

Imaginário e memória: interações sógnicas na arte amazônica contemporânea

Imaginary and memory: semiosis in contemporary art in Amazon

Rafael de Figueiredo Lopes¹

Resumo: O artigo propõe uma reflexão sobre trajetórias ecossistêmicas comunicacionais, por meio de memórias e metamorfoses da arte. Tem o objetivo de compreender aspectos da interação entre corpo, mente e ambiente, em processos artísticos no Amazonas. A abordagem é feita pelo viés da semiótica e o referencial teórico traz autores como Lúcia Santaella, Christine Greiner e Paes Loureiro. É possível perceber cartografias sógnicas construídas pelo imaginário, a partir de inter-relações e interdependências.

Palavras-chave: arte, ecossistemas comunicacionais, semiótica, imaginário.

Abstract: This paper proposes a reflection on communicative ecosystems, through memories and metamorphosis of art. The goal is to understand aspects of the interaction between body, mind and environment in artistic processes in Amazon. The theoretical and methodological approach is the semiotic, from Lucia Santaella, Christine Greiner and Paes Loureiro. The study, it is clear signical mappings built by the imaginary, from interrelations and interdependencies.

Keywords: art, communicative ecosystems, semiotics, imaginary.

¹ Jornalista, ator e produtor audiovisual, com especialização em Comunicação Digital. Trabalha como voluntário em projetos sociais, com oficinas de vídeo, teatro e artes visuais. É mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM/Brasil). Suas investigações científicas são voltadas para a área dos Ecossistemas Comunicacionais e sua linha de pesquisa é em Linguagens, representações e estéticas comunicacionais.

Introdução

Bem antes de o homem sistematizar códigos para a linguagem verbal ou escrita, já gesticulava, dançava, desenhava, esculpia, produzia sons musicais, elaborava construções, realizava rituais (origem do teatro). Tais exemplos são constatados, sobretudo, pela gravação e perpetuação de registros visuais evidenciados em pinturas rupestres de milhares de anos atrás, em sítios arqueológicos espalhados pelo mundo, conforme Prous e Ribeiro (2007). Nesse sentido, as artes visuais além de configurarem-se por processos sensoriais-cognitivos, em função da presença do “corpomente num ambiente”², em determinado (s) contexto (s) histórico (s) para sua produção e percepção, 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.

Os registros pré-históricos feitos em cavernas, muito antes da invenção da escrita, com a representação de cenas cotidianas (de caça, guerra, dança, sexualidade etc.) ou simbologias míticas (concepções sobre a vida e a morte, por exemplo), por meio de desenhos figurativos, manchas ou traços, eram, segundo Prous e Ribeiro (2007), um meio de comunicação de importância e eficiência relevantes, até mesmo com estilos especializados em diferentes tendências “discursivas-visuais” direcionadas ao “público da época”. Para os autores, a expressão gráfica na arte rupestre permitia a transmissão de informações para inúmeros grupos de receptores e atendia a diferentes finalidades, por meio de significados sociais, funcionais e simbólicos.

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, pichações, painéis luminosos, mensagens multimídia pelo celular, etc.) nas paredes, muros e prédios das cidades ou nas telas móveis, que refletem o cotidiano e o imaginário atuais. O tempo que distancia as diversas apropriações dos espaços e suportes nos exemplos de manifestações artístico-comunicacional que citamos, podem configurar diferentes momentos evolutivos da espécie (e a gama de diferenças culturais e interesses 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. A arte é e sempre foi um dos principais elementos da comunicação humana, como reforça Littlejohn (1988, p. 18) que amplia ainda mais a discussão ao enfatizar que “a arte é um processo de descoberta e um caminho muito pessoal para a verdade”.

Esse preâmbulo é para reforçar que além de uma manifestação da sensibilidade da nossa espécie, a arte é um importante registro para conhecermos e compreendermos a história da humanidade e darmos “sentido à existência”. Portanto, a articulação comunicacional entre corpomente e ambiente por meio da arte na produção de linguagens é o que nos interessa neste estudo. A ideia inicial era realizar uma análise do cenário da arte contemporânea no

² Estamos trabalhando com a ideia de "corpomente e ambiente", a partir da Teoria Corpomídia, formulada pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, do Centro de Comunicação das Artes do Corpo, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que propõe pensar o corpo como um organismo ecológico, ou seja, inseparável da relação com o seu ambiente. Segundo Greiner (2005) o corpo é sujeito físico, mental e ambiental, pois está em permanente processo de evolução com o ambiente natural e cultural em que se insere, contrapondo-se a noção cartesiana na qual corpo, mente e ambiente estão dissociados. No decorrer deste artigo vamos abordar a questão com mais detalhes.

Estado do Amazonas, mas devido à complexidade entre os sistemas envolvidos e a amplitude a ser estudada, optamos por uma abordagem dirigida ao trabalho do artista multimídia Otoni Mesquita.

A escolha levou em consideração sua trajetória artística profissional (de mais de quarenta anos de carreira), além da importância de sua obra no contexto contemporâneo das artes no Amazonas e a inexistência de um trabalho acadêmico com esse recorte. A nossa proposta não tem a intenção de abarcar a dimensão artística, cultural, social e política da obra de Otoni Mesquita, mas projetar aspectos que possam configurar um ecossistema comunicacional, abrindo espaço e reflexão sobre essa temática, que poderá ser aprofundada ou desdobrada em estudos posteriores.

Em nossa investigação não fazemos uma análise sobre aspectos formais dos elementos das artes plásticas, com a preocupação de definir questões mais estruturais como ponto, linha, forma, cor, textura, composição; ou sobre a filosofia da estética; ou a valoração conceitual ou mercadológica da arte e as características dos seus períodos e transformações; ou ainda uma análise profunda sobre o processo criativo e representativo de Otoni Mesquita. Embora todas essas questões estejam em diálogo com nossa proposta, o nosso intuito principal é configurar um ecossistema comunicacional na relação entre arte-corpo-mente-ambiente, buscando memórias e metamorfoses no processo de criação artística.

Como nossa proposta busca uma análise integrada e não segmentada, a nossa estratégia teórico-metodológica orbita na perspectiva dos ecossistemas comunicacionais, a partir de Sandro Colferai (2014), e da semiótica, sobretudo, com base no trabalho de Lúcia Santaella (2001; 2003; 2014), em interface com os estudos sobre o corpo, por Christine Greiner (2005). Os processos sensoriais e cognitivos são evidenciados por ideias do neurocientista Oliver Sacks (1997) e do físico Leonard Mlodinow (2013), e um panorama das Artes Visuais no Amazonas é traçado a partir de Luciane Páscoa (2011).

Corpo-mente-ambiente: a semiose de um ecossistema comunicacional

Nas teorias clássicas da comunicação o fenômeno comunicativo se estabelece basicamente num processo emissor-mensagem-receptor e a comunicação só ocorre quando o receptor compreende o código da mensagem enviada, como salienta Littlejohn (1988). Porém, quando propomos uma análise dos fenômenos comunicativos por um viés da complexidade, como pressupõe os ecossistemas comunicacionais, a comunicação vai muito além da relação funcionalista entre emissor-mensagem-receptor, sugerindo:

[...] estudos sobre os processos de organização, transformação e produção das mensagens conformadas na cultura a partir das interações entre sistemas sócio-culturais-tecnológicos, considerando a complexidade sistêmica e informacional dos fenômenos comunicativos. (MONTEIRO; ABBUD; PEREIRA, 2012, p. 09)

Trata-se de um “conceito” que pelo risco de tornar-se um sistema fechado é “não conceituável”, apresentando-se como uma ideia que se abre para o diálogo com outras áreas do conhecimento, conectando-se com múltiplas abordagens teóricas para compreender como os fenômenos comunicacionais se configuram, se articulam e se relacionam, numa alusão ao

conceito de ecossistema na ecologia (ou seja, um sistema formado por seres vivos, o local onde estão inseridos e suas interações). Colferai (2014) faz uma leitura do “conceito” a partir da dinâmica da vida na região amazônica. Na perspectiva do autor, o ecossistema comunicacional não separa o ser humano da natureza, nem a objetividade da subjetividade, pois compreende os fenômenos a partir da relação da sociedade com o ambiente e das contradições entre os sujeitos.

Para Colferai (2014) a ideia dos ecossistemas comunicacionais quebra paradigmas, pois não vê linhas divisórias entre os saberes, rompendo a imposição de que apenas os resultados dos métodos científicos tradicionais são aceitos como verdade. Segundo o autor, a noção ecossistêmica comunicacional também agrega os conhecimentos leigos, produzidos por uma parcela da população que normalmente é marginalizada pela academia, propondo uma nova forma de ver e fazer ciência. É uma abordagem que se articula considerando a corporeidade das relações, as tecnologias, as subjetividades sociais e os ambientes. Portanto, dialoga com múltiplas conceituações teóricas e campos do conhecimento, segundo Colferai (2014). O autor explica que para apreender essa ideia, que é uma “perspectiva do olhar”, recorreu a conceitos dos filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana, como *enação*, ao considerar a inseparabilidade entre ser humano e natureza, e *autopoiese*, ou seja, a capacidade dos sistemas vivos e suas estruturas estarem em constante autoprodução e autorregulação, mantendo interações entre seus próprios elementos e com outros sistemas.

Nesse sentido, Colferai (2014) defende que a comunicação se estabelece por subjetividades e materialidades efetivadas entre vivências e compreensões, pelas quais o ser humano apreende ao atuar com o meio onde se insere, muitas vezes através de acoplamentos tecnológicos ou de interfaces sensoriais, que também constituem o processo de formação cultural e codificação de linguagens. Conforme o autor, o que vemos, ouvimos e sentimos (seja na experiência e interação social ou individual, pelas telas de TV, celulares, ipods, jogos eletrônicos e etc.) provocam reações no sistema nervoso criando novas conexões neuromusculares e cognitivas, fazendo com que os aspectos biológicos, psíquicos, sociais, do ambiente e o aparato tecnológico tornem-se pontos de conexão em simbiose.

Ao fazermos uma investigação que transpassa a arte pela comunicação, temos consciência de que a subjetividade tem um papel marcante no conjunto de influências e significações de nossa configuração ecossistêmica, mesmo sem entrarmos em questões profundas da psicologia, biologia, filosofia ou da sociologia, consideramos que aspectos subliminares na comunicação articulam conexões entre códigos de linguagens e de representações estéticas e ideológicas inseridas em ambientes. Para Mlodinow (2013) é preciso compreender a influência dos instintos inconscientes, abaixo da superfície da mente, que se escondem nos sujeitos, para entender o comportamento social e o mundo ao nosso redor. Para o autor “ao contrário dos fenômenos da física, na vida, os eventos com frequência podem obedecer a uma teoria ou a outra; o que acontece na verdade pode depender muito da teoria em que escolhemos acreditar” (MLODINOW, 2013, p. 258).

Desse modo, refletir sobre as teorias e conceitos na arte é um exercício que exige paciência e despojamento. 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, segundo o autor, na contemporaneidade, arte é um conceito subjetivo e gasoso, pois varia tanto na forma de ser produzida quanto na forma de ser interpretada, resultando da multiplicidade de percepções culturais, valores e anseios humanos. A relação entre arte, o ser humano e a natureza também foi se transformando ao longo dos tempos, desde a tentativa de imitar a realidade até a desconstrução do figurativo para a construção de novos sentidos, o que coloca o artista num embate contínuo entre seu processo pessoal, a sociedade e a natureza.

Para Salles (2012), que trabalha com a Crítica Genética (a análise dos registros materiais dos processos e métodos da produção artística) para compreender o percurso criativo, a arte é uma sequência de agregações de ideias com possibilidades infinitas em permanente mutação - um “gesto inacabado”. Ou seja, um processo sógnico em mobilidade e metamorfose sempre aberto à introdução de novas ideias. Segundo a autora, todo o processo criativo é um ato comunicativo, pois “a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto político que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral” (SALLES, 2012, p.42).

Em "Arte aquém e além da Arte", Santaella (2014) analisa as fases e representações artísticas de Betty Leirner, artista visual brasileira radicada na Suíça com uma produção voltada à hibridização de linguagens e à quebra dos cânones artísticos. No livro, a autora trabalha fazendo uma relação entre o que chama de as três matrizes de todas as linguagens com as três categorias fenomenológicas constituídas por Charles Sanders Peirce: a visual (primeiridade), a sonora (secundidade) e a verbal (terceiridade), para interpretar a poética artística de Leirner, repercutindo aspectos já explorados no livro "Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal", lançado em 2001, o qual traz da fenomenologia um questionamento importante: como se dá a apreensão e compreensão do mundo pelo ser humano? Segundo a autora, embasada na semiótica de Peirce, não há pensamento sem signos, que por sua vez dependem de uma interpretação para existirem, e isso ocorre pela qualidade do sentimento, ação e reação, e mediação.

Conforme Santaella (2001) as três matrizes de linguagem e pensamento nos ajudam a esclarecer a complexidade dos nossos processos cognitivos e sua evolução histórica, até porque há uma série de desdobramentos a partir das combinações e misturas entre as categorias, como um complexo tecido, podendo resultar numa linguagem não linear, polissêmica, hipermediática. Segundo a autora, "as camadas da criação humana vão se superpondo, formando um agregado cada vez mais espesso em processo de crescimento vetoriados para a complexidade" (SANTAELLA, 2001, p.95).

Especificamente em relação à representação visual, que se aplica mais ao campo das artes plásticas, Santaella (2001) faz um apanhado de diversas teorias que auxiliam na leitura conceitual (intersemiótica) em relação às obras artísticas e ao cotidiano, estimulando-nos a ampliar nossa capacidade de contemplar o que observamos e o modo como registramos o que percebemos, reconhecendo o hibridismo entre as linguagens.

Desse modo, percebemos a importância do “corpomente e ambiente” como força motriz do ciclo comunicacional. Para Greiner (2005) o corpo não é apenas um recipiente e transmissor de informações, mas um organismo transformador em constante evolução pela contaminação entre o fluxo informacional que percorre seu contexto sensitivo interno e externo. As experiências decorrentes dessas relações geram comunicação, percepção e relação. Em "O corpo: pistas para estudos indisciplinados", Christine Greiner faz um apanhado sobre ideias e conceitos sobre corpo em diferentes contextos históricos e áreas do conhecimento, com mais ênfase nas perspectivas teóricas das décadas de 1980/90, responsáveis pelas teorias do corpo contemporâneas mais significativas. Greiner (2005) propõe pensar o corpo como um sistema complexo e interativo e não apenas como um instrumento, com um lado biológico e outro cultural, ou material e mental.

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

das "geografias imaginativas". Isso porque o corpo é provido de uma dramaturgia que dá sentido e coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente.

O modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005, p. 73)

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

Como a memória não é só mental, mas também corporal, é interessante atentarmos para nossas percepções, gestos, personalidade, deslocamentos no espaço, noção de nós mesmos, pois, conforme Sacks (1997) o cérebro é capaz de criar inúmeras realidades e de se adaptar a elas, por vezes provocando curiosas conexões entre alucinação, memória e realidade, bem como a ativação de talentos artísticos. Embora o neurocientista inglês tenha estudado, na maioria dos casos, pacientes com lesões causadas no hemisfério direito do cérebro (afetando os sentidos e emoções) e autistas, nos traz importantes reflexões para quebrar preconceitos e perceber que nas supostas "limitações" ou "déficits" há um terreno fértil para a criação.

Um aspecto importante no processo de cognição é o de criação de imagens, não só no sentido individual, das imagens neurais e sensoriais, mas também coletivo, das imagens de representações culturais, ou seja, o universo simbólico a partir do imaginário social. Silva (2006, p.7) entende que "todo o imaginário é real e que todo o real é imaginário, que o ser humano só existe no imaginário." Ou seja, para o autor, não existe real sem imaginário, que é uma manifestação complexa da subjetividade cultural, sendo ao mesmo tempo a vida que vivemos e a que imaginamos. Segundo Silva (2006) imaginário é um conceito que não pode se esgotar num rótulo, devido à complexa trama de relações na sua construção, como uma fonte de impulsos racionais e subjetivos.

No caso deste trabalho, é interessante refletir sobre a poética do imaginário amazônico, com múltiplas manifestações culturais e míticas, arranjos sociais, e contrastes econômicos expressos na diversidade étnica do seu povo e sua dimensão continental. Para Paes Loureiro (2015) o isolamento histórico da região Amazônica, seus obstáculos naturais, suas condições políticas e sociais, associados às identidades muito particulares dos habitantes da região e suas tradições, alimentaram a construção de um imaginário acentuadamente "folclorizante e primitivista", fundado na visão etnocêntrica europeia, que há séculos inferioriza a região como um "pesadelo febril" e seus povos como "caçadores de cabeças" ou "ignorantes, preguiçosos e inaptos para o trabalho". Segundo Paes Loureiro (2015, p.43), "a história de penetração por essa região está constituída de raros episódios, geralmente não documentados, muitas vezes abrigando interesses ilícitos, que se revestem de uma aura de mistério e fantasia". Nessa perspectiva, percebemos que a consolidação de estereótipos sociais e clichês culturais, pode confirmar o que Silva (2006) classifica como "tecnologias do imaginário", ou seja, um sistema capaz de cristalizar representações culturais ou apresentar modelos de "vida ideal" a sociedade. Para o autor a construção do imaginário se dá na recepção e, além do ambiente social, é influenciada por dispositivos sedutores (literatura,

música, artes visuais, cartão-postal, internet, cinema etc.), recursos que trabalham na formação das nossas concepções, acrescentando camadas de significados a ponto de cristalizar uma ideia.

O concreto é impulsionado por forças imaginárias, nas relações que fazemos por redes que codificam e relacionam símbolos às práticas sociais. Assim, conforme Silva (2006), ocorre uma "mitologização do cotidiano" que não é baseada no falso, mas em impressões reais, sentimentos, lembranças que acionam laços do sujeito social que, por consequência, produzem o simbólico. Para desconstruir o imaginário seria necessário um exercício de arqueologia "tirando as camadas" que se sobrepuseram, pois cada época o produz de acordo com o que vive, para "melhorar" a realidade (como ocorre no caso de fotografias tratadas com o *Photoshop*, por exemplo).

Paes Loureiro (2015) ao refletir sobre o imaginário amazônico, diz que ao mesmo tempo em que um imaginário estigmatizante foi cristalizado, a partir do olhar estrangeiro, há o imaginário constituído pelos "olhares de dentro", que por sua vez é carregado de uma "poética" inspirada pelo próprio ritmo e possibilidades da natureza e suas relações com o homem, ou seja, o mítico está em comunhão com a vivência cotidiana (seja das etnias indígenas, das comunidades caboclas, ribeirinhas, nas cidades, e nas influências culturais dos migrantes em diferentes períodos históricos), mas que não corresponde ao que a visão de fora lhe atribui.

Paes Loureiro (2015) acredita que a poética do imaginário amazônico apresenta modos de vida e culturas singulares e estaria numa zona entre o real e o surreal, a qual chama de *sfumato*.

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

Nesse sentido o universo simbólico que a arte amazônica comunica também pode ser uma possibilidade de desconstruir estereótipos e mostrar a diversidade cultural da região, mas tais iniciativas raramente conquistaram espaço ou a amplitude na mídia.

Artes visuais no Amazonas

A arte é uma manifestação que acompanha o nosso trajeto antropológico, conforme Paes Loureiro (2015), ao refletir sobre as ideias de Gilbert Durand. Portanto, fundamental para a compreensão de inúmeros fenômenos culturais e comunicativos. Já reforçamos características dessa linguagem polissêmica (de inúmeras linguagens, estéticas e representações), além dos sistemas simbólicos e cognitivos em sua articulação. Todavia, é importante que tenhamos uma noção sobre aspectos históricos das artes visuais no Amazonas já que nosso "sujeito-objeto" transita nesse ambiente.

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

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

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

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

Ainda no século XX, Manaus recebeu outros pintores importantes como Fernando Machado, Aurélio de Figueiredo e Antônio Parreiras, especializados em pinturas históricas, paisagens e retratos.³ Outro dado interessante ressaltado pela autora é em relação aos escultores da marmoraria, cujo trabalho foi intenso entre o fim do século XIX e início do século XX, sendo que muitas dessas obras ainda podem ser vistas em túmulos e mausoléus do cemitério São João Batista.

³ Algumas de suas obras encontram-se atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas, conforme Páscoa (2011).

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

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

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

Contudo, os artistas, as artes e as manifestações culturais da Amazônia, no senso comum, com raras exceções, ainda são marcados pelo exotismo (dos olhares “estrangeiros” e muitas vezes sustentadas pela espetacularização do “autoexotismo”). Isso, conforme Paes Loureiro (2015), decorre de uma colonização cultural do imaginário, construída desde relatos dos viajantes do século XVI até o reforço de clichês e estereótipos pelos meios de comunicação atuais. Desse modo, é importante que a compreensão da arte produzida na região não seja limitada a padrões pré-concebidos, mas contextualizada e respeitada em sua diversidade. E nesse sentido, a arte de Otoni Mesquita tem papel fundamental, atuando de forma militante e contribuindo para a quebra de preconceitos, pela valorização da cultura regional e a consciência ecológica. Um artista multimídia, que se mantém como um estandarte da resistência, sendo um dos últimos remanescentes do Clube da Madrugada, na luta pela expressão e reconhecimento da arte amazônica.

Otoni Mesquita⁴ é jornalista, ilustrador, artista plástico, contista, historiador e professor universitário. É considerado um dos mais atuantes artistas amazonenses contemporâneos e se destaca por sua postura crítica em relação a sociedade e pela inventividade do universo imagético que representa em suas criações, voltadas principalmente à natureza e aos mitos regionais, além disso, é uma das personalidades do meio artístico local mais reportadas pelos meios de comunicação tradicionais do Amazonas.

Nascido no município de Autazes (AM), em 1953, mudou-se para Manaus com pouco mais de um ano de idade e teve uma infância marcada pelo exercício livre e criativo do desenho.⁵ Atua como artista plástico desde 1975, desenvolvendo obras em variados suportes, gêneros e materiais. Gradou-se em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal do

⁴ As informações sobre a trajetória profissional de Otoni Mesquita têm base no Sistema Lattes. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4794890AO>> Acesso em 22 mar. 2016.

⁵ Informações sobre o trajeto pessoal e o processo criativo do artista. Disponível em: <<http://tudoearteounao.blogspot.com.br/2008/09/arte-de-otoni-mesquita.html>> Acesso em 22 mar. 2016.

Amazonas (1979) e em Belas Artes (Gravura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983). É mestre em Artes Visuais (1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em História Social (2005) pela Universidade Federal Fluminense. Desde 1994 é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas e integra o Núcleo de Antropologia Visual da UFAM. Seu currículo conta com a participação em mais de cem exposições coletivas e individuais, inclusive, com a obtenção de prêmios em Salões de Arte, além de ter publicado dois livros sobre história e arquitetura de Manaus e também atuado como Coordenador do Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

A dinâmica ecossistêmica de Otoni Mesquita

Para a discussão que se segue, faremos um breve mapeamento em torno do chamado “Ciclos do Eldorado”, que não compreende uma fase específica da obra de Otoni Mesquita, mas é um tema recorrente de sua trajetória artística, que esporadicamente volta à tona e é marcado por exposições, atividades extensivas à comunidade além de reflexões cotidianas do artista divulgadas na mídia tradicional e nas redes sociais.

“Ciclos do Eldorado” propõe inúmeros questionamentos sobre o processo de colonização da Amazônia, no qual o artista critica a forma de ocupação da região e a supressão das culturas ancestrais a partir da disseminação e manutenção da ideologia etnocêntrica europeia até os dias atuais.

Além da questão humana, o foco do artista é discutir questões ambientais e políticas, sobretudo, o avanço da devastação da floresta em nome de um “suposto desenvolvimento econômico”. Como metáfora poética, o artista muitas vezes pinta plantas com tinta dourada e cria instalações com essas peças para simbolizar que a verdadeira riqueza não é o ouro da “mitológica cidade perdida”,⁶ que aguçou a ganância dos exploradores europeus a partir do século XVI, mas é o verde, a natureza, a Floresta Amazônica.

Nas exposições transitam manifestações de diferentes linguagens desenvolvidas pelo artista, como pintura, gravura, instalação, indumentária, vídeo e performance. O material não foi consultado *in loco*, haja vista que, quando nos propusemos a investigar a temática, a última exposição do artista já havia encerrado. Desse modo, optamos por acompanhar os registros feitos no “museu virtual” que o artista mantém em sua página no *Facebook*,⁷ com o portfólio das exposições realizadas, informações técnicas, atividades extensivas e experiências de bastidores.

“Em busca do Eldorado” (2007), primeira exposição sobre o tema, mas com reflexões e releituras visuais de criações do artista desde 1984, foi realizada no Atelier Vila Venturosa, no Rio de Janeiro. Nessa fase o artista trabalhou uma série de gravuras feitas em metal com

⁶ Eldorado é uma mítica cidade de ouro perdida na selva sul-americana, perseguida desde a chegada de Colombo à América, estimulando a exploração financeira do “novo território” ao mesmo tempo que ocasionou embates brutais entre estilos de vida e crenças, provocando o processo de colonização dos povos ameríndios. A busca por esse local, que jamais fora encontrado, tem origem em uma lenda difundida entre tribos da região, sobre um soberano que cobria o corpo com pó de ouro pela manhã e se banhava em um lago sagrado todas as noites. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/01/130121_pesquisa_mito_eldorado_mv.shtml> Acesso em 22 abr. 2016.

⁷ Acervo virtual do artista, visualizado no álbum “Memória da Exposição”, no *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/otoni.demesquita/media_set?set=a.2502746297120.2114560.1506846464&type=3> Acesso em 20 abr. 2016.

imagens que remetiam a referências da cultura pré-colombiana e uma pesquisa cromática que buscava uma tonalidade de dourado que não fosse apenas material, mas traduzisse uma atmosfera sensorial do "Eldorado". Algumas pinturas são elaborações alegóricas sobre templos na floresta, mas que também sugerem grandes catedrais de cidades europeias, fazendo uma analogia das riquezas minerais que eram levadas da Amazônia e questionando o processo violento que dizimou milhares de indígenas. Há também a presença das "Personas", pinturas de figuras híbridas compostas por formas humanas, animais e míticas, com inspiração em grafismos da etnia Carajá e indumentária da etnia Ticuna, e que seriam a interpretação do artista para o que ele chama "sincretismo amazônico".

"Achados do Eldorado" (2012/2014), a segunda exposição sobre o tema, percorreu três cidades brasileiras e permitiu a ampliação da experimentação visual com papel reciclado, relevos, arte digital, pinturas e materiais vegetais, como folhas e galhos. O trabalho foi exposto na Galeria de Arte do Sesc Amazonas, em Manaus, em 2012, e no ano seguinte agregou outros elementos e foi exposta no 32º Salão de Arte do Pará, no Museu Emílio Goeldi, em Belém (2013). Uma das peças dessa exposição, "Oferendas da Floresta", foi apresentada na exposição "Amazônia Ciclo de Modernidade", no Palácio da Justiça, em Manaus (2014), e no mesmo ano integrou a exposição Pororoca, no MAR, Museu de Arte do Rio, sendo adquirida para o acervo do museu.

"Ciclos do Eldorado" (2015/2016), a terceira exposição sobre o tema, marca os 40 anos de trajetória artística de Otoni Mesquita e faz um resgate dos trabalhos anteriores sobre o Eldorado. Ficou em cartaz, no Museu Amazônico, em Manaus, de dezembro de 2015 até fevereiro de 2016 e foi ainda mais conceitual, se comparada as anteriores, reforçando o discurso crítico e reflexivo sobre a ocupação do planeta, sobretudo, na Amazônia. Na abertura do evento, as "Personas" da primeira exposição transformaram-se em personagens "reais" numa performance interativa junto ao público. A exposição apresentou treze instalações, com o intuito de promover uma reflexão e possível discussão sobre aspectos ambientais e políticos que afetam o cotidiano da sociedade, especialmente a amazonense. Dentre as peças, destaca-se: "Buscas e Achados", composta por gravuras e papeis tratados com técnicas mistas; "Oferendas Saqueadas", com ídolos dourados, cédulas de dinheiro, moedas e um altar, simbolizando o capitalismo e o apagamento das culturas ancestrais e seus símbolos; as instalações "Seres do rio de água Doce", "Minha terra tem palmeiras", "Tapetes da Floresta" e a "Construção do Deserto", elaboradas com diversos materiais orgânicos, tratam diretamente de questões da degradação ambiental; em "Ciclo Gastronômico", o artista discute sobre a influência de frutos, folhas, sementes, e outros produtos naturais na culinária; e em "Promessas de Futuro" revelam-se as incertezas sobre o que virá pela frente em nossa sociedade, entre possibilidades sustentáveis e atitudes marcadas pela ignorância ecológica.

Desse modo, ao envolver diversas linguagens artísticas reconfiguradas no tempo e no espaço, o caráter cíclico de sua abordagem temática também pode ser interpretado como signos em transformação. Por exemplo: numa determinada exposição, o artista exhibe uma gravura em meio a outros objetos e em outra exposição tal gravura passa a ser digitalizada e animada, reconfigurando-se em vídeo-arte; 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.

Assim, podemos dizer que a semiose de um "Eldorado" (criação do artista) 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.

Referências

- COLFERAI, Sandro Adalberto. *Um jeito amazônida de ser mundo*. A Amazônia como metáfora do ecossistema comunicacional: uma leitura do conceito a partir da região. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: UFAM, 2014.
- FRITAS, Ítala Clay de Oliveira. *Tramas Comunicativas da Cultura*. A Dança no Jornalismo Impresso em Manaus (1980-2000). Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- LITTLEJOHN, Stephen W. *Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- MLODINOW, Leonard. *Subliminar - Como o inconsciente influencia nossas vidas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MONTEIRO, Gilson Vieira; ABBUD, Maria Emília de Oliveira Pereira; PEREIRA, Mirna Feitosa (orgs.). *Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação*. Manaus: Edua/Ufam, 2012.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura amazônica - Uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.
- PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas - o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.
- PROUS, André; RIBEIRO, Loredana. *Arte Rupestre Pré-histórica: imagens fixas, significados mutáveis*. Curitiba: Zenocrane, 2007.
- SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.
- _____. *Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. *Arte aquém e além da Arte*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.
- SILVA, Juremir Machado da. *As Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2006.