

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM CIÊNCIAS HUMANAS – PPGICH**

**A CIDADE DE OTONI MESQUITA:
UMA LEITURA DA TELA “A PROCISSÃO”**

Abrahim Baze Junior

MANAUS
2019

ABRAHIM BAZE JUNIOR

**A CIDADE DE OTONI MESQUITA:
UMA LEITURA DA TELA “A PROCISSÃO”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador:

Prof. Dr. Otávio Rios Portela

Coorientadora:

Profa. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos

MANAUS
2019

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS – PPGICH**

**A CIDADE DE OTONI MESQUITA:
UMA LEITURA DA TELA “A PROCISSÃO”**

Abrahim Baze Junior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Otávio Rios Portela (Orientador)
Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas
Universidade do Estado do Amazonas

Profa. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos (Co-orientadora)
Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas
Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Geraldo Jorge Tupinambá do Valle (Membro Interno)
Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas
Universidade do Estado do Amazonas

Prof. (Membro Externo)
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade Federal do Amazonas

**MANAUS
2019**

Dedico a Deus, por iluminar e guiar meu caminho;

Aos meus familiares, pelo amor, estímulo e compreensão;

Aos meus amigos, pela constante dedicação e amizade.

Agradeço a todos que, a seu modo, contribuíram para o desenvolvimento deste estudo e para o meu crescimento, tanto na dimensão intelectual quanto pessoal. Esse preâmbulo é para reforçar que além de uma manifestação da sensibilidade, a arte é um importante registro para conhecermos e compreendermos a história da humanidade e darmos “sentido à nossa existência”.

Epígrafe

Olha lá vai passando a procissão
Se arrastando que nem cobra pelo chão
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu
As mulheres cantando tiram versos
Os homens escutando tiram o chapéu
Eles vivem penando aqui na terra
Esperando o que Jesus prometeu
E Jesus prometeu vida melhor
Pra quem vive nesse mundo sem amor
Só depois de entregar o corpo ao chão
Só depois de morrer neste sertão
Eu também tô do lado de Jesus
Só que acho que ele se esqueceu
De dizer que na terra a gente tem
De arranjar um jeitinho pra viver
Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria
E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem
Meu sertão continua ao deus-dará
Mas se existe Jesus no firmamento
Cá na terra isto tem que se acabar.

Fonte: Musixmatch/Compositores: Gilberto Gil/Letra de Procissão © S.I.A.E.
Direzione Generale, Preta Music, PRETA MUSIC, INC.

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto de análise a tela do artista Otoni Mesquita intitulada *A Procissão* (da exposição “Ciclos do Eldorado”) e objetiva evidenciar a forma como o pintor nos apresenta a sua urbe no contexto das cidades Amazônicas e suas representações. Optou-se por ler a obra em questão numa perspectiva narrativa, compreendendo-a como texto em si: um enunciado que ganha dimensão e ação comunicativa. Para leitura – ou análise – da tela, cruzamos ferramentas próprias da fotografia, a curva áurea e a regra dos terços, de modo a conferir à pesquisa que ora se apresenta uma metodologia interdisciplinar no campo dos Estudos Interartes e do mútuo estudo de diversas formas artísticas. A partir da decomposição da estrutura narrativa da tela em unidades menores, torna-se possível entender como Otoni Mesquita constrói uma imagem-narrativa de uma cidade permeada pelo imaginário onírico, em um entrecruzamento de seres e objetos que, em movimento, constituem verdadeira procissão.

Palavras chave: Imaginário Amazônico, El Dorado, Cidade, Urbe, Otoni Mesquita.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the screen of the artist Otoni Mesquita entitled The Procession (from the exhibition "Cycles of Eldorado") and aims to highlight the way the painter presents his city in the context of the Amazonian cities and their representations. It was decided to read the work in question in a narrative perspective, understanding it as a text in itself: a statement that gains dimension and communicative action. For the reading - or analysis - of the canvas, we cross the tools of photography, the golden curve and the rule of thirds, in order to give the research that presents an interdisciplinary methodology in the field of Interart Studies and the mutual study of various artistic forms. From the decomposition of the narrative structure of the screen into smaller units, it becomes possible to understand how Otoni Mesquita constructs a narrative image of a city permeated by the dream imaginary, in a cross-linking of beings and objects that, in movement, constitute a true procession.

Keywords: Amazonian Imaginary, El Dorado, City, Urbe, Otoni Mesquita.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE I	
O PROCESSO: ARTISTA, EXPOSIÇÃO E OBRA DE ARTE.....	16
1.1 O Imaginário Amazônico apresentado por Otoni Mesquita	19
1.2 Uma metodologia para leitura de imagens: a tela como tecido.....	31
PARTE II	
A PROCISSÃO: A OBRA E SUAS LEITURAS.....	43
2.1 Imagens e formas da Obra de Otoni Mesquita.....	47
2.2 Um olhar sobre os recortes visuais e enredos simbólicos.....	51
2.3 O processo criativo de Mesquita: um percurso para A Procissão.....	58
LEITURAS FINAIS	79
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

Bem antes de o homem sistematizar códigos para a linguagem verbal ou escrita, o mesmo homem já transmitia suas danças e culturas, desenhava, esculpia, produzia utensílios para troca, para produção de sons, essa elaborada construção, realiza sobre tudo mitos, rituais espetáculos desde a origem dos tempos. Estes exemplos são constatados na criação do lendário El Dorado, sobretudo por gravações e registros visuais, fotográficos, literários e narrativos evidenciados no ciclo da borracha e na belle époque amazônica. Nesse sentido, as artes visuais e obras visuais, além de configurarem-se por processos sensórios-cognitivos. Em determinado(s) contexto(s) histórico(s), constituem um sistema de grande importância do ponto de vista histórico, social, cultural e artístico, estabelecendo um arco espaço-temporal-comunicativo que conecta desde as pinturas rupestres realizadas por nossos ancestrais aos grafites e pichações da paisagem urbana atual.

Esta dissertação traz como proposta metodológica relacionar o objeto do processo de investigação – a obra de arte que compõe a exposição Ciclos do Eldorado chamada: A procissão, do artista plástico amazonense Otoni Mesquita – ao objeto do processo de exposição: as cidades Amazônicas e suas representações – tal qual se estabelece no produto finalizado. Abstraindo sobre essa ideia e trazendo-a para os dias atuais, podemos pressupor um paralelo com o sistema comunicativo das intervenções visuais contemporâneas, tais como outdoors, grafites, e painéis luminosos, nas paredes, muros e prédios das cidades ou nas telas de obra de arte que refletem o cotidiano e o imaginário de tempos passados nos dias atuais. E é exatamente o tempo que distancia as diversas apropriações dos espaços e suportes nos exemplos de manifestações artístico-comunicacional que citamos. Iconografia e iconologia, ramos da história da arte que estudam as obras e seus significados serão utilizados na leitura da obra. Tudo é texto! Recebemos diariamente milhões de mensagens e textos, códigos, signos, ícones, que formam perspectivas distintas através de diversos processos e figuras de linguagem.

Os autores que norteiam essa dissertação ajudam a construir hipóteses e de certa forma contrapor informações, imagens inatas, imagens natas, imagens verbais, imagens visuais, todas somadas criam a intermedialidade pela sua conexão com

informações, interpretações e significados. Mesquita consegue configurar diferentes momentos sociais, evolutivos e a gama de diferenças culturais que expandiram-se e modificaram-se ao longo dos séculos. Mas mantém uma ligação fundamental e universal que é a necessidade de expressão, seja para manifestar a interpretação da experiência vivida ou imaginada, para perpetuar conhecimentos e informações, pela fruição, transgressão ou quaisquer outras possibilidades que convergem para a vontade de comunicar. Um significado natural primário com significado secundário convencional ou até mesmo combinações convencionadas em expressões e significações. Para poder compreender o significado iconográfico da pintura ele teria que se familiarizar com o conteúdo, aí o reconhecimento passa a ser inato em relação ao El Dorado que conhecemos hoje. O ser significado na obra de arte é ressignificado no consciente do artista e no subconsciente do leitor, sob visões históricas diferentes mais inatas aos saberes amazônicos, compreensiva por visões históricas e períodos de condições variáveis em que foram produzidas. Temos que distinguir três estratos: assunto ou significado, domínio iconográfico e tradição, que forma respectivamente três contextos, história de estilo, de tipos e sintonias, nesse caso a interpretação requer muito mais que familiaridade com os temas, conceitos e fontes que Mesquita utiliza. Criando então um ciclo formado por, objeto de interpretação, ato de interpretação, significado primário (descrição), significado secundário (análise), significado intrínseco (interpretação), e o princípio corretivo da interpretação, claramente, aqui se forma a leitura da obra de arte como texto compreensivo e globalizado. Somos uma sociedade de imagens e a forma como lemos as obras é uma leitura automática, com recortes híbridos, que ao mesmo tempo são frágeis e imaginários.

No entanto, nada pareceu mais abrangente e inerente ao tema proposto do que ampliar os olhares que se tem sobre a cidade, versando sobre seus conceitos, da forma como a construímos a partir de nossa relação íntima, profunda e particular com todas as suas nuances e cores, sem deixar de lado as trocas feitas a partir da convivência com outras pessoas que nela também habitam. Historicamente, o homem sempre procurou meios de se abrigar e de estar mais perto dos recursos necessários à sua sobrevivência.

Foi assim que, aos poucos, o nomadismo deu lugar à vida em grupos, na busca por abrigo e alimentos, fazendo com que nossos antepassados trilhassem

distâncias cada vez maiores, desbravando espaços sem, porém, ignorar seu local de origem. E foi desta forma que o homem primitivo passou a se identificar com o local, fazendo brotar, como assevera Sposito (2000, p. 12), “[...] a primeira semente para o surgimento das cidades”. Da abordagem etimológica, temos que o vocábulo “cidade” tem origem no latim *civitas* que, por sua vez, dá origem a outras palavras tais como cidadania, cidadão e civismo (PINTO, 2009). No ensinar de Coulanges (1961, p. 197-1982) tem-se outro olhar sobre os termos *cidade* e *urbe*, como segue:

Cidade e urbe não foram palavras sinônimas no mundo antigo. A cidade era a associação religiosa e política das famílias e tribos, a urbe, o lugar de reunião, o domicílio e, sobretudo o santuário desta sociedade (p. 197-198).

A partir da união destes vocábulos chegamos ao termo grego *polis*, que nos remete à cidade-estado, autônoma, independente; o ambiente civil e público no qual acontece a efetiva vivência cívica, com suas nuances financeiras, políticas, de cidadania e exercício da religiosidade, apresentando, enfim, o que hodiernamente conhecemos como *ambiente urbano*. Este pensar é observado nas palavras de Bonini (1983, p. 949), para quem “por *polis* se entende uma cidade autônoma e soberana, cujo quadro institucional é caracterizado por uma ou várias magistraturas, por um conselho e uma assembléia de cidadãos (*politai*)”. Para Léfèbvre o “urbano é a simultaneidade, a reunião, é uma forma social que se afirma” (1986, p. 159), enquanto a cidade “é um objeto espacial que ocupa um lugar e uma situação” (1972, p. 65) ou “a projeção da sociedade sobre um local” (2001, p. 56). Otoni Mesquita vai muito além dessas simples definições, sobre o urbano e a cidade, ele cria um complexo encadeamento de ideias as quais tentaremos ler aqui, a cidade de otoniana não é mais a cidade-estado grega, tampouco seu urbano é aquele primeiro ajuntamento de que tratou Léfèbvre.

Mas, o que diferencia e transforma a cidade e o seu espaço urbano de Mesquita? Decerto são suas técnica de representação e representatividade não autonomizadas por certas leituras, a cidade se tornou um dos lócus da reprodução social, da realidade, e o principal, o urbano anuncia sua mundialidade de um período transitório Otoniano. Começemos por entender um pouco sobre o percurso das cidades amazônicas ao longo da história, bem como, suas expressões de produção social que tem passado por transformações intimamente relacionadas com os modos de produção cultural e temporal.

Caminhar, movimentar e peregrinar nas ruas da cidade viva são pontos de inspiração e criação para Otoni, memórias afetivas de uma cidade perdida na representação simplificada da Igreja, da Praça Matriz, dos Mercados Municipais, dos interiores amazônicos. E o que isso tem a ver com a cidade e seu ressignificado a partir da obra de Otoni Mesquita? Tudo, posto que a explanação das obras pelo próprio autor evidencia seu desejo de demonstrar em cada peça exposta que o mais importante é a viagem, o ir, a busca dos viajantes que saíam em direção ao El Dorado muito mais pela experiência do que pelo resultado que pudesse vir a ser obtido. Não, este pensamento está longe de ser isolado. De fato, é corroborado por Robert Auzelle (1971, p. 8-9₁), para quem a cidade é “um lugar de trocas”, mas não apenas aquelas materiais e, sim, as trocas espirituais. Para Auzelle a cidade “é uma escola permanente, espaço único de homens diferentes [...] é a escola, a escola permanente, é o arquivo de pedra [...]. Memória, ao mesmo tempo em que projeto. Espaço temporal”. A sociedade e o mundo em que vivemos passam por processos constantes de transformação.

Um tema foi selecionado, o qual utilizou como questionamento norteador a seguinte pergunta: *“De que modo as obras de Otoni Mesquita da exposição Ciclos do Eldorado nos remetem a um novo significado da cidade tendo como pano de fundo uma abordagem cultural, histórica e social dos povos amazônicos, ao tempo em que contribuem para ampliar nosso entendimento sobre os processos sociais, humanos, políticos e urbanos existentes na atualidade?”*.

De acordo com Loureiro (1995), o imaginário cultural amazônico está ligado a elementos da natureza e contextos mitológicos, devido à imensidão do espaço geográfico, onde tudo parece imensurável. Segundo o autor:

Na sociedade amazônica, é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que envolve que o homem se afirma no mundo objetivo e é através deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa sua sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística e pela visualidade. (LOUREIRO, 1995, p.84).

É pelos sentidos percebidos nas obras de Mesquita que podemos pensar a

textualidade da obra de arte, através do seu conjunto de características amazônicas em comparação com uma obra textual literária convencional. Primeiro construindo uma proposta pela análise macro do texto e do autor pensado como sequência ou soma dos significados estruturados do texto literário e da comparação ou análise da obra. Segundo como significação assumindo o papel de construir teorias de texto com aspecto direto na obra de arte, criando uma vertente comunicativa e representativa da mesma, todo componente representa um processo de comunicação, um enunciado ou ato, que ganha dimensão e atuação comunicativa. Sobre essa forma Otoniana, podemos pensar e apreender os níveis acima em escalas crescentes da seguinte maneira: o arquitetônico ou do habitar, o urbanístico ou o da cidade e, finalmente, o nível territorial ou global, existindo aqui uma lei ou princípio entre os níveis: eles se interpenetram e se superpõem sem, no entanto, serem anulados, já o fenômeno urbano, é uma outra relação espaço-tempo, e requer que estabeleçamos suas dimensões as quais revelam as propriedades ou qualidades geográficas da obra.

Léfebvre – compreende que o urbano é uma mensagem a ser decodificada, para tanto, ele propõe um procedimento metodológico composto de três dimensões: a simbólica, a paradigmática e a sintagmática. Não podemos então traçar uma cidade pois a cidade é o ponto de virada para construção da obra e para refutar o real, fragmento perdido de uma memória urbana. A imagem tem vida própria e liga-se a outros signos, criando uma rede de conexões, uma vez que as imagens se relacionam e, conseqüentemente, formam uma memória coletiva, assim se constrói o onírico, o imaginário. Nesse sentido, faz-se necessário referenciar cultura no sentido geral, tendo em vista sua explanação como base para dialogar com os demais conceitos de cultura amazônica e cultura popular. De acordo com Sanches (1999, p. 28) “Desde o início de seu processo evolutivo o homem passou a se apropriar da natureza e transformá-la, conseqüentemente, seu raciocínio ganha expansão tornando-o capaz de criar, a tal processo pode-se nominar como cultura”. Então o conceito de cultura segundo Sanches (1999, p. 28), é que a “cultura é tudo que o homem fez, criou, descobriu, transformou e aperfeiçoou desde que ele iniciou esse procedimento”.



Pesquisa realizada em 18.02.2019 – Site: <http://hid0141.blogspot.com/2011/03/mapas-antigos.html> (Figura 1)

É necessário entender que a cultura amazônica pode ser vista em seus aspectos urbano e rural, mas que vamos nos ater ao urbano: a cultura urbana carrega a vida das cidades, é a imersão com características próprias e peculiares. A arte amazônica traz uma particularidade voltada para a questão da vivência no espaço geográfico, que recebe conotação poética e estética, talvez por conta da vivência do artista na região. Para Loureiro (1995, p.85), “Na Amazônia seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade, sua produção artística, são verdades de crenças coletivas, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados”. Mesquita tem um leque de influências que recebem características próprias de signos e símbolos amazônicos, levando para suas produções uma poética regional própria. Ao trazermos para o diálogo o termo imagem, precisamos entendê-lo de maneira distinta do termo imaginário. Porém, também, se faz necessário o entendimento de como os dois se correlacionam dentro de uma cultura. Este método de análise utiliza a análise discursiva: através de uma metodologia que relaciona o funcionamento e a textualização de um produto artístico com suas determinações sócio-históricas.

O que conta, na realidade é a construção do objeto, e a eficácia de um método de pensar nunca se manifesta tão bem como na sua capacidade de constituir objetos socialmente insignificantes em objetos científicos, ou, o que é o mesmo, na sua capacidade de reconstruir cientificamente os grandes objetos socialmente importantes, apreendendo-os de um ângulo imprevisto. (BOURDIEU, 1989, p. 20).

É nesse momento a construção dos objetos e a manifestação da rua passa a fazer parte da tela *A Procissão*, e ambas tornam-se parte do processo de criação do artista. É nesse campo que irão ocorrer nossas leituras da tela ao texto. Para análise dos processos comunicacionais, através da estrutura de um texto ou da narrativa de construção da obra, objetivando desvendar a constitutividade dessas determinações e do funcionamento da obra como produto de comunicação e seus efeitos estéticos e sociais constituídos, um texto só pode ser assim chamado se o receptor for capaz de compreender o seu sentido, e isto cabe ao autor do texto e à atenção que o mesmo der ao contexto da construção de seu discurso.

PARTE I

O PROCESSO: ARTISTA, EXPOSIÇÃO E OBRA DE ARTE

As primeiras observações sobre Otoni Mesquita começaram em 2008, na UFAM – UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, em um ciclo de palestras. A observação mais aprofundada e curiosa ocorreu durante atividade de campo do mestrado PPGICH – Programa de Pós Graduação em Ciências Humanas/UEA – UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS em 2017. Uma aula que nos levou as instalações da exposição Ciclos do Eldorado, no CAUA – Centro de Artes da UFAM, nessa mesma aula dos professores Geraldo Valle e Tatiana Pedrosa, recebemos o convite para pesquisar outras áreas fora da nossa zona de conforto, surgindo nesse momento a vontade de pesquisar a obra de arte como processo de construção de mensagem. Entendendo como texto, imagem e mensagem se formam de maneira real, simbólica e imaginaria no receptor da obra, bem como, analisando a coesão, coerência e intencionalidade da representação da cidade no quadro escolhido como objeto de estudo.



Foto: Ao centro a frete da obra, Otoni Mesquita, observado pelo Prof. Geraldo Valle e alunos do PPGICH. Produção durante a aula de campo no CAUA/UFAM. (Figura 2)

Usando partes diferentes das cidades amazônicas como referência para a medir mensagem, sem ter a necessidade de comunicar para outra pessoa, a Profa. Dra. Marilene Correa contextualizou uma ressignificação da obra que me fez ficar intrigado sobre como ela pode analisar e relacionar conteúdos distintos em um único quadro. Logo, conhecer a história de Mesquita passou a ser parte integrante deste projeto, e durante a aula o mesmo começou a destacar sua história e os processos históricos em que produziu cada um dos quadros, esse registro passou a ser o relato inicial apresentado pelo próprio Mesquita.



Foto: Produção durante a Aula de campo da disciplina no CAUA/UFAM. Prof. Dr. Geraldo Valle e Otoni Mesquita. (Figura 3)

Durante a aula, Mesquita começou a narrar sua história e a maneira como sua vida simples o influenciava em seus desenhos. Ele nasceu no município de Autazes (AM) em 1953, e desde cedo começou a desenhar, o que levava Mesquita a se destacar em família, amigos e atividades escolares. Graduou-se em Comunicação Social pela UFAM – Universidade Federal do Amazonas e em Belas Artes pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ainda em Manaus participou de cursos e atividades de artes plásticas na Pinacoteca do Estado do Amazonas com os artistas Manoel Borges e Van Pereira. Em 1975 frequentou cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve suas obras expostas e participou de várias exposições coletivas e individuais durante esse período.

Além de pintar e desenhar, Mesquita escreve, o que nós remete a ideia de intencionalidade: será que Mesquita se utiliza dos recursos textuais para construir suas obras? Mesquita não segue nenhuma escola ou linha específica - apesar de demonstrar em sua fala diversas influências e olhares das mesmas, trabalha com a espontaneidade a partir das suas experiências adquiridas e visualizações fantásticas da realidade amazônica. Seus trabalhos na maioria são voltados para as temáticas sociais e ecológicas.

Já nem me lembro quando foi que fiz o meu primeiro desenho, pois faço isso desde criança, fica difícil lembrar. Despertei muito cedo para as artes. Eu usava a arte para me distanciar das pessoas, era mais uma fuga, a minha vida se reduzia àqueles desenhos e eu sentia pejo em mostrá-los. Em 75 eu fiz o curso da Pinacoteca [...], de forma que aprendi a dar valor aos meus desenhos, fiquei mais consciente do que estava fazendo. Cheguei até a participar de uma coletiva. (Otoni Mesquita, durante a aula de campo da disciplina)

O ponto chave da visita era a coletânea de mostras artísticas envolvendo o tema *Ciclos do Eldorado*, que provocaram inúmeros questionamentos dos alunos e professores sobre o processo de criação e representação das obras. Encontrando na leitura da obra informações sobre a colonização e ocupação da Amazônia reforçando as imagens e simbolismos representados. Foi esse encadeamento cíclico de ideias que propôs as reflexões críticas sobre as informações de culturas ancestrais a partir da disseminação e manutenção da ideologia do artista e da relação de percepção da obra, foi essa releitura de estudos e registros que suscitou a possibilidade de criar análises de suas obras.

1.1 O Imaginário Amazônico apresentado por Otoni Mesquita.

As lendas do Eldorado, contam a história da existência de uma cidade perdida em meio a imensidão da Floresta Amazônica, quase sempre com imagens de cidades Incas ou Maias como representação deste cenário. Em muitos casos encontradas por aventureiros, exploradores ou viajantes com narrativas históricas e até certo ponto fantasiosas, que falavam de uma cidade de ouro. Esta cidade está representada nas imagens criadas por diversos exploradores e museus pelo mundo nas estatuetas, livros e peças de cerâmica. O termo *Eldorado* significa: *o homem dourado* em espanhol, que de acordo com os arqueólogos e historiadores, O Eldorado não era uma cidade, mas sim um ser humano, em 1636 Juan Rodríguez Freyle escreveu a versão mais conhecida da lenda na crônica *El Carnero*:

*“...Naquele lago de Guatavita faziam uma grande balsa de juncos, e a enfeitavam até deixá-la tão vistosa quanto podiam... A esta altura estava toda a lagoa cercada de índios e iluminada em toda sua circunferência, os índios e índias todos coroados de ouro, plumas e enfeites de nariz... Despiam o herdeiro (...) e o untavam com uma liga pegajosa, e cobriam tudo com ouro em pó, de maneira que ia todo coberto desse metal. Metiam-no na balsa, na qual ia de pé, e seus pés punham um montão de ouro e esmeraldas para que oferecesse a seu deus. Acompanhavam-no na barca quatro caciques, os mais importantes, enfeitados de plumas, coroas, braceletes, adereços de nariz e orelheiras de ouro, e também nus... O índio dourado fazia sua oferenda lançando no meio da lagoa todo o ouro e as esmeraldas que levava aos pés, e logo o imitavam os caciques que o acompanhavam. Concluída a cerimônia, batiam os estandartes... E partindo a balsa para terra, começavam a gritaria... dançando em círculos a seu modo. Com tal cerimônia ficava reconhecido o novo escolhido para senhor e príncipe”. **

O Eldorado como conhecemos hoje é uma grande referência de imagens e histórias vindo desde os filmes de Silvino Santos até produções hollywoodianas como Indiana Jones, o teatro, o cinema, a linguística, até mesmo as pinturas rupestres de milhões de anos moldaram e ajudaram a construir linguagens, tempos e temporalidades.

E, muitas vezes, numa tentativa de alcançar ou aceitar e, até mesmo, negar a Amazônia, aconteceu que a natureza e sua gente apareceram em segundo plano, como se fosse uma imagem em que estes dois complexos são paulatinamente deslocados para o “fundo do palco principal”. (PEDROSA, TATIANA DE LIMA, 2008, pg. 7)

Esse viajantes espanhóis, britânicos, portugueses, escutaram e estudaram as lendas do Eldorado ouvindo e vendo direto dos índios descrições de grandes

idades com ruas, lugares, ambientes, onde a vida não era problema e a comida e os animais eram abundantes, joias preciosas, peles e especiarias eram conseguidas com trocas simbólicas e essas mesmas trocas construíram sistemas comunicacionais e representativos no teatro, na literatura, até mesmo nas lendas urbanas.



Figura 4: A Balsa de El Dorado, no Museu do Ouro de Bogotá (arte muísca, 1200-1500 d.C.)

Eldorado para os aventureiros, o inferno verde para os naturalistas, o paraíso perdido dos poetas, o Eldorado seria a Amazônia cantada, romantizada e científica, viajantes e estudiosos, artistas e políticos, tempos, histórias e épocas, do apogeu da Borracha ao século XXI, foi estudada e contada em verso e prosa.



Figura 5: Cenário da animação *O Caminho para El Dorado*, da Dreamworks (2000).

Esses contextos estão presentes nas falas, nas narrativas, até mesmo nos sonhos narrados por Mesquita e dentro das exposições essas informações transitam através de diversas manifestações e diferentes linguagens desenvolvidas pelo artista, pintura, gravura, instalação, indumentária, vídeo e performance, sendo esta a maior referencia do artista – multifacetado – transitando em diversas linguagens e interdisciplinaridades. Para Octavio Ianni:

A Amazônia está no imaginário de todo o mundo, como a vastidão das águas, matas e ares; o emblema primordial da vida vegetal, animal e humana; o emaranhado de lutas entre o nativo e o conquistador; o colonialismo, o imperialismo e o globalismo; o nativismo e o nacionalismo; a ideia de um país imaginário; o paraíso perdido; o eldorado escondido; a realidade prosaica, promissora, brutal; uma interrogação perdida em um floresta de mitos. (IANNI, 2001, p. XVIII).

Sem a intensão de abarcar a dimensão artística, cultural, social e política das obras de Otoni Mesquita, mas, com a ideia de projetar aspectos que possam configurar ecossistemas comunicacionais, entendendo que é muito difícil construir uma investigação sobre os aspectos formais dos elementos das artes plásticas de Mesquita, a preocupação aqui é definir questões mais estruturais como ruas, casas,

cores, pessoas, formas, texturas, composições e posições, e as características dos seus períodos e transformações, gerando uma uma análise profunda sobre o processo criativo e representativo de Otoni Mesquita.

Essa investigação que interrelaciona a arte pela comunicação utilizando o texto como referência para construção da obra de arte. O quadro escolhido é chamado de *A Procissão* pelo artista, pode ser observado *in loco* durante a visita técnica das disciplina como apresenta a imagem abaixo:



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. (Figura 6)

Na concepção da formação do pensamento social Amazônico o eixo fundamental do pensamento e das ideias vem dos europeus, viajantes que desde o século XVI até o XIX, através de “expedições científicas”, criaram um modo de narrativa bem diferente daquilo que se via ou estudava, tudo era muito fantasioso, tudo era grandioso, iluminado, existindo aqui uma coerência e uma aceitação sob o pensamento essas visões não se dão de forma estanque e separadas eram compostas por conjuntos de obras, desenhos, imagens textuais e fotográficas que comunicam-se entre si na medida em que eixos temáticos e conceituais perpassam as formas de pensamento através de imagens inatas e linguagens com

sobreposição e noções diferenciadas concedidas aos conceitos de cultura e natureza. É interessante notar que quando se falade Amazônia há de imediato uma linha discursiva em termos de conceitos-chaves: meio ambiente, aquecimento global, desmatamento, entre outros. É efetuada, assim, uma divisão entre pessoa e ambiente, na qual a linha discursiva privilegia o “conceito de natureza”, e quando o humano aparece tende a ser como apêndice, como “povo da floresta”, “o índio guardião da floresta”, entre outras denominações, é como se fosse uma disputa entre povos e paisagens. Onde ficam então os conceitos de cidade e urbe nessa Amazônia tão diferente e de diversos autores?

A idéia de pensamento social corresponde em parte à constatação de que a riqueza dos processos sociais e culturais jamais é revelada plenamente quando utilizamos tão somente os métodos e recursos de uma determinada disciplina como a sociologia, a antropologia ou história. O pensamento social é construído transpondo barreiras e limites de disciplinas e campos de conhecimento, combinando, em muitos casos, dados empíricos e fatos com percepções extraídas da poesia, do romance, do teatro. (FREITAS PINTO, 2002, p. 144- 145).

Podemos observar o arsenal de possibilidades de interpretação que Mesquita e seu pensamento social fornece, uma gama de conhecimentos que podem ser absorvidos ao lermos suas obras, tanto textos, quanto quadros, e comparar Mesquita com outros autores podem contribuir muito para o esclarecimento e compreensão das regiões onde elaboram suas idéias e como transpassa a ideia de mensagem. É muito importante na obra de arte escolhida, trabalhar e compreender os conceitos de desenvolvimento e subdesenvolvimento das cidades amazônicas aplicados por Mesquita. Para isso, relacionar e examinar a linguagem visual presente e que retrata um período histórico em que o artista elaborava suas idéias. O ponto de partida, portanto, é o processo de construção da cidade amazônica, mais especificamente na obra *A Procissão*, pela reflexão sobre a construção dos principais signos e ícones amazônicos na obra. Retomo aqui a ideia de coesão, coerência e intencionalidade e a iconologia como objeto de estudo, todas serão ferramentas para leitura visual da obra de arte, o que procuro com essa discussão é mostrar que os conceitos se fundam em teorias e que segundo essas teorias os conceitos se alteram. Assim posto, a constituição do urbano, a partir das referências examinadas é posterior e imanente ao conceito de urbano, o de industrialização moderna e o de sociedade industrial.

Fiz uma escolha, de relacionar o conceito de urbano as representações e ressignificações das cidades amazônicas na obra de Mesquita, todas essas observações sobre os conceitos de cidade e urbano tiveram o objetivo de discutir, mas sobretudo de alertar para o fato de que os conceitos se constituem em elementos fundamentais para a interpretação da realidade da obra, por meio deles busco compreender o onírico e o imaginário. Longe de serem únicos, os conceitos devem ser vistos como referências teóricas, no caso do conceito de cidade, tendo como referência o contexto urbano amazônico, podemos considerar o conceito pela presença de população voltada exclusivamente para as atividades urbanas.

Essa é, pois, uma “estratégia de abordagem teórico-metodológica que aponta para o cruzamento das imagens e discursos da cidade e que, por sua vez, conduz a um aprofundamento das relações entre história e literatura, além de ter por base o contexto da cidade em transformação” (PESAVENTO, 2002, p.10).

O que é importante no conhecimento é a coerência com as referências assumidas de Mesquita e seria um erro grosseiro tentar entender a obra, o que pretendo é relacionar os significados do urbano a linguagem visual da obra de arte. Como também seria falta grave não relacionar os conceitos e teorias a ideia fundamental de leitura textual-visual por meio da discussão sobre os conceitos de cidade e urbano contribuindo para a discussão sobre o que é cidade e o que é urbano na obra de arte. É por meio da consistência teórica e conceitual compreender como real o imaginário de Mesquita, para Pesavento – se apropriar das representações literárias como meio de acesso à investigação do passado, percebendo, nas metáforas e nas imagens mergulhadas em seu seio, o imaginário das sensibilidades de uma época que procura é um processo que se procura construir a partir do pensar e do agir dentro de um parâmetro de urbano, preso na ideia que chamaríamos de modernidade. Para ela, a literatura, ao “dizer a cidade”, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade “feita texto”.

Ora, “textos literários e de arquivo não são da mesma natureza, mas fazem parte, ambos, do que chamamos de referencial de contingência, que é socialmente construído e, como tal, histórico” (PESAVENTO, 2002, p.391).

Mais do que isso, entender que o discurso urbano, o texto literário, e a narrativa do historiador, entre outros tantos registros de linguagem são todos representações do onírico e ou imaginário de Mesquita, e nesse caso, recriam as

idades amazônicas com coesão, coerência e intencionalidade, observar a obra, ler seus significados intrínsecos, perceber suas regras e seus sinônimos é trazer a tona a cidade, o urbano e o El Dorado, na sua representação nas cidades amazônicas, onde ao chegar nos barcos e comunidades percebemos essa mesma organização que cria o fenômeno da intertextualidade do autor.

Pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na moda retrô, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem (LE GOFF, 1992, p. 472).

Le Goff configura como uma educação do olhar e do discurso sobre a história, saber perguntar, saber contar, saber procurar, estes são os mecanismos utilizados como ferramentas para leitura da obra de arte. Como fazer a leitura de uma obra de arte onírica? Quem conhece o mundo onírico? Como se atrever a andar no limite, no consciente e na realidade, e de lá ler obras de artes? Walter Benjamin diz:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando som e a imagem, e a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido. (BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, Vol.1, p. 120, 1985)

As vezes parece algo altamente insano, o surrealismo, e talvez seja, segundo Silvana Amorin em seu livro *Fábula e Lírica* (2003) o conceito de surrealismo foi criado no ano de 1917 por Guillaume Apollinaire, escritor francês, exprimindo “algo além do real”. O Surrealismo surgiu na França em 1920, mas em 1924, o poeta André Breton publicou o Manifesto Surrealista que deu ao movimento maior conhecimento.

No texto estavam expressas às preocupações do movimento quanto à libertação do homem de uma vida predominantemente utilitária e a busca de uma ausência de lógica.

No manifesto Breton diz:

Só a imaginação me dá contas do que pode ser. Não é o temor da loucura que vai nos obrigar a içar a meio pau a bandeira da imaginação. A atitude realista, inspirada no positivismo, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. (BRETON, 1924.)

O inconsciente passa a ser protagonista em um movimento artístico, sua influência sobre a criatividade passa a ser mais discutida, e principalmente, reconhecida. Além de questões históricas e étnicas, as indagações do artista expuseram feridas sociais, ambientais e políticas, sobretudo destacando como metáfora poética, compondo as instalações, para simbolizar que a verdadeira riqueza é a diversidade da floresta Amazônica e não o ouro da mitológica cidade perdida, que aguçou a ganância dos exploradores europeus a partir do século XVI. Segundo Otoni, a primeira vez que montou a exposição ela recebeu a terminação “Em busca do Eldorado” (2007) e apresentou reflexões e releituras visuais de criações do artista desde 1984, sendo realizada no Atelier Vila Venturosa, no Rio de Janeiro. Nessa exposição, Otoni trabalhou uma série de gravuras feitas em metal com imagens que remetiam a referências da cultura pré-colombiana e uma pesquisa cromática no intuito de criar uma tonalidade de dourado que não fosse apenas material, mas traduzisse uma atmosfera sensorial do *Eldorado*.



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. Obra não identificada. (Figura 7)



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. Obra não identificada. (Figura 8)

As próprias obras de Mesquita não são identificadas no todo, os nomes são transitórios e renovados em outros momentos. Cada releitura das suas exposições ou montagem em novo local faz com que o artista recrie seus nomes e suas finalidades de maneira transitória e iconográfica, da mesma forma como trata a urbe e o urbano em suas obras. “Achados do Eldorado” (2012-2014) foi a segunda exposição sobre o tema e percorreu três cidades brasileiras (Manaus, Belém e Rio), para Otoni o que marcou essa exposição foi a ampliação da experimentação visual com papel reciclado, relevos, arte digital, pintura, a coleta de vários tipos de terra, pedras e também materiais vegetais, como folhas, galhos e raízes. Estabelecendo uma espécie de jogo, no qual buscava enxergar nas andanças cotidianas ou em passeios na floresta e nas margens dos rios objetos e materiais que poderiam ser achados de uma civilização perdida, e a partir desses fragmentos criar instalações. O trabalho foi exposto na Galeria de Arte do Sesc Amazonas, em Manaus, em 2012, e no ano seguinte acrescentou novas obras e foi exposta no 32º Salão de Arte do Pará, no Museu Emílio Goeldi, em Belém (2013). Uma das peças dessa exposição,

Oferendas da Floresta, foi apresentada na exposição “Amazônia Ciclo de Modernidade”, no Palácio da Justiça, em Manaus (2014), e no mesmo ano integrou a exposição “Pororoca”, no MAR, Museu de Arte do Rio, sendo adquirida para o acervo deste museu. Por fim, “Ciclos do Eldorado” (2015-2016), terceira exposição da temática, marcou os 40 anos de trajetória artística de Otoni Mesquita, fazendo um resgate dos trabalhos pregressos.

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

Podemos dizer que *Ciclos do Eldorado* nos mapeia trajetórias ecossistêmicas, configurando e reconfigurando imaginários, por meio de memórias e metamorfoses, construindo novas cartografias sígnicas, numa transformação contínua no fluxo comunicativo, com suas inter-relações e interdependências, pois o processo de criação de Otoni Mesquita é caracterizado pela constante metamorfose e ressignificação de imagens. Entre os esboços realizados nas décadas de oitenta e noventa do século XX se destacam também alguns estudos, contendo alguns seres, nem sempre definidos se humanos, apresentados com indumentárias bastante cenográficas, que tanto podem remeter a lugares imaginários ou a um tempo remoto ou regiões mais resguardadas de algum lugar, ainda desconhecido. Em geral, esses conjuntos de figuras pode ser interpretados como que integrando algum ritual imaginário. A presença de figuras posicionadas sobre as cidades imaginárias, talvez possa ser interpretada como uma junção de duas das temáticas trabalhadas, ou seja, variantes de Paramentos que se mesclam aos desenhos de cidades, assim, suscitando a insólita composição na qual a figura feminina se destaca sobre a cidade, como se tratasse de uma espécie de protetora ou padroeira da cidade. Trata-se de uma pintura com predomínio vertical, na qual a figura feminina ganha

destaque sobre a indicação de alguns elementos arquitetônicos, alguns dos quais sugerindo placas de barro com incisões.

Cidade, urbe e eldorado passam a compor uma projeção gráfica, que é objeto de poder de consumo. Conforme Boltanski, situações seriam, a seu ver, sempre e necessariamente de alguma incerteza e, como consequência disso, ter-se-ia que as atoras ordinariamente procedem a investigações, registram suas interpretações do que acontece, qualificariam as situações em que se encontram e as submetem a testes etc (BOLTANSKI, 2011, p. 25). Sua análise enfoca “como as pessoas produzem ou desempenham suas ações em situações, (...) suas competências interativas e interpretativas” (BOLTANSKI, 2011, p. 44).

Nisso, ele crê que ela se opõe à de Bourdieu, que tenderia a tomar por objeto o “mundo social já feito, (...) cuja descrição pode ser feita de maneira abrangente pondo entre parênteses humanas enquanto atoras” (BOLTANSKI, 2011, pp. 43-44). Podemos crer que todas as situações apresentadas por Otoni, sejam cidades, pessoas ou objetos, inauguram um novo estilo de pensamento que se afasta dos modelos tradicionais das teorias das cidades que conhecemos. Lembrando um pouco a leitura de “Duas cidades entre a história e a razão” de Freitag (1994) e a possibilidade de analisar contextos e categorias diferenciadas com flexibilidade. Embora estejam, segundo nosso autor, todas vigentes numa “sociedade complexa”, as cidades seriam, em larga medida, incompatíveis e, em consequência disso, não poderiam ser mobilizadas na mesma situação, a não ser formando um “acordo frágil” (BOLTANSKI, 2011, p. 28) entre si. O conteúdo, a forma e a execução das cidades próprias a cada uma delas – ou, alternativamente, sua tópica, sua gramática (modos de atestação e contestação) e sua pragmática (Celikates, 2012, p. 93) – correspondem a institucionalizações da crítica em alto nível de generalidade. Alain Touraine, Henri Lefebvre e Manuel Castells, inauguram um novo estilo de pensamento, que se afasta dos modelos tradicionais e se voltam para os estudos empíricos das cidades, onde bairros, casas e periferias se organizam em um espaço urbano que representa o modo de vida dos cidadãos, apresentam afinidades afetivas e eletivas, estando por isso mesmo, mais próximas do artista.

A questão urbana e os movimentos urbanos os quais Otoni participou também estão presentes na sua obra e aprofundam seus conhecimentos sobre o

urbano aprofundando sua abordagem sobre os conteúdos sociais apresentados. A organização da obra parece dar-lhe unidade e coerência apresentam teses exploratórias sobre a questão urbana amazônica, contudo as diferentes partes que a compõe geram teses para diversas pesquisas, conferencias e teses.

Incorporam-se a essa tendência, “em benefício de uma relação direta entre a singularidade do acontecimento e a asserção de uma hipótese universal, logo, de uma forma qualquer de regularidade” (RICOEUR, 1994, p. 162)

Para Ricoeur, saber em que essa história, que já não fala de um passado distante, permanece histórica, a questão é que o prazo permanece prazo e o discurso historiográfico, seu fazer-se, garantindo a temporalidade como elemento central e distintivo. Com relação a esse conhecimento histórico adquirido:

“Com efeito, na verdade da história [é o título do penúltimo capítulo do livro], quando a história é verdadeira, sua verdade é dupla, sendo feita, ao mesmo tempo, da verdade a respeito do passado e do testemunho sobre o historiador (RICOEUR, 1994, p. 142).

Paralelamente,

Tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar da elaboração histórica [...] Tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente. Compete ao historiador fazer um estudo objetivo do passado sob a sua dupla forma. Comprometido na história, não atingirá certamente a verdadeira “objetividade, mas nenhuma outra história é possível. O historiador fará ainda progressos na compreensão da história, esforçando-se para por em causa, no seu processo de análise, tal como um observador científico tem em conta as modificações que eventualmente introduz no seu objeto de observação” (LE GOFF, 1992, p. 49-51).

Para Le Goff e Ricoeur, a história, teve como mote a seguinte questão – como abordar de forma compreensiva o outro? Nessa proposta de interpretação de leitura visual da obra, a história se configura como uma das diferenças temáticas, a cidade, a urbe e o urbano, são as outras que juntas contam histórias dos homens e mulheres amazônicos que dão sentido à obra e seguem uma narrativa que poderia ser questionada em si.

1.2 Uma metodologia para leitura de imagens: a tela como tecido.

Orbitando no conceito criado para esta análise estão alinhados: fotografia, produção textual e produção artística, nisso não há novidade, muitos outros projetos e pesquisas desenvolveram conceitos, tem multiplicidades e significação. Tendo como base o processo de construção da obra e desse texto, o termo “cidades”, é o que desenvolvem os sistemas de significantes, significados e representações. É dentro deste contexto que construí os novos recortes com a proporção áurea da fotografia e a regra dos terços – a regra dos terços é uma técnica utilizada na fotografia para dividir a fotografia em 9 quadrados, traçando 2 linhas horizontais e duas verticais imaginárias, e posicionando nos pontos de cruzamento o assunto que se deseja destacar para se obter uma imagem equilibrada; a proporção áurea é a composição fotográfica em sua essência. Nesse caso associados a produção textual temos os conceitos de coesão, coerência e intencionalidade presentes nos conceitos acima. Criando os quadrantes de leituras visuais de acordo com o quadro abaixo:



oto: o autor, aula de campo. (Figura 9)

A foto acima já é o primeiro recorte estrutural da imagem. O que dá uma espécie de unicidade ou identidade harmônica na elaboração de um ideal artístico ou o projeto poético, que por sua vez é influenciado por princípios éticos e estéticos, além de se manifestar num forte discurso ecológico, reforçando sua postura política

crítica em relação ao processo histórico e suas reverberações na sociedade contemporânea. Esse processo é cíclico e em constante transformação, nunca se completa é onde a coesão é apresentada como princípio que da simbolismo aos signos presentes, a coerência é definida como os componentes do mundo real e a intencionalidade a representação do simbólico.

Segundo Beaugrande & Dressler (1981) por VAL, Maria da Graça – os outros cinco princípios da textualidade são noções centradas no usuários, têm a ver com a atividade de comunicação textual em geral, por parte tanto do produtor quanto do receptor (ib.). Nesse texto os autores situam a informatividade como sendo o segmento a ser interpretado com a característica de texto em si. No recorte o mais confortável seria pensar o texto e no produto, mas faremos o percurso inverso – a obra de arte como texto, o texto como recorte e o recorte como fotografia. Aí está o significado pensar nas características presentes na imagem como construção textual. A textualidade então será o princípio de leitura e a sinalização de cada angulo, sendo essa a proposta de comunicação e conteúdo ressignificado.



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. A Procissão. Recorte da Obra. (Figura 10)

Vistos por um ângulo mais aberto, a semiose do transcurso comunicativo que emerge da criatividade a postura ética de Otoni Mesquita, impulsiona inúmeras

percepções e desdobramentos sobre processos socioculturais e ecológicos, reverberando ideias e imagens polêmicas, e fazendo arte para a transformação social e política, deixando inúmeras reflexões sobre o futuro da Amazônia e da humanidade.

A composição fotográfica é a ordem dos elementos, do primeiro plano e dos motivos secundários, é também a qualidade estética que inclui textura, equilíbrio de cores e formas entre outras variáveis que combinadas formam uma imagem comunicativa e agradável de se ver. O caráter comunicacional de Otoni Mesquita, com raízes subliminares e ambiências relacionais, assuntos que se conectam com os questionamentos expressados em *Ciclos do Eldorado*, evidenciando sua postura, no intuito de chamar a atenção sobre manifestações artísticas, a transformação do espaço e a destruição da natureza. Isso mostra seu entrelaçamento da história pessoal com a história vivida no mundo globalizado. O que me parece dar valor – inclusive para outras pesquisas – é o cuidado elaborado e definir: cidade, urbanização, urbe, tempo e espaço na obra de arte. Para Lefebvre, o “urbano é a simultaneidade, a reunião, é uma forma social que se afirma” (1986, p. 159), enquanto a cidade “é um objeto espacial que ocupa um lugar e uma situação” (1972, p. 65) ou “a projeção da sociedade sobre um local” (2001, p. 56).

Na verdade, a composição fotográfica nada mais é que a organização dos elementos de forma harmoniosa dentro da área a ser fotografada levando em conta diversos fatores como: textura, contraste, profundidade de campo, posição dos elementos. Estes mesmos fatores compõe a construção textual e a composição artística das diversas obras, do artista e de sua trajetória, gerando a intencionalidade e a aceitabilidade mito, ritual e espetáculo na obra de arte. Vamos nos ater ao mito:

No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional [...]: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. [...] as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem (BARTHES, 1982, pp. 136- 7).

Para Barthes, a linguagem é o caminho que existe entre o significado literal encontrado no texto e um novo significado atribuído ao signo, construindo a semiologia e transformando as interpretações em segundos. A fotografia por exemplo, já é um recorte existente, compartilhado e convencionado. É o que acontece quando nos filmes, quadrinhos ou romances se constroem nas representações do Eldorado ou da Amazônia baseando-se em outras representações anteriormente elaboradas como relatos de viajantes, livros ou filmes. Essa interpretação conveniente ao texto também é encontrada no cinema, no teatro, na fotografia, e gera em quem recebe a aceitabilidade, do entendimento que se lê, se vê ou assiste.

A aceitabilidade constitui a contraparte da intencionalidade. [...] quando duas pessoas interagem por meio da linguagem, elas se esforçam por fazer-se compreender e procuram calcular o sentido do texto do(s) interlocutor(es), partindo das pistas que ele contém e ativando seu conhecimento de mundo, da situação, etc. Assim, mesmo que um texto não se apresente, à primeira vista, como perfeitamente coerente, [...] o receptor vai tentar estabelecer a sua coerência, dando-lhe a interpretação que lhe pareça cabível, [...]. [KOCK, Ingedore Grunfeld Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Intencionalidade e aceitabilidade. In: *A coerência textual*. 17 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

A *aceitabilidade* nessa leitura é a contraparte da *intencionalidade*, ou seja, o artista produz um enunciado com a intenção direta ou objetivo provável que o leitor receba, e o leitor, por sua vez, esforça-se para compreender e entender o enunciado a partir das suas experiências e narrativas.

[...] o produtor de um texto tem, necessariamente, determinados objetivos ou propósitos, que vão desde a simples intenção de estabelecer ou manter o contato com o **receptor** até a de levá-lo a partilhar de opiniões ou a agir ou comportar-se de determinada maneira. Assim, a *intencionalidade* refere-se ao modo como os **emissores** usam textos para perseguir e realizar suas **intenções**, produzindo, para tanto, textos adequados à obtenção dos efeitos desejados. É por esta razão que o emissor procura, de modo geral, construir seu texto de modo **coerente** e dar pistas ao receptor que lhe permitam constituir o sentido desejado. [...] [KOCK, Ingedore Grunfeld Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Intencionalidade e aceitabilidade. In: *A coerência textual*. 17 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

A intencionalidade tem relação estrita com o que se tem chamado de *argumentatividade* exatamente onde o leitor encontra o conforto do entendimento, da receptividade as informações observadas. Se aceitarmos como verdade que não existem textos neutros, que há sempre alguma intenção ou objetivo da parte de quem produz um texto, e que este não é jamais uma “cópia” do mundo

real, pois o mundo é *recriado* no texto através da *mediação* de nossas crenças, convicções, perspectivas e propósitos, então somos obrigados a admitir que existe sempre uma argumentatividade subjacente a linguagem dentro da obra de arte.

Podemos então distinguir quando os elementos apresentados desempenham uma determinada função social, pragmática ou estética e na narrativa de leitura da obra de Otoni, estaremos criando uma narrativa da região amazônica então ressignificando, reconfigurando, criando significados em num contexto distinto. Não é objetivo desta pesquisa, no entanto, aprofundar a questão semiótica ou semiológica, muito embora ambas sejam alicerces para fornecer os instrumentos adequados para observação. A obra de arte pode ser definida como uma criação humana com objetivo simbólico, belo ou de representação de um conceito determinado.

A leitura da pluralidade dessa obra de arte significa tirar a obra de seu estado estático, dando-lhe vida, é preciso ler textos sem palavras, por isso, a leitura da obra é muito pessoal e dinâmica, gerando resultados diferentes de acordo com quem recebe essa informação. Minha proposta é adotar a noção de leitura visual da obra de arte que pretende relacionar, no processo de investigação, a totalidade de uma obra com o estético, o subjetivo, e o ideológico, bem como, suas implicações entre si. Para essa demanda, levando em conta a urbanidade, e o contexto das cidades amazônicas. Em um primeiro momento, com nível fenomenológico, com uma leitura interpretativa, onde não existe certo ou errado, pois a percepção da obra é individual. Mais a frente iremos ler a obra com através da sua contextualização histórica, onde poderemos perceber o nível formal da obra, localizando tempo e espaço histórico, através da representação e ressignificação das cidades e das imagens atreladas a elas. Por fim, ler é atribuir significados textuais, que são a partir de fenômenos e situações impostos através da realidade da obra tornando a leitura real através dessas relações, tomo como exemplo, dos efeitos analíticos desses métodos. Entre essas questões, elegemos como à possibilidade de os textos literários exercerem pressão para facilitarem a enunciação de determinadas modalidades particulares de discurso da obra de arte. Se tomarmos a literatura como ferramenta ou mesmo como laboratório, o desenvolvimento e o

aperfeiçoamento de ferramentas e de laboratórios também supõem, pressupõem e exigem métodos.

Não querendo incorrer na tentativa de dar identidade a uma ferramenta, ou como Durão coloca: “postular traço ou característica qualquer que lhe seja inerente”, mas quero defender que a literatura faz parte de uma discursividade que institui o estético, inclusive como um fim em si mesmo, em determinadas condições de produção, em determinado momento histórico.

Os processos de simbolização pela linguagem estão presentes em muitos povos, e possuem mais de uma finalidade, inclusive o de não ter uma finalidade apenas, como instrumentos, como meios. Seria possível, portanto, relacionar língua e subjetividade como substâncias da literatura? Como obra de arte? Também, o enfeitar, o embelezar, o organizar, o arrumar, ou o contrário disso tudo, o enfeiar, o bagunçar, o desorganizar e o desarrumar, são atividades constantes dos humanos que encontramos na história da arte do planeta. O progresso das culturas, das ciências, das tecnologias, e das disciplinas, também comprova isso. Estamos pensando a partir de uma lógica modernista, num universo pragmático, em que essência e ferramentas se confundem, nos fazendo recorrer ao artista como o fazer literário da sua obra de arte, e como veremos funcionar sua narrativa, sua poesia, dentre de manifestações. Para cada obra, para cada recorte, talvez encontremos um sentido predominante para a discursividade do estético, e ou literário, dentro das categorias significantes e significados, seja no discurso ou na pintura, com a necessidade de relatar, de narrar, de contar, de reproduzir, dominar e domar a existência pelas categorias anunciadas. O material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma [ou foi escolhido, sem pensar ou elaborar muito a escolha], se torna ordem; por isso, o nosso caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. "Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido", defende Candido (1995, p. 246). Para reforçar as palavras de Candido, utilizamos o trabalho de Alain de Botton e John Armstrong, enunciam, generalizam e enumeram sete meios de a arte nos auxiliar em seu valor e utilidade instrumental:

1. UM CORRETIVO DA MEMÓRIA FRACA: A arte torna os frutos da experiência memoráveis e renováveis. É um mecanismo para conservar em boas condições as coisas preciosas e nossas melhores percepções, além de torná-las publicamente acessíveis. Ela entesoura os nossos ganhos coletivos.

2. UM PROVEDOR DE ESPERANÇA: A arte mantém à vista as coisas alegres e agradáveis, pois sabe como é fácil cairmos em desespero.
3. UMA FONTE DE DIGNIDADE PARA O SOFRIMENTO: A arte nos lembra o lugar legítimo do sofrimento numa boa vida, para sentirmos menos pânico com as dificuldades, reconhecendo-as como parte de uma existência nobre.
4. UM AGENTE DE EQUILÍBRIO: A arte codifica com invulgar clareza a essência das nossas boas qualidades, mantendo-as diante de nós em diversos meios de comunicação, para ajudar a reequilibrar nossa natureza e nos guiar para as melhores possibilidades.
5. UM GUIA PARA O AUTOCONHECIMENTO: A arte pode nos ajudar a identificar o que é central para nós, mas difícil de expressar em palavras. Boa parte do que é humano não está prontamente acessível na linguagem. Podemos segurar um objeto artístico e dizer, de maneira confusa mas significativa: 'Isto sou eu'.

Para o autor a humanização é um dos processos que confirma no homem traços essenciais: o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. Tomando como base essa perspectiva, toda arte tem uma estrutura, um modelo de coerência, seja ele gerado pela força dos materiais empregados, da linguagem, da sintaxe e da morfologia organizadas. Essa estruturação da obra de arte é um tipo de ordem que sugere um modelo de superação do caos, das angústias, dos dilemas, ou que os faz vir à tona, para que possamos melhor visualizarmos, controlarmos e manipularmos aquilo que nos manipula e controla.

6. UM GUIA PARA A AMPLIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA: A arte é um acúmulo imensamente sofisticado das experiências dos outros, que nos são apresentadas em formas bem montadas e bem organizadas. Ela pode nos oferecer alguns dos exemplos mais eloquentes das vozes de outras culturas, de modo que o envolvimento com obras de arte amplia as noções que temos de nós mesmos e do mundo. De início, grande parte da arte parece 'alheia a nós', mas descobrimos que ela pode conter ideias e atitudes que podemos incorporar de maneiras enriquecedoras. Nem tudo o que é necessário para nos tornarmos versões melhores de nós mesmos já está à mão.
7. UM INSTRUMENTO DE RECUPERAÇÃO DA SENSIBILIDADE: A arte remove nossa casca e nos salva do habitual descaso pelo que está ao redor. Recuperamos a sensibilidade; olhamos o velho de novas maneiras. Deixamos de supor que as únicas soluções são a novidade e o *glamour*" (BOTTON; ARMSTRONG, 2014, p. 65).

A fusão da mensagem com a organização produz impacto no interlocutor, uma boa obra de arte - e uma obra ruim também, claro, provoca impacto, nos impressiona. O ideal é que a arte nos chacoalhe, nos desconstrua pela ordenação

recebida dos materiais que o artista utilizou. Toda matéria artística pode humanizar ou desumanizar pela coerência ou incoerência mental que pressupõe e que sugere. No fluxo criativo-comunicacional, Mesquita conserva o frescor da curiosidade infantil, fazendo com que acontecimentos banais ganhem contornos pitorescos e cômicos: um cachorro se coçando e rolando numa calçada; uma minhoca bailarina que dança entre os dedos do artista; a louca movimentação de formigas de bunda dourada; brincadeiras em uma aula de estamparia na Faculdade de Artes - o embate entre um pavão e uma cotia em um parque no Rio de Janeiro - e até uma performance com a própria sombra projetada na parede de um prédio, com fusões e deslocamentos, conforme a passagem de carros em uma rua movimentada durante à noite. A questão urbana e das cidades representadas na obra de arte mostram a multiplicidade de ferramentas e a habilidade que o artista teve em lidar com a plasticidade dos aparatos que giram em torno do seu espaço “nos permite misturar, articular e incorporar formatos não textuais em textuais, imagéticos em sonoros e vice-versa - tudo em fluxo de negociações intersemióticas” (FERRARI, 2016, p. 212), conforme Lucia Santaella, a verticalidade da produção audiovisual e da circulação de informações a partir da internet passou a ser “trans-horizontal” e, das possibilidades que emergem a partir dessa reconfiguração, surgem novos formatos, estéticas, dinâmicas de produção e maneiras de se relacionar com o público. Cada um pode tornar-se produtor, criador, compositor, montador, apresentador, difusor de seus próprios produtos, com isso, uma sociedade de distribuição piramidal começou a sofrer a concorrência de uma sociedade reticular de integração em tempo real. Isso significa que estamos entrando numa terceira era midiática, a cibercultura. As interpretamos como espectros que, além da reverberação no espaço imagético e ecológico, são propulsores de reações multissensoriais. Caracterizam-se como um exercício lúdico, portanto, desabroçam como pequenas flores ou experimentos despojadamente livres, entre o emaranhado de suas ramagens.

A discussão dos teóricos que lemos acima é simplesmente para entender todas as representatividades modernas que estudamos não representam os conceitos criados por Otoni, pois o mesmo é onírico, fantasioso e surreal. Para melhor delimitar minha proposta, podemos partir do pressuposto de que a experiência humana se estrutura em relação às categorias de Real, Simbólico e

Imaginário, de acordo com Lacan: A realidade humana se produz nesses três registros. Como a realidade, e a experiência que temos dela, também sustento e sintetizo, a partir de outros autores, de suas metodologias e de vários métodos de análise, que a produção humana, seus produtos simbólicos, podem ser pensados nesses três registros. Como disse anteriormente, proponho aqui tais etapas para o método de investigação e que se farão representar e reapresentar no método de exposição com ciclos, divididos em três momentos distintos, essas etapas podem ser isoladas na exposição, no processo de investigação, ou na alternância entre descrição e interpretação. Nesse nível irei situar efeitos ideológicos no nível fenomenológico as incorporações e deslocamentos em relação a releitura da obra de arte, para isso a conectamos com a lógica que enforma os métodos, aqui o sujeito e seus produtos podem ser pensados como particularidades. Esse corpo textual tem suas articulações, seus sub agrupamentos, suas partes, suas categorias e funções como podemos ver nas imagens a seguir:

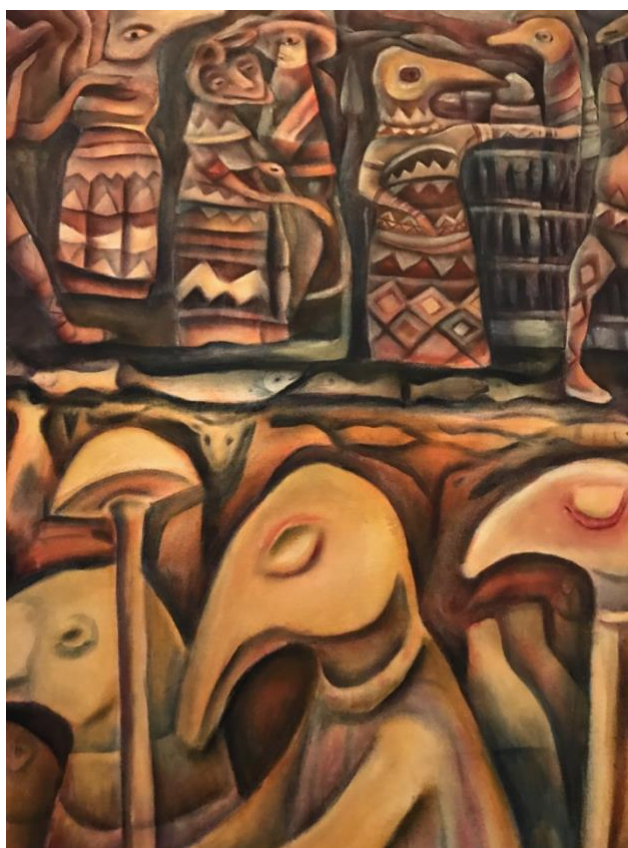


Figura 1: fonte visita de campo, 06.06.2018. (Figura 11)

Existem várias utopias urbanas representadas no recorte acima. Daí construímos os primeiros níveis de análise, com o qual se identifica e se define a

partir do seu desejo, de sua atração, de seus interesses. Essa ilusão de unidade com seus interesses, é um primeiro nível de trabalho que precisa se fazer pensável, descritível, interpretável e que diz respeito às formações ideológicas e discursivas que constituem o sujeito pesquisador, considere os aspectos apresentados no recorte acima: *afetos plenos* (avareza, inveja, adoração) e os *afetos expectantes* (fé e esperança), como dois modos diferentes de ver o quadro ou promover sua interpretação, o artista apresenta as ideias de tempo e espaço, através dos aspectos plenos e da construção da imagem o autor projeta nossas idéias e nossos desejos abrindo espaço para experiências subjetivas e do comportamento humano através da leitura da obra de arte.

São esses laços que Mesquita cria de maneira com as suas ligações conscientes com a percepção, o pensamento, e a lembrança, estes desejos são projetados de forma intuitiva na obra de arte e a partir dos quais a sensibilidade humana organiza a experiência sensorial, estabelecendo relações e distâncias entre os objetos percebidos simultaneamente, tudo isto é formado em um espaço de tempo atemporal e não real, a obra de arte. Nesse primeiro momento, portanto, é necessário entender, como o texto funciona como obra? Quais seus aspectos são relevantes e quais são inconsistentes para uma interpretação coerente? O sintomático aparece aí, porque tanto artista, quando observador vêem aquilo que já carregam em si. A aceitabilidade que o objeto comporta, que nele se reflete, e se faz representar, se definem a sequenciação da obra, o recorte do todo e suas partes, ou as partes em relação ao todo. Ciclos do Eldorado – são memórias e ruínas urbanas pintadas através de um jogo de imagens e mecanismos que as sustentam, em diversos níveis, nesse em específico: a imagem que o sujeito-produtor tem de si, tem do assunto e tem dos seus possíveis interlocutores, tempo e época, seus diagnósticos, suas denúncias, suas críticas e, por consequente, suas idealizações, é contextualizando essa leitura visual que compreenderemos os níveis de funcionamento da intertextualidade e da situacionalidade na obra.

A intertextualidade é definida como um diálogo entre dois ou mais textos, podendo manifestar-se de diferentes maneiras e que pode ocorrer de maneira proposital ou não, para analisar a obra de Mesquita vamos nos concentrar nas seguintes estratégias de intertextualidade o *bricoleur* é um conceito apresentado

pelo antropólogo belga Lévi-Strauss, em seu livro “O pensamento selvagem” (1989), onde afirma que:

O Bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra do seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de materiais bastante heteróclitos (LÉVI-STRAUSS, 1989: 33).

A opção pela bricolagem busca dar coerência e intencionalidade aos posicionamentos que inspiram a análise, a procissão é um projeto artístico que se refere a dois mundos distintos, o mundo do artista e da mensagem por trás do resultado, ruas, casas, pessoas, seres, animais e cores são utilizados como representação de uma realidade fantasiosa e organizada por categorias universais de leitura. O ponto de partida de Mesquita é o mesmo que Lévi-Strauss (1989) era o combate à noção segundo a qual, para os povos “primitivos”, o conhecimento seria construído somente a partir de uma razão prática. Segundo Lévi-Strauss, todo ato ordenador (como o do conhecimento) nos faz achar que a utilidade (razão prática) o teria provocado, mas muitos desses atos são basicamente intuitivos. Mesquita se utiliza a todo momento dessa plataforma de pensamento e interpretação na construção de suas obras ligadas a seus sonhos e lembranças de vida. De modo geral, as peças evidenciam a dinâmica de memórias e metamorfoses do processo criativo do artista, que constrói um repertório sógnico por trajetórias ecossistêmicas, propondo inter-relações em metáforas mutantes, ao sobrepor camadas entre o cotidiano social, os mitos, a natureza, suas influências artísticas e o seu imaginário particular. Ao enfatizarmos tais características na obra de Otoni Mesquita, percebemos como esse ecossistema reverbera reflexões sobre a crise da sociedade contemporânea, por meio de fluxos criativo-comunicacionais, sobretudo enfatizado por desdobramentos da produção de sentidos e pela emergência de uma valorização ética e sociocultural sustentável. Seguindo esse raciocínio, podemos compreender que na contemporaneidade a imagem, o som, as emoções, as sensações, o pensamento estão “corporificados” no espaço hipermidiático, transitando numa rede de circuitos relacionais e interdependentes. Como uma “rota transmutar” em múltiplas órbitas de aparente caos.

A leitura visual nos possibilita encontrar realidades históricas e possivelmente localizar referências em uma matriz amazônica de identidade e origem onde a cidade representa e ressignifica – As utopias não são muitas vezes mais que verdades prematuras. Lamartine – E isso é o que dá aos nossos sonhos a ousadia: eles podem ser realizados. Le Corbusier – todos os autores citados acima nos confirmam que as cidades não produzem sozinhas, necessitam do homem e de suas intervenções. A obra de arte em geral, o cinema e a literatura, podem ser pensados como técnicas de gestão do imaginário, e assim compreendidos, formam o campo para nos debruçarmos sobre seus pressupostos e seus efeitos ideológicos. Esse seria o primeiro nível de entrada no texto, o nível fenomenológico, e sua correlação com a realidade imediata ou não, como se faz aparentar para o leitor, tendo como ponto de vista o leitor, a obra o capta, o captura e o apreende: e o mesmo se reconhece no objeto, cria uma ilusão subjetiva e produz efeitos interpretativos, que falam da sua história e de seus interesses pessoais. Por determinada perspectiva essa premissa reforça a questão da ambiguidade, mas também pode apresentar tantos fragmentos de realidades ressignificadas a ponto de muitos sistemas simbólicos descodificarem-se. Nesse sentido, as manifestações artísticas expressadas de diferentes formas, mas com grande tendência a uma convergência audiovisual, paradoxalmente, ganham uma dimensão cada vez mais complexa no contra fluxo de sua efemeridade, sobretudo, pelo poder da imagem na produção de sentidos e na desconstrução dos mesmos.

PARTE II

A PROCISSÃO: A OBRA E SUAS LEITURAS

Interpretação, descrição e análise, a obra de arte (re)ssignificada pela leitura textual e por leituras de imagens, essa é a segunda parte deste trabalho. Analisando a relação entre mundo fantasioso e realidade na obra de arte escolhida, temos um propósito no artista de perpassar as diversas modalidades de alcance de “homem e sociedade”, o próprio artista vive despido de convencionalismos, de tradições, e utilidades, negando a “tirania do capitalismo”. O onírico, o surrealismo criticava a própria existência da arte e a negação da existência negava o “estatuto” de arte clássica. Otoni não é clássico, não é surreal é onírico e atemporal, busca a pura liberdade tanto na pintura quanto na escrita.

O que se prioriza no ato da criação literária é o encontro do homem consigo mesmo, o aprofundamento da vida onde a linguagem se confunde com o puro momento da consciência (HELLMANN, 124). A quem confunda essa liberdade com alienação essa autonomia é uma afirmação da conquista da independência criativa: se expressar tão genuinamente ao ponto de entenderem que não importa, ou que não entenda, ou que simplesmente saia ensandecido com a obra de arte. Para ilustrar minha breve descrição sobre o essa leitura escolhi o quadro a Procissão, que apresenta informações textuais e comunicacionais anômalas, metalinguísticas, utópicas, ilusórias; essas são algumas das descrições que podemos dar as criações de Mesquita.

Ao começar a leitura da obra *A Procissão*, pude ter acesso a alguns cadernos do artista, e suas explicações sobre o processo de criação e redesenho da obra. Inicialmente a pintura (figura X) que de acordo com Mesquita: foi realizada num formato bem menor (100cmX50cm, em acrílica sobre papel *Canson* e posteriormente fixada sobre um suporte, era uma das três obras que compunha material enviado para Pinacoteca de São Paulo para participar da exposição coletiva: *O Surrealismo no Brasil*, que ocorreu em 1989 (30 de maio à 17 de setembro) e foi uma das mais significativas exposições da carreira dele, logo após o evento o artista teve a ideia de reconfigurar a obra em grande formato, começando nesse momento seu trabalho de ressignificação.



Figura 12. A Procissão. 1989. Acrílica sobre Canson. (100X50cm). Uma das três obras apresentadas na exposição O Surrealismo no Brasil, na Pinacoteca de São Paulo e posteriormente foi selecionada para o 14º Salão Carioca, na Estação do Metrô da Carioca. R.J. Atualmente a obra se encontra no acervo de Suely Moss. Imagem e informações cedidas pelo artista.

Durante a visita de campo, Mesquita destacou: quanto a abordagem do tema, vale notar que a pequena variação de estudos remetiam diretamente a alguns trabalhos realizados entre 1986 e 1987, destacadamente a obra Soltando as Personas, realizada em 1987, para integrar a exposição Ritual soltando os bichos e personas, que ocorreu na Galeria Macunaíma, no Rio de Janeiro, em junho e julho de 1987. Em 1989, a obra Soltando as Personas também integrou o conjunto exposto na o Museu de Arte Brasileira, na Fundação Alvares Penteado - FAAP, em São Paulo, na exposição Artistas Contemporâneos do Amazonas (14 de março a 8 de abril de 1989).

Uma exposição coletiva de artistas do Amazonas, composta por Jair Jacqmont, Sérgio Cardoso, Bernadete Andrade, Jader Rezende e Auxiliadora Zuazo, contudo – vale ressaltar que as referidas obras não apresentavam qualquer elemento que remetesse às cidades amazônicas e sim ao El Dorado Amazônico.

2.1 Imagens e formas da Obra de Otoni Mesquita

Ao analisarmos as figuras, em sua maioria já apresentavam indumentária farta e decoradas com grafismo e outros objetos ritualísticos, também encontrados no quadro a Procissão. De certa forma escapavam dos limites da caverna escura, com suas paredes grafitadas (figuras X e X).



Figura 13. Ritual Soltando as Personas, no Museu de Arte Brasileira. FAAP. São Paulo, e na Exposição Verde. Contemporâneo no Solar Grandjean de Montigny. Rio de Janeiro. 1989. Atualmente no acervo de José Augusto Cardoso. Imagem cedida pelo artista.



Figura 14. Ritual com Bichos e Instrumentos. Acrílico sobre Canson. 220x150cm. 1987. Foi adquirida por Carlos Miller, mas posteriormente vendeu a um empresário e colecionador norte-americano. Imagem cedida pelo artista.

No entanto, a construção da obra *A Procissão* foi exigindo uma complementação compositiva e assim foi surgindo os aspectos de uma cidade a partir de uma paisagem barrenta, tendo também na composição as cidades ao fundo e na extremidade direita inferior, conforme as imagens do cadernos de estudos do artista abaixo:



Figura 15. Desenhos da série Arquitetônica. Manaus e Rio de Janeiro. Acervo do artista. Imagem cedida pelo artista.

De acordo com Mesquita, entre os esboços realizados nas décadas de oitenta e noventa do Século XX destacam-se também alguns estudos, contendo alguns seres, nem sempre definidos se humanos, onde o artista utiliza da iconologia e da iconografia para apresentar com indumentárias bastante cenográficas, que tanto podem remeter a lugares imaginários ou a um tempo remoto ou regiões mais resguardadas de algum lugar, dentro do seu imaginário e ainda desconhecido por nós, que fazem parte da composição do quadro *A Procissão*, ainda de acordo com Mesquita, esses conjuntos de figuras podem ser interpretados como que integrando algum tipo de ritual imaginário. O processo de criação e matéria de arte é constituído como organismo com *estilo* a partir de um interpretante, como por exemplo: o modo de leitura visual da obra, o modo como a obra consiste ou a expressão dos elementos. Uma arte entendida em processo de construção e ressignificação constante é uma forma distinta de suporte ou estética para construção do enredo narrativo.

Os valores estéticos não violam a composição da obra, do belo, mas as inúmeras tentativas do artista para o desenvolvimento reforçam as narrativas e períodos em que sofreu influências e o elo entre o onírico e o real. Para Umberto Eco, no Livro *a Obra Aberta* de 1991, afirma que toda forma artística é polissêmica,

deflagrando uma série de interpretações, constituída de lacunas que devem ser preenchidas pelos próprios leitores.

Essa teoria é chamada – a poética da obra aberta, na qual o processo de leitura interpretação é aberto e envolve diretamente a liberdade do leitor, encontramos em Mesquita, o modo de produzir uma obra com significado a princípio “fechado”, que vem sendo ressignificado a sua leitura e só poderá gerar sentido com a *interpretação e o processo de execução*. A *Procissão* é por excelência um conjunto de obras abertas e polissêmicas, que vem sendo moldado através de uma estética simbolista é o primeiro movimento a adotar uma posição deliberadamente aberta quando ao significado. O jogo tipográfico, as composições poéticas, contribuem para abertura interpretativa em que o observador é obrigado a “deslocar-se continuamente para ver a obra sempre sob aspectos novos, como se ela estivesse em contínua mutação”.

Tendo como base a teoria da informação, Eco (1991) afirma que a informação estética é maior quando há mais entropia e menos redundância. Mesquita tem uma mensagem estética se define pelo estranhamento e pela entropia. Tendo a releitura e a participação do leitor na construção da interpretação, com em um texto narrativo, para tentar detalhar uma proposta de visão sobre a leitura literária da obra de arte. O leitor-modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. Mesquita é seu próprio leitor-modelo conseguindo perceber algumas sutilezas do texto, como o fato de o narrador em primeira pessoa não se confundir com o artista ou entender que a literatura é uma espécie de jogo, que difere da realidade e se transforma em obra de arte.

Outro ponto que merece reconhecimento é o conceito de apropriação de Mesquita, compreendendo que esse processo de apropriação tem um efeito amplo e ativo. Se configurando como um procedimento discursivo, cujos discursos são ressignificados e tomados de maneira individual ou coletivamente como próprios, exclusivos e originais. Desta forma, Mesquita distancia-se de um sentido mais restrito, em suas explicações ele sempre apresenta na sua narrativa o exato momento em que o sujeito toma consciência de apoderar-se de uma configuração narrativa qualquer e a refigura com funções precisas e programadas.

CHARTIER E CERTEAU (1988, p.59), enfatizam o “consumo” cultural ou intelectual como produção, rompendo com a tradicional ideia de que os textos ou as imagens tivessem significados por si mesmos, fora das leituras que os constroem:

Anular o corte entre produzir e consumir é antes de mais afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações que constroem as suas significações. A do autor é uma entre outras, que não encerra em si a “verdade” suposta como única e permanente da obra. Dessa maneira, pode sem dúvida ser devolvido um justo lugar ao autor, cuja intenção (clara ou inconsciente) já não contém toda a compreensão possível da sua criação, mas cuja relação com a obra não é, por tal motivo, suprimida. CHARTIER, Roger, 1988, p.59.

A apropriação é uma maneira de construção de sentido a partir dessas interpretações, uma cultura ativa subverte as fronteiras entre produção e consumo. As pessoas aprendem a consumir desde pequenas e são conduzidas a entender um mundo que se transmite por meio de letras e imagens. Mesmo longe dos grandes centros urbanos, conhecem o significado de certas siglas, sabendo identificar as figuras e até mesmo personagens. Divulgado por meios da televisão, das histórias ouvidas e reproduzidas.

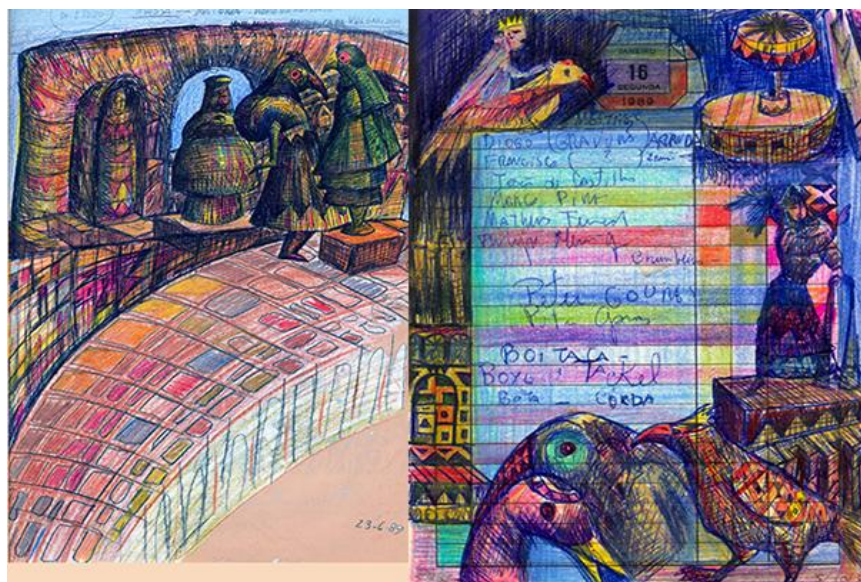


Figura 16. Esboços de 1989, realizados em conferências e aulas, mesclando outros elementos aos arquiteturas. Acervo do artista. Imagem cedida pelo artista.



Figura 17. Esboços de 1989 à 1997, realizados em conferências e aulas, mesclando outros elementos aos arquiteturais. Acervo do artista. Imagem cedida pelo artista.

Essa construção de cidades imaginárias passou a integrar o repertório de Mesquita e o artista acabou inserindo essa composição com mais frequência em suas obras, no entanto, esses espaços se encontravam completamente vazios, não apresentando qualquer habitante, animal ou até um de seus seres iconográficos, nas suas obras algumas vezes essas figuras se apresentam com características mais humanas, outras com características zoomórficas sempre permeando as obras do artista.



Figura 18. Duas aquarelas da série paramentos. Exposição realizada no Espaço Cultural. 1987. Acervo do Artista. Imagem cedida pelo artista.

Na leitura da obra *A Procissão*, a presença de figuras posicionadas sobre as cidades imaginárias, talvez possa ser interpretada como uma junção de duas das temáticas trabalhadas, ou seja, podemos observar variantes de paramentos que se mesclam aos desenhos das cidades, seja na composição das mesmas seja na interpretação subjetiva e subliminar que suscitando a composição na qual as figuras masculinas e femininas se destacam sobre a cidade ou dentro de suas ruas e seu posicionamento em planos como se as mesmas representassem as religiões amazônicas tendo a mulher como protetora ou padroeira da cidade.

2.2 Um olhar sobre os recortes visuais e enredos simbólicos

De acordo com Mesquita, somente depois de algumas exposições ele retomou a temática da obra *A Procissão*, em 2012, para participar da Pré-Bienal de Artes, com o tema `Do lápis de Di ao festim das Barrancas`, exposta no Centro Cultural dos Povos da Amazônia, retomando a partir de uma imagem do trabalho realizado em 1989, na terceira parte de um tecido de nove metros, que revestia integralmente a parede da pequena sala que ocupei durante o período da exposição ao encerrar o evento a obra se encontrava parcialmente concluída.



Figura 19. O artista iniciando a pintura sobre o painel na abertura da Pré-Bienal. 2012. Acervo do artista. Imagem cedida pelo artista.

A Procissão é uma pintura com predomínio vertical, na qual a figura feminina ganha destaque sobre a indicação de alguns elementos arquitetônicos apresentados no quadro. Os chamados devaneios oníricos de Mesquita acontecem quando o artista está em estado de inconsciência, seja por motivos mecânicos ou naturais. Mesquita é uma pessoa que vive em um mundo onírico quando aparenta ser "desligado" da "realidade", caracterizando-se como um indivíduo imaginativo e/ou criativo, sendo esse é o principal conceito relatado por Mesquita.



Figura 20. Estudos de 1997, 1999 e 2000 e a obra *A Casa da Leitura*, realizada em 2009, para integrar a exposição Arquéolhar. Imagem cedida pelo artista.

Sigmund Freud (1973) vai estudar os sonhos a partir de duas premissas relacionadas às parapraxias: o sonhos são produções psíquicas – e não um fenômeno somático- assim como as parapraxias constituem a vida anímica do

sujeito, diz que um pensamento onírico é similar ao pensamento de vigília (quando estamos acordados), porém com a diferença de estarem sobre o comando do nosso inconsciente. Em outras palavras: os sonhos seriam "pensamentos" aleatórios do subconsciente humano. Mesquita em suas palavras sempre remete suas obras aos seus sonhos e lembranças de infância, às suas experiências, aos seus achados. Essa ideia de tempo, memória, cultura e atemporalidade é parte também das construções textuais de Mesquita e ao ler seus textos encontramos diversas expressões dessa realidade e ao ler suas obras vemos as imagens com a mesma representatividade.



Figura 21. A pintura d'A *Procissão*, parcialmente concluída, quando ainda integrava o painel, ao final da Pré-Bienal, antes de ser seccionada em 2015. Acervo do Artista. Imagem cedida pelo artista.

Ao observar os elementos que compõem a obra de arte, ou seja, os elementos expressivos, tais como alinhamento, cor, volume e perspectiva, fazemos a chamada leitura direta. A leitura interpretativa é composta por um momento muito rico, quando não existe certo nem errado. Na semiótica seria a secundidade, onde armazenamos as informações, durante esta leitura é possível a cada espectador colocar o que pensa sobre a obra. Já a contextualização histórica consiste em localizar a obra no tempo, espaço e sistema, observando o tema, os significados e os contextos em que foi criada.

- NOTA DE RODAPÉ

Dessa forma, o que ocorre é com Mesquita, em termos peirceanos, é uma representação icônica feita pelo signo (literário) sobre seu objeto (retirado de outros contextos), o faz "por traços de semelhança e analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados" (Pignatari, 1979, p. 29). Assim, o gênero transposto para

a linguagem literária saem incólumes do processo de bricolagem – que é tradução intersemiótica: ambos se transformam e ressignificam na tensão e hibridismo entre textos e linguagens.

Para estabelecer um diálogo da teoria a metáfora conceitual com a Análise de Discurso e a Semiótica, Sandra Jatahy Pesavento, apresenta um estudo sobre a relação entre cidade e imaginário, mostrando a cidade como o “lugar do homem”, Mesquita cria essa representação a partir da figura do feminino, muito presente na composição dos participantes da *Procissão*. Ainda com Pesavento (1999, p. 13) vemos uma apresentação do homem, a partir das “cidades de pedra” e cria das “cidades do pensamento”, através das memórias e vivências pessoais e coletivas. Acredito que é aqui que Mesquita consegue transitar entre o mundo real e o semiótico, onde ele se torna onírico e conceitual. Nessa recriação das cidades amazônicas, Mesquita, ocupa lugar privilegiado, pois “tem, ao longo do tempo, produzido representações sobre o urbano amazônico, que traduzem as transformações do espaço” com a sua vivência e experiência da realidade local.



Figura 22. A *Procissão* (acrílica sobre lonita ou algodão cru), concluída em 2017, na exposição *Fênix: nas sombras da Arte*, realizada na Galeria do CAUA. Acervo do Artista. Imagem cedida pelo artista.

Ao construirmos essa sequência de leitura estamos realizando um diálogo com a obra, com o artista e com o mundo ao seu redor. Quanto mais estivermos em contato com obras de arte, mais nos aprofundamos nessa linguagem e consequentemente em sua leitura.

Analisando a relação entre mundo fantasioso e realidade na obra de arte escolhida, temos um propósito no artista de perpassar as diversas modalidades de alcance de “homem e sociedade”, o próprio artista vive despidido de convencionalismos, de tradições, e utilidades, negando a “tirania do capitalismo”. O onírico, o surrealismo criticava a própria existência da arte e a negação da existência negava o “estatuto” de arte clássica. Otoni não é clássico, não é surreal é onírico e atemporal, busca a pura liberdade tanto na pintura quanto na escrita. Ao atribuir significados a algum texto, no caso de obras artísticas, estamos falando de textos visuais, que são lidos a partir do momento que começamos a estabelecer relações entre as situações que nos são impostas pela nossa realidade e de nossa atuação em frente a estas questões, na tentativa de compreendê-las e resolver, a leitura se tornando tão real quando estabelecemos essas relações. A descrição da imagem e a investigação sobre os meios utilizados sobre o significado da obra, criam o momento da releitura, esse momento é exclusivo do leitor/receptor da obra de arte.

2.3 O processo criativo de Mesquita: um percurso para A Procissão

Ao contrário do que muitas pessoas acham, para ver uma imagem não basta simplesmente olhar para ela, ver de verdade, enxergar exige tempo e reflexão, ler uma obra de arte significa tirar a obra de seu estado estático, dando-lhe vida, envolvendo-a em nossa intimidade e experiências, por isso, a leitura da obra é muito pessoal e dinâmica. A leitura de imagens é um modo particular de aquisição de informações, os objetivos da leitura são a compreensão de tudo que vemos seja do texto escrito e/ou texto visual nosso alcance de uma impressão é quando lemos.

O texto ou a obra são a expressão do viver, participar, é o produto humano colocado no mundo através de obras artísticas. Essa é a manifestação do que o homem produz nos vários campos das artes, da literatura e do saber, expressa-se por meio dos mais variados meios simbólicos: peças de teatro, filmes, televisão, pinturas, esculturas, literatura, poesia, livros científicos, artigos de revistas, jornais. Ao escrever um texto, o autor (o emissor) codifica sua mensagem que, por sua vez, já tinha sido pensada, concebida e o leitor (o receptor), ao ler um texto, decodifica a mensagem do autor, para então pensá-la, assimila-la e personaliza-la e compreendendo-a. Ao pintar um quadro entendesse que o autor participa da construção e denomina-se leitura a compreensão de uma mensagem codificada em signos visuais. Para estudar a obra de Otoni, devemos fazê-lo como um todo até adquirir uma visão global, para que possamos dominar e entender a mensagem que o artista pretendia relatar quando produziu. Os símbolos e textos da obra requerem uma reflexão por aqueles que os estudam e, portanto, a leitura dos mesmos exige um método de abordagem mais aprofundado o que não é o foco deste trabalho, mas com certeza de um doutorado no futuro.

Quando me propus a fazer a análise do texto/obra, tentei penetrar na ideia e no pensamento do autor/artista que originou o texto/obra. Para que o estudo seja completo, temos que decompô-lo em partes e, ao fazê-lo, estamos efetuando sua análise. Normalmente isto é feito junto com o esquema do texto, nesse caso, o esquema é o recorte fotográfico utilizando a regra dos terços e curva áurea da fotografia. Na primeira parte do trabalho argumentei os conceitos e agora irei construir a análise indicando cada um dos itens acima, reconstruindo o raciocínio a partir da minha leitura em cima da recuperação do onírico. O raciocínio, a argumentação, o conjunto de ideias e proposições logicamente encadeadas,

mediante as quais tento demonstrar minha posição, estabelecem o raciocínio de uma obra de arte e a unidade de leitura textual.

É o mesmo que reconstruir o processo lógico, segundo o qual o texto deve ter sido estruturado: com efeito, o raciocínio é a estrutura lógica do texto. Finalmente, é com base na análise temática que se pode construir organograma lógico de uma unidade: a apresentação das cidades ressignificadas e das leituras posteriores como resultado da interpretação.

A descoberta da negativa da cidade, o reforço na composição do eldorado, a utilização da análise interpretativa é a terceira abordagem do texto com vista à busca da interpretação, mediante a situação das ideias do autor. A partir da compreensão objetiva da mensagem comunicada pela obra de arte, o que se tem em vista é a síntese das ideias do raciocínio e a busca de uma compreensão simbólica e imaginária.

Segundo Ricoeur (1976), o autor faz algumas reflexões sobre o processo de interpretação de discursos e textos verbais que podem ser adaptados para a interpretação imagética. O ato de interpretar perpassa as intenções subjetivas do leitor. O autor através dos seus conceitos conecta o que o falante quis dizer, ao dizer alguma coisa, com o que as suas declarações significam fora de suas intenções, destacando que nesse processo não há neutralidade. Nesse caso, tento descobrir e ressignificar o que o autor quis dizer, deixando claro que interpretar o discurso escrito é um processo guiado pela lógica da probabilidade, em vez da lógica de verificação empírica, ou seja, o significado verbal e significado mental têm diferentes destinos.

Existem duas maneiras de se dar sentido a esta situação, primeiro dizer que o significado é interpretável e não sugerir que o significado seja qualquer coisa, reconhecendo a multiplicidade do texto em face da unidade do autor, segundo a interpretação como a tentativa de apropriação, de ler e tentar tornar conhecido o que é onírico e estranho inicialmente. Na medida em que separamos o significante do significado, as marcas intencionais do artista se distanciam, e conseqüentemente, o texto/obra torna-se liberado para qualquer pessoa que possa interpretar a mensagem. Já contextualizando a leitura o texto passa a ser a principal unidade de análise para compreender e comunicar as nuances discursivas da obra de arte, bem como, suas funções, distorções e possibilidades. Assim, a obra de arte é a ideologia, é o fenômeno insuperável da existência social representada nas pessoas, animais,

ruas, casas e prédios, na medida em que esta realidade social possui uma constituição simbólica e comporta uma interpretação, em imagens e representações, do próprio vínculo social amazônico da obra de arte ou texto do artista/autor.

Apoiado em Frege e Husserl, Ricouer (1976, p. 90) explica que interpretar um texto "significa primariamente considerá-lo como a expressão de certas necessidades socioculturais e como uma resposta a certas perplexidades bem localizadas no espaço e no tempo". Reconsiderando a fenomenologia de Husserl, por exemplo, Ricouer advoga o sentido construído de uma interpretação, que – para além do conteúdo psíquico (moral e intelectual – retomando aqui as categorias do real, simbólico e imaginário), compromete “atos perceptuais, volitivos e emocionais”, para Ricouer:

“...[o texto não é, primariamente, uma mensagem endereçada a um específico grupo de leitores, e, nesse sentido, não é um segmento numa cadeia histórica. O texto é um tipo de objeto atemporal, que teve seus laços cortados com o desenvolvimento histórico. A interpretação implica “sobrepular o processo histórico, transferir o discurso para uma esfera de idealidade que permite uma ampliação indefinida da esfera da comunicação]”. (RICOUER, 1976, p. 91).

Por exemplo, ao ler uma peça de qualquer autor, o sujeito cria sentidos de maneira singular que independem de conhecimento sobre o contexto. No entanto, dentre as várias possibilidades de interpretação que são possíveis “compreender” um texto perpassa a exposição/revelação dos referenciais originais do próprio texto nesse caso: cidade, urbe e urbano. A interpretação deve se apoiar na “compreensão” do que está exposto/revelado na obra de arte, ou seja, englobará significados que são operados a partir do contexto construído dialogicamente pelo artista.

Apesar de esta pesquisa não adotar um viés semiótico, torna-se imperativo a reflexão e contextualização de propostas apresentadas por especialistas e autores da área sobre o uso, implicação e interpretação de imagens a fim de alcançar melhor compreensão da simbologia, significado e contexto que encerram. Segundo Santaella & Nöth (2005), a semiótica objetiva o estudo das representações visuais de todo e qualquer sistema de signos.

[...] o texto é percebido agora como semioticamente multimodal. O mesmo conteúdo pode ser expresso de diferentes formas e comunicado através de diferentes meios, conjuntamente ou em separado. Ainda, o texto é concebido como um conjunto amplo e articulado de elementos que podem incluir a combinação do simplesmente linear ao som, à imagem, ao movimento, cada

um em particular ou todos simultaneamente e ordenado por princípios comunicativos que vão além dos princípios lingüísticos da gramática tradicional. Esta opera apenas ao nível do linear, do texto escrito e falado e não dispõe de recursos que possam explicar as funções comunicativas de outros itens recém incorporados aos conceitos de texto e leitura.

Logo, sem nos aprofundarmos no tema e apenas considerando a comunicação multimodal, pode-se dizer que as imagens também são textos e, sendo assim, a leitura, a interpretação e a apropriação desses textos são imprescindíveis. Para esta pesquisa, além dos aspectos comentados até aqui, será considerada, também, a abordagem interpretativa textual, proposta por Jacques Derrida, acerca das imagens, de sua representação e das construções de sentido feitas a partir delas.

[...] A comunicação multimodal opera segundo princípios semióticos comuns realizados de diferentes modos e “baseadas em maior ou menor grau nas teorias semióticas de Halliday (1978, 1985), e Hodge and Kress (1988)” (Kress & Van Leeuwen, 2001, p. 3) dentre outros (OLIVEIRA, 2006, p. 7).

Os autores propõe a desconstrução do texto, o questionamento de suas ideias e a “abertura de comportas da significação” para a atribuição de novos significados ao conteúdo até então considerado estanque. A desconstrução de um texto, a fim de que se possa encontrar nele também suas ideias não explícitas, se aproxima do que esta pesquisa busca debater sobre a triangulação Cidade/Urbe/Urbano. A tríade envolve a capacidade do leitor de desconstruir os elementos e conceitos dispostos em um texto e buscar compreendê-los e interpretá-los à luz de um processo interpretativo ancorado na contextualização social, cultural e histórica, relevante para a representatividade desenhada na obra de arte. A cidade só existe pois todos reconhecem a urbe que se representa através da ideia de urbanidade social, homens e mulheres, animais e seres, ruas, casas e prédios se reconhecem como contexto isso representa o urbano, o amazônico, o eldorado, contextualizados na obra de arte.

Logo, a representação ou ressignificação da cidade de Mesquita, não é apenas sua materialidade, sua urbe, mas sim a representação de tudo aquilo de lúdico e onírico que o artista viveu e ali também representa suas relações sociais, as formas de contato e ação comum no espaço público, as relações de cooperação e solidariedade, enfim, as relações comunitárias, tudo isso se revela como urbano, como pólis. Em suma: uma cidade plena demanda que Urbe e Pólis se façam

presentes de forma universal, em todos os seus territórios e para o conjunto de cidadãos e cidadãs.

No quadro, Mesquita faz isso acontecer, e cabe a nós reconhecer as contribuições que as favelas e outras periferias das cidades podem oferecer, abrindo espaço também para que vivências sociais sejam reconhecidas, o que demonstra que sua construção cria formas de mobilidade no mundo real social: física, econômica, cultural e, sobretudo, faz com que todos tenham o direito de se sentirem pertencentes à essa cidade, com ela se responsabilizarem e nela buscarem viver plenamente nas singularidades de traços e na pluralidade de cores que a define.

A cidade produzida pelo sistema capitalista é programada para reproduzir, em seu urbanismo, a exclusão de classe em um padrão periférico de urbanização que empurra os pobres, desempregados e negros para a periferia como forma de assegurar as hierarquias urbanas e sociais. É essa situação social que podemos entender a leitura das pessoas que fazem parte do quadro e por consequência da realidade que ele apresenta.

A *Procissão* nos obriga a compreender criticamente como a cidade se refaz, nos possibilitando desenvolver uma visão reflexiva sobre os sentidos da cidade contemporânea. Grandes narrativas sobre a ideia de territorialidade, fronteiras e territórios caberiam neste momento, mas esta análise não tem o objetivo de enveredar por esses caminhos. Nesse sentido, a construção da identidade na obra de arte permite analisar o contexto social que foi constituída a composição da obra, não se tratando apenas da construção de territórios, e sim, da significação desses territórios na obra. As práticas modernas sugerem encontrar âncoras de significado e leitura e como consequência o reconhecer que a cultura é caminho da construção da identidade.

É possível uma aproximação entre as idéias de Halbwachs (2006) sobre memória coletiva e individual com as premissas sobre as narrativas de Walter Benjamin (1987). Se para Halbwachs o homem se apoia em memórias individuais para promover a memória coletiva de um grupo social, por sua vez, Benjamin afirma que as melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem da narrativa oral contada por narradores anônimos. É exatamente esse anonimato que encontramos em *A Procissão*: as pessoas não possuem rostos definidos ou se assim estão não se apresentam expressões distintas ou perceptíveis. Na obra a cidade é construída em tempos e espaços distintos, muitas vezes, vemos na cidade

as sobreposições de tempos e espaços – o espaço urbano construído no passado ressignificado na contemporaneidade. Analisando-se a obra, a cidade narra sua história com marcas no espaço urbano; as memórias do passado estão presas, imóveis em um tempo que não existe mais. Entretanto, ao rememorá-las reconstruímos um espaço vivenciado pelo artista em sua infância e experiências de vida.

Maurice Halbwachs (2006) – A memória coletiva – deixa claro em sua obra que o homem vivencia a memória coletiva e a memória individual, concomitantemente. Otoni Mesquita muitas vezes apresenta a memória individual e se apoia na memória coletiva para apresentar um fato com maior clareza. O que articula o tempo narrativo literário e a cidade é justamente a memória coletiva imposta por Mesquita. Essas percepções individuais do espaço e tempo emergem como imagens através de narrativas, elas passam a fazer parte da memória coletiva da obra *A Procissão*. Portanto, é possível que a obra na sua experiência narrativa reúna narrador e temporalidade recompondo modos de vida e paisagem urbana de tempos passados, tornando-se nesse sentido fontes de pesquisa histórica.

Quanto mais se ouve ou lê sobre determinados fatos, melhor a percepção sobre os fatos e essa memória individual se torna mais a memória dos outros membros do grupo, ou uma “memória tomada de empréstimo, que não é minha” (MAURICE, Halbwachs, 2006, p. 20).

A obra de Otoni Mesquita apresenta a sua vida cotidiana, a experiência da rua, um homem que migra do interior para uma nova cidade, um novo Estado, e se fixa em casas, ruas, bairros, pessoas. É uma obra totalmente distinta daquela que constituem as narrativas da história urbana, história social ou história econômica de uma época. Segundo Halbwachs o indivíduo que lembra está inserido na sociedade na qual sempre possui um ou mais grupo de referência, a memória é então sempre construída em grupo, sendo que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”.

Como se pode ver através do processo de criação de Mesquita, a obra de arte nesse processo de rememoração não é descartada, visto que as “lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2013, p. 30).

Para o autor na função de simbolização, existe uma enorme transformação dos pensamentos oníricos em símbolos, fornecendo uma série de metáforas e certa poeticidade ao conteúdo representado. Percebendo o processo criativo de Mesquita e entendendo a rua como o local de realização das procissões e da própria cidade, é nesse estágio que o sonho assume realmente a sua forma da obra de arte, com a racionalidade e a inteligibilidade bem distinta do artista. Tudo o que foi construído é apreendido pelo artista através da emoção e da sensibilidade. Por isso, Mesquita apresenta sempre uma sensação de estranhamento com relação ao conteúdo onírico quando despertado.

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (HALBWACHS, 2013, p. 31).

É preciso compreender que para Mesquita, recordar um evento passado, é necessário para que ele seja interpretado por outros, é preciso que o indivíduo traga consigo algum “resquício” da rememoração para que os conjuntos da obra sejam constituídos como lembranças. No processo de rememoração de Mesquita, é importante que a memória individual esteja em consonância com a memória coletiva. Para o artista, somente se pode falar em memória coletiva se evocarmos um evento que também fez parte da vida do grupo no qual fazemos parte. Nesse processo de rememoração é necessário perceber todas as imagens e dados que sejam comuns entre os interpretantes do grupo.

Que importa que os outros estejam ainda dominados por um sentimento que outrora experimentei com eles e que já não tenho? Não posso mais despertá-lo em mim porque há muito tempo não há mais nada em comum entre mim e meus antigos companheiros. Não é culpa da minha memória nem da memória deles. Desapareceu uma memória coletiva mais ampla, que ao mesmo tempo compreendia a minha e a deles (HALBWACHS, 2013, p. 39 - 40).

Halbwachs identifica que a memória coletiva, há também a chamada memória individual, esta pode ser entendida como um ponto de vista sobre a memória coletiva, este ponto de vista pode sofrer alterações de acordo com o lugar que ocupamos em determinado grupo, assim como também está condicionado às relações que vivemos. A quantidade de lembranças pela memória coletiva é realizada a partir do ponto de vista de cada sujeito. A memória individual não está

isolada, bem como, toma referência com sinais externos ao sujeito, ou seja, a memória coletiva. É importante assinalar que as lembranças que se destacam em primeiro plano na obra de arte, são aquelas que foram vivenciadas pelo artista e bem referenciadas por suas memórias.

A obra em questão é mais do que uma narrativa, é um simulacro em escala reduzida e ao mesmo tempo ampliada das suas experiências vividas nas cidades. A memória coletiva contém memórias individuais ambas são limitadas no espaço e no tempo (Halbwachs, 2006). Os efeitos de discurso apresentados, as esferas de construção de classes e contextos através de curvas e texturas, isso quer dizer que o sujeito é muito mais que a obra ou o artista e sim a sua reconstrução por etapas no produto cultural. Aqui está a ideia de narrativa contextualizada anteriormente e a ressignificação pela desconstrução narrativa e a fragmentação da narrativa da obra.

A fragmentação tem aparecido na literatura contemporânea como um modo recorrente de narrar. Como um exemplo contundente desta tendência pode-se apontar a intensa produção, na atualidade, dos denominados contos curtos ou minificção. Não só na literatura como no cinema e em outras artes, os filmes como : Fragmentado (2017), séries como: GOT – Game Of Thrones, criam essa fragmentação necessária para leitura da obra. A opção pela fragmentação na composição faz com que as narrativas ultrapassem o espaço de uma página ou de um livro. Cabe perguntar, neste sentido, o que essa produção fragmentária que está baseada na não linearidade, na serialização e na simultaneidade de informações que constroem uma narrativa provocativa, uma leitura semelhante à leitura do ciberespaço, que o próprio Mesquita se apropria com modificações constantes e que inclusive abdica de serem lidas de forma linear, pois trabalha com a simultaneidade de informações nas redes sociais. O princípio que aponta para uma leitura da totalidade são as acumulações de diversos fragmentos amazônicos que se somam uns aos outros para configurarem, necessariamente, um sentido total encadeiam-se e expandem-se infinitamente. Os fragmentos, ao mesmo tempo em que não criam espaços ocultos, também formam segredos, e neste sentido, a obra se torna fragmentária não se reduzindo a um singular gesto de escritura nos falando inclusive pelos seus intervalos. Essa dinâmica de leitura constrói a reconfiguração da

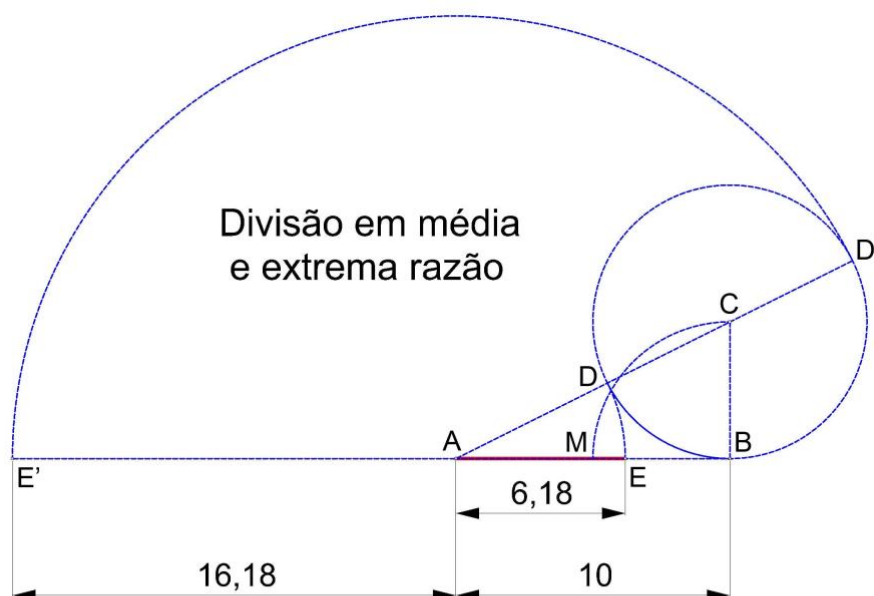
literatura uma vez que não quer demarcar sua diferença, nem a oposição com relação a outras estéticas ou mesmo com outros campos, vamos retomar a bricolagem e a curva áurea da fotografia: trabalhar com a bricolagem pressupõe produzir um objeto novo a partir de fragmentos de outros objetos, nesse caso, o recorte fotográfico, no qual se podem ler e perceber as partes ou pedaços dos objetos anteriores, esse será o método de selecionar, ou de tentar destacar do resto aquilo que se parece imaginário, elaborando inicialmente de alguma forma, uma imagem prática da bricolagem. Mesquita utiliza o processo e o conceito de bricolagem intrinsecamente como uma operação lúdica, trabalhando consciente na tarefa da bricolagem conectado com seu interior, apto a responder prontamente e apropriar-se do que lhe foi dado, gerando um novo produto na experiência pessoal. Por isso a curva áurea consegue identificar o produto gerado pelo *bricoleur* e mostra um pouco do que é o artista, pois o objeto criado é uma forma de comunicação com o mundo, expondo seu universo lúdico, seu imaginário e sua capacidade de articular discursos distintos.



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. A Procissão. Recorte da Obra. (Figura 23)

É nessa forma de interpretar os discursos que a Proporção Áurea, leu a Mona Lisa, Van Gogh e Leonardo Da Vinci, quando utilizada na fotografia ou no design,

resulta em composições visuais orgânicas e esteticamente prazerosas de olhar a razão áurea representa, segundo os estudiosos, a mais agradável proporção entre dois segmentos ou duas medidas. Ao percorrer a obra encontramos esses ciclos sugestivamente identificados: o ciclo da borracha, o ciclo das cidades, da procissão, sob a forma de um santuário dedicado como um organismo vivo, que busca se relacionar com seu público transmitindo suas mensagens escritas em várias linguagens, usando diferentes códigos e escritas, todas em busca de fazer os seus ícones e seres se comunicarem entre si e com o seu público.



$$10 \cdot 0,618 = 6,18$$

$$10 \cdot 1,618 = 16,18$$

(Figura 24)

Isso porque Mesquita compreende que mostrar mais de uma vez o seu trabalho é convidar-nos para mais de um diálogo e a criação de linguagens específicas e inconfundíveis sobre sua obra, de exposição em exposição, *A Procissão* provoca espantos e surpresas, mas sobretudo nos incita a necessidade de pensarmos sobre as imagens, as cidades e sobre nós mesmos, no sentido de admitirmos que não podemos permanecer indiferentes, de que precisamos fazer algo para interpretar o que está tão tocando nossos sentidos.

Agregamos a esta prática o exercício de desenvolver “maneiras de lidar com”, desmontar, recompor, caracteriza-se, assim, o *bricoleur* como aquele capaz de

adaptar e de utilizar no seu trabalho quaisquer materiais encontrados, assimilando, re-elaborando e propondo que determinado material sirva na construção de outra categoria de objeto.



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. A Procissão. Recorte da Obra. (Figura 25)

O tempo, o sujeito, as memórias, e os conceitos nas cidades amazônicas de Mesquita, são as suas lembranças, e sobretudo, as representações que se baseiam mesmo que em partes da sua vida, em testemunhos e deduções, reconstruções, especialmente nos seguintes aspectos: repetição dos fatos/eventos/vivências que se estabeleceram no passado, e pelo resgate desses acontecimentos. Que se dão a partir de interesses e preocupações atuais do artista, que por outro lado, vieram sendo construídas e reconfiguradas por uma série de acontecimentos que podem ser facilmente localizados em um determinado tempo, definidos mediante um conjunto de relações sociais, e nesse processo, possuem um papel essencial para atualização e complementação das lembranças individuais mediante o confronto de testemunhos entre seus leitores.

A rua representa a urbe no quadro e os grandes significados e ressignificações do lugar das cidades amazônicas se dá através do uso da rua, a experiência da rua encontrada no artista é apresentada na maneira como seu imaginário compõe a obra. A Procissão se realiza na rua, o homem se realiza na rua, a cidade se constrói na rua. Nesse caso o grande palco é a rua, a memória histórica visa produzir imagens unitárias do processo histórico, diferentemente da

memória coletiva, a memória histórica busca “respostas” para o presente, no passado.



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. A Procissão. Recorte da Obra. (Figura 26)

O urbano é um fenômeno que se impõe em escala mundial a partir dos processos de implosão-explosão das cidades atuais, ele é um conceito e, por necessidade de articulação teoria e prática, uma problemática. As cidades vêm da história porque a elas cabem e da organização política, econômica, cultural e militar, por exemplo.

A cidade é fruto da primeira cisão da totalidade - entre a *Physis* e o *Logos*, da primeira divisão social do trabalho – entre a cidade e campo. Desde a cidade-Estado grega o urbano existe enquanto potência, germe, porque como nos diz Léfèbvre “desde o primeiro ajuntamento ou amontoado de frutos (...) ele anunciava sua realização virtual.” (2004, p. 115). Através desse conceito podemos perceber que a própria representação do El Dorado amazônico feita pela artista está representada nas ruas da obra de arte. O uso das Cidades Amazônicas no contexto das Obras de Otoni Mesquita transforma a nossa noção de urbano e urbe em uma experiência de tempo e espaço. Essa relação entre memória e espaço, é construída a partir do momento em que um grupo social se encontra inserido nos espaços das exposições em que a obra vem sendo construída, esses espaços, passam então a moldá-la a sua imagem, as suas concepções, ao ponto que se adapta a materialidade do lugar que existe e recebe diretamente suas “influências”. Para Mesquita “cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para a construção e leitura da obra”.

Mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim sobretudo entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar,

antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o cada um deles poderia significar (LÉVI-STRAUSS, 1989: 34).

Uma arte entendida como em formação é uma forma incindível de expressão através da continua referencia do processo e dos projetos, tendo em vista que foram cinco exposições realizadas até hoje e em cada uma delas a ressignificação de tempo, espaço e lugar traz a tona todas as possibilidades *Otonianas*. O diálogo citado por Strauss, é compreendido por Mesquita e utilizado todas as vezes que a obra for exposta, mesmo que o artista não se veja como produto cultural ele representa esse tipo de produto e reconduz pouco a pouco toda documentação que ele possui. É um conceito de *foram em formação* constante, com possíveis figurações e reconfigurações em cada momento realizável da obra de arte. Essa interpretação histórica está diretamente ligada aos valores pessoais do artista e apresentada na composição da sua obra.

Retomando aqui as considerações sobre o olhar fotográfico em relação a obra de Mesquita, trazemos a tona o processo de interpretação criativo do artista, como o processo de formação da procissão. Do texto a tela, fazer leituras sobre a obra *otoniana* é traçar percursos desde os primórdios da história da humanidade, pegando carona da história da arte que sempre esteve presente em praticamente todas as formações de Mesquita.



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. A Procissão. Recorte da Obra. (Figura 27)

Evidências de que o homem que desenhou um bisão em uma caverna pré-histórica teve de aprender e construir conhecimentos para difundir essa prática e compartilhar com as outras pessoas o que aprendeu. O processo de leitura da obra – *A Procissão* – é uma aprendizagem constante de acordo com normas e valores estabelecidos, em diferentes ambientes culturais por onde o artista construiu sua

trajetória. Conceituar a obra como “arte” é complexo, uma vez que, diversos momentos da pesquisa a arte apresentava possíveis semelhanças com a narrativa amazônica que depois foram revisitadas e reconfiguradas pelas intenções de construção e leitura da obra. A composição com a qual o artista se identifica é também singular e socialmente relativa aos momentos sociais onde a obra foi ressignificada.



Foto: visita de campo CAUA/UFAM fonte o autor, aula de campo. A Procissão. Recorte da Obra. (Figura 28)

Mesquita possibilita o acesso e provoca mediações na percepção dos conhecimentos sobre arte, para que o leitor possa interpretar a obra, e transcender as aparências e aspectos da realidade amazônica em sua dimensão singular e pessoal. A *Procissão* é uma obra em processo contínuo, uma experiência etnográfica e etnológica, talvez, uma nova maneira de se ler a etnografia sobre o conceito de obra de arte. Novos povos, novas cidades, novas memórias, todas constituídas através dos conceitos de tradição e experiência guiada pelo próprio Mesquita, sobre ele e sobre a obra de arte dele. Seria um novo conceito de etnografia da obra de arte ou uma experiência de pesquisa através do artista e sua obra.

Nesse novo contexto a fotografia permitia a representação fiel da realidade da obra e promoveu esta descoberta sobre a natureza geral da arte de Mesquita, além disso, quando pensamos em composição de objetos nas imagens, podemos considerar que a representação *Otoniana* pensa na repetição das formas, nos agrupamentos, no contraste entre as linhas retas e curvas e na relação aos planos da imagem.

Ainda com relação à questão de composição, outro exemplo é perceber a beleza das linhas sinuosas das ruas e das cidades *Otonianas* tudo isso composto com um fundo claro, limpo e de cores ocre que lembram bem as barrancas amazônicas apresentadas pelo artista como uma das referências de composição das suas peças. Para esta pesquisa, a fotografia, é por natureza um índice, ou seja, é um registro de algo que realmente ocorreu. Isso pode parecer óbvio, mas é justamente esse caráter indicial da fotografia que a diferencia da pintura ou do desenho.

Uma maneira interessante de pensar a fotografia é tê-la como a representação de algo (nessa pesquisa como cópia da realidade), mas coloca-lá no lugar desse objeto. É por si só parte da realidade e pode, portanto, ser ícone de si mesma. A fotografia pode carregar tão intrinsecamente a referência daquilo que ela retrata que deixa de ser uma representação para tornar-se um ícone desse objeto, ou seja, a fotografia deixa de ser uma simples imagem retratada para tornar-se um objeto independente que pode ser colocado no lugar desse objeto.

As cidades fascinam e sua realidade agrada e encanta a leitura visual em uma obra de arte. Toda escrita de tempo perpassa a realidade e os objetos que Bourdieu nos indica. Mas sobretudo a cidade é um reduto de representações e representatividades, fosse pelas imagens, pela arquitetura, por edifícios e ruas, projetadas, desenhadas ou pintadas são as construções que formam a ideia de urbe e urbanidade – marcadas por tempos e espaços totalmente distintos – as cidades reais e concretas se representam como oníricas e abstratas.

Cidades sonhadas, temidas, desejadas e odiadas são representadas em pinturas e no imaginário humano há muito tempo. Assim as cidades de Mesquita abordam uma dimensão espacial muito maior do que aquela que podemos interpretar e até mesmo essa interpretação da obra não possui limites tanto para o receptor da obra quanto para o artista que a concebeu. Como resultado especificamente surge o processo de leitura do quadro para teorizar os procedimentos de descrição, crítica ou interpretação da obra de arte como texto

literário, utilizando três níveis intimamente correlacionados: o imaginário, o simbólico e o real. Utilizando princípios da construção textual como análise textual da obra de arte, sendo eles: coesão, coerência, intencionalidade e a aceitabilidade. Sobre esse entendimento, Koch salienta:

A Linguística Textual toma, pois como objeto particular de investigação não mais a palavra ou a frase isolada, mas o texto, considerado a unidade básica de manifestação da linguagem, visto que o homem se comunica por meio de textos e que existem diversos fenômenos linguísticos que só podem ser explicados no interior do texto. O texto é muito mais que a simples soma das frases (e palavras) que o compõem: a diferença entre frase e texto não é meramente de ordem quantitativa; é sim, de ordem qualitativa. (KOCH, 2004, p. 11)

É essa linguística que construímos utilizando os princípios da textualidade que serão sinalizados e suas relações destacadas na obra e na leitura da mesma, entendendo que na construção dos elementos existe a informatividade e esse é o formato textual que foi escolhido para o desenvolvimento dessa dissertação. Todas essas funções sinalizam relações entre os elementos representados na obra de arte e nas noções textuais, sinalizando as relações entre a cidade e sua urbe, a obra de arte e o tempo do artista, a atemporalidade do mundo textual e do mundo visual da obra e do artista. Através da perspectiva iconográfica e iconológica, o objeto analisado é tomado como coisa e como fenômeno, o ideal que se manifesta intuitivamente nos fazendo conscientes de algo, imanentemente, revelando, de acordo com Masini (1989), não existe o ou um método, mas uma postura/atitude fenomenológica - a atitude de abertura (no sentido de estar livre de conceitos e definições apriorísticas) do ser humano para compreender o que se mostra, buscando remontar àquilo que está estabelecido como critério de certeza, assim questionando os seus fundamentos. Essa afirmação é corroborada por Sanders (1982, p. 353) que atesta que “não existe nenhum procedimento ortodoxo que pode ser mantido e assegurado como o método fenomenológico”. Segundo Martins de Souza,

O equívoco aí é supor que, ao se generalizar a partir de observações de casos da realidade concreta, haja neutralidade nessas observações e que elas seriam fundantes, iniciantes, originais, sem alteridade, sem herança, sem memória discursiva, sem um *DNA* simbólico e grades interpretativas que já alocam o que se percebe, sem que tenhamos controle consciente disso (MARTINS DE SOUZA, 2012, p. 44).

Com esse contexto as perspectivas do texto podem ser assim simplificadas na obra de arte: elas relacionam o texto ao seu contexto imediato, e sua situação de comunicação as suas relações intertextuais. Neste raciocínio vai se mudando o percurso da obra de arte, recortando e estabelecendo a partir de premissas do artista, cujo conteúdo é possível explicar em uma ordem, do geral para o particular, lendo as obras da exposição, a fim de se chegar a uma conclusão e utilizando uma grade interpretativa que está constituída através das múltiplas cidades, e ou, suas representações contemporâneas recortadas da obra de arte.

Essa descrição estrutural da obra de arte busca mapear e organizar partes internas da análise textual, nos traços visuais da obra de arte, através da universalidade nela manifestada, de uma lógica, de uma tipologia, esta abordagem irá trabalhar com o gênero textual por se tornar uma nova gramática de observação utilizando regras, leis e funções dadas *a priori* ao texto, mas que acabam por destacar a singularidade da obra de arte, é composto na microestrutura pelo método dialético fundamentado na dialética proposta por Hegel: tese e antítese, como posições contrárias e contraditórias, se transcendem e se fundem. Dando origem a análise da obra de arte com um método de interpretação dinâmico, que tenta recortar a realidade, das experiências e dos fenômenos vividos do artista, considerando que fatos, objetos, fenômenos, situações que podem ser encontradas na obra de arte, a conexão dos pressupostos e as discussões a cerca da antropologia e da urbanidade amazônicas serão analisados aqui.

A grande questão aqui é expor sobre os métodos que organizam uma relação a uma lógica, nesse caso, a relação entre a linguística textual e as características de uma obra de arte. Através de um conjunto de significados que podemos localizar em uma ordem universal, coletiva escalável e repetitiva, esse conjunto é composto por elementos do texto e da obra de arte, que serão individualizados, recortados, particularizados e relacionados. Em síntese, a relação básica, neste caso, não é de sujeito-objeto, mas de sujeito-sujeito." (ASTI-VERA, 1980, p.77).

A proposta é "ressignificar" a obra de arte, buscando regularidades, leis, conjunturas e contradições que enunciem seu funcionamento, seu movimento, e sua existência dentro da construção e da análise textual interpretativa, o recorte é uma relação de unidades discursivas. Ao produzirmos uma investigação que transpassa

a arte pela comunicação, criamos o campo interdisciplinar e geramos a consciência de que a subjetividade tem um papel marcante nas influências e significações de nossa configuração ecossistêmica.

Desse modo, refletir sobre as teorias e conceitos através da obra de arte é um exercício que exige paciência e criatividade. A palavra “arte” do latim *ars* corresponde ao termo grego *téchne*, ambos podem ser traduzidos como as técnicas ou os meios para se criar, fabricar ou produzir algo, o que pressupõe atividades submetidas à regras e, portanto, do ponto de vista semântico em oposição ao natural, livre e espontâneo. Entretanto, na contemporaneidade, arte é um conceito subjetivo, líquido e gasoso, pois varia tanto na forma de ser produzida quanto na forma de ser interpretada. É esse resultado de multiplicidades e multi-percepções culturais, que cria a relação entre arte e a comunicação indo desde a tentativa de imitar a realidade até a desconstrução do figurativo para a construção de novos sentidos.

Toda essa discussão serve para dizer que Mesquitai não representa essa cidade tradicional como estamos acostumados, que sua cidade fantasiosa, onírica, representada por cores e gêneros amazônicos é composta por representações que são totalmente diferentes do real. São propriedades dessa linguagem visual Otoniana, essa cidade, urbe e esse El Dorado são representações de sonhos, de lembranças lúdicas de infância, que se misturam as técnicas de composição de obras e construção de mensagem, aos homens e mulheres, as ruas e praças, os prédios e as ordens de primeiro plano, plano de fundo, composição e textura, todas com um forte significado. A cidade, a urbe e seu imaginário onírico, nesse primeiro momento e talvez nossa maior dificuldade seja reconhecer que suas amplitudes são muito maiores que as cidades, a urbe e o urbano, extrapolando em muito a reflexão que ele reproduz, para Maisel (2014, p.71), “a expansão da imagem, por associação, representa o sistema, a ampliação da rede”. Existe uma particularidade da leitura de cada indivíduo então a imagem carrega referências da realidade e as possibilidades utópicas que ela leva. Para Léfèbvre o “urbano é a simultaneidade, a reunião, é uma forma social que se afirma” (1986, p. 159), enquanto a cidade “é um objeto espacial que ocupa um lugar e uma situação” (1972, p. 65) ou “a projeção da sociedade sobre um local” (2001, p. 56).

A cidade atual não é mais a cidade estado grega, muito menos o urbano de hoje não é mais aquele de que tratou Léfèbvre. Quais foram as mudanças que transformaram ou transformam a cidade e o urbano? Onde podemos perceber na obra de arte escolhida essas mudanças que transformam a mensagem visual que temos do quadro. O posicionamento dos personagens, suas funções e representações sociais, como a cidade aponta esse discurso e representa sua afirmação com sua urbe. A obra apresenta diversos níveis e eles agem em uma escala espacial muito ampla ele se instala na morfologia prático-sensível da cidade através de diversas formas – ruas, casas, prédios, locais públicos, em sua lógica se expressando como uma ordem em consonância com as classes dominantes. Podemos até pensar em conflitos e por em ação estratégias que instauram controle e coações na cidade. Essas estratégias ganham a forma de subsistemas urbanos (circulação, vigilância, informação, etc.) os quais, no conjunto da obra, começam a mostrar níveis que vão do ecológico ou privado, onde o habitar corresponde à ação principal, constitui o ponto de partida de informações e de chegada de ordens. Todos esses conteúdos sociais tal como Léfèbvre (1966; 2001; 2004) os indica são um contínuo que supera nossa capacidade de denominação e estabelecimento de fronteiras, o primeiro limite é fenômeno urbano (onde iremos nos ancorar), enquanto outra relação espaço-tempo que estabelece suas dimensões as quais revelam as propriedades ou qualidades da composição da obra.

Léfèbvre compreende que o urbano é uma mensagem a ser decodificada, para tanto, ele propõe um procedimento metodológico composto de três dimensões: a simbólica, a paradigmática e a sintagmática – simbólica se refere às ideologias (aos desejos) e às representações presentes no urbano, pois, enquanto dimensão da linguagem, ela revela o sentido (e contra-sentidos) da estrutura social, muito embora o conteúdo permaneça oculto; paradigmática diz respeito à projeção das relações sociais no espaço, por isso, as propriedades topológicas são pensadas a partir de uma rede de oposições espaciais pautadas nas relações de isotopia (o meu, o nosso lugar), de heterotopia (o do outro) e de utopia (lugar neutro); sintagmática está ligada aos sistemas e, propriamente, à sistematização da prática urbana que regula percursos, ações entre os espaços topológicos (1966, p.259).

Poderíamos entender que Mesquita utiliza a cidade como percurso e dimensão simbólica, paradigmática e sintagmática como sendo, respectivamente, a

poiésis (sentido), a *technè* e a *praxis*, ou seja, as três dimensões elementares de apropriação e organização do mundo organizam a sua obra. Por outro lado a cidade e o urbano criam os processos, os níveis e as dimensões ao anunciar os fragmentos. Eis a tendência à coerência ou sistematização que ambos os conceitos envolvem e que, no que a envolvem, induzem a reconhecer nos fenômenos que subsumem. Em realidade, a questão da intencionalidade ou da não-intencionalidade, bem como da consciência ou da ausência de consciência, não se coloca para este de maneira geral ou absoluta na ação, mas depende sempre da sequência da ação considerada (LAHIRE, 2002, p. 152). A própria atividade reflexiva, ademais, supõe, é claro, algum engajamento pré-reflexivo na prática (LAHIRE, 2002, p. 122). A julgar pelos casos empíricos discutidos por ele, para Lahire haveria menos intencionalidade e consciência na ação quando esta fosse extremamente curta em duração ou extremamente longa, e/ou quando esta fosse extremamente simples ou extremamente complexa e/ou quando esta fosse extremamente rotineira/banal ou extremamente não-ordinária (LAHIRE, 2002, pp. 152-3).

O urbano está apresentado hoje como reconhecimento das mudanças nas cidades, como um constante modificar, onde a cada instante, carregando sua origem ou não, as cidades vão sendo transformadas. Mesmo assim, a história das cidades que sofreram radicais e autoritárias transformações, ainda no século XIX, prova que a sociedade globalizada tudo dilui numa fome insaciável ou num eterno substituir. Hoje, os fatos apontados por Marx são mais contundentes, e as cidades, ainda que maiores e estão cada vez mais frágeis, reduzindo ainda mais a proporção de seus habitantes – o urbano no nosso tempo tenta vestir a cidade com uma nova roupagem, onde tudo se transforma nessa nova relação, estabelecendo comodidades e outras necessidades, previsíveis que com o crescimento da cidade mudam os hábitos de seus habitantes. Muda-se aí o urbano, justificando-se pela segurança, economia, privacidade, consumo e tantas outras necessidades, vive-se uma nova era, seguindo-se novos padrões.

Como disse no início dessa observação, os conceitos só existem a partir de uma definição e, portanto, não dispensam a linguagem. Essa observação justifica o que vamos discutir a seguir: que papel terá o urbano

nessa leitura da cidade? É preciso refletir e contestar, pensando nossas necessidades e fazendo valer a nossa parcela no modelar da cidade. O que parece desafiador nesse momento é a intensidade do processo de construção do urbano na obra de Mesquita, insinuando múltiplas possibilidades, mas na realidade, revelando uma só direção – a intencionalidade do artista, cenários impessoais e banais, vindos de imagens inatas e linguagens visuais avançadas resultam em uma obra globalizada que tenta apagar ou retratar as diferenças culturais, parece que assim também funcionam nossas cidades, quando comparadas à outras cidades em períodos históricos. Quanto à palavra urbano, essa palavra é um adjetivo e serve, assim, para caracterizar os seres ou os objetos nomeados pelo substantivo; ou seja, serve para caracterizar o que foi nomeado. (Cunha, 1992: p.114 e 151).

O urbano como conhecemos hoje é um fenômeno que se impõe em escala mundial a partir de um duplo processo de implosão e explosão das cidades atuais, é um conceito, uma temática e, por necessidade de articulação teoria e prática, uma problemática. O urbano na Amazônia tanto as cidades, como o fenômeno, se situam no âmbito das reflexões sobre o espaço e a sociedade, pois são produtos dessa relação. É nessa determinação que a discussão a seguir se coloca, tendo como pano de fundo, mas não como central, a produção da cidade e do urbano na obra de Mesquita. No mundo de hoje as redes e os fluxos tecem conexões entre os lugares e alteram a idéia de próximo e distante, como diz Léfèbvre – ele denomina de sociedade urbana e, de maneira sintética, de urbano. (Léfèbvre, 1999, p. 16 e 28). Foi no meados de 1970 que Léfèbvre fez essa consideração, indicando que o urbano de então não se constituía numa realidade acabada, mas num processo de vir a ser que se apresentava, ainda, naqueles anos, de forma virtual, devendo, no entanto, se apresentar como real no futuro. (Léfèbvre, 1999, p.15).

LEITURAS FINAIS

Como fazer a leitura de uma obra de arte onírica? Quem conhece o mundo onírico? Como se atrever a andar no limite, no consciente e na realidade, e de lá ler obras de artes? Walter Benjamin diz:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando som e a imagem, e a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido. (BENJAMIN, Obras Escolhidas, 1985)

As vezes parece algo altamente insano, o surrealismo, e talvez seja, segundo Silvana Amorin em seu livro *Fábula e Lírica* (2003) o conceito de surrealismo foi criado no ano de 1917 por Guillaume Apollinaire, escritor francês, exprimindo “algo além do real”. O Surrealismo surgiu na França em 1920, mas em 1924, o poeta André Breton publicou o Manifesto Surrealista que deu ao movimento maior conhecimento. No texto estavam expressas às preocupações do movimento quanto à libertação do homem de uma vida predominantemente utilitária e a busca de uma ausência de lógica. No manifesto Breton diz:

Só a imaginação me dá contas do que pode ser. Não é o temor da loucura que vai nos obrigar a içar a meio pau a bandeira da imaginação. A atitude realista, inspirada no positivismo, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. (BRETON, 1924.)

Por esse motivo, que essa modalidade de arte teve influência do “pai” da psicanálise, Sigmund Freud. Em seu livro “A Interpretação dos Sonhos” (1938) o psicanalista afirmou que o homem não deve fugir de sua realidade, mas sim enfrenta-la, e que o inconsciente pode ser denominado como algo que sentimos, dado seu efeito sobre nós, mas que pouco sabemos sobre ele. O inconsciente passa a ser protagonista em um movimento artístico, sua influência sobre a criatividade passa a ser mais discutida, e principalmente, reconhecida.

Analisando a relação entre mundo fantasioso e realidade na obra de arte escolhida, temos um proposito no artista de perpassar as diversas modalidade de

alcance de “homem e sociedade”, o próprio artista vive despido de convencionalismos, de tradições, e utilidades, negando a “tirania do capitalismo”. O onírico, o surrealismo criticava a própria existência da arte e a negação da existência negava o “estatuto” de arte clássica. Otoni não é clássico, não é surreal é onírico e atemporal, busca a pura liberdade tanto na pintura quanto na escrita.

O que se prioriza no ato da criação literária é o encontro do homem consigo mesmo, o aprofundamento da vida onde a linguagem se confunde com o puro momento da consciência (HELLMANN, 124). A quem confunda essa liberdade com alienação essa autonomia é uma afirmação da conquista da independência criativa: se expressar tão genuinamente ao ponto de entenderem que não importa, ou que não entenda, ou que simplesmente saia ensandecido com a obra de arte. Para ilustrar minha breve descrição sobre o essa leitura escolhi o quadro a Procissão, que apresenta informações textuais e comunicacionais anômalas, metalinguísticas, utópicas, ilusórias; essas são algumas das descrições que podemos dar as criações de Otoni.

norte-americano.

Ao analisarmos as figuras, em sua maioria já apresentavam indumentária farta e decoradas com grafismo e outros objetos ritualísticos, também encontrados no quadro a Procissão. De certa forma escapavam dos limites da caverna escura, com suas paredes grafitadas. No entanto, a própria pintura foi exigindo uma complementação compositiva e assim surgiu, ainda que timidamente os aspectos de uma cidade emergindo de uma paisagem barrenta, ao fundo e na extremidade direita inferior, conforme as imagens do cadernos de estudos do artista.

De acordo com Otoni, entre os esboços realizados nas décadas de oitenta e noventa se destacam também alguns estudos, contendo alguns seres, nem sempre definidos se humanos, apresentados com indumentárias bastante cenográficas, que tanto podem remeter a lugares imaginários ou a um tempo remoto ou regiões mais resguardadas de algum lugar, ainda desconhecido, que fazem parte da composição do quadro a Procissão, ainda de acordo com Otoni, esses conjuntos de figuras podem ser interpretados como que integrando algum ritual imaginário.

A construção de cidades imaginárias passou a integrar o repertório do artista e a composição da obra com mais frequência, no entanto, esses espaços se encontravam completamente vazios, não apresentando qualquer habitante. Algumas

vezes essas figuras se apresentam com características mais humanas, outras com características zoomórficas sempre permeando as obras do artista.

Na leitura da obra *a Procissão*, a presença de figuras posicionadas sobre as cidades imaginárias, talvez possa ser interpretada como uma junção de duas das temáticas trabalhadas, ou seja, variantes de parâmetros que se mesclam aos desenhos das cidades, suscitando a insólita composição na qual as figuras masculinas e femininas se destacam sobre a cidade, suas ruas e seu posicionamento em planos como se as mesmas representassem da mulher como protetora ou padroeira da cidade. Trata-se de uma pintura com predomínio vertical, na qual a figura feminina ganha destaque sobre a indicação de alguns elementos arquitetônicos apresentados no quadro.

Os chamados devaneios oníricos acontecem quando o indivíduo está em estado de inconsciência, seja por motivos mecânicos ou naturais, diz-se quem uma pessoa vive em um mundo onírico, quando aparenta ser "desligada" da "realidade", caracterizando-se como um indivíduo imaginativo e/ou criativo. Esse é o conceito do artista Otoni! Freud diz que um pensamento onírico é similar ao pensamento de vigília (quando estamos acordados), porém com a diferença de estarem sobre o comando do nosso inconsciente, em outras palavras, os sonhos seriam "pensamentos" aleatórios do subconsciente humano. Otoni em suas palavras sempre remete suas obras aos seus senhos e lembranças de infância, as suas experiências, aos seus achados, essa ideia de tempo, memória, cultura e atemporalidade é parte também das construções textuais de Otoni, ao ler seus textos encontramos diversas expressões dessa realidade e ao ler suas obras lemos as imagens com a mesma representatividade.

É possível ler uma obra de arte? Sim! Do mesmo jeito que aprendemos a ler, decodificar a linguagem verbal, ou seja, as letras, palavras, frases. Ao observar os elementos que compõem a obra de arte, ou seja, os elementos expressivos, como alinhamento, cor, volume e perspectiva, fazemos a chamada leitura direta. A leitura interpretativa é composta por um momento muito rico, em que não existe certo nem errado, na semiótica seria a secundidade, onde armazenamos as informações, durante esta leitura é possível a cada espectador colocar o que pensa sobre a obra. Já a contextualização histórica consiste em localizar a obra no tempo, espaço e sistema, observando o tema, os significados e os contextos em que foi criada.

Ao construirmos essa sequência de leitura estamos realizando um diálogo com a obra, com o artista e com o mundo ao seu redor. Quanto mais estivermos em contato com obras de arte, mais nos aprofundamos nessa linguagem e consequentemente em sua leitura. Ao atribuir significados a algum texto, no caso de obras artísticas, estamos falando de textos visuais, que são lidos a partir do momento que começamos a estabelecer relações entre as situações que nos são impostas pela nossa realidade e de nossa atuação em frente a estas questões, na tentativa de compreendê-las e resolver, a leitura se tornando tão real quando estabelecemos essas relações. A descrição da imagem e a investigação sobre os meios utilizados sobre o significado da obra, criam o momento da releitura, esse momento é exclusivo do leitor/receptor da obra de arte.

Interpretação, descrição e análise, a obra de arte ressignificada pela leitura textual e por leituras de imagens. Ao contrário do que muitas pessoas acham, para ver uma imagem não basta simplesmente olhar para ela, ver de verdade, enxergar exige tempo e reflexão, ler uma obra de arte significa tirar a obra de seu estado estático, dando-lhe vida, envolvendo-a em nossa intimidade e experiências, por isso, a leitura da obra é muito pessoal e dinâmica.

A leitura de imagens é um modo particular de aquisição de informações, os objetivos da leitura são a compreensão de tudo que vemos seja do texto escrito e/ou texto visual nosso alcance de uma impressão é quando lemos. O texto ou a obra são a expressão do viver, participar, é o produto humano colocado no mundo através de obras artísticas. Essa é a manifestação do que o homem produz nos vários campos das artes, da literatura e do saber, expressa-se por meio dos mais variados meios simbólicos: peças de teatro, filmes, televisão, pinturas, esculturas, literatura, poesia, livros científicos, artigos de revistas, jornais.

Ao escrever um texto, o autor (o emissor) codifica sua mensagem que, por sua vez, já tinha sido pensada, concebida e o leitor (o receptor), ao ler um texto, decodifica a mensagem do autor, para então pensá-la, assimila-la e personaliza-la e compreendendo-a. Ao pintar um quadro entendesse que o autor participa da construção e denomina-se leitura a compreensão de uma mensagem codificada em signos visuais. Para estudar a obra de Otoni, devemos fazê-lo como um todo até adquirir uma visão global, para que possamos dominar e entender a mensagem que o artista pretendia relatar quando produziu.

Segundo Ricouer (1976) o autor faz algumas reflexões sobre o processo de interpretação de discursos e textos verbais que podem ser adaptados para a interpretação imagética, segundo o autor, o ato de interpretar perpassa as intenções subjetivas do leitor. O autor através dos seus conceitos conecta o que o falante quis dizer, ao dizer alguma coisa, com o que as suas declarações significam fora de suas intenções, destacando que nesse processo não há neutralidade, nesse caso, tento descobrir e ressignificar o que o autor quis dizer, deixando claro que interpretar o discurso escrito é um processo guiado pela lógica da probabilidade, em vez da lógica de verificação empírica, ou seja, o significado verbal e significado mental têm diferentes destinos.

Existem duas maneiras de se dar sentido a esta situação, primeiro dizer que o significado é interpretável e não sugerir que o significado seja qualquer coisa, reconhecendo a multiplicidade do texto em face da unidade do autor, segundo a interpretação como a tentativa de apropriação, de ler e tentar tornar conhecido o que é onírico e estranho inicialmente. Na medida em que separamos o significante do significado, as marcas intencionais do artista se distanciam, e conseqüentemente, o texto/obra torna-se liberado para qualquer pessoa que possa interpretar a mensagem. Já contextualizando a leitura o texto passa a ser a principal unidade de análise para compreender e comunicar as nuances discursivas da obra de arte, bem como, suas funções, distorções e possibilidades.

Assim, a obra de arte é a ideologia, é o fenômeno insuperável da existência social representada nas pessoas, animais, ruas, casas e prédios, na medida em que esta realidade social possui uma constituição simbólica e comporta uma interpretação, em imagens e representações, do próprio vínculo social amazônico da obra de arte ou texto do artista/autor.

Apoiado em Frege e Husserl, Ricouer (1976, p. 90) explica que interpretar um texto "significa primariamente considerá-lo como a expressão de certas necessidades socioculturais e como uma resposta a certas perplexidades bem localizadas no espaço e no tempo". Reconsiderando a fenomenologia de Husserl, por exemplo, Ricouer advoga o sentido construído de uma interpretação, que – para além do conteúdo psíquico (moral e intelectual – retomando aqui as categorias do real, simbólico e imaginário), compromete “atos perceptuais, volitivos e emocionais”, para Ricouer:

“...[o texto não é, primariamente, uma mensagem endereçada a um específico grupo de leitores, e, nesse sentido, não é um segmento numa cadeia histórica. O texto é um tipo de objeto atemporal, que teve seus laços cortados com o desenvolvimento histórico. A interpretação implica “sobrepular o processo histórico, transferir o discurso para uma esfera de idealidade que permite uma ampliação indefinida da esfera da comunicação”]. (RICOUER, 1976, p. 91).

Por exemplo, ao ler uma peça de qualquer autor, o sujeito cria sentidos de maneira singular que independem de conhecimento sobre o contexto, no entanto, dentre as várias possibilidades de interpretação que são possíveis “compreender” um texto perpassa a exposição/revelação dos referenciais originais do próprio texto nesse caso: cidade, urbe e urbano. A interpretação deve se apoiar na “compreensão” do que está exposto/revelado na obra de arte, ou seja, englobará significados que são operados a partir do contexto construído dialogicamente pelo artista. Apesar de esta pesquisa não visar ao aprofundamento em semiótica, torna-se imperativo a reflexão e contextualização de propostas apresentadas por especialistas e autores da área sobre o uso, implicação e interpretação de imagens para se alcançar melhor compreensão da simbologia, significado e contexto que encerram. Segundo Santaella & Nöth (2005), a semiótica objetiva o estudo das representações visuais de todo e qualquer sistema de signos.

[...] o texto é percebido agora como semioticamente multimodal. O mesmo conteúdo pode ser expresso de diferentes formas e comunicado através de diferentes meios, conjuntamente ou em separado. Ainda, o texto é concebido como um conjunto amplo e articulado de elementos que podem incluir a combinação do simplesmente linear ao som, à imagem, ao movimento, cada um em particular ou todos simultaneamente e ordenado por princípios comunicativos que vão além dos princípios lingüísticos da gramática tradicional. Esta opera apenas ao nível do linear, do texto escrito e falado e não dispõe de recursos que possam explicar as funções

comunicativas de outros itens recém incorporados aos conceitos de texto e leitura. A comunicação multimodal opera segundo princípios semióticos comuns realizados de diferentes modos e “baseadas em maior ou menor grau nas teorias semióticas de Halliday (1978, 1985), e Hodge and Kress (1988)” (Kress & Van Leeuwen, 2001, p. 3) dentre outros (OLIVEIRA, 2006, p. 7).

Logo, sem nos aprofundarmos no tema e apenas considerando a comunicação multimodal, pode-se dizer que as imagens também são textos e, sendo assim, a leitura, a interpretação e a apropriação desses textos são imprescindíveis. Para esta pesquisa, além dos aspectos comentados até aqui, será considerada, também, a abordagem interpretativa textual, proposta por Jacques Derrida, acerca das imagens, de sua representação e das construções de sentido feitas a partir delas. Derrida (1971) propõe a desconstrução do texto, o questionamento de suas ideias, e a “abertura de comportas da significação” para a atribuição de novos significados ao conteúdo até então considerado estanque. A desconstrução de um texto, a fim de que se possa encontrar nele também suas ideias não explícitas, se aproxima do que esta pesquisa busca debater sobre a triangulação Cidade/Urbe/Urbano.

O trio envolve a capacidade do leitor de desconstruir os elementos e conceitos dispostos em um texto e buscar compreendê-los e interpretá-los à luz de um processo interpretativo ancorado na contextualização social, cultural e histórica, relevante para a representatividade desenhada na obra de arte. A cidade só existe pois todos reconhecem a urbe que se representa através da ideia de urbanidade social, homens e mulheres, animais e seres, ruas, casas e prédios se reconhecem como contexto isso representa o urbano, o amazônico, o eldorado, contextualizados na obra de arte. Logo, a representação ou ressignificação da cidade de Otoni, não é apenas sua materialidade, sua urbe, mas sim a representação de tudo aquilo de lúdico e onírico que o artista viveu e ali ele também representa suas relações sociais, as formas de contato e ação comum no espaço público, as relações de cooperação e solidariedade, enfim, as relações comunitárias, tudo isso se revela como urbano, como polis, para concluir, uma cidade plena demanda que Urbe e Polis se façam presentes de forma universal, em todos os seus territórios e para o conjunto de cidadãos e cidadãs.

No quadro Otoni faz isso acontecer, e cabe a nós reconhecer as contribuições que as favelas e outras periferias das cidades podem oferecer, abrindo espaço

também para que vivências sociais sejam reconhecidas, o que demonstra que sua construção cria formas de mobilidade no mundo real social: física, econômica, cultural e, sobretudo, simbolismo faz com que todos tenham o direito de se sentirem pertencentes à essa cidade, com ela se responsabilizarem e nela buscarem viver plenamente nas singularidades de traços e na pluralidade de cores que a define. A cidade produzida pelo sistema capitalista é programada para reproduzir, em seu urbanismo, a exclusão de classe em um padrão periférico de urbanização que empurra os pobres, desempregados e negros para a periferia como forma de assegurar as hierarquias urbanas e sociais. É essa situação social que podemos entender a leitura das pessoas que fazem parte do quadro e por consequência da realidade que ele apresenta. A obra nos obriga a compreender criticamente como a cidade se refaz, nos possibilitando desenvolver uma visão reflexiva sobre os sentidos da cidade contemporânea. Grandes narrativas sobre a ideia de territorialidade, fronteiras e territórios caberiam neste momento, mas esta análise não tem o objetivo de aprofundar essas questões. Nesse sentido a construção da identidade na obra de arte permite analisar o contexto social que foi constituída a composição da obra, não se trata apenas da construção de territórios, e sim, da significação desses territórios na obra. As práticas modernas sugerem encontrar ancoras de significado e leitura e como consequência o reconhecer que a cultura e o caminho da construção da identidade. É possível uma aproximação entre as idéias de Halbwachs (2006) sobre memória coletiva e individual com as premissas sobre as narrativas de Benjamin (1987). Se para Halbwachs o homem se apoia em memórias individuais para promover a memória coletiva de um grupo social, por sua vez, Benjamin afirma que as melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem da narrativa oral contada por narradores anônimos. É exatamente esse anonimato que encontramos na obra *Procissão*, as pessoas não possuem rostos definidos ou se assim estão não se apresentam expressões distintas ou perceptíveis, na obra a cidade é construída em tempos e espaços distintos, muitas vezes, vemos na cidade as sobreposições de tempos e espaços – o espaço urbano construído no passado ressignificado na contemporaneidade – analisando a obra a cidade narra sua história com marcas no espaço urbano, as memórias do passado estão presas, imóveis em um tempo que não existem mais, entretanto ao rememoralas elas reconstruímos um espaço vivenciado pelo artista em sua infância e experiências de vida.

Desse modo o que procuro apresentar são os ressignificados e como são apresentados na obra de arte escolhida, os efeitos de discurso apresentados, as esferas de construção de classes e contextos através de curvas e texturas, isso quer dizer que o sujeito é muito mais que a obra ou o artista e sim a sua reconstrução por etapas no produto cultural. Aqui está a ideia de discurso e narrativa contextualizada anteriormente e a ressignificação pela desconstrução narrativa e a fragmentação da narrativa da obra. A fragmentação tem aparecido na literatura contemporânea como um modo recorrente de narrar. Como um exemplo contundente desta tendência pode-se apontar a intensa produção, na atualidade, dos denominados contos curtos ou minificção. Essa fragmentação é necessária para leitura da obra, a opção pela fragmentação na composição faz com que as narrativas ultrapassem o espaço de uma página ou de um livro. Cabe perguntar, neste sentido, o que essa produção fragmentária que está baseada na não linearidade, na serialização e na simultaneidade de informações constrói uma narrativa que provoca uma leitura semelhante à leitura do ciberespaço, com modificações constantes e que inclusive abdica de ser lida de forma linear, pois trabalha com a simultaneidade de informações. Através do princípio que aponta para uma leitura que foge da totalidade são as acumulações de diversos fragmentos amazônicos que se somam uns aos outros para configurarem, necessariamente, um sentido total encadeiam-se e expandem-se infinitamente. Os fragmentos, ao mesmo tempo em que não criam espaços ociosos, também formam segredos, neste sentido, a obra fragmentária não se reduz a um singular gesto de escritura os fragmentos nos falam inclusive pelos seus intervalos. Essa dinâmica de leitura depõe sobre a reconfiguração da literatura uma vez que já não quer demarcar sua diferença, oposição com relação a outras estéticas ou mesmo com outros campos.

REFERÊNCIAS

- ASTI-VERA, A. **Metodologia da pesquisa científica**. Porto Alegre: Globo, 1980.
- BOTTON, A.; ARMOSTRONG, J. **Arte como terapia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- BOLTANSKI, L. (2011). *On critique: a sociology of emancipation*. Cambridge/Malden: Polity Press (Trabalho original publicado em 2009).
 _____. (2014). *Mysteries and conspiracies: detective stories, spy novels and the making of modern societies*. Cambridge/Malden: Polity. (Trabalho original publicado em 2012)
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio. **O direito à Literatura**. In: Vários escritores. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- _____. **Vários escritos**. 3. ed.. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CONTE, M. E. **La lingüística testuale**. Milano: Feltrinelli Economica, 1977.
- FERRARI, Pollyana. **Comunicação digital na era da participação**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.
- GERALDI, João Wanderley. **Linguagem e ensino: exercícios de militância e divulgação**. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1996.
- KOCH, Ingedore. **A coesão textual**. 19. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- LACAN, J. O sujeito e o outro (I): a alienação. In: **O Seminário** — Livro 4. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979b.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1995.
- MASINI, E. F. S. Enfoque fenomenológico de pesquisa em educação. In: FAZENDA, I. (Ed.) **Metodologia da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1989.
- SANDERS, Patricia. Phenomenology: A new way of viewing Organizational Research. **Academy of Management Review**. Vol. 7 no 3, pg. 353-360, 1982.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- BARTHES, R. **Image music text**. London, England: Fontana Press, 1977.
- DERRIDA, A. **Escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005. Cap. 1.

ADES, Dawn. **Dadá e Surrealismo**. In: **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HELLMANN, Risolet Maria. **A trajetória da Arte Surrealista**. Resvista Nupem, Jan./Jul.2012

FREITAS PINTO, Renan. O Pensamento Social de Djalma Batista. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Manaus, n o 24, p. 144-152, nov. 2002.

SANTOS, Carolina Junqueira. **A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível**. Belo Horizonte, 2006.

SANCHES, Ceber. **Fundamentos da cultura brasileira**. Manaus: Editora Travessia, 1999.

LAHIRE, B. (2002). **Homem plural: os determinantes da ação**. Petrópolis: Vozes. (Trabalho original publicado em 1998)

_____. (2004). **Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais**. Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 2002)

_____. (2006) **El espíritu sociológico**. Buenos Aires: Manantial. (Trabalho original publicado em 2005)

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. In: **Sopro**. Desterro: Cultura e Barbarie, 2010.

LÉFÈBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1992.

MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. **Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade**. Manaus. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. 400p.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988, p.59.

SIGMUND, Freud. Sobre os sonhos. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1973.

Imagens: <https://www.renemagritte.org/link.jsp>

- <http://misterioamazonia.blogspot.com/2012/04/lenda-do-eldorado.html> - 29.11.2018/06h19m
- * <http://misterioamazonia.blogspot.com/2012/04/lenda-do-eldorado.html> - 29.11.2018/06

