



Figura 1 – Otoni Mesquita pintando uma obra para a exposição individual Ritos: para que possas sonhar, imaginar e lembrar.
Fotografia de Karen Cordeiro.

ENTREVISTA >>> OTONI MESQUITA

Entrevista concedida a Karen Cordeiro

Otoni de Moreira Mesquita é um artista contemporâneo amazonense que caminha por entre as múltiplas linguagens visuais, dentre as quais se destacam desenho, pintura, fotografia, gravura e performance.

Nascido no ano de 1953 em Autazes, município localizado no interior do estado do Amazonas, Mesquita mudou-se com a família para Manaus ainda em sua primeira infância, nessa cidade atuou como docente na Universidade Federal do Amazonas durante os anos de 1984 a 2016.

O artista possui em seu currículo acadêmico dois cursos de graduação, o primeiro deles em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas em 1979, o segundo em Gravura pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, concluído em 1983. Mesquita também possui mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado pela Universidade Federal Fluminense, ambas as pesquisas possuem como objeto de estudo a arquitetura da cidade de Manaus no período da Belle Époque.

De modo geral, podemos dividir a produção artística de Otoni Mesquita em duas grandes fases estéticas. A primeira delas é composta por desenhos e pinturas de cunho social que podem ser relacionadas à crítica do artista ao processo de industrialização da cidade de Manaus, como expresso nas séries Fruturbano e Estamos Dançando, ambas expostas no peristilo do Teatro Amazonas em 1980 e 1982, respectivamente. Enquanto que a segunda fase apresenta um universo particular, composto por diferentes arquétipos, cujas criações versam sobre o imaginário Amazônico, mesclado à visualidade de civilizações antigas.

Tais criações, exibidas ao público a partir das séries Fragmentos (1984), Bichos (1986), Personas (1986) e Paramentos (1987), perpassam toda a produção do artista, cuja expressividade revela um repertório imagético composto por símbolos, animais imaginários, seres antropomorfos e mulheres sacerdotisas.

Foi a partir dessas séries que Mesquita obteve reconhecimento no circuito nacional durante a década de 1980. Nesse sentido, podemos destacar algumas das principais participações do artista em exposições ocorridas no eixo Rio-São Paulo. Na cidade do Rio de Janeiro, Mesquita participou da VII e VIII edição do Salão Nacional de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna, assim como expôs trabalhos na mostra coletiva Verde contemporâneo no Solar Grandjean de Montigny, além da exposição individual Rictual Soltando os Bichos na galeria Macuíma. Em São Paulo Mesquita exibiu trabalhos nas mostras coletivas O Surrealismo no Brasil na Pinacoteca de São Paulo e Artistas contemporâneos do Amazonas no Museu de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado.

1. A série Fragmentos, exposta em Manaus em 1984 na Galeria Afrânio de Castro, foi a primeira mostra em que seus trabalhos experimentais puderam ser exibidos ao público. São obras que, em geral, podem remeter a simbologias antigas como elementos da pré-história, dos grafismos indígenas, entre outras visualidades de civilizações ancestrais. Ao ter contato com essa série, pude observar que alguns elementos são utilizados diversas vezes em diferentes obras. Dentre esses símbolos, há o elemento espiral que é repetido tanto acompanhado por outros símbolos quanto em forma elementar, ganhando protagonismo em determinadas composições. O emprego do espiral era feito de forma proposital ou intuitiva? Ele representa algum conteúdo simbólico para você?

Otoni Mesquita Eu acho que tinha a ver com uma questão simbólica, de ir para o centro e ir para fora. Isso estava aparecendo em muitos lugares, nas coisas que eu via, nas referências das civilizações antigas. Mesmo na produção de alguns artistas, eu acho que talvez estivesse alguma dessas referências.

Mas eu continuava buscando desde há algum tempo, antes do Fragmentos, ainda em 1983, alguns formatos básicos, elementares, como cores mais terrosas, redução das formas e dos símbolos.

A questão simbólica comecei fazendo variações com umas anotações de coisas que eu não sabia exatamente quais eram. Era bastante intuitivo o meu grafismo. Havia todo um grafismo em que eu fazia uma sequência de coisas e entre eles apareciam diversas espirais, como por exemplo, umas letras 'm' que tinham rabinho em espiral, tinha espiral com perna (como se fosse aquele símbolo de gêneros), entre outras variadas versões.

Eu lembro bem de alguns estudos de 1983, que eu já brincava muito com isso, alguns viraram uma coisa escultórica. Eram elementos dos grafismos dos povos primitivo, indígenas, é muito comum essas relações.

Naquele momento todas essas referências me interessavam e era como se fosse um símbolo, um contato que eu colocava ali, mas não era tão incisivo. Era em grande parte para mostrar uma referência ao antigo. Mas para mim aquilo dizia mais do que uma imagem simples, falava de um processo de caminhada. Sempre o espiral para mim tinha esse significado.

As pessoas diziam que em espiral a pessoa está se fechando para dentro. Mas você pode imaginar que está se abrindo para fora, então é um jogo mútuo, que representa um movimento para dentro e para fora. Acho



Figura 2 – Exposição Fragmentos, 1984, Galeria Afrânio de Castro - Manaus.
Fotografia de Luís Cláudio Tinoco.

que isso, de certa forma, é um pouco do meu processo. Eu vou e volto, vou e volto. Não que isso fosse algo premeditado, que eu pensasse para o meu trabalho. Eu estava em um processo de descobertas, de experimentos. É o meu período mais experimental quando eu volto para Manaus em 1984.

Quer dizer... em 1983 eu já estava fazendo algumas coisas experimentais na Escola de Belas Artes, local em que tive contato com alguns colegas (com o Roberto Tavares e com o Ricardo Maurício, por exemplo). A gente montava coisas com objetos de ressaca de praia, chegamos a montar algumas coisas descompromissadas e quando eu retornei à cidade de Manaus os meus trabalhos eram parecidos com aqueles experimentos.

Tinha um certo receio, uma dificuldade de apresentar aquilo como um trabalho artístico naquele momento. Então considero que foi um avanço considerável ter coragem de mostrar esses cacos de cerâmica falsos, misturando pedaços de madeira com papel, com cimento, farinha, esponja, ossos, coisas que eu juntava do quintal da casa da minha mãe, objetos que recolhia nas ruas tais como pedaços de calçada, pedaços de cerâmica que eu regravava, pedaços de tijolos. Era uma verdadeira instalação com objetos experimentais.

2. Você sonhava com esses símbolos ou com a escrita das peças dos Fragmentos?

Otoni Mesquita Na verdade, sonhava. A escrita, exatamente, não. Sonhava achando peças arqueológicas.

Sonhava com muita frequência naquele período. Não sei se é porque também eu ia às vezes na Praia da Lua, local em que coletava muitos cacos de cerâmica. Então não sei se é por conta desses objetos que eu fiquei sendo perturbado.

Na mesma época quando eu voltei a Manaus, eu também levava os alunos para praticarem desenhos de observação no Museu do Índio. Nesse processo eu ficava fazendo anotações para fazer uma releitura do trabalho. Não tinha intenção de trabalhar com essa questão, só que à medida em que eu observava e fazia anotações desses materiais, isso começou a invadir meu processo criativo. Então quando eu fui pintar, esses elementos foram dominando o meu trabalho e aparecendo com mais frequência, de forma que em 1984 eles já estavam bem evidentes.

Posteriormente, quando eu fui passando dessa coisa que eu chamava de pseudofósseis, desses achados arqueológicos que eu comecei a perceber que tinha a ver com a questão do sonho. Mas não eram reproduções do sonho, era uma ideia que vinha do ambiente onírico. Acho que era uma compensação, porque eu via peças que eu nunca vi no plano material. Porém, nunca consegui reproduzir com precisão os objetos e coisas diferentes que eu encontrava nos sonhos.

Em seguida começaram a aparecer essas misturas com referências dos bonecos Karajás e das indumentárias que tinha no Museu do Índio.

3. *Você possui uma grande coleção de cadernos e outros documentos que registram seu processo de criação. Você realizou um estudo prévio para a materialização dos pseudofósseis, como por exemplo o Círculo com espiral, ou foi algo mais intuitivo?*

Otoni Mesquita Foi intuitivo. Estava com a ideia de fazer objetos semelhantes a uns pratos, fiz vários. Tinha um maior que quebrou que era uma oferenda, ele ficava cheio de caroços de tucumã e de umas outras sementes que eu pegava lá no Iranduba e pintava. Ainda tenho alguns caroços desses pintados.

Era uma sequência que às vezes eu fazia e não sabia como é que iria ser o resultado final. A partir do andamento do processo é que estabeleci que esses objetos deveriam ficar pendurados na parede, por exemplo. Também formei uns objetos, uma espécie de oferendas, mas não foi algo planejado. Aquilo não existia. Eu não via em lugar nenhum, na verdade. Era um processo de criação que vinha da experimentação do papel e dos materiais. Porém, eu tinha uma peneira grande que era usada como suporte, então a peneira de certa forma dava o formato das peças circulares, mas eu também fazia objetos de outros formatos.

4. *Li em um ensaio seu, publicado em 1999, que você relaciona algumas das experiências do chá ayahuasca com algumas das estéticas dos seus trabalhos adotadas durante a década de 1980. Você acha os sonhos em que há presença de peças de cerâmica possui alguma relação com a experiência do chá ayahuasca? O que você sentiu ao tomar o chá? Sentiu uma mudança em relação a sua percepção? Seus sentidos afloraram, você ficou mais sensível? Queria que você contasse um pouco dessa experiência.*

Otoni Mesquita Sim, na União do Vegetal (que era onde eu frequentava), eu tomava. Mas não tem muito a ver com o trabalho. Tem relação com os cadernos de 1982, 1983. Eu acho que são umas coisas meio indianas porque nesse dia que eu tomei (e também algumas outras vezes), deduzi que eu era indiano, que a minha alma era indiana, porque tudo que eu via era meio indiano. Quer dizer, eu nunca pintei esses trabalhos, alguns ainda viraram gravuras.

O que eu acho que desencadeou um pouco no Vegetal e que tem relação com essas obras, ocorreu em uma das viagens que eu fiz de férias, retornando a Manaus. A partir disso pensei que meu trabalho tinha que ser uma coisa abrangente, que eu não podia representar um lugar, uma coisa específica. Neste sentido, minhas primeiras representações foram de totens. Era uma necessidade de abranger tudo, então eu misturava várias tendências, as pessoas ficavam: 'Ai parece indiano, parece indígena, parece...'. E era meio isso mesmo! Era uma tentativa de captar as várias referências universais, talvez, uma coisa da ancestralidade.



Figura 3 – Círculo com espiral, 1984, acrílica e espinhas de peixe s/ papel reciclado, 35 cm de diâmetro, acervo de Otoni Mesquita.
Fotografia de Luís Cláudio Tinoco.

No entanto, eu não refletia muito sobre isso, eu tinha uma necessidade de produzir. Isso é curioso porque quando eu vim para Manaus (acho que foi no carnaval de 1982, período em que eu tomei o chá pela primeira vez), eu estava com um trabalho que era Nostalgia, umas coisas notívagas do Rio de Janeiro, eram cenas mais dos anos 1950–1960, como se fossem cenas de gafieiras, de lugares de dança, de jazz, era uma temporalidade um pouco remota, mas ao mesmo tempo era um tempo urbano e da noite. Não era nada muito compenetrado, espiritual.

Quando eu voltei para Manaus, eu mudei isso. Tanto que a primeira litogravura que eu fiz, produzi umas figuras de rua, as quais creio que era uma mulher, uma prostituta e um general que discutia com a burguesia, com o militarismo, qualquer coisa assim. Eu modifiquei esse trabalho posteriormente. Eu fiz uma nova versão em que várias coisas viravam pássaros, ainda que eu já trabalhasse com os Bichos. Dentre as variações que fiz desse trabalho, uma delas virou uma Conversa tropical.

A próxima lito que eu fiz nesse período foi a partir de uma pedra pequena em que comecei a enxergar as manchas desse material. Comecei a desenhar e começaram a reaparecer um pouco das figurinhas que eu fazia na gravura em metal. E eu fiquei nessa viagem da lito, em cima dessas coisas. Um colega meu chamado Ronaldo me dizia que eram seres pétreos. Era tipo isso, tudo era meio pesado, muito denso, muito sério. E eu me tornei um pouco assim, fiquei mais contido, reflexivo e isso tinha a ver com o trabalho também, era uma necessidade. Eu tinha que trabalhar muito, pois tinha que voltar a Manaus. Aquele ano, de 1983, era meu último ano na Escola de Belas Artes. Então eu trabalhava muito, tanto nas Belas Artes e quanto no Museu de Arte Moderna.

E eu passei por várias representações que eram sempre essas coisas pétreas, dos Bichos. Eu não via e vivia aquilo no Vegetal, mas acho que pode ser que tenha me dado uma percepção maior dessas coisas e dos objetos.

Não frequentei por muito tempo a União do Vegetal, mas acho que eu fiquei muito tocado, não somente por essa experiência. Quando eu fui estava me sentindo um pouco urbanóide demais, aquela coisa meio faltando algo mais espiritual. Então de certa forma no Vegetal você enxerga o que você está buscando, o que você quer. Eu estava precisando daquilo e naquele momento me veio essa resposta e eu fiquei trabalhando. Tenho caderno com muitos desenhos e anotações desse período. Eu escrevi muito.

Apesar de ter frequentado por um tempo a União do Vegetal, eu não ia com rigidez. Mas de qualquer forma, considero que as primeiras vezes foram mais significativas. O começo foi muito tocante, eu tive uma coisa que chama miração que foi as Três mães do mundo. Mas nunca pinte com precisão o que eu



Figura 4 – Ritual com as três mães do mundo, 1989, acrílica s/ papel Canson, 50x100 cm, acervo particular. Fotografia de Denize Torbes.

vi, porque eu nunca consigo lembrar exatamente o que era. Eu pintei isso em 1989 (tenho impressão que tenho esboço dessa pintura), mas a miração tinha sido anos antes. Eu também repintei no ano passado, em 2018. Isso é uma vaga referência de uma experiência.

Lembro também de uma visão de um rito, alguma coisa que pode ter outro significado. Isso não quer dizer que realmente exista aquele ritual. Mas me parecia significativo para algum povo, para o próprio homem, uma maneira de pensar a ancestralidade. Acho que sempre tem uma tentativa de tentar compreender muitas coisas do agora, buscando essa coisa ancestral que a gente não tem conscientemente. Então há um processo também de acessar isso, de retomar. Não é traduzido, não tem uma referência com precisão, nem eu nunca tive uma pessoa que me desse uma orientação nesse sentido. Então fica tudo como um processo intuitivo.

Eu tive outra experiência onde escrevi bastante quando voltei definitivo para Manaus. Quer dizer, era sempre uma volta temporária, mas o retorno definitivo ocorreu em 1984.

Mas se você analisar em 1983 o meu trabalho mudou muito. Até fiz um vídeo que vai mostrar bem a sequência desse processo com Totens, Seres pétreos, Aves centrífugas e Aves centrípetas. Os Totens significam o aglutinar e as Aves centrífugas, escapar. Este momento pode ser considerado, de certa forma, quando eu solto os Bichos. E isso estava muito insistente no meu trabalho, até algumas pessoas comentavam que o meu trabalho estava muito rígido, muito contido. Na gravura eu fazia tudo recortado, dividido com tempo cronometrado. Eu fazia um estudo de claro e escuro com medida de tempo, cinco minutos, dez minutos, quinze, vinte e cinco até chegar do cinza ao preto porque na gravura as variações eram mais limitadas. Eu não trabalhava com cores, trabalhava só com claro e escuro. Então eu demarcava as áreas, as figuras, uma hora a figura escurecia ou o fundo escurecia. Era sempre esse jogo entre figura e fundo. Eu era excessivamente disciplinado, tanto que trabalhava com relógio do lado. Tinha que despertar toda hora. Trocar, tirar as placas do ácido e gravar. Isso foi ficando muito acelerado. Como eu trabalhava muito, fui tendo um domínio maior disso, mas ainda era gravura.

Daí quando eu voltei para Manaus, eu mais ou menos que experimentei isso com a pintura. Eu mais ou menos repeti esse processo na pintura, fazendo os objetos como se fossem as gravuras. Os achados

arqueológicos e rapidamente depois de um tempo isso foi me saturando e eu comecei a soltar, a fazer os Bichos recortados, depois solto os Bichos e em seguida os faço de forma tridimensional.

Então foi mais ou menos esse processo dos anos 1980 como um todo. Lógico que durante esse período eu fiz Paramentos que eram aquelas figuras mais humanizadas com as figurinhas femininas feitas também com o uso da aquarela.

5. Você poderia comentar sobre a importância e a relação da figura da mulher em seu trabalho artístico? Pois observei que ao longo de sua trajetória a figura feminina recebe destaque. Nesse sentido, há desenhos de mulheres no seu caderno de infância, nos cadernos que documentam o processo do início de 1975 até 1981, posteriormente as mulheres aparecem em 1982 em seus trabalhos realizados em gravura e, depois de um período elas retornam com a série Paramentos em 1987. Este elemento envolve algum significado em particular?

Otoni Mesquita Eu acho que é uma coisa intuitiva do cotidiano, por exemplo, eu estou lembrando do meu primeiro caderno de desenho, onde há a representação de pequenas velas, galos, passarinhos, xícaras, bolo, assim como há o registro de alguns personagens como Alice e Cinderela. No final do caderno têm as rainhas do Festival Folclórico que era algo que me encantava muito. O carnaval também me encantava. Mais na frente, eu desenhava muitos castelos, muitas princesas, meninas, rainhas.

No final dos anos 1960 e no início de 1970, comecei a desenhar atrizes e muitas mulheres inventadas. Em relação à algumas atrizes em que eu copiava, me lembro da Sophia Loren. Fiz isso com muita frequência até 1974 quando eu fui para a Pinacoteca, neste período comecei a fazer um desenho mais psicodélico, onde aparecia mais mulher, mas já não era mais aquela figura da mulher glamourosa, ela já tinha até uma coisa meio cômica, às vezes até meio bicho, modificada. Mas também creio que era um pouco de tendência da época, algo meio surreal.

Lembro também que a primeira tela que pintei tinha a presença da figura feminina, eram várias mulheres. Já em minha segunda tela, tem um homem barbado de perfil, mas também existem algumas mulheres. Existem outros trabalhos com a presença de muitas mulheres que aparecem em 1976–1977 e mesmo depois, nas minhas figuras mais politizadas de Amazônia, há a presença de várias mulheres.

No começo dos anos 1980, desenhei as mulheres trabalhando na rua, mulheres lavadeiras, prostitutas. Em Fruturbano aparecem muitas mulheres nesse sentido, trabalhadoras. No início de meus estudos nas Belas Artes também trabalho muito com representações de mulheres. A princípio, no primeiro ano, acho que a maior parte dos modelos eram masculinos, mas posteriormente passei a ter modelos femininos novamente.

Mas, independentemente de ter modelos femininos ou não, eu desenhava sempre mais mulheres que homens. A primeira série que desenvolvi em gravura são de mulheres lavadeiras, depois têm outras séries em que aparece a figura feminina como, por exemplo, em Nostalgia.

Nos anos 1980 existem determinados momentos em que não trabalhei com a representação da figura humana. Vão existir os Bichos e os Fragmentos, por exemplo, não possuem a figura humana propriamente dita, mas apenas esquemas, os quais antes de serem transformados em Bichos vão virando as Personas e em paralelo a isso tenho muitos desenhos de musas que, em sua maioria, não viraram pinturas, viraram estudos que estão nos cadernos. Só em 1987 que grande parte dessas musas se transformaram em Paramentos, depois se misturam um pouco com Personas. Isso foi um pouco mais adiante.

No meu trabalho também existe a fase arquitetônica, as Catedrais da Solidão, que são da década de 1990, nesta fase não tem figura humana. Também fiz vários estudos de objetos, os quais não possuem a representação da mulher. Ainda nessa época, apresentava muitas gravuras, resultantes do período em que estive na escola de Belas Artes. Reuni uma parte desse material e apresentei em exposições didáticas no Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas (lugar que administrei por um período).



Figura 5 – Sem título, 1976–77, caneta esferográfica s/ papel, 29,7 x 21 cm, acervo de Otoni Mesquita. Imagem digitalizada por Otoni Mesquita.

O meu trabalho mesmo, teve uma coisa não totalmente abstrata naquele período de 1990 onde as mulheres sempre apareciam. Realizei muitos estudos com as mulheres, com as cidades e depois no final de 1990 muita arquitetura, fiz muitos desenhos minúsculos, mas também pintei algumas coisas das *Personas e Paramentos*.

Em 1990, 1991 desenhava uns objetos mais geométricos, estava tentando fazer uma série só com mulheres, com Helenas – não lembro agora exatamente quais eram as personagens, mas eram alguns personagens históricos – algumas das quais eu cheguei a pintar, Nefertiti e Helenas, uma delas foi nomeada como as Três mães do mundo, pintura que eu fiz primeiramente nos anos 1980 e depois repintei nos anos 1990.

Posteriormente trabalhei na gravura com alguns desses elementos, vindo para o ano 2004, eu trabalhei com essas figuras que eu desenhava, cujos formatos se assemelhavam aos carimbos da Mesopotâmia, não lembro como os chamei. Em 2004 –2005 era muito esse aspecto, que não é tão figurativo. Em 2009 eu pintei a *Arqué Olhar* em que aparecem várias figuras misturadas com mulheres no meio. Têm mulheres como se fossem padroeiras em cima de umas construções, no caso da série exposta na Casa da Leitura em 2009. Depois disso tenho mais um período de instalações da *Busca do Eldorado*, *A Chave do Eldorado*, *Ciclo do Eldorado* que aí vai ocorrer em paralelo com uma série de calcogravuras *Memórias do Tempo Imaginário*, a qual expus somente em Belém, nela aparecem tanto homens quanto mulheres, mas a maioria mulheres.

Depois disso vêm aquelas mulheres misturadas, mas não ocupam a figura central. Têm várias que se confundem com objetos e com Bichos. As figuras das mulheres e dos homens não ocupam mais centro do trabalho, ainda que elas apareçam como no caso das *Três mães do mundo*, *O rito da bela moça*, *Fugas de Atlântida*, etc.

Esses elementos ocupam constantemente o meu trabalho, mas é uma coisa intuitiva, não é uma escolha premeditada, eu não tenho como dizer como eu escolhi, porquê escolhi como foi o caso das sementes apresentadas em *Fragmentos*, algo em que estou discutindo a *Amazônia*, uma outra *Amazônia*, então preciso de um suporte iconográfico, eu uso o próprio objeto.

Mas a questão da mulher é algo relacionado à tradição, observação das características da própria história da arte, em que a imagem da mulher é muito usada no Simbolismo, no Surrealismo. Acho que a mulher foi algo que eu sempre vi na pintura, acho que isso me orientou muito a ter essa temática, foi uma convenção que eu assimilei e que me interessava, porque era mais agradável, uma coisa que eu curti e que achava bonito. Enfim, não posso dizer exatamente o que significava.

6. *Eu observei que o pássaro é outro elemento recorrente em seus trabalhos. Há vários pássaros nos Bichos, assim como nas Personas e Paramentos. Inclusive aquelas formas mais abstratas que você faz em gravura sugerem figuras aladas. Você já tinha parado para pensar nisso?*

Otoni Mesquita Houve um período em que escrevi alguma coisa sobre os pássaros, os quais também apareciam em algumas pinturas. Eu também tinha feito, a partir dos meus desenhos, umas animações que resultaram em uma fênix. Esse vídeo foi elaborado com base em uma gravura de 1983, nesse período eu ficava trabalhando algumas horas no *Mídia Show* e sempre apareciam um monte de pássaros.

Eu realmente fiz pássaros com muita frequência. A questão da figura da fênix, por exemplo, atribuo a mim mesmo pela capacidade de me reinventar, de ressurgir e de me recuperar.

Às vezes eu faço uns exercícios de linha contínua que lembram as imagens do Peru, das gravuras de Nazca. Não sei se aquilo me inspirou a fazer essas formas mais abstratas. Não que eu lembre exatamente qual foi o desenho que me inspirou, não sou capaz de reproduzir esses desenhos de memória, mas aquelas ideias estão na minha cabeça. Eu pego e faço uma variação. Esse processo é similar aos exercícios que fazia no Museu do Índio.

Acho que esses exercícios de copiar facilitam à medida que você se liberta deles. Assim você pode recriar, reinventar outras variações e inventar outros personagens. Nunca fui muito de inventar histórias com personagens, mas penso que é um pouco disso. É como se fosse uma criação de um repertório que você tem um alfabeto e que você se apropria desses elementos e dá uma forma pessoal.

Creio que eu tenho todas essas influências, lógico que eu não vou ter inventado tudo, mas não teria essas referências se eu não tivesse visto o mundo. Então grande parte do que eu vi é o que eu sou.

Acho que têm muitas influências que eu não vou lembrar. De repente, têm algumas que foram muito importantes, mas que eu nem percebo de onde elas saíram ou como eu comecei a fazer isso.

As vezes era a limpeza de uma placa de gravuras em metal que eu entintava, aí quando passava a espátula ou a tarlatana para espalhar a tinta, percebia que este ato criava algumas linhas, isso entrou na minha gravura, inclusive. É um ato que vinha do gesto real, um gesto que ficava marcado no suporte de impressão. Em geral esses elementos entraram no meu processo criativo, tanto que uma época comecei a trabalhar em uma pedra para litogravura, não mais com um desenho em cima da pedra, mas reproduzindo as manchas desse objeto. Passei a ter um repertório mais amplo, dali saíram alguns Bichos que estavam parcialmente em mim e que passei a ver na pedra, estes ganhavam forma porque juntava algo que estava em minha imaginação com a própria visualidade da pedra. Passei a fazer mais dessas figuras em 1983 nas Belas Artes.

A partir da observação que fiz em alguns dos meus trabalhos também passei a enxergar vários animais que eu já não enxergo mais por conta dos meus problemas na visão. Cada um deles tem a sua importância.

7. *Gostaria que você também comentasse sobre o processo de criação dos Paramentos. Li em algumas matérias de jornais que você fala que a criação dessa série partiu da observação de manchas. Então percebo que este processo possui relação com esse seu exercício de tirar da pedra alguns padrões, trazendo este elemento para seu repertório imagético. Como foi o processo de criação da série que você expôs?*

Otoni Mesquita Algumas das obras vieram de manchas realizadas em aquarela. Naquele período passei a observar que o fundo de um trabalho passava a prender mais a minha atenção. Aquilo que estava mais abandonado ganhava mais espaço na minha percepção, esse processo ocorreu também na gravura.

Eu tive um insight na gravura. Lembro de uma linoleogravura que passei muito tempo fazendo detalhes, no fundo dessa gravura tinham vários quadros e a princípio eu não dava atenção para esse elemento como eu dava para a composição principal. Eu fiz algo mais solto, com objetivo de sugerir a técnica da pintura, mas quando eu imprimir percebi que os quadros do fundo é que eram interessantes. Então passei a inserir esses elementos em primeiro plano. Isso também acontecia com as aguadas que eu fazia.

Nesse processo, eu fazia as aguadas e brincava muito com as manchas delas, ainda em 1981 na época da faculdade. Estes desenhos eram criados para a disciplina de Criação da Forma, quando sobrava guache, no final da aula ou de algum exercício, eu diluía e brincava de pintar um monte de desenhos, viajando em cima desse processo. Quando fui fazer o curso de aquarela com o Gonçalo Ivo no MAM, em 1985, tive um outro ganho, mas não abdiquei das minhas manchas, elas sempre me sugeriam outras imagens.

O que me intimidava mais era um papel muito branco e limpinho, de forma que se tivesse uma marca ou uma mancha no suporte, considerava como uma indicação de onde eu deveria começar a trabalhar.

Isso serve para contestar um pouco o povo que vai com uma ideia pronta na cabeça, acho que para você produzir tem que estar mais aberto nesse sentido. Tentar fazer um diálogo entre o que você sabe e o que aquele suporte está dizendo. Penso que muitas vezes o suporte totalmente liso, branco, duro, quase não fala, nesse sentido você tem que dar o primeiro passo. Você tem que jogar uma água ou algo qualquer para manchar, é nesse instante que começa a aparecer o processo. Você é chamado de certa forma.

Eu também tinha muitas ideias. Algumas vezes estava dormindo, via uma imagem e levantava para desenhar.

Eu acredito que essa coisa da mancha, desse diálogo, desse processo que vai se relacionando com as várias coisas, é onde eu cheguei. Porque antes considerava tudo como uma busca, era como recortar uma imagem, era sempre atrás de um tema, assim como acontece com muita gente que está na Universidade e na hora de fazer um trabalho vai até uma biblioteca atrás de uma imagem. Para mim isso é uma coisa vazia.

Lógico que eu não tinha o hábito de fazer isso. Mas minha atenção era voltada para coisas mais recortadas, coisas mais específicas e o que eu acredito hoje, talvez com uma certa maturidade, ou algum discernimento e acúmulo dessas informações, é que tenho um processo que vai agregando coisas. Sempre tem uma coisa puxando outra. Então, eu acabo tendo que voltar às vezes para o começo. Vou e volto, trago elementos, estou sempre processando esses dados. Daí já não são mais coisas vazias, soltas, porque cada elemento traz outros elementos.

Por exemplo, mesmo agora que eu estou brincando com a temática da cidade, por meio da técnica de recorte e colagem, estou usando trabalhos lá dos anos 1980, 1990, que estavam em cadernos diferenciados, mas que agora estão em outro contexto. De repente algumas barcas de um período se misturam com outros elementos de outros períodos, com coisas que eu queria fazer e que ainda não cheguei onde eu queria (eu não sei exatamente onde é que quero chegar). Muitas vezes eu fico fazendo um trabalho longamente, mas sem entender. Não tem uma coisa premeditada, sou muito intuitivo.

Em grande parte, eu acredito que talvez isso vai fechar um ciclo quando eu chegar mais lá no final. Que vai ser possível compreender quando chegar mais à frente. Ou não, talvez seja esse o processo, de estar sempre circulando. É sempre circular, vai e volta. Talvez tenha a ver com a minha maneira de ser, mas eu não sei, não posso afirmar. Mas é um processo porque eu ainda estou em processo.

Eu não sou um artista concluído, nem fechado e posso muito bem mudar para outras coisas em determinado instante, ter algum outro insight (eu não duvido) e ainda que eu use as minhas autorreferências o tempo todo, elas podem começar a ter outro sentido. É um processo retroalimentado pela minha própria história. Então eu faço, ajo em cima do meu trabalho e tenho outras referências, tem outras coisas que já se perderam como eu falei, coisas do meu próprio trabalho. Eu não lembro de tudo, existem coisas que já abdiquei, mas são abdicadas parcialmente. Acredito que é uma prática desse momento que pode ter sentido amanhã ou depois.

Entrevistadora

Karen Cordeiro é artista visual, possui mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (2020) e graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (2016). É membro do grupo de pesquisa em Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (Memocult / PPGLA - UEA). Como artista visual desenvolve sua expressão por meio da fotografia digital. E-mail: karenrafaelacordeiro@gmail.com.