidato pelo Partido Populista (PP), Leonel Brizola (1922-2004), recebeu o maior número de votos. O PT, mesmo sem ter conseguido eleger nenhum governador, “conseguiu eleger deputados estaduais, prefeitos e vereadores, sobretudo no estado de São Paulo” (SKIDMORE, 1988, p. 456).

Foi ainda em 1979 que o então ministro do Planejamento, Mário Simonsen, alertara sobre as novas medidas cabíveis ao governo. Devido às crises financeiras derivadas da crise do petróleo em países de primeiro mundo, Simonsen projetou que seria necessário um tempo de recessão para que os índices de inflação não fossem elevados a níveis exorbitantes, uma vez que a taxa de exportação de produtos nacionais entraria em queda com a instabilidade econômica dos países desenvolvidos. No entanto, a notícia dada pelo ministro não agradou à classe empresarial; era difícil acreditar em uma crise após altas taxas de crescimento do “milagre econômico”, que só se tornara possível graças ao elevado nível de empréstimos de capital estrangeiro.

Com suas projeções econômicas desmerecidas por parte do setor empresarial e político da época, Simonsen renunciou ao cargo após permanecer cinco meses em exercício. Desse modo, Delfim Neto passou a assumir a função e, ao contrário de Simonsen, trouxe notícias animadoras, seu plano econômico se anunciava “milagroso” e iria salvar o país do declínio financeiro, o que de fato não aconteceu. As previsões de Simonsen estavam certas,

e o país deu início à pior recessão dos últimos 30 anos, passando a fazer parte da lista de devedores do Fundo Monetário Internacional (FMI). Ao tomar empréstimo do FMI, o país teria que cumprir algumas medidas preventivas impostas pelo órgão, tais como diminuir os gastos públicos e barrar o consumo de bens da população por meio do arrocho salarial. As medidas não foram aceitas pela população e geraram uma onda de greves, sendo mais conhecidas as greves dos metalúrgicos (SKIDMORE, 1988).

Luiz Inácio da Silva foi um dos principais representantes da classe metalúrgica, chegando a presidir o Sindicato dos Metalúrgicos durante os anos de 1975 a 1978. As greves dessa classe trabalhadora iniciadas nos anos de 1978 e 1979 nas cidades do ABC paulista (Santo André, São Bernardo e São Caetano) tiveram grande importância para a criação do PT. As paralisações dos metalúrgicos reivindicavam principalmente aumentos salariais que compensassem o aumento inflacionário e os atos recebiam apoio de instituições religiosas, bem como a empatia de grande parte da população. As lutas continuaram ao longo da década de 1980 (SKIDMORE, 1988).

No dia 1º de abril de 1980, os metalúrgicos cruzaram novamente os braços. Além do aumento do salário em 15%, a greve solicitava que os trabalhadores tivessem seu emprego assegurado por ao menos 12 meses. Porém, mudanças promovidas pelo então ministro do Trabalho, Murilo Macedo, ocasionaram o enfraquecimento da greve. Uma semana após seu início, esta foi considerada ilegal e seus principais representantes presos, como foi o caso de Lula, que ficou detido por um mês. O Estado respondeu com o uso de força ostensiva, “[...] usando cães policiais, tropas de choque e oficiais de segurança secreta do Exército (DOI-CODI) que fizeram lembrar os horrores dos anos de Médici” (SKIDMORE, 1988, p. 436). Era necessário conter a população para que o processo de abertura não sofresse interferências externas.

Ainda que o uso de forças ostensivas e a ameaça constante de desemprego tivessem diminuído o número de paralisações em relação à década anterior, os trabalhadores seguiam com suas reivindicações. Em 1982, houve uma nova paralisação; dessa vez os metalúrgicos objetivavam a antecipação dos salários referente ao mês de outubro. Em 1983, a paralisação conseguiu ganhos salariais que passaram por cima do decreto-lei 2.065. As greves dos metalúrgicos abriram precedentes para que outros grupos sindicais também se mobilizassem em busca de melhorias (ANDREATTO et. al. 1984; RODRIGUES, M., 1991; SKIDMORE, 1988).

Com o alto índice de desigualdade social, muitas crianças deram início às atividades trabalhistas como uma das formas de complementar a renda familiar. Em 1983, as estimativas apontavam que o Brasil tinha cerca de um terço de suas crianças de 0 a 14 anos fora do ambiente escolar, dentre elas 7 milhões já estavam trabalhando, cerca de 45% em áreas rurais e em condições precárias. Vale salientar que, com a implementação do regime militar, o trabalho infantil passou a ser regulamentado a partir dos 12 anos de idade, legislação esta que prevaleceu até 1984, prevendo que as empresas teriam de contratar de 5% a 10% de mão de obra infantil, com o intuito de levantar renda para as famílias mais vulneráveis (ANDREATTO et. al. 1984).

O índice de desemprego aumentou com a aplicação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), implementado ainda no início da ditadura pelo governo do general Castelo Branco, uma vez que as demissões se tornaram menos burocráticas, o que, aliado à crise automobilística e à falta de investimentos em outros setores da indústria, causava demissão em massa. Tornou-se evidente o nível cada vez maior de empregos informais, nos quais a mão de obra recebia valor abaixo do esperado pelo mercado e o trabalhador ficava desamparado pelas leis trabalhistas. Cenário que contrastava com o “milagre econômico”, o qual afirmava que o PIB (Produto Interno Bruto) mantinha-se alto. Discurso este que mascarava uma enorme desigualdade social, pois enquanto uma parcela da sociedade conseguia manter padrões de vida luxuosos, a maior parte da população brasileira não dispunha de condições suficientes para a alimentação básica (ANDREATTO et. al. 1984).

A elevação do desemprego nas grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, desencadeou uma série de saques. O mais conhecido entre eles foi o saque de São Amaro em 1983, quando os itens roubados foram, em sua maioria, alimentos (ANDREATTO et. al., 1984). Segundo Skidmore (1988), os desempregados, somente na cidade de São Paulo, ultrapassavam os 320.000, e o índice de recessão no país, na primeira metade da década de 1980, era o pior dos últimos 30 anos:

O saldo dos quatro anos de recessão em que foi jogado o País após 1980 é dramático. Entre o final de 1980 e início de 1984, cerca de 5 milhões de brasileiros ingressaram no mercado de trabalho e não encontraram emprego, sem contar o incalculável contingente dos que perderam seus empregos no período, de acordo com os dados do Ministério do Trabalho (ANDREATTO et. al., 1984, p. 266).

Em meio às crises, os sopros da abertura política carregavam consigo esperanças de superação à recessão e o retorno do crescimento econômico. Para tanto, precisava-se do

último passo, a escolha do novo presidente a ser feita pelo povo. Em março de 1983, a luta ganhava fôlego com a apresentação da emenda constitucional apresentada pelo deputado do Estado de Mato Grosso Dante de Oliveira (PMDB), que propunha eleições presidenciais diretas para o ano de 1985 (SKIDMORE, 1998; RODRIGUES, M., 1994).

A Emenda Dante de Oliveira, como ficou conhecida, deu início ao movimento popular Diretas Já, que, *a priori*, foi um movimento de apenas 5 mil pessoas realizado na cidade de Goiânia e passou a arrastar cada vez mais multidões às ruas das principais capitais do país em comícios, palestras e atividades culturais. O movimento contou com a corroboração de diferentes políticos, entre eles Ulysses Guimarães (PMDB), Lula (PT), Leonel Brizola (PP), Franco Montoro (PMDB), Tancredo Neves (PMDB) e Teotônio Vilela (PMDB) (SKIDMORE, 1998; RODRIGUES, M., 1994).

Além dos partidos políticos, diferentes associações da sociedade civil, como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e a Central Geral dos Trabalhadores (CGT) também participaram da campanha que ganhou dimensão nacional (QUADRAT, 2014, p. 36).

As manifestações também contavam com o apoio de artistas como Fafá de Belém, Elba Ramalho e Chico Buarque de Holanda, além de entidades religiosas como o cardeal Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Ivo Lorscheiter. Outras celebridades como Sócrates, famoso jogador de futebol da época, também marcavam presença nos atos. De início, parte da mídia nacional não trabalhou na cobertura dos eventos, pois era aliada ao governo, como foi o caso da Rede Globo de Televisão (SKIDMORE, 1988).



Figura 11 - Movimento *Diretas Já* na Praça da Sé, São Paulo, 1984.

Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/diretas-ja>

Em janeiro de 1984, a manifestação por Diretas Já reuniu cerca de 200 mil pessoas na Praça da Sé em São Paulo (Figura 11), e o número de pessoas que aderiam ao movimento multiplicava à medida que a data de votação da emenda se aproximava. No mês de abril, 1 milhão de pessoas reuniram-se no comício da Candelária na cidade do Rio de Janeiro e no vale do Anhangabaú em São Paulo. O movimento bateu recorde de público, atraindo cerca de 1,7 milhão de pessoas. Foram realizados mais de 30 comícios por todo o país (ANDREATTO et. al, 1994; QUADRAT, 2014). A multidão era formada por uma diversidade de brasileiros, entre eles trabalhadores informais, comerciantes, estudantes e artistas, como relembra o artista visual Otoni Mesquita:

Nós discutíamos e saíamos em grupo para os comícios das Diretas Já e outras manifestações. Havia uma população crítica, até mesmo pelo próprio centro acadêmico da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro [...] ainda que eu não estivesse com as bandeiras na mão, sempre estava envolvido. Ia à comícios, participava de uma coisa ou outra, de programações políticas e culturais, tanto na Escola de Belas Artes quanto em outros lugares. (MESQUITA, 2018, n.p.).

Os manifestantes também protestavam com ‘panelaços’ e ‘buzinaços’: “mesmo em Brasília, onde as medidas decretadas por Figueiredo no dia 19 de abril tentavam impedir as manifestações populares, elas se realizavam” (RODRIGUES, M., 1994, p. 19).

Ainda em 1984, a Emenda Constitucional Dante de Oliveira foi votada no Congresso Nacional, porém, não obteve a quantidade de votos exigida para sua aprovação. Apesar de ter sido rejeitada, a emenda movimentou o cenário político. Seria cada vez mais difícil manter as eleições presidenciais por meio do sistema de Colégio Eleitoral e votos indiretos (RODRIGUES, M., 1994; SKIDMORE, 1988).

No entanto, contrariando a vontade do povo, a próxima eleição presidencial para a sucessão de Figueiredo manteve o mesmo sistema eleitoral responsável por eleger os quatro militares anteriores. Tanto a oposição quanto o partido do governo deveriam indicar os candidatos para a disputa presidencial. Enquanto o PMDB indicara Tancredo Neves, governador de Minas Gerais, Paulo Maluf, ex-governador de São Paulo e deputado federal pelo mesmo Estado, recebera a indicação pelo PDS, causando forte discórdia em seu partido (SKIDMORE, 1988).

Maluf não era o candidato favorito dos pedessistas, mas conseguiu vencer o vice de Figueiredo, Aureliano Chaves, graças às promessas feitas aos delegados eleitorais, sendo acusado por essa razão de comprar votos. Enquanto exercia o cargo de governador do Estado de São Paulo, repreendia greves e manifestações com o uso de força militar, por isso o

candidato também não recebia apoio por parte da população, a não ser daqueles com pensamento conservador. Ao contrário de Maluf, Tancredo Neves recebia grande apoio popular por ter participado das campanhas pró-diretas, além de ter conquistado a simpatia de alguns representantes do partido PDS, conquistando, assim, a aliança de José Sarney como candidato à vice-presidência (SKIDMORE, 1988).

Tancredo Neves venceu as eleições em 15 de janeiro de 1985. A vitória marcou uma nova era, o país tinha seu primeiro presidente civil desde o golpe de 1964. A popularidade de Tancredo semeou grandes expectativas, pois ele mantinha boas relações com o partido de oposição e supostamente traria paz à nação, além de restaurar o grave quadro econômico deixado por seu antecessor. O clima de festividade logo invadiu as ruas,

Em Brasília, o Congresso foi cercado e invadido por populares em festa. Em São Paulo, houve um carnaval razoavelmente animado na Praça da Sé. No Rio de Janeiro, a Banda de Ipanema antecipou o seu tradicional desfile de fevereiro (BARREIROS, 2005, p. 23).

Entretanto, seu modo de presidir o Brasil ficou somente no imaginário popular, pois horas antes da cerimônia de sua posse Neves foi internado, o que causou espanto em seus eleitores, visto que ele havia escondido sua doença por acreditar que seria impedido de assumir o cargo caso soubessem do seu verdadeiro estado de saúde. O presidente faleceu poucos dias após sua internação, em 21 de abril, e logo foi comparado a Tiradentes (SKIDMORE, 1988).

Assim, em abril de 1985, José Sarney tornou-se presidente da República. Ao assumir o cargo, Sarney herdava todos os problemas agravados durante a ditadura, dentre os quais, a maior dívida externa do mundo. No entanto, a formulação da Nova Constituição era algo que “começou a parecer uma cortina cor-de-rosa que separaria a população de todos os males que a afligiam” (RODRIGUES, M., 1994, p. 26). Em 1985, Sarney formou a Comissão de Estudos Constitucionais, e no ano seguinte formou-se no Congresso Nacional um grupo composto por senadores e deputados encarregados de criarem a Constituição, que passou a vigorar em 1988, a qual ficou conhecida como Constituição Cidadã. Dentre as leis que compunham o novo regimento, a Nova Constituição deixou explícito que os poderes das Forças Armadas não se sobrepujam aos poderes constitucionais. A partir das leis formuladas, estabeleceu-se que pessoas analfabetas e maiores de 16 anos teriam o direito ao voto (SKIDMORE, 1988).

Apesar de todos os problemas socioeconômicos, parte do povo brasileiro entrava em clima de festividade, afinal, a nova Constituição restaurara as liberdades individuais, proibindo a censura. Além disso, em 1989 o voto popular para escolha do cargo da Presidência do país voltou a vigorar após 25 anos de eleições indiretas (RODRIGUES, M., 1994).

Os sopros da democracia refletiam também um comportamento antagônico nas artes visuais. De um lado, parte dos críticos mencionavam que a onda de festividade tomara conta das produções artísticas, destituindo-a de seu valor social, uma vez que os artistas não precisariam mais arranjar formas de burlar a censura e tirar as vendas que cobriam os olhos da população para alertá-la quanto aos perigos de um Estado autoritário. Por outro lado, houve a defesa ao retorno das práticas individuais, o que transformava a obra em um diálogo íntimo entre autor e sua criação, em que a liberdade superava a ideia de inventividade.

## 2.1 Da Transvanguarda à Geração 80

Com a expansão da ideologia capitalista, a década de 1980 seguiu dando continuidade à era pós-moderna. A pintura e a escultura não mais detinham o protagonismo do mundo artístico como pôde ser verificado nas duas décadas anteriores. Qual seria o próximo passo rumo à inventividade após uma era em que, aparentemente, a pintura chegara ao seu nível de máxima expressividade criativa com as vanguardas europeias? Quem seria capaz de questionar novamente o valor da obra de arte e do próprio papel do artista como fez Marcel Duchamp levando para galerias objetos peculiares, chamados de *ready-mades*? A própria arte parecia ter chegado a seu fim<sup>29</sup> após todos os acontecimentos que encerraram a modernidade e deram início à era pós-moderna.

Para Lyotard (2015, p. XV), *pós-moderno* “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos das ciências, da literatura e das artes”. O período de transição entre as duas eras ocorreu com o surgimento das mídias de massa, que proporcionaram o contato com as diferentes realidades existentes, colocando em crise o reconhecimento da linearidade da história. Reconhecia-se, portanto, a existência de uma sociedade plural que superava o modelo de homem ideal calcado no período do Iluminismo

---

<sup>29</sup> O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) foi um dos primeiros estudiosos a tratar do problema da morte da arte, em seus *Cursos de estética*.



- embora ainda carregasse alguns resquícios desse pensamento. Ademais, passava-se a questionar a ideia progressista do culto ao novo e ao original (VATTIMO, 1992). Por esse motivo, Pontual declara: “depois de muito avançar, no atropelo ou na segurança, o artista do pós-modernismo, revigorado, aceitava uma pausa, descontraía-se, investia no repouso do guerreiro” (PONTUAL, 1987, p. 502).

Acreditava-se que a arte havia perdido seu rumo nas décadas anteriores, quando os movimentos de arte conceitual entraram em cena e levaram à desmaterialização da obra. Assim, esperava-se que o retorno à pintura finalmente “salvaria a arte, que traria o trem de volta a seus trilhos e seguiria para a próxima estação” (DANTO, 2006, s/n). A prática simbolizava, sobretudo, uma espécie de retomada das práticas manuais na tentativa de restabelecer a aura da obra de arte, uma crítica à sociedade de consumo em que tudo se tornava descartável com maior rapidez.

Archer (2001) destaca que o retorno da pintura se deu em diferentes lugares do mundo e ressalta que, embora houvesse esse denominador comum nas obras de artes visuais, tal característica não poderia ser atribuída a uma espécie de movimento ou escola artística como se convencionou nos períodos passados, uma vez que a nova pintura não pregava o uso de um só estilo. O autor também ressalta que os Estados Unidos e a Alemanha eram os dois principais polos de difusão e mercado de arte naquele momento. Enquanto nos Estados Unidos a *Bad Painting*<sup>30</sup> e o *graffiti* ganhavam destaque, na Alemanha um grupo de artistas destacou-se por lançar o neoexpressionismo.

Os artistas que trabalhavam com a *Bad Painting* se recusavam a fazer uso dos moldes canônicos dos movimentos clássicos. Por essa razão, mostravam resistência ao emprego das formas estéticas do “bom gosto”, trabalhavam com a representação figurativa, no entanto, infringiam “[...] la calidad, la bondad del material, la representación realista o ilusorias” (TUCKER, 1978, p. 52)<sup>31</sup>. O primeiro evento que marcou a apresentação desse estilo foi a exposição também intitulada *Bad Painting*, que ocorreu no New Museum of Contemporary Art, na cidade de Nova York em 1978, sob curadoria de Marcia Tucker, e exibiu obras dos artistas como James Albertson (1943-), Joan Brown (1938-1990), Eduardo Carrillo (1937-1997), James Chatelain (1947-), Cply (1919-1996) e P. Walter Siler (1939-).

---

<sup>30</sup> Em tradução literal para a língua portuguesa, *Bad Painting* significa “pintura ruim”. As pinturas desse estilo tinham características figurativas, com predominância de formas estilizadas, fugindo de representações realísticas.

<sup>31</sup> “[...] a qualidade, a bondade do material, a representação realista ou ilusória” (TUCKER, 1978, p. 52, tradução nossa).

Farthing (2011) menciona que, durante a década de 1980, o *graffiti*, antes considerado uma pintura marginalizada, estritamente urbana e efêmera, invadiu os espaços artísticos institucionalizados, como galerias e museus. Dentre os principais artistas desse novo contexto pictórico, destacaram-se em Nova York os artistas Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990).

Já os neoexpressionistas pretendiam reafirmar a importância da pintura utilizando-se, sobretudo, de temas como os do pós-guerra. Conforme Archer (2010), os principais representantes do neoexpressionismo na Alemanha foram: Anselm Kiefer (1945-), Gerhard Richter (1932-), Sigmar Polke (1941-2010), Georg Baselitz (1938-), Markus Lüpertz (1941-), Jörg Immendorff (1945-2007), Bernd Koberling (1938-), Dieter Hacker (1942-) e K. H. Hödicke (1938).

Após notar na seção *Aperto 80* da 39ª edição da Bienal de Veneza que a pintura era uma linguagem em comum entre os artistas italianos, norte-americanos e alemães, Achille Bonito Oliva, crítico de arte italiano, cunhou o termo Transvanguarda<sup>32</sup>. Segundo o crítico, os artistas transvanguardistas faziam uso do tradicionalismo da pintura para romper com o “darwinismo linguístico<sup>33</sup>” praticado pelas vanguardas (CANONGIA, 2010).

Portanto, os transvanguardistas faziam uma espécie de revisitação a todo o referencial histórico dos movimentos artísticos anteriores, os artistas poderiam fazer uso de diferentes questões técnicas, estéticas e temáticas, sem trabalharem com a ideia de evolução ligada ao progresso, uma vez que esta era uma das características do pensamento moderno, superadas com a chegada da pós-modernidade (BONITO OLIVA, 1982).

Bonito Oliva (1982) defendia que o momento propiciava a prática de uma pintura subjetiva, em que se reverenciava o pensamento niilista, por esse motivo havia o culto à própria individualidade do artista, algo que, de acordo com o crítico, ficara em segundo plano devido às técnicas experimentais e conceituais desenvolvidas durante as décadas de 60 e 70. Por essa razão, os artistas deveriam

Reevaluar el pasado pero sin jerarquías. En efecto, los artistas de la transvanguardia lo hacen desde la óptica del presente, sin olvidar que viven en una sociedad de masas teñida por la producción de imágenes de los *mass media* [...] Ahora la pintura recobra el sentido de una experimentación no abstracta e impersonal, sino concreta

---

<sup>32</sup> Alguns dos artistas que representavam a Transvanguarda na Itália foram Sandro Chia (1946-), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-), Nicola de Maria (1954-) e Mimmo Paladino (1948-) (BONITO OLIVA, 1982).

<sup>33</sup> Termo criado pelo crítico de arte Bonito Oliva, inspirado na teoria evolucionista do cientista Charles Darwin (1809-1882).

e individual que puede medirse por la intensidad del resultado (BONITO OLIVA, 1982, p. 37)<sup>34</sup>.

No entanto, outros críticos, como Benjamin Buchloh, Craig Owens e Hal Foster, não mostraram os mesmos sinais de euforia com a “nova pintura”. Eles criticaram os artistas praticantes dessa linguagem no pós-modernismo, pois abrir mão da arte conceitual seria um meio de sucumbir às exigências mercadológicas (KURCZYNSKI, 2011).

Para Foster (2017), existe um falso pluralismo nas instituições pós-modernas onde a pintura é vista apenas como um signo mercadológico em que “tudo vale (contanto que as formas aceitas predominem)” (FOSTER, 2017, p. 7). O crítico observa que os adeptos da nova pintura, ao tomarem para si questões estilísticas de outros períodos da história da arte, desvinculavam o verdadeiro valor estético daquele movimento, praticando então uma pintura de simulação, “como se fosse um conjunto sincrônico de muitos estilos, dispositivos ou significantes para recompor, pastichar ou, por outro lado, manipular, e nenhum deles mais necessário, pertinente ou avançado que o outro” (FOSTER, 2017, p. 104).

Apesar da crítica, Foster (2017) ressalta que a partir dessas apropriações que tomam como referência o passado, é que se torna possível definir o grau de importância dos acontecimentos artísticos anteriores, pois “nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente” (FOSTER, 2017, p. 10). Isso ocorre devido ao afastamento temporal em que se torna exequível analisá-los e compreender o grau de importância de determinado período.

Morais (1992) ressalta que no Brasil os indícios de retorno à pintura puderam ser observados logo no início da década de 1980, com as exposições: *Entre Mancha e a Figura* (1982) e *3.4 Grandes Formatos* (1983), ambas ocorridas no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro; *À Flor da Pele - Pintura & Prazer*, realizada no Centro Empresarial Rio; *A Pintura Como Meio*, sob curadoria de Aracy Amaral, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; *Pintura, Pintura*, sediada na Fundação Casa de Rui Barbosa; e *Pintura/Brasil*, realizada no Palácio das Artes em Belo Horizonte. Como um dos principais defensores da nova pintura no país, Moraes declarava:

---

<sup>34</sup> “Reavaliar o passado, mas sem hierarquias. De fato, os artistas da transvanguarda o fazem a partir da perspectiva do presente, sem esquecer que eles vivem em uma sociedade de massas atingida pela produção de imagens dos *mass media* [...] Agora a pintura recupera o sentido de uma experimentação não abstrata e impessoal, senão concreta e individual que pode medir-se pela intensidade do resultado” (BONITO OLIVA, 1982, p. 37, *tradução nossa*).

A pintura está aí, entrando pelos poros, pelo nariz, pelos ouvidos, indo direto ao coração, antes mesmo de passar pelo cérebro. A pintura voltou a ser um vale-tudo. Ótimo. Dizem que é *bad painting*, eu a vejo linda. Dizem que é feia, ultrajante, eu a sinto sensualíssima. Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna. *I love her* (MORAIS, 1992, p. 13).

Entretanto, foi em 14 de julho de 1984, com a exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, que houve uma espécie de panorama geral da arte brasileira daquele período. Sob curadoria de Marcus de Lontra Costa, Roberto Leal e Sandra Mage, a mostra reuniu 123 artistas de diversas regiões do país. Segundo Costa (1988), a ideia da mostra surgiu ainda no Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983, quando o curador constatou, após viajar por diferentes Estados brasileiros, que o retorno à linguagem pictórica se estendia para além do eixo Rio/São Paulo. Alguns dos participantes da coletiva foram: Adir Sodré (1962-), Beatriz Milhazes (1960-), Daniel Senise (1955-), Jorge Guinle (1916-2004) e o artista amazonense Jair Jacqmont (1947-). A exposição também reuniu artistas praticantes da pintura em *graffiti*, dentre eles Alex Vallauri (1949-1987), Waldemar Zaidler (1958-) e Carlos Matuck (1958-). Parte dos artistas selecionados para a exposição era proveniente de cursos de artes como a própria Escola do Parque Lage; quanto aos artistas das demais localidades, estes foram escolhidos após suas obras terem capturado a atenção dos curadores em diferentes salões e exposições coletivas.



Figura 12 - Cartaz da exposição *Como vai você, Geração 80*, 1984.

Fonte: <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/3386#page/1/mode/1up>

Como destaca Guinle (2001), o espaço escolhido para a mostra também refletia de forma simbólica a particularidade das poéticas imagéticas daquele período, pois “uma escola de arte enfatiza o lado ainda experimental, precário, juvenil na gama de propostas ‘viáveis’, aponta indícios de carreiras, em fase embrionária” (GUINLE, 2001, p. 231). Além disso, o termo *jovens artistas* era o mais adequado para referir-se aos artistas dessa geração, uma vez que a faixa etária variava entre 20 e 37 anos.

A mostra não contou com uma organização tradicional, uma vez que as obras foram espalhadas por todos os espaços da escola, que na época não desfrutava de estruturas para a realização de grandes exposições, como destaca Costa: “os artistas foram convidados a ocuparem todos os espaços, nada de paredes, nada de burocracia” (COSTA, 1988, p. 34).

Com essa exposição, os artistas representantes do retorno da pintura no país ficaram conhecidos como *Geração 80*, alcunha atribuída por alguns críticos, tais como Roberto Pontual, e utilizada pelas mídias, vindo a difundir uma geração de artistas que reverberava as características da nova pintura, em que era restabelecido o protagonismo dessa linguagem no cenário artístico nacional. O uso de diferentes suportes, tela sem *chassi*<sup>35</sup>, liberdade no uso da forma e pinturas em grandes formatos caracterizaram essa geração.

Outrossim, tratava-se de uma geração que não possuía um estilo definido e que, em parte, se identificava com as características da Transvanguarda, conforme Pontual (1984, p. 51): “Nada de exclusões ou de proibições. Nada, portanto, de um só estilo. As produções giravam em torno de [...] ‘uma extrema ambiguidade conceitual, brincando com colagem indiscriminada da história da arte e desfazendo seus limites formais semânticos’”. Se, por um lado, os artistas da *Geração 80* dispunham de todo o arcabouço teórico dos movimentos artísticos anteriores, por outro, negavam o ensino acadêmico e a história da arte. O uso de uma linguagem tradicional como a pintura tinha o objetivo de criticar a tradição fazendo uso de uma das técnicas mais tradicionais das artes visuais (GUINLE, 2001).

Em São Paulo, a difusão da nova pintura ficava a cargo das edições das Bienais<sup>36</sup>, ainda que durante a década de 1980 os artistas já pudessem se conectar com o restante do mundo por meio dos veículos comunicacionais como grandes jornais e revistas

---

<sup>35</sup> Material rígido que forma uma moldura para o suporte de obras bidimensionais.

<sup>36</sup> A primeira edição do evento ocorreu em 1950 e foi idealizada por Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977). A Bienal completou no ano de 1981 seus 30 anos de existência, com 15 edições, e era um dos principais eventos de arte no Brasil.

especializadas em artes. Ao reunir artistas de diferentes países, as Bienais de São Paulo continuaram a ampliar os diálogos e trocas de experiências entre a classe artística nacional e internacional, formando um espaço que tinha por objetivo “apresentar de maneira sistemática aspectos importantes da produção artística e visual da atualidade” (ZANINI, 1980, p. 23).

A XVI edição da Bienal de São Paulo ficou aberta para visitação no período de outubro a dezembro de 1981 e, conforme o catálogo geral, reuniu artistas de 33 países de diferentes continentes<sup>37</sup>. O patrocínio ainda ficara restrito aos repasses de verba do governo, algo questionado por Amaral (2006), uma vez que o orçamento se encontrava comprometido devido às crises econ micas enfrentadas pelo país. O evento não possuiu um tema central, contudo, tinha o objetivo de exibir obras que denunciassem os problemas sociais enfrentados pela época. Uma das principais questões debatidas durante o planejamento da Bienal desse ano girava em torno da possibilidade de criação de um evento que oferecesse exclusividade aos artistas latino-americanos, uma vez que a Bienal da América Latina havia sido extinta, no entanto, a proposta não obteve êxito e o evento continuou com abertura a diversas delegações internacionais (ARACY, 2006).

Walter Zanini foi o responsável pela curadoria das duas edições que deram início à abertura de temporada das Bienais de São Paulo na década de 1980, a XVI e XVII, respectivamente, e foi a primeira pessoa a quem foi atribuído o cargo de curador-geral das mostras. Seu trabalho destaca-se por ter alterado drasticamente a linha de organização das obras em relação às edições anteriores, que seguiam o exemplo da Bienal de Veneza (CARVALHO, 2013). Sob a curadoria de Zanini, as obras passaram a ser distribuídas por eixos narrativos, o que antes era agrupado conforme às delegações dos países participantes:

Pintura ia com pintura, escultura com escultura, vídeo com vídeo, e assim por diante. A idéia (*sic*) não era exatamente nova muito embora sua aplicação no evento evitou que ele mais uma vez ostentasse uma aparência de ‘festa das nações’ (FARIAS, 2001, p. 192).

Com essa significativa mudanç a, elevou-se o *status* da curadoria de exposições, reconhecendo-se a importância do projeto curatorial na organização de mostras artísticas realizadas no país. Destarte, a XVI edição da Bienal de São Paulo foi dividida em três núcleos que seguiam os conceitos propostos pelo curador (CARVALHO, 2013).

---

<sup>37</sup> XVI Bienal de São Paulo, Volume I. Disponível em <<https://issuu.com/bienal/docs/nameafc02>> acesso em 15 de novembro de 2018.

Outro destaque no que tange ao retorno da pintura às Bienais de São Paulo se deu em sua XVIII edição, que, além de exibir pinturas do movimento neoexpressionista, contou com a instalação *A Grande Tela*, planejada pela curadora-geral do evento, Sheila Leirner, junto ao arquiteto Haron Cohen. Tratava-se de uma sala com a organização do acervo pictórico disponível para a Bienal, as telas foram posicionadas lado a lado, sem ordenação por nacionalidade ou por conceituação temática, criando um enorme corredor imagético (Figura 13). Segundo a curadora, as pinturas foram dispostas dessa maneira em alusão aos acontecimentos filosóficos da pós-modernidade.

Como destaca Leiner (1985, p. 16), “O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea”. Ainda que tenha causado impacto, a instalação foi criticada por alguns profissionais da área, dentre eles Amaral (2006), para quem a disposição utilizada não respeitou os contextos culturais dos artistas, além do espaço ter sido mais destacado que os demais.



Figura 13 - *A Grande Tela*, instalação criada por Sheila Leiner, 1985.  
Fonte: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/18bienal>

Além da *Grande Tela*, o que também chamou atenção na XVIII edição da Bienal foi a participação do coletivo de artistas intitulado *Casa 7*. Dividindo um atelier na Vila Cerqueira, em São Paulo, o grupo formado por Carlito Carvalhosa (1961-), Fábio Miguez (1962-), Paulo Monteiro (1961-) e Rodrigo Andrade (1962-) ficou conhecido como um dos principais representantes do neoexpressionismo no país, por utilizar em suas poéticas tintas

industriais e grandes painéis feitos de papel. Entretanto, Rodrigo Andrade também se aproximava do estilo de pintura com *graffiti* (AMARAL, 2006).

Dentre as tendências em voga no Brasil na década de 1980, também pode ser destacado o uso do papel como suporte material, tanto da pintura em si quanto como protagonismo de criações experimentais de obras bidimensionais e tridimensionais. Um dos eventos responsáveis por reunir essa tendência foi a mostra coletiva do *15º Panorama de Arte Brasileira – Arte Sobre o Papel* do ano de 1984 exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a qual reuniu pouco mais de quarenta artistas convidados, entre eles Fayga Ostrower (1920-2001), Nelson Felix (1954-), Renina Katz (1925-), Diva Elena Buss (1943-), Amelia Toledo (1926-2017), Nelson Augusto (1942-), Alcindo Moreira Filho (1950-) e os artistas amazonenses Jair Jaçmont (1947-) e Otoni Mesquita (1953-). Segundo o curador da exposição, Alberto Beuttenmüller

O ‘Panorama’ de 84 é a quinta edição dessa mostra voltada para o papel como suporte, sendo a primeira a ampliar as linguagens desse suporte. Além disso, o Brasil foi esquadrihado e discutido, região por região, para que se pudesse fazer justiça aos novos projetos de ‘arte sobre papel’. Procuramos a nata dos artistas que trabalham sobre papel, um suporte esquecido pelo mercado de arte. (BEUTTENMÜLLER, 1984, n.p.)

Ainda segundo Beuttenmüller (1984), essa exposição redirecionou a proposta do projeto *Panorama* que vinha acontecendo desde o ano de 1970, que antes revezava entre as técnicas de desenho, pintura e escultura/objeto, intercalando-as entre si a cada três anos. A nova prática teve como objetivo incluir as novas propostas vigentes dentro das linguagens contemporâneas.

Como parte do sistema capitalista, investir em obras de arte tornou-se prática frequente, o que possibilitou a inserção dos jovens artistas brasileiros no mercado do capital, inclusive adentrando em âmbito internacional, gerando opiniões controversas por parte de críticos e curadores. A título de exemplo, Roberto Pontual (1984) destaca que o artista virara mais um profissional do sistema e que, como tal, estava cada vez mais dependente do trabalho dos *marchands*. Marcus Lontra chegou a declarar que

A geração mais nova faz da elaboração de imagens a sua prática cotidiana, investindo nos processos artesanais, buscando, através de obras vendáveis, seduzir o mercado para poder não perturbar o sistema e por ele não ser perturbado (COSTA, 1988, p. 31).



Se, por um lado, a geração de artistas da década de 1980 fora acusada de excesso de festividade e falta de comprometimento com o fazer artístico, por outro, observou-se a importância da *Geração 80*, que ao mesmo tempo em que respirava o clima de liberdade no país, não deixava de promover discussões e experimentações a partir das novas tendências de arte contemporânea.

Para Morais (1992), a nova pintura simbolizava uma experimentação da liberdade do prazer da produção pictórica, em contraposição ao hermetismo que pairou sobre os artistas nas duas décadas anteriores. Por esse motivo, as práticas buscavam a satisfação do prazer individual do próprio artista, suprimindo questões didáticas sobre o papel da política, haja vista que parte da *Geração 80* não viveu, de forma politicamente ativa, a fase mais rígida da ditadura militar. Por outro lado, apesar da descrença na política e no futuro, o crítico ressalta que os artistas dessa fase não eram totalmente pessimistas, pois participaram ativamente das manifestações que reivindicavam a democracia no país.

Ainda que as principais ações mercadológicas e eventos ligados ao meio artístico continuassem ocorrendo com predominância no eixo Rio-São Paulo, a década de 1980 também foi responsável por abrir uma pequena parcela de seus espaços aos artistas de diferentes regiões do país, que puderam participar de exposições coletivas, salões e bienais de arte em âmbito nacional e internacional. Segundo Pontual (1984), houve um aumento considerável no número de artistas nômades, uma vez que estes saíam de suas cidades natais em busca de aperfeiçoamento e trocas de experiências artísticas nas grandes metrópoles. Desse modo, “as distâncias de toda espécie tornaram-se tão ínfimas que a província pode sentir-se gozando da novidade em paralelo com a metrópole” (PONTUAL, 1984, p. 57).

Dentro desse viés, artistas amazonenses compartilhavam suas poéticas visuais em diversos eventos artísticos do país, mostrando que embora existisse uma grande distância geográfica que os separava de outras metrópoles, as fontes da arte contemporânea reverberavam pela cidade de Manaus. Tais artistas, que até então eram considerados em isolamento cultural, puderam mostrar que suas poéticas caminhavam ao lado das novas tendências do campo artístico, em que a linguagem pictórica, assim como outros códigos da arte contemporânea, se fazia presente<sup>38</sup>. Cabe destacar que, apesar de fazerem uso dessas linguagens, os artistas utilizavam-se de temas locais, como, por exemplo, as problemáticas

---

<sup>38</sup> Estas características serão abordadas no tópico 2.3.1 *Cenário das artes visuais em Manaus na década de 1980*.

em torno do processo de tardio industrialização da cidade de Manaus com a implementação da Zona Franca.

### 2.3 De Manaus na década de 1980

Tomando como ponto de partida a história da colonização da cidade de Manaus, é possível perceber que por esta localizar-se em meio à floresta amazônica, sempre foi alvo de interesses estrangeiros, haja vista que seu território imenso abriga recursos de uma densa massa florestal, abundante em recursos em sua fauna e flora e com rica fonte de água doce. Tal cenário ficou claro com a exploração ocorrida durante o Ciclo da Borracha em meados do século XIX e, posteriormente, com os processos de abertura comercial advindos da implementação da Zona Franca, que trouxe profundas modificações socioeconômicas à cidade durante a década de 1980.

A primeira viabilização da Zona Franca de Manaus se deu com a lei nº 3.173, de 6 de junho de 1957, criada pelo deputado federal Francisco Pereira da Silva. Porém, a ação foi ampliada 10 anos depois, com o decreto-lei nº 288, de 28 de fevereiro de 1967, promulgado pelo governo federal, que tinha como presidente na época o militar Humberto de Alencar Castelo Branco (1900-1967). Bentes (1986) aponta que desde o declínio da borracha não houve períodos econômicos de ascensão contínua na cidade e que a mesma voltou a ser excluída da rota dos grandes investimentos comerciais. Eis, então, que anos após o esquecimento, implementou-se a Zona Franca de Manaus, que veio a mudar o percurso histórico e econômico da cidade.

O lema criado foi “integrar para não entregar” (RIBEIRO, 2005, p. 232), e um de seus objetivos era aumentar a massa populacional da região amazônica, bem como promover seu desenvolvimento econômico, haja vista que, aos olhos do governo, a região sempre foi alvo de cobiças internacionais e deixá-la “vazia” era um risco constante. Desse modo, abriram-se estradas que trabalhariam na ligação da região ao restante do país, tendo como foco a atração de investimentos de grandes indústrias para as áreas “desocupadas”. Buscava-se, portanto, o desenvolvimento do tripé econômico na área do comércio, da indústria e da agropecuária. A aplicação da primeira base desse plano ocorreu com a zona de livre comércio, que teve seu apogeu principalmente em meados dos anos 1970 e que colocou em prática o “[...] estímulo

à substituição de importações de bens finais e formação de mercado interno”<sup>39</sup>. Apesar do último objetivo citar que havia uma preocupação com o bem-estar da população, nota-se que o plano de ação do governo era tentar inserir a Amazônia em grandes planos socioeconômicos e geopolíticos (RIBEIRO, 2005). A luta pela não invasão estrangeira ocorre, porém, de forma irônica, uma vez que se permite a instalação de diversas multinacionais na cidade de Manaus.

Para administrar os incentivos fiscais federais, criou-se a Superintendência da Zona Franca de Manaus (Suframa). Segundo Ribeiro “a Suframa teve pleno sucesso ao transformar a cidade de Manaus em um grande centro urbano e industrial localizado no coração da Amazônia brasileira” (RIBEIRO, 2005, p. 237).

Com o decorrente incremento da economia, houve a necessidade do aumento no número de hotéis, construção de novas rodovias, ampliação bancária, entre outros adventos (BENTES, 1986). Como aponta Nascimento (2014), para além das mudanças socioeconômicas, a Zona Franca abriu brechas para construção de prédios que causaram impacto na configuração urbanística da cidade, o que pôde ser observado, principalmente, no entorno do centro de Manaus.

A instalação do Distrito Industrial, nos anos de 1970, concluiu um ciclo de projetos que modelaram a cidade como uma grande área de concentração de indústrias multinacionais; restou, então, povoar a cidade com mão de obra barata que atendesse à demanda pretendida. Porém, o abastecimento de empregos provenientes das fábricas e comércios gerados com a Zona Franca de Manaus não conseguiu suprir a demanda de migrantes que chegaram à cidade, o que iria posteriormente causar diversos problemas sociais e ambientais. Os migrantes eram provenientes tanto das cidades pequenas do interior do Estado do Amazonas quanto de outros Estados brasileiros, tais como Pará, Ceará e Acre. Porém, o maior número de migração veio com a população interiorana do Estado, fato que também ocorreu após os tempos de ouro da época da borracha (BENTES, 1986). A população urbana, que nos anos de 1970 era de 311.622 habitantes, nos anos de 1980 duplicou, e a cidade passou a ter 634.759 habitantes<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Modelo da Zona Franca – História. Disponível em <[http://www.suframa.gov.br/zfm\\_historia.cfm](http://www.suframa.gov.br/zfm_historia.cfm)>. Acesso em 01 de junho de 2018.

<sup>40</sup> IBGE – Estatísticas do século XX. Disponível em <<https://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/populacao.html>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

Os motivos da migração eram principalmente a busca por uma vida mais digna, com mais qualidade, pois por ser uma macrocidade, Manaus concentrava serviços essenciais ao estado. Assim, a cidade passou a ser opção de moradia para os indivíduos que sonhavam com uma vida melhor e, como resultado, a cidade cresceu demasiadamente: “desde sua fundação em 1669, Manaus jamais presenciou um crescimento demográfico como aquele verificado nas décadas de 70 e 80” (FILHO, 1999, p. 33). Assim, aumentaram-se os problemas sociais, uma vez que a cidade não dispunha de infraestrutura para abrigar a todos, por isso o período da década de 1980 é conhecido pelo “inchaço” populacional que agravou os problemas urbanos da sociedade manauara.

Tais problemas sociais serviram como base de criações artísticas que transpunham suas críticas aos processos de industrialização ocorridos na cidade, que descaracterizavam tanto a paisagem natural quanto os modos de vida de seus cidadãos. Em 1987, Aldisio Filgueiras, no poema *Ai de ti, Manaus*, fez uso da linguagem poética para denunciar uma cidade que alimentava seus cidadãos com lixo e virava as costas para a natureza, deixando que suas riquezas fluviais fossem atacadas por resíduos químicos, enquanto se travestia de luxo. O artista plástico Arnaldo Garcêz fazia suas denúncias por meio da linguagem pictórica, retratando a sociedade marginalizada, ao mesmo tempo em que denunciava o aumento da prostituição na cidade (ARNALDO, 1980, Geral, p. 7). Otoni Mesquita, por sua vez, expunha que a cidade fora “transformada em uma grande feira de produtos importados para turistas coloridos” (MESQUITA, 1985, n. p.), além de questionar o fato de as matérias-primas amazônicas serem substituídas por produtos industrializados.

Por consequência, além do tom de denúncia social, parte dos artistas que participaram do cenário artístico da região procurava evidenciar em suas obras aspectos da cultura local que eram desvalorizados como consequência dos processos de industrialização sofridos pela cidade. Concomitantemente, buscavam romper com as fronteiras que os separavam dos circuitos artísticos dos eixos hegemônicos do país, produzindo obras que, apesar de adotarem as estéticas contemporâneas, preservavam suas raízes regionais.

### **2.3.1 Cenário das artes visuais em Manaus na década de 1980**

Ao folhear livros que tenham como proposta apresentar a história da arte contemporânea no Brasil, é possível verificar que os acontecimentos apontados ficam restritos em grande parte à Região Sudeste e contam especificamente a história da arte nas

grandes metrópoles, São Paulo e Rio de Janeiro. Ainda que tais cidades se mostrassem bases importantes para a efervescência cultural do país, pode-se afirmar que as novas linguagens da arte contemporânea estavam ecoando em diferentes regiões brasileiras, como é o caso da cena artística presente na cidade de Manaus na década de 1980.

Destaca-se que os artistas que compunham o quadro artístico da cidade na década de 1980, não restringiam seus trabalhos apenas à linguagem pictórica, embora a maior parte dos trabalhos fizessem uso desta técnica, suas poéticas visuais também caminhavam por entre as variadas linguagens da arte contemporânea que entraram em voga nas décadas anteriores, tais como a arte conceitual, performances, instalações, videoarte<sup>41</sup> e *graffiti*<sup>42</sup>.

Cabe mencionar que na época havia cursos livres de artes visuais oferecidos por alguns dos membros do Clube da Madrugada<sup>43</sup> na Pinacoteca do Estado. Parte da geração de jovens nomes da arte em Manaus, como Jair Jacqmont<sup>44</sup>, Bernadete Andrade<sup>45</sup> e Otoni Mesquita, começou a expor seus trabalhos ainda no fim da década de 1970, somente depois de frequentar os cursos livres de desenho, gravura e pintura ministrados pelos artistas Moacir

---

<sup>41</sup> Na década de 1980, Roberto Evangelista (1946 - 2019) foi um dos principais representantes de obras experimentais/multimídias na cidade de Manaus. Os traços da estética expressiva desse artista são explorados no livro *Ritos: Roberto Evangelista*, organizado por James Araújo, Verônica Gomes e Renan Freitas Pinto, publicado pela Editora da Universidade Federal do Amazonas em 2017.

<sup>42</sup> Cristóvão Coutinho (1963 -) foi um dos precursores a acrescentar o uso do *graffiti* em suas obras durante o período na cidade. O trabalho desse artista é destacado no *Dossiê Cristóvão Coutinho* de autoria de Sávio Stoco, Rômulo Nascimento e Ricardo Agum, publicado em 2017.

<sup>43</sup> Segundo Páscoa (2011), o Clube da Madrugada foi formado por poetas e artistas visuais em meados dos anos 1960 em Manaus. O Clube tinha como objetivo discutir a arte contemporânea, além de promover eventos ao ar livre que tinham como propósito maior a aproximação com o público, dentre os quais destacam-se a arte mural, seminários e exposições ao ar livre em praias e praças públicas da cidade. A historiografia do Clube foi reunida por Luciane Páscoa no livro *As artes plásticas no Amazonas: O Clube da Madrugada*, publicado pela Editora Valer em 2011. Nessa obra, Páscoa também apresenta biografias e obras dos artistas visuais que integraram o grupo entre as décadas de 1950 e 1970.

<sup>44</sup> Artista plástico nascido em Manaus em 1947. Destaca-se por seus trabalhos em pintura.

<sup>45</sup> Bernadete Andrade (1943 - 2007) utilizava-se do desenho e da pintura para criação de suas obras, que carregavam fortes influências de grafismos indígenas. A trajetória da artista foi organizada por Priscila Pinto e reunida no livro *Bernadete Andrade: Por entre pinturas e cidades imaginárias*, publicado pela Editora da Universidade Federal do Amazonas em 2012.

de Andrade<sup>46</sup>, Álvaro Páscoa<sup>47</sup>, Van Pereira<sup>48</sup> e Manoel Borges<sup>49</sup>. O curso, além de ter impulsionado a carreira desses artistas, serviu como base para que algumas das ideias defendidas pelo clube tivessem continuidade.

Na década de 1980, a cidade também sediava inúmeras exposições artísticas, tanto individuais quanto coletivas, além de salões de arte que movimentavam o ambiente cultural da cidade. Também ocorriam premiações promovidas por iniciativas públicas. A título de exemplo, em 1983 houve a criação do Prêmio Suframa, que visava a valorizar artistas, jornalistas e escritores da região.

Como parte da influência exercida pelo Clube da Madrugada, destacam-se as edições da *Feira de Arte Popular*, que eram sediadas na Praça da Heliodoro Balbi (popularmente conhecida como Praça da Polícia), tendo algumas de suas edições organizadas por secretarias subordinadas ao poder estadual e municipal. O objetivo principal da feira era promover um espaço para que os artistas e artesãos pudessem expor seus trabalhos, uma vez que a cidade dispunha de poucos espaços públicos destinados a esses fins (FEIRA, 1980, Cidade, p. 3).

Nesse mesmo período, a cidade também contava com a Associação de Artistas Plásticos do Amazonas (AAPA). Criada em 1979 pela artista plástica Maria Auxiliadora Zuazo, a AAPA tinha por objetivo organizar os artistas da cidade, promovendo discussões e debates sobre a arte local, as chamadas das assembleias divulgadas por meio de notas nos periódicos impressos da época, conforme documentado abaixo (Figura 14).

---

<sup>46</sup> Moacir de Andrade (1927 - 2016), artista plástico amazonense, cuja expressividade artística explorava técnicas de pintura e desenho com temáticas que retratavam paisagens do cotidiano amazônico. Também foi professor e escritor, com vinte títulos publicados, os quais em sua globalidade retratam os costumes e cultura do povo manauara. Os aspectos da vida e obra desse artista foram abordados em diversos livros e pesquisas acadêmicas, dentre as quais podem ser destacadas a tese de doutoramento de Valter Frank de Mesquita Lopes intitulada *Processos socioartísticos em Moacir Andrade: Estilo e artes plásticas na amazônia*, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas.

<sup>47</sup> Álvaro Páscoa (1920 - 1997), artista visual nascido em Portugal e radicado em Manaus, foi professor, pintor, escultor e gravurista, além de ter exercido cargos públicos importantes, como diretor da Pinacoteca do Estado do Amazonas. A trajetória do artista é destacada no livro *Álvaro Páscoa: O golpe fundo* de autoria de Luciane Páscoa, publicado pela Editora da Universidade Federal do Amazonas em 2012.

<sup>48</sup> Van Pereira (1958 - 2018) foi desenhista, pintor, escultor e ilustrador amazonense. A poética do artista evidenciava suas preocupações com a ecologia amazônica.

<sup>49</sup> Manoel Borges (1944 - 1987) foi desenhista, pintor e fotógrafo.

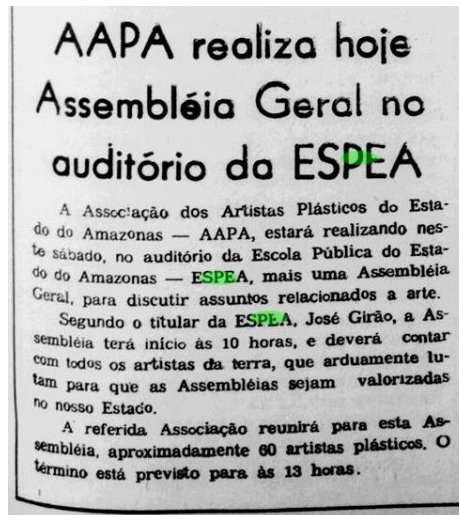


Figura 14 - Menção à Associação de Artistas Plásticos do Amazonas.  
Fonte: Jornal do Comércio, 03 de maio de 1980. Cad. 1 - Cidade, p. 3.

Em 1980, a AAPA<sup>50</sup>, unida à Escola de Serviço Público do Estado conseguiu criar uma nova galeria, inaugurada com o título *Curupira*. Entretanto, tratava-se de um pequeno espaço onde apenas cerca de 15 obras podiam ser exibidas em cada mostra (PÚBLICO, 1980, Cidade, p. 3). Cabe destacar que além da inauguração da galeria *Curupira*, outro marco importante da associação foi a realização do II Salão Curupira de Artes Plásticas, que ocorreu em 1981 e reuniu 30 artistas, dentre eles Fernando Jr., Afrânio de Castro e Moacir de Andrade (MACIEL, 1981, Vida, p. 4). Em 1985, a sede da associação foi transferida para o Liceu de Artes Esther Mello, ocasião em que a presidência da AMAP passou a ser assumida por Anísio Mello.

Segundo Anísio Mello (*apud* Freire 1985, Cultura, n. p.), apenas 40 artistas possuíam registro na associação. Sua gestão tinha como objetivo popularizar as artes, promovendo exposições em locais com maior número de circulação do público, abdicando dos espaços institucionalizados. Todavia, a prática já acontecia, uma vez que existia a reivindicação de mais espaços destinados à promoção das atividades dos artistas visuais. Alguns deles expunham seus trabalhos em bares e hotéis pela cidade, a título de exemplo, têm-se Maria Auxiliadora Zuazo, que expôs a série *Sexus, Plexus e Nexos* em fevereiro, no Bar Opção, e Otoni Mesquita, com a mostra *Experimentos*, no Baco Bar, em setembro, ambas em 1985.

---

<sup>50</sup> Posteriormente, a associação mudou de sigla, que passou a ser AMAP (Associação Amazonense de Artistas Plásticos).

Durante o período da década de 1980, parte das mostras visuais também acontecia no *hall* do Teatro Amazonas, por iniciativa do projeto Hahnemann Bacelar<sup>51</sup>, implementado durante a gestão do governador José Bernardino Lindoso (1920-1993), em 30 de abril de 1979 (LINDOSO, 1980, Política, p. 5). A inauguração do projeto ocorreu com a participação de Sérgio Cardoso<sup>52</sup> em mostra individual. O objetivo do projeto era ceder “[...] um espaço de exibição para os trabalhos produzidos; assim como divulgação pessoal do artista e da proposta de sua obra” (PROJETO, 1981, p. 3).

As exposições ocorriam no *hall* de entrada do teatro e, ainda que o espaço mostrasse falta de estrutura para receber as obras (se comparado a uma galeria dedicada a esse ofício, por exemplo), o local conseguiu abrigar importantes eventos da década, tais como as primeiras exposições individuais de Otoni Mesquita (*Fruturbano*, 1980) e Arnaldo Garcêz<sup>53</sup> (*Exposição de pintura*, 1980). Por meio do projeto também realizou-se a Mostra Feminina de Arte Contemporânea *Ixê Cunhã*, que contou com obras de 21 artistas<sup>54</sup>. Outro evento de destaque ocorreu em 1983, com a colaboração com a Universidade do Amazonas, quando o espaço sediou a mostra coletiva de artes plásticas *Amazonas Arte*, em comemoração à visita de reitores da América do Norte ao Estado.

O Teatro Amazonas também foi sede do salão Hahnemann, que ocorreu no dia 6 de janeiro de 1982 e contou com obras de 48 artistas locais. Dentre os que participaram da mostra, destacam-se obras do próprio Hahnemann Bacelar, do seu irmão Eli Bacelar<sup>55</sup>, Maria Auxiliadora Zuazo<sup>56</sup>, Sérgio Cardoso, Bernadete Andrade, Jair Jacqmont e Otoni Mesquita.

---

<sup>51</sup> Hahnemann Bacelar (1948-1971), artista amazonense conhecido por seus trabalhos em pintura que exaltavam cenas do cotidiano amazônico. A trajetória de Bacelar é destacada na dissertação de mestrado intitulada *Um estudo iconográfico da obra pictórica de Hahnemann Bacelar: Contribuições para um inventário* de Décio Viana da Silva, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas em 2014.

<sup>52</sup> Sérgio Cardoso (1954-), dramaturgo e artista plástico amazonense que desenvolve trabalhos em pintura e multimídias.

<sup>53</sup> Artista plástico amazonense nascido em 1977, desenvolve seus trabalhos por meio da pintura, com influência do expressionismo. Na década de 1980 produzia pinturas que abordavam conteúdos relacionados aos setores da sociedade marginalizada.

<sup>54</sup> Participaram da mostra as artistas: Beth Vale, Dulca Daou, Bernadete Andrade, Katerina Houllis, Rosemary Bianco, Monica Maia, Simey Thury, Natacha Andrade, Inês Daou, Ana Cristina Salibe, Jacqueline Muneymne, Ana Lucia Nascentes, Larissa de Moraes, Edunira Assef, Rita Loureiro, Maria Auxiliadora Zuazo, Palma Kniphoff, Ester Domingues, Roselane Monteiro, Jussara Suriadakis e Liluan Saldanha (SOCORRO, 1980, Política, p. 5).

<sup>55</sup> Artista plástico nascido em Manaus em 1960. Utiliza-se da linguagem pictórica para retratar temas cotidianos por meio do estilo *naïf*.

<sup>56</sup> Artista plástica nascida no município de Lábrea em 1943, trabalhou com a poética feminina, fazendo uso da gravura e desenho.



Outro local de extrema importância para o cenário artístico manauara foi a Galeria Afrânio de Castro (Figura 15). Localizada na rua Ramos Ferreira, nº 1009, no centro da cidade, foi inaugurada em 1981 com uma exposição de 42 telas do artista plástico Moacir de Andrade. No primeiro momento, a galeria foi intitulada Galeria de Arte, mas posteriormente recebeu o nome Afrânio de Castro, em homenagem ao artista plástico amazonense falecido no mesmo ano de inauguração do espaço.

Sob coordenação de Jair Jacqmont, a galeria era vista como um espaço democrático, uma vez que se propunha a promover diferentes exposições temporárias, cedendo espaço para que diferentes artistas expusessem suas obras. Jacqmont (*apud* JÚNIOR, 1985, c5, n. p.) também destaca que, “Com a galeria, se realizam coisas que não ocorriam antigamente [...], pois nela acontece de tudo: pintura, performances, memórias, fotografias, entalhes e outras expressões artísticas”.



Figura 15 - Fotografia parte frontal da Galeria Afrânio de Castro, 1987.

Fonte: Jornal Amazonas em Tempo. Cultura em Tempo, caderno 3, 19 de novembro de 1987.

Por meio de eventos e exposições de artistas já consolidados no cenário artístico local, a Galeria Afrânio de Castro, buscava uma aproximação maior com o público da cidade. Contudo, devido à falta de investimentos e recursos, a galeria fechou as portas em 1986. Dentre os eventos ocorridos na galeria, destacam-se a exposição *Silvino Santos Pioneiro do cinema no Amazonas*, as aulas de arte promovidas pela Funarte e o evento de lançamento do livro *Hoje tem Guarany!*, de autoria de Selda Vale e Narciso Lobo, em 1984, além das exposições coletivas *4 artistas experimentais* (1984), *Natureza em Preto e Branco* (1985) e *Aquarelas Amazonenses* (1985).



Figura 16 - Da direita para a esquerda: Otoni Mesquita, Jader Rezende, Arnaldo Garcêz e Jair Jacqmont após performance<sup>57</sup> de abertura da exposição *4 Artistas Experimentais* na Galeria Afrânio de Castro, 1984.

Fonte: Acervo de Otoni Mesquita, 2015.

Também cabe mencionar que durante o decênio de 1980 foram realizadas diversas mostras coletivas de artistas da região em diferentes Estados brasileiros que tinham como objetivo a divulgação da arte local. Algumas dessas exposições faziam parte do plano de ação cultural ofertado com o apoio de recursos públicos advindos do governo do Estado do Amazonas, por meio da Coordenação de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura. Dentre os eventos realizados, destacam-se: *Amazonas*, mostra coletiva de artes plásticas que ocorreu na galeria Massagana em Recife - Pernambuco, com abertura dia 14 de outubro de 1983; *Semana Cultural do Amazonas*, no Memorial JK, no Distrito Federal - Brasília. O evento aconteceu de 28 a 30 de novembro de 1983.

Em outubro de 1984, foi promovida a mostra artística internacional *Brazilian Artists* na *Vanderbilt University*, em Nashville - Tennessee, nos Estados Unidos. A mostra ocorreu no *hall* da universidade estadunidense e contou com a participação exclusiva de artistas amazonenses, entre eles Otoni Mesquita, Mário de Paula, Maria Auxiliadora Zuazo, Fernando Júnior e Moacir de Andrade.

Ainda em 1984, Manaus foi sede do VII Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela Funarte com apoio do governo do Estado do Amazonas. O evento expôs trabalhos de cerca de vinte e cinco artistas visuais da Região Norte e promoveu,

---

<sup>57</sup> A performance foi encenada por membros do grupo da Companhia de Teatro Pombal. Após o ato, os artistas queimaram a peça sob a qual estão deitados.

paralelamente à exposição, o *Seminário de Artes Visuais na Amazônia*<sup>58</sup>, que debateu questões relacionadas à arte nas regiões Norte e Nordeste em uma tentativa de promover a descentralização dos circuitos artísticos do país. Os debates foram realizados com artistas, intelectuais e críticos de diferentes locais do país. A partir do debate, tornaram-se evidentes as preocupações, não somente dos artistas locais, mas de um círculo de artistas da Região Norte que se sentiam excluídos frente aos eixos hegemônicos do país.

Em 1987, ocorreram intercâmbios artísticos entre os Estados do Amazonas e Pará, por meio do projeto Conexão Norte. O projeto, que visava a contribuir com a difusão de artistas entre esses dois polos da Região Norte, contou com o apoio do *marchand* Gileno Müller Chaves e da escritora Leyla Martins Leong, que disponibilizou a Galeria Espaço Cultural<sup>59</sup> para que os artistas paraenses Emmanuel Nassar, Jorge La Roque, Haroldo Baleixe, Luciano Cesar Oliveira, Ronaldo Moraes Rego, Pedro Morbach e Dina Oliveira tivessem seus trabalhos expostos em Manaus. Em Belém, os artistas amazonenses Mário de Paula, Sérgio Cardoso, Jader Rezende, Jair Jacqmont e Otoni Mesquita expuseram suas obras na Galeria Elf, com a coletiva *Cartas do Amazonas*. O projeto idealizava se expandir por outros Estados da região, para que os artistas da Amazônia pudessem montar uma rede de interlocução e apoio entre si (CARDOSO, E., 1987, Caderno D, n. p.).

Em 1988, ocorreu no Porto de Manaus o *I Encontro Cultural das Amazônia*s, que teve como intuito mostrar os diferentes elementos amazônicos retratados por artistas brasileiros, peruanos e venezuelanos (PAINEL, 1988, Especial, p. 5).

O envolvimento desses artistas nos diversos eventos realizados dentro e fora da região atestava que as artes visuais em Manaus acompanhavam as tendências artísticas contemporâneas, todavia, exaltando a cultura amazônica como fomento criativo. Ao referir-se às características da arte local, o crítico de arte Paulo Herkenhoff observava: “Na Amazônia está se produzindo uma Arte que busca seu significado, de maneira nova, na própria região. Esta arte se situa entre a Antropologia Visual e a Fenomenologia dos homens e da natureza da Amazônia” (HERKENHOFF, 1985, p. 4).

No fim da década de 1980, alguns dos artistas da cidade se identificavam pertencentes a um grupo por trabalharem temáticas que dialogavam entre si. Em 1988, Otoni Mesquita

---

<sup>58</sup> As comunicações orais apresentadas no seminário foram publicadas no ano de 1985 pela FUNARTE no livro intitulado *Artes Plásticas na Amazônia: Reflexões sobre uma visualidade regional*.

<sup>59</sup> A Galeria Espaço Cultural era de propriedade da jornalista e escritora Leyla Martins Leong e ficava localizada na Av. Joaquim Nabuco, 1074 no centro de Manaus.

esboçou uma espécie de manifesto que os nomeava como *In Cia das Índias Manaós*, grupo que incluía, além de Mesquita, Bernadete Andrade, Sérgio Cardoso e Jair Jacqmont. Conforme destaca o manifesto, o grupo pretendia discutir e difundir a arte local, através de exposições coletivas que visavam a “[...] escapar dos suportes e temas convencionais e desenvolver uma proposta de trabalho priorizando alguns ciclos como o da água, mata, fauna e terra” (MESQUITA, 1988 *apud* MAISEL, 2014, p. 29), como é o exemplo da obra *Festa na Aldeia* (Figura 17) de autoria de Bernadete Andrade. A obra tem como suporte papel artesanal reciclado pela própria artista e faz referência à cultura indígena por meio da recriação de grafismos e uso de cores elementares, tais como preto, vermelho, amarelo, ocre e tons terrosos. Pinto (2014), menciona que Bernadete Andrade possuía um vasto interesse pela cultura indígena e que parte de suas obras carregam a imagem ofídica como signo elementar, cujo simbolismo pode ser atribuído à metáfora da criação.



Figura 17 - *Festa na Aldeia*, 1988, lápiz aquarelável e têmpera s/ papel reciclado, 60 x 32 cm, Acervo particular.

Fonte: Pinto, 2012, p. 77.

O grupo de artistas conseguiu participar de algumas mostras coletivas, dentre as quais destacam-se, em 1989, as exposições *Artistas Contemporâneos do Amazonas*, no Museu de Artes Brasileiras da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo, e *Verde Contemporâneo*, no Solar Grandjean Montigny, no Rio de Janeiro, exposições que tiveram participação de Jáder Rezende e Maria Auxiliadora Zuazo.

Durante estas exposições, o grupo conseguiu chamar atenção de críticos reconhecidos em âmbito nacional. Em uma matéria publicada pela Revista Istoé em 1989, a jornalista e crítica de arte Radha Abramo comentou que as obras expostas durante a mostra *Artistas Contemporâneos do Amazonas* ressaltavam as habilidades técnicas dos artistas, além de evocarem as características elementares da cultura amazônica. Abramo menciona ainda as particularidades do conjunto de obras exposto por cada artista, ressaltando que as pinturas de Sérgio Cardoso trabalhavam com “[...] o mapeamento plástico colorido e documental do verde volumoso que ainda cobre as vastas regiões da Amazônia” (ABRAMO, 1989, p. 84-85). A jornalista classifica como monumentais os painéis expostos por Jair Jaqmont e destaca que as obras de grande formato de Otoni Mesquita possuem domínio técnico, além de manifestarem “[...] o universo fantástico que habita o inconsciente coletivo do povo da região” (ABRAMO, 1989, p. 85)<sup>60</sup>.

Embora as obras retratassem aspectos próprios da Amazônia, seja pelo uso de elementos visuais atribuídos à região ou pelo destaque de materiais amazônicos, os artistas procuravam fugir da visão estereotipada que a arte amazonense sofrera ao longo dos anos. Dessa forma, ao mesmo tempo em que havia uma busca por diálogo com as produções de outras regiões, existia uma necessidade de exaltar a cultura regional. Segundo Mesquita, as conexões existentes com os movimentos culturais do restante do país eram evidentes, visto que a produção local não era “um fenômeno exótico e isolado de uma colônia distante. Ao contrário, a produção dos artistas do Norte reflete uma visão contemporânea de mundo, que se distingue por ter suas raízes, seu sotaque e suas peculiaridades” (MESQUITA *apud* NERY, 1987, n. p.). Apesar do engajamento inicial, o grupo não sobreviveu por muito tempo, uma vez que os artistas deram prioridade a seus projetos individuais (MAISEL, 2014).

A partir do que foi exposto, pode-se afirmar que parte dos artistas locais buscava assumir elementos da cultura regional como proposta de libertação. Assim, parte dos trabalhos realizados pelo grupo de artistas regionais com maior projeção nacional tinha como base a reinterpretação dos mitos e rituais de povos indígenas, bem como um estudo que compreendia a representação da visualidade amazônica. Nas palavras de Otoni Mesquita,

---

<sup>60</sup> No último parágrafo de seu texto, Abramo acidentalmente troca o sobrenome de Otoni Mesquita por Rezende. No entanto, as descrições dadas aos trabalhos claramente referem-se às pinturas de Mesquita. Posteriormente, a crítica enviou uma carta endereçada ao artista onde expressa seu pedido de desculpas pelo equívoco.

Temos tido a preocupação de preservar nossa história e de priorizar nossa visualidade, ainda que seja de maneira inconsciente, dada a força de nossas raízes culturais, mas não queremos que nossos trabalhos sejam vistos apenas como produção exótica de uma colônia distante: somos cidadãos do mundo de hoje, e, mesmo defasados, somos tão contemporâneos quanto o 'lazer', sem precisar exterminar nossas raízes e nem nosso sotaque. Apesar das dificuldades e diferenças, acreditamos ter uma produção com características próprias e nível similar ao resto do país (MESQUITA, 1985, Participar, n. p.).

Segundo Gondin (2007), a construção do imaginário fantástico da Amazônia remonta aos primeiros relatos criados por meio dos contatos iniciais de colonizadores e viajantes europeus que transitaram pela região durante os séculos XVI-XIX. Estes espalhavam suas visões fantasiosas do descobrimento do Novo Mundo, ensejando a criação de concepções fabulosas, que, todavia, ainda permanecem na contemporaneidade.

Conforme Pinto (2008), as visões propagadas na Modernidade demonstram uma relação de poder responsável por incluir a região Amazônica na *geografia do exótico*. O autor acredita que tal prática proporciona visões antagônicas, dentre as quais destacam-se a reprodução das visões colonialistas e a reinterpretação do imaginário difundido como resposta crítica para a emancipação, “O que significa admitir que a exotização é via de mão dupla e que determinadas situações funcionam como o principal elemento de reconfiguração da identidade cultural” (PINTO, 2008, p. 80). Nesse sentido, a reinterpretação visa retomar características

[...] parciais de suas totalidades culturais elegendo alguns espaços, práticas, simbologias e itens componentes de sua estrutura de identidade, que passam a se combinar e a se completar como verdadeiros arquipélagos dessa particular geografia. E não sendo, portanto, essas relações passivas em face daqueles que percebem tais sociedades, regiões e grupos como exóticos, tais recursos têm possibilidade de parecerem vantajosos nesse jogo de tensões (PINTO, 2008, p. 80-81).

Para Vattimo (1992), o retorno do mito na sociedade contemporânea pode ser interpretado como busca por emancipação social contra os projetos calcados durante a modernidade, projetos estes inspirados na filosofia iluminista, por meio da qual o homem se afastava do conhecimento espiritual em favor do conhecimento científico. O autor aponta que as atuais teorias sobre o mito são errôneas porque ora o consideram como saber mais autêntico, ora como um processo da evolução para chegada do saber científico. Dessa forma, Vattimo (1992) destaca que dentre as atuais atitudes em relação ao mito existe aquela denominada por arcaísmo. Tal preceito pode ser relacionado às atitudes do grupo de artistas

locais, quanto aos questionamentos sobre os processos de desenvolvimento de Manaus, uma vez que expressam o embate entre os moldes de vida interligados às raízes do homem amazônico com o tardio desenvolvimento industrial. Por arcaísmo, Vattimo defende que

Trata-se da desconfiança difundida na cultura científico-tecnológica ocidental, considerada como modo de vida que viola e destrói a autêntica relação do homem com si próprio e com a natureza e que está inelutavelmente ligada, também, ao sistema de exploração capitalista e às suas tendências imperialistas (VATTIMO, 1992, p. 38).

Vattimo ainda afirma que, nesse caso, a recuperação do mito é enxergada como “uma possível saída das deformações da actual civilização científico metodológica” (VATTIMO, 1992, p. 39). O autor descreve que esse tipo de pensamento provocava ainda má consciência, por considerar o modelo de desenvolvimento da história como algo linear e promover a metafísica como processo de emancipação do ser humano. A dissolução desse pensamento, segundo o autor, ocorreu com o advento da pós-modernidade, em que o *mass media* possuía um papel central, o que, *a priori*, levaria a uma sociedade mais controlada. No entanto, ele foi responsável pela difusão de diferentes modos de vivência, bem como a difusão de várias realidades, o que possibilitou às minorias de todos os lugares serem reconhecidas, exaltando a pluralidade da sociedade contemporânea.

Entende-se que a busca por uma visualidade amazônica surge como meio de autoexotização contra as convenções forjadas na modernidade e como política autoafirmativa, levando, dessa forma, à busca por diálogo com outros artistas da região. Assim, durante o período aqui abordado, foram realizados diversos eventos que tinham como finalidade proporcionar intercâmbios culturais visando à troca de experiências, bem como evidenciando aspectos da cultura local.

Por conseguinte, percebe-se que as artes visuais em Manaus passaram por um período de grande movimentação cultural no decênio de 1980, graças aos incentivos particulares e públicos das esferas federal, estadual e municipal, os quais possibilitaram que o distanciamento geográfico com outras produções nacionais fosse reduzido. A partir disso, as tendências artísticas difundidas no eixo Rio/São Paulo reverberaram entre algumas das produções locais. Entretanto, mantendo diferenciações temáticas, uma vez que parte das obras produzidas na década em questão refletia seus contextos regionais e, por vezes, exaltava a poética amazônica.

As influências destas experiências podem ser observadas principalmente pela prática de pinturas em grandes formatos, livres de chassi e com diferentes recortes da história da arte, características essas evidentes nas produções da Geração 80, da Transvanguarda e do Neoexpressionismo. Atualmente, dado o devido distanciamento temporal, percebe-se a importância do período para a história da arte contemporânea manauara, em que se fazia conhecer artistas como Otoni Mesquita.

### **2.3.2 Otoni Mesquita: linhas de sua trajetória e a construção de sua poética na década de 1980**

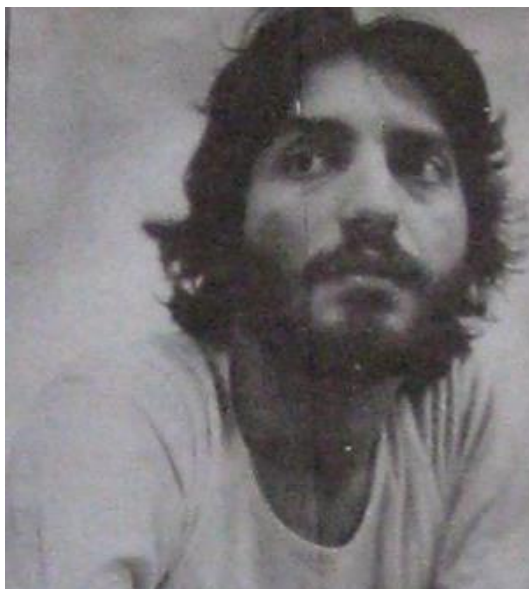


Figura 18 - Retrato de Otoni Mesquita.

Fonte: Folder da exposição individual *Estamos Dançando* 1982, acervo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Otoni de Moreira Mesquita é um artista contemporâneo amazonense que caminha por entre as múltiplas linguagens visuais, dentre as quais se destacam desenho, pintura, gravura e performance. O início de sua carreira é marcado por críticas sociais, sobretudo em relação ao processo de colonização da Amazônia e sua destruição ecológica.

O artista nasceu no dia 27 de junho de 1953, no município de Autazes, localizado no interior do Estado do Amazonas. É o filho caçula de Antônio de Queiróz Mesquita e Maria José Moreira Mesquita, ambos já falecidos. Devido à sua timidez, passou a se expressar por meio das linguagens visuais desde a primeira infância e, sempre que tem a oportunidade,



lembra com saudosismo de seu vizinho, Pedro Reis Vieira, que gentilmente o presenteou com o primeiro caderno de desenho, o qual ainda existe em seu acervo pessoal, graças a sua mãe, que guardou o material.

Em 1955, Maria José Moreira Mesquita, após o falecimento de seu marido, partiu com sua prole de oito filhos, incluindo Mesquita, em busca de melhores oportunidades na capital do Estado amazonense. Dessa forma, Mesquita cresceu em Manaus, onde em 1975 frequentou o curso de pintura e desenho ministrado pelos artistas Manoel Borges e Van Pereira, ofertados na Pinacoteca do Estado, que na época ficava nos altos da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas. O curso foi de suma importância para sua carreira, pois propiciou contato com outros artistas da região, além de ter possibilitado aprimoramento técnico para o artista, que até então era autodidata, conforme relata:

Foi uma experiência enriquecedora, creio que eram dois encontros semanais durante a tarde [...]. Era algo especial. Considerando que finalmente conseguia fazer alguma coisa que gostava, pois eu trabalhava desde os quinze anos e estudava à noite. Sem quase nenhum espaço para as artes em minha vida. (MESQUITA, 2019, n. p.).

As produções imagéticas de Otoni Mesquita durante a década de 1970 encontram-se registradas em diferentes cadernos produzidos pelo artista, os quais registram estudos realizados em desenho, explorando sobretudo a figura feminina, com influências artísticas dos movimentos Op Art e Surrealismo. Essa fase é denominada por Mesquita como *Caras & Bocas*.

Ainda no fim da década de 1970, o artista também passou a dedicar-se a um curso livre de teatro, que o deixou mais livre em relação às práticas artísticas. Contudo, Mesquita destaca que não pôde dedicar muito tempo ao curso, devido a outras atividades que tomavam seu tempo.

Em 1978 e 1979, o artista foi agraciado com uma bolsa de estudos no Programa Bolsa Trabalho Arte, da Universidade do Amazonas, para que desenvolvesse pesquisa artística explorando as técnicas de desenho em nanquim. Esta técnica seria utilizada por Mesquita na composição de diversas obras expostas em suas primeiras participações em exposições coletivas, dentre as quais destacam-se as duas primeiras edições do *Encontro Livre de Artes* e duas edições do *Salão de Artes Plásticas da Universidade do Amazonas* (1978, 1979). Na ocasião do II Salão, o artista foi premiado com o desenho intitulado *Vendedor Made in Zona*

*Franca* (Figura 19), que sugere problematizações sobre as relações tecidas com a industrialização da cidade de Manaus.



Figura 19 - *Vendedor made in Zona Franca*, 1979, nanquim s/ papel, 42 x 29.7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2018.

É possível observar o caráter crítico expresso nas primeiras obras expostas pelo artista, algo que, segundo Mesquita, pode ser relacionado aos debates decorridos no período e à sua formação enquanto jornalista. Importante ressaltar que Otoni Mesquita obteve o primeiro diploma de graduação pelo curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade do Amazonas (UA), no ano de 1979. Sobre sua trajetória acadêmica durante o curso, Mesquita destaca a importante influência do professor Ribamar Bessa Freire, que fomentava relevantes discussões sobre a História da Amazônia.

O artista chegou a exercer a profissão de jornalista, escrevendo matérias para o jornal *O Zero*, periódico este que circulava na cidade durante a década de 1980. Concomitantemente, escrevia contos e fazia ilustrações para outros jornais locais, dentre eles

para o suplemento *A Vida* do *Jornal A Crítica*, para o *Jornal Cultura* e para o *Porantim*. Sobre a influência da formação jornalística em seu trabalho artístico, destaca:

Hoje, como jornalista, encaro a arte de uma outra forma, passou a ser um elo de aproximação entre as pessoas. É uma comunicação visual e o jornalismo nos dá uma visão crítica das coisas que nos cercam, alarga as dimensões do conhecimento, desmitifica, descondiciona, liberta e conscientiza (MESQUITA *apud* ABRAHIM, 1980, *Vida*, p. 12).

No ano de 1980, o artista expôs no *hall* do Teatro Amazonas, por meio do Projeto Hahnemann Bacelar, a série *Fruturbano*, sua primeira exposição individual. Os trabalhos da mostra exibiam desenhos figurativos feitos em nanquim, em grande parte em papel de tamanho A3. O objetivo, segundo o artista, era retratar as mazelas sociais advindas do crescimento desenfreado da cidade com a instalação da Zona Franca de Manaus, motivo pelo qual Mesquita considera que a série talvez tenha sido panfletária. Segundo o artista,

Esta pesquisa é antes de tudo, a tentativa de se fazer um trabalho de cunho crítico ecológico, mostrando a relação do homem com o meio, suas condições de vida social, sua adaptação e a quebra de seu equilíbrio ecológico, quando se desloca do interior para a capital (MESQUITA, 1980, n. p.).

Ainda em 1980, Mesquita mudou-se de Manaus, trocando seu emprego no governo do Estado do Amazonas por uma bolsa de estudos para dedicar-se ao curso de bacharelado em gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A graduação foi finalizada em 1983, e tal formação foi essencial em sua bagagem artística, docente e científica. O artista também frequentava cursos paralelos ofertados no Museu de Arte Moderna (MAM), dentre os quais destacam-se o curso de Pintura em Aquarela ministrado por Gonçalo Ivo, Produção de Papel Artesanal ofertado por Diva Elena Buss e Desenho de Modelo Vivo com Gianguido Bonfanti. Em 1986, o artista também complementou sua formação com o curso livre de *Silk Screen* ofertado na Escola de Artes do Parque Lage.

Como pontua Mesquita (2018), as experiências durante o período em que frequentou os cursos no Rio de Janeiro propiciaram, além de seu amadurecimento técnico, uma visão mais crítica em relação a seu próprio trabalho, tanto por abrir a possibilidade de discussões com diversos artistas de diferentes regiões do país quanto por ter ampliado suas pesquisas imagéticas em museus espalhados pela cidade.

Para Mesquita, o ofício de artista demanda produção constante, filosofia que o acompanha desde sua experiência na Escola de Belas Artes, quando o artista entrou em contato com outros profissionais da área que produziam muito, como destaca: “[...] isso para mim foi algo que estabeleceu na minha cabeça uma coisa que eu nunca consegui retirar, que quem faz arte tem que fazer arte o tempo inteiro e produzir muito” (MESQUITA, 2018). Observa-se que essa experiência possui relação com o grande acervo de esboços produzidos pelo artista.

Com as novas relações no Rio de Janeiro, o artista passou a expor seus trabalhos na cidade, bem como em outras capitais do país. Assim, em 1981 o artista participou de uma mostra visual em Nova Friburgo intitulada *Amazônia*, com Roberto Pagnoncelli (1959-). Esta foi a primeira exposição do artista no Rio de Janeiro, e as obras expostas retratavam contextos da sociedade de Manaus por meio de desenhos realizados com a técnica do nanquim. Três desenhos expostos no evento renderam-lhe medalha de bronze no Salão da ABND, realizado na Galeria de Belas Artes.

Em sua segunda exposição fora da cidade de Manaus, em 1982, Otoni Mesquita participou da mostra coletiva de alunos da Escola de Belas Artes, expondo trabalhos realizados em gravura. A exposição aconteceu na Galeria de Arte da Fundação Casa do Estudante do Brasil.

Entre a ponte aérea Manaus - Rio de Janeiro, em fevereiro de 1982, o artista expôs no *hall* do Teatro Amazonas alguns desenhos em pontilhismo feitos a nanquim durante o período de férias do curso de gravura. Sob o título *Estamos Dançando*, a mostra reuniu desenhos figurativos, nos quais o artista retrata pessoas trabalhando de modo informal, acompanhadas por bailarinos. Conforme Mesquita (1982), os reflexos dos estudos na Escola de Belas Artes já eram perceptíveis, sobretudo em relação ao aprimoramento técnico das composições, embora o artista já trabalhasse com essas técnicas de composição em desenho antes de adentrar no curso. A série foi elaborada a partir da inspiração gerada pela observação de trabalhadores informais que exerciam suas atividades em Manaus. No entanto, o artista destaca que

Estes desenhos pretendem ser mais que simples registros por esta visão e de um integrante deste cenário. São cenas de rua, beira do mercado, lembranças de algo que não aconteceu mescladas com figuras sugadas ao palco que conta e recria a vida (MESQUITA, 1982, n. p.).

Em 1983, o *hall* do Teatro Amazonas sediava a mostra individual do artista intitulada *Nostalgia*. A série foi composta por obras em xilogravuras, que exibiam alguns dos resultados de suas práticas na Escola de Belas Artes. Os trabalhos exploravam a temática de cenas que retratavam bailes noturnos que muitas vezes se assemelham aos cenários da década de 1920. Ao relatar o processo de criação da série, o artista menciona que

Nostalgia surgiu, inesperada como um sentimento qualquer, de repente rompe para o concreto num caderno de esboços [...] Brotou pelo corte da goiva, gravando cantoras de bailes ou cabarés em alguma década passada entre o neon e a fumaça embriagada, cresceu sob o ritmo do jazz, sax, orquestras e mulheres fatais passando, algumas ficando posadas com vitrines cercadas por homens de negro. Floriu nas vozes roucas dançando nos ouvidos dos casais calados e colados na pista de dança (MESQUITA, 1983, n. p.).

Entre as atividades esporádicas de Mesquita na década de 1980 em Manaus, também se destacam ilustrações realizadas para o livro *Água Barrenta*, de Plínio Valério, publicado em 1981 pela Editora Metro Cúbico, a produção de cartazes para o grupo de Teatro Balateiro e ilustração para panfletos de eventos diversos, tais como para o concurso *Poesia Falada*, de 1984.



Figura 20 - Cartaz do espetáculo *Cripton Contacto Cometa*, da Cia Teatral Balaterio, 1984, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Ao concluir o curso de graduação em Gravura no fim do ano de 1983<sup>61</sup>, o artista voltou a morar na cidade de Manaus. Com o retorno à cidade, Mesquita passou por um período de readaptação e reflexões acerca de seu próprio trabalho, pois naquele período encontrou dificuldade para aplicar as técnicas de gravura aprendidas em sua formação de gravador, haja vista que, conforme Mesquita (1999), a cidade não dispunha de materiais que sustentassem trabalhos em gravura. Por esse motivo, o artista passou a explorar a visualidade em outras técnicas e materiais, sobretudo explorando temas indígenas.

A nova fase de Otoni Mesquita também era fruto de suas experiências pessoais em busca de um contato espiritual. Durante um curto período de tempo, o artista frequentou a União do Vegetal<sup>62</sup>, o que lhe possibilitou uma “percepção diferenciada do cotidiano” (MESQUITA, 1999, p. 66). A partir de então, o artista passou a receber visões que integraram seu novo repertório imagético, conforme menciona:

Com frequência tais mirações me apresentavam imagens orientais, mas surgiam também, referências a antigos povos e seus produtos de tons terrosos. Esta experiência provocou algumas mudanças em minha vida e redirecionou meu trabalho artístico. A princípio a mudança parecia apenas uma questão temática, abandonara as litografias com ambientações noturnas, compostas por nostálgicos personagens mundanos, substituindo-as por cenas místicas, rígidas composições totêmicas que integravam elementos de diferentes povos; personagens com ares graves mesclavam-se a uma insistente fauna imaginária (MESQUITA, 1999, p. 66).

O artista atribui ainda às experiências derivadas do chá uma necessidade de abranger vários elementos em seu trabalho, em que as imagens de totens, aves e seres pétreos eram mescladas às características visuais da cultura indiana com outras diferentes referências<sup>63</sup>. Com o passar do tempo, Otoni Mesquita conta que as imagens foram modificadas, porém, a necessidade de abranger muitas tendências e variados elementos permaneceu em seus trabalhos (MESQUITA, 2019a). Importante frisar que tais características possuem convergência com os aspectos difundidos entre os artistas visuais da década de 1980, sobretudo nas particularidades da Transvanguarda observadas pelo crítico Achille Bonito Oliva.

---

<sup>61</sup> Ressalta-se que anos mais tarde, Otoni Mesquita retornou ao Estado do Rio de Janeiro para ingressar no curso de mestrado em Artes Visuais – História e Crítica da Arte ofertado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, no qual tornou-se mestre em 1991. Ainda no Rio de Janeiro, Mesquita ingressou no curso de Doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense, obtendo o título em 2005.

<sup>62</sup> Organização religiosa que tem como ritual a ingestão do chá ayahuasca.

<sup>63</sup> Esses registros estão armazenados, sobretudo, em seus cadernos de 1982 e 1983, enfatizando que o processo criativo não obedece uma trajetória linear.

Nesse período, seu trabalho abandona as composições de cunho figurativo em que as problemáticas sociais eram levantadas com mais evidência. Alguns dos elementos produzidos em seus cadernos foram transformados com o uso de elementos da cultura indígena, os quais, segundo Mesquita, partiam de relações tecidas durante as aulas lecionadas para o curso de Educação Artística da Universidade do Amazonas<sup>64</sup>.

Faz-se necessário mencionar que Mesquita tornou-se professor efetivo do curso de Educação Artística no ano de 1984. Em algumas de suas aulas, levava os alunos ao Museu do Índio em Manaus. O artista revela que ao mesmo tempo em que passava exercícios para seus discentes, aproveitava e elaborava estudos com base nos objetos do museu:

Junto com eles fiz várias anotações e alguns esquemas gráficos [...]. Posteriormente variações desses grafismos começaram a aparecer em meus blocos de anotações ou entre os rabiscos feitos em reuniões, telefonemas, assembléias (*sic*) e que aos poucos invadiram o meu trabalho e ganharam o primeiro plano (MESQUITA, 1999, p. 70).

Os primeiros estudos com grafismos puderam ser observados a partir da exposição individual do artista intitulada *Fragmentos*, que ocorreu ainda em 1984. Além dos grafismos, o artista pôde mostrar outros objetos que provinham de experimentações com materiais naturais mesclados à produção de papel artesanal, algo que mostrava uma nova faceta em seu trabalho, cujo experimentalismo pode ser vinculado às experiências vivenciadas nos espaços culturais do Rio de Janeiro, em especial aos cursos livres tanto do Museu de Arte Moderna quanto do Parque Lage.

O experimentalismo foi aos poucos ganhando espaço na produção de Mesquita, o que conseqüentemente ocasionou em uma transformação em sua estética criadora. Ostrower (1991) menciona que as mudanças no estilo de um artista podem ser desencadeadas por diversos fatores, dentre os quais destacam-se as mudanças socioculturais ou acontecimentos internos que alteram a percepção do artista para com o ambiente que o cerca. “Quando mudam os estilos - e por vezes mudam com certa frequência - isso não ocorre por um capricho dos artistas nem tampouco por um ato voluntário ou talvez arbitrário” (OSTROWER, 1991, p. 294). Isso ocorre, pois, segundo Pareyson (1993), o conteúdo de uma obra de arte,

---

<sup>64</sup> A Universidade do Amazonas mudou de nomenclatura, passando a ser chamada de Universidade Federal do Amazonas, assim como o curso de Educação Artística se desdobrou em Curso de Licenciatura em Artes Plásticas e Música. O artista se aposentou das atividades docentes no ano de 2016. Ao longo da docência, Mesquita lecionou disciplinas como desenho artístico, gravura, história da arte e pesquisa em artes.

apresentado sob a forma, corresponde a todo o complexo de vida do artista, implicando profundamente em suas aspirações morais e espirituais. Ao criar, o artista faz uso de toda sua experiência de vida:

É um ato pelo qual toda a vida do artista se coloca sob o sinal da formatividade: pensamentos, reflexões, atos, costumes, aspirações, afetos, numa palavra todos os infinitos aspectos de sua experiência assumem uma direção formativa, perseguem um infinito formativo (PAREYSON, 1993, p. 26).

Percebe-se que os resultados das experiências do âmbito pessoal e profissional de Otoni Mesquita desdobraram-se em diversas obras que foram amadurecidas e construíram o repertório imagético do artista. Tais produções foram mostradas ao público em algumas das exposições realizadas ainda na década de 1980, sobretudo durante as mostras organizadas a partir das séries *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*, as quais representam uma mutação na carreira de Mesquita e juntas constroem toda a trama poética do artista. Com essas séries Mesquita fez uso de diferentes técnicas expressivas, colocando em segundo plano o uso do nanquim e das produções em gravura, técnicas essas amplamente exploradas em suas primeiras exposições individuais e coletivas.

Os rastros da construção destas expressividades podem ser observados ao longo dos documentos processuais produzidos e mantidos pelo artista em seu acervo particular, os quais testemunham parte de uma complexa rede que se interconecta, dando gênese ao universo particular de Mesquita. Adentrar o ambiente criativo e simbólico do artista constitui o objeto de estudo do próximo capítulo.



### **CAPÍTULO 3 - FRAGMENTOS, PERSONAS, BICHOS E PARAMENTOS: OS CAMINHOS PROCESSUAIS DE OTONI MESQUITA NA DÉCADA DE 1980**

Este capítulo tem por objetivo apresentar o processo de criação de Otoni Mesquita a partir das séries delimitadas nesta pesquisa: *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*, séries estas que delinham todo o repertório imagético do artista.

Os tópicos seguintes delinham os aspectos gerais de cada série, especificando datas e locais em que as obras foram expostas, percorrendo conceitos abordados pelo artista e discorrendo sobre os bastidores da criação das obras em conjunto. As observações foram realizadas a partir de materiais reunidos em folders das exposições, matérias de jornais, textos escritos por críticos e artistas, a fim de apresentar o processo de criação envolvido na conjuntura das obras pertencentes a essas séries.

Após a discussão geral de cada grupo de obras, apresenta-se a análise iconológica e processual de dois trabalhos de cada série objeto desta pesquisa. As obras escolhidas para tais análises foram *Círculo com espiral*, *Inscrições*, *Bicho-preguiça*, *Lagarto a risco*, *Persona Karajá*, *Persona com cabeça de cutia* e duas obras *Sem título* da série *Paramentos*. Dessa maneira, busca-se uma abordagem transdisciplinar, elencando os significados simbólicos das obras, bem como apresenta-se a remontagem do processo de criação envolvido em cada obra analisada, tendo como base os documentos processuais preservados pelo artista.

#### 3.1 Nascem os *Fragmentos*

No dia 22 de março de 1984, a Galeria Afrânio de Castro inaugurava a exposição *Fragmentos* (Figura 21), de Otoni Mesquita. No ano seguinte, a exposição foi remontada durante a mostra coletiva do VII Salão de Artes Plásticas, evento organizado por iniciativa do MEC-SEC-Funarte. O salão ocorreu no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, ocasião em que Mesquita foi premiado com referência especial do júri. Em decorrência da premiação, a exposição também foi remontada na galeria Sérgio Milliet, localizada na sede da Funarte no Rio de Janeiro, ainda em 1985.

Em *Fragmentos*, Mesquita desprendia-se de representações figurativas com o intuito de recriar pseudofósseis e exaltar as diferentes possibilidades plásticas em materiais naturais da região amazônica. Assim, a poética dessa narrativa reunia elementos como espinhas de

peixe misturadas ao papel *marché*, mandíbulas de bois, pedras, folhas, penas, sementes, pigmentos advindos de solos e partículas naturais, tais como pó de café, farinha de mandioca, areia e barro.



Figura 21 - Exposição *Fragmentos*, na Galeria Afrânio de Castro, 1984.  
Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

O artista menciona que alguns dos materiais expostos faziam parte de sua coleção pessoal de achados, recolhidos nas margens dos rios ainda durante o período em que cursava Jornalismo, conforme relata:

Sem maiores pretensões recolhia e colecionava alguns fragmentos que me chamavam atenção, sobretudo pelo aspecto visual, em geral, um grafismo realizado com pintura, incisão e relevo. Pela localização dos achados é muito provável que esses fragmentos cerâmicos fossem originários da etnia Tarumã, cuja população se retirou da área ainda no século XVI, para escapar aos constantes ataques de uma praga de morcegos, segundo indicações históricas (MESQUITA, 2019c, n.p.).

Após alguns anos guardados, tais materiais com apelo visual histórico funcionaram como estopim criativo, cujas características visuais foram retomadas na criação de pseudofósseis, abrindo uma fenda com novas possibilidades no processo de criação de Mesquita.

Com alguns dos materiais recolhidos em praias do Rio de Janeiro, tais como conchas e pedras, Mesquita também formava objetos com peças escondidas, as quais foram

classificadas pelo próprio artista como *peças-sanduíches*. O intuito inicial era que tais obras fossem divididas ao meio e assim revelassem os objetos empregados na sua concepção. No entanto, Mesquita (2019a) menciona que não conseguiu dividir alguns dos objetos criados e que, portanto, muitas das obras ainda resguardam objetos diversificados em seu interior.

Ao mesmo tempo em que tais composições evidenciavam a utilização de materiais regionais, também exprimiam o desejo de inserir a arte produzida no eixo artístico brasileiro e atestar que a produção local seguia as tendências artísticas contemporâneas. Como mencionado no capítulo anterior, esse era um objetivo não só de Mesquita, mas de um grupo de artistas locais. Como atestou Paulo Herkenhoff (1985, n.p.):

Otoni 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 essa dicotomia) revela as preocupações de um artista contemporâneo, independente do lugar-região.

Faz-se necessário ressaltar a importância da produção e da exibição dessa série na carreira do artista, que foi a primeira a exteriorizar uma nova faceta de Mesquita, cujas possibilidades expressivo-poéticas empregam pela primeira vez procedimentos experimentais, mostrando técnicas híbridas que tinham como inspiração os mitos e ritos de povos tribais. O artista ressalta que as manifestações visuais expressas em *Fragments* não apresentavam traços de uma determinada civilização, mas eram inspiradas em diversas culturas que adentravam em seu processo criativo. Tais símbolos funcionavam como um meio de diálogo com a ancestralidade, buscando entender os acontecimentos daquele momento por meio do contato com simbologias antigas (MESQUITA, 1999).

Do ponto de vista da história da arte, o interesse artístico pela estética de sociedades “primitivas” foi algo amplamente praticado na virada do século XIX para o século XX, quando artistas europeus passaram a olhar para diferentes representações culturais como propostas de ruptura contra as imposições estéticas de cunho clássico que até então geravam padrões canônicos (PERRY, 1998). Assim, o interesse no primitivo crescia em contraposição aos processos de modernização ligados ao sistema capitalista da era moderna. Em contrapelo aos moldes modernos, crescia o número de artistas que se deslocavam para longe dos centros urbanos a fim de mergulhar em poéticas de diferentes culturas, dentre os quais destaca-se Paul Gauguin (1848-1903) que viajou para o Taiti para vivenciar diferentes visualidades em sua expressividade pictórica. Naquele período, permeava-se a ideia de que tais povos

mantinham uma relação mais pura com a natureza, algo que fora perdido com o desenvolvimento do pensamento do homem moderno (PERRY, 1998).

A partir disso, observa-se a relação de *Fragmentos* com alguns aspectos do período modernista, uma vez que, com a série, Mesquita tentava restabelecer o equilíbrio perdido por meio da representação dos símbolos utilizados por seres ancestrais e, desse modo, valorizar aspectos da memória coletiva. Portanto, parte dessa poética dialogava com conteúdos de natureza abstrata, ao mesmo tempo em que ressaltava a qualidade estética de alguns dos objetos encontrados, com poucas interferências realizadas pelo artista.

As composições visuais trabalhadas em *Fragmentos* também apresentam suportes em diferentes formatos que exploram estruturas orgânicas, característica que pode ser interpretada como referência aos elementos recolhidos pelo artista e, possivelmente, pode estar relacionada às ações da natureza sob tais materiais, recriando a irregularidade das formas pétreas que demonstram o processo natural de erosão desses elementos, rompendo assim com a construção retangular dos suportes formais. Para obter tal efeito, Mesquita fez uso da criação de papel artesanal, prática que o artista aprendera em um dos cursos livres feitos no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro sob monitoria da artista visual Diva Elena Buss. Além disso, ele também relata que transformava os suportes com diferentes experimentações, as quais envolviam os atos de rasgar, colar e queimar as bordas dos papéis para gerar um aspecto envelhecido (MESQUITA, 1999; MESQUITA, 2019).

Mesquita (2019a) relembra que algumas das características visuais empregadas nas peças produzidas em *Fragmentos*, dentre elas o uso de tons terrosos e a valorização de formatos abstratos, partiam de sua busca pessoal por formas mais elementares, algo que vinha sendo experimentado em seu ambiente criativo desde o ano de 1983. O artista comenta que as peças eram feitas em sua casa, pois na época ele ainda não dispunha de um *atelier*, tendo confeccionado muitas delas utilizando o forno da cozinha de sua mãe.

Algumas obras dessa série também aludem aos desenhos e pinturas pré-históricas encontradas em cavernas, o que exterioriza o lado arqueológico histórico de Otoni Mesquita, uma vez que historiadores chegaram à hipótese de que as manifestações artísticas deixadas por nossos ancestrais em diferentes cavernas exerciam influências mágicas sobre os animais representados, funcionando como uma forma de capturá-los para que obtivessem sucesso na caça. Os artistas pré-históricos optavam por técnicas de representação figurativas, haja vista que o objetivo era aproximar-se da forma natural dos animais para a captura de suas almas (ARNHEIM, 2008; HAUSER, 1998).



Figura 22 - Obras da série *Fragmentos* com releituras de grafismos indígenas, acrílica s/ papel marché, 1984 – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2015.

Os objetos produzidos em *Fragmentos* dialogam entre si em função de uma mensagem que visa a interligar temporalidades através de composições que afloram conteúdos simbólicos de civilizações tribais (MELO, 1984). Sobre parte do processo de criação dessas peças, Mesquita relata que

Criava um museu de peças falsas, e saciava, em parte o meu desejo ou necessidade de materializar aquelas imagens [...] como se um elemento qualquer pudesse, naquele momento, revelar a existência de uma outra civilização, que as imagens fossem uma mensagem, um contato [...] era como fazer uma viagem introspectiva, uma arqueologia subjetiva (MESQUITA, 1999, p. 71).

Mesquita faz uso tanto do termo pseudoachados quanto pseudofósseis ao fazer referência à arqueologia subjetiva de *Fragmentos* e, embora o artista mencione que seu trabalho como um todo não possua pretensões antropológicas, as obras da série podem ser interpretadas como um possível resgate ao valor histórico cultural desses materiais - tanto pelo recolhimento de alguns objetos nativos quanto pela criação de peças com características pré-históricas, uma vez que, em alguns discursos do artista, tornam-se evidentes suas contestações a respeito dos processos de colonização da Amazônia e sua luta pela preservação e valorização de aspectos da cultura local:

Começamos sempre de maneira inversa. Nos abrimos para o mundo e só depois que estamos perdidos perguntamos ‘O que somos?’ Utilizamos pincéis ‘pelos de

Marta', 'lápiz Carrandache'(sic), tintas 'Le Frank'(sic), antes mesmo de termos manipulado artisticamente materiais de nosso cotidiano. São penas, madeiras, ossos, óleos, cipós, etc. Uma infinidade de materiais que deveríamos experimentar e conhecer antes de nos relacionarmos com materiais de outras procedências (MESQUITA E ANDRADE, 1985).

Tais atitudes reverberam o caráter etnográfico de parte da obra de Mesquita, sobretudo ao reconstruir objetos que de forma simbólica transmitem reflexões a respeito da memória dos povos originários da região, conforme relata: “Esses objetos estão impregnados de muitas informações que não são minhas, mas da humanidade” (MESQUITA *apud* MELO, 1984, *Fragmentos*, p. 23). Talvez, por esse motivo, as obras dessa série não exibam a assinatura do artista, o que reforça a ideia de coletividade e as conecta com aspectos da pintura tribal.

Essa atitude se assemelha à descrição do artista como etnógrafo elaborada por Foster (2014). Segundo o autor, essa característica pode ser encontrada em poéticas da arte contemporânea, em que o artista busca imergir na cultura do outro fazendo colagens de diferentes temporalidades e culturas, a fim de viabilizá-las de forma horizontal, evidenciando não somente a inspiração dessas fontes, mas, sobretudo, exaltando as memórias culturais abordadas.

Em um poema escrito para o folder da exibição da série, Roberto Evangelista destaca que:

Otoni, amazonense, sem rótulos, resiste.  
Puro inventor catando memórias,  
repensando material nativo,  
restos da tribo enrustida.  
No doloroso ato/gesto antropofágico  
do reencontro com as raízes, arché,  
arquétipo, o coletivo, o arcaico emerge  
carregado de signos, significantes  
e cadós, Achados milenares  
memorial de aís, vagidos de ouro  
de tribo original em consonâncias (sic) estrelares  
(EVANGELISTA, 1984, n.p.)

Percebe-se que a busca de Mesquita por uma representação de conteúdos de natureza primitiva, além de exprimir a preocupação com o resgate de uma simbologia ancestral, pode estar ligada à manifestação de arquétipos. Segundo Jung (2016), os arquétipos compreendem os conteúdos de natureza psíquica responsáveis por guardar modelos comportamentais ligados ao instinto humano. Tratam-se de materiais simbólicos que habitam o inconsciente

coletivo ao longo de nossa existência, responsáveis por imagens primordiais e características comportamentais que emergem à consciência através dos sonhos. Assim,

Tal como o corpo representa uma espécie de museu de sua história filogenética, com o psíquico dá-se o mesmo. Não temos razão alguma para supor que a estrutura peculiar da psique seja a única coisa do mundo que não tem uma história além de suas manifestações individuais [...] Ela forma a *species humana* e constitui um componente da mesma, assim como o corpo que é efêmero individualmente, mas de idade incomensurável, coletivamente (JUNG, 2014, p. 286).

As obras dessa série também podem ser relacionadas às críticas tecidas pelo artista aos processos de industrialização da cidade de Manaus, uma vez que, mais que uma construção poética, a utilização de materiais naturais e não nobres confrontava com os processos de urbanização da cidade. Tal atitude pode ser relacionada ao conceito de arcaísmo defendido por Vattimo (1992)<sup>65</sup>, como uma das manifestações dos hábitos mentais do circuito cultural da década de 1980 de Manaus em resposta às consequências da tardo-industrialização. Portanto, as obras expostas em *Fragmentos* também evidenciam a preocupação com o equilíbrio ecológico da região, nas quais o artista buscava ressaltar a importância da harmonia do homem com a natureza ao mesmo tempo em que vislumbrava se expressar por meio da visualidade amazônica: “ser região de si mesmo, eis a questão. Assumir uma postura auto-reflexiva e encontrar em nossa identidade a bússola orientadora da caminhada em relação ao universal” (MESQUITA, *Amazônia*, 1985, n.p.).

O uso de materiais encontrados com facilidade no cotidiano e de baixo valor econômico para a criação das obras apresentadas em *Fragmentos* também se assemelha às atitudes do movimento artístico italiano intitulado *arte povera*<sup>66</sup>. Farthing (2011) destaca que o significado de *arte povera* significa “‘arte pobre’, é uma referência aos materiais simples que os artistas da época utilizavam para criarem uma arte antielitista” (FARTHING, 2011, p. 516) com obras que questionavam o contexto da industrialização e do pós-guerra.

---

<sup>65</sup> Esses conceitos são apresentados nas páginas 84 e 85 da seção 2.3.1 *Cenário das artes visuais em Manaus na década de 1980*.

<sup>66</sup> O movimento nasceu na Itália no final da década de 1960 e era formado por artistas como Mario Merz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (1933-) e Giuseppe Penone (1947-). O nome do movimento foi dado pelo crítico Germano Celant (1940) devido ao uso dos materiais para a produção das obras. As temáticas do grupo voltavam-se para trabalhos que exploravam a problemática da industrialização e da sociedade de consumo (FARTHING, 2011, p. 516-517).

### 3.1.1 Análise iconológica e processual da obra *Círculo com espiral*



Figura 23 - *Círculo com espiral*, 1984, acrílica s/ papel reciclado e espinhas de peixe, 35 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita<sup>67</sup>.  
Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

A obra intitulada *Círculo com espiral* mede 35 cm de circunferência e possui como datação o ano de 1984. Em relação aos materiais utilizados para essa composição, destacam-se papel, tinta acrílica e espinhas de peixe. A textura empregada na técnica utilizada pelo artista na produção do papel transmite a sensação de superfície terrosa, aludindo à aspereza do chão formado por terra ou por uma superfície rochosa dialogando com as técnicas de pintura matérica.

O papel reciclado pintado com tinta acrílica em formato arredondado constitui a matéria e, ao mesmo tempo, fornece suporte ao objeto, que transita entre objeto pictórico e escultórico. Como mencionado anteriormente, a pintura livre de chassis era comum nas produções visuais da década de 1980 no Brasil. Assim, essa técnica pode refletir algumas das experiências artísticas em que Otoni Mesquita imergiu enquanto estudava nos cursos livres do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

---

<sup>67</sup> Atualmente, a obra *Círculo com espiral* encontra-se avariada devido às ações do tempo.



As cores da obra percorrem diferentes variações de tons terrosos. É possível identificar que a tonalidade mais clara da cor marrom forma uma linha em espiral. Tal formato também surge com a linha criada a partir da disposição das espinhas de peixe, que seguem uma ordem decrescente, diminuindo à medida que se aproximam do ponto central da circunferência.

Na obra *Círculo com espiral*, o artista rompe com representações de cunho figurativo, voltando-se à expressividade abstrata. Do ponto de vista da linguagem visual, o formato circular sugere uma linha de ritmo contínuo, o que impossibilita a indicação do início ou da etapa final de sua criação. Além disso, o círculo pode estar associado ao ponto, o que constitui o sinal mínimo e irreduzível da comunicação visual (OSTROWER, 1991).

O movimento de arte abstrata eclodiu na Europa no início do século XX, porém, diferentemente de outros movimentos de vanguarda, este não teve sua origem atribuída a Paris. As expressões de arte abstrata de artistas como Kandinsky (1866-1944), Malevich (1879-1935) e Mondrian (1872-1944) envolviam um ideal espiritual, uma vez que estes artistas eram influenciados pela teosofia e por teóricos neoplatônicos. Dessa forma, acreditavam que a arte era regida por leis próprias, ligadas a uma nova sensibilidade estética (HARRISON, 1998).

Na poética de Mesquita, as formas abstratas também tinham como propósito a conexão espiritual, porém também estavam ligadas à proposta de releitura de símbolos de culturas indígenas e outros povos ancestrais. Segundo o artista (MESQUITA, 2019a), os grafismos indígenas, que anteriormente se mostravam bidimensionais em seu repertório, foram transformados em objetos e pinturas que buscavam “sair do papel”, como é o caso da pintura aqui analisada.

Segundo Ribeiro, B. (1989), os grafismos indígenas podem significar representações religiosas, cosmológicas ou exprimir relações sociais. Enquanto que para os ocidentais os grafismos estão ligados às representações abstratas, para os indígenas eles exprimem contextos figurativos, como, por exemplo, a representação de determinados animais.

O formato circular da obra pode ser relacionado às características visuais adotadas pelo artista naquele período, as quais buscavam romper com suportes mais quadrados, vistos então como tradicionais. Entretanto, o formato também se deve à peneira utilizada como

suporte no preparo da massa de papel *marché*<sup>68</sup>. O artista descreve que o processo de criação dessa obra ocorreu de modo intuitivo, sem planejamento (MESQUITA, 2019a).

Em um primeiro momento, a obra *Círculo com espiral* pode ser relacionada à representação gráfica do processo de fecundação humana (Figura 24), haja vista que as espinhas de peixe, de formato corpóreo alongado e de extremidade superior arredondada, remetem ao gameta masculino, enquanto que a estrutura circular dada pelo suporte da obra alude ao gameta feminino. Por esse motivo, a obra pode representar simbolicamente o ciclo da fecundidade e servir de metáfora para o ciclo de reprodução.



Figura 24 - Processo de formação de uma célula zigoto.

Fonte: <https://www.quantamagazine.org/choosy-eggs-may-pick-sperm-for-their-genes-defying-mendels-law-20171115/>

Chevalier e Gheerbrant (2019) explicita que, em sua qualidade elementar, a forma circular está presente nos registros imagéticos humanos desde o período da pré-história, desde então tendo adquirido diversos significados simbólicos que variam conforme as diversidades culturais, muitas das quais tomam-no como símbolo de totalidade, harmonia e equilíbrio:

Na iconografia cristã, o motivo do círculo simboliza a eternidade [...] Entre os indígenas da América do Norte, igualmente, o círculo é o símbolo do tempo, pois o tempo diurno, o tempo noturno e as fases da Lua são círculos por cima do mundo,

---

<sup>68</sup> Há uma variedade de obras com formatos circulares na série *Fragmentos*. Tais peças podem ser observadas no catálogo que compõe esta pesquisa.

e o tempo do ano é um círculo em volta da extremidade do mundo (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 252).

Assim como o círculo, a espiral está ligada a significados simbólicos, estes envolvendo o movimento labiríntico e o processo de “[...] evolução a partir do centro ou involução, volta ao centro” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 398). Para Otoni Mesquita (2019a), esse símbolo faz referência à sua caminhada enquanto artista e ao seu próprio processo criativo, o qual envolve um movimento cíclico. O artista destaca que o emprego tanto da espiral quanto do círculo não ocorreu de forma premeditada, embora estivesse ciente dos significados neles envolvidos, e menciona que estava em um processo de descobertas durante a elaboração dos *Fragmentos*. Nas palavras do artista: “É o meu período mais experimental quando eu volto para Manaus em 1984” (MESQUITA, 2019a).

Segundo Jaffé (2014), a representação do círculo está ligada em muitas culturas à religiosidade, traduzindo a ligação do homem com o cosmos, o que pode ser observado também na arquitetura de templos sagrados e cidades como projeção do ser interior. Ainda segundo a autora, o formato irregular do círculo em obras plásticas modernistas constituiu uma representação psíquica que pode estar relacionada “ao dilema do homem moderno” (JAFFÉ, 2014, p. 332), que rompeu com sua espiritualidade em prol do desenvolvimento industrial.

Ao tomar como base a descrição de Jung (2014), o círculo presente na obra *Círculo com espiral* pode ser comparado à representação visual da *psique*. Ainda segundo o autor, a *psique* abrange tanto processos psíquicos conscientes quanto inconscientes, resguardando comportamentos individuais e conhecimentos coletivos.

Assim, a *psique* divide-se em eixos opostos, porém complementares, sendo eles o *ego* e o *self*. Enquanto o *ego* diz respeito à parte consciente da mente, o *self* representa o inconsciente e, ao mesmo tempo, a totalidade da *psique*, uma vez que, para Jung (2014), os processos inconscientes compreendem a maior parte da mente humana. Assim, a *psique* preserva tanto aspectos que se mantêm no âmbito do desconhecido quanto na dimensão consciente.

Ainda do ponto de vista da psicanálise junguiana, em determinado momento do desenvolvimento da mente, ocorre o confronto entre *ego* e *self*, o qual é denominado como processo de individuação. Tal processo ocorre quando o inconsciente submerge à consciência do indivíduo, levando-o ao caminho do autoconhecimento; assim, “[...] o indivíduo se torna

o que sempre foi” (JUNG, 2014, p. 49). Dessa forma, a obra *Círculo com espiral* pode constituir uma das partes do processo de individuação de Mesquita, uma vez que a obra evidencia algumas das transformações estéticas carregadas no estilo do artista e que o guiaram na construção de seu projeto poético.

Tal hipótese é reforçada por meio da descrição das mandalas desenvolvida por Jung (2014). O autor também menciona que a tradução da palavra mandala significa círculo: “este termo indiano designa desenhos circulares rituais e aparece em várias culturas como símbolo de equilíbrio” (JUNG, 2014, p. 359). Na obra *Círculo com espiral*, o círculo compreende um dos principais elementos visuais utilizados pelo artista e, a partir do que foi exposto, pode então relacionar-se à externalização de um processo de autoconhecimento.

A parte central de *Círculo com espiral* é o ponto de início da linha em espiral. Este último elemento simboliza para Mesquita (2019) um movimento de expansão e abertura ao mundo. Assim, o centro da obra também apresenta relação análoga à descrição de Jung sobre os centros das mandalas, que, segundo o autor, correspondem ao “[...] lugar central no interior da alma, com o qual tudo se relaciona e o que ordena todas as coisas, representando ao mesmo tempo uma fonte de energia” (JUNG, 2014, p. 361).

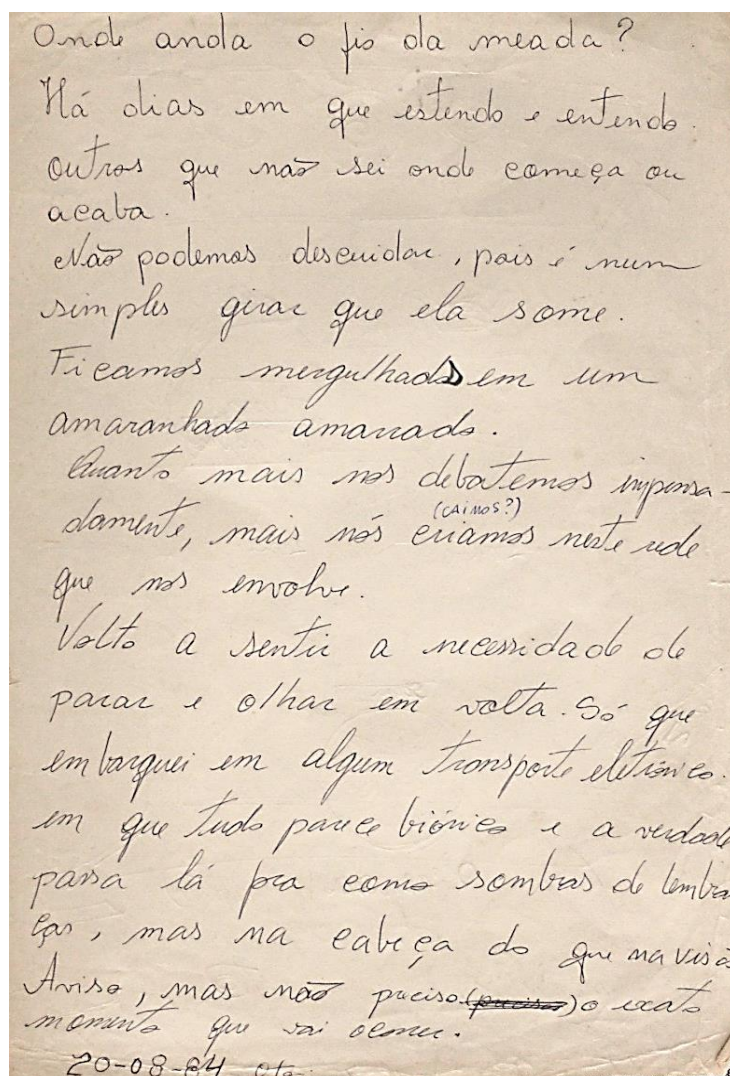
Jung (2014) também defende que o processo de individuação pode ser observado com a relação estabelecida entre os sonhos. Para o autor, os materiais oníricos são os mais fecundos ambientes simbólicos. Assim, também é possível perceber o processo de individuação de Mesquita através da descrição de seu processo criativo, ao mencionar que na época de produção da série, passou a sonhar com os cacos de cerâmica que recolhera nas praias.

O artista menciona que as peças apareciam sob formatos irregulares, soterradas, e não revelavam sua totalidade. Com o passar do tempo, os sonhos foram modificados, entretanto, as peças de cerâmica continuavam a habitar o ambiente onírico do artista de forma incompleta, sem revelar muitos detalhes (MESQUITA, 1999). Tais conteúdos oníricos podem ser relacionados à manifestação de símbolos arquetípicos de civilizações antigas, os quais chegavam à luz da consciência de Mesquita. Apesar de ter constituído parte importante do processo de construção das peças de *Fragmentos*, o artista menciona que não conseguia reproduzir as peças dos sonhos com precisão (MESQUITA, 2019).

Para Jung (2014), a busca da *psique* por autoconhecimento pode desencadear uma série de transformações e conflitos na vida do indivíduo. O caminho de individuação pode ser observado em ilustrações simbólicas que promovem, sem que o indivíduo tome

conhecimento, a meditação, buscando aliviar o estado conflituoso da *psique*. Como mencionado, a obra *Círculo com espiral* pode constituir uma das partes do processo de autoconhecimento de Otoni Mesquita. Há, no entanto, outros documentos que podem servir como base de registro desse percurso e que se inter-relacionam com a criação da obra em questão, bem como se interligam a todo o repertório do artista desenvolvido nos anos iniciais da década de 1980.

Por meio de um manuscrito criado em 1984 (Figura 25), Mesquita deixou registrado sentimentos vividos durante o período em que retornou a Manaus.



Onde anda o fio da meada?  
Há dias em que estendo e entendo.  
Outros que não sei onde começa ou  
acaba.  
Não podemos desceitá-la, pois é num  
simples girar que ela some.  
Ficamos mergulhados em um  
amarantado amarrado.  
Quanto mais nos debatemos imporra-  
damente, mais nós <sup>(caímos?)</sup> criamos neste rede  
que nos envolve.  
Volto a sentir a necessidade de  
parar e olhar em volta. Só que  
embargui em algum transporte eletrônico.  
em que tudo parece bônus e a verdade  
para lá pra como sombras de lembranças,  
mas na cabeça do que na visão  
Anise, mas não preciso ~~para~~ o certo  
momento que vai ser.  
20-08-84 etc.

Figura 25 - Documento manuscrito, 1984, caneta preta s/ papel, 21 x 29.7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Transcrição:

Onde anda o fio da meada?

Há dias em que estendo e entendo  
outros que não sei onde começa ou  
acaba.  
Não podemos descuidar, pois é num simples girar que ela some.  
Ficamos mergulhadoS em um  
amaranhado amarrado.  
Quanto mais nos debatemos impensa-  
(caímos)?  
damente, mais nós criamos neste rede  
que nos envolve.  
Volto a sentir a necessidade de parar e olhar em volta. Só que  
embarquei em algum transporte eletrônico  
em que tudo parece biônico e a verdade  
passa lá fora como sombras de lembranças,  
mas na cabeça do que na visão.  
Aviso, mas não preciso (~~preciso~~) o exato  
Momento que vai ocorrer.

20-08-84 Otoni

As palavras escritas pelo artista revelam as aflições e reflexões de Mesquita, que podem ser relacionadas aos acontecimentos decorridos em sua carreira, os quais foram traduzidos na sua poética visual e puderam ser evidenciados tanto na obra *Círculo com espiral* quanto nas demais produções em torno de *Fragmentos*, haja vista que “[...] a criatividade não deixa de abranger o processo total da nossa vida” (OSTROWER, 2014, p. 55).

O documento sugere que a velha realidade outrora conhecida já não se apresentava da mesma maneira. Ao citar a palavra *biônico*, o artista pode referir-se às mudanças decorridas na cidade naquele período, pois talvez as lembranças da cidade natal armazenadas na memória do autor conflitassem com a nova configuração da capital amazonense. O manuscrito também transpõe as incertezas quanto aos novos processos e à nova fase de adaptação de Otoni Mesquita.

Embora o artista não tenha feito estudos prévios para a criação da obra *Círculo com espiral*, “é importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo” (SALLES, 2008, p. 26). Portanto, diferentes documentos processuais constituem as redes que se interligam à obra em questão.

Ao observar os documentos processuais deixados pelo artista, nota-se que a criação da obra *Círculo com espiral* pode ter sido desencadeada por um processo de abstração simbólica. A construção desse repertório imagético envolveu, *a priori*, a transformação de elementos bidimensionais em um método de (re)criação desenvolvido a partir da transfiguração de letras do alfabeto (Figura 26).

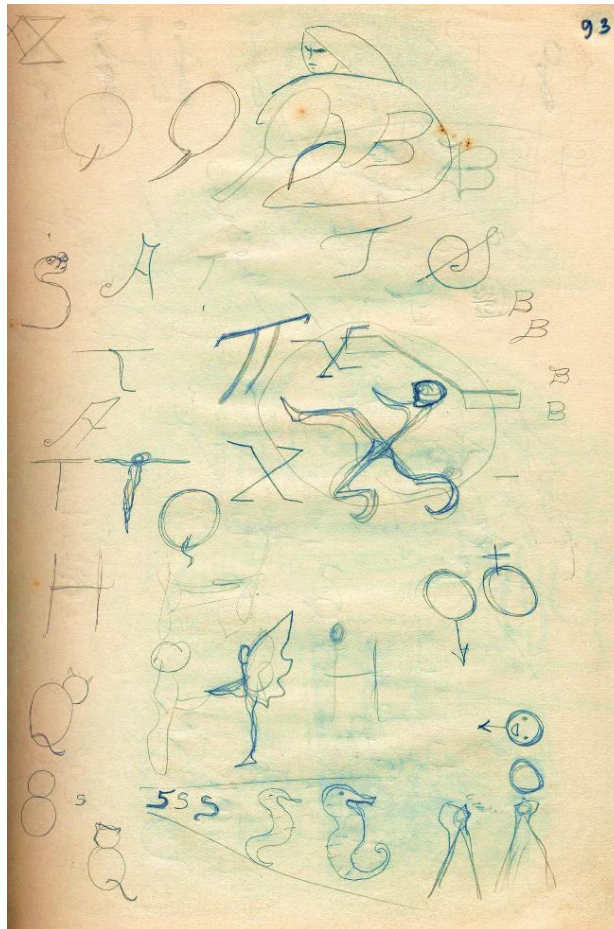


Figura 26 - Documento processual [*Sem título*], 1982, caneta esferográfica azul e lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

No documento processual acima (Figura 26), registrado em papel com lápis e caneta esferográfica na cor azul, o processo de (re)criação pode ser observado a partir da abstração da letra Q, cuja forma é transfigurada, gerando algo semelhante à configuração de uma raquete de tênis. Em outras duas variações dessa letra presentes no mesmo documento, também é possível observar a mutação da forma criada em símbolos que se assemelham aos dos sexos feminino e masculino. Tais símbolos também se assemelham a diferentes elementos da visualidade alquímica. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2019), a letra O possui o formato elementar na criação dessa linguagem simbólica, derivando em vários símbolos que se assemelham visualmente, tais como o símbolo do aço, ferro, antimônio, cobre e mercúrio.

Importante observar que a disposição dos elementos criados no documento processual também forma sutilmente uma espiral, um dos elementos principais na obra analisada no início desta seção. Em um primeiro momento, o processo criativo envolto na criação desses

símbolos gerava imagens figurativas, o que aos poucos fora modificado, constituindo uma das etapas de criação de grafismos abstratos<sup>69</sup>.

Na parte inferior, ao lado esquerdo da página, percebe-se que a transformação da forma Q se relaciona com a representação de dois gatos de costas. No meio da página há outra variação da letra, que alude ao formato do processo de reprodução humana. Outras letras também são utilizadas na recriação de outras representações identificáveis como formas figurativas, tais como uma cobra com olhos, diferentes cavalos marinhos, gatos, uma fada, um esboço de um rosto feminino e uma criação que se assemelha a uma cruz cristã. Nesse caso, a letra B é repetida em variações decrescentes, a letra T cria algo que se assemelha a um crucifixo, o número 5 é transformado em S e, posteriormente, em cavalos marinhos. Nesse período, o processo de recriação desencadeado com a transformação de letras do alfabeto criava novas formas figurativas, algo que aos poucos é metamorfoseado em formas abstratas, adicionadas às experiências com a cultura visual indígena.

A criação desses símbolos pode ser comparada de forma antagônica aos hieróglifos egípcios<sup>70</sup>, cuja escrita se dava através de elementos figurativos. Percebe-se que Mesquita faz o caminho inverso, transformando símbolos das letras do alfabeto em imagens figurativas, como se o artista quisesse refazer o caminho evolutivo percorrido de modo inverso, aproximando-se da escrita milenar. Contudo, aos poucos, esse processo é transformado, dando origem a elementos abstratos.

Ao relacionar diferentes documentos processuais de Mesquita, observa-se que tal processo se estende por diversos esboços criados pelo artista, dentre os quais apresenta-se, a título de exemplo, um retrato da personagem-título de *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado, cujo desenho foi feito como exercício durante o curso de Gravura na Escola de Belas Artes (Figura 27).

---

<sup>69</sup> Destaca-se que existem também vários experimentos de transformação de letras do alfabeto em imagens figurativas, registrada sobretudo no caderno com datação do ano de 1983.

<sup>70</sup> Escrita pictográfica cuja origem remonta ao 3.000 a.C. Bakos (2007) explicita que os hieróglifos registram um complexo processo de escrita expressando, para além das imagens pictográficas, sons combinados a partir de duas ou mais imagens.



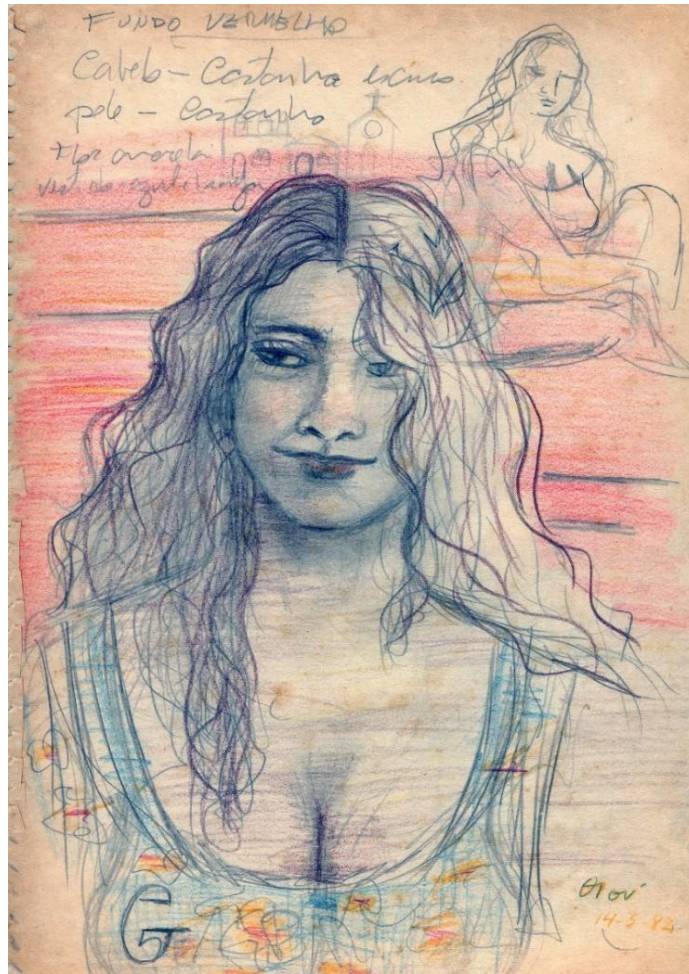


Figura 27 - Documento processual [Sem título], 1982, lápis de cor s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Nesse documento processual, feito com lápis de cor, o esquema de abstração das letras encontra-se na parte inferior da camiseta utilizada pela personagem. Nessa parte da imagem, a palavra *Gabriela* tem o “G” destacado e, à medida que se aproxima o final da palavra, os símbolos são transfigurados, criando linhas dispersas que dão origem a elementos abstratos.

O documento também revela anotações que puderam servir de base para a criação do desenho, o que indica a função do documento como extensão da memória, resguardando detalhes que o artista considerou relevante armazenar para que posteriormente pudesse trabalhá-los em linguagem pictórica, caracterizando a tradução interssemiótica de signos da escrita, como *Fundo Vermelho*; *Cabelo - Castanho escuro*; *Pele – castanha*; *Flor – amarela*; *Vestido azul e laranja*, em ações que deram origem aos elementos visuais da imagem.

Em outra pintura, cuja composição também registra a interpretação imagética da personagem-título de *Gabriela Cravo e Canela* (Figura 28), o artista, além de mudar a

posição da personagem em relação à composição da figura 27, cria elementos cada vez mais abstratos empregados na roupa utilizada pela personagem.



Figura 28 - Documento processual [*Sem título*], 1982, nanquim e aquarela s/ papel, 21 x 29.7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Os elementos abstratos, criados em pequenas linhas de cor preta, foram distribuídos de modo aleatório por toda a extensão da roupa da personagem. As linhas formam pequenos elementos, soltos e distantes entre si, que por esse motivo podem ser associadas à rapidez gestual com a qual foram criadas. Nesse caso, percebe-se que o conjunto criado por esses elementos se distancia totalmente das imagens figurativas geradas a partir da transformação de letras do alfabeto, cujo processo pôde ser observado na figura 26. Os elementos abstratos criados nesse estudo lembram a antiga escrita egípcia demótica<sup>71</sup>.

Concomitantemente à criação de sua escrita particular, Mesquita também recriava grafismos indígenas. Ambos os processos podem ser associados à criação da obra *Círculo*

---

<sup>71</sup> Escrita egípcia estruturada com uso de elementos abstratos que formavam símbolos linguísticos (BAKOS, 2007).

com espiral, cujos símbolos podem ser observados no documento processual mostrado na figura 29, criação esta que também pode ser associada ao processo transformativo de letras do alfabeto.

O documento da figura 29 registra formas produzidas a lápis com datação de novembro de 1983. As diferentes variações da forma espiralada e do círculo se mantêm perceptíveis, enquanto as letras que deram gênese ao processo ficaram mais difíceis de serem reconhecidas.

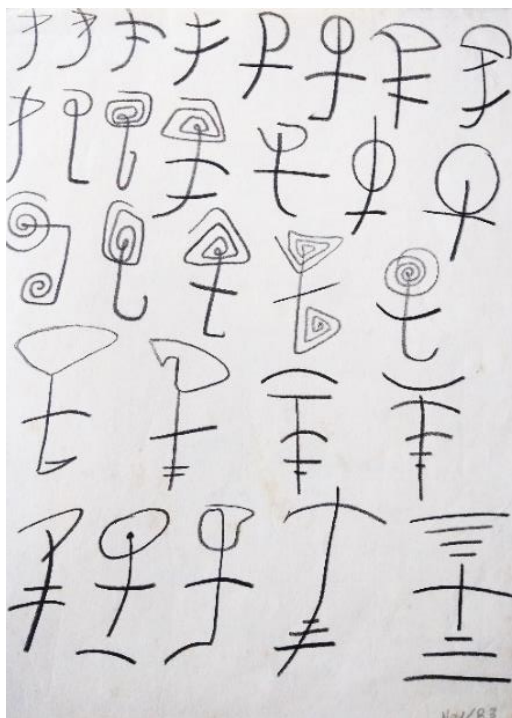


Figura 29 - Documento processual [Sem título], 1983, lápis s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita<sup>72</sup>.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Entretanto, pode ser observado que as diferentes variações criadas seguem as combinações propiciadas pelas letras P e F. Diante disso, as formas são modificadas com diferentes acréscimos de linhas horizontais e verticais que em conjunto criam composições que remetem às configurações esquemáticas do corpo humano e, portanto, podem estar relacionadas a alguma representação ritualística.

<sup>72</sup> Essa composição foi realizada em papel-ofício no tamanho 21 x 29,7 cm. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que junto a esse estudo existem outras composições dividindo espaço com essa folha de papel. Tais composições foram elaboradas com o papel dobrado ao meio em posição vertical, dividindo-o em quatro composições diferentes, utilizando a parte frontal e o verso da folha, duas das quais utilizadas para a criação de grafismos, outra com rascunhos de mulheres usando véu e, por fim, uma anotação. Essas composições foram unidas em outro papel de mesmo tamanho, o qual possui um poema criado pelo artista. Todos os papéis juntos formam uma espécie de folheto.

Em uma das formas expressas nessa composição, há a criação da espiral dupla. Chevalier e Gheerbrant (2019) explicita que esse símbolo representa simultaneamente os movimentos de involução e evolução, além de simbolizar o nascimento e a morte. O significado desse elemento na poética de Mesquita pode ser relacionado à constante busca do artista por uma linguagem singular.

Tais símbolos estendiam-se pelo processo de criação do artista. Assim, os símbolos criados de forma bidimensional eram transportados para outros suportes, criando objetos que interpenetravam entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade. Naquele período, seu processo correspondia “[...] a uma linha de desenvolvimento que parte do desenho para a gravura, da gravura para experimentos com papéis e tintas, chegando, por fim, ao objeto” (MESQUITA *apud* ARAÚJO, 1985, n.p.).

O processo de transmutação de símbolos do alfabeto latino criava outras obras, algumas delas expostas na série *Fragments*, como, por exemplo, na figura 30, em que pode ser observada a repetição de vários símbolos, dentre eles a repetição do espiral.



Figura 30 - [Sem título], 1984, aquarela s/ papel, 34,5 x 49,5 cm, Otoni Mesquita<sup>73</sup>.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

<sup>73</sup> Essa obra foi exibida durante a primeira exposição de *Fragments*. Atualmente, o artista a considera como um dos estudos de seus primeiros fragmentos. Há também outras duas composições similares a ela.

Entre as diferenças em relação à composição da figura 29 e da figura 30, pode-se observar que a repetição de símbolos na última obra é acompanhada por um estudo de variações tonais que criam diferentes fundos em tons terrosos e em ocres, sugerindo volumes objetuais tais como na criação da obra *Círculo com espiral*.

A partir do que foi exposto, pode ser concluído que a criação dos símbolos no processo criativo de Otoni Mesquita envolve um meio de transição espiritual e que as formas criadas também se relacionam com a individuação do artista, que passava por transformações que reverberavam em sua vida profissional e pessoal.

A relação dos documentos apresentados revela, ainda, que a criação da obra *Círculo com espiral* envolve um processo que consistiu na experimentação e recriação de símbolos até que o artista atingisse as formas desejadas ao seu projeto poético. A dinâmica exposta nesse processo abrange tanto a criação da obra *Círculo com espiral* quanto de diversas obras da série *Fragmentos*, o que revela certa insatisfação do artista ou sentimento de busca constante, que o leva a experimentar diferentes meios para a produção de suas obras, através de múltiplas técnicas experimentais. Essa característica processual também ocorrerá em outras obras da série, como será exposto na análise da obra a seguir.

### 3.1.2 Análise iconológica e processual da obra *Inscrições*



Figura 31 - *Inscrições*, 1984, acrílica s/ papel-cartão, 70 x 50 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Assim como *Círculo com espiral*, a obra é constituída de papel, aludindo a um fragmento de formação rochosa. Quanto ao emprego da cor, percebe-se o uso de tons terrosos que se misturam ao dourado, o que ressalta algumas partes da obra, sugerindo ainda mais uma peça feita de pedra.

*Inscrições* carrega os símbolos criados a partir do processo de abstração com as letras do alfabeto latino. Além disso, a obra passa a apresentar seres quadrúpedes e seres bípedes, os quais são transformados com o processo de transferência de técnicas que passam pelo desenho, posteriormente para a gravura e, nesse caso, seguem para a pintura em alto relevo.

A obra segue uma lógica de fruição. Assim, a disposição dos elementos sugere uma sequência que guia o olhar do observador para uma composição de linhas em ziguezague que delinea um ritmo.

As primeiras formas abstratas utilizadas na obra foram criadas com a mutação do número 6 e da letra L, ou algo que lembre esses caracteres, que por sua vez transformam-se em espirais e esquemas de representação do corpo humano. Na primeira sequência da composição, as duas formas são combinadas e transfiguram-se à medida que avançam inicialmente para o lado direito da obra, dando forma a algo que se assemelha a um lagarto.

Na medida em que as formas são metamorfoseadas, transformam-se em seres quadrúpedes que aludem à forma humana estilizada. A cada nova forma criada, percebe-se a relação da obra com a representação de uma dança, pois as representações referem-se a movimentos ritmados em que cada nova representação ganha diferentes traços seguindo pequenas modificações, algo similar à técnica de animação em *stopmotion*<sup>74</sup>.

Em seguida, na segunda linha da sequência, o processo de transformação tem início a partir de um círculo preenchido por um símbolo, também em formato circular. Dessa vez, a metamorfose da forma cria seres bípedes, os quais seguem uma linha de movimento que, por sua vez, cria outra sequência na composição, alterando a ordem das representações e redirecionando a lógica de observação dos seres imaginários.

A quarta linha da composição segue dando continuidade ao ritual, contudo apresentando os seres bípedes de cabeça para baixo, o que sugere um processo de evolução reversa em que os seres se transformam em formas elementares, tais como o triângulo e o

---

<sup>74</sup> Técnica de animação realizada com desenhos ou fotografias que em conjunto produzem *frames* de movimento.

círculo. Por fim, a última linha da sequência se assemelha à primeira linha da composição, mas com formas viradas de cabeça para baixo se comparadas à composição inicial.

A obra alude às criações deixadas nas cavernas pelos homens pré-históricos. Hauser (1998) menciona que tais pinturas eram de cunho naturalista, pois visavam a atender a resultados práticos na caça, pois o homem acreditava que o animal representado nessas imagens tinha sua alma capturada, o que se refletia em uma caça bem-sucedida. As pinturas eram feitas em locais de difícil acesso, motivo pelo qual o autor descarta o intuito decorativo, ligando-as a fins mágicos e atendendo a objetivos pragmáticos. Portanto, a obra *Inscrições* pode funcionar como metáfora de um rito pré-histórico cosmogônico, o qual pode representar a evolução do ser humano a partir da conexão presente entre homens e animais, evidenciando, assim, a influência que um exerce sobre o outro, haja vista que a composição indica um processo harmônico de evolução das formas que interagem entre si, o que também pode indicar a presença de uma dança.

Nas comunidades tribais, a dança funciona como um meio de conexão entre o plano terreno e a cosmovisão, além de manifestar as concepções de mundo e fenômenos mitológicos ligados à natureza, promovendo um estado de transe. Trata-se de uma das primeiras formas de expressão humana, cujos mais antigos registros iconográficos da prática datam da pré-história. Segundo Lonsdale (1982), algumas representações pré-históricas aludem à metamorfose de homens e animais e representam a ligação existente entre tais espécies,

If there is some explanation to be offered as to why animals are so widely used to effect metamorphosis in dance, perhaps it is the emotional bond existing between human and animal kingdoms and man's participation in animal nature. Man experiences and extreme degree of familiarity with animals, on the one hand, and hostility towards them, on the other. His earliest relationship was intimately and inescapably bound up with the animal population on which first depended and later thrived: he has been both master and slave. But never in the long process of differentiating himself from animal species did he slough off his debt to the animal kingdom. Nor could he repudiate his essential biological kindship with other creatures. Man is an animal (LONSDALE, 1982, p. 12)<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Se há alguma explicação a ser dada sobre o motivo pelo qual os animais são tão amplamente utilizados para efetuar a metamorfose na dança, talvez seja o vínculo emocional existente entre os reinos humano e animal e a participação do homem na natureza animal. As experiências humanas e extremo grau de familiaridade com os animais, por um lado, e de outro, a hostilidade em relação a ele. Seu primeiro relacionamento estava intimamente e inevitavelmente ligado à população animal da qual o homem primeiro dependia e depois prosperava: ele era mestre e escravo. Mas nunca no longo processo de se diferenciar das espécies animais ele se livrou de sua dívida com o reino animal. Tampouco poderia repudiar sua espécie biológica essencial com outras criaturas. O homem é um animal (LONSDALE, 1982, p. 12, *tradução nossa*).

A representação pictórica da dança compõe várias obras de Mesquita, dentre as quais destacam-se os desenhos figurativos realizados em nanquim que formam a série *Estamos Dançando*, exposta em 1981. Contudo, o uso dos símbolos aliados à criação dos seres quadrúpedes e bípedes na linguagem poética de Mesquita remonta aos desenhos processuais criados em 1983. As intenções do artista ao relacionar o ciclo da vida a partir da dança são evidenciadas no documento processual a seguir (Figura 32):

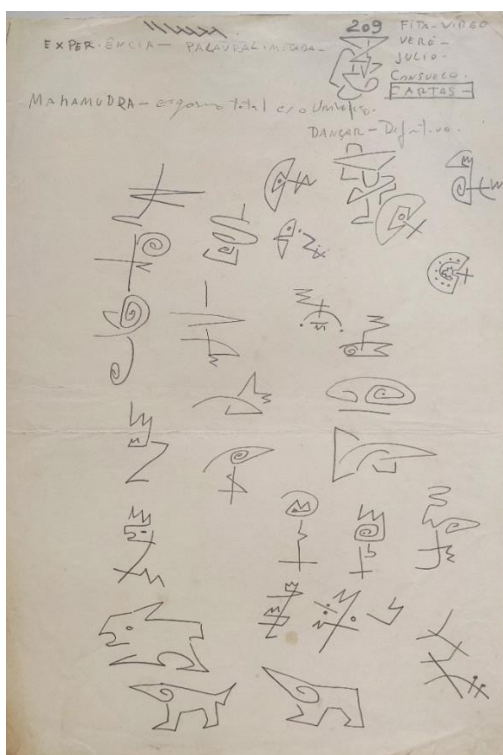


Figura 32 - Documento processual [Sem título], 1983?, lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita - Acervo de Otoni Mesquita<sup>76</sup>.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O estudo, feito a lápis, mostra diversos símbolos<sup>77</sup> criados pelo artista que ocupam o espaço do papel de forma livre, sugerindo um aspecto de aleatoriedade. Dentre as anotações contidas no documento, Mesquita menciona o *Dançar - Definitivo*, apontando que o processo de transformação dos símbolos possui relação com os aspectos da dança. O documento

<sup>76</sup> Transcrição de outras anotações inseridas neste documento: *Experiência - palavra limitada. Fita - vídeo. Vere - Júlio - Consuelo - Cartas.*

<sup>77</sup> Existem diversos esboços guardados entre os documentos processuais de Mesquita que exploram a criação desses símbolos. Nesta seção, optou-se por elencar alguns desses que possuem relação com a criação dos *Bichos* e dos seres bípedes zoomorfos, que por sua vez se relacionam com as *Personas*, séries estas exploradas nas seções a seguir.



também armazena uma parte do processo que constituiu a criação dos animais imaginários. Assim, um dos rastros da gênese desses seres é originado com a transformação dos diferentes símbolos criados pelo artista. Alguns dos símbolos encontrados nesse estudo remetem aos pormenores elementares das composições estelares do artista surrealista Joan Miró (1893-1983). Ao referir-se às obras de *Fragmentos*, o artista Roberto Evangelista (1984) nota essas semelhanças e cita que as obras de Mesquita corresponderiam ao *Miró Tropical*.

As anotações do artista também indicam o intuito de conexão com a espiritualidade por meio da frase *Mahamudra - orgasmo total c/ o universo*. *Mahamudra* está ligada às práticas de meditação budistas que levam o indivíduo ao “grande êxtase e vacuidade” (GYATSO, 2016, p. 183), compreendendo um processo de iluminação e transcendência do corpo e da mente em busca de conexão com a espiritualidade. Todavia, Mesquita (2019) menciona que não era seguidor da filosofia budista e que a anotação pode estar relacionada a um período em que o artista era instigado por diversos conhecimentos.

A alusão a um rito de metamorfose mediado pela transformação de símbolos em seres quadrúpedes que remete a um tipo de dança pode ser observada em uma gama diversa de documentos que registram o processo de Mesquita.

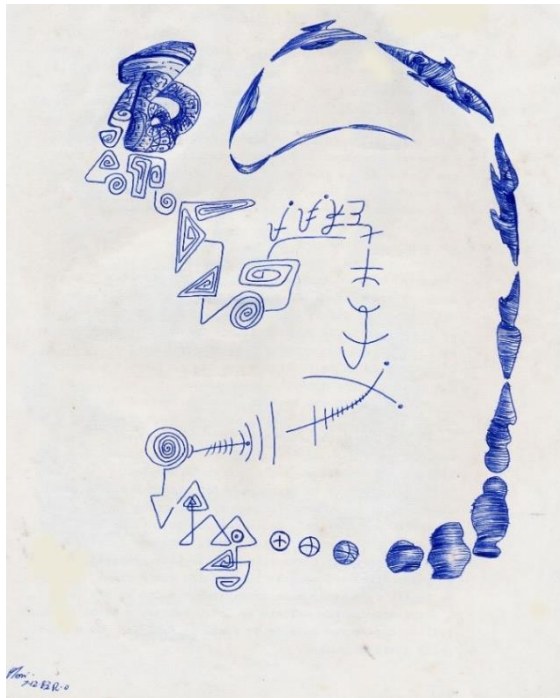


Figura 33 - Documento processual [*Sem título*], 1983, caneta azul s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

No documento processual da figura 33, os símbolos surgem a partir de uma forma abstrata, que se assemelha a um cogumelo, e seguem uma linha sucessiva de transformações. Nota-se que a metamorfose das linhas cria símbolos com espirais duplas e, posteriormente, grafismos que lembram modelos esquemáticos do corpo humano que seguem em um processo de transfigurações da forma e dão origem a diferentes círculos.

Por sua vez, aos elementos circulares, são adicionadas linhas que servem de apoio ao preenchimento das formas, dando início a linhas hachuradas em diversas formações que sugerem um casulo e libertam um animal quadrúpede que é desfeito ao transformar-se em uma forma elementar. Um processo semelhante ao conceito geral dessa metamorfose também é trabalhado no documento processual da figura 34.



Figura 34 - Documento processual [Sem título], 1983, caneta esferográfica azul e lápis de cor s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita<sup>78</sup>.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

<sup>78</sup> Esse trabalho foi exposto durante a mostra reunida em *Fragmentos*. No entanto, atualmente, o artista o considera como um processo. Importante mencionar que, para o artista, os documentos processuais possuem o mesmo grau de importância de obras consideradas “finalizadas”. Importante ressaltar que há diferentes composições que exploram esse mesmo processo de metamorfose, os quais também possuem em suas formações elementares a alusão ao movimento em espiral.

Diferentemente do documento processual anterior, neste, Mesquita preenche as formas criadas por meio do uso das cores amarelo, azul, verde e vermelho. Tais cores serão abdicadas posteriormente pelos tons terrosos, que passam a compor uma das assinaturas do artista. Nesse documento, também pode ser destacada a presença de formas de seres bípedes e quadrúpedes que se assemelham aos diferentes elementos usados em *Inscrições*.

Os seres seguem uma movimentação ordenada, sugerindo um ciclo de transformação simbólica que se converge em uma espiral. Tal característica também pode ser observada em outros esboços do artista que possuem como base a criação dos seres quadrúpedes, nos quais muitos deles transformam-se em composições espirais que sugerem movimento. Assim, esse ciclo processual de estudo do movimento pode ser relacionado a uma inquietação por parte do artista que buscava ser menos rígido com sua obra. A rigidez pode ser relacionada à autocobrança por parte do próprio artista em produzir muitas obras. Naquele período, Mesquita (2019a) relata que passava muito tempo dando forma aos seres imaginários, e, de modo geral, as produções possuíam aspecto ‘pesado’<sup>79</sup>, conforme relata:

E eu me tornei um pouco assim, fiquei mais contido, reflexivo e isso tinha a ver com o trabalho também, era uma necessidade, eu tinha que trabalhar muito, tinha que voltar, e aquele ano de 1983 era meu último ano na Escola. Então, eu trabalhava muito tanto nas Belas Artes quanto no MAM.

Mesquita (2019a) menciona que a rigidez ocorria principalmente no processo de criação de diversas gravuras que tinham como base a técnica de água-forte<sup>80</sup>, pois o tempo

---

<sup>79</sup> O rigor de sua produtividade também era refletido na criação de *Seres Pétreos* produzidos sobretudo em gravura, que aludem a uma certa imobilidade por fazerem referência direta à materiais esculpidos em blocos de pedras. No entanto, destaca-se que aos poucos o peso visual dado a essas composições fora quebrado pelo artista ao adicionar diversas linhas curvas, as quais são posicionadas muito próximas umas das outras e sugerem textura e movimento, o que lembra o processo de erosão causado pela ação do vento objetos rochosos. Destaca-se que parte dos seres dessas composições parecem soltos pelo ar, reforçando a busca por representações visuais menos rígidas. Segundo Mesquita (2019a), a inspiração para a criação dessas linhas veio por meio da observação das marcas deixadas no papel no momento da limpeza das placas de gravura, processo que também deu início a algumas das monotipias guardadas em seu acervo. Os *Seres Pétreos* foram divididos pelo artista em *Totens*, *Aves Centrífugas* e *Aves Centrípetas*. Conforme Mesquita (2019a): “Os *Totens* significam o aglutinar e as *Aves Centrífugas*, escapar”, conceitos estes que se relacionam diretamente com a soltura dos Bichos, série apresentada na próxima seção.

<sup>80</sup> Na técnica de gravura em água-forte, utiliza-se uma placa de metal preparada primeiramente com uma camada de verniz. Depois da preparação inicial, o artista faz uso de materiais de ponta seca para abrir sulcos na placa, para então colocá-la de molho em uma solução feita com líquidos corrosivos. A solução ácida invade os espaços gravados, corroendo a placa nos espaços em que o verniz foi retirado. A quantidade de tempo em que a placa fica submersa na solução determina a profundidade dos sulcos abertos, assim o artista controla o tempo destinado à corrosão da placa. Depois desse processo, passa-se tinta na placa com auxílio de um rodo, retira-se o excesso e coloca-se a placa numa prensa sob uma folha de papel para que a imagem seja gravada (COSTELLA, 2006).

destinado à criação das escalas tonais (que variam entre os tons acinzentados e a cor preta) era meticulosamente calculado, o que atribuía certa inflexibilidade em sua produção, não havendo espaço para processos experimentais. Assim, o artista criava composições com predominância de formas geométricas em tons chapados, cujo processo pode ser observado na obra abaixo (Figura 35).

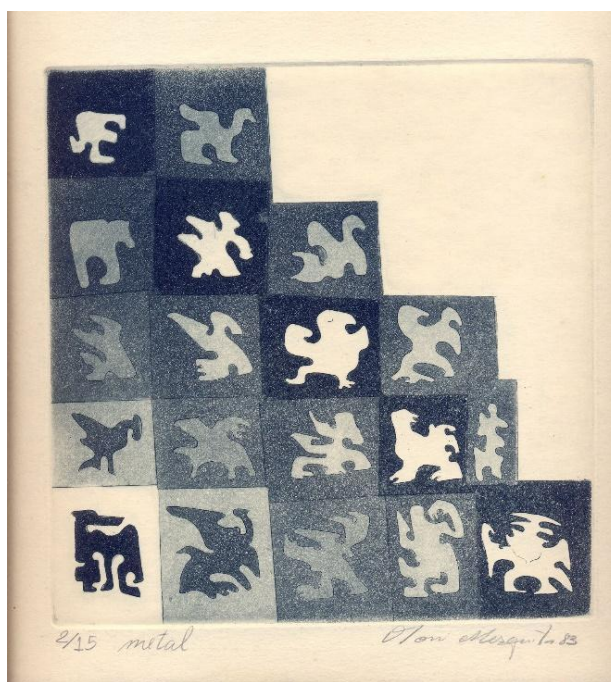


Figura 35 - [Sem título], 1983, gravura em metal, 2/15, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Na composição mostrada acima, algumas das formas criadas se assemelham aos seres utilizados na obra *Inscrições*. O documento também exemplifica alguns dos aspectos já mencionados quanto à rigidez presente na criação do artista, sendo possível observar que as marcações tonais são delimitadas de forma precisa, criando espaços divididos por formas quadradas e retangulares. A composição sugere ainda um movimento ordenado em que os quadrados pretos são distribuídos em uma linha diagonal.

A reflexão quanto à sua produção e/ou comportamento pessoal relacionado ao aspecto da rigidez foi expressa no documento processual a seguir (Figura 36), em que o artista menciona: “sou ou estou muito rígido comigo e com todos. O que fazer?” (MESQUITA, 1983?). Nesse sentido, a quebra da disciplina rígida pode também estar relacionada aos estudos de movimentos corporais. Dessa forma, as alusões à dança também são rascunhadas

nas criações localizadas no canto esquerdo do documento, estendendo-se até o centro da página através de figuras geométricas que se assemelham à estrutura do corpo humano. Ademais, é possível observar que o artista cria duas representações que se referem à forma humana, ambas representadas de perfil e sentadas. Enquanto uma parece repousar, a outra observa um círculo: seria a representação do ser humano interpretando e fitando o mundo?



Figura 36 - Documento processual [Sem título], 1983, caneta esferográfica azul e lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O documento também revela outra anotação do pensamento de Mesquita que se relaciona com a criação de seu projeto poético, na qual o artista menciona: “Vamos ter que caminhar até bem longe, penetrar em caminhos fechados p/ descobrir que tudo está aqui - muito claro” (MESQUITA, 1983? n.p.). A nota sugere que por mais interessantes que fossem as novas descobertas e experiências vividas pelo artista, o que Mesquita tanto procurava talvez estivesse em seu entorno ou em sua essência interior.

Assim, seus caminhos processuais começariam a apontar que sua narrativa poética poderia ser voltada para questões locais, com a reinterpretação de símbolos regionais. Tal

desejo é refletido na série *Bichos*, em que o artista cria criaturas imaginárias produzidas a partir da inspiração na fauna amazônica e em seres mitológicos.

### 3.2 Soltam-se os *Bichos*

Os bichos saltam fora!  
O passado que é presente dirige o artista!  
Os bichos não são mais pinturas, são esculturas.  
(CARDOSO, S., 1987, p. 1)

O trecho do texto escrito pelo artista Sérgio Cardoso funciona como um prelúdio apresentando o conceito geral das obras que compõem a temática relacionada aos *Bichos*. Tais obras compreendem representações de animais soltos, livres de chassis, feitos em papel-cartão, juta e outros materiais recicláveis que juntos aludem à escultura devido à técnica utilizada no recorte do suporte.

Em 1985, os *Bichos* foram expostos no VIII Salão Nacional de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sob o título *Amazôo*, ocasião em que Otoni Mesquita recebeu prêmio de aquisição.



Figura 37 - *Amazôo*, 1985, instalação mista (tinta acrílica, fibra de juta e colagens s/ papel), 10m<sup>2</sup>, Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Algumas das peças desta instalação encontram-se no acervo do artista, dentre elas estão o *Galo* e a *Mucura*, outras compõem o acervo de obras do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura da FUNARTE no Rio de Janeiro.

Em seguida, no ano de 1986, os *Bichos* foram expostos na Galeria Afrânio de Castro em Manaus, reunidos em uma mostra individual nomeada *Soltando os Bichos*<sup>82</sup>. Ainda em 1986, as obras que exploravam essa temática foram apresentadas na Galeria Espaço Cultural. Em 1988, as obras compuseram a exposição coletiva I Encontro Cultural das Amazônias, montada no Porto de Manaus sob o título *Bichos Soltos*.

Em um de seus manuscritos<sup>83</sup>, Mesquita descreve que os *Bichos* surgem como alternativa contra os efeitos da industrialização, algo análogo ao processo ocorrido em *Fragmentos* e que também se desdobra para as outras séries abordadas neste capítulo. Por meio das perguntas *Por que Rictus? Por que Soltando os Bichos?*, o artista descreve o conceito geral por trás das obras desta série:

Mesmo que tenhamos que disputar com a tecnologia mecânica que avança em ritmo de computação ignorando as formas de expressão e sensibilidade do homem. Padronizando sua produção para um mercado de consumo de massa, estaremos usando nossas mãos para reclamar um novo mundo, resgatando dos sonhos do inconsciente coletivo e da fantasia das nossas tradições perdidas. Tornando a tarefa cotidiana de reinterpretar um trabalho lúdico e vibrante.

Mesquita (*apud* FARIAS, 1986) elucida que o processo de criação da série estava atrelado a seus trabalhos anteriores. O artista também define a gênese dos *Bichos* como um processo lúdico semelhante às criações realizadas quando o artista ainda era criança, algo como uma espécie de retorno aos desenhos que produzia naquele período.

A associação feita por Mesquita do trabalho realizado em *Bichos* com seus desenhos de infância ocorre pois, como destaca Ostrower (2013), na infância são produzidos elementos visuais que serão utilizados posteriormente em toda a vida. Tal processo possui semelhança com a aquisição da fala, em que a criança balbucia suas primeiras palavras que, posteriormente, dão continuidade ao desenvolvimento vocabulário. Assim, a autora destaca que um processo similar ocorre com a criação de formas visuais, uma vez que os elementos criados deixam marcas na memória de forma consciente ou inconsciente: “neste rabiscar livre, muitos acasos hão de ocorrer - ainda que para a criança não tenham o caráter de ‘acasos’ e nem constituam algo incomum” (OSTROWER, 2013, p. 147).

Outro rastro do processo criativo dos *Bichos* foi documentado no documento processual a seguir (Figura 38). Para Salles (2008), os documentos processuais funcionam

---

<sup>82</sup> Na ocasião desta exposição Otoni Mesquita também exibiu algumas de suas *Personas* em desenhos, pinturas e duas esculturas confeccionadas em papelão, tinta acrílica e tecido.

<sup>83</sup> Manuscrito não datado e não paginado.

como uma extensão de registro da memória do artista, de modo que os esboços e anotações revelam uma necessidade de gravar algo que o artista julgou importante para que seja retomado em outro momento. Nesse esboço, por entre manchas e rasuras, Mesquita lista os procedimentos e materiais a serem utilizados na confecção das criaturas imaginárias.

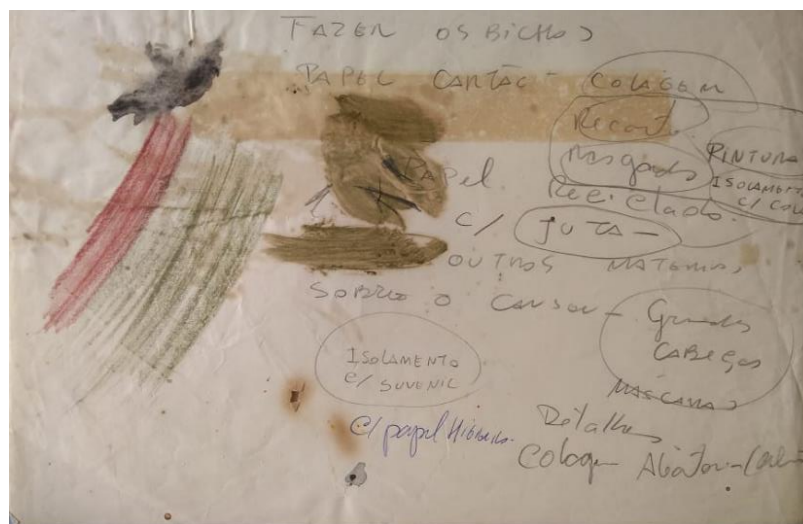
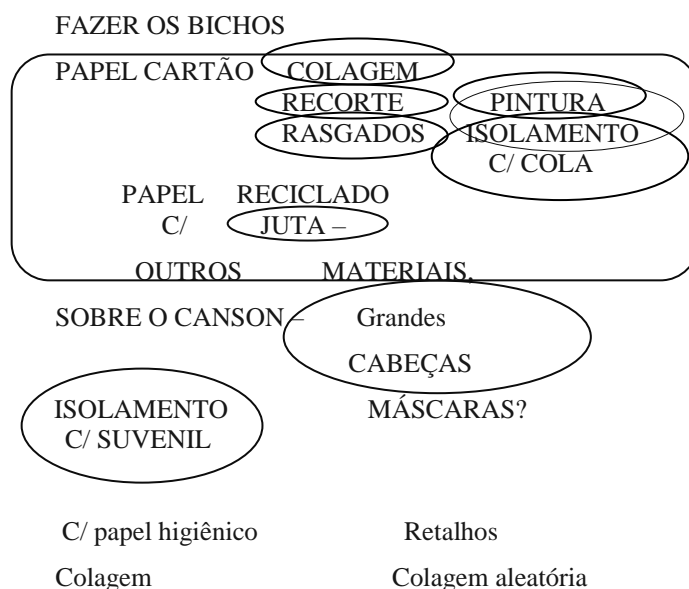


Figura 38 - Documento processual [Sem título], 1986?, (Estudo para a série *Bichos*), 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita<sup>84</sup>.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Transcrição:



<sup>84</sup> Existe outro registro processual com anotações semelhantes referindo-se às técnicas adotadas na concepção dos *Bichos*. Tal registro também não possui datação, porém os indícios materiais apresentados no documento, tais como o grau de limpeza do papel, que diferentemente deste não apresenta manchas de tinta, aponta que se trata de uma documentação “passada a limpo”, o que pode indicar um tipo de cópia realizada por Mesquita. A ação pode ser relacionada, de modo hipotético, com o apego do artista às informações contidas no documento.



O documento processual mostrado na figura 38 exemplifica o gesto de transformação que por vezes ocorre nos processos criativos: “trata-se de um movimento de tradução interssemiótica, que aqui significa conversões que ocorreram ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra [...]” (SALLES, 2011, p. 119). As palavras, nesse caso, funcionam como condutor da memória, registrando os passos sistematizados que posteriormente são traduzidos em ações práticas e táteis, dando forma aos *Bichos* de Mesquita.

Assim, a partir do documento (Figura 38), pode ser observado que algumas das palavras escritas pelo artista estão destacadas por formas circulares, o que pode ser relacionado com a importância de seguir tais procedimentos. Nota-se também que as manchas de tinta do documento podem ter sido propositalmente criadas como base do estudo de cores a serem utilizadas posteriormente nas obras, haja vista que tais cores foram aplicadas em diferentes obras da série.

Ademais, é possível notar que nesse documento Mesquita já delineava a criação de máscaras que foram utilizadas em performances realizadas durante a exposição, máscaras essas abordadas com maior profundidade no tópico referente às *Personas*.

Por meio dos *Bichos*, Mesquita representava animais de seu universo imaginário, que tinham como base a fauna amazônica, bem como a inspiração em outros seres enigmáticos surgidos em seu processo criativo. Destaca-se que tais obras apresentam ora criações de cunho figurativo, ora representações com apelo visual surrealista. Conforme Mesquita (*apud* NERY, 1987, n.p.), “Os bichos são recortes, cacos arqueológicos que sugerem um tempo ancestral e primitivo. São como fragmentos de um quadro que escapam da tela e tomam as paredes”.

A sugestão de um tempo ancestral e primitivo relaciona-se com a produção de obras que aludem aos animais, pois a representação desses seres caminha ao lado da origem da história da arte, que tem início em tempos remotos. Como mencionado no tópico anterior, através dos desenhos e pinturas deixados em cavernas, historiadores puderam criar teorias acerca dos costumes do homem na pré-história, relacionando-os com a magia e religiosidade, relação que também é evidenciada com os mitos.

Eliade (2016) elucida que embora nas sociedades contemporâneas o significado do mito seja atribuído a conteúdos fantasiosos, em suas atribuições primordiais os mitos constituem narrativas que envolvem o universo da criação e buscam explicar a origem dos seres humanos, animais e plantas: “o mito conta uma história sagrada; ele relata um

acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 2016, p. 11)<sup>85</sup>. O autor ressalta ainda que, nas sociedades tradicionais, os mitos participam da estrutura primordial das relações sociais, “trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento, vida e atividade do homem” (ELIADE, 2016, p. 8).

Para Lévi-Strauss (1985a), o mito se relaciona com estruturas permanentes, estabelecendo vínculos simultâneos entre “o passado, o presente e o futuro” (LÉVI-STRAUSS, 1985a, p. 241). No campo mitológico, é natural a criação de seres sobrenaturais, personagens de narrativas fantásticas, de modo que muitas dessas narrativas são protagonizadas por animais antropomorfizados. Lévi-Strauss (1985b) destaca que entre tribos indígenas ameríndias é comum a identificação do ser humano com espécies de animais; assim, clãs assumem características físicas e comportamentais da identidade animal compartilhada<sup>86</sup>.

A partir dessa perspectiva, Lévi-Strauss (1985b) observa que o vínculo entre homens e animais ainda se faz presente nas sociedades tribais, característica ressaltada pelo pensamento mítico<sup>87</sup>. Ainda de acordo com o autor, tais sociedades partilham de diversas teorias evolucionistas segundo as quais ora seres humanos foram criados por meio dos animais, ora seres humanos deram origem aos animais. Tais crenças ainda constituem parte primordial do imaginário de povos tribais localizados na região amazônica, o que estreita as ligações entre as espécies de animais humanos e não humanos.

Para Loureiro (2008), a cultura amazônica guarda um rico imaginário proveniente dos elementos naturais encontrados nas vastas florestas da região, que se transfiguram em processos simbólicos e transitam entre o real e o surreal. O autor ainda ressalta que tais processos culturais são mantidos pelos povos que vivem nas margens dos rios.

A transformação desses símbolos em diversos desdobramentos da arte e da cultura é classificada por Loureiro (2007, 2008) como conversão semiótica, cujo processo pode ser observado quando diferentes qualidades são atribuídas a um mesmo signo. A conversão

---

<sup>85</sup> Eliade (2016) destaca que não existe apenas uma definição para conceituar o mito de forma universal, de modo que existem diversas conceituações trabalhadas por diferentes pesquisadores das humanidades.

<sup>86</sup> Nessa obra, Lévi-Strauss (1985b) descreve diversos rituais praticados por ameríndios durante atividades de olaria, abordando como os mitos que descrevem essa prática são vinculados aos sentimentos humanos, em especial ao ciúme conjugal.

<sup>87</sup> Lévi-Strauss (1985b) observa que algumas mitologias se apresentam de forma similar em diversas comunidades tribais. Seguindo essa premissa, Lévi-Strauss (1985b) afirma que o mito parte de uma expressividade universal.

semiótica caracteriza-se “[...] pelo movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, pelo qual as funções se reordenam e se exprimem nessa nova situação cultural, sob a regência de outra dominante” (LOUREIRO, 2007, p. 35).

Assim, quando Otoni Mesquita faz uso da representação de animais encontrados na fauna Amazônica e nas mitologias indígenas, o artista transfere o significado destes em uma nova atribuição particular, processo que pode ser observado a partir da análise das obras *Bicho-preguiça*<sup>88</sup> e *Lagarto a risco*.

### 3.2.1 Análise iconológica e processual da obra *Bicho-preguiça*



Figura 39 - *Bicho-preguiça*, 1987, acrílica s/ papel-cartão e juta, 50 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2018.

O suporte da obra *Bicho-preguiça* possui processo semelhante às obras analisadas anteriormente; assim, a obra também não contém chassis e é constituída por papel, juta e tinta acrílica. O papel, além de fornecer suporte à obra, alude a um objeto tridimensional, tanto pela ilusão de volume advindo das técnicas de pintura quanto pelo modo que o artista fez o recorte do material, sobretudo pelo desprendimento de moldura, que dessa maneira empresta algumas das características de escultura, porém sem a profundidade real desse tipo de objeto.

---

<sup>88</sup> A grafia *Bicho-preguiça*, seguindo as normas técnicas, refere-se à obra de Otoni Mesquita, enquanto bicho-preguiça faz menção à figura do ser biológico existente no reino animal.

A impressão de tridimensionalidade também é ressaltada pelo uso da fibra de juta, a qual foi utilizada para compor os pelos do animal representado, atribuindo textura à criação. Quanto às cores eleitas por Mesquita para a composição do *Bicho-preguiça*, pode-se estabelecer relações dos tons empregados nessa obra com o documento processual mostrado na figura 38, além da ligação da mesma paleta de cores usada na série *Fragmentos*.

Trata-se de uma obra figurativa em que o animal representado pode ser reconhecido com facilidade, porém empregando o próprio estilo de Mesquita. Também é possível observar que a forma que serve de contorno geral à obra pode ser relacionada a um detalhe encontrado em *Inscrições*, pormenor este destacado na imagem abaixo (Figura 40).



Figura 40 – Detalhe da obra *Inscrições*, 1984, acrílica s/ papel-cartão, 70 x 50 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

A forma delineada na figura 40 se assemelha ao *Bicho-preguiça* posicionado de cabeça para baixo, o que pode evidenciar duas hipóteses. A primeira ligada à continuidade do processo criativo de Mesquita, que é transportada para outras séries do artista. A segunda hipótese pode ser relacionada ao significado expresso na análise da obra *Inscrições*, cujo simbolismo fora atribuído a um rito de transformação que expõe a conexão entre seres humanos e animais.

Por ter sido representada com duas unhas em cada pata, a obra de Mesquita pode estar relacionada à espécie de bicho-preguiça denominada *Choloepus*. Embora a obra carregue semelhanças diretas com um bicho-preguiça, as unhas do animal representado no trabalho de Mesquita aludem ao movimento de pinça semelhante às patas de um caranguejo, algo que

pode expressar os aspectos ligados ao simbolismo astrológico dado ao animal, ligando-o às características pessoais do artista.

Do ponto de vista mitológico, Lévi-Strauss (1985b) ressalta que o bicho-preguiça é utilizado pelos índios da América do Sul em diversas narrativas míticas. O autor destaca ainda que alguns desses mitos foram baseados em conhecimentos empíricos sobre o comportamento do animal, principalmente em relação ao período em que o bicho-preguiça desce das árvores para realizar as necessidades fisiológicas. Conforme o autor, esse animal também exerceu fascínio sobre os naturalistas europeus que passaram pelo Novo Mundo.

No mito cosmogônico dos índios da etnia Tacana (tribo originária da Bolívia), o preguiça fora dado pelo patriarca de uma família a seus dois filhos. Porém, como forma de brincadeira, as crianças não deixavam que o animal descesse da árvore para realizar suas necessidades fisiológicas. Devido ao ocorrido, o preguiça ficou irritado e ameaçou matá-los. Portanto, quando veio ao chão, conseguiu evacuar suas necessidades fisiológicas, que imediatamente se transformaram em fogo e partiram a terra, matando muitas pessoas. Alguns seres humanos sobreviveram, outros nasceram das profundezas da terra, dando origem a uma nova população. Por esse motivo, os índios Tacana acreditam que o preguiça não deve ser incomodado quando desce das árvores, caso contrário a humanidade corre perigo. Esse mito também explica as manchas existentes no bicho-preguiça da espécie *Bradypus-variegatus* que teve parte das costas queimadas durante o incêndio (LÉVI-STRAUSS, 1985b).

Lévi-Strauss (1985b) ressalta que a rivalidade existente entre os índios Jivaro (tribo localizada no alto do rio Amazonas entre a Amazônia Peruana e Equador) é explicada em um mito cujo protagonismo é atribuído ao bicho-preguiça. Unushi era um preguiça, um dos filhos do Sol e da Lua. Ele casou-se com Mika, uma jarra de cerâmica nascida de um ovo que fora dado de presente aos seus pais, que não podiam mais gerar filhos. A responsabilidade em torno das atividades das mulheres dessa etnia é explicada segundo o comportamento de Unushi, que era um marido preguiçoso.

Um dia, Unushi e Mika tiveram um filho, uma cobra d'água chamada Ahimbi, a qual aventurou-se pelo mundo. Ao retornar para casa, Ahimbi cometeu ato incestuoso com sua mãe, os dois foram expulsos pelo Sol e tiveram muitos filhos. Unushi descobriu o que tinha acontecido, ficou com raiva, matou e enterrou a Lua, sua mãe. Certo dia, os filhos de Ahimbi e Mika descobriram todos esses acontecimentos e mataram Unushi, encolhendo sua cabeça.

Desde então, os Jivaro possuem o hábito de encolher as cabeças de seus inimigos<sup>89</sup> (LÉVI-STRAUSS, 1985b).

Na cosmogonia Ticuna, o preguiça aparece no mito de divisão do dia e da noite. Segundo uma das variações desse mito, uma árvore sumaumeira cobria todo o céu com suas folhas, impossibilitando que a luz do dia penetrasse na floresta. Os índios tentaram cortar a árvore, entretanto, ela não caía porque havia um bicho-preguiça que a segurava. Um pequeno quatipuru ofereceu ajuda aos índios para tirar o preguiça de cima da copa. Ao subir na árvore, o quatipuru jogou formigas nos olhos do preguiça, e a ação fez com que o preguiça saísse da árvore, deixando-a fraca, a qual caiu logo em seguida, abrindo espaço para a luz. A partir de então, os índios “[...] puderam ver o sol, o céu e as estrelas. Depois disso o dia amanhecia sempre da mesma maneira” (SOUZA E SANTIAGO, 1985, p. 73).

Do ponto de vista do processo de criação do *Bicho-preguiça* de Mesquita, foram encontrados dois documentos que possuem ligação direta com os estudos realizados para a criação dessa obra. Ambos os estudos apresentam muitas similaridades com a estrutura geral utilizada na composição do *Bicho-preguiça*, todavia, os mesmos revelam pequenas diferenças entre si e com a obra mostrada no início da análise (Figura 39).



Figura 41 - Documento processual [Sem título], 1987, Estudo para *Bicho-preguiça*, lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

<sup>89</sup> Os índios da tribo Jivaro possuíam o hábito de encolher a cabeça de índios de tribos inimigas. As cabeças encolhidas recebiam o nome de *tsantsa*. Os Jivaro também encolhem cabeças de bicho-preguiça por acreditarem que esse animal seja um velho inimigo que um dia possuiu a forma humana (LÉVI-STRAUSS, 1985b).

No documento processual mostrado na figura 41, o desenho do preguiça, feito a lápis, evidencia a intenção do artista em representar a posição do animal de costas, algo que foi preservado com a criação da obra mostrada no início da análise desta seção (Figura 39). A representação da cabeça, no entanto, apresenta diferenças sutis, tanto pela expressão dada ao animal quanto pela disposição, que sugere movimento.

Nesse esboço, Mesquita também cria diversas linhas que aludem aos pelos da preguiça, algumas das quais parecem ter sido apagadas. O estudo revela diferenças em alguns aspectos da obra mostrada na figura 39, entre as quais destaca-se a ausência da pata inferior esquerda do animal, a qual é trabalhada na obra pictórica.

A posição dos membros da preguiça, tanto inferiores quanto superiores, também faz alusão a movimentos corporais, os quais são realizados quando o animal se desloca para a copa das árvores. Na parte superior, localizada à direita do documento processual, a palavra *Juta* memoriza o material escolhido pelo artista para dar textura à criação, revelando a intenção do artista, que posteriormente foi transformada em ação ao ser materializada no *Bicho-preguiça* (Figura 39).



Figura 42 - Documento processual [*Sem título*], 1987, Estudo para *Bicho-preguiça*, lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

No documento processual mostrado na figura 42, as semelhanças com a obra apresentada no início da análise são mais evidentes. Por essa razão, acredita-se que tal documento constitui o último estudo (que se teve acesso) realizado pelo artista antes da concepção da obra apresentada na figura 39. Partindo dessa premissa, a configuração da posição adotada na estrutura corporal do *Bicho-preguiça* aparecia de forma clara para o artista, que manteve essa mesma posição na materialização do estudo.

O esboço também revela que o artista acrescentou uma pata inferior esquerda à representação do animal, algo que estava ausente no primeiro esboço realizado para a criação do *Bicho-preguiça*, exemplificando que o objeto em criação se caracteriza por um processo dinâmico.

Em 2018, Mesquita expôs novamente a obra *Bicho-preguiça* em uma mostra individual intitulada *Ritos: para que possas imaginar, sonhar e lembrar*. A partir de uma fotografia tirada na exposição (Figura 43), foi possível observar algumas sutis transformações na obra, dentre as quais destacam-se uma unha acrescentada em cada pata do *Bicho-preguiça*, bem como duas manchas com linhas verticais que foram adicionadas às suas costas, o que revela que até mesmo uma obra já apresentada constitui uma cadeia processual. Para Salles (2011), toda obra exposta ao público pode sofrer modificações, isto porque o artista lida com o constante sentimento de insatisfação, assim “qualquer obra é uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado” (SALLES, 2010, p. 18).



Figura 43 - *Bicho-preguiça*, 1987, acrílica s/ papel-cartão e juta, 50 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.



Dentro desse viés, destaca-se que a obra como um objeto inacabado compõe uma das características processuais de Mesquita. O artista constantemente faz modificações em seus trabalhos, tanto em obras que já foram expostas quanto em documentos processuais. Esse fato exemplifica uma das características processuais de Mesquita, cuja atividade pode ser relacionada ao que Ostrower (2014) concebe como as difíceis escolhas que regem os processos criativos, pois

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades, talvez, se tornam reais. Com isso, excluem-se outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam (OSTROWER, 2014, p. 26).

Talvez por esse motivo, Mesquita crie diferentes versões de rascunhos e obras que apresentam pequenas variações entre si, em uma alternativa achada para dar forma ao maior número de possibilidades encontradas<sup>90</sup>. Assim, tanto as variações dos documentos processuais apresentados como estudos para a criação do *Bicho-preguiça* quanto às alterações realizadas na obra relacionam-se como etapas experimentais e investigativas que buscam corresponder às necessidades estéticas do artista.

Devido às características dos três dedos e as linhas utilizadas para a representação das manchas nas costas, a obra possui semelhanças com o animal popularmente conhecido como *preguiça-de-bentinho*, nome dado por causa das similaridades existentes entre os padrões das manchas desse animal e as características visuais das roupas sagradas utilizadas por sacerdotes da Igreja Católica. Ressalta-se, no entanto, que Mesquita se distancia da cor real dessa espécie de bicho-preguiça por adicionar tons terrosos, recorrentes nas produções do artista, criando, assim, um repertório de cores. Essa qualidade estilística de Mesquita, cujas produções se distanciam das representações realísticas dos elementos retratados, também pode ser observada na obra *Lagarto a risco*.

---

<sup>90</sup> Dentro desse processo Otoni Mesquita faz diversas cópias de suas produções visuais para a criação de variações de seus trabalhos, seja alterando as cores tanto dos elementos principais quanto do plano de fundo ou acrescentando mais elementos em suas composições. A produção dessas variações é realizada através de reproduções manuais, imagens fotocopiadas e/ou fotografias digitais, estas últimas por vezes alteradas em softwares como o *Photoshop* e, posteriormente, inseridas em vídeos, os quais exploram o dinamismo das transformações formais dessas composições. Entretanto, cabe ressaltar que muitas vezes as imagens copiadas não sofrem alterações formais pelas mãos de Otoni Mesquita, funcionando, portanto, como reproduções duplicadas e/ou triplicadas para que o artista não perca os trabalhos, o que demonstra em parte o apego do artista às suas criações, as quais são consideradas por ele como extensões de seu corpo e alma.

### 3.2.2 Análise iconológica e processual da obra *Lagarto a risco*



Figura 44 - *Lagarto a risco*, 1989, acrílica s/ colagem de papel-cartão, 160 x 50 cm, Otoni Mesquita – Acervo da PUC-RIO.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

A obra *Lagarto a risco* transita ao mesmo tempo entre o material escultórico e pictórico devido ao tratamento dado pelo artista ao suporte, que passa a ilusão de tridimensionalidade, mesmo sendo um material bidimensional, em um processo similar ao efeito dado às obras até aqui analisadas (*Círculo com espiral*, *Inscrições* e *Bicho-preguiça*).

Embora o título dado por Mesquita faça referência direta ao animal lagarto, a pintura também alude à estrutura figurativa de um jacaré ou crocodilo, uma vez que a pintura apresenta características visuais semelhantes às dos répteis citados, como, por exemplo, a representação da pele serrilhada, que percorre todo o dorso e segue até a calda do *Lagarto a risco*. Há linhas e formas geométricas feitas com colagens em toda a extensão da pintura, o que agrega textura à obra, elemento que também é apresentado pelas formas triangulares que imitam os serrilhados da pele do animal, cuja composição remete a grafismos indígenas.

Ainda em relação ao título da obra, Mesquita pode ter usado *a risco* como trocadilho da palavra *arisco*, fazendo referência tanto ao possível comportamento do animal, quanto ao aspecto visual do serrilhado empregado no dorso e nas patas da obra criada, cuja composição se dá por pequenos riscos.

As cores utilizadas em *Lagarto a risco* percorrem tons escuros que são clareados em alguns pontos da pintura por meio da aplicação de variações tonais da cor amarela. Por esse motivo, a inspiração do artista pode ter surgido a partir da observação do jacaré-açu, uma vez

que esta espécie, encontrada nos rios da região amazônica, apresenta as mesmas cores escolhidas pelo artista para a confecção da obra.

A disposição dada à representação do jacaré remete a um passeio, como se o animal estivesse caminhando fora da água, uma vez que, por ser um réptil, pode transitar tanto em ambientes terrestres quanto aquáticos. Talvez por esse motivo, o artista faça referência ao lagarto no título da obra, uma vez que o habitat natural desse animal é composto por ambientes terrestres, enquanto que os jacarés e crocodilos têm preferência pelos aquáticos.

Em relação ao significado simbólico do lagarto, esse animal aparece em diferentes culturas mediterrâneas como criatura benfeitora. Em países da África, é enxergado como divindade civilizadora, por isso alguns povos usam sua pele para criar compartimentos para remédios mágicos (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019). Na iconografia cristã, o lagarto está associado à busca de luz, sendo utilizado como adorno funerário. Os hábitos comportamentais do animal também penetram o mundo simbólico; assim, “a mudança de pele anual do lagarto, fez dele símbolo da regeneração e ressurreição” (LEXICON, 1990, p. 118).

Com base na simbologia, o jacaré apresenta significados análogos ao do crocodilo. O animal é cultuado desde civilizações antigas, emanando diferentes sentimentos que transitam entre o terror e a admiração, e muitas vezes adentra no imaginário como criatura ctônica (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019).

Sua posição de intermediário entre os elementos da terra e da água faz do crocodilo o símbolo das contradições fundamentais. Ele se afita na lama, de onde surge uma vegetação luxuriante: nessas condições, ele é símbolo da fecundidade. Mas devora e destrói: saindo de súbito da água e dos caniços: nessa capacidade, é o demônio da malvadez, o símbolo de uma natureza viciosa. Fecundidade, crueldade, ele é a imagem da morte e tem um papel de psicopompo: os defuntos eram, por vezes, representados no Egito sob a forma de crocodilos [...] ele é o senhor dos mistérios da vida e da morte, o grande iniciador, o símbolo dos conhecimentos ocultos, a luz alternativamente eclipsada e fulminante (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 307).

Ao passo que em algumas partes do Egito o crocodilo era representado como divindade, em outras este animal era temido e, portanto, caçado. Como divindade, o crocodilo era venerado como representação do deus Sobek, também conhecido como Sebek ou Suchos, entidade ligada à fertilidade e a mitos cosmogônicos (REMLER, 2010).

Sobek é filho da deusa Neith e passou a ser patrono dos pescadores, protegendo-os dos ataques de crocodilos, o que contrastava com sua natureza devoradora de humanos. Em

determinados locais também era considerado como deus do sol. Do ponto de vista iconográfico, em algumas representações Sobek aparece sob forma humana com cabeça de crocodilo, e quando representado completamente em forma animal, a divindade porta uma coroa em sua cabeça (PINCH, 2002).

Sobek é homenageado em Crocodilópolis, em Fayoum, e no templo construído em Kom Ombo, no sudeste do Cairo. Em locais onde o animal era considerado sagrado, era adornado com ouro e mumificado, assim como representado em estatuetas, papiros e hieróglifos (REMLER, 2010).

Em contraste à adoração dos egípcios antigos, nas histórias bíblicas o crocodilo é comparado a entidades malignas, surgindo como o monstro destruidor leviatã. Na Idade Média, a garganta do animal estava simbolicamente associada ao abismo e representava a descida ao inferno (MIRANDA, 2004).

Cascudo (2012), ao descrever a simbologia do jacaré para os índios da América do Sul, menciona que o simbolismo do animal está carregado de influências de mitos de diferentes povos e que, no entanto, não é adorado, pois exprime medo para a população ribeirinha, algo que reflete a influência católica nesses locais. O autor também retoma os escritos registrados nos vocábulos do Conde Stradelli, os quais descrevem que o jacaré é associado às causas dos tremores da terra:

Uma velha lenda conta que é um jacaré que sustenta o Mundo, e que quando cansado da posição em que está procura outra e se mexe, faz tremer o Mundo. Por via disso o chamam de Jacaré tyrytyry manha, jacaré mãe-do-terremoto (STRADELLI *apud* CASCUDO, 2012, p. 294).

Por meio dos registros observados nessa pesquisa, é possível constatar que tanto nos documentos processuais quanto em obras entregues ao público, Otoni Mesquita apresenta diferentes menções ao lagarto ou ao jacaré. Nesse sentido, há várias formas que se assemelham à estrutura corpórea de lagartos na obra *Inscrições* e no documento processual mostrado na figura 34.

Em relação ao processo de criação da obra *Lagarto a risco* de Mesquita, é possível observar que a mesma resguarda alguns dos elementos apresentados nas análises anteriores, dentre os quais destaca-se a forma da calda, que apresenta levemente uma linha em espiral, bem como a forma de contorno dada à obra como um todo, característica essa que remete ao processo criativo dos seres quadrúpedes analisados no tópico anterior.

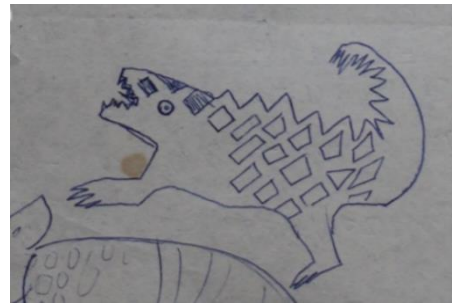


Figura 45 - Documento processual [Sem título], 1989?, Estudo para série *Bichos*, caneta esferográfica azul s/ papel, 21 x 14,85 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Figura 46 - Detalhe do documento processual [Sem título], 1989?, Estudo para série *Bichos*, caneta esferográfica azul s/ papel, 21 x 14,85 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

No documento processual exposto a figura 45, registrado com caneta esferográfica na cor azul, os *Bichos* dividem espaço com outras anotações relacionadas ao cotidiano do artista. Dentre as formas elementares dos animais empregadas no desenho, observa-se quatro seres que se assemelham a representação de animais como um tamanduá-bandeira e um tatu<sup>91</sup>, juntos a outros dois animais não identificáveis. Em relação aos animais não reconhecíveis, é possível notar que umas das formas do documento, destacada na figura 46, apresenta semelhanças com a obra *Lagarto a risco*.

As relações observadas entre estas duas obras (Figura 44 e Figura 46) ocorrem pelas similaridades adotadas no contorno geral da forma, pelos detalhes usados para compor o serrilhado que faz alusão à textura da pele do animal e pelo emprego de elementos geométricos espalhados pelo corpo, os quais, remetem aos adereços que atribuem volume e textura ao *Lagarto a risco* (Figura 44).

<sup>91</sup> Ressalta-se que os diferentes *Bichos* criados no documento da figura 45, como o tatu e o tamanduá-bandeira, foram esboçados separadamente em outros documentos processuais e, posteriormente transformados em pinturas com apelo à tridimensionalidade, tais como as obras *Bicho-preguiça* e *Lagarto a risco*.

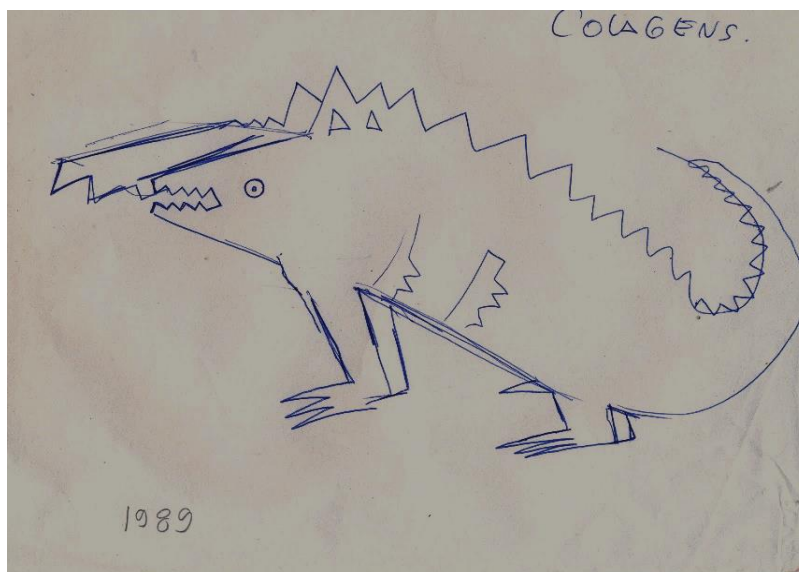


Figura 47 - Documento processual [*Sem título*], 1989, Estudo para *Lagarto a risco*, caneta azul s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O estudo mostrado na figura 47 tem como suporte de criação o uso da caneta e do papel. Embora o desenho apresente semelhanças com a obra reproduzida no início desta análise (Figura 44), a disposição do corpo do animal representado em ambas as imagens apresenta alterações: enquanto na pintura a cabeça do *Lagarto a risco* está ao lado direito, no desenho ela é esboçada ao lado oposto. Existem duas formas que contornam a cabeça do animal, o que mostra que o artista decidiu alongá-la posteriormente, característica que mantém proximidade com a versão da forma trabalhada na pintura.

Outras mudanças significativas podem ser observadas entre as duas obras, principalmente em relação à alusão do movimento nas duas composições. Desse modo, ao passo que no esboço os movimentos são mais rígidos, o *Lagarto a risco* expressa gesticulação mais fluida.

Determinadas transfigurações também foram realizadas em relação à estrutura da cauda do animal, que posteriormente foi reproduzida em formato levemente espiralado, o que conecta a obra aos demais processos criativos e simbólicos do artista elencados a partir da análise da obra *Círculo com espiral*.

No canto superior direito da página (Figura 47), Mesquita também registra a palavra *Colagens*, palavra esta que registra o processo utilizado na confecção das hachuras e dos grafismos responsáveis pelo emprego de textura e volume dado em todo corpo da obra

*Lagarto a risco*. Tal registro funciona como um índice da memória do artista que posteriormente foi traduzido em ação plástica.

Em relação à cultura indígena, é comum que o jacaré assuma a forma humana. Em um mito dos Ticuna, *Aicüna* se transforma no animal para salvar seu pai, que havia sido devorado por uma onça. Já os Karajá contam histórias que envolvem romances entre jacarés que se transformaram em homens para se relacionarem com mulheres da tribo.

Em outros documentos processuais criados pelo artista na década de 1980, as características do lagarto e do jacaré aparecem tanto como seres quadrúpedes quanto em forma híbrida, assumindo características humanas. A recriação mitológica em que o réptil é transformado em humano pode ser observada com o documento processual abaixo, o qual foi produzido em 1989 (Figura 48).



Figura 48 – Detalhe de documento processual [*Sem título*], 1989, Estudo da pasta *Personas*, lápis s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

No documento processual da figura 48, o artista registra três seres que ocupam diferentes planos na composição. No primeiro plano, há o registro de um animal quadrúpede que se assemelha a um lagarto. Em seguida, em segundo plano, há um ser bípede com características reptilianas que aludem tanto a um jacaré quanto a um lagarto. Em terceiro plano, pode ser observado o processo completo da metamorfose a partir de um ser que

apresenta tanto características humanas quanto de animais. Ressalta-se que o esboço dialoga com as narrativas mitológicas citadas nesta seção, assim como pode ser ligado ao processo de metamorfose expresso na obra *Inscrições*.

Ademais, a mutação expressa nesta composição segue a continuidade do processo de criação de criaturas híbridas de Mesquita, o que delineia parte de seu projeto poético. Dessa maneira, é possível observar que algumas das formas que aparecem em *Fragmentos* podem ter dado origem aos *Bichos* que, por sua vez, seguiram o processo de transmutação de seres bípedes zoomorfos que deu forma às *Personas*.

### 3.3 Materializam-se as *Personas*

*Personas* nomeia uma série de obras produzidas por Otoni Mesquita na década de 1980. A série pode ser interpretada como uma narrativa visual em que o artista trabalha a representação de seres enigmáticos que se misturam à forma humana e animal. O projeto teve início em 1986 e foi apresentado pela primeira vez ao público na Galeria Afrânio de Castro em Manaus, durante a exposição individual *Soltando os Bichos*.



Figura 49 - Otoni Mesquita junto às obras da série *Personas*, 1989.  
Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

As *Personas* percorreram algumas cidades do país durante a década de 1980. No Rio de Janeiro, a série foi apresentada duas vezes, a primeira em exposição individual na Galeria



Macunaíma, em 1987, sob o título *Ritual Soltando os Bichos*, e a segunda com a mostra coletiva *Verde Contemporâneo*, no Solar Grandjean de Montigny. Em São Paulo, o artista também expôs as *Personas* nas mostras coletivas *O Surrealismo no Brasil* na Pinacoteca de São Paulo e *Artistas Contemporâneos do Amazonas*, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteadó, em 1989.

Ainda que a temática sob o título *Personas* tenha se mostrado com mais clareza a partir de 1986, alguns indícios materiais registrados entre os documentos mais antigos preservados pelo artista, podem indicar que a fase inicial de materialização dessa construção poética pode ter surgido em 1981, durante o período em que o artista frequentava o curso de Gravura na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Nesses documentos foram encontradas algumas formas enigmáticas que remetem aos seres bípedes zoomorfos da série *Personas*, entre as quais pode ser destacada a obra abaixo (Figura 50), realizada em aquarela. Embora seja possível notar a presença de uma figura zoomórfica, nesse estudo o artista ainda não fazia uso de elementos indígenas em sua poética visual.

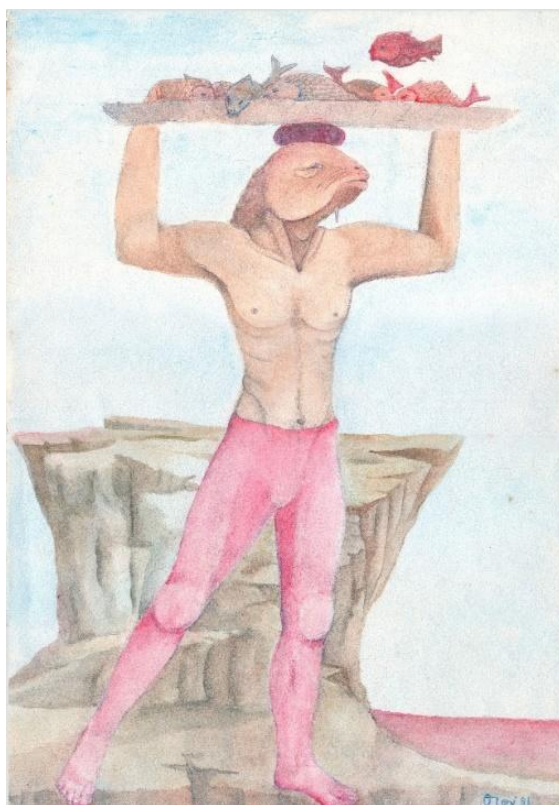


Figura 50 - [Sem título], 1981, aquarela s/ papel, 21 x 29,7cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

As *Personas* também surgem em diferentes exercícios em aquarela criados no ano de 1985, como exposto na figura 51. Ao observar a pintura abaixo, nota-se que existem ao menos nove seres bípedes zoomorfos semelhantes a algumas das formas esquemáticas que caracterizam as *Personas* de Mesquita. A pintura preserva algumas semelhanças com o documento processual mostrado acima, como, por exemplo, o uso de tons amarelados e a alusão ao movimento corporal. Quanto às diferenças, estas podem ser observadas na presença dos grafismos que adornam as indumentárias e nas máscaras que cobrem os rostos das criaturas.



Figura 51 - Documento processual [*Sem título*], 1985, aquarela s/ papel, 21 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Percebe-se que nesse referido estudo, os seres são representados em conjunto e com alusão ao movimento, como se fossem guiados por passos de uma dança, o que vai ser explorado mais adiante nas poéticas ritualísticas reinterpretadas por Mesquita. Ademais, faz-se interessante ressaltar que nessa pintura há continuidade dos símbolos da escrita fictícia, dos grafismos e traços das configurações formais adotadas nos pseudoachados criados em *Fragmentos*. Portanto, há uma linha contínua que liga esse trabalho ao conjunto de obras produzidas anteriormente pelo artista, o que indica os traços da busca da realização de seu projeto poético.

Tanto as máscaras quanto as indumentárias formam os dois elementos principais da série *Personas*. Traduzida do latim para o português, a palavra *persona* significa pessoa. Moreira (1994), em uma busca pela origem etimológica dessa palavra, destaca que ela possui significado próximo ao termo em grego *prósora*, que, por sua vez, significa “aquele que disfarça” (MOREIRA, 1994). A palavra também significava *máscara* no teatro romano.

Na psicologia analítica de Jung, *persona* designa um arquétipo que corresponde a uma espécie de mecanismo em que o indivíduo camufla sua personalidade interna conforme o ambiente em que se insere. Esse arquétipo denota as características pessoais externas assumidas diante da sociedade, enquanto a verdadeira essência do indivíduo é ocultada em sua consciência. O autor relaciona esse arquétipo ao papel das máscaras utilizadas no teatro grego, em que as características individuais são abandonadas em prol da interpretação (JUNG, 1991).

Ao mencionar alguns dos aspectos referentes à *persona*, Jung afirma que

Verdadeiramente, aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira (JUNG, 2014, p. 29).

Valaskas (2008) descreve que na Grécia Antiga as máscaras e indumentárias eram utilizadas como objetos de metamorfose, com o propósito de criar imagens míticas que transitassem entre o real e o imaginário. Tanto nas tragédias quanto nas peças satíricas, o uso desses acessórios “[...] busca evocar o mundo antropomórfico do mito de uma forma não realista, porém não totalmente não natural” (VALASKAS, 2008, p. 89). A máscara, nesse contexto, torna-se um objeto dotado de significados simbólicos, cujo objetivo maior é expresso como veículo de destituição da identidade individual, que é abdicada pelo autor ao fazer uso desse adorno mágico, que o leva a ser transportado para outro espaço temporal em que o mito e a realidade se entrelaçam.

De fato, as obras que compõem a temática de *Personas* apresentam seres bípedes zoomorfos que ora se assemelham à forma humana mascarada, ora aludem a seres bípedes com características humanas, em um jogo ilusório que brinca com a interpretação do público: animais com características humanas ou humanos fantasiados de animais? Assim, as *Personas* apresentaram seres bípedes zoomorfos em pinturas e instalações em painéis de

grandes formatos livres de chassis, com inspiração nas mitologias dos povos indígenas. Na concepção de Mesquita:

*Personas* são figuras camufladas em seus paramentos, aparentemente prontas para um velho rito numa civilização esquecida, mas estão vivas no presente, como clichês das personalidades que transitam no cotidiano de nosso tempo. Elas se misturam aos bichos assim como as águas de dois rios e juntos buscam fazer referência ao seu Universo de origem que é Amazônico. (MESQUITA, 1989, n.p.)<sup>92</sup>

As *Personas* invadiram o plano tridimensional ainda na exposição *Soltando os Bichos* (1986), quando o artista mostrara ao público peças feitas com pedaços de papelão e tecido pintados com tinta acrílica<sup>93</sup>. Em tais composições, os limites bidimensionais eram rompidos com as criaturas escultóricas, que eram misturadas ao público que prestigiava a exposição, pois as esculturas ficavam espalhadas pela galeria e aludiam à estrutura do corpo humano. Conforme pontua Mesquita as *Personas* eram “a continuidade de um processo que foi antecipado pelo rompimento do retângulo e soltura dos Bichos. Pretendi instigá-los contra o espectador, buscando suprimir a fronteira entre ambos” (MESQUITA, 1989, n.p.)

Na ocasião da abertura desta exposição, o jogo de tridimensionalidade das obras *Personas* também foi explorado com a caracterização dos bailarinos Francisco Cardoso e Ileuza Quevedo que protagonizavam a performance intitulada *O Rito*. A performance possuiu duração aproximada ao tempo da música *Ethnicolor*, de autoria do artista francês Jean-Michel Jarre, que servia como trilha sonora para a movimentação dos bailarinos.

O ato foi registrado em um vídeo em preto e branco, gravado pelo artista Sérgio Cardoso, que também capturou a *vernissage* da exposição (Figura 52). Conforme Mesquita,

Em *O Rito*, o traço transforma-se em pintura, a pintura em escultura e esta, mais adiante, em pessoa. Surge, por fim, o movimento: esta idéia (*sic*) presente em todo o trabalho, me fez querer realizar um ritual dentro de um ritual, através de uma performance [...] seria algo como dar continuidade à tela [...] Os ritos provocam a memória profunda, mais antiga do que o tempo e, no mesmo instante, a transcendência a todo esse tempo. Uma realização fantástica e selvagem, mais do que Amazônica, transamazônica (MESQUITA *apud* NERY, 1987, n.p.)<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Documento datilografado por Otoni Mesquita com datação de julho de 1989 sob o título *Meu trabalho ou será brincadeira?*

<sup>93</sup> Tais esculturas podem ser observadas no canto direito da figura 52 presente neste trabalho.

<sup>94</sup> Ao referir-se à performance encenada pelos bailarinos, Mesquita menciona que o objetivo geral de fazer com que as *Personas* “saíssem” da parede e se transformassem em pessoas não fora alcançado, pois os bailarinos seguiram movimentos que não se adequaram ao intuito geral da performance, que seria fazer alusão ao processo de metamorfose de suas criaturas imaginárias.

A caracterização dos bailarinos foi feita pelo uso de indumentárias em retalhos e por máscaras confeccionadas por Otoni Mesquita. Criadas em papel e adornadas com grafismos indígenas, possuíam formato de cone e cobriam todo o rosto dos atores, deixando apenas três orifícios, sendo dois deles na altura dos olhos e um que simbolizava um focinho.



Figura 52 - Trecho da performance *O Rito*, protagonizada por Francisco Cardoso e Eleuza Quevedo, Galeria Afrânio de Castro, 1986<sup>95</sup>.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Mesquita também passou a encenar *O Rito* em alusão à sua transformação em *Persona*. Contudo, os atos performativos não eram apresentados ao público em geral, pois tinham como formato a fotografia orientada para performance. Para Glusberg (2013), a performance rompe com os paradigmas dos cânones gestuais e comportamentais. Assim, o movimento gestual do *performer* pode ser visto como ato transgressor que se conecta com os fatores psicológicos do artista. Além disso, as performances podem promover conexões com a magia e misticismo:

Como um código secreto, a performance contém rituais invisíveis atrás dos rituais visíveis. O performer retém seu quantum de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência. Não é casual, conseqüentemente (*sic*), que o performer algumas vezes rejeite a platéia (*sic*) e resguarde-se no seu mundo interior

---

<sup>95</sup> O *frame* foi retirado em 7'03" do vídeo gravado por Sérgio Cardoso durante a *vernissage* da exposição *Soltando os Bichos* (1986).

[...] ele se equilibra para se comunicar e ao mesmo tempo preservar algo de seu próprio eu (GLUSBERG, 2013, p. 118).



Figura 53 - Fotoperformance protagonizada por Otoni Mesquita, 1987.  
Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Portanto, esse ato simbólico pode representar a transformação de Mesquita em uma *persona*: criador e criatura compartilhando a mesma identidade psíquica por meio da participação mística. Para Jung (2016), tal processo consiste em um dos comportamentos mais arcaicos da mente humana. Nessa ação, a *psique* é fragmentada e compartilhada diretamente com outros objetos, animais ou plantas, em uma ligação complexa. Trata-se de uma das características mais profundas da relação com a mente praticada pelas sociedades tribais. Segundo Jung, “o homem moderno tentou livrar-se desse tipo de associação psíquica (que no entanto subsiste em seu inconsciente)” (JUNG, 2016, p. 51). Assim, Mesquita promovia um retorno às qualidades ancestrais, tornando-se “sumo sacerdote de um culto que não sabe” (CARDOSO, S. 1987, p. 1).

Dessa forma, a *psique* do artista elevava-se ao plano representativo de animais bípedes zoomorfos, completados pelo uso da máscara e da indumentária, que intermediavam a fragmentação de sua mente. Ao cobrir seu rosto com a máscara, o artista transportava sua consciência para outro tipo de relação psíquica, desprendia-se de seus anseios do mundo terreno, transcendia a matéria de seu corpo, desvinculando-se de gênero, medos e desejos do plano físico, elevando-se às formas primitivas da consciência anímica. Ele não fingia ser uma *persona*, ele se transformava em uma de suas criaturas.

A caracterização das *Personas* por meio de indumentárias e máscaras apresenta seres híbridos com tendência surrealista que transitam entre o real e o imaginário. Trata-se de seres livres, desprendidos não só da moldura delimitada pelo uso de chassis, mas libertos de rótulos

que se prendem à determinação de gêneros e de ofícios laboriosos, e que celebram a existência da vida com rituais. Assim, as *Personas* de Mesquita podem ser interpretadas como um meio de emancipação por se colocarem em oposição aos modelos sociais voltados para o controle e difusão de fatores que levam à repreensão das faculdades de prazer visando ao desenvolvimento da sociedade capitalista alienada.

Tal pressuposto toma como base alguns dos conceitos desenvolvidos na obra *Eros e Civilização*, de Herbert Marcuse (1986). O autor resgata concepções desenvolvidas por Sigmund Freud, destacando seu viés social. Assim como Freud, Marcuse afirma que a cultura é um meio de repreensão dos instintos naturais do ser humano, os quais, em suas concepções primevas, buscavam a plena realização do prazer, mas que tiveram que ser modificados para atender à realidade exterior. Desse modo, “os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa” (MARCUSE, 1986, p. 27), impondo ao princípio de prazer que fosse adaptado para o princípio de realidade, transformando as necessidades vitais em busca por adaptação ao meio.

Nesse contexto, o princípio de realidade transformou a busca por satisfação em repreensão dos anseios libidinais<sup>96</sup>. Marcuse (1986) afirma que a repreensão dos desejos funciona como âncora para a construção e o fortalecimento do sistema capitalista, dando forma ao princípio de desempenho, em que grande parte da energia vital do ser humano tende a voltar-se para o *modus operandi* capitalista. O autor afirma que

O princípio de desempenho, que é o de uma sociedade aquisitiva e antagônica no processo de constante expansão, pressupõe um longo desenvolvimento durante o qual a dominação foi crescentemente racionalizada: o controle sobre o trabalho social reproduz agora a sociedade numa escala ampliada e sob condições progressivas [...] O conflito entre sexualidade e civilização desenrola-se com esse desenvolvimento de dominação. Sob o domínio do princípio de desempenho, o corpo e a mente passam a ser instrumentos de trabalho alienado; só podem funcionar como tais instrumentos se renunciam à liberdade do sujeito-objeto libidinal que o organismo humano primariamente é e deseja (MARCUSE, 1986, p. 51-53).

A repreensão das pulsões libidinais gera a infelicidade do indivíduo. Para Marcuse (1986), a fantasia detém o poder de nos conectar com os meios pelos quais o ser humano consegue desviar-se das imposições criadas pelo sistema repreensivo, sendo alguns de seus meios o sonho e as formas imaginativas transportas a produções artísticas. Por meio da arte,

---

<sup>96</sup> A libido, nesse sentido, é definida pelo autor como impulso que busca pelos diferentes prazeres da vida (MARCUSE, 1986, p. 28).

em uma sociedade madura, dá-se forma à fantasia como método de consciência e crítica da não liberdade imposta pelo princípio da realidade. Dessa forma, a estética é colocada na linha que permeia a sensibilidade e a razão, criando leis próprias e desafiando, portanto, os princípios de realidade e desempenho: “a arte desafia o princípio de razão predominante; ao representar a lógica tabu - a lógica da gratificação, contra a repreensão” (MARCUSE, 1986, p. 160).

Assim sendo, entende-se que as *Personas* de Otoni Mesquita podem evocar uma nova realidade ao desafiar as convenções sociais, promovendo a conexão com valores mais profundos em que os animais humanos e não humanos se fundem e, em sua maioria, ocultam as características que, de modo geral, serviriam como padrões de gênero. Além disso, a série celebra a vida por meio de rituais, afastando-se das atividades ligadas à retroalimentação do sistema industrial, buscando outras alternativas para escapar da cultura dominante. Por esse motivo, evoca tendências surrealistas, em que a manifestação poética desprende-se das amarras da razão, pois, conforme André Breton:

O Surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida (BRETON, 1962, p. 34).

O Surrealismo pregava o automatismo psíquico como meio de questionar a realidade e atingir a liberdade. Para tanto, inspirava-se na estética do sonho, considerada como parte essencial da existência humana, reivindicando os direitos do imaginário. A escola surrealista surgiu no contexto das vanguardas europeias, no início do século XX, durante o período entre as duas grandes guerras. O movimento foi criado pelo poeta André Breton, ex-dadaísta, em Paris, em 1924, a partir da publicação do *Manifesto Surrealista*. Nesse manifesto, Breton defendeu que o Surrealismo era caracterizado pelo “automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento” (BRETON, 1962, p. 34)<sup>97</sup>.

A ligação com os conceitos difundidos pelo Surrealismo na poética de Otoni Mesquita é reforçada pelo próprio artista ao mencionar que *Bichos* e *Personas* são como

---

<sup>97</sup> O movimento contou com a participação de diversos artistas visuais, dentre eles, o grego-italiano Giorgio di Chirico (1898-1978), o alemão Max Ernst (1891-1976), os espanhóis Salvador Dalí (1904-1989) e Joan Miró (1893-1983).



Um misto de fantasia escapista e descoberta lúdica de um mundo de tradições perdidas, povoado por seres e imagens oníricas que escapam da escuridão como se fugissem de um sonho sem dono e invadissem o universo da razão, se misturando aos elementos do cotidiano e ignorando qualquer fronteira (MESQUITA, 1987, n.p.).

Quanto às referências visuais do artista, Mesquita ressalta que estas invadiam seu ambiente criativo de modo inconsciente, mas atribui algumas das características visuais presentes na série *Personas* à arte indígena, sobretudo aos artefatos da etnia Karajá (MESQUITA *apud* NERY, FUNARTE, 1987).

Embora o artista identifique elementos semelhantes à visualidade da arte dos Karajá em sua poética, menciona que o trabalho com essa temática não foi criado de forma proposital e incisiva, mas que, aos poucos, as anotações realizadas com seus alunos durante as visitas no Museu do Índio passaram a invadir suas anotações de forma natural, o que deu início a uma das tramas do processo de construção da série (MESQUITA, 2019a).

O interesse pela visualidade das máscaras tribais foi difundido por outros movimentos das vanguardas europeias. No contexto geral da História da Arte, a notória curiosidade por máscaras tribais como fonte de inspiração artística se deu, sobretudo, pelos movimentos artísticos Fauvismo e Cubismo. Alguns dos artistas fauvistas colecionavam objetos tribais do continente africano e trabalhavam com cores expressivas inspiradas na plasticidade das máscaras. Entretanto, a reinterpretação de máscaras africanas ocorreu de forma evidente na composição da obra *Les Femmes d'Alger (O J) (1935)*, do artista cubista Pablo Picasso (PERRY, 1998).

A admiração por artefatos tribais também foi algo presente no Surrealismo. Nesse sentido, há outro ponto de convergência que conecta a obra de Mesquita às tendências desse movimento. Hazan (1972) menciona que enquanto os cubistas eram guiados pelos elementos visuais desses objetos, os surrealistas tinham curiosidade a respeito do espírito que dava origem a esses artefatos, destacando a predileção pelos povos da Oceania: “o encantamento provinha da nostalgia do mundo perdido” (HAZAN, 1972, p. 26).

Alguns dos artistas surrealistas, como Wolfgang Paalen (1905-1959), eram exímios colecionadores de objetos de diferentes etnias e tinham inclinação por estudos etnográficos. André Breton e Max Ernst também se interessavam por mitos e rituais de iniciação das tribos indígenas norte-americanas: “o que o Surrealismo apreciou nesta arte foi o facto de a

representação conceptual prevalecer sobre a representação perceptiva” (HAZAN, 1972, p. 27).

Em um manuscrito, Mesquita ressalta que os elementos visuais da etnia Karajá passaram a compor seu processo criativo a partir de uma promessa não cumprida, conforme mostra documento (Figura 54) presente em uma das pastas que armazenam seus documentos de processo.

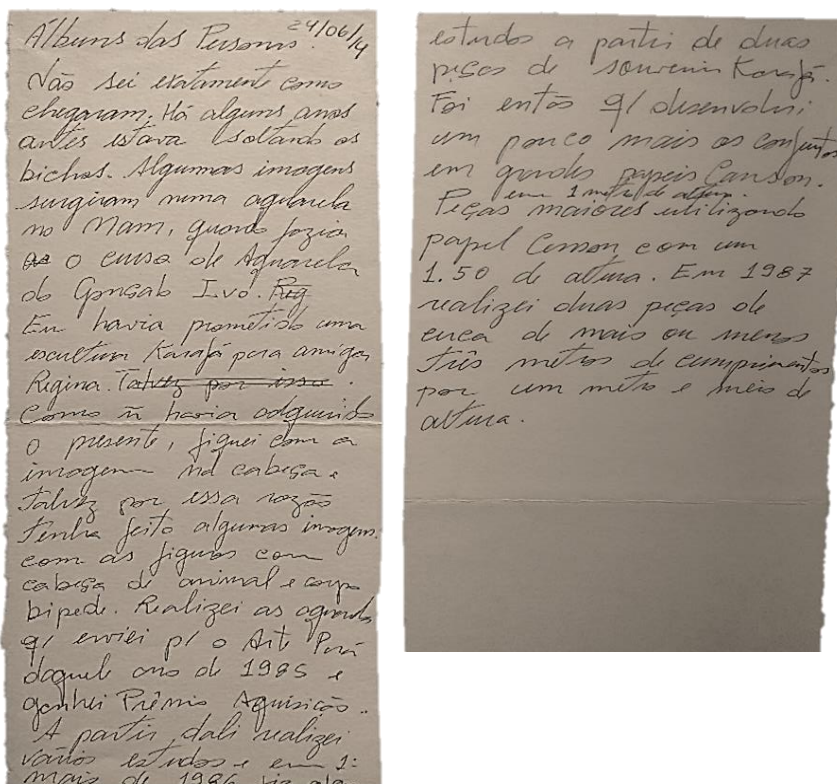


Figura 54 - Documento manuscrito, 2014, caneta esferográfica preta s/ papel, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Transcrição:

Álbuns das Personas 24/06/14

Não sei exatamente como  
Chegaram. Há alguns anos

Antes estava soltando os  
bichos. Algumas imagens  
surgiram numa aquarela  
no Mam, quando fazia  
as o curso de Aquarela  
do Gonçalo Ivo. ~~Reg~~

Eu havia prometido uma  
escultura Karajá para amiga

Regina. ~~Talvez por isso~~

Como ã havia adquirido  
o presente, fiquei com a

estudos a partir de duas  
peças de souvenir Karajá.

Foi então q/ desenvolvi um pouco mais os conjuntos  
Em grandes papéis Canson.

em 1 metro de altura

Peças maiores utilizando

papel canson com um

1.50 de altura. Em 1987

realizei duas peças de

cerca de mais ou menos

três metros de comprimento

por um metro e meio de altura.

imagem na cabeça e talvez por essa razão tenha feito algumas imagens com as figuras com a cabeça de animal e corpo bípede. Realizei as aquarelas q/ enviei p/ o Arte Pará daquele ano de 1985 e ganhei Prêmio Aquisição. A partir dali realizei vários estudos e em 1º Maio de 1986 fiz alguns

Assim, as *Personas* partem da reinterpretação do artista dos elementos da cultura visual dos Karajá, como indumentárias, máscaras e grafismos. Contudo, os elementos simbólicos da série também indicam a releitura de outros objetos ritualísticos dos Ticuna, como será exposto adiante.

Conforme Lévi-Strauss (1985c), do ponto de vista antropológico, as máscaras fazem parte de contextos sociais bem definidos, onde os mitos se misturam aos ritos, e não podem ser interpretadas como objetos desvinculados de suas funções sociais e religiosas. Nesse viés, as máscaras e indumentárias são utilizadas como objetos sagrados e desempenham funções importantes para atingir-se a cosmovisão.

Cabe ressaltar que as peças confeccionadas pelos diferentes povos indígenas não se restringem à noção de arte dos ocidentais. Tanto os objetos de uso cotidiano quanto os utilizados em rituais adquirem o mesmo valor estético, pois a arte não possui separação dos diferentes afazeres da vida: “neste sentido, a nível tribal, a arte e a vida se confundem e se entrosam de maneira tal que dificilmente podem ser separadas” (RIBEIRO, B. 1978, p. 106 -107).

Portanto, os afazeres artísticos dessas sociedades não compreendem um modo de expressão individual, outrossim, exibem a coletividade de uma determinada etnia conforme seu contexto sociocultural. Cada elemento tem significado próprio e regras a serem seguidas, o que pode variar conforme a etnia.

Destaca-se que existem diferentes elementos com inspiração na expressividade de povos indígenas na obra de Mesquita, os quais podem ser comparados a várias etnias. Contudo, nas análises das obras *Persona Karajá* e *Persona com cabeça de cutia*, elencadas nas próximas duas seções, priorizou-se uma abordagem aproximando os trabalhos de Mesquita aos das etnias Karajá, Ticuna e aos praticantes do Vodun em Benin, como centro de construção de sua poética visual, pois acredita-se que a produção artística desses povos apresenta maiores semelhanças visuais com as obras do artista. Algumas dessas etnias, como

os Karajá e os Ticuna, por exemplo, são citadas frequentemente por Mesquita ao mencionar as relações dos elementos que constituem sua expressividade artística.

Adentrar esse universo simbólico por meio da iconologia pode fornecer pistas da construção do repertório imagético de Otoni Mesquita, em que a cosmovisão tribal se entrelaça com a criação do artista, adquirindo novos significados em sua poética visual.

### 3.3.1 Análise iconológica e processual da obra *Persona Karajá*



Figura 55 - *Persona Karajá*, 1987, acrílica s/ papel-cartão, 150 x 70 cm, Otoni Mesquita – Acervo particular.

Fonte: Imagem do acervo digital da pesquisadora, 2019.

A obra data de 1987 e recebe o título *Persona Karajá*, com dimensões de 150 x 70 cm, o que faz alusão ao tamanho natural da estatura humana. O suporte escolhido pelo artista

foi o papel-cartão, que, assim como nas obras analisadas anteriormente, possui a silhueta recortada e cria a ilusão de objeto tridimensional.

As cores percorrem os tons terrosos, que variam entre tonalidades claras, e se aproximam do amarelo e do vermelho. Os tons mais escuros ganham mais proximidade aos tons da cor marrom. É possível perceber que alguns traços tendem a ter mais proximidade com a cor preta.

A obra apresenta características que remetem à forma humana, no entanto, por seu corpo inteiro ser revestido por uma espécie de indumentária que cobre inclusive seu rosto, não há como indicarmos seu gênero.

Há, em sua composição, variações do elemento visual linha que convergem na formação de elementos geométricos cuja grande parte são pequenos triângulos divididos por toda a extensão da obra. As linhas curvadas formam semicírculos presentes no tronco do personagem e os traços carregam características que se assemelham aos grafismos indígenas, o que é reforçado pelo título da obra, composto pela palavra *Karajá*.

Segundo Toral, “a nação Karajá é formada por três grupos indígenas: os Karajá propriamente ditos, os Javaé e Karajá do Norte, os antigos Xambioá. Vivem ao longo do rio Araguaia e Javaés, nos Estados de Goiás, Mato Grosso e Pará” (TORAL, 2000, p. 191).

No caso dos Karajá, o uso do grafismo destaca-se nas pinturas corporais e em aplicações em bonecas. Toral (2000) ressalta que os padrões de grafismo praticados pelos Karajá foram modificados ao longo do tempo, uma vez que a etnia recebeu influências de outras tribos indígenas. As pinturas corporais são realizadas tanto para rituais cosmológicos quanto para uso ornamental.

A tinta é extraída de pigmentos naturais. O pigmento de cor preta é adquirido da fruta jenipapo misturada com folhagens, enquanto que o pigmento vermelho é proveniente do urucum. Utiliza-se um pedaço de madeira fina (talo) e flexível para sua aplicação no corpo. “Cada desenho tem um nome, que pode ser alusivo a epônimos animais ou vegetais (‘espinho’, espécies de peixes ou pássaros, etc) ou então ter nome ‘próprio’” (TORAL, 2000, p. 194).

As pinturas corporais não possuem regras rígidas quando à representatividade de *status* dentro da aldeia. Entretanto, em rituais de iniciação, elas simbolizam a função de cada um dos indivíduos dentro da festividade. Os mesmos padrões de pintura corporal podem também ser aplicados nas máscaras ritualísticas, cestarias e bonecas Karajá (TORAL, 2000).

Existem duas matérias-primas utilizadas na fabricação das bonecas Karajá: a madeira e a cerâmica. Os materiais são divididos por gênero, dessa forma a elaboração das peças em madeira é atividade exclusiva dos homens, enquanto que as peças de cerâmica são de responsabilidade das mulheres. As diferenças de gênero também se estendem às variações de palavras, por exemplo, na linguagem masculina as bonecas de madeira são chamadas de *awa-awa*, ao passo que na feminina denominam-se *kawa-kawa*. Quanto às bonecas de cerâmica, são chamadas de *ritxoo* pelos homens e *ritxko* pelas mulheres (ARAÚJO, 2016).

Em relação à representação da indumentária na obra de Mesquita, imagina-se que o artista tenha se inspirado nos adornos utilizados em rituais pelos Aruanãs/Ijasò, seres ligados à cosmologia e aos mitos de criação dos Karajá (Figura 56).



Figura 56 - O Ijasò de boto velho Ijareheni na aldeia Javaé em Boto Velho, 1983.  
Fonte: Vidal, 2000, p. 201.

Estes seres habitam o fundo dos rios e visitam a terra em épocas de festividade dos Karajá, como, por exemplo, no ciclo de prestação matrimonial e no rito de passagem *Hetohokÿ* (ritual da casa grande), que marca a transição da fase infantil para a fase adulta do sexo masculino (LOURENÇO, 2008).

Evocados pelo xamã, os Aruanãs/Ijasò incorporam em homens da tribo, que passam a usar máscaras adornadas com penas e trajas feitos de palha. Os Aruanãs andam em pares e

participam de atos performativos com música e dança, acompanhados por jovens moças da aldeia. A origem desses seres está ligada ao mito de criação dos Karajá (LOURENÇO, 2008).

A descrição mitológica da criação dos Karajá é transmitida por meio de narrativa oral, mas somente algumas pessoas da aldeia têm a permissão para narrar os mitos. Dessa forma, o mito pode mudar conforme o narrador e sofrer variações conforme sua divisão de grupo. Entretanto, o mito de criação dessa etnia gira em torno da história do peixe Aruanã (autodenominado pelos Karajá de Ijasò) (OLIVEIRA, 2009; ALBUQUERQUE E KARAJÁ, 2016).

Um dia, Aruanã (Ijasò) saiu em busca de mel e encontrou uma passagem em forma de buraco para o mundo fora da água, transformando-se em pessoa. Encantado com o que tinha visto, convidou outros a seguirem-no. O pajé da aldeia alertou sobre os perigos da vida mortal, uma vez que o lugar onde habitavam não havia morte, nem destruição. No entanto, ao ver que as leis tinham sido violadas, e preocupado com as punições do Kanyxiwe (espécie de demiurgo), o pajé fechou a passagem, impedindo-os de retornarem ao seu lar.

Transformados em pessoas, os Iny se dividiram pelas margens do rio Araguaia, onde permanecem até os dias atuais, por acreditarem que um dia serão resgatados por seres mágicos e poderão retornar à sua verdadeira casa. Por esse motivo, os Karajá não pescam nem machucam os peixes Aruanãs, pois acreditam que são seus parentes (OLIVEIRA, 2009; ALBUQUERQUE E KARAJÁ, 2016).

A obra *Persona Karajá* também apresenta semelhanças com os trajes utilizados durante ritos da religião Vodou. A religião tem sua origem fincada no país africano Benin, onde são realizados festivais anuais todo dia 10 de janeiro. Durante as comemorações, dançarinos usam trajes que cobrem todo o rosto e o corpo, e, ao som de músicas e batidas de tambores, dançam para obter contato com entidades sobrenaturais. As indumentárias utilizadas nas festividades são feitas a partir do uso de palhas ou tecidos coloridos e estampados (Figura 57).

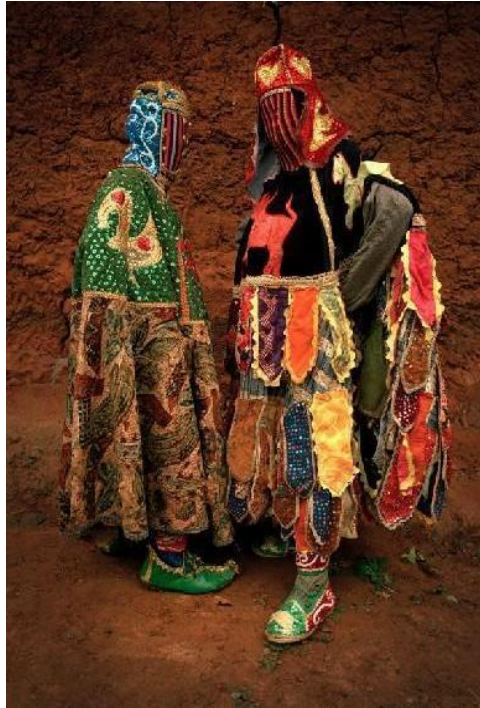


Figura 57 - Dançarinos Vodou.

Fonte: <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Agbodjelou-Leonce-Raphael&m=90&s=1521>

O Vodou é uma religião monoteísta em que o ser supremo é representado pela deusa Mawu, criadora de todas as coisas recebendo ajuda de outra divindade, seu companheiro ligado à representação do masculino, chamada Lissá. Os dois seres constituem uma só entidade chamada Mawu-Lissá (PEIXOTO, 2016). Também é uma religião que mantém contato com a animalidade, dessa forma, seus praticantes acreditam que as cobras da espécie píton são animais sagrados.

Apesar de ser uma religião monoteísta, os fiéis do Vodou acreditam em diversos espíritos voduns. Os espíritos são organizados em famílias e são responsáveis pelo controle de fenômenos naturais:

Os voduns são frequentemente concebidos como puras forças da natureza, que podem se manifestar tanto na forma feminina, quanto na masculina, andrógino, como um par de irmãos e esposos de sexos opostos, ou mesmo como um animal (PEIXOTO, 2016, p. 20).

Benin, que até a década de 1960, antes de se tornar um país independente, era englobado pelo reino Daomé, foi um dos países que mais forneceram escravos entre os séculos XVII e XIX. Assim, devido às diásporas, a religião também foi espalhada para outros



países. No Haiti é chamada de Vodou, em Nova Orleans, Voodoo. No Brasil, o desdobramento da religião originou o Candomblé (PEIXOTO, 2016).

Percebe-se que tanto as indumentárias utilizadas pelos Karajá quanto as utilizadas na cerimônia Vodou possuem semelhanças visuais com a obra de Otoni Mesquita apresentada no início desta análise (Figura 55). Ao cobrir totalmente o rosto e o corpo, esta *Persona* não exprime sua sexualidade, o que se relaciona de modo geral com a representação de entidades do mundo sobrenatural. A obra, então, está ligada a amplos contextos que diferem dos valores defendidos pela moral cristã.

Há diversos registros da *Persona Karajá* na poética de Mesquita, sobretudo em desenhos e pinturas realizadas durante a década de 1980, período em que são registradas as primeiras aparições desse personagem na poética visual do artista. Para a seleção dos documentos mostrados a seguir, buscou-se elencar as criações desenvolvidas antes da concepção da obra apresentada no início desta análise (Figura 55).

No contato com o conjunto de obras guardadas no acervo do artista, observou-se que os primeiros registros dedicados à visualidade desse personagem foram criados em 1986, como é o caso da do desenho abaixo (Figura 58).



Figura 58 - Documento processual [Sem Título], 1986, *Persona Karajá*, lápis de cor s/ papel, 21,5 x 31,5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Na obra mostrada na figura 58, nota-se o registro de duas *Personas Karajás* com trajes semelhantes. As indumentárias possuem diversos tons terrosos e são adornadas por diferentes combinações de grafismos. A textura empregada na representação das roupas alude a tecidos, o que difere das indumentárias usadas pelos Aruanãs e se aproxima dos trajes utilizados pelos dançarinos Vodus. Observa-se que nesse desenho, Mesquita buscou trabalhar visualmente os adereços da representação do tecido com algumas linhas posicionadas com determinada proximidade, formando uma sequência que emprega textura de fibra têxtil, o que remete aos ponchos peruanos<sup>98</sup>.

De modo simbólico, esse desenho processual mantém relação muito próxima com o ritual de dança dos Aruanãs, visto que esses seres devem se movimentar em pares. No entanto, o artista se afasta da referência visual dos Aruanãs, uma vez que o formato da máscara na cabeça começa a perder sua forma cilíndrica, se aproximando do formato elementar do triângulo invertido mostrado na *Persona Karajá* produzida em 1987 (Figura 55).

Nessa obra, também podem ser observadas as semelhanças em relação às indumentárias usadas pelos dançarinos do ritual Vodú, principalmente em relação ao emprego das estampas utilizadas para adornar a representação das indumentárias no desenho de Mesquita. As cores utilizadas na obra percorrem os tons terrosos, característica que se faz presente no repertório imagético de Otoni Mesquita.



Figura 59 - Documento processual [*Sem Título*], 1986, lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

---

<sup>98</sup> Ponchos são peças de inverno, confeccionadas em lã. Constituem parte do vestuário tradicional dos povos peruanos, utilizados para proteção contra as adversidades climáticas (ANAWALT, 2011).

Em outro desenho também produzido em 1986 (Figura 59), a *Persona Karajá* aparece acompanhada de outro ser bípede zoomorfo. Nele a máscara do personagem *Karajá* possui formato de cone preenchido por grafismos que seguem a linha vertical e cobre inteiramente a face do personagem, revelando apenas parte de seu pescoço. Acima da máscara, há uma forma cilíndrica de menor tamanho. O restante do corpo está dividido em algo que se assemelha a três trajes. As linhas apresentadas em sua roupa seguem traçados geométricos que, ao serem combinados entre si, formam diferentes grafismos nas cores amarelo e vermelho.



Figura 60 - Documento processual [*Sem Título*], 1986, lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Há algumas mudanças significativas entre as características da *Persona Karajá* presentes no desenho mostrado na figura 60 em relação ao desenho anterior (Figura 59). Nessa versão do personagem, a roupa da *Persona Karajá* possui cor branca com dois losangos sobrepostos nas cores amarelo e laranja, respectivamente. Ao contrário do desenho anterior, esse traje deixa à mostra algo que pode ser interpretado como a representação de mãos humanas. Os detalhes em linhas verticais que se estendem por toda a parte dos ombros e mangas da roupa remetem à palha utilizada nas fantasias dos Aruanãs. Há também diferenças em relação à máscara, pois esta oculta inteiramente o rosto e o pescoço, além do traçado dos grafismos, que segue o padrão horizontal.

A *Persona Karajá* também é acompanhada por outra *Persona*, localizada à esquerda, provavelmente do sexo masculino, trajando roupas com características de pássaro, animal este que também fornece inspiração para a criação de outras indumentárias da série de obras<sup>99</sup>.

Ainda em 1986, o artista passou a transferir os estudos da *Persona Karajá* para painéis em grandes formatos que tinham em média dois metros de comprimento, como o da obra *Ritual no verde* (Figura 61).



Figura 61 - *Ritual no verde*, 1986, acrílica s/ papel, 100 x 200 cm, Otoni Mesquita – Acervo particular.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Nessa pintura, a *Persona Karajá* aparece em duas versões diferentes entre si, cada uma localizada em uma extremidade. Enquanto que a *Persona Karajá* da direita se assemelha ao desenho da figura 60, a *Persona Karajá* da esquerda apresenta maiores semelhanças com a obra mostrada no início da análise (Figura 55).

É possível notar que ao adicionar mais seres bípedes zoomorfos à cena, a obra se aproxima ainda mais do caráter representativo de um ritual. O plano de fundo da imagem é feito com a cor verde em uma tonalidade escura, o que pode fazer alusão a uma cena noturna, algo que possui conexão com as imagens que escapam dos ambientes oníricos e passam a transitar pela realidade, como mencionado por Mesquita quando afirma que as *Personas* são como uma fantasia escapadas de um sonho<sup>100</sup>. Em relação às outras *Personas* presentes na cena, as duas *Persona Karajá* possuem caráter imóvel, com postura que remete a uma certa

<sup>99</sup> Os significados simbólicos da representação de pássaros na poética visual de Otoni Mesquita serão tratados na última análise deste capítulo.

<sup>100</sup> A citação completa está presente na página 152.

rigidez, essa característica também pode ser observada em outro personagem que acompanha o ritual (localizado ao lado da *Persona Karajá* do lado esquerdo da imagem).

Tanto a *Persona Karajá* localizada na extremidade direita da obra, quanto as representadas nos esboços relacionados nas figuras 58 e 60, mostram as mãos, elemento que é ocultado em diversas outras representações desse personagem, como será verificado mais adiante.

Há também outros desenhos que serviram como base para a transferência da *Persona Karajá* para suportes de grandes formatos. Dentre os documentos desse tipo, destaca-se o da figura 62, que, diferente das criações mostradas anteriormente, registra o movimento de inserção da criação em um dos itens da biblioteca do artista, além de evidenciar a diversidade de suportes utilizados por Otoni Messquita para a criação de rascunhos.

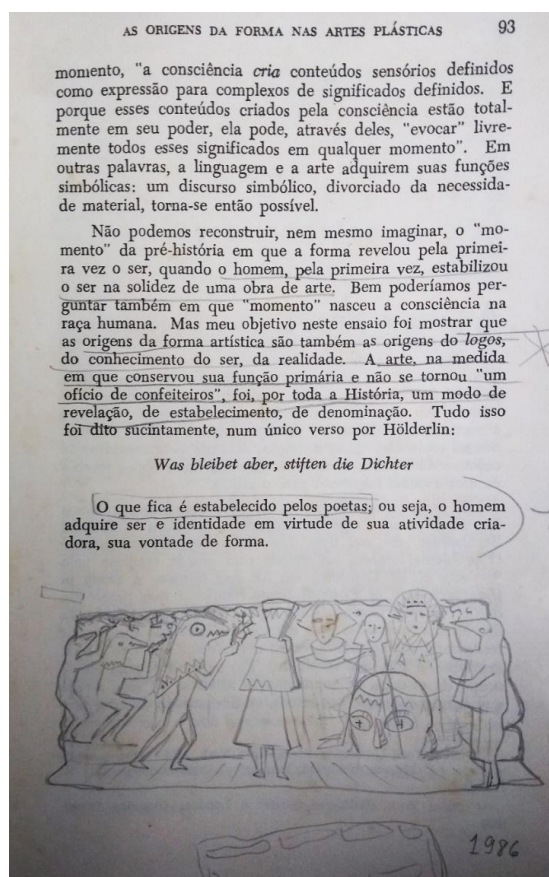


Figura 62 - Documento processual [*Sem título*], 1986, Estudo para *Rictus I*, lápis s/ papel, 21 x 14,8 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O desenho processual da figura 62 foi realizado em uma página do livro *As origens da forma na arte* (1981), de Hebert Read. O apreço de Otoni Mesquita pelo livro pode ser

observado no modo pelo qual o artista conserva o objeto em seu acervo, tendo substituído a capa original por um material mais resistente feito de papel mais grosso e costurado com tecido.

O esboço de Mesquita foi realizado na página de número 93, página esta que serve de conclusão para o ensaio que compartilha nome similar ao título do livro: *As origens da forma nas artes plásticas*. Nesse ensaio, Read (1981) reflete sobre o processo de criação da forma como meio simbólico. Para tanto, o autor busca desde as primeiras origens das manifestações da forma na expressão humana no período da pré-história, atribuindo a gênese das criações ao meio de concepção de objetos utilitários, como, por exemplo, a pedra lascada.

Read (1981), no entanto, acredita que em determinado momento a criação deixou de atender apenas a fins utilitários, o que se deu através do “[...] refinamento da ferramenta além do ponto de eficiência máxima e no sentido de uma concepção da forma em si mesma” (READ, 1981, p. 73). Desse modo, baseado nos pensamentos de Martin Heidegger e em Ernst Cassirer, o autor defende que a criação parte de uma necessidade humana que caminha para além da busca das utilidades técnicas. A desvinculação da forma dos meios pragmáticos surge quando se estabelecem relações entre a percepção e a consciência, assim “[...] as origens da forma artística são também as origens do *logos*, do conhecimento do ser, da realidade” (READ, 1981, p. 93).

Nessa imagem, a partir dos grifos que dão destaque a passagens textuais, são registradas as interações de Mesquita com o livro, as quais podem ter funcionado como fio condutor, convergindo, posteriormente, na composição esboçada no fim da página. Assim, o esboço pode revelar as tessituras entre a percepção e a consciência criativa do artista, que se conectam a seu projeto poético e se desdobram em seguida na transferência dos elementos dessa composição para a criação da obra *Rictus I* (Figura 63).

Na composição esboçada no estudo da figura 62, os traços foram feitos de forma precisa, o que indica que o artista pode ter refinado as linhas que dão contorno às formas empregadas no estudo posteriormente, hipótese reforçada pela espessura desse elemento em algumas áreas do rascunho. É possível observar que as linhas que delineiam a “moldura” da composição são traçadas de forma curva, o que exprime os planejamentos para romper com o enquadramento retangular, em alusão à “soltura” das *Personas* para criarem vida e saírem das telas, algo que será transporte para a obra *Rictus I*.

A transformação do esboço em obra pictórica aconteceu ainda no ano de 1986. A ação ocorreu a partir da transferência de suporte, que possibilitou algumas modificações entre o esboço e o painel pictórico, a principal delas expressa pela adição de cores.



Figura 63 - *Rictus I*, 1986, acrílica s/ papel, 150 x 250 cm, Otoni Mesquita – Acervo de x Otoni Mesquita<sup>101</sup>.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

O plano de fundo da imagem é feito com uso de tons escuros e com a presença de símbolos que se assemelham às criações realizadas na série *Fragmentos*, o que demonstra que tais criações passaram a compor o repertório imagético de Mesquita e perpassaram a produção de diversas obras. Tanto o esboço quanto a pintura apresentam diversos personagens mascarados, e algumas das máscaras remetem a cabeças de pássaros. A posição dos corpos dispostos nas duas composições (Figuras 62 e 63) sugere movimento, característica que se entrelaça com a poética dos rituais citados no início desta análise.

Ao transpor os elementos do desenho (Figura 62) para a pintura *Rictus I*, Mesquita subtraiu alguns dos sacerdotes e sacerdotisas que outrora havia esboçado, bem como modificou a posição de uma cabeça que se assemelha a uma escultura que emergia do chão, a qual foi passada para trás na composição da obra pictórica.

É possível perceber que tanto no documento processual mostrado na figura 62 quanto em *Rictus I*, o artista manteve a posição de destaque dada às *Personas Karajás*, as quais possuem aspectos visuais semelhantes aos esboços mostrados até o momento. A importância desses personagens também é destacada pelo ato de reverência feito pelos demais seres bípedes zoomorfos presentes na cena ritualística. Pode-se observar que além das diferenças já citadas, as demais *Personas* presentes na composição usam apenas máscaras que cobrem

<sup>101</sup> As obras *Rictus I*, *Rictus II* e *Rictus III* compõem um tríptico.

o rosto, enquanto as *Personas Karajás* fazem uso tanto de indumentárias quanto de máscaras que cobrem ao mesmo tempo os rostos e corpos, ocultando suas características sexuais.

Nota-se também que na pintura *Rictus I*, o artista excluiu quatro personagens que estavam presentes no lado direito do documento processual. Personagens estes que não tinham sua face coberta por máscaras de seres zoomorfos. O processo de exclusão também pode ser observado entre o documento processual (Figura 64) e a obra *Rictus II* (Figura 65).



Figura 64 - Documento processual [Sem título], 1986, Estudo para obra *Rictus II*, lápis s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita<sup>102</sup>.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O esboço da figura 64 foi realizado em uma folha avulsa. O desenho, feito a lápis, com datação do ano de 1986, mostra, além da *Persona Karajá*, outros três personagens, um dos quais segura em suas mãos um leque e possui em seu rosto uma máscara que se assemelha a um bode. No plano de fundo, o artista deu contorno a algo que se assemelha a uma espécie de palco e que separa um dos personagens da cena.

Tanto a indumentária da *Persona Karajá* quanto a do ser bípede zoomorfo localizado à direita foram trabalhadas com a técnica de luz e sombra, o que atribuiu volume e movimento à roupagem, algo que difere das outras indumentárias mostradas anteriormente, que representam tecidos menos volumosos. Observa-se também que nesse esboço apenas a indumentária da *Persona Karajá* é adornada com linhas que compõem grafismos. Outra

<sup>102</sup> As *Personas* desse esboço, que fazem uso da gola rufo, foram posteriormente pintadas separadamente, compondo as obras *Persona Alesada* e *Persona Apapagaiada*. Ambas as obras podem ser observadas no catálogo que compõe esta dissertação.



diferença perceptível frente às indumentárias das *Personas* mostradas até o momento se faz com o uso da gola rufo, um item característico da moda lançada no início da modernidade.



Figura 65 - *Rictus II*, 1986, acrílica s/ papel-cartão, dimensão desconhecida, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita – Acervo particular.  
Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

A obra *Rictus II* (Figura 65) apresenta três *Personas Karajás* que ocupam o centro da composição. Tais *Personas* estão dispostas umas atrás das outras, como se formassem uma fila. Percebe-se que o artista manteve os drapeados das indumentárias esboçados no documento processual mostrado na figura 64. O formato do plano de fundo, de base retangular e com bordas irregulares, também foi mantido na confecção da obra pictórica.

Assim como na obra *Rictus I*, o fundo escuro que conecta a cena à representação de um ambiente noturno também pode ser observado na obra em questão. É possível notar que o plano de fundo de *Rictus II* carrega diferentes símbolos que o relacionam com a escrita fictícia criada em *Fragmentos*.

Há, no entanto, diferenças em relação tanto à adição quanto à exclusão de personagens na composição quando comparada ao documento processual. Na obra pictórica o artista adicionou três seres zoomorfos no lado esquerdo, com os membros superiores levantados e pernas flexionadas em posição de reverência, o que se distancia da forma localizada na mesma posição no desenho processual da figura 64, que apresenta um ser bípede zoomorfo

com características faciais de um bode. Entretanto, o personagem que segurava o leque foi utilizado para a criação de outra *Persona* que compõe a obra *Rictus III* (Figura 66).



Figura 66 - *Rictus III*, 1986, acrílica s/ papel cartão, dimensão desconhecida, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Na obra *Rictus III*, há duas *Personas Karajás*, no entanto, estas perdem a posição de destaque, pois são colocadas em segundo plano. O ponto focal da imagem é dado a um ser com características do sexo feminino que ocupa o centro da composição. A identificação dos elementos sexuais é possibilitada devido à ausência de indumentárias tais quais às utilizadas nas *Personas Karajás*. Os adornos que enfeitam todo o corpo dessa criatura remetem à pinturas corporais, o que também se estende para os dois seres localizados na extremidade dessa composição, tal característica também pode ser observada em alguns dos personagens que compõem a obra *Rictus I* (Figura 63).

Esta criatura utiliza no rosto uma máscara com características que lembram um bico de pássaro. Sentada e com as mãos para o alto, parece gesticular em um ato de reverência ou de agradecimento que podem estar vinculados ao ritual.

Apesar da posição de realce, outra criatura localizada à direita da imagem também é evidenciada por apresentar em sua tonalidade cores que seguem padrões diferentes dos demais personagens encontrados na cena. O emprego dessas cores faz com que essa *Persona* seja o ponto focal de iluminação da obra.

No ano de 1987, Otoni Mesquita criou outros painéis em grandes formatos, dentre os quais a *Persona Karajá* também integra a composição. O documento processual elencado na figura 67 guarda parte do percurso de Mesquita para a criação da obra *Ritual com bichos e instrumentos* (Figura 69).

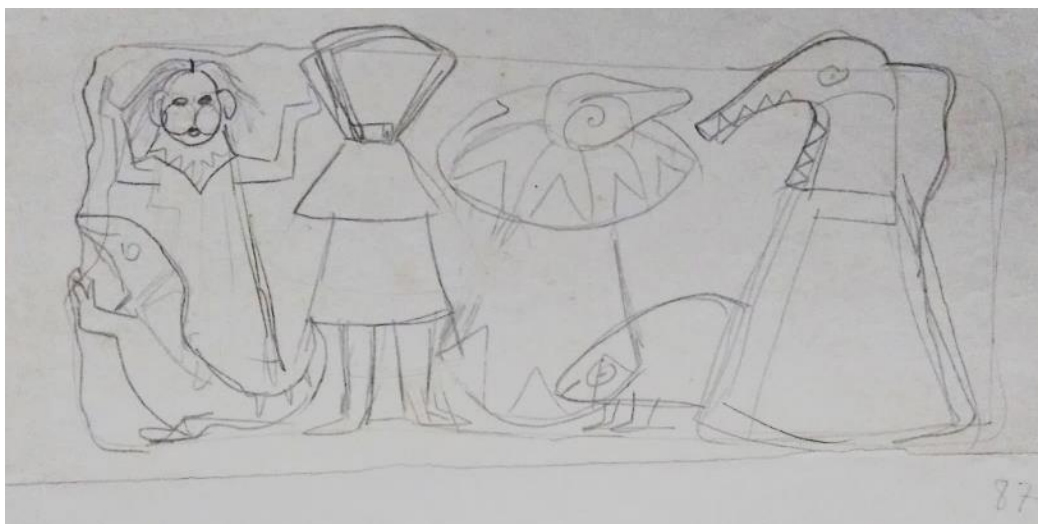


Figura 67 - Documento processual [Sem título], 1987, Estudo para a obra *Ritual com Bichos e Instrumentos*, lápis s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O esboço (Figura 67) segue características bastante similares aos rascunhos que também deram origem às composições em painéis mostrados anteriormente. Os elementos criados nesse estudo foram construídos com uso de linhas que servem para contornar as formas criadas, que, posteriormente, foram mais detalhadas com pintura. Alguns dos elementos são distribuídos em dois planos, o que é ressaltado pela disposição dos dois seres quadrúpedes localizados na parte inferior do desenho, que passam a ilusão de profundidade por estarem sobrepostos aos seres mascarados.

Nesse estudo, o artista delineou outros quatro seres bípedes mascarados, dentre os quais há a presença da *Persona Karajá*, além de um deles apresentar máscara com feições humanas. Entre os documentos processuais do artista, há também outra experimentação (Figura 68) que pode ser relacionada à criação da obra *Ritual com Bichos e Instrumentos*.



Figura 68 - Documento processual [Sem título], 1987, Estudo para a obra *Ritual com Bichos e Instrumentos*, lápis de cor e caneta azul s/ papel, 14,8 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita. Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Ambos os estudos (Figura 67 e Figura 68) apresentam personagens semelhantes. No entanto, percebe-se que no estudo da figura 68 foi adicionado mais um ser mascarado com características faciais de pássaro, localizado no lado esquerdo da composição. Outra diferença se faz pelo emprego da cor, cuja predominância é destacada pela cor amarela e por tons de azul. Ressalta-se que a utilização dessas cores difere da predileção dos tons terrosos utilizados por Mesquita em outros trabalhos apresentados até o momento.

Entre este estudo (Figura 68) e o estudo da figura 67, também existem algumas diferenças nos aspectos adotados nas indumentárias, as quais foram efetuadas pela adição de estampas que se destacam pelo uso de grafismos indígenas e linhas hachuradas. Ademais, os personagens desse esboço possuem as estruturas corporais alongadas, quando comparado ao estudo anterior.

Diferente da obra pictórica, em que os instrumentos musicais são evidenciados, nesse esboço (Figura 68), há apenas uma leve referência aos instrumentos, feita pela posição das mãos do personagem localizado entre o animal quadrúpede e a *Persona Karajá*, o que pode indicar alguns indícios do acaso no processo de criação da pintura *Ritual com Bichos e Instrumentos* (Figura 69).



Figura 69 - *Ritual com Bichos e Instrumentos*, 1987, acrílica s/ papel Canson. 220 x 150 cm, Otoni Mesquita – Acervo particular.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

De modo geral, a obra *Ritual com bichos e instrumentos* (Figura 69) é composta por uma cena noturna retratando cinco *Personas*. Existem algumas diferenças entre os esboços e a obra pictórica, dentre as quais destacam-se a adição de instrumentos musicais indígenas e mais uma *Persona Karajá*, além da presença de mais um animal quadrúpede disposto por trás das pernas da *Persona Karajá* que aparece no primeiro plano da composição.

Dentre os instrumentos musicais criados nessa obra, é possível identificar um tambor e ao menos seis objetos musicais que podem ser relacionados tanto a flautas quanto aos paus de chuva, instrumentos estes utilizados em cerimônias festivas e sagradas. Percebe-se que, embora essa composição apresente instrumentos musicais, a forma dada às *Personas* possui caráter estático, algo que possui relação com as demais composições mostradas anteriormente. Essa obra também preserva a ambientação noturna, tal como os outros painéis que englobam a série.

A pintura *Ritual com Bichos e Instrumentos* sofreu alterações em seu plano de fundo após sua primeira exposição ao público (Figura 70). Em 1997, Mesquita adicionou um pedaço de tecido ao painel, cuja pintura explora a aparição de outras *Personas Karajás*. As modificações realizadas nesta evidencia o caráter dinâmico do processo criativo do artista, como tem-se enfatizado.



Figura 70 - *Ritual com Bichos e Instrumentos*, 1997, acrílica s/ papel Canson, dimensões desconhecidas, Otoni Mesquita – Acervo particular.

Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Por meio dos documentos processuais e pinturas relacionadas nesta seção, pode-se afirmar que a *Persona Karajá* forma um dos pilares da expressividade visual de Otoni Mesquita. Destaca-se que existem inúmeras outras versões da *Persona Karajá* no acervo de Otoni Mesquita, as quais se estendem para além das produções do artista na década de 1980. O modo de seleção dos esboços apresentados neste trabalho abrangeu somente os rascunhos e obras pictóricas produzidas antes do ano 1987, data de criação da obra *Persona Karajá* como *Persona* solta (Figura 55). Portanto, ressalta-se que os documentos aqui analisados não esgotam os registros processuais produzidos pelo artista, haja vista que esse personagem constitui um dos elementos do repertório imagético de Mesquita.

Tanto as pinturas quanto os desenhos mostrados nesta seção exibem as alterações ocorridas ao longo das experimentações vivenciadas pelo artista na composição desse personagem, o qual fora inspirado na cultura dos Karajá. Contudo, a análise iconológica também possibilitou encontrar semelhanças entre o personagem de Mesquita e os trajes utilizados por dançarinos do Vodou, o que aproxima a criação dessa obra como uma representação arquetípica.

A *Persona Karajá* reforça os laços com a mitologia na poética de Mesquita. Todavia, esse personagem não é caracterizado por uma representação fidedigna dos trajes utilizados nos rituais dos Aruanãs e na dança dos Vodous. A partir dos elementos expostos na análise, observa-se que o artista se aproxima da cultura indígena a cada esboço criado, uma vez que

a cada nova criação é possível verificar a adição de mais elementos de grafismos, além do emprego das cores, que passam a aderir cada vez mais a tons terrosos.

Tanto os trajes dos Aruanãs quanto a indumentária dos Voduns estão ligados a um contexto ritualístico que abrange a conexão cosmológica desses povos. Por esse motivo, acredita-se que, ao trazer esses elementos para seu repertório imagético, o artista faça uso dessas mitologias para criar um universo próprio.

### 3.3.2 Análise iconológica e processual da obra *Persona com cabeça de cutia*



Figura 71 - *Persona com cabeça de cutia*, 1989, acrílica s/ papel, 150 x 45 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo digital da pesquisadora, 2018.

A obra *Persona com cabeça de cutia* possui datação de 1989 e se encontra no acervo de Otoni Mesquita. Suas dimensões possuem as medidas 150 x 45 cm, o que faz alusão à estatura corporal humana.

Assim como a obra *Persona Karajá*, o material que serve como suporte da criação da obra constitui-se de papel trabalhado em processo de recorte e colagem. As técnicas utilizadas pelo artista, tanto no emprego do jogo de luz e sombra quanto no recorte do material, passam a ilusão de tridimensionalidade, o que pode remeter a uma peça de escultura, assim como as obras até aqui analisadas. Trata-se, no entanto, de uma pintura de orientação vertical em que o artista mescla o uso de formas figurativas com elementos geométricos, criando a imagem de um ser bípede zoomorfo.

As cores da obra dividem-se em tons terrosos, com predominância do ocre e marrons. Em algumas áreas, há uso da cor preta em linhas de contorno e determinadas zonas onde é criada alusão à profundidade. A cor vermelha é usada para destacar pequenos pontos de luz em diferentes áreas da *Persona*. Também é possível notar que a obra é adornada por variados grafismos, os quais são compostos, em sua maioria, por linhas em zigue-zague que possuem uma variação rítmica, o que se deve à quebra da continuidade do movimento da linha empregado pelo artista.

O ser aparenta usar um traje dividido em três partes. Na parte superior, há uma camada que cobre o rosto e se estende até o busto, criando o que se assemelha a uma máscara. A máscara, por sua vez, é composta pela cabeça do animal referido no título, em posição de perfil. Em seguida, no tronco, há outra parte que divide a peça e se estende até o quadril. Ainda no tronco, pode-se observar a representação de dois membros superiores que se assemelham às patas do animal, que estão pintadas seguindo os padrões de adorno adotados em toda a vestimenta. A última parte da indumentária possui formato cilíndrico e cobre as penas e pés do animal. O formato adotado nessa etapa do traje se assemelha a um pedaço de tronco.

Toda a vestimenta é coberta por elementos geométricos de predominância triangular, que, assim como na obra *Persona Karajá*, também se assemelham aos grafismos indígenas. No entanto, a cabeça de cutia pode indicar a influência dos artefatos indígenas da etnia Ticuna, que, embora produza outros tipos de artefatos, tornou-se mais conhecida por suas máscaras.

Os Ticuna estão divididos pela extensão da tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, distribuídos pelas margens do rio Amazonas (Solimões). Na parte brasileira, os Ticuna se dividem entre os municípios de Tabatinga, São Paulo de Olivença, Santo Antônio do Içá, Jutai, Fonte Boa, Benjamin Constant e Beruri. Na Colômbia, a população Ticuna está distribuída entre os municípios de Letícia, Puerto Nariño e Taparacá. Já no Peru, a etnia



encontra-se dividida entre Loreto, Mainas e nos distritos de Ramón Castilla e Yavari (CAMACHO GONZÁLEZ, 1996).

Conforme Gruber (2000), os Ticuna autodenominam-se povo *Magiita* e encontram-se divididos por nações que recebem nomes de elementos da natureza, como animais ou plantas. Segundo a autora, a produção artística dos Ticuna pode ser observada na produção de cerâmicas, tecelagem, esculturas, pinturas corporais, trajes de rituais e máscaras.

Há documentos iconográficos que reconhecem as máscaras como algo que causava estranhamento e, ao mesmo tempo, interesse ao longo de registros históricos. Os Ticuna mantiveram o primeiro contato com os europeus durante o século XVII, quando foram realizadas missões religiosas por portugueses e espanhóis pela região. As missões também atingiam índios de outras etnias, e com elas “Os índios eram submetidos a um ritmo regular de trabalho, praticando tanto atividades de subsistência como a extração de drogas do sertão (cravo, cacau, baunilha, pimenta, puxuri, pau preto, etc) comercializadas pelas missões” (OLIVEIRA FILHO, 1987, p. 207).

Durante o século XVIII, a corte portuguesa financiou a expedição científica *Viagem Philosophica* do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). A expedição, iniciada em 1783, teve duração de nove anos e tinha como objetivo investigar, recolher e enviar materiais botânicos, geográficos, zoológicos e etnográficos para informar o reino lusitano com o intuito de “fomentar a exploração econômica na região e facilitar a posse de áreas em litígio” (CALDAS, 2011, p. 42).

Ferreira foi acompanhado pelos desenhistas Jozé Joaquim Freire e Joaquim Jozé Codina e pelo botânico Agostinho Joaquim do Cabo, que juntos percorreram o Estado do Pará, os afluentes do rio Negro, o Estado do Mato Grosso e Cuiabá. Dentre os materiais recolhidos por Ferreira e sua equipe, há registros iconográficos, tais como pinturas realizadas por seus desenhistas e máscaras fabricadas pelos índios da etnia Jurupixuna, que atuam como fonte documental da cultura material dessa etnia considerada extinta desde o século XIX. No entanto, João Pacheco de Oliveira (2016) acredita que os Jurupixuna podem ser ancestrais do povo Ticuna: “os dois povos participam de todo modo de uma mesma área cultural, caracterizada, entre outros elementos, por uma cosmologia complexa e dualista, pelo uso de máscaras [...]” (OLIVEIRA FILHO, 2016, p. 79).

Segundo Ferreira (2007), os índios do rio Negro utilizavam indumentárias fabricadas com entrecascas de árvores, cuja a fina consistência do material se assemelhava a papelão. As máscaras seguiam os padrões das festividades, conforme relata: “O festejo por causa de

uma boa caçada de porcos se faz com uma máscara que representa a cabeça de um porco. O da pescaria de um peixe-boi, com outra máscara que o representa” (FERREIRA, 2007, p. 356).

Segundo Hartmann (1991, p. 147), a experiência de Alexandre Rodrigues Ferreira com os rituais ficou registrada por meio da ilustração elaborada por Joaquim Jozé Codina, intitulada *Dois pessoas mascaradas* (Figura 72).



Figura 72 - *Dois pessoas mascaradas*, 1787, Joaquim Jozé Codina.  
Fonte: Catálogo da exposição *Memória da Amazônia*, página não numerada, 1991.

Em 1817, o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) e o zoólogo Johann Baptist von Spix (1781 - 1826), ambos naturalistas, também partiram em comitivas científicas por diferentes áreas do Brasil. A expedição se deu em séquito organizado para acompanhar a arquiduquesa da Áustria, Dona Leopoldina, filha do imperador Francisco I (1792 - 1835), que iria posteriormente casar-se com D. Pedro I. A expedição durou cerca de três anos e rendeu algumas publicações, principalmente no que diz respeito à zoobotânica. Todavia, Spix e Martius não se limitaram aos estudos da fauna e flora brasileira (LISBOA, 1995). Assim como Alexandre Rodrigues Ferreira, os naturalistas recolheram diversos

materiais etnográficos, como, por exemplo, máscaras produzidas pelos Ticuna, dentre as quais, a máscara de representação de um servo (Figura 73), onde pode ser observada semelhança com a obra *Persona com cabeça de cutia*, de Otoni Mesquita.



Figura 73 - *Máscara representação de um cervo*, dimensões desconhecidas, etnia Ticuna.  
Fonte: Hirmer Verlag München, página não numerada, 1994.

Ainda no século XIX, Ferdinand Denis (1798-1890) também fez sua expedição ao Brasil e, ao descrever as máscaras Ticuna, cita que esses artefatos não se limitavam à imitação fiel da natureza. Algumas delas possuíam aparência terrivelmente assustadora, porém, faltava convivência para compreender como tais objetos se faziam presentes nas crenças desses povos.

Nimuendajiú (1883-1945), um dos primeiros etnólogos a estudar os Ticuna, ressalta que as máscaras e trajes são utilizados durante o rito de passagem chamado *The hair-plucking ceremony* (em língua portuguesa, *Festa da Moça Nova*), em que ocorre a fase de transição da menina para transformação em mulher. Nimuendajiú (1952) destaca que a preparação da festividade pode durar mais de dois meses e, enquanto ocorrem os preparativos do festejo, a garota deve permanecer isolada do restante dos índios da tribo, podendo ter apenas contato com sua mãe e tia. Ainda segundo o autor, a origem das máscaras é explicada por um mito em que os Ticuna derrotam demônios que usavam máscaras e devoraram os índios da mesma etnia que viviam em outra tribo. Ao derrotá-los, os Ticuna passaram a fazer uso das máscaras, talvez como ato simbólico de relembrar a vitória.

Acredita-se que a moça, em sua primeira menstruação, está suscetível aos demônios invisíveis da floresta. Dessa forma, a cerimônia que compõe o rito de passagem da Moça Nova é uma espécie de purificação que dura em torno de dois a três dias, tempo necessário para que a moça tenha todos os seus cabelos arrancados, fio a fio. Em pesquisa mais recente, Camacho González (1996) afirma que os rituais Ticuna encenados durante a Festa da Moça Nova são uma oferta a Yoí, que é o herói e pai dos Ticuna, responsável por pescá-los do rio Ewaré. Os índios dessa etnia acreditam que a não realização da festa acarreta em punições severas lançadas por seu criador.

As máscaras são fabricadas com o uso de entrecasca da árvore Tururi. Atualmente, a produção desses objetos admite novos modelos de estilização em diferentes motivos geométricos que interagem com variadas representações imagéticas adquiridas a partir do contato com outras culturas. Segundo Gruber (2000), ao confeccionar as máscaras,

Todo impulso do artista se dá no sentido de elaborar formas que julga mais adequadas para caracterizar a expressão de seu personagem, pois cada pessoa, dentro de determinados padrões estéticos e princípios técnicos culturalmente estabelecidos, interpreta a sua maneira o sobrenatural que escolheu para representar (GRUBER, 2000, p. 258).

Mais que um objeto com apelo estético, as máscaras exercem funções fundamentais relacionadas à crença do povo Ticuna, que nesse caso em especial, é utilizada durante os festejos do rito de passagem. Para Henderson, os mitos e ritos de passagem permanecem sempre com o intuito de promover o renascimento através de provas que exigem determinados sacrifícios. Tais processos são classificados como arquétipos de iniciação que simbolicamente são marcados por três fases: submissão, contenção e, a última delas, libertação. Essa última é alcançada por meio dos rituais de transição: “(...) esses ritos podem tornar possível ao indivíduo ou aos grupos, a união de suas forças de oposição permitindo-lhes alcançar um equilíbrio duradouro em suas vidas” (HENDERSON, 2016, p. 205). Nesse sentido, a reinterpretação das máscaras ritualísticas no processo criativo de Otoni Mesquita também pode estar relacionada à metamorfose estilística do artista, cujo processo de transformação fora iniciado desde a apresentação da série *Fragmentos*.

As referências imagéticas com base nos artefatos Ticuna podem ter chegado ao conhecimento de Otoni Mesquita por meio de suas pesquisas acadêmicas. Conforme Salles (2008, p. 44), “as pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influências”. Por

esse motivo, o processo de criação dessa *Persona* na poética de Otoni Mesquita pode ser entrelaçada à pesquisa acerca da refundação da cidade de Manaus, desenvolvida durante o curso de mestrado entre 1989 e 1992<sup>103</sup>, o que propiciou ao artista contato com diferentes fontes literárias e registros imagéticos deixados pelos viajantes que exploraram a região amazônica em expedições científicas. Ademais, o interesse pela literatura dos viajantes também pode ter sido despertado devido às influências exercidas pelo professor João Ricardo Bessa Freire, que atuou como professor de Mesquita durante o curso de Jornalismo.



Figura 74 - Documento processual [Sem título], 1989, Estudo da pasta *Personas*, lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Através dos documentos processuais relacionados com a construção da obra *Persona com cabeça de cutia*, é possível observar que a releitura das máscaras Ticuna na criação desse

---

<sup>103</sup> A dissertação de Mestrado de Otoni Mesquita foi intitulada *A Belle-Époque manauara e sua arquitetura eclética - 1852/1910*, a pesquisa recebeu orientação da Profa. Dra. Sônia Gomes Pereira e foi defendida em maio de 1992 no Programa de Pós-Graduação em Arte e Antropologia Visual da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1997, fora publicada em formato de livro que recebeu o nome *Manaus – História e Arquitetura 1669-1915*, reeditado e publicado outras três vezes, a última edição ocorreu em 2019 pela Editora Valer em Manaus.

O interesse pela história da cidade de Manaus também guiou os estudos de Mesquita em sua tese de doutoramento, a qual recebeu o título de *La belle-vitrine - O mito do progresso na refundação da cidade de Manaus: 1890/1910*, pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Paulo Knauss e defendida em 2005 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Esse estudo fora publicado em formato de livro em 2009, sob o título de *La belle-vitrine: Manaus entre dois tempos (1890/1910)*, pela editora da Universidade Federal do Amazonas.

personagem possui esboços datados a partir do ano 1989, o que reforça a inter-relação entre a criação dessa *Persona* com as pesquisas acadêmicas de Otoni Mesquita, como é o exemplo do esboço da figura 74.

Nesse rascunho (Figura 74), a *Persona com cabeça de cutia* está acompanhada por outro ser bípede zoomorfo que apresenta uma máscara que se assemelha às características de um porco estilizado, o qual possui similaridades à estrutura geral dada às máscaras utilizadas nas performances protagonizadas por Otoni Mesquita, Eleuza Quevedo e Francisco Cardoso<sup>104</sup>.

As linhas que servem de contorno às formas dadas em ambos os personagens desse rascunho apresentam diversas sobreposições, o que pode evidenciar as diferentes possibilidades experimentadas por Mesquita antes de delinear o contorno mais apropriado ao seu desejo estético. Posteriormente, com lápis de cor, foram adicionados tons terrosos que possuem proximidade com a paleta de cores das obras analisadas neste capítulo.

No esboço (Figura 74), a estrutura geral da indumentária da *Persona com Cabeça de Cutia* aparece dividida em três peças: uma para a cabeça, outra para cobrir o tronco e, por fim, uma parte que cobre os membros inferiores, tal como a composição adotada no traje adotado da pintura *Persona com Cabeça de Cutia* mostrada no início desta análise (Figura 71).

Diferentemente da pintura da figura 71, a *Persona com cabeça de cutia* desse esboço (Figura 74) apresenta apenas uma pata. Contudo, esta também segue em posição vertical com face em posicionada de perfil, inclinada para a direita. Talvez esse documento seja um dos mais antigos rascunhos em que surge o personagem (dentro os registros obtidos nesta pesquisa), pois é possível identificar ao menos três linhas guias que funcionam como contorno da máscara da *Persona com cabeça de cutia*, o que pode indicar que Mesquita ainda estava estudando a composição geral desse elemento.

No documento processual da figura 75, além de o artista adicionar outros personagens ao esboço, houve suavização das linhas que dão forma à *Persona com cabeça de cutia*, sugerindo, assim, que Mesquita talvez tenha encontrado o formato mais adequado para a composição do personagem.

---

<sup>104</sup> As performances relacionadas às *Personas* foram abordadas nas páginas 147-149.



Figura 75 - Documento processual [Sem título], 1989, Estudo da pasta *Personas*, lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Neste documento processual (Figura 75), as tonalidades das cores passam a ter mais intensidade, realçando a técnica de sombreamento inicialmente esboçada no rascunho anterior (Figura 74). Outras mudanças sutis em relação à *Persona com cabeça de cutia* do esboço anterior podem ser notadas, como o aprimoramento do formato da mão, orelhas e olho do personagem, bem como o início da utilização do grafismo na indumentária. Diferentemente dos outros personagens esboçados nesse documento processual, o traje da *Persona com cabeça de cutia* parece cobrir seus membros inferiores.

A datação do documento possui duas orientações, porém ambas mencionam o ano de 1989, o que talvez indique que o personagem com cabeça de pássaro tenha sido adicionado posteriormente para aproveitar a área disponível do papel, pois o mesmo é desenhado em posição diferente em relação aos demais. Tal documento revela, ainda, que a intenção inicial do artista seria adicionar relevos vinílicos na obra, em um processo semelhante às técnicas utilizadas para dar textura em alguns dos *Bichos*, que nesse último caso foram realizadas com uso de fibra de juta, papéis e sacolas plásticas. No verso desse documento processual, Mesquita também fez outro esboço (Figura 76).

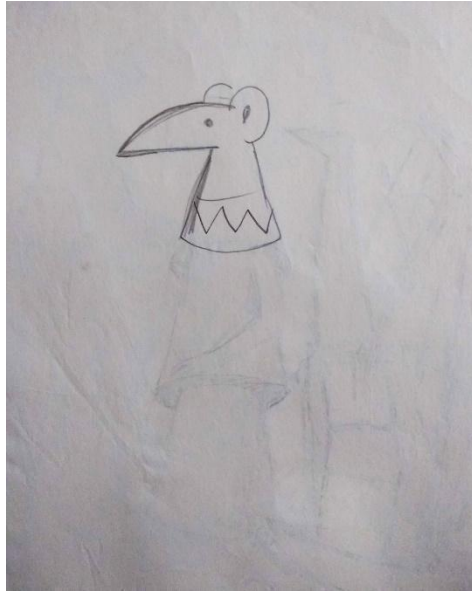


Figura 76 - Documento processual [Sem título], 1989, Estudo da pasta *Personas*, lápis de cor s/ papel, 31,5 x 21,5 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O rascunho foi feito com as marcas deixadas pelas linhas de contorno criadas no verso da página. Por esse motivo, o focinho da *Persona com cabeça de cutia* encontra-se virado para a esquerda, característica que difere dos dois documentos processuais mostrados anteriormente. A mesma posição foi utilizada na composição do documento processual mostrado abaixo (Figura 77).



Figura 77 - Documento processual [Sem título], 1987-89, Estudo da pasta *Personas*, lápis de cor s/ papel, 21 x 29,7 cm, Otoni Mesquita – acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.



Embora o desenho processual da imagem acima indique que o início do processo de criação dessa composição ocorreu em 1987, supõe-se que a *Persona com cabeça de cutia* tenha sido acrescentada à obra somente dois anos mais tarde, em 1989, pois essa versão do personagem exibe maior quantidade de elementos visuais se comparada aos esboços anteriores. Ademais, o formato utilizado na cabeça da *Persona com cabeça de cutia* também apresenta sua forma “final”, possuindo, assim, semelhanças tanto com os dois últimos documentos processuais apresentados quanto com a pintura mostrada no início desta análise.

Diferente dos esboços anteriores (Figuras 74, 75 e 76), nesse desenho processual o artista passa a trabalhar com a divisão em planos, atribuindo mais detalhes ao plano de fundo da composição. Destaca-se também o uso de outras cores, como o azul e verde, o que acrescenta certa ruptura quanto à predominância de tons terrosos na paleta adotada por Mesquita. Além do uso da cor, outro elemento predominante são as linhas que foram utilizadas tanto como contorno quanto no jogo de luz e sombra. Esses elementos sugerem movimentos rápidos e carregam a expressividade do artista<sup>105</sup>.

Assim como no esboço da figura 75, na composição da figura 77, a *Persona* ganha a companhia de outros personagens dessa série. De modo geral, a disposição das *Personas* adotada nesse esboço pode ser conectada às representações de rituais das pinturas *Rictual no verde*, *Ritual com Bichos e Instrumentos*, *Rictus I*, *Rictus II*, e *Rictus III*, o que evidencia a interconexão entre as obras de Otoni Mesquita e demonstra o fluxo contínuo de seu processo criativo. Tal conexão também é reforçada pela presença de diferentes *Personas*, dentre as quais destaca-se a *Persona Karajá*

A reinterpretção dos personagens dos rituais das festas mascaradas dos Ticuna interliga-se às diferentes referências acumuladas através das pesquisas acadêmicas e experiências de vida que passam a integrar o universo imagético do artista. Tais experiências estabelecem um meio de reconexão com o plano mítico.

Nesse processo, a criação das indumentárias ritualísticas constitui um importante recurso para que o artista se interligue com o plano ancestral, resgatando a conexão com sua espiritualidade por meio da participação mística, que, por sua vez, recria uma nova possibilidade de ressignificação simbólica que adentra no universo poético do artista. A

---

<sup>105</sup> O fundo da imagem também guarda o endereço *BN - 40 - Rua do Ouvidor, 107 - Concerto na Glória*, o que talvez indique um momento de *insight* em que Otoni Mesquita buscou um pedaço de folha qualquer para registrar seu pico criativo.

recriação das indumentárias passa a constituir a sintaxe do artista, que se desdobra em suas produções posteriores, tais como em *Paramentos*.

### 3.4 Surgem os *Paramentos*

Em 1987, Otoni Mesquita apresentou ao público sua oitava exposição individual, intitulada *Paramentos*. Tal mostra foi realizada na Galeria de Arte Espaço Cultural, em Manaus, e reuniu cerca de vinte pinturas em aquarela de Otoni Mesquita.

Embora *Paramentos* carregasse algumas características semelhantes às séries anteriormente apresentadas por Otoni Mesquita, tais como a continuidade dos grafismos indígenas, a representação de indumentárias e, em alguns casos, a recriação de máscaras ritualísticas, o conjunto de obras exposto nesta série contrastava com os últimos trabalhos exibidos pelo artista por explorar o uso da técnica de pintura em aquarela, o que adicionava suavidade e leveza às formas criadas. Segundo Mesquita (*apud* GOMES, 1987, Momento, p. 21), isso se deve à própria expressividade do material utilizado. O grupo de obras mostrado nessa exposição foi composto, quase que inteiramente, por figuras com características femininas. No entanto, algumas das formas não remetiam a um gênero específico.

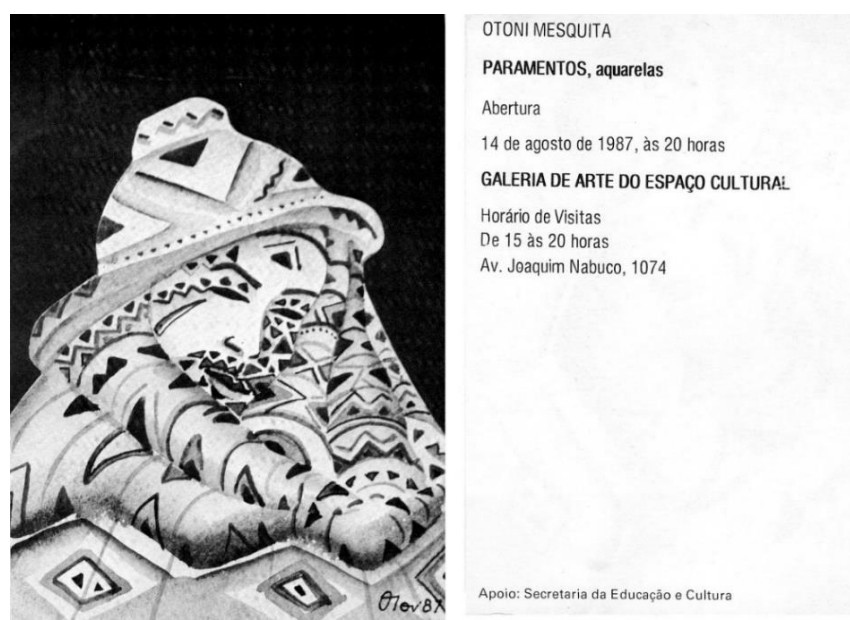


Figura 78 - Convite da exposição *Paramentos*, 1987.  
Fonte: Imagem do arquivo digital de Otoni Mesquita, 2019.

Destacadas por olhares semicerrados e escuros, as figuras denotam estar centradas em seu íntimo. O artista enfatiza que “[...] esse distanciamento, essa frieza, se dão porque elas vêm do barro e estão tomando vida em um ritual. Elas transcendem o cotidiano. É como se fossem transparentes, é possível atravessá-las e vice versa (*sic*)” (MESQUITA *apud* GOMES, Momento, 1987, p. 21).

*Paramentos* designa um conjunto de vestimentas litúrgicas. Mesquita menciona que a série teve início com o reconhecimento de formas geradas pela observação de manchas criadas ao acaso: “todas elas [as sacerdotisas] saíram de manchas de aquarela no papel. A partir de uma mancha, os detalhes que formam os arranjos, vão surgindo e através da diluição da tinta na água se instaura a magia” (MESQUITA *apud* GOMES, Momento, 1987, p. 21).

A descrição dada pelo artista sobre o processo de criação dessa série descreve ações criadas inesperadamente. Em relação aos acasos da criação artística, Ostrower (2013) destaca que tais acontecimentos não ocorrem de forma desordenada, mas são desencadeados por uma série de experiências perceptivas e práticas que circundam o fazer artístico e assim se tornam fenômenos significativos, capazes de serem reconhecidos e tomados como parte de um processo criativo. Nesse contexto, os acasos não são eventos marcados pela aleatoriedade, mas se mostram como resultados de uma conexão entre episódios ordenados que se relacionam às vivências próprias de cada indivíduo.

Ao comentar sobre seu processo criativo, não somente da série *Paramentos*, mas de modo geral, Mesquita destaca que, em grande parte seu devir processual ocorre de modo intuitivo. A intuição, para Arnheim (2004), compõe um de nossos sistemas cognitivos. A ela se atribui os sistemas ligados à percepção; estes, por sua vez, são capazes de relacionar e estabelecer conexões entre os processos de campo como um todo. Ainda segundo o autor, a intuição se relaciona ao intelecto:

A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta a abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos e os define ‘como tais’: A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua (ARNHEIM, 2004, p. 24).

Esses dois sistemas cognitivos operam selecionando informações visuais relacionadas ao modo singular da visão de mundo de cada um, pois a percepção não ocorre de forma passiva. Cada indivíduo recebe estímulos do mundo externo, os seleciona e os relaciona conforme suas particularidades e gostos pessoais, experiência esta reconhecida por

Mesquita ao afirmar que: “grande parte do que eu vi é o que eu sou. Parte do que eu sou é o que eu vi, basicamente” (MESQUITA, 2019b). Assim sendo, o artista relaciona as criações de *Paramentos* com alguns dos elementos que chamavam sua atenção naquele período, conforme é mencionado:

Eu acho que tem uma coisa meio oriental, da fantasia, das histórias, dos contos infantis, essa coisa da Índia, do Oriente que são momentos que me chamaram atenção, que eram da minha releitura de infância, das histórias, do cinema, são todos elementos que contribuíram para o meu repertório mental e visual. Fui construindo a partir desses elementos, de imagens de revistas, das histórias em quadrinhos e da literatura (MESQUITA, 2019b, n.p.).

A série *Paramentos* também reflete aspectos que podem ser correlacionados ao processo criativo de Mesquita como um todo, tanto pela repetição de ações intuitivas que geraram as imagens da série quanto pelo uso de diferentes elementos que até o momento compunham o repertório imagético do artista, tais como o emprego de tons terrosos e criações de indumentárias que valorizavam tanto os símbolos de uma escrita fictícia quanto os elementos de grafismos indígenas, o que demonstra que o seu processo criativo era retroalimentado por imagens referenciais. Tais características são abordadas nas análises a seguir.

### 3.4.1 Análise iconológica e processual - *Paramentos I* (Obra *Sem título*)



Figura 79 - [*Sem título*], 1987, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Diferente dos trabalhos analisados anteriormente, a obra em questão não apresenta título. Trata-se de uma pintura realizada em aquarela, em que a diversidade de cores empregada percorre algumas variações de tons terrosos. Contudo, alguns pontos da pintura são destacados pelo uso de tons azuis acinzentados. Assim, a escolha dessa paleta de cor faz o contraste entre tons frios e tons quentes que estão harmonizados pelo emprego de tons pastéis.

Na parte inferior da obra, encontram-se símbolos que remetem tanto à escrita egípcia demótica quanto ao alfabeto persa. Durante a exposição *Paramentos*, símbolos semelhantes a estes foram criados pelo artista no vidro que acompanhava a moldura da obra. Com a perda dessa moldura, Mesquita recriou a escrita em um papel que serve como *passe-partout* dessa pintura.

A obra de cunho figurativo é composta por rostos de duas mulheres. Ambas possuem características similares, tais como a estrutura facial e olhos alongados. Os olhos são completamente negros, ocultando a presença da pupila e íris, o que pode demonstrar obscuridade e mistério, uma vez que “O olhar é instrumento das ordens interiores: ele mata, fulmina, seduz, assim como exprime” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 653). Os olhares das mulheres nessa obra são direcionados para frente e fitam o observador.

Os rostos possuem adornos similares que envolvem o contorno dos olhos e o preenchimento da boca com pequenos grafismos que surgem da combinação de elementos triangulares e circulares. O elevado grau de similaridade entre as personagens pode indicar que se trata de irmãs gêmeas. Do ponto de vista simbólico, a representação de gêmeos pode evocar a dualidade do ser e o contraste entre características antagônicas (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019). Tal simbolismo é reforçado ao ser constatado que as duas mulheres na obra de Mesquita demonstram expressões que contrastam entre si, pois enquanto a expressão facial da figura feminina localizada à esquerda revela mais seriedade, a da direita expressa serenidade. Essa característica simbólica também é destacada pelas cores utilizadas, pois nota-se que estas apresentam diferenças entre as personagens. Desse modo, ao passo que em uma há predominância de tons mais acinzentados, a outra é composta por tons terrosos.

Ambas as mulheres criadas na obra de Mesquita utilizam véus que servem para ocultar as orelhas, pescoços e parte dos bustos. Fluidos, os véus foram ornamentados com diferentes símbolos, os quais remetem ao processo criativo de construção de grafismos abordado nas séries *Fragmentos* e *Personas*, o que interliga a obra às demais séries examinadas anteriormente.

Chevalier e Gheerbrant (2019) mencionam que o véu pode possuir duplo significado. O adorno pode ser utilizado tanto para ocultar quanto para revelar, pois pode esconder características de quem o utiliza, enquanto que, para essa pessoa, o mundo é revelado.

Conforme Anawalt (2011), o véu é uma antiga peça do vestuário, seus primeiros registros datam de 1100 a.C., pelos assírios. Tratava-se de um acessório que tinha como objetivo a distinção social, assim era utilizado para “proteger as mulheres de classe alta em idade fértil de olhares lascivos e também distingui-las de ‘escravas, criadas e meretrizes’ que por decreto eram obrigadas a andar desveladas” (ANAWALT, 2011, p. 46).

A partir do surgimento das grandes religiões monoteístas, o véu adquiriu diferentes significados religiosos. Na doutrina cristã, aparece como símbolo de submissão da mulher a Deus e ao homem e deveria ser utilizado ao realizar orações, como exposto na seguinte passagem de I Coríntios do Novo Testamento:

Mas quero que saibas que Cristo é a cabeça de todo homem; e Deus, a cabeça de Cristo. Todo homem que ora ou profetiza, tendo a cabeça coberta desonra a sua própria cabeça. Mas toda mulher que ora ou profetiza com a cabeça descoberta desonra a própria cabeça, porque é o mesmo que se estivesse raspada. Portanto, se a mulher não se cobre, tosquia-se também. Mas, se para a mulher é coisa indecente tosquiar-se ou raspar-se, cubra-se. O homem, pois não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e a glória de Deus; mas a mulher é a glória do homem (I CORÍNTIOS, 21:3-9).

Na religião islâmica, o véu é destinado às mulheres como símbolo de submissão e pureza. Nesse sentido, o acessório deve ser utilizado obrigatoriamente após a menarca para preservar a beleza da mulher perante desconhecidos<sup>106</sup>. Contudo, apesar da atribuição religiosa advinda com o islamismo, o gesto de cobrir a cabeça no Oriente Médio existia antes da doutrina religiosa, sendo utilizado como forma de proteção contra as condições naturais das regiões áridas em longas viagens (ANAWALT, 2011).

Do ponto de vista da história da arte, as primeiras representações da figura feminina utilizando véu possuem relação com o ícone da mãe de Jesus Cristo, Maria de Nazaré. Tais representações sacras ganharam projeção com a ascensão do cristianismo no Império Romano com a aceitação dessa religião por parte do imperador Constantino, que outorgou o Édito de Milão em 313 d.C.<sup>107</sup> (SHERLEY, 2018). Com o fim da perseguição aos cristãos,

---

<sup>106</sup> Disponível em <<https://religiaodoislam.com.br/por-que-mulheres-usam-o-veu/>> Acesso em dezembro de 2019.

<sup>107</sup> A partir do Édito de Milão, promulgando em 13 de junho de 313 d. C., o credo religioso se tornou livre no Império Romano, assim acabava-se o período de perseguições aos adeptos do cristianismo.

criou-se um novo estilo de arte que ficou conhecido como arte bizantina (GOMBRICH, 2013).



Figura 80 - *Nossa Senhora no trono com o Menino Jesus*, c. 1280, retábulo, Washington D.C., Andrew W. Mellon Collection.,  
Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/madonna-and-child-on-a-curved-throne-byzantine-13th-century.html>

Há uma vasta presença de figuras femininas nos registros de criação de Otoni Mesquita. Tais imagens podem ser observadas desde suas primeiras criações esboçadas em seu caderno de infância, onde criava diferentes figuras, dentre as quais as representações de rainhas, princesas e animais ganhavam destaque. A figura feminina também habita os registros criativos de Mesquita no período em que o artista classifica sua produção como *Caras e Bocas*, fase esta registrada sobretudo em seus cadernos de 1975 a 1978. As representações de mulheres esboçadas nesses cadernos possuem diversas características visuais, destacando-se composições com tendência figurativa e que exprimem aspectos

---

O imperador Constantino promoveu outras profundas mudanças no Império Romano, dentre as quais, destaca-se a transferência da capital do império para a cidade de Bizâncio (atual Istambul), que posteriormente passou a ser chamada de Constantinopla em homenagem ao imperador (SHELLEY, 2018). A capital virou berço da arte bizantina, a qual foi caracterizada pela produção de obras sacras que se desdobraram na arquitetura e nas artes visuais com a produção de pinturas e mosaicos. A criação de imagens, *a priori*, contrariava alguns seguidores da Bíblia, pois o ato era enxergado como pecado da idolatria. Contudo, o cenário mudou quando o Papa Gregório de Magno convenceu os adeptos de que as imagens seriam úteis para que as pessoas analfabetas tivessem entendimento da grandiosidade divina (GOMBRICH, 2013).

visuais cubistas, surrealistas e da Op Art. O artista menciona que não sabe dizer com precisão por que imagens de mulheres compõem repertório recorrente em sua linguagem expressiva, mas acredita que de certa forma isso se deva à própria trajetória da história da arte.

Ao folhear esses cadernos, é possível observar que alguns dos estudos do artista na década de 1970 apresentavam mulheres usando véus, característica que remete à obra representada na figura 79.

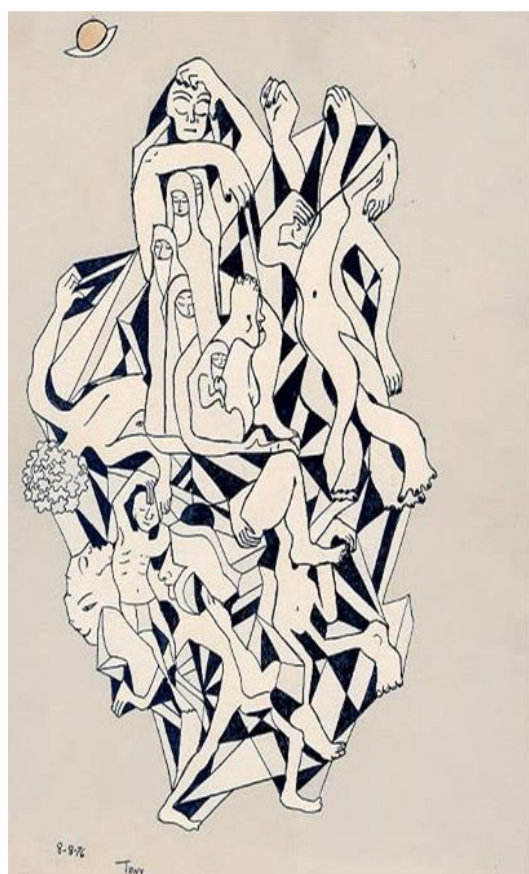


Figura 81 - [*Sem título*], 1976, caneta preta s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Figura 82 – Detalhe da figura 81, [*Sem título*], 1976, caneta preta s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Nessa composição (Figura 81), elaborada em preto e branco com datação de 1976, o ponto focal da imagem é constituído por algo que remete à estrutura de uma pedra. A criação apresenta vários ângulos, o que se assemelha às características visuais empregadas em obras do movimento artístico cubista.



Ao longo de sua estrutura há vários elementos de cunho figurativo, tais como pernas e braços soltos que se espalham por diferentes áreas da composição. Além dos membros corporais espalhados, o estudo apresenta corpos e rostos tanto masculinos quanto femininos, dentre os quais observa-se cinco mulheres utilizando véu (Figura 82). Além dos véus, tais mulheres vestem trajes que remetem às indumentárias utilizadas por freiras, tanto pelo jogo de cores utilizado na obra quanto pela estrutura das mesmas.

O uso do véu também é destacado em outros estudos elaborados por Mesquita no mesmo período, como mostra a figura 83.

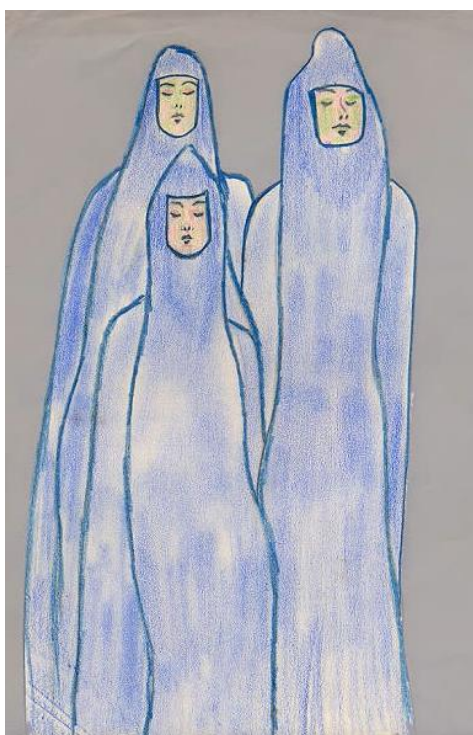


Figura 83 - [Sem título], 1976, lápis de cor s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Nesse estudo, há a presença de três mulheres usando vestimentas litúrgicas que cobrem todo o corpo. Percebe-se que a expressividade dada às feições faciais de todas as mulheres representadas na imagem denota austeridade. O uso do véu nessa composição, além de ocultar os cabelos e as orelhas das mulheres, estende-se até os membros inferiores, camuflando a sinuosidade dos corpos.

Em contraste ao estudo anterior, tanto o véu quanto a indumentária possuem a cor azul. Cada véu possui um acabamento diferenciado na parte superior, o que talvez faça alusão ao grau de importância de cada uma.

Dentre os estudos elaborados na década de 1980, percebe-se que a partir do ano de 1986<sup>108</sup>, os véus ressurgem na poética de Mesquita portando grafismos semelhantes aos criados em *Fragmentos*. As indumentárias também passam a receber outras camadas e adornos, assim como os véus são modificados com diferentes formatos.



Figura 84 - [Sem título], 1987, lápis de cor e caneta esferográfica s/ papel, 18 x 10 cm, Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O estudo da figura 84 foi elaborado em uma ata de reunião. O desenho apresenta duas mulheres sobrepostas utilizando indumentárias adornadas com formas geométricas, característica que evidencia a continuidade do processo criativo do artista desenvolvido em

<sup>108</sup> Entre os documentos processuais relacionados à série *Paramentos*, existe uma variedade de esboços de mulheres que usam véus no acervo de Otoni Mesquita, as quais serviram como base para a criação do figurino do espetáculo cênico musical *Cantos e Passos da Paixão*, organizado pelo Teatro da Escola de Mineração Gilberto Mestrinho no ano de 1988.

outros estudos e obras. Acima de uma das mãos da sacerdotisa maior, há uma esfera que pode indicar a representação do sol, assim como pode aludir à presença do arquétipo da totalidade.

Na composição, há algumas mudanças em relação aos rascunhos anteriormente mostrados nesta seção, tais como o refinamento presente na forma, sobretudo em relação ao volume empregado nas indumentárias, realizado com sobreposição de camadas e técnica de sombreamento. Também pode ser destacado o emprego de cores diversas que variam entre azul, vermelho, rosa e roxo, cores estas que diferem da paleta utilizada nas séries mostradas anteriormente. Apesar das diferenças técnicas, o esboço exhibe mulheres de olhos fechados, o que compõe a expressividade introspectiva que caracteriza a série *Paramentos*.

A presença da figura feminina na poética de Mesquita pode estar relacionada à manifestação do inconsciente do artista por meio da *anima*. Dentro da psicanálise de Jung (2016), a *anima* compreende o arquétipo feminino existente em todo inconsciente masculino que é expresso, *a priori*, pelo modo como o homem se relaciona com sua mãe:

Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem - os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas não menos importante, o relacionamento com o inconsciente (FRANZ, 2016, p. 234).

Franz (2016) descreve que o arquétipo da *anima* pode manifestar o modo como o homem geralmente se relaciona com a mulher. Assim, existem dois polos antagônicos que representam essa figura arquetípica e que nascem a partir das relações estabelecidas com a mãe. Se o convívio com a figura materna se deu de forma negativa, os efeitos psicológicos causados pela *anima* serão ruins; se as relações com a mãe foram positivas, a *anima* trará efeitos benéficos no inconsciente do indivíduo.

No polo negativo, associa-se a figura mitológica da *anima* com representações de feiticeiras, bruxas e da mulher sedutora e avassaladora; este último caso pode estar ligado ao imaginário que circunda as representações de sereias e de personagens que sintetizam a *femme fatale*. Quanto às manifestações positivas da *anima*, estas estão vinculadas à função de guia espiritual, como conciliadora entre o *ego* e *self*: “[...] sintonizando a mente masculina com seus valores interiores positivos, abrindo assim caminho para um conhecimento interior mais profundo” (FRANZ, 2016, p. 241).

Dado o exposto, as figuras femininas criadas por Mesquita se enquadram na descrição positiva do arquétipo *anima*, uma vez que o artista retrata qualidades que se entrelaçam com

o simbolismo desse arquétipo, nesse caso através de mulheres que são caracterizadas como sacerdotisas e, portanto, podem ser identificadas como guias espirituais. Entretanto, a figura apaziguadora das personagens contrasta com a expressividade austera empregada em suas faces, trazendo um complexo de dualidades e equilíbrio entre serenidade e seriedade.

As representações de mulheres com véu e fazendo uso de paramentos compõem o repertório imagético de Otoni Mesquita. Assim, essas características visuais são adotadas em outras obras do artista que mesclam diferentes elementos da sintaxe visual de Mesquita, o que pode ser observado na obra a seguir.

### 3.4.2 Análise iconológica e processual - *Paramentos II* (Obra *Sem título*)



Figura 85 - [*Sem título*], 1987, aquarela e caneta prateada s/ papel, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita<sup>109</sup>.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Assim como a obra apresentada na seção anterior, a pintura acima não possui título. Trata-se de uma composição elaborada em técnica mista, envolvendo o uso da aquarela e

---

<sup>109</sup> Trata-se de uma peça produzida exclusivamente para reprodução em cartões-postais em 1987. O projeto tinha como base a difusão da arte local por um preço acessível, iniciativa que contou com a participação de outros artistas, tais como Marina Loureiro, Mário de Paula e Jair Jacqmont. Ao todo, foram impressos 10 mil cartões-postais.

caneta esferográfica na cor prateada para criar algumas das linhas que fazem parte da composição dos adornos utilizados nas indumentárias.

A pintura apresenta oito personagens dispostos em uma fila indiana. Dessa forma, a composição sugere movimento, característica atribuída tanto pelo enfileiramento dos personagens quanto pela estrutura dada aos corpos e pela composição das indumentárias.

Contudo, devido à técnica de distanciamento em escala - na qual os elementos menores se distanciam da cena, enquanto que os elementos maiores são aproximados -, a obra também ser dividida em dois planos. Todavia, mais do que o uso ilusório de profundidade, a distinção entre os tamanhos dos personagens também pode estar relacionada ao grau de hierarquia entre eles. Nota-se, portanto, a importância dada aos personagens que portam máscaras.

Cada plano da composição apresenta quatro personagens. No primeiro plano os personagens portam máscaras ao passo que no segundo há quatro mulheres fazendo uso do véu. Dentre os personagens destacados em primeiro plano, observa-se que o primeiro se trata de uma mulher virada de costas. Seus cabelos são compridos e estão trançados. Tanto a posição de seus braços quanto a estrutura adotada na indumentária sugere que ela segue em movimento giratório. As características visuais utilizadas na composição dessa personagem se assemelham às roupagens utilizadas por ameríndias, sobretudo as andinas. Mais que um simples penteado, a trança é dotada de simbolismo. Para Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 895):

Os cabelos que formam a trança são, como a barba, uma prova e um meio de força viril e vital. Além desse símbolo, a trança significa também uma ligação provável entre esse mundo e o Além dos defuntos, um enlace íntimo de relações, correntes de influência misturadas, a interdependência dos seres.

A descrição simbólica da trança pode, assim, justificar a posição da personagem feminina na composição. Esta segue dando início ao cortejo, abrindo caminho para os demais personagens que a seguem.

O segundo personagem mascarado é representado de modo frontal e sua máscara possui características humanas. De modo caricato, a máscara contém olhos grandes e arredondados, com nariz afilado e boca voluptuosa. As linhas existentes na parte superior da máscara podem ser interpretadas como fios de cabelo ou penas que servem para adorná-la.

A terceira pessoa do cortejo tem seu rosto revelado, apresenta olhos fechados e carrega uma máscara de um pássaro em sua cabeça. Assim como o personagem anterior, a quarta pessoa representada no primeiro plano da composição tem seu rosto revelado e em sua cabeça carrega uma máscara que se assemelha a um peixe da espécie pirarucu. Na mitologia do povo Uaiá, Pirarucu era um jovem guerreiro que possuía comportamento rebelde e criticava os deuses. Como castigo, foi atingido por um raio e transformado em um peixe pelo deus Tupã<sup>110</sup> (ALVES E PEREIRA, 2007).

Quanto aos personagens do segundo plano, estes foram representados de perfil, todos possuem seus cabelos, orelhas e pescoços cobertos por chapéus e mantas. Embora estejam com os rostos aparentes, nota-se que as faces não possuem muitos detalhes. A disposição desses personagens segue um padrão decrescente, o que pode indicar a diferenciação do grau de hierarquia entre eles. Quanto às referências visuais utilizadas para compor tais personagens, estas indicam a influência de vestimentas do Oriente Médio.

A composição de Otoni Mesquita representa um cortejo que pode ser comparado à retirada dos mascarados da etnia Ticuna ilustrada pelos viajantes que passaram pela Amazônia durante o século XVIII. Nessa perspectiva, a obra *Sem título* (Figura 85) carrega traços da série *Personas*, o que é evidenciado tanto pelo uso das indumentárias quanto pelas máscaras que apresentam forte relação visual com a criação dos seres bípedes zoomorfos de Mesquita.

Ao descrever o modo pelo qual as máscaras eram utilizadas pelos índios Ticuna, o viajante Ferdinand Denis (1798-1890) menciona que tais artefatos eram usados em préstitos, como descreve a seguir:

Para se ter idéia (*sic*) exata das máscaras dos tecunas, é preciso imaginar essa longa fileira de índios aparecendo, pelo fim do dia, sobre algum outeiro precedida de uma mulher que marca o passo cadenciadamente na concha de uma tartaruga. Uns caminham completamente nus, se bem que levam em suas cabeças máscaras completamente bizarras; outros enfeitam o corpo com pinturas brilhantes usuais nas festas indígenas. Enfim, alguns deles, que são revestidos de uma toga, representam graças a este travesti, lembram algum gigante terrível (DENIS, 1980, p. 319-320).

---

<sup>110</sup> Cascudo (2012) menciona que Tupã foi criado pelos missionários catequistas do Novo Mundo. Havia necessidade de ensinar aos índios o dualismo entre céu e inferno. Assim, enquanto Tupã foi associado à figura divina, Jurupari foi transformado em demônio.

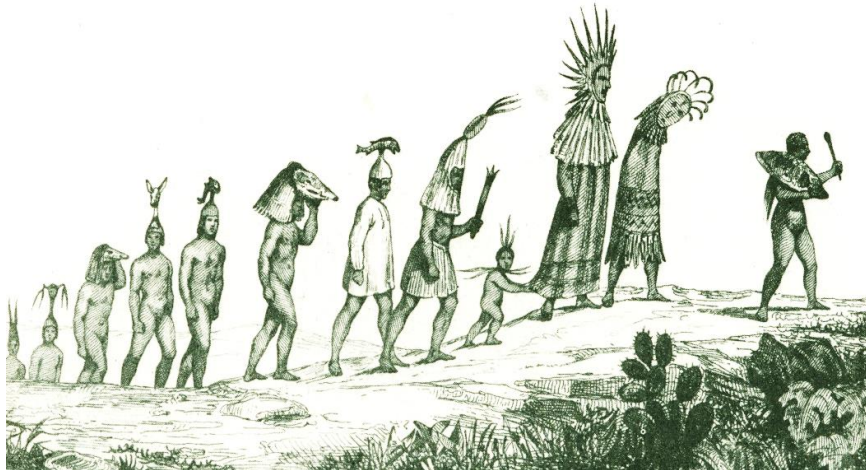


Figura 86 - *Préstito dos Tecunas*, cena mascarada, 1846, gravura em metal, 21 x 12,8 cm.  
Fonte: Denis, 1980, p. 319

Ao mencionar obras visuais publicadas nos relatos dos viajantes que passaram pela Amazônia, Mesquita ressalta que “certamente essas imagens alimentaram parte do imaginário que dirigiu alguns painéis produzidos em 1986 e 1987” (MESQUITA, 2019c, n.p.). Nesse sentido, percebe-se algumas semelhanças existentes entre as obras produzidas por Mesquita na década de 1980 e o séquito exposto na figura 86. Assim, o gigante terrível citado por Denis (1980) pode ser correlacionado à aparição do segundo personagem localizado à direita na obra de Mesquita.

Dentre os seres mascarados encontrados nessa obra do artista, um deles pode corresponder ao Jurupari, personagem existente na mitologia indígena, mencionado por Spix e Martius (1980, p. 181) como “malvado demônio” representado através de uma máscara utilizada durante os préstitos festivos em que os Ticuna comemoravam o nascimento de uma nova criança. A máscara do Jurupari era representada por um macaco e ele seria o guia do préstito, conforme é relatado:

[...] formavam um préstito formal. Aquele que figurava o diabo jurupari, trazendo máscara de macaco, abria a marcha; a cauda de seu vestido, feito de entrecasca, era levada por duas pequenas índias. Em seguida vinham outros mascarados, um figurando um veado, outro um peixe, um velho tronco de árvore, etc. (SPIX E MARTIUS, 1968, p. 210).

Conforme Cascudo (2012), no imaginário dos povos ameríndios, o Jurupari era visto como deus legislador. Outrossim, a imagem demoníaca desse personagem mitológico fora propositalmente pregada por jesuítas na catequização dos índios encontrados no Novo

Mundo, para que, entre outras coisas, lhes fosse ensinado sobre a diferença entre céu e inferno. Dentre as variações das narrativas que descrevem o nascimento do Jurupari, há o destaque para a explicação de que ele seria filho de uma virgem que não tivera contato sexual e engravidou com o sumo de uma fruta que escorreu por entre suas pernas.

Na figura de legislador, Jurupari foi o responsável por restituir o poder dos homens, criando leis para que o reinado masculino sobrepujasse as regras estipuladas pelas mulheres. Dentre as leis criadas por essa figura mitológica, há aquela que proíbe a participação de mulheres em rituais, tendo a morte como pena para a desobediência (CASCUDO, 2012).

Cascudo (2012) cita que os registros dos rituais em culto ao Jurupari apresentam diferenças culturais que variam entre as etnias ameríndias. Contudo, há destaque para os instrumentos maracás e a presença de máscaras ritualísticas. Estes últimos objetos se assemelham à representação visual da obra de Mesquita analisada nesta seção. Assim,

Jurupari possui máscaras. O barão de Santana Neri fala numa máscara de Jurupari feita com pelo de macaco [...]. Stradelli viu no rio Uaupés (rio Negro, Amazonas) máscaras tecidas com cabelo feminino. Nas lendas indígenas o cabelo feminino é o mais forte de todos os liames (CASCUDO, 2016, p. 76).

Há, no entanto, outras percepções desse personagem, “o Jurupari não tem, como outros mitos, uma encarnação, vive só no pensamento” (RODRIGUES, 2017, p. 189). Desse modo, o espírito não assume forma corpórea, existindo apenas nos sonhos dos índios, causando-lhes pesadelos. Rodrigues (2017) menciona, ainda, que a figura do Jurupari foi muitas vezes confundida com o Anhagana e Curupira.

Outro personagem mascarado na obra de Mesquita porta uma máscara com características de um pássaro. Com base na psicanálise junguiana, Hendersen (2016) menciona que a figura do pássaro está correlacionada à representação simbólica do processo de transcendência da *psique*, cujo estágio ocorre quando conteúdos inconscientes chegam à luz da consciência, emanando o conhecimento do *self* em um processo de autolibertação.

Por conseguinte, tal símbolo pode ser encontrado em remotas pinturas pré-históricas, em representações de máscaras xamânicas, como meio de se entrar em transe e assim obter contato com conteúdos ocultos. Dessa maneira, o simbolismo do pássaro relacionado às práticas xamânicas corresponde ao “[...] levantar do vôo da alma” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 687).



A fusão do pássaro junto ao corpo humano pode ser observada em diversas mitologias. Na mitologia egípcia, por exemplo, a representação corpórea do deus do céu e dos vivos, Hórus, e do deus do Sol, Rá, ocorre por meio de um homem com cabeça de falcão, enquanto Tot, conhecido como deus da escrita, assume a forma humana com cabeça da ave íbis (PINCH, 2012).

No repertório imagético de Otoni Mesquita, a imagem do pássaro aparece tanto com o aporte de máscaras quanto na representação do animal em si. Dentro desse parâmetro, é possível observar o grau de importância desse elemento na expressão visual do artista, que compreende desde seus primeiros rascunhos realizados ainda em sua primeira infância e perpassam suas produções realizadas na década de 1980<sup>111</sup>. Dessa forma, destaca-se a composição presente na figura 87, por esta apresentar semelhanças visuais com os traços trabalhados na obra apresentada no início desta seção.

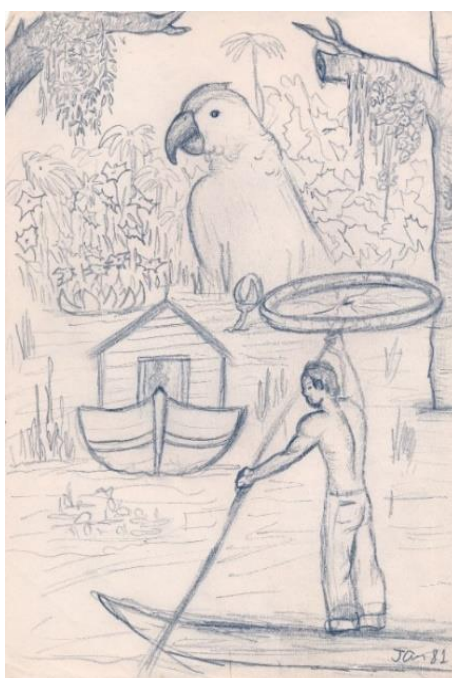


Figura 87 - [Sem título], 1981, lápis de cor s/ papel, 29,7 x 21 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

O desenho processual (Figura 87), realizado no ano de 1981, retrata uma cena paisagística de qualidades visuais tipicamente amazônicas. A composição é trabalhada com

---

<sup>111</sup> Nesse sentido, observa-se que há criações de pássaros ou de obras que aludem a esse animal nos objetos criados em *Fragmentos*, nas pinturas-objetos dos *Bichos* e nas criaturas enigmáticas criadas em *Personas*. Estas obras podem ser observadas no catálogo anexado a este trabalho.

traços de cunho figurativo, com sobreposição de planos tendo como enfoque uma cena que caminha entre o real e o imaginário, cujo destaque ocorre devido às proporções adotadas na criação dos elementos espalhados pelo desenho. Em primeiro plano, um homem de costas de pé em uma canoa, segura um remo que o auxilia no deslocamento sobre as águas. Em segundo plano, vê-se um barco observado de frente, com características típicas de embarcações da região. Ao lado do barco, há duas fases da planta aquática conhecida por vitória-régia, neste caso o artista desenhou um botão da rosa, enquanto que outro representa a sua forma estrutural que faz alusão ao extenso tamanho da planta. No último plano da imagem, encontra-se o ponto focal de todo o desenho, este corresponde à posição do pássaro que ganha visibilidade devido ao tamanho avantajado do animal em relação aos demais elementos da imagem.

Assim como na imagem da máscara apresentada na figura 85, o pássaro desse desenho é representado de perfil e com o bico curvado, o que pode indicar os traços da memória do artista que buscou em seu inconsciente imagens que outrora já havia criado em seu repertório imagético. Assim, houve a transferência de um elemento que fora criado em outro momento. Deste modo, diferentes esboços apresentam outros elementos encontrados neste cartão postal (Figura 85), como podem ser observados na figura abaixo (Figura 88).



Figura 88 - Documento processual [*Sem título*], 1986, lápis de cor s/ papel, 21.5 x 31.5 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Nessa composição elaborada em 1986, existem três seres mascarados com trajes brancos adornados por grafismos. O primeiro deles, localizado à esquerda da página, possui traços semelhantes com o segundo mascarado mostrado na figura 85. As similaridades podem

ser observadas principalmente em relação às características adotadas na caracterização da forma geral em ambas as máscaras; além disso, a configuração da estrutura dos olhos, cabelos e nariz, segue os mesmos traços. A diferença entre os personagens se faz presente apenas em relação à posição corporal e pela configuração esquemática utilizada nas indumentárias.

Nesse documento processual, Mesquita também cria um ser bípede zoomorfo com características humanas e de pássaro, algo que mantém proximidade com outro personagem encontrado na obra mostrada na figura 85. Esse personagem também pode ser relacionado à figura do pássaro mostrada na obra *Ritual no verde* (Figura 61), mostrada na seção anterior dedicada à análise da *Persona Karajá*.

O personagem do pássaro, nesse estudo, ocupa a posição central da composição. Os traços adotados pelo artista na criação desse ser evocam movimentos corporais, algo que se relaciona com a característica ritualística. O último personagem desse rascunho, um ser bípede zoomorfo que remete a um cavalo, foi representado de perfil e possui indumentária semelhante aos demais; esse ser não aparece com frequência nos desenhos e nas obras de Mesquita. A presença de elementos que possuem visualidade de pássaro, assim como de mulheres com véus, pode ser observada junto a estudos processuais em aquarela, como no estudo abaixo (Figura 89).



Figura 89 - Documento processual [*Sem título*], 1981, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Por meio do nanquim, o artista delineou as linhas que contornam os conteúdos formados nesse trabalho, que, em sua maioria, são figurativos. Nota-se que o ponto focal da pintura em questão exibe uma mulher nua sentada em um tronco de árvore. De costas, com

uma das mãos repousando sobre o tronco enquanto outra busca apoio em suas pernas, ela parece olhar para o horizonte.

Os cabelos lisos, a pele morena e o adereço utilizado no braço direito podem indicar que se trata de uma mulher de origem cabocla, o que evoca a regionalização da imagem. No entanto, também pode ser constatada a presença de diferentes elementos esboçados a partir dos conteúdos de encontro das cores criadas com as manchas na pintura.

Dessa forma, destacam-se a presença de um rosto masculino de perfil em posição horizontal usando adereços na cabeça que se assemelham aos utilizados pelos faraós egípcios, bem como duas figuras femininas que fazem uso do véu, como é mostrado na figura abaixo (Figura 90).

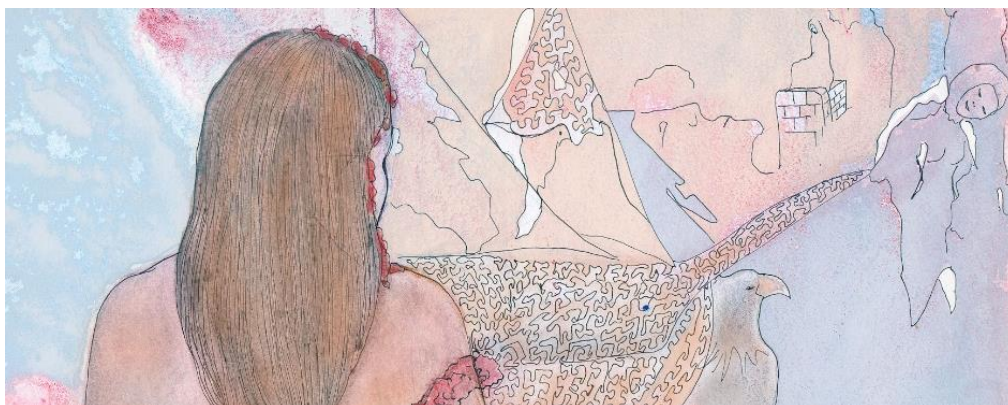


Figura 90 – Detalhe de documento processual [*Sem título*], 1981, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.

Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Neste estudo, também há a presença de dois pássaros. É possível estabelecer relações desse trabalho não somente com a obra mostrada na figura 85, mas com toda a criação da série *Paramentos*, uma vez que o processo criativo dessa temática envolveu a criação de rostos a partir de manchas criadas pelo leve fluir do pincel do artista. Esse processo também pode ser conectado à gênese dos cortejos encontrados em outros trabalhos de Mesquita, como na imagem abaixo discriminada (Figura 91).



Figura 91 - Documento processual [*Sem título*], 1981, aquarela s/ papel, 29,7 x 42 cm, Otoni Mesquita – Acervo de Otoni Mesquita.  
Fonte: Imagem do acervo de Otoni Mesquita, 2019.

Na pintura apresentada na figura 91, o centro da composição é composto pela imagem de uma mulher representada com o tronco em posição frontal, enquanto sua face é voltada para a lateral esquerda. Sentada com as pernas cruzadas, ela usa um vestido esvoaçante e transparente, o que revela detalhes de seu corpo. Ela está com a cabeça levemente voltada para trás e, olhando sob os ombros, observa um círculo amarelo que pode ser interpretado como o sol.

Como se estivesse em um palco, a mulher é observada por uma fileira de pessoas, as quais formam um pequeno aglomerado posicionado na parte superior direita da pintura. Podem ser observadas ao menos cinco pessoas dispostas de forma lateral, todas fazendo uso de trajes que cobrem todo o corpo e que relembram algumas das características das mulheres criadas na série *Paramentos*. Por esse motivo, essa pintura pode ser relacionada à criação dos cortejos, os quais se relacionam com os elementos mostrados no início desta análise (Figura 85).

Nota-se que o processo criativo de Otoni Mesquita retoma elementos que foram criados anos antes da criação da obra *Sem título* (Figura 85), o que exemplifica a redescoberta e transfiguração de diferentes componentes que constituem sua poética visual, mesmo que

de forma inconsciente, uma vez que os estudos mostrados nesta análise não fizeram parte de maneira direta da criação da obra *Sem título*, enumerada no início desta seção. Identifica-se, portanto, a retomada de aspectos da memória visual do artista, o que pode ser considerado como manifestações livres de um processo que desencadeia a construção de seu repertório imagético.

Assim, tais elementos adentraram no inconsciente do artista e reapareceram na composição de novas obras, constituindo uma grande trama de rede processual formada por linhas que se interconectam e dão forma a infinitas tessituras que abrigam toda a estrutura produtiva do artista e que podem ser observadas não somente na década de 1980, mas também em suas produções mais recentes. Dessa forma, salienta-se que assim como os tons terrosos, o uso de grafismos indígenas e os símbolos da escrita particular de Mesquita, o elemento procissão tornou-se recorrente na poética visual do artista, exibindo as diversas características adotadas ao longo das séries *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*, como resultado do entrelaçamento de todas essas séries.

Percebe-se, portanto, que as criações de Otoni Mesquita em *Paramentos* não apresentam apenas influências da visualidade indígena – nesse caso, expressa pelo uso de grafismos –, mas expressam as seleções perceptivas de um universo distinto que foram capturadas pelo modo de seleção visual do artista, as quais nutriram seu ambiente criativo, criando um complexo sistema de elementos traduzidos na sua poética visual. De modo não linear, os trabalhos de Otoni Mesquita exibem um artista multicultural que toma para si diversas influências visuais que são traduzidas em sua expressividade sensível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho discorreu sobre a arte amazonense na década de 1980, tendo como ponto de convergência o estudo do processo de criação de Otoni Mesquita. Para tanto, buscou-se uma aproximação do geral ao particular, observando de que forma as produções de Mesquita estão vinculadas ao fazer artístico local e ao âmbito nacional dentro do recorte temporal estudado. As identificações dessas características foram viabilizadas com os subsídios teóricos propostos tanto pela crítica genética quanto pela iconologia, as quais foram apresentadas ainda no primeiro capítulo desta dissertação.

A análise do processo de criação de Otoni Mesquita na década de 1980, teve como ponto de partida a delimitação das séries de obras *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*. Dentro desse excerto, foi possível observar que essas séries representam uma ruptura na carreira do artista, cuja virada estética pode ser associada ao amadurecimento profissional e pessoal de Mesquita, traduzidos em tramas visuais que deram origem ao seu estilo particular.

A mudança de estilo é marcada precisamente no ano de 1984 quando Otoni Mesquita exibiu os resultados experimentais em seu processo criativo com a exposição *Fragmentos*. Esse conjunto de obras rompe com uma série de sistematizações técnicas, priorizando o manuseio da matéria.

Contudo, *Fragmentos* também externou investigações que tinham como propósito a busca por uma representação de um universo particular, criado com pseudofósseis, símbolos imaginários e elementos de uma escrita fictícia, que foram inspirados em civilizações antigas. A criação desses elementos promove o encontro com os conteúdos ocultos da psique, algo que será retornado, de forma constante, na produção de *Bichos*, *Personas* e *Paramentos*.

Ao estabelecer relações entre essas séries, constatou-se a hipótese inicial de que esses trabalhos estão intrinsecamente relacionados. Tais conexões são evidenciadas por elementos recorrentes na expressividade do artista, responsáveis por criar um repertório imagético de ordenação cíclica, cuja caracterização dar-se pelo emprego constante de conteúdos formais similares, como grafismos inspirados na cultura indígena, símbolos que ao serem combinados compõem uma linguagem fictícia e o uso de paleta de cores que tem como base tons terrosos. Visualidades essas que se fazem presentes ao longo das obras apresentadas neste trabalho. Portanto, é possível observar que os gestos criadores de Mesquita são

marcados por um fluxo dinâmico, porém intermitente, em que os atos criativos podem ser vinculados à busca pela realização de seu projeto poético.

Nesse sentido, as séries *Fragmentos*, *Bichos*, *Personas* e *Paramentos* exibem determinadas continuidades no processo criativo de Otoni Mesquita e seguem o fluxo de imagens com base em diferentes culturas iconográficas, dentre as quais podem ser destacadas as representações de símbolos arquetípicos, animais mitológicos, máscaras e indumentárias ritualísticas que assumem um significado particular para o artista e o transporta para um universo mítico.

Todas essas séries trazem elementos que dialogam entre si e podem ser vislumbradas a partir de uma narrativa cosmogônica, de criação e entrelaçamento entre as espécies de animais humanos e não humanos, o que foi abordado ao longo das análises das obras *Círculo com espiral*, *Inscrições*, *Bicho-Preguiça*, *Lagarto a risco*, *Persona Karajá*, *Persona com cabeça de cutia* e as duas obras *Sem título* da série *Paramentos*. Dessa forma, os símbolos expressos em *Fragmentos*, são metamorfoseados e transportados nas qualidades formais dos *Bichos*. As formas elementares atribuídas aos *Bichos* retornam aos gestos criadores de Mesquita e são transfiguradas em suas *Personas*, cujas composições evidenciam o conteúdo ritualístico do universo imaginário do artista. A narrativa chega ao fim em *Paramentos*, quando todos os elementos anteriores se encontram com a poética da figura feminina.

Embora, estas séries possuam conexões, cabe destacar as particularidades no processo criativo de cada uma. *Fragmentos*, como foi enfatizado, caracteriza-se pelo experimentalismo e emprego de símbolos ancestrais. *Bichos* pela criação de pinturas objetuais, que em sua globalidade, exploram diferentes texturas que são empregadas na criação representativa de animais. *Personas* é definida pelo uso da pintura em painéis de grandes formatos, enquanto que *Paramentos* explora a poética das manchas em aquarela e o retorno da figura feminina nas criações de Mesquita.

Acessar parte do âmbito criativo de Mesquita foi possibilitado através das conexões estabelecidas entre seus documentos processuais, os quais registram a busca pela concretização do projeto poético do artista. Cabe enfatizar que as experimentações registradas ao longo de seus registros materiais, possuem importante primazia em seu processo criativo, pois é por meio dos rascunhos, estudos e anotações que o artista gera suas imagens referenciais que posteriormente são retomadas, de modo consciente ou inconsciente, para a criação de diversas obras.



Todavia, foi possível observar que suas escolhas temáticas se estendem para além de seus registros materiais, estando circunscritas por entre as redes culturais do artista. Nesse viés, as referências relacionadas à visualidade amazônica manifestam alguns dos hábitos mentais do período estudado, sobretudo por um grupo de artistas da década de 1980, que tinham como objetivo o rompimento com os cânones culturais brasileiros por meio de linguagens artísticas contemporâneas, mescladas à reinterpretação de aspectos relacionados pela cultura da própria região. Entretanto, a priorização pela expressividade amazônica, resgatando visualidades ligadas à paisagem da região e à iconografia indígena, também se relaciona ao conflito com a cultura tardo-industrial implementada na cidade, o que, de certa forma, entrava em contraposição com a valorização dos elementos regionais.

Destaca-se que as obras de Otoni Mesquita também podem ser vinculadas às manifestações culturais em voga no eixo Rio-São Paulo no período temporal estudado, por apresentarem algumas das tendências marcantes da Geração 80 e do movimento Neoconcretista, tais como a prática do retorno à pintura, produções em painéis de grandes formatos libertos de chassis e o protagonismo do suporte em papel. O que evidencia os reflexos das relações tecidas pelo artista no período em que frequentou o curso de Gravura na Escola de Belas Artes, bem como externam suas experiências em cursos livres do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tornando visíveis suas conexões com a arte contemporânea nacional.

Otoni Mesquita pode ser classificado como artista transvanguardista, visto que seus trabalhos transitam por múltiplas linguagens expressivas, como desenho, pintura, gravura e performance, além de manifestarem tendências visuais de diferentes movimentos da história da arte que remetem aos vestígios da arte pré-histórica, da Arte Abstrata, do Surrealismo e da Arte Povera.

Ao mesmo tempo que as obras de Mesquita se inserem entre os eixos local e nacional, traduzem as singularidades do pensar e sentir desse artista, ligando-as, portanto, a sua trajetória pessoal de autoconhecimento e recriação estética. Os significados simbólicos envolvidos em sua obra versam sobre a origem de uma realidade alternativa, em que o fantástico se torna tangível, transportando a realidade social para a criação de sua identidade artística, que quebra barreiras entre o racional e irracional, realidade e fantasia.

Por fim, o conjunto de obras exposto neste trabalho constatou diferentes referências culturais que serviram de orientação para que Otoni Mesquita pudesse dar origem ao seu universo particular. Desse modo, essas obras refletem um olhar que não pode ser limitado às

visualidades amazônicas, mas que se expandem a partir dos amplos conhecimentos adquiridos pelo artista, transpassando um universo arquetípico.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Francisco Edviges; KARAJÁ, Adriano Dias Gomes (Orgs.). **Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá - Xambioá**. Campinas/São Paulo: Pontes Editores, 2016.

ALVES, Maria José de Castro; PEREIRA, Maria Antonieta. **Lendas e mitos do Brasil**. Minas Gerais: Linha Editorial Tela e Texto, 2007.

AMARAL, Aracy A. **Textos do trópico de Capricórnio** - artigos e ensaios (1980 - 2005). Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDREATTO, Elifas. **Retrato do Brasil: da Monarquia ao Estado Militar** - Vol. II. Editora Política, 1984.

ARAÚJO, Gustavo de Oliveira. **Com quantos paus se faz uma boneca** - “Entalhes” de uma etnografia das bonecas de madeira Karajá. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2016. Disponível em < [https://ppgas.cienciassociais.ufg.br/up/188/o/2014\\_-\\_Gustavo.pdf](https://ppgas.cienciassociais.ufg.br/up/188/o/2014_-_Gustavo.pdf)> acesso 05 jun. 2018.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: Uma história concisa**. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. A duplicidade da mente: a intuição e o intelecto. In: **Intuição e intelecto na Arte**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

\_\_\_\_\_. **El Guernica de Picasso: Génesis de uma pintura**. Barcelona: Colección Comunicación Visual, 1976.

ANAWALT, Patrícia Rieff. **A história mundial da roupa**. Tradução: Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

BARREIROS, Edmundo. **1985: O ano em que o Brasil recomeçou**. Rio de Janeiro, Editora Ediouro, 2005.

BAKOS, Margaret Marchiori. **Hieróglifos: Imagens, sons e egiptomania**. Revista Phoênix, 2007. Disponível em < [http://phoenix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/12\\_Hieroglifos\\_imagens\\_sons\\_e\\_egiptomania\\_Margaret\\_Bakos.pdf](http://phoenix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/12_Hieroglifos_imagens_sons_e_egiptomania_Margaret_Bakos.pdf)> acesso em 18 jan. 2020.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. A crítica genética é filha de seu tempo. In: **Criação em processo: Ensaios de crítica genética**. ZULAR, Roberto (org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BENTES, Rosalvo Machado. Zona Franca, desenvolvimento regional e processo migratório para Manaus. In: **Migrações Internas na Amazônia**. ARAGÓN, Luís E. (org.). Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1986.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução: Pedro Tamen. 4ª edição. Lisboa: Editorial Minotauro, 1962.

BIASI, Pierre-Marc. O horizonte genético. In: **Criação em Processo: Ensaio de crítica genética**. ZULAR, Roberto (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BOSI, Alfredo. Nos meandros do manuscrito. In: **Universos da criação literária: Crítica genética, crítica pós-moderna?**. WILLEMART, Philippe. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Tradução: Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.

CAMACHO GONZÁLEZ, Hugo Armando (org). **Nuestras caras de fiesta = Torú ũmatũchamwtũ yũuegũgu**. Prêmio Nacional Colcutura. Santafé de Bogotá. Colômbia. Tercer Mundo Editores, 1996.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2010.

CARVALHO, Ananda. Walter Zanini: Experimentações e Procedimentos Curatoriais. In: **12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: Prospectiva poética (#12.ART)**, 2013, Brasília. Anais do 12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: Prospectiva poética (#12.ART). Brasília: Universidade de Brasília, 2013. v. 1. p. 1-10. Disponível em <[https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/ananda\\_carvalho.pdf](https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/ananda_carvalho.pdf)> acesso em 28 nov. 2018.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 1ª edição digital. São Paulo: Global, 2012.

COSTA, Marcus de Lontra. **A festa acabou? A festa continua?** In: Revista Módulo - Arquitetura e Arte. Edição nº 98 - Maio/Junho 1988.

COSTELLA, Antonio F. **Introdução à gravura e sua história**. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 32ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus editora, 2006.

DENIS, Ferdinand. **Brasil**. Tradução: João Etienne e Malta Lima. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

FRANZ, M. L. von. O processo de individuação. In: **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 3ª edição, Rio de Janeiro Harper Collins Brasil, 2016. p. 207-307.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Tradução: Paulo Polzonoff Jr. et. al. Rio de Janeiro, Sextante, 2011.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem Filosófica ao Rio Negro**. 2ª. ed. Organizada por: Francisco Jorge dos Santos et. al. Manaus, Editora da Universidade Federal do Amazonas e Editora do Instituto Nacional de Pesquisas, 2007.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: **Criação em Processo**: Ensaio de crítica genética. ZULAR, Roberto (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

FILGUEIRAS, Aldisio. Ai de ti, Manaus (1987). In: **Manaus as muitas cidades**. Edição do autor. Manaus, 1994.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GRÉSILLON, Almuth. Devagar: Obras. In: **Criação em Processo**: Ensaio de crítica genética. ZULAR, Roberto (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

GUINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-93.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª edição. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GRUBER, Jussara Gomes. A Arte Gráfica dos Ticuna. In: **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. VIDAL, Lux (org). 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center. In: **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dições, ficções, estratégias. BASBAUM, Ricardo (org). Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

GYATSO, Geshe Kelsang. **Budismo moderno**: o caminho de compaixão e sabedoria. 3ª edição. São Paulo: Tharpa Brasil.

HACQUARD, Georges. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução: Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Hacchete, 1996.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAY, Louis. O texto não existe: reflexões sobre crítica genética. In: **Criação em Processo: Ensaio de crítica genética**. ZULAR, Roberto (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

HIRMER VERLAG MÜNCHEN. **Brasilianische Reise 1817-1820**: Carl Friedrich von Martius zum 200. Staatliches Museum für Völkerkunde München, 1994.

HARRISON, Charles. **Primitivismo, cubismo, abstração**. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 1998.

HAZAN, Fernand. **O surrealismo**. Tradução: Adelaide Penha e Costa. Agualva-Cacém: Editora Gris, 1972.

HERDERSON, Joseph. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 3ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016. p. 133-205.

HERKENHOFF, Paulo. Apresentação: Arte na Amazônia, entre a antropologia e fenomenologia. In: **As artes visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma visualidade regional**. Belém: Falangola Editora, 1985.

ISAACSON, Walter. **Leonardo da Vinci**. Tradução: André Czarnobai. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2017.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: **O homem e seus símbolos**. JUNG, Carl G. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 3ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

JUNG, Carl G. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luiza Appy, Dora Mariana, R. Ferreira da Silva. 11ª edição, 8ª reimpressão 2019 - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 3ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

\_\_\_\_\_. **Tipos psicológicos**. Tradução: Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?. In: **Criação em Processo: Ensaio de crítica genética**. ZULAR, Roberto (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia estrutural**. Tradução: Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985a.

\_\_\_\_\_. **A oleira ciumenta**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b.

\_\_\_\_\_. **La vía de las máscaras**. Tradução: J. Almela. 2ª edição. México: Siglo Veintiuno Editora, 1985c.

LEXICON, Herder. **Dicionário dos símbolos**. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

LONSDALE, Steven. **Animals and the origin of the dance**. Thames and Hudson: Nova Iorque, 1982.

LOPES, Rafael de Figueiredo. **A representação da Amazônia em visualidades contemporâneas**: Um estudo sobre as ramagens Otonianas Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação de Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, 2016.

LOPES, Valter Frank de Mesquita. **Os processos socioartísticos em Moacir Andrade**: Estilo e artes plásticas na Amazônia. Tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, 2018.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. **A conversão semiótica**: Na arte e na cultura. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

LOURENÇO, Sonia Regina. **A dança dos Aruanãs: mito, rito e música entre os Javaé**. Revista Sociedade e Cultura, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 213 – 223.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 16ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2015.

MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. **Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade**. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, 2014.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

MESQUITA, Otoni. **Imagens do mito** - reflexões sobre uma certa iconologia indígena contida no meu trabalho. In: Leituras da Amazônia. Revista Internacional de Arte e Cultura. Ano I. nº1, abril 9/fev-99. Manaus, Editora Valer, 1999.

\_\_\_\_\_. **Manaus**: história e arquitetura (1669-1915). 4. ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

MESQUITA, Valter. **A Gravura digital e o processo Criativo de Otoni Mesquita**. In: II Simpósio Nacional da ABCiber, 2008, São Paulo. Anais Eletrônicos do II Simpósio Nacional da ABCiber - Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura - PUC-SP, 2008. São Paulo: CENCIB/PUC-SP, 2008. v. 1.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Animais interiores**: Nadadores e rastejantes. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MORAIS, Frederico. Anos 80: a pintura resiste. In: **BR 80: Pintura no Brasil**. Instituto Cultural Itaú, 2ª edição, 1992. São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Artes Plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

MOREIRA, Virginia. **Da máscara à pessoa: A concepção trágica de homem**. Revista de Ciências Sociais, v.1/2, p. 21-31, 1994.

NIMUENDAJIÚ, Curt. **The Tukuna**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.

OLIVA, Achille Bonito. Transvanguardia: Italia/America. Edición original Galleria Civica del Comune di Modena, Módena, 2 marzo-2 mayo 1982. In: **Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones (1980-1995)**. GUASH, Anna Maria (org.) Editora Akal, Madrid - Espanha, 2000.

OLIVEIRA, Caroline Pereira de. **O mito como forma de percepção do homem**. In: Revista de Pós-Graduação em Letras UNESP - Campus de Assis. Miscelânea, Assis, vol.6, jun./nov. 2009.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. O projeto Tukuna uma experiência de ação indigenista. In: **Sociedades Indígenas & Indigenismo no Brasil**. UFRJ, Editora Marco Zero, 1987

\_\_\_\_\_. A epifania das máscaras: uma experiência de escuta e encontro dialógico. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**. Vol. 09, nº 5, jan./jun de 2016.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2013.

\_\_\_\_\_. **Criatividade e Processos de Criação**. 30ª edição – Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **Univsersos da arte**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**. Tradução: Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas: O Clube da Madrugada**. Manaus: Editora Valer, 2011.



\_\_\_\_\_. **Álvaro Páscoa: O golpe fundo.** Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012.

PEIXOTO, Gualter. **O Grimório Voodoo: Haiti e New Orleans: Daomé,** 2016.

PERRY, Gil. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles (org.). **Primitivismo, cubismo, abstração.** Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 1998.

PINCH, Geraldine. **Handbook of Egyptian mythology.** Califórnia: ABS Clio, 2012.

PINTO, Priscila. **Bernadete Andrade: Por entre pinturas e cidades imaginárias.** Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012.

PINTO, Renan de Freitas. **Viagem das idéias.** Manaus: Valer, 2008.

PONTUAL, Roberto. **Explode Geração.** Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

\_\_\_\_\_. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand.** Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate.** 1. Ed. - Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

READ, Herbert. **As origens da forma na arte.** Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

REMLER, Pat. **Egyptian mythology A to Z.** 3ª edição. Estados Unidos da América: Chelsea House, 2010.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual.** Ensaio de Opinião, nº 7. 1978 Disponível em < <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/A5D00043.pdf> Acesso em 20 abr. 2018.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Nelson de Figueiredo. **A questão geopolítica da Amazônia: Da soberania difusa à soberania restrita.** Brasília: Edições do Senado Federal, 2005

RIPA, Cesare. **Iconologia or moral emblems.** Londres: Benji. Motte, 1709.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças.** 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1994.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba amazonense: Kochiyma-uara porandub.** Manaus: Editora Valer, 2017.

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

\_\_\_\_\_. **Crítica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª ed. São Paulo: Educ, 2008.

\_\_\_\_\_. **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

\_\_\_\_\_. **Redes de criação: Construção da obra de arte**. 2ª edição. São Paulo. Editora Horizonte, 2008.

SILVA, Décio Viana da. **Um estudo iconográfico da obra pictórica de Hahnemann Bacelar (1962 a 1969): Contribuições para um inventário**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, 2014.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985**. Tradução: Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SHELLEY, Bruce L. **História do cristianismo: Uma obra completa e atual sobre a trajetória da igreja cristã desde as origens até o século XXI**. Tradução Giuliana Nierdhart. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

SOUZA, João Laurentino; SANTIAGO, Ernesto Manoel. **Torü duü'ügü = Nosso povo**. Transcrição e tradução: Lucinda Manoel Santiago, Avelino Firmino, Quintino Emílio Marques, e Reinaldo Otaviano do Carmo. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ ; Rio de Janeiro: Memórias Futuras Edições, 1985.

SPIX, Johann Baptist von. **Viagem pelo Brasil - Vol. III**. Tradução: Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

STOCO, Sávio; NASCIMENTO, Rômulo; AGUM, Ricardo. Dossiê Cristóvão Coutinho 30 anos. In: **Escalas Amazônicas: Artes visuais e políticas públicas**. RIBEIRO, Ricardo Agum (org.). Manaus: Editora Valer, 2017.

TORAL, André Amaral de. Pintura Corporal Karajá contemporânea. In: **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. VIDAL, Lux (org). 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP. Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

TUCKER, Marcia. Pintura Mala. In: **Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones 1980 -1995**. Anna Maria Guash (org.). Tradução: César Palma. Editora Akal, 2000. Colmenar Viejo - Madrid. Edição Original: **Bad Painting**. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1978.

VALASKAS, Kostas. O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas. In: **Atores gregos e romanos**. EASTERLING, Pat; HALL, Edith (Org.). Tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 79-106.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Tradução: Pierre Ruprecht. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2019.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Tradução: Hossein Shooja e Isabel Santos. Editora Relógio d'Água, 1992.

VIDAL, Lux (org). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP. Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: **Histórias de fantasma para gente grande** – Escritos, esboços e conferências. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande** – Escritos, esboços e conferências. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WILLEMART, Philippe. Como se constitui a escrita literária? In: **Criação em Processo**: Ensaio de crítica genética. ZULAR, Roberto (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Universos da criação literária**: Crítica genética, crítica pós-moderna?. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

## CATÁLOGOS

AREIA, M. L. Rodrigues; MIRANDA, Maria Arminda; TEKLA, Hartman (org.). Catálogo da exposição: **Memória da Amazônia** - Alexandre Rodrigues Ferreira e a viagem Philosophica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro e Cuyabá. Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1991.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. Panorama como nova proposta. In: **Panorama/84** – Arte sobre papel. Disponível em <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2019/10/panorama-1984.pdf>> acesso em 06 de junho de 2020.

BONITO OLIVA, Achille. **Vanguardia / Transvanguardia**. In: Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones 1980 - 1995. Anna Maria Guash (org.). Tradução: César Palma. Editora Akal, 2000. Colmenar Viejo - Madrid. Edição original: Anvanguardia/Transvanguardia. Roma, 1982.

LEIRNER, Sheila (org.). **18ª Bienal de São Paulo** - O homem e a vida (1985). Catálogo Geral. Disponível em <<https://issuu.com/bienal/docs/namee40bd4>> Acesso em 26 de setembro de 2018 as 12h06

ZANINI, Walter. **XVI Bienal de São Paulo**, Volume I. Disponível em <<https://issuu.com/bienal/docs/nameafc024>> acesso em 15 de novembro de 2018.

FARIAS, Agnaldo. 16ª Bienal Internacional de São Paulo. In: **Catálogo Bienal 50 anos: 1951 - 2001**. Edição de comemoração do 50º da 1ª edição da Bienal de São Paulo, 2001. Disponível em <<https://issuu.com/bienal/docs/bienal---50-anos-2001/229>> Acesso em 10 de dezembro de 2018.

## FOLDERS DE EXPOSIÇÕES

EVANGELISTA, Roberto. **Os fragmentos de Otoni Mesquita**. Poema escrito para o folder da série Fragmentos. 1984.

HERKENHOFF, Paulo. **Fragmentos sobre Otoni Mesquita**. Texto criado para o VII Salão de Artes Plásticas MEC-FUNARTE no Rio de Janeiro. 1985.

MESQUITA, Otoni. **Folder da exposição Estamos Dançando**. 1982.

\_\_\_\_\_. **Folder da exposição Fruturbano**. 1980.

\_\_\_\_\_. **Folder da exposição Nostalgia**. 1983.

## FONTES ELETRÔNICAS:

A Grande Tela. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/18bienal>> Acesso em 20 nov 2018.

A primavera, Sandro Botticelli. Disponível em <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-primavera-sandro-botticelli/>>. Acesso em jan. 2019.

As respigadoras, Jean François Millet. Disponível em <<http://www.thaisslaski.com.br/jean-frafrancois-millet-o-realismo-rural/>>. Acesso em jan. 2020.

Bíblia, A. T. I Coríntios. In: **Bíblia sagrada católica: Antigo Testamento**. Tradução: João Ferreira de Almeida. 2ª edição. Versão eletrônica editada pela Sociedade Bíblica do Brasil Disponível em <[http://bvespirita.com/Biblia%20Sagrada%20-%20Antigo%20Testamento%20\(Joao%20Ferreira%20de%20Almeida\).pdf](http://bvespirita.com/Biblia%20Sagrada%20-%20Antigo%20Testamento%20(Joao%20Ferreira%20de%20Almeida).pdf)> acesso em 18 nov. 2019.

Carta 404 de Vincent Van Gogh a Theo. Disponível em <<https://popcultpulp.com/a-emocao-de-seguir-vincent-van-gogh-tela-a-tela-quadro-a-quadro-carta-a-carta-ensaio-4-99c-ents-r-morel-84e95cbebb6d>> acesso em 15 jan. 2019.

Como vai você geração 80? Disponível em <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/como-vai-voce-geracao-80/>>. Acesso em 25 nov 2018.

Estudo de duas camponesas cavando, Vincent Van Gogh. Disponível em <<https://www.van-goghgallery.com/catalog/Drawing/1296/Peasant%20Women%20Digging.html>> Acesso em jan. 2020.

Governadores do Estado do Amazonas. Disponível em <<https://www.manausonline.com/turismo-governadores-do-amazonas.asp>> Acesso em 20 nov. 2018.

HOLLY, Michael Ann. Panofsky, Erwin. Disponível em <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0388>> Acesso em 28 nov. 2019.

Humberto Castello Branco Disponível em< [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0288.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0288.htm)>. Acesso em 29 maio 2018.

Judite ou Salomé, Francesco Maffei. Disponível em <<https://judith2you.wordpress.com/2012/01/08/judith-and-salome-2/>>. Acesso em 12 de dez. 2019.

LASH, Willem F. Iconography and iconology. 2016 <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803>>. Acesso em 26 nov. 2019.

Movimento Diretas Já na Praça da Sé, São Paulo. Disponível em <<https://memorialdademocracia.com.br/card/diretas-ja>>. Acesso em 20 de maio de 2018.

Nossa senhora no trono com menino Jesus. Disponível em <<https://fineartamericacom/featured/madonna-and-child-on-a-curved-throne-byzantine-13th-century.html>> Acesso em dez. 2019

O nascimento de Vênus, Sandro Botticelli. Disponível em <<https://docplayer.com.br/79463948-O-nascimento-de-venus-sandro-botticelli-1485-arte-renascimento.html>>. Acesso em jan. 2020.

População da cidade de Manaus - IBGE Disponível em<<https://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/populacao.html>> Acesso em 20 nov. 2018.

Processo de formação de célula zigoto. Disponível em <<https://www.quantamagazine.org/choosy-eggs-may-pick-sperm-for-their-genes-defying-mendels-law-20171115/>> Acesso em jul. 2019.

Superintendência da Zona Franca de Manaus. Disponível em <[http://www.suframa.gov.br/zfm\\_historia.cfm](http://www.suframa.gov.br/zfm_historia.cfm)> Acesso em 01 jun. 2018.

## ENTREVISTAS

MESQUITA, Otoni. **A influência da Escola de Belas Artes em meu trabalho**. [19 de abril de 2018]. Manaus - Amazonas. Entrevista gravada e concedida a Karen Cordeiro.

\_\_\_\_\_. **Considerações sobre a série *Paramentos*** [13 de novembro de 2019b]. Manaus – Amazonas. Entrevista gravada e concedida a Karen Cordeiro.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos** [24 de julho de 2019a]. Manaus - Amazonas. Entrevista gravada e concedida a Karen Cordeiro.

## **JORNAIS E REVISTAS**

ABRAMO, Radha. **Temas amazônicos**: Exposição Artistas Contemporâneos do Amazonas, no Museu de Arte Brasileira de São Paulo. In: Revista Istoé. N. 1019. Ano 1989, p. 84-85.

ABRAHIM, Dinah. Otony [sic] Mesquita: A busca da espontaneidade. **Jornal Vida**. Manaus, 01 de Junho de 1980, p. 12 - Caderno Arte Plástica.

ARNALDO volta com exposição crítica no Teatro Amazonas. **Jornal do Comércio**. Manaus, Caderno 2, p. 7 - Geral. 04 de maio de 1980.

CARDOSO, Emily. As cartas do Amazonas aproximam os paraenses da arte baré. **Jornal Diário do Pará**. Caderno D, 14 maio 1987.

CARTÕES postais: uma nova opção. **Jornal do Comércio**. Caderno Momento, p. 24. Manaus, 22 de novembro de 1987.

FEIRA popular de arte volta em junho por MOBRAL. **Jornal do Comércio**. Caderno 1 - Cidade, p. 3, 08 fev. de 1980.

FREIRE, Mário. AMAP quer reunir artistas plásticos. **Amazonas em Tempo**. Caderno Cultura em Tempo. 19 de novembro de 1987, Manaus.

FUNARTE discute em Manaus arte e cultura da região. **Jornal do Comércio**. Caderno Geral, p. 4, 8 nov. 1984

GOMES, Delmo. Otoni Mesquita faz sua 8ª individual. **Jornal do Comércio**. Caderno Momento, p. 21. Manaus, 23 de agosto de 1987.

GOVERNADOR inaugura galeria de arte “Curupira” no Espea. **Jornal do Comércio**. Caderno 1 - Cidade, p. 3. Manaus, 17 de maio de 1980.

JÚNIOR, Célio. Afrânio de Castro: Democracia no Espaço e na Arte. **Jornal A Crítica**. Caderno C5, Manaus 13 de maio de 1985.

LINDOSO encerra programação de aniversário hoje no T. Amazonas. **Jornal do Comércio**. Caderno 1 - Política, p. 5. Manaus, 15 de março de 1980.

MACIEL, José Coelho. Visite II Salão Curupira de Artes Plásticas. **Jornal A Crítica**. Caderno Vida, p. 4. Manaus, 26 de abril de 1981

MELO, Regina. Fragmentos do coletivo. **Jornal A Notícia**. p. 23. Manaus, 25 de agosto de 1984.

MESQUITA, Otoni. Amazônia: Mescla Tropicana. **Jornal A Notícia**. Manaus. 14 de abril de 1985.

\_\_\_\_\_. **Seis artistas da Amazônia**. **Jornal O Estado de São Paulo**. Caderno 2, página 2. 14 de março de 1989.

NERY, Laura. Otoni vem da Amazônia para Soltar os Bichos - **Jornal de Circulação FUNARTE** - Rio de Janeiro, RJ. Ano 2, nº 19. Julho de 1987.

NOS pincéis de Otoni, suavidade vira fantasia. **Jornal A Notícia**. p. 2, Manaus, 16 de agosto de 1987.

PAINEL Amazônico. **Jornal A Notícia**. Caderno Especial, p. 5. 28 de agosto de 1988

PROJETO Hannemman [sic]. **Jornal A Cena**. Ano 1, nº 0. Superintendência de Teatro do Amazonas. Manaus, dezembro de 1981 - janeiro 1982, p. 3.

PÚBLICO prestigia a galeria de arte “Curupira”: ESPEA. **Jornal do Comércio**. Caderno 1 - Cidade, p. 3. Manaus, 20 de maio de 1980.

SOCORRO exalta na ALE exposição Ixê Cunhã. **Jornal do Comércio**. Caderno 1 - Política, p. 5, Manaus, 18 março de 1980.

## **TEXTOS MANUSCRITOS**

CARDOSO, Sérgio. **O rito: Soltando os bichos**. Manaus, 1987.

MESQUITA, Otoni. **Por que Rictus? Por que Soltando os Bichos?** Documento sem data.

\_\_\_\_\_. **Meu trabalho ou será brincadeira?** Manaus, 1987.

\_\_\_\_\_ **Trajetos da procissão** [Mensagem pessoal] enviada por <otoni\_mesquita@hotmail.com> a <karenrafaelacordeiro@gmail.com> em 08 de fevereiro de 2019c.