

OS MITOS E RITOS NA POÉTICA VISUAL DE OTONI MESQUITA:
UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA DA *PERSONA COM CABEÇA DE CUTIA*¹

THE MYTHS AND RITES IN THE VISUAL POETICS OF OTONI MESQUITA:
AN ICONOLOGICAL ANALYSIS OF THE *PERSONA COM CABEÇA DE CUTIA*

Karen Rafaela da Silva Cordeiro²

RESUMO: Este trabalho pretende abordar a releitura dos mitos e ritos na poética visual do artista amazonense Otoni Mesquita. A investigação percorre o conceito de projeto poético, buscando diálogo com a grande narrativa criada pelo artista, a partir da década de 1980, esta que tinha por objetivo resgatar a importância das raízes culturais amazônicas, além de buscar ressignificar os símbolos do imaginário amazônico para distanciar-se do selo exótico. Dessa forma, apresenta-se a análise iconológica da obra *Persona com cabeça de cutia*, criação que dialoga com os mitos e rituais da etnia Ticuna. Por fim, discorre-se sobre a releitura do mito na performance *O rito*, que evidencia a conexão de Mesquita com as suas criaturas imaginárias intituladas *Personas*.

Palavras-chave: Otoni Mesquita. *Personas*. Ticuna. Arte amazônica. Arte contemporânea.

ABSTRACT: This work intends to approach the reexamination of myths and rites in the artist Otoni Mesquita's visual poetics. The research goes through the concept of poetic project, seeking for a dialogue with the great narrative created by the artist in the 1980s, which aimed to rescue the Amazonian cultural roots importance and also seek to re-signify the symbols of the Amazonian imagination to distance itself from the exotic seal. Thus, we present the iconological analysis of the work *Persona com cabeça de cutia*, a creation that dialogues with the Ticuna's myths and rituals. Finally, we discuss the myth interpretation in the performance *O rito* that shows the connection between Mesquita and his imaginary creatures entitled *Personas*.

Key-words: Otoni Mesquita. *Personas*. Ticuna. Amazonian art. Contemporary art.

¹ Artigo recebido em 22 de setembro de 2019 e aceito em 27 de novembro de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (UEA). Este trabalho recebeu apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

² Mestranda do Curso de Letras e Artes da UEA.
E-mail: karenrafaelacordeiro@gmail.com



INTRODUÇÃO

Ao observar o conjunto da obra de Otoni Mesquita, é possível perceber os fortes traços de ressignificações formais e simbólicas das mitologias indígenas como forma de reconstrução e afirmação da identidade cultural amazônica.

Tal característica compõe todo o projeto poético do artista, iniciado ainda na década de 1980, atravessando sua produção artística até os dias atuais. Mas como ocorre a gênese desse projeto? Quais são as características dessa narrativa? Ao longo deste artigo, intenta-se traçar as redes processuais desse projeto por meio da criação de suas *Personas*, com ênfase na obra *Persona com cabeça de cutia*. Para tanto, discorre-se acerca dos conceitos por detrás do uso da mitologia no repertório imagético criado na década de 1980, buscando-se as inter-relações do projeto poético com os acontecimentos ocorridos na vida do artista.

Em seguida, apresenta-se uma análise da *Persona com cabeça de cutia*, percorrendo seu significado e sua origem dentro da narrativa ritualística dos índios Ticuna, a fim de discorrer sobre o significado simbólico da obra, reconstruindo seu contexto e investigando as etapas de sua criação, para então tornar-se possível estabelecer as conexões com a mitologia indígena. Para tanto, a metodologia baseia-se na proposta desenvolvida por Erwin Panofsky (1892-1968), constituindo a análise em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.

Por fim, aborda-se a performance *O rito*, que completa a temática ritualística da poética de Mesquita.

OS MITOS E RITOS INDÍGENAS NA POÉTICA DE OTONI MESQUITA

Otoni Mesquita é um artista contemporâneo amazonense nascido em Autazes em 1953. Sua poética visual abrange múltiplas linguagens expressivas, tais como desenho, pintura, gravura, instalação e performance. Além de artista plástico, Mesquita atuou como professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) entre os anos de 1984 e 2016.

Mesquita é graduado em Comunicação Social – Jornalismo (1979), pela Universidade Federal do Amazonas, e em Gravura (1983), pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também possui mestrado em Artes Visuais – História e Crítica da Arte (1991), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e doutorado em História Social (2005), pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Tanto sua pesquisa de mestrado quanto a de doutorado



abordam a construção arquitetônica da cidade de Manaus no século XIX, na fase conhecida como *Belle Époque*, resultante do apogeu do Ciclo da Borracha.

Salles aponta que o artista “não é um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo tempo e espaço e seus contemporâneos” (SALLES, 1998, p. 38). Dessa forma, as obras de um artista produzem fios que conduzem a uma complexa rede. Esta rede pode revelar seus anseios, seu ponto de vista sobre o mundo, suas ideologias e projetos pessoais. Para Salles, todo este processo abriga o projeto poético do artista contemplando seus princípios éticos e estéticos.

Dessa forma, a obra de Mesquita é marcada por críticas sociais que questionam o modelo capitalista e suas consequências para a cidade de Manaus, sobretudo, durante a década de 1980, com o desenvolvimento da Zona Franca de Manaus³. Este período impulsiona o início de sua trajetória artística, resultando na criação de seu repertório imagético, por meio da poética dos mitos e ritos indígenas transpostos nas séries *Fragmentos* (1984), *Soltando os bichos* (1986), *Personas* (1986) e *Paramentos* (1987).

As narrativas dessas séries exploram novos rumos em relação à valorização de temáticas amazônicas e experimentações de diversos materiais na poética visual de Otoni Mesquita, além de apresentarem traços da cultura indígena que transparecem nas recriações de grafismos e composições pictóricas que aludem aos rituais indígenas ligados à sua cosmogonia. Eliade ressalta que os mitos são narrativas que envolvem o universo da criação: “(...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 2016, p. 11, ênfase no original).

Segundo Mesquita (1999), a gênese desse projeto poético pode ser encontrada nas experiências enquanto docente do curso de graduação em Educação Artística da Universidade Federal do Amazonas. Durante algumas visitas com seus alunos ao Museu do Índio em Manaus, o artista revelou que ao mesmo tempo em que passava exercícios para seus discentes, aproveitava e elaborava estudos com base nos objetos observados, dentre os quais tentava recriar padrões existentes nos trançados indígenas.

É possível afirmar que a inspiração nessa temática também envolvia um embate social e político por parte do artista. Assim, as inquietações de Mesquita ficam evidentes na matéria intitulada *Amazônia: mescla tropicana*, escrita para o jornal *A notícia*, em 14 de janeiro de 1985, em que o artista discorre sobre

³ Durante esse período, Manaus passava por profundas mudanças socioeconômicas que transformaram a capital amazonense em um grande polo comercial e industrial a partir da política desenvolvimentista adotada com a Zona Franca de Manaus. Tais mudanças foram desencadeadas pela consolidação do polo industrial da cidade, que a transfigurou em um grande centro urbano que, como tal, passou a sofrer as consequências do crescimento desordenado (BENTES, 1986; SILVA, 1999).



as consequências do período colonial e do processo de tardia industrialização da cidade de Manaus para a cultura local. Conforme Mesquita e Andrade,

O que é então essa Realidade, essa Amazônia onde atuamos? O passado, se estudado, pode responder muito bem estas questões. A História do massacre e da resistência dos povos indígenas são o primeiro sinal de que a Amazônia é, na perspectiva cultural, um universo dialético de forças de uma cultura colonialista e uma cultura nativa resistente, apesar de tudo (MESQUITA; ANDRADE, 1985, n. p.)

Otoni Mesquita então volta seus trabalhos para a poética do mito como forma de resistência e valorização das raízes culturais frente aos processos neocoloniais. O retorno do mito na sociedade contemporânea, segundo Vattimo (1992), ocorre como busca por emancipação social contra os projetos calcados durante a modernidade, projetos estes inspirados na filosofia iluminista, para a qual o homem devia se afastar do conhecimento espiritual em favor do conhecimento científico. O autor aponta que as atuais teorias sobre o mito são errôneas porque ora o consideram como saber mais autêntico, ora como um processo da evolução para chegada do saber científico. Dessa forma, Vattimo destaca que, dentre as atuais atitudes em relação ao mito, existe aquela denominada por arcaísmo. Nesse sentido, Vattimo defende que se trata

(...) da desconfiança difundida na cultura científico-tecnológica ocidental, considerada como modo de vida que viola e destrói a autêntica relação do homem com si próprio e com a natureza e que está inelutavelmente ligada, também, ao sistema de exploração capitalista e às suas tendências imperialistas. (VATTIMO, 1992, p. 39)

Dessa forma, o retorno às criações com base na arte indígena na poética visual de Otoni Mesquita buscava ressaltar a importância desses fazeres para a manutenção da sociedade local. Mesquita (1999) aponta ainda que seu trabalho carrega diversas influências que são verdadeiras releituras de diferentes origens, com o propósito de (re)estabelecer um diálogo com as formas simbólicas ancestrais.

Conforme Mesquita (1985), tais representações também tinham como propósito mostrar as diferentes facetas da cultura amazônica que buscavam escapar dos métodos de representação estereotipados e, portanto, exóticos. O



exotismo, nesse caso, reduzia as possibilidades artísticas a meras representações hiperbólicas da paisagem da região, algo relacionado ao apelo comercial. Nas palavras do artista:

Temos tido a preocupação de preservar nossa história e de priorizar nossa visualidade, ainda que seja de maneira inconsciente, dada a força de nossas raízes culturais, mas não queremos que nossos trabalhos sejam vistos apenas como produção exótica de uma colônia distante: somos cidadãos do mundo de hoje, e, mesmo defasados, somos tão contemporâneos quanto o “lazer”, sem precisar exterminar nossas raízes e nem nosso sotaque. Apesar das dificuldades e diferenças, acreditamos ter uma produção com características próprias e nível similar ao resto do país (MESQUITA, 1985, n. p., ênfase no original)

Segundo Gondin (2007), a construção do imaginário fantástico da Amazônia remonta aos primeiros relatos criados devido aos contatos iniciais dos povos indígenas com os colonizadores e viajantes europeus que transitaram pela região durante os séculos XVI-XIX. Estes espalhavam suas visões fantasiosas do descobrimento do Novo Mundo e, a partir de então, criaram-se concepções fabulosas que ainda permanecem na contemporaneidade.

Conforme Pinto (2008), as visões propagadas na modernidade demonstram uma relação de poder e são responsáveis por incluir a região na geografia do exótico. O autor acredita que tal prática proporciona uma dualidade de olhares, dentre os quais se destacam a reprodução das visões colonialistas e a reinterpretção do imaginário propagado como uma nova resposta crítica: “O que significa admitir que a exotização é via de mão dupla e que determinadas situações funcionam como o principal elemento de reconfiguração da identidade cultural” (PINTO, 2008, p. 80).

Desse modo, entende-se que o mito aparece na obra de Mesquita como meio de autoexotização contra as convenções forjadas na modernidade. Adentrar nesse universo simbólico por meio da iconologia pode fornecer pistas da construção do repertório imagético do artista, em que a cosmovisão indígena se entrelaça com a criação estética, adquirindo novos significados em sua poética. Tais características podem ser observadas na obra *Persona com cabeça de cutia*.



OS MITOS E RITOS INDÍGENAS NA *PERSONA COM CABEÇA DE CUTIA*: UMA ANÁLISE ICONOLÓGICA

A obra *Persona com cabeça de cutia* (figura 1) está incluída na série *Personas*. As obras que compõem esta temática se desdobram entre esculturas, instalações e em pinturas em grandes formatos, estas livres de chassis. Embora o projeto tenha sido exposto sob o título *Personas*, somente em 1986 a poética mencionada visitava o universo criativo do artista e dava continuidade ao processo de ressignificação simbólica dos rituais e mitologias desencadeados a partir das séries *Fragmentos* e *Soltando os bichos*.



Figura 1 - *Persona com cabeça de cutia*⁴

Durante a década de 1980, as *Personas* percorreram algumas cidades do país. No Rio de Janeiro, a série foi apresentada duas vezes, a primeira em exposição individual na Galeria Macunaíma, em 1987, sob o título *O rito: soltando os bichos*, e a segunda na mostra coletiva *Verde contemporâneo*, no Solar Grandjean Montigny. Em São Paulo, o artista expôs as *Personas* nas mostras coletivas O

⁴ Fotografia tirada, em 2019, por Karen Cordeiro, autora deste artigo. A obra *Persona com cabeça de cutia* encontra-se no acervo pessoal de Otoni Mesquita.



surrealismo no Brasil e Artistas contemporâneos do Amazonas, no Museu de Arte Brasileira, da Fundação Álvares Penteado, em 1989.

Moreira (1994) destaca que a palavra *Persona* tem suas raízes relacionadas à palavra máscara, esta por sua vez possui significado próximo ao termo em grego *prósora*, que significa "o que disfarça" (MOREIRA, 1994, p. 21); a palavra também significava **máscara**, no teatro romano. De fato, as obras que compõem a temática de *Personas* apresentam seres bípedes zoomorfos, que ora se assemelham à forma humana, mascaradas, ora aludem a seres bípedes com características humanas, em um jogo ilusório que brinca com a interpretação do público: animais com características humanas ou humanos fantasiados de animais?

Assim, Mesquita criou, em 1989, a obra *Persona com cabeça de cutia*, que possui as dimensões 150x45 cm, em referência à estatura corporal humana. O suporte da obra é constituído de papel trabalhado em processo de recorte e colagem. As técnicas utilizadas pelo artista, tanto no emprego do jogo de luz e sombra quanto no recorte do material, passam a ilusão de tridimensionalidade, o que pode remeter a uma peça de escultura. Trata-se, no entanto, de uma pintura de orientação vertical em que o artista mescla o uso de formas figurativas com elementos geométricos, criando a imagem de um ser bípede zoomorfo.

As cores da obra dividem-se em tons terrosos com predominância do ocre e tons marrons. Em algumas áreas há uso da cor preta em linhas de contorno e determinadas zonas onde é criada sugestão de profundidade. A cor vermelha é usada para destacar pequenos pontos de luz em diferentes áreas da *Persona*. A parte superior é composta pela cabeça do animal em posição de perfil. No dorso há representação de dois membros superiores que se assemelham às suas patas.

O ser aparenta usar um traje dividido em três partes. Na parte superior há uma camada que cobre o rosto e se estende até o busto. Em seguida, a indumentária divide-se em duas partes, uma no tronco do corpo e outra nos membros inferiores. As linhas em ziguezague que compõem a estampa da vestimenta possuem uma variação rítmica, isto ocorre devido à quebra de continuidade em que o movimento da linha é empregado pelo artista.

Toda a vestimenta é coberta por elementos geométricos, com predominância dos triangulares, que se assemelham aos grafismos indígenas. Segundo Mesquita, as *Personas* partem da reinterpretção dos elementos da cultura visual dos Karajá, como indumentárias, máscaras e grafismos, contudo, os elementos simbólicos da série também indicam a releitura de outros objetos ritualísticos da etnia dos Ticuna, tais como as máscaras antropomorfas (MESQUITA, citado em NERY, 1987).

Conforme Lévi-Strauss (1985), do ponto de vista antropológico, as máscaras fazem parte de contextos sociais bem definidos, nos quais os mitos se



misturam aos ritos, e não podem ser interpretadas como objetos desvinculados de suas funções sociais e religiosas. Cabe mencionar que as obras confeccionadas pelos diferentes povos indígenas diferem da noção de arte para os ocidentais. Tanto os objetos de uso cotidiano quanto os utilizados em rituais adquirem o mesmo valor estético, a arte não possui separação dos diferentes afazeres da vida, “neste sentido, a nível tribal, a arte e a vida se confundem e se entrosam de maneira tal que dificilmente podem ser separadas” (RIBEIRO, 1978, p. 106-107). Desse modo, os afazeres artísticos não compreendem um modo de expressão individual, outrossim, exibem a coletividade de uma determinada etnia conforme seu contexto sociocultural. Cada elemento tem significado próprio, o que pode variar conforme a etnia.

Os Ticuna estão divididos pela extensão da tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, distribuídos pelas margens do rio Solimões. Na parte brasileira, os Ticuna se dividem entre os municípios de Tabatinga, São Paulo de Olivença, Santo Antônio do Içá, Jutai, Fonte Boa, Benjamin Constant e Beruri. Enquanto que na Colômbia a população Ticuna está distribuída entre os municípios de Letícia, Puerto Nariño e Tapará. Já no Peru, a etnia encontra-se dividida entre Loreto, Mainas e nos distritos de Ramón Castilla e Yavari (CAMACHO GONZÁLEZ, 1996).

Conforme Gruber (2000), os Ticuna autodenominam-se povo *Magüta* e encontram-se divididos por nações que recebem nomes de elementos da natureza, como animais ou plantas. Segundo a autora, a produção artística dos Ticuna pode ser observada na produção de cerâmicas, tecelagem, esculturas, pinturas corporais, sendo talvez as máscaras mais conhecidas dentre seus artefatos. Há documentos iconográficos que reconhecem este item como algo que causava estranhamento e ao mesmo tempo interesse ao longo de registros históricos.

Os Ticuna mantiveram o primeiro contato com os europeus durante o século XVII, quando foram realizadas missões religiosas por portugueses e espanhóis na região. As missões também atingiam índios de outras etnias e, com elas: “Os índios eram submetidos a um ritmo regular de trabalho, praticando tanto atividades de subsistência como a extração de drogas do sertão (cravo, cacau, baunilha, pimenta, puxuri, pau preto, etc.) comercializadas pelas missões” (OLIVEIRA FILHO, 1987, p. 207).

Durante o século XVIII, a corte portuguesa financiou a expedição científica *Viagem filosófica*, do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). A expedição, iniciada em 1783, teve duração de nove anos e tinha como objetivo investigar, recolher e enviar materiais botânicos, geográficos, zoológicos e etnográficos para que o reino lusitano se mantivesse informado para possíveis explorações econômicas na região. Ferreira foi acompanhado pelos desenhistas Jozé Joaquim Freire e Joaquim Jozé Codina e pelo botânico Agostinho



Joaquim do Cabo, que, juntos, percorreram as Capitanias do Grão-Pará e do Mato Grosso e os afluentes do rio Negro (FERREIRA, 2007).

Dentre os materiais recolhidos por Ferreira e sua equipe, há registros iconográficos, tais como pinturas realizadas por seus desenhistas e máscaras fabricadas pela etnia Jurupixuna, que atuam como fonte documental da cultura material dessa etnia considerada extinta desde o século XIX. No entanto, João Pacheco de Oliveira (2016) acredita que os Jurupixuna podem ser ancestrais do povo Ticuna: "(...) os dois povos participam de todo modo de uma mesma área cultural, caracterizada, entre outros elementos, por uma cosmologia complexa e dualista, pelo uso de máscaras (...)" (OLIVEIRA, 2016, p. 79).



Figura 2 - Duas pessoas mascaradas (AREIA, 1991, n. p.)

Segundo Ferreira (2007), os índios do rio Negro utilizavam indumentárias fabricadas a partir de entrecascas de árvores, em que a consistência do material ficava tão fina que se assemelhava a papelão. As máscaras seguiam os padrões das festividades, conforme relata: "O festejo por causa de uma boa caçada de porcos se faz com uma máscara que representa a cabeça de um porco. O da pescaria de um peixe-boi, com outra máscara que o representa" (FERREIRA, 2007, p. 356).

Em 1817, o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) e o zoólogo Johann Baptist von Spix (1781-1826), ambos naturalistas,



também partiram em comitivas científicas por diferentes áreas do Brasil. A expedição se deu em séquito organizado para acompanhar a Arquiduquesa da Áustria Dona Leopoldina, filha do Imperador Francisco I (1792-1835), que iria posteriormente casar-se com D. Pedro I. A expedição durou cerca de três anos e rendeu algumas publicações, principalmente no que diz respeito à zoobotânica. Todavia, Spix e Martius não se limitaram aos estudos da fauna e flora brasileira (LISBOA, 2008). Assim como Alexandre Ferreira Rodrigues, os naturalistas recolheram diversos materiais etnográficos, como, por exemplo, máscaras produzidas pelos Ticuna, dentre as quais, a máscara que representa um cervo (figura 3), onde pode ser observada semelhança com a obra *Persona com cabeça de cutia*, de Otoni Mesquita.



Figura 3 – Máscara de representação de um cervo (HIRMER VERLAG MÜNCHEN, 1994, n. p.)

Ainda no século XIX, Ferdinand Denis (1798-1890) também fez sua expedição ao Brasil e, ao descrever as máscaras Ticuna, cita que esses artefatos não se limitavam à imitação fiel da natureza, alguns delas possuíam aparência terrivelmente assustadora, porém faltava convivência para compreender como os objetos se faziam presentes nas crenças daqueles povos. O viajante destaca que:



Para se ter ideia exata das máscaras dos tecunas⁵, é preciso imaginar essa longa fileira de índios aparecendo, pelo fim do dia, sobre algum outeiro precedida de uma mulher que marca o passo cadenciadamente na concha de uma tartaruga. Uns caminham completamente nus, se bem que levam em suas cabeças máscaras completamente bizarras; outros enfeitam o corpo com pinturas brilhantes usuais nas festas indígenas. Enfim, alguns deles, que são revestidos de uma toga, representam graças a este travesti, lembram algum gigante terrível. (DENIS, 1980, p. 319-320)

Nimuendajíú (1883-1945), um dos primeiros etnólogos a estudar os Ticuna, ressalta que as máscaras e os trajes são utilizados durante o rito de passagem chamado *The hair-plucking ceremony* (em língua portuguesa, *Festa da moça nova*), no qual ocorre a fase de transformação da menina em mulher, marcada pela menarca.

Nimuendajíú (1952) destaca que a preparação da festividade pode durar mais de dois meses e, enquanto ocorrem os preparativos do festejo, a garota deve permanecer isolada do restante dos índios da tribo, podendo ter apenas contato com sua mãe e tia. A origem das máscaras é explicada por um mito, este envolve a luta dos Ticuna contra demônios que devoravam carne humana. Tais demônios usavam trajes antropomorfos. Ao derrotá-los, os Ticunas passaram a fazer uso das máscaras, talvez como ato simbólico para relembrar a vitória.

Acredita-se que a moça, em sua primeira menstruação, está suscetível aos demônios invisíveis da floresta. Dessa forma, a cerimônia que compõe o rito de passagem da moça nova é uma espécie de purificação que dura em torno de dois a três dias ou o tempo necessário para que a moça tenha todos os seus cabelos arrancados, fio a fio, enquanto os convidados dançam vestidos com indumentárias antropomorfas, ao mesmo tempo em que entoam canções com os mitos que compõem a cosmogonia da etnia (NIMUENDAJIÚ, 1952).

Para Henderson, os mitos e ritos de passagem permanecem sempre com o intuito de promover o renascimento por meio de provas que exigem determinados sacrifícios. Tais processos são classificados como arquétipos de iniciação que simbolicamente são marcados por três fases: submissão, contenção e, a última delas, libertação. Essa última é alcançada por meio dos rituais de transição: "(...) esses ritos podem tornar possível ao indivíduo ou aos grupos, a

⁵ Existem variações quanto à nomenclatura da etnia. Assim, a grafia pode variar entre *Tikuna*, *Tekuna*, *Ticuna*, *Tukuna* ou *Tecuna*.



união de suas forças de oposição permitindo-lhes alcançar um equilíbrio duradouro em suas vidas” (HENDERSON, 2016, p. 205).

Em pesquisa mais recente, Camacho González (1996) afirma que os rituais Ticuna encenados durante a festa da Moça Nova são uma oferta a Yoí, que é o herói e pai dos Ticuna, responsável por pescá-los do rio Ewaré. Os índios dessa etnia acreditam que a não realização da festa acarreta em severas punições lançadas por seu criador.

As máscaras e indumentárias para a participação na festa são fabricadas a partir da entrecasca da árvore tururi. Ao confeccionar as máscaras, os artistas são livres para criar o sobrenatural que buscam representar. Atualmente, a produção desses objetos admite novos modelos de estilização em diferentes motivos geométricos que interagem com variadas representações imagéticas adquiridas a partir do contato com outras culturas (GRUBER, 2000).

Tais referências imagéticas podem ter chegado ao conhecimento do artista por meio de suas pesquisas acadêmicas. Conforme Salles, “as pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influências” (SALLES, 2008, p. 44). Dessa forma, o processo de criação dessa *Persona* na poética de Otoni Mesquita pode estar relacionado à pesquisa acerca da refundação da cidade de Manaus, desenvolvida durante o curso de mestrado durante os anos de 1989 a 1992, o que propiciou ao artista contato com diferentes fontes literárias e registros imagéticos deixados pelos viajantes que exploraram a região amazônica em expedições científicas, as quais recolheram objetos etnográficos da etnia Ticuna. Além dos materiais bidimensionais produzidos na série *Personas*, o sobrenatural passa a completar o ato ritualístico das obras por meio da criação de máscaras e indumentárias que se conectavam simbolicamente à consciência mítica de Otoni Mesquita por meio de *O rito*.

O RITO DAS PERSONAS

O jogo entre o real e o imaginário ganha um novo significado repleto de simbolismo com a performance *O rito*. O ato foi encenado pela primeira vez pelos bailarinos Francisco Cardoso e Eleuza Quevedo, que adentravam ao universo temático das *Personas* na abertura da exposição *Soltando os bichos*, realizada em 1986, na Galeria Afrânio de Castro, em Manaus.

A performance, idealizada por Mesquita, tinha como propósito transpor ao mundo real o ritual presente em suas pinturas, segundo o artista:



Em *O Rito*, o traço transforma-se em pintura, a pintura em escultura e esta, mais adiante, em pessoa. Surge, por fim, o movimento: esta ideia presente em todo o trabalho, me fez querer realizar um ritual dentro de um ritual, através de uma performance (...) seria algo como dar continuidade à tela (...). Os ritos provocam a memória profunda, mais antiga do que o tempo e, no mesmo instante, a transcendência a todo este tempo. (MESQUITA, citado em NERY, 1987, n. p.)

A caracterização dos bailarinos era feita pelo uso de máscaras confeccionadas por Otoni Mesquita. Criadas em papel e adornadas com grafismos indígenas, possuíam formato de cone e cobriam todo o rosto dos atores, deixando apenas dois orifícios na altura dos olhos.

Valaskas (2008) descreve que na Grécia Antiga as máscaras e indumentárias eram utilizadas como objetos de metamorfose, com o propósito de criar imagens míticas que transitam entre o real e o imaginário. Tanto nas tragédias quanto nas peças satíricas, o uso desses acessórios "busca evocar o mundo antropomórfico do mito de uma forma não realista, porém não totalmente não natural" (VALASKAS, 2008, p. 89).

Dessa forma, a conexão com o mundo mítico era protagonizada por Mesquita, que também participava de atos performáticos com suas *Personas*, embora tais encenações não fossem reveladas ao grande público, pois cumpriam o papel de fotoperformance (figura 4).



Figura 4 – O rito das personas⁶

⁶ Fotografia de autoria de Célio Júnior, 1987. Imagem do acervo pessoal de Otoni Mesquita.



Portanto, *O rito* pode significar simbolicamente a participação mítica compartilhada por Mesquita com suas criaturas. Para Jung (2016), a participação mística consiste em um dos processos mais antigos da mente humana. Nesse feito, a *psiqué* é fragmentada e compartilhada diretamente com outros objetos, animais ou plantas, em uma ligação profunda.

Assim, ao cobrir seu rosto com a máscara, o artista transportava sua mente para outro tipo de relação psíquica, desprendia-se de seus anseios do mundo terreno, transcendia a matéria de seu corpo, desvinculando-se de gênero, medos e anseios do plano físico, elevando-se ao plano representativo de animais bípedes zoomorfos, simbolizados pelo uso da máscara que fragmentava sua mente, completando um processo de participação mística. Assim como ocorre nos processos ritualísticos das sociedades tribais, ele não fingia ser uma *Persona*: ele se transformava em uma de suas criaturas.

CONCLUSÃO

A análise iconológica possibilitou a identificação da presença dos elementos culturais da etnia Ticuna refletidos na obra *Persona com cabeça de cutia*, de Otoni Mesquita.

A análise desse personagem pôde revelar tanto os traços do projeto poético de Mesquita quanto suas ligações com o imaginário amazônico. A obra busca a representação dos símbolos da ancestralidade como meio de ressignificação da visualidade amazônica, o que também evidencia o propósito do artista de se distanciar da rotulação de arte exótica.

Ademais, a reinterpretação dos personagens dos rituais das festas dos mascarados da etnia Ticuna se inter-relaciona com as diferentes referências profissionais e pessoais acumuladas pelo artista. Dessa forma, tais experiências estabelecem um meio de reconexão com o plano mítico.

Nesse processo, a criação das indumentárias ritualísticas constitui um importante recurso para que o artista se interligue com o plano ancestral, resgatando a conexão com sua espiritualidade por meio da participação mística, que, por sua vez, recria uma nova de possibilidade de ressignificação simbólica que adentra seu universo poético.



REFERÊNCIAS

- AREIA, M. L. R.; MIRANDA, M. A.; HARTMANN, T. *Memória da Amazônia: Alexandre Rodrigues Ferreira e a viagem philosophica pelas capitancias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. 1783-1792.* Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade, 1991.
- BENTES, R. M. Zona franca, desenvolvimento regional e processo migratório para Manaus. In: ARAGÓN, L. E. (Org.). *Migrações internas na Amazônia.* Belém: UFPA, 1986, p. 220-254. (Coleção Cadernos NAEA).
- CAMACHO GONZÁLEZ, H. A. (Org.). *Nuestras caras de fiesta: Torú umatuchamwtu yuegùgu.* Bogotá: Tercer Mundo, 1996. (Coleção Premio Nacionales de Cultura).
- DENIS, F. *Brasil.* Tradução de João Etienne e Malta Lima. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.
- ELIADE, M. *Mito e realidade.* São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FERREIRA, A. R. *Viagem filosófica ao Rio Negro.* 2. ed. Manaus: Universidade Federal do Amazonas; Instituto Nacional de Pesquisas, 2007.
- GONDIN, N. *A invenção da Amazônia.* 2. ed. Manaus: Valer, 2007.
- GRUBER, J. G. A arte gráfica dos Ticuna. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.* 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p. 249-265.
- HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos.* 3. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016, p.133-206.
- HIRMER VERLAG MÜNCHEN. *Brasilianische Reise 1817-1820: Carl Friedrich von Martius zum 200.* München: Staatliches Museum für Völkerkunde, 1994.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos.* 3. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.
- LISBOA, K. M. Da expedição científica à ficcionalização da viagem: Martius e seu romance indianista sobre o Brasil. *Acervo*, v. 21, n. 1, Rio de Janeiro, jan./jun. 2008, p. 115-132.
- MESQUITA, O.; ANDRADE, N. Amazônia: mescla tropicana. *Jornal A notícia*, Manaus, 14 abr. 1985a.
- MESQUITA, O. Imagens do mito: reflexões sobre uma certa iconologia indígena contida no meu trabalho. *Leituras da Amazônia.* Revista internacional de arte e cultura, ano I, n. 1, Manaus, abr. 1998/fev. 1999, p. 55-72.
- _____. Participar é preciso. *Jornal A notícia*, Manaus, 5 out. 1985b.



MOREIRA, V. Da máscara à pessoa: a concepção trágica do homem. *Revista de Ciências Sociais de Fortaleza*, v. XXV, n. 1/2, Fortaleza, 1994, p. 21-31.

NERY, L. Otoni vem da Amazônia para soltar os bichos. *Jornal de circulação FUNARTE*, ano 2, n. 19, Rio de Janeiro, jul. 1987, n. p.

NIMUENDAJIÚ, C. *The Tukuna*, v. XLV. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1952. (Coleção University of California in American Archaeology and Ethnology).

OLIVEIRA FILHO, J. P. O projeto Tukuna: uma experiência de ação indigenista. In: _____ (Org.). *Sociedades indígenas & indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987, p. 1-39.

_____. A epifania das máscaras: uma experiência de escuta e encontro dialógico. *Museologia & interdisciplinaridade*, v. 9, n. 5, Brasília, jan./jun. 2016, p. 77-87.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PINTO, R. F. *Viagem das idéias*. Manaus: Valer, 2008.

RIBEIRO, N. F. *A questão geopolítica da Amazônia: da soberania difusa à soberania restrita*. Brasília: Senado Federal, 2005.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado*. São Paulo: FAPESP; Anablume, 1998.

STRAUSS-LÉVI, C. *La vía de las máscaras*. Tradução de J. Almela. México: Siglo Vientiuno, 1985.

SILVA, M. C. *Metamorfoses da Amazônia*. Manaus: Universidade do Amazonas, 1999.

SPIX, J. B.; MARTIUS, C. F. P. *Viagem pelo Brasil*, v. III. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.

VALASKAS, K. O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas. In: EASTERLING, P.; HALL, E. (Org.). *Atores gregos e romanos*. Tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008, p. 79-106.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

