



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

RONALDO DA SILVA

**O GROTESCO E O POLÍTICO NA OBRA DE RODOLFO
MESQUITA**

**Recife
2020**

RONALDO DA SILVA

**O GROTESCO E O POLÍTICO NA OBRA DE RODOLFO
MESQUITA**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Teóricos Educacionais, Culturais e Criativos.

Linha de pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Wilner.

**Recife
2020**

Catálogo na fonte
Bibliotecária Andréa Carla Melo Marinho, CRB-4/1667

S586g Silva, Ronaldo da
O grotesco me o político na obra de Rodolfo Mesquita / Ronaldo da
Silva. – Recife, 2020.
157 f.: il.

Orientadora: Renata Wilner.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
2020.

Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Arte e política. 2. Arte pernambucana. 3. Grotesco. 4. Rodolfo
Mesquita. I. Wilner, Renata (Orientadora). II. Título.

700 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-117)

RONALDO DA SILVA

**O GROTESCO E O POLÍTICO NA OBRA DE RODOLFO
MESQUITA**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovado em: 27/02/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Renata Wilner – Orientadora
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo Siqueira Nino – Membro Titular Externo
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dr.^a Maria das Vitórias Negreiros do Amaral – Membro Titular
Interno
Universidade Federal de Pernambuco

Aos meus pais, Josefa Sebastiana da Silva e
Reginaldo da Silva (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV UFPB/UFPE, pela oportunidade em desenvolver meu trabalho.

À prof. Renata Wilner, pela orientação sábia e generosa, bem como pela disponibilidade, cobranças e pelas importantes sugestões que foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Especialmente, pelo carinho, amizade e bem querer construídos nesses anos em que tive o privilégio de sua convivência.

Ao prof. Carlos Newton Júnior, pelas primeiras orientações e contribuições a esse trabalho, mas que infelizmente teve que se ausentar do Programa devido a problemas de saúde.

A Rodolfo Mesquita, por ser um artista que produziu desenhos e pinturas para a história da arte pernambucana e foi objeto de estudo desta dissertação.

À prof^a Maria Betânia e Silva, por suas admiráveis aulas de Metodologia das Artes Plásticas no Curso de Artes Plásticas da UFPE, que me incentivou a uma jornada de pesquisa e escrita acadêmica já na graduação.

À prof^a Maria do Carmo Nino, por suas fascinantes aulas de estética no Curso de Artes Plásticas da UFPE, que me motivou a aprofundar a pesquisa no Mestrado e, especialmente, pelo carinho como professora, artista, pesquisadora e crítica de arte.

À prof^a Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, pelas maravilhosas aulas de Prática de Ensino em Artes Plásticas 1 e 2, as quais contribuem até hoje para com o meu ofício de docente no ensino de educação básica.

Aos Professores e pesquisadores do PPGAV – Carlos Newton Júnior, Fabiana Vidal, Luciana Borre Nunes, Madalena Zaccara, Marcelo Coutinho, Maria Betânia e Silva, Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, Renata Wilner e Roberta Ramos – com quem tive o privilégio e a satisfação de conviver nesta jornada acadêmica, e que, de forma generosa e competente, compartilham seus conhecimentos durante as aulas das disciplinas que cursei neste Programa.

À Maria Edite Ferreira da Costa Lima, a Cavani Rosas, e a Pedro Severien, pela disponibilidade das entrevistas que pude fazer com eles.

Aos funcionários Fernando e Laudicéia, pela atenção e pela forma carinhosa e acolhedora de nos atender.

Aos meus colegas de turma, pela alegria e valiosa convivência.

Aos meus amigos mais próximos: Ana Gabriela Santana, Alberon Lemos, Amílcar Bezerra, Breno Silvestre, Bruna Cristina, Daniela Nery Bracchi, Daniele de Araújo, Gabriel Valença, Henrique Moraes, Gleice Kelly da Silva, Isabelle Sara, Jaciara Corrêa, Jailson Lacerda, João Paulo de Lima, Paula Marília Floro, Rachel Soares, Rodrigo Araújo, Rodrigo Silva, Sabine Vasconcelos, Sandro Vasconcelos, Saulo Vasconcelos, Sidney Gomes, Steve Wonder, Thiago Cavalcanti, Túlio Moreira de Oliveira, Vivian Oliveira e Viviane Meneses.

À equipe de professores, coordenador, gestores e amigos da Escola Erundina Negreiros de Araújo, na qual leciono a disciplina de Arte.

Aos meus queridos alunos do Ensino Fundamental (anos finais) e Ensino Médio da Escola Erundina Negreiros de Araújo.

Aos meus irmãos Ana Paula da Silva, Maria Cristina da Silva, Nivaldo da Silva, Rinaldo da Silva e Sandra Mendes Regina da Silva.

Aos meus pais, Josefa Sebastiana da Silva e Reginaldo da Silva (*in memoriam*), por todo incentivo e amor dados ao longo desta vida.

Quando nasci, um anjo torto / Desses que vivem na sombra / Disse: Vai, Carlos!
Ser gauche na vida. (ANDRADE, 1980, p.12).

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo explorar alguns trabalhos do artista Pernambucano Rodolfo Mesquita e relacioná-lo à estética do grotesco e à política, ou seja, analisando a forma e a temática de certas obras que se encaixam nesse âmbito de estudo, tanto na técnica do desenho quanto na técnica da pintura. Nesse sentido, situamos a produção artística de Rodolfo, além de documentar a trajetória biográfica do artista, com base em fontes orais (entrevistas) e documentais (textos e imagens) coletadas, focando as contribuições deste pintor e ilustrador para a história das artes visuais no Estado de Pernambuco. A análise focaliza em algumas imagens que apresentam como características: deformidades corporais, seres híbridos, corpos mutilados, imagens de soldados, gerais com fisionomias inflexíveis, cenas de política na arte. O diálogo com a estética do grotesco se dá de forma bem visível em diversos trabalhos de Rodolfo Mesquita, já que o caricato, o bizarro, o burlesco e o cômico permeiam as fisionomias dos seus personagens. A relação entre arte e política é examinada numa multiplicidade de circunstâncias envolvidas no período do Golpe de Estado no Brasil de 1964-1985 e de alguns aspectos do contexto político internacional.

Palavras-chave: Arte e Política. Arte Pernambucana. Grotesco. Rodolfo Mesquita.

ABSTRACT

This research aims to explore some works of the artist from State of Pernambuco, Rodolfo Mesquita, and to relate it with the aesthetics of the grotesque and politics, that is, analyzing the form and the thematic of certain works that fit this scope of study, both in the technique of drawing and painting technique. In this sense, we situate Rodolfo's artistic production in addition to documenting the artist's biographical trajectory, based on oral (interviews) and documentary sources (texts and images) collected, focusing on the contributions of this painter and illustrator to the history of visual arts in Brazil, State of Pernambuco. The analysis focuses on some images that present as characteristics: bodily deformities, hybrid beings, mutilated bodies, images of soldiers, generals with inflexible faces, scenes of politics in art. The dialogue with the aesthetics of the grotesque takes place in a very visible way in several works by Rodolfo Mesquita, since the caricature, the bizarre, the burlesque and the comic permeate the faces of his characters. The relationship between art and politics is examined in a multiplicity of circumstances involved in the 1964-1985 Brazilian Coup d'état period, and in some aspects of the international political context.

Keywords: Art and Politics. Art from Pernambuco. Grotesque. Rodolfo Mesquita.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	O artista debruçado em suas leituras	24
Figura 2 –	O artista debruçado em suas leituras	24
Figura 3 –	<i>Sem Título</i> , Rodolfo Mesquita, (1979)	26
Figura 4 –	<i>Sem Título</i> , Rodolfo Mesquita, (1978/79)	33
Figura 5 –	O artista em exposição na Galeria Amparo 60, em 2008	36
Figura 6 –	Ilustração de Mesquita para a edição nacional da revista Rolling Stone.....	40
Figura 7 –	Ilustração de Mesquita para a edição nacional da revista Rolling Stone.....	41
Figura 8 –	<i>Duro Como Uma Pedra</i> , Rodolfo Mesquita (1973)	43
Figura 9 –	<i>A Forma Custa Caro</i> , Rodolfo Mesquita (1998).	44
Figura 10 –	<i>Logomarca para a Escola Arco-Íris</i> , Rodolfo Mesquita (1980).	45
Figura 11 –	Capa da Revista Vidas Secas, Rodolfo Mesquita, janeiro de 1981.	46
Figura 12 –	<i>Instigante diaboló</i> , Rodolfo Mesquita (2002).	47
Figura 13 –	<i>Sem Título</i> , Rodolfo Mesquita (1977).	48
Figura 14 –	<i>A Intriga</i> , James Ensor (1890).	49
Figura 15 –	<i>Máscara</i> , Rodolfo Mesquita (2003).....	49
Figura 16 –	<i>Quasimodo</i> , Gustave Brion (1865)	59
Figura 17 –	<i>Quasimodo</i> , Gustave Brion (1865)	59
Figura 18 –	Sátiro, Joel-Peter Wilkin (1992)	62
Figura 19 –	Cena do filme <i>O Homem Elefante</i> , dirigido por David Lynch (1980)	62
Figura 20 –	Marilyn Manson (1998)	63
Figura 21 –	Cena do videoclipe <i>Push it</i> da banda Garbage, dirigido por Andrea Giacobbe (1998).....	63
Figura 22 –	Capa do livro <i>Crítica do Horror Puro</i> , ilustrado de Rodolfo Mesquita, 1980.....	65
Figura 23 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 1973	67
Figura 24 –	<i>O Boi Esfolado</i> , Rembrandt von Rijn, 1655.....	68
Figura 25 –	<i>Vênus de Willendorf</i> , autor desconhecido, entre 24 000 e 22 000 a.C.....	70
Figura 26 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 1973.....	72
Figura 27 –	<i>Vênus de Milo</i> , Alexandre de Antioquia, Século II a.C.....	72
Figura 28 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 1973.....	73
Figura 29 –	<i>Miss nude</i> , Rodolfo Mesquita, 1988.....	74
Figura 30 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2007.....	75
Figura 31 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2009.....	76
Figura 32 –	<i>Chimera</i> , Gustave Moreau, 1870.....	79
Figura 33 –	<i>A quimera</i> , Gustave Moreau, 1867.....	79
Figura 34 –	<i>Eu não suporto isso quero ir prum hospício</i> , Rodolfo Mesquita, 1973.....	81

Figura 35 –	<i>Para não sair de linha</i> , Rodolfo Mesquita, 1972.....	82
Figura 36 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 1972.....	83
Figura 37 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2012.....	85
Figura 38 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 1997.....	86
Figura 39 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2007.....	87
Figura 40 –	<i>Estudo anatômico do braço</i> , Leonardo da Vinci, 1510.....	88
Figura 41 –	<i>Rosas para Stalin</i> , Boris Vladimirski, 1949.....	96
Figura 42 –	<i>Os pilares da Sociedade</i> , George Grosz, 1926.....	98
Figura 43 –	Hitler e a sua entourage nazista nos corredores da exposição <i>Arte Degenerada</i> em 1937 na cidade de Munique.....	100
Figura 44 –	<i>Quem matou Herzog?</i> , Cildo Meireles (1975).....	101
Figura 45 –	Caricatura produzida por Charles Philipon para o <i>La Caricature</i> - Edição de 09/01/1834.....	106
Figura 46 –	Disputa entre escravistas e abolicionistas. Revista <i>Ilustrada</i> de Ângelo Agostini.....	107
Figura 47 –	Imagens de Dilma em adesivo para carro (julho de 2015).....	110
Figura 48 –	Imagens de Dilma em adesivo para carro (julho de 2015).....	110
Figura 49 –	Caricatura de Dilma como demônio, Thiago Hellinger (2015)....	110
Figura 50 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2007.....	116
Figura 51 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2008.....	117
Figura 52 –	Um estudante de medicina cai na Cinelândia ao ser perseguido por policiais.....	118
Figura 53 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2002.....	119
Figura 54 –	Ações militares nas ruas da Argentina (1976).....	119
Figura 55 –	<i>Retrato de honra para a galeria oficial em memória do futuro</i> , Rodolfo Mesquita, 1979.....	121
Figura 56 –	Carranca esculpida em madeira e policromada, autor desconhecido.....	121
Figura 57 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 1981.....	122
Figura 58 –	<i>Fantasma</i> , Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel 1975/1976.....	124
Figura 59 –	<i>Grave disputa pelo poder</i> , Rodolfo Mesquita, 1977.....	125
Figura 60 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 2009.....	126
Figura 61 –	Cena de um carrasco do Estado Islâmico executando um prisioneiro nas ruas do Iraque (2015).....	126
Figura 62 –	<i>Sem título</i> , Rodolfo Mesquita, 1975.....	128
Figura 63 –	<i>Living Sculpture</i> , Piero Manzoni (1961).....	129
Figura 64 –	<i>Voltando ao tema do fazer e do fazedor (setor meramente visual)</i> , Rodolfo Mesquita, 1970.....	130

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	RODOLFO MESQUITA: CAMINHOS NA ARTE PERNAMBUCANA DE UM ARTISTA <i>OUTSIDER</i> DAS CONVENÇÕES MERCADOLÓGICAS DA ARTE.....	18
2.1	Relevâncias de eixos menos hegemônicos.....	18
2.2	Do anonimato à projeção: trajetória de um artista.....	20
2.3	Entendimento e associação do termo <i>outsider</i>	36
2.4	A linha como expressão do desenho.....	39
2.5	O artista como pintor.....	46
3	AS GROTESCAS FIGURAS DE RODOLFO MESQUITA.....	52
3.1	Sobre o conceito do grotesco.....	53
3.2	Traços grotescos na obra de Rodolfo Mesquita.....	64
3.3	As Vênus Disformes.....	69
3.4	Quimeras: esboços das narrativas figuradas.....	78
3.5	Corpos deformados e mutilados.....	84
4	A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA NAS OBRAS DE RODOLFO MESQUITA.....	90
4.1	O nexos entre arte e política.....	90
4.2	Alguns contextos históricos da relação entre arte, política e mercado.....	95
4.3	A política e o grotesco.....	104
4.4	Rodolfo Mesquita e a política.....	111
4.5	Soldadinhos de chumbo.....	115
4.6	Generais Carrancudos.....	120
4.7	Panoramas Políticos.....	123
4.8	Metalinguagem sarcástica.....	127
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
	REFERÊNCIAS.....	137
	APÊNDICE A – Entrevista realizada com Cavani Rosas.....	142
	APÊNDICE B – Entrevista realizada com Maria Edite	145
	APÊNDICE C – Entrevista realizada com Pedro Severien.....	149
	ANEXO A – Fichas de inscrição de Rodolfo Mesquita para o Salão das Artes de Pernambuco para o Museu do Estado.....	155

1 INTRODUÇÃO

Dentre os ramos da historiografia atual, percebemos que a história da arte não pode prescindir de mais estudos que investiguem, coletem e interpretem a gama de artistas cujos processos de criação tornam-se a cada dia mais diversificados e que ainda não se encontram sistematizados. Neste processo de pesquisa, faz-se importante também analisarmos os possíveis diálogos entre a arte produzida na contemporaneidade e as várias dimensões da vida humana, seja ela social, psicológica, política, cultural ou econômica.

Em tempos idos, a História já foi pensada somente como um depositário de informações passadas, comparando-se a um arquivo morto sobre a humanidade. Contudo, sabemos que a nova forma de ver e fazer História pode e deve ser entendida de um modo mais ativo, entendendo-a também como uma análise sobre ser humano, que vê o seu passado tendo consciência do seu presente, e que pode até mesmo conjecturar possibilidades do seu futuro.

A arte moderna e a arte contemporânea oferecem uma substância nova, cuja assimilação implica mudanças na disciplina. Ao passo que a história da arte amplia-se ainda mais, uma vez é vista de modo bastante geral como um componente inseparável da história e da cultura, ou seja, já que não permanece mais apenas “em seu próprio território”. O resultado paradoxal consiste, contudo, em que, apesar disso ou por causa disso, deixa de existir aquela história da arte que discute seu tema com uma apresentação única do acontecimento artístico, mas surge uma possibilidade de escolher entre várias “histórias da arte”, as quais se aproximam da mesma matéria por diferentes lados (BELTING, 2012, p.203).

Mediante este trabalho de investigação acadêmica, planejamos contribuir também com o desenvolvimento do ensino da arte contemporânea em Pernambuco, uma vez que possibilitaremos o conhecimento de um artista local, fornecendo informações importantes quanto à sua trajetória, servindo, deste modo, de recurso bibliográfico para aqueles que estão envolvidos no processo de ensino-aprendizagem da História da Arte.

O objetivo deste estudo é, antes de tudo, apresentar de forma analítica a trajetória do pintor pernambucano Rodolfo Mesquita (1952-2016), analisando seu trabalho artístico a partir das categorias do grotesco e da política. A pesquisa se propõe a documentar a trajetória biográfica do artista, com base em fontes orais e documentais coletadas durante o período da pesquisa, focando as contribuições deste pintor para a História das Artes Visuais no Estado de Pernambuco.

O nosso estudo se desenvolveu sobre quatro procedimentos metodológicos principais: investigação, coleta e organização das fontes de pesquisa; levantamento e revisão bibliográfica; análise qualitativa e discussão dos conteúdos estudados; escrita e documentação dos resultados. Esses procedimentos aconteceram durante todo o tempo de execução da pesquisa, ocorrendo, por vezes, simultaneamente. Mas, para que essa análise histórica ocorresse, tornou-se necessário o uso variado de fontes que serviram como embasamento. Por isso, na construção de nosso discurso sobre este recorte espaço-temporal do mundo das artes, apropriaremos-nos de quatro tipos de fontes: os discursos orais e escritos (entrevistas, textos críticos e de catálogos); os registros da obra (desenhos e pinturas); e a bibliografia sobre a temática e embasamento teórico das categorias de análise (grotesco e arte/política).

Diante das fontes e do material analisado no decorrer do processo de elaboração deste texto, acreditamos que este pode contribuir consideravelmente para o debate a respeito do artista, ainda pouco explorado pela academia. Desta forma, esta dissertação visa contribuir com a escrita historiográfica da arte na contemporaneidade, pesquisando a atividade artística do pintor Rodolfo Mesquita, ressaltando, primordialmente, a relação entre arte, política e o grotesco em sua obra.

Sabendo da valiosa contribuição que várias pesquisas já publicadas podem nos fornecer, dedicamos nossos esforços no levantamento de uma bibliografia que embase a referida discussão. Focamos inicialmente as obras que tratem de modo exclusivo de Rodolfo Mesquita e lugares onde ele mesmo transitou. Além disso, listamos na bibliografia deste texto algumas obras que nos ajudaram a embasar nossas ideias quanto à participação da arte na discussão da relação entre arte, política e o grotesco. Temos consciência que, mesmo discutindo temas e conceitos de outras áreas como a História, a Sociologia e a Psicologia, o foco primordial do nosso trabalho é o universo da Arte.

Na coleta das fontes orais, partimos na busca de depoimentos de pessoas importantes na vida do pintor. Desse modo, ouvimos e documentamos as informações contidas nas narrativas de alguns parentes, amigos e artistas contemporâneos que tiveram algum vínculo com o artista. Salientamos que, por questões práticas de tempo e locomoção, fizemos um recorte espacial, entrevistando, a princípio, indivíduos residentes no Estado de Pernambuco: Maria Edite (ex-companheira de Rodolfo), Cavani Rosas (artista e amigo de Rodolfo) e Pedro Severien (fotógrafo e diretor de filme).

Adentramos também no mundo virtual da internet, estendendo o nosso campo investigativo à hemeroteca digital nacional e a sites relacionados às artes, noticiários online e sistemas de compartilhamento de arquivos, “garimpando” textos, imagens, vídeos, entrevistas, depoimentos, notas e informes que fizeram menção ao artista pesquisado. Pela dinamicidade e rotatividade de informações na web, esta nossa investigação foi executada durante todo o período da pesquisa.

Simultaneamente, coletamos também documentos históricos produzidos pelo pintor, como fotografias, ficha de inscrição de concurso de arte e ilustrações para revistas e empresas (logomarca), que foram relevantes para a nossa pesquisa.

O entusiasmo em estudar sobre este tema nasceu, especialmente, da admiração que tenho pelo trabalho deste artista, que descobri no período da graduação em Artes Plásticas da UFPE, quando ainda era estagiário na função de mediador cultural do Museu Murillo La Greca. De dezembro de 2008 até janeiro de 2009 houve a exposição *Encarar-se: Fernando Peres e Rodolfo Mesquita*, com curadoria de Clarissa Diniz. No período da etapa inicial da produção da exposição, tive a oportunidade de conhecer pessoalmente o artista e seus trabalhos. Logo de imediato senti-me atraído por aquele conjunto de desenhos e pinturas em acrílicas. A conduta do artista com a equipe envolvida na exposição era de aproximação e muito extrovertida, ao contrário do termo “eremita” atribuído pela crítica local.

Logo no primeiro capítulo, é nosso intuito tentar construir uma apurada trajetória biográfica do referido artista, partindo das informações coletadas nas fontes orais e nos documentos investigados durante o período da pesquisa. Fez-se necessária uma prévia abordagem sobre a obra de Rodolfo Mesquita dentro do circuito artístico, e foi necessário utilizar o livro *A Forma Custa Caro*, que trata de uma coletânea sobre o artista, contendo imagens e textos. Também foi realizada uma breve abordagem do conceito de hegemonia, segundo Antonio Gramsci, para contextualizar e refletir sobre a localização cultural de Pernambuco e outros territórios não-hegemônicos no âmbito de estudos da arte brasileira, além de utilizar o livro *Crachá*, de Clarissa Diniz, como parâmetro para entender os contornos que as artes visuais vinham tomando em Pernambuco, principalmente dos anos 1980 até os anos 2000.

Será apresentado também, neste primeiro capítulo, o desempenho de Rodolfo Mesquita como artista multifacetado. Além de pintor, foi também desenhista, contribuindo para ilustrações de vários periódicos, além de desempenhar função de

designer gráfico para algumas produções locais. Pesquisamos no acervo de um projeto online da revista *Rolling Stone Brasil* da década de 1970, que se encontra sob os cuidados do pesquisador e colecionador Cristiano Crimaldi,¹ além de desempenhar função de design gráfico para algumas produções locais.

Ainda completando este capítulo, ao descrever um conjunto de técnicas artísticas praticadas por Rodolfo, serão feitas algumas análises de desenhos e pinturas que apresentam pontos discutidos nesta pesquisa em relação ao uso de linhas e cores que preenchem as suas formas cômicas e deformadas.

Devido a isso, fez-se necessário, no segundo capítulo, realizar um estudo sobre o grotesco, a partir dos embasamentos teóricos elaborados por pesquisadores e literatos especializados na área, como François Rabelais, Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Mery Russo, Muniz Sodré e Raquel Paiva.

Essa abordagem em relação ao grotesco será a aprofundada em subtemas para compor a totalidade desse capítulo. Assim, para um melhor entendimento sobre o grotesco na história da arte, fez-se relevante tratar de algumas questões na obra do período romântico *O Corcunda de Notre Dame* e o prefácio da peça *Cromwell* de Victor Hugo, que pode ser considerado o marco do liberalismo estético.

Consequentemente, fez-se necessário também uma abordagem sobre as configurações do grotesco em outras linguagens artísticas, como o cinema, a fotografia, o gênero musical rock e o videoclipe, assim como levantamento de materiais comparativos nas próprias artes visuais.

Com este estudo verifica-se, também, que algumas obras de Rodolfo Mesquita se aproximam, em seus aspectos com o grotesco, como disformes figuras femininas, seres híbridos e corpos mutilados. Catalogamos as imagens que apresentam diálogos com o grotesco e informações relevantes à historiografia da arte coletadas nos depoimentos orais, bem como nos documentos da época, desde acervos de imagens pessoais a artigos publicados pelos principais jornais pernambucanos.

Todas essas questões serão importantes para a análise das obras deste artista contemporâneo, pois o grotesco e o “feio”, embora estivessem presentes em várias obras de períodos da história da arte de outrora, também se fazem presentes na contemporaneidade de forma significativa e abrangente.

¹Disponível em: <https://www.pedrarolante.com.br/#menu>. Acesso em: 20 jul. 2017.

O terceiro capítulo destina-se à análise de produções imagéticas do artista Rodolfo Mesquita, buscando as relações destas imagens pelo viés da política do Brasil e do mundo, conciliando também com questões como: o âmago da junção entre arte e política, política e poder, mercado de arte, arte como propaganda política e arte como resistência às ações de políticas truculentas. Optamos por um leque teórico, composto por Arthur Danto, Jacques Rancière, Giulio Carlo Argan, Marcos Napolitano, Michel Foucault, Noberto Bobbio e outros, pois somente a partir de visões múltiplas é possível analisar um objeto fluido que se desdobra nas mais variadas narrativas. Recorremos a estes autores sempre que forem pertinentes para ajudar a compreender um ou outro aspecto em nossa análise.

Outro ponto a ser destacado nesse último capítulo diz respeito às imagens produzidas por Rodolfo Mesquita, seja por desenhos ou por pinturas, associados com a temática da política nacional e internacional. Investigamos e refletimos sobre a relação entre arte e política na obra de Rodolfo, principalmente no período de ditadura militar de 1964-1985. Constantes figuras como soldados, generais, cenários políticos e o papel do artista no circuito da arte serviram como fio condutor de compreensão da tentativa de diálogo que o artista tinha com a política.

Ao final da dissertação, como síntese da pesquisa, relacionamos a estética do grotesco com as questões políticas que emergem na obra de Rodolfo Mesquita.

2 RODOLFO MESQUITA: CAMINHOS NA ARTE PERNAMBUCANA DE UM ARTISTA *OUTSIDER* DAS CONVENÇÕES MERCADOLÓGICAS DA ARTE

2.1 RELEVÂNCIA DE EIXOS MENOS HEGEMÔNICOS

Para adentrarmos de forma mais reflexiva às obras de determinado artista, é necessário fazermos um mergulho no contexto histórico no qual ele está inserido. E obviamente, essa conjuntura vai dialogar com o espaço geográfico que se deu a trajetória, seja no âmbito mercadológico ou no convívio social. Nesse caso, o local que iremos abordar nas linhas seguintes será Pernambuco, dentro de uma perspectiva de produção artística. Por fazer parte da região Nordeste, os estudos e críticas de arte ainda se fazem pequenos comparados aos estados do sudeste do país, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, que tem uma demanda maior. Portanto, há uma necessidade de darmos mais importância às pesquisas que retratem os lugares menos hegemônicos.

Apesar da intensa produção e projeção da arte produzida fora do eixo Rio-São Paulo, ainda são poucos os registros e as análises críticas que deem visibilidade a história da arte produzida, principalmente, no Norte e Nordeste do Brasil. Há uma lacuna historiográfica, a ausência de histórias construídas a partir de suas próprias especificidades e dispostas a romper com cânones e assertivas distantes e de significados impostos (BARROS; TEJO, 2012, p.10).

É necessário também entender um pouco o conceito de hegemonia, segundo o filósofo italiano de formação marxista Antonio Gramsci, no contexto que o capitalismo se consolidou em um sistema econômico social dominante ao redor do mundo. Para explicar esse fenômeno, Gramsci desviou o foco dos aspectos político e econômico da estrutura capitalista e passou a estudar o impacto de uma dominação ideológica, de uma classe sobre a outra, a chamada hegemonia cultural.

O que o teórico propunha era a ideia de que dentro do Estado capitalista moderno, o interesse de uma classe social vai se tornando um interesse geral, o que faz com que se tenha uma tendência de criação dentro do Estado, de um pensamento hegemônico e dominante, porém não necessariamente único. Existe um campo contra-hegemônico na maioria das situações históricas. Segundo Gramsci, isso só é possível se ocorrer a alienação da maioria da sociedade que não faz parte desse grupo dominante. Isso pode ser por adesão, porque a maioria concorda com esses valores, por talvez no futuro pretenderem fazer parte desse grupo dominante, ou simplesmente por

passividade. Mas sem a alienação da maioria não é possível a construção desse pensamento hegemônico.

Gramsci afirma que é muito comum um determinado grupo social, que está numa situação de subordinação com relação a outro grupo, adotar a concepção do mundo deste, mesmo que ela esteja em contradição com a sua atividade prática. Ademais, ele ressalta que esta concepção do mundo imposta mecanicamente pelo ambiente exterior é desprovida de consciência crítica e coerência, é desagregada e ocasional. Dessa adoção acrítica de uma concepção do mundo de outro grupo social, resulta um contraste entre o pensar e o agir e a coexistência de duas concepções do mundo, que se manifestam nas palavras e na ação efetiva (ALVES, 2010, p.05).

Esses lugares, geograficamente hegemônicos no campo da arte no Brasil, constituem algo que ainda se configura muito arraigado na cultura nacional. E essa visão não se desintegrará de uma hora para outra tão fácil assim. Há necessidade de muitas discussões sobre esse tema na área acadêmica, escolar, museológica, midiática, etc. O diálogo é essencial nesse momento de olhar com outras perspectivas historiográficas, sociológicas e antropológicas, visando também vozes daqueles que antes foram silenciados por não serem convenientes aos interesses de grupos ou comunidades que regiam as regras em épocas passadas. Em vista disso, os produtores de textos historiográficos não devem se pautar em critérios que ressaltem o nacional e o regional como característica primordial.

Pensar o nacional e o regional como critérios de validação, sobretudo, para uma produção historiográfica é minimizar a experiência historiográfica da construção narrativa, portanto sua própria escrita. É sabido que o campo historiográfico como outro campo de produção do saber é produtor de poder e recortado por relações de poder. Produz sentidos e estes afetam e dimensionam este lugar de produção (SOUZA LIMA, 2012, p.46).

Essa disposição de tentar evitar os traços do que é essencialmente nacional e regional não é uma barreira para que o autor de um texto de cunho histórico não deixe de apreciar aquilo que está fora do eixo hegemônico. Isso talvez seja o cerne para uma nova compreensão histórica, já que a perspectiva não é mais o tradicional e velho “jeito” de campos primordiais. No momento esses campos fora dos eixos hegemônicos têm suas notabilidades para um olhar mais revisionista da história.

Ainda nos coloquemos no lugar do fora do eixo como aquele sujeito que está posicionado em um lugar que possibilita ter outra mirada, provocando deslocamentos, recuperando as trajetórias singulares, os percursos individuais e de grupos, seguindo desembaralhando as linhas, puxando os fios, construindo uma cartografia da microanálise. Fazer história é deslocar o olhar. Neste sentido estar fora do eixo adquire um significado construtivista de se fazer a história (SOUZA LIMA, 2012, p.47).

Pernambuco foi e ainda é um estado detentor de uma produção artística muito ávida, comparando-se a centros hegemônicos como São Paulo ou Rio de Janeiro. Talvez isso se dê por motivos variados e complexos que não caberiam neste texto. E mesmo se buscar resposta na área econômica esse resultado não preenche todas as lacunas, vide que Pernambuco foi um polo econômico do açúcar nacional na era colonial e, com a decadência desse ciclo que gerava dinheiro, deixou de ser soberano economicamente. Mesmo assim, séculos depois, alguns artistas não deixavam de morar e produzir suas obras, principalmente do final do século XIX e quase todo o século XX, já que o Brasil teve vários ciclos econômicos em diferentes estados.

2.2 DO ANONIMATO À PROJEÇÃO: TRAJETÓRIA DE UM ARTISTA

O artista Rodolfo Mesquita nasceu, viveu e morreu em um desses lugares que não está inserido (atualmente) no eixo hegemônico da arte brasileira, o estado de Pernambuco. Portanto, a bibliografia sobre o artista não é vasta; entretanto, existem alguns textos escritos para catálogos de exposições, matérias de periódicos (jornais e revistas). Será necessário tomar como parâmetro o livro *Póstumo A Forma Custa Caro*, de autoria de João Lima, filho de Rodolfo, lançado em 2017, um ano após a morte do artista. Nessa obra fica claro o quanto a memória do artista é reativada e reavivada nas palavras de seu filho; muitos dos fatos narrados no livro são de lembranças minuciosas que ultrapassam a linha de uma relação afetiva de pai e filho.

Para entendermos a vida e o trabalho de um artista é necessário adentrar em seu contexto cotidiano e familiar. Explorar o local onde ele viveu e produziu, porque muitas das suas marcas gráficas carregam situações eminentemente afetivas. Já que o artista analisado é originário do Recife, cidade que ao longo da história foi cenário de grandes fatos históricos (Revolução Praieira e Confederação do Equador), a cidade e suas transformações de alguma forma vão influenciar o pintor.

O historiador Durval Muniz, em seu livro *A Invenção do Nordeste*, analisa como a imagem do Nordeste foi construída no país, principalmente no Sul e Sudeste. Ele usa como base de estudos as manifestações culturais nordestinas: a pintura, a literatura e os costumes populares. O autor descreve a migração dos filhos das oligarquias do interior do estado para o Recife, por ser uma cidade que já fazia conexões com as tendências

culturais, fomentando a ideia da cidade já ser um local cosmopolita e suscetível a fazer conexões de ideias e pessoas de várias áreas.

Na verdade o “intelectual regional”, “o representante do Nordeste”, começa a ser forjado quando filhos dos grupos dominantes nos Estados convergiam para Recife, por este, além de centro comercial e exportador, centro médico, cultural e educacional de uma vasta área do “Norte”. A Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda eram os locais destinados à formação superior, bacharelesca, das várias gerações destes filhos de abastados rurais (ALBUQUERQUE JR., 1999, p.71).

No contexto descrito por Durval Muniz, configura-se a trajetória da família de Rodolfo Mesquita se estabelecendo no Recife, evidentemente diferente das causas dessa ida à capital. Enquanto os filhos das oligarquias iriam para estudar ali, o pai de Rodolfo foi em busca de um emprego no exército brasileiro, talvez com esperança de crescer nas forças armadas, sonho muito comum de jovens interioranos daquela época, principalmente no período de uma guerra que envolvia países da Europa e Estados Unidos, e que tardiamente o Brasil também entraria nesse conflito global. Para isso, era preciso uma grande quantia de homens que se alistassem no exército e fossem para frente de batalha no além-mar. E, nesse ínterim, o pai do artista avistava uma possibilidade de melhorias sociais e econômicas.

A família de Rodolfo fez parte desse movimento do êxodo da zona rural em direção ao Recife. O Avô de Rodolfo, Generino, era marceneiro da usina Cachoeira Lisa, situada no município da Gameleira, na Zona da Mata de Pernambuco, e foi naquele ambiente onde nasceu e cresceu Osvaldo Nascimento, pai de Rodolfo. Mais tarde, durante a Segunda Guerra, Osvaldo migraria para a capital pernambucana, a fim de se alistar no exército, marcando, assim, o início de uma transição decisiva a sua família (LIMA, 2017, p.19).

Mesquita nasceu nos anos 50 do século XX, uma década após a Segunda Guerra Mundial, período que se estabelecia, na cultura ocidental, o *american way of life*², que se estendeu nos países capitalistas do pós-guerra, influenciando, principalmente, os jovens daquela época. No Brasil, as artes e a política caminhavam para um cenário mais democrático e popular. Provavelmente essa conjuntura repercutiu na maneira de pensar do artista.

² *American way of life* ou "estilo de vida americano" foi um modelo de comportamento surgido nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Este modo de viver passava pelo consumismo, a padronização social e a crença nos valores democráticos liberais. Deste modo, o modelo americano se impõe em todo mundo e será a referência, mesmo que ilusória, de bem-estar para os países capitalistas ocidentais.

O pernambucano era de uma família grande e tradicional, um tanto comum na época. Porém, algo de habitual nessa família traçaria o perfil psicológico e a maneira técnica da produção artística de Rodolfo: a disciplina rígida imposta no âmbito do costume tradicional. O que parecia um simples exercício das regras do dia a dia familiar se tornou um código de organização dos trabalhos artísticos de Rodolfo.

Nascido em 12 de janeiro de 1952, Rodolfo foi o quarto de uma família de seis irmãos. Durante a infância, os hábitos e familiares não diferiam do padrão de vida burguesa da época: todas as crianças estudavam em escolas religiosas e, aos domingos, frequentavam a missa. Mas o que definia a rotina dos irmãos era, sobretudo, uma grande exigência de disciplina (LIMA, 2017, p.20).

Rodolfo não teve uma formação artística, mas desde pequeno já se familiariza com a técnica do desenho, variando entre a caneta esferográfica e a tinta nanquim. Ele se enquadra numa nomenclatura de um artista autodidata. Passava várias horas do dia exercitando e produzindo, fechando-se para um mundo repleto de trivialidades cotidianas, com o qual, na sua infância, não se sentia atraído em hipótese alguma.

Ao mesmo tempo em que entrava em contato com as vanguardas artísticas, Rodolfo parecia estar cada vez mais submerso em seus desenhos e, com apenas 11 anos, chegava a desenhar durante horas na mesa da sala de jantar da casa. A atividade era um momento de grande introspecção para ele, que podia ficar contrariado ao ser interrompido ou se alguém tocasse nos seus materiais de desenho, que, desde essa época, já era o papel, a caneta e a tinta nanquim (LIMA, 2017, p.21).

Mesmo não frequentando uma escola de arte ou um curso oficial, o pequeno Rodolfo precisava praticar a técnica do desenho por várias horas ininterruptas no aconchego do seu lar. Sem dúvida alguma, o exercício de uma técnica requer uma dedicação exclusiva para que o resultado final se aproxime daquele projeto idealizado pelo autor, e, no campo artístico, mais especificamente no desenho, tem como requisito a realização constante de um estudo nas áreas gráficas.

A crítica de arte e curadora Clarissa Diniz, em seu livro *Crachá*, publicado em 2008, discute e acentua o uso do termo por parte de alguns artistas que se autointitulam habilitados dentro de um contexto de legitimação no campo das artes.

O autodidatismo, apesar de profundamente improvável (na maioria das vezes, o termo é utilizado somente por indicar um tipo de formação *outro*, não necessariamente formal), é insistido por vários artistas – que, inclusive, chegam a se contradizer –, por atestar (ou pelo menos indicar) que, naquele artista, reside uma capacidade criadora genuína, além de valorizar o esforço de alguém que insiste “com muito sacrifício e muita luta”, no desejo de ser artista não encontrou espaço (ou talvez não o tenha buscado), no contexto do sistema de arte já estabelecido do seu período histórico, para uma formação – e legitimação – padrão, oficial (DINIZ, 2008, p.22).

A persistência de Rodolfo em focar numa rígida disciplina tanto do desenho e depois na pintura fez dele um exímio artista singular do final das últimas décadas do século XX, sem necessariamente precisar de uma instituição formal de ensino. A legitimidade veio com os prêmios em salões que o artista foi acumulando durante a sua vida. Essas habilidades técnicas exploradas por Rodolfo Mesquita já foram analisadas pelo psicólogo cognitivo Howard Gardner.

Toda forma de arte requer certas habilidades técnicas. O pintor precisa possuir as habilidades de execução de manejar um pincel destramente e de controlar tanto os movimentos amplos quanto finos, assim como as habilidades de discriminação como notar distinções de cores e qualidade das linhas, aspectos sutis no mundo físico ou leves imperfeições na tela (GARDNER, 1997, p.289).

Esse rigor que Rodolfo teve com os estudos das técnicas de desenho e de pintura não se assemelha com ausência de estímulo, que teve em vida, de um mero trabalhador formal com o nome na folha de pagamento mensal. A nossa sociedade é pautada em vários alicerces e um deles é o emprego. A influência de um emprego na sociedade é fundamental para um indivíduo adaptar-se economicamente a um mundo capitalista repleto de competitividade. E essa circunstância também chegou para Rodolfo Mesquita, mesmo não sendo um trabalho dos seus sonhos, o jovem artista na época teve que labutar em um ambiente que demandava produções manufaturadas, sendo a única contratação efetiva de carteira assinada que o artista vivenciou. Possivelmente, essa necessidade se deu por motivo do artista precisar financiar suas despesas básicas e seus gastos com materiais de desenhos e pinturas.

Logo que Rodolfo atingiu a maioridade, Osvaldo lhe arranhou um emprego. Foi numa fabrica têxtil, situada no bairro da Torre, onde Rodolfo passou a desenhar estampas para tecidos em um regime de 40 horas semanais, durante aproximadamente um ano. Aos poucos, essa rotina profissional foi o deixando cada vez mais introspectivo, até que ele começou a apresentar sinais de depressão. Este foi o primeiro e único emprego formal que Rodolfo teve na vida (LIMA, 2017, p.24)

Rodolfo Mesquita se desenvolveu culturalmente, alimentando-se de leituras biográficas de artistas europeus (que iam do final do período Medieval, do Renascimento ao Modernismo) e romances/novelas de escritores provenientes do Velho Continente (principalmente os russos do século XIX). As narrativas eurocêntricas oficiais da História da Arte perpassaram durante muito tempo credibilidades ao campo artístico, enfatizando certos nomes que remetiam ao sexo masculino, brancos e

principalmente europeus, alimentando, assim, um sistema que era conveniente a um grupo etnológico que presumiu durante séculos pertencerem a uma instância superior.

Por outro lado, esse hábito de leitura contribuiu muito para a formação intelectual do artista e ampliação de visão do mundo (Figuras 1 e 2). Presumivelmente, seu arcabouço cultural foi estruturado com bases em livros filosóficos e literários.

Figuras 1 e 2 - O artista debruçado em suas leituras, junho de 1973.



FONTE: Acervo fotográfico de Maria Edite Costa Lima.

No desenvolvimento de seu traço pessoal, alguns artistas o inspiraram fortemente, entre eles Bruegel, o Velho, Dürer, De Chirico e sua pintura metafísica, George Grosz, Paul Klee, Saul Steinberg, Osvaldo Goeldi e muitos outros. De extrema curiosidade, Rodolfo sempre foi um ávido leitor e sua obra, além de relacionar-se com a história da pintura, também traz influências da filosofia e da literatura, em especial das narrativas de Kafka, Celine e de autores russos como Dostoiévski, Gogol, Tolstói, entre outros (LIMA, 2017, p.24).

O acesso a essas literaturas e as incessantes práticas de estudo do desenho e da pintura, de alguma forma podem ter contribuído para a sua composição poética e impressão pessoal enquanto artista *sui generis*. Assim, esse conjunto de conhecimento foi construindo o seu repertório de erudição quanto às técnicas de seus desenhos e de suas pinturas ao longo de quatro décadas de produções.

Aos poucos, Rodolfo foi ganhando notoriedade por pessoas influentes do mercado artístico da época, como o *marchand* Giuseppe Baccaro, com os seus desenhos que apresentavam traços particulares. Giuseppe apresentou os trabalhos de Rodolfo a Pietro Maria Bardi, cofundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que tratou de fazer uma exposição individual do pernambucano em 1976.

O reconhecimento artístico é algo fundamental na carreira de um indivíduo que está iniciando a sua trajetória no campo das artes, e para chegar a essa glória é necessário passar por várias experiências institucionais que o legitime ao pódio que almeja. Rodolfo Mesquita provou que poderia passar por essa avaliação logo no início de seu percurso artístico, ganhando um prêmio no Rio de Janeiro e, consecutivamente, uma projeção nacional.

Durante este período, Rodolfo produziu intensamente e os seus trabalhos ganharam uma projeção cada vez maior. No mesmo ano de 1976, ele também participou do Salão Arte Agora, realizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), conquistando uma bolsa de estudos e um prêmio de viagem à França. Em seguida, embarcou para a Europa, onde viveria nos próximos dois anos junto com a Maria Edite (LIMA, 2017, p.26).

Esse período na França foi, ao mesmo tempo, de cunho experimental e também conturbado na vida dos dois pernambucanos. Primeiro que o prêmio, concedido pelo governo francês, era de natureza acadêmica e não contemplava um programa de atividades em ateliês; e segundo, que o valor da bolsa era muito pouco para o casal viver na capital francesa, ficando por lá apenas um ano.

E o prêmio era uma bolsa de estudo na França, em Paris. Acontece que a intenção de Rodolfo era mais trabalhar em algum atelier lá na França, e quando nós chegamos lá, as propostas eram muito acadêmicas, e não era a intenção dele. Rodolfo sempre teve muita resistência, pela postura política dele, ao colonialismo. Então, ele resistiu muito a aprender francês, brigou muito com a burocracia de lá e insistiu, finalmente conseguiu um estágio numa oficina de cartazes de serigrafia (LIMA, 2019)³.

Mas o espírito virtuoso do casal não se deixou abater por essas condições instáveis. Ambos resolveram ir para o sul da França, onde trabalharam juntos com os camponeses em plantação de uvas para a produção de vinho. Quando o visto de permanência expirou, os dois voltaram para o Brasil, no ano de 1978.

A partir desse período, Rodolfo começa a explorar outras técnicas nos seus trabalhos como gravura em cobre (Figura 03), propiciando o artista a conhecer outros limites de suas mãos e os obtendo como resultados uma rica exploração de cores, linhas e formas, em relação às figuras que já costumava desenhar.

Após o retorno ao Recife, em 1978, Rodolfo continuou sua produção e participou de diferentes salões de arte e publicações. Nesta época, ele também começou a trabalhar com a gravura em cobre, experiência nova para o seu traço. A diferença do desenho à nanquim e das suas pinturas em acrílico, agora sua mão provaria outro tipo de contato em relação às suas figuras, desta vez com maior atrito do que estava acostumado. (LIMA, 2017, p.29)

³ Maria Edite Ferreira Costa Lima – Entrevista cedida ao autor desta dissertação em 15 de agosto de 2019.

Figura 3 - *Sem Título*, Rodolfo Mesquita, (1979). Técnica: Gravura em Metal, 35x25cm.



FONTE: Acervo artístico de Maria Edite Costa Lima

Diante dos primeiros acessos de Rodolfo à técnica de gravura em metal na França da década de 1970, por meio de aulas práticas obtidas em visitas rápidas em alguns ateliês franceses, o artista explorou ao máximo essa técnica aqui no Recife; não significava que em Pernambuco não existisse o emprego desse método, que consiste em um processo de gravação indireta sobre matriz de metal, cuja superfície é isolada com verniz próprio. A gravação se faz a partir de desenhos com uma ponta metálica que permite a remoção de verniz, expondo o metal e mergulhando a matriz numa solução de ácido específico. Após isso, o processo de reprodução e multiplicação é feito por entintamento e estampagem no papel, tecidos e outros materiais de superfícies planas.

À medida que a década de 1970 findava, Mesquita seguia de forma pulsante na sua produção artística, explorando e dissecando as formas e contornos que expressam a sua particularidade de testemunhar o mundo e suas transformações eventuais.

Concomitante a isso, tinha a situação de sobreviver por intermédio de seu ofício, posto que mesmo atuando como artista, Rodolfo precisava se alimentar e saldar as suas dívidas. Mas como isso seria possível para um artista que não se submetia às regras estéticas do mercado da arte? Diante disso, o artista deve ter se adaptado a viver uma

vida mais simples e sem caprichos. Portanto, cabia unicamente ao caráter de não adesão de Rodolfo Mesquita saber resistir e conseguir atravessar décadas produzindo incessantemente as suas obras.

O grande problema para Rodolfo era expor e vender, sendo, para ele, cada vez mais difícil viver de sua produção artística. Simultaneamente avesso ao mercado da arte e incapaz de ser empresário de si mesmo, pouco a pouco, Rodolfo viu-se submerso em uma situação de grande precariedade, contando apenas com uma mesada que lhe permitia comprar o básico para sobreviver e trabalhar, e morando em uma casa simples no bairro do Espinheiro, onde ele viveria até os seus últimos dias, Rodolfo se isolou. (LIMA, 2017, p.30)

Na década de 1980, o seu trabalho começou a ganhar visibilidade no Nordeste e principalmente em Pernambuco. Seu nome agora era citado em textos críticos de outros artistas plásticos nordestinos (Montez Magno, João Câmara e Ismael Caldas). Essas citações seriam a legitimação por meio dos pares, uma espécie de cooperação e atuação coletiva de complexas redes interligadas, algo muito próximo da esfera do julgamento de um ofício por alguém que já tem muita experiência na ocupação julgada.

Assim, um artista, ao ser reconhecido por outro, já forma, em conjunção com ele, um sistema. Esses dois, por sua vez, ao serem reconhecidos por outros artistas, passam a ampliar o diâmetro do sistema inicial. Por fim, os vários artistas existentes num contexto (ou em contexto plurais) formam um grande sistema, que reconhece aqueles que dele fazem parte como artistas (DINIZ, 2008, p.39).

O reconhecimento como artista singular via instituições, museus e galerias veio com os prêmios que Rodolfo vinha acumulando através de concursos no campo da arte. Era uma das diversas vias de legitimação como artista. A legitimação da arte não se concentra em um único campo, ela se dá em várias instâncias, desde o reconhecimento pelo seus pares, pelo ensino, pela mídia, pelo mercado e também pelas instituições de arte, como museus e galerias. Em Pernambuco, o Museu do Estado foi durante muito tempo um elo de ligação entre o reconhecimento do artista e suas obras para o público local e nacional.

De fato, em Pernambuco, não só o Salão do Estado cumpriu, desde sua fundação e até os dias atuais, um duplo papel (o de consagrar artistas cuja produção é reconhecida – através de salas especiais, prêmios ou homenagens das mais diversas –, como também o de legitimar artistas que apenas iniciam uma trajetória), como houve aqui, durante algumas décadas, o Salão dos Novos, cujas intenção era valorizar a produção emergente de arte (DINIZ, 2008, p.87).

A linha do tempo de prêmios de Rodolfo Mesquita possui condecorações (prêmio de aquisição) via Salão de Artes Plásticas de Pernambuco em 1981 (34º Salão), 1984 (37º Salão), e em 1985 foi premiado pelo conjunto da obra no estado de

Pernambuco. É evidente que os salões foram essenciais para a legitimação do artista dentro de seu estado natal e no âmbito nacional, não só no caráter de reconhecimento artístico, mas também econômico, cujas premiações resultam conjuntamente com uma quantia de dinheiro, seguida ou não de um troféu.

Contudo, esse prêmio não cristaliza uma vida estável economicamente. O artista não está destinado a viver em um êxito constante de sucesso, não é uma grinalda de uma vitória vitalícia. Nesse ínterim de Salão de um ano para outro surgem outros nomes e, consecutivamente, outros questionamentos de efemeridades de artista que está em alta.

Dentro dessa problemática, numa matéria da revista *Continente Multicultural* foi relatado por Luiz Ernesto Mellet um caso sobre o acúmulo de medalhas pertencente a Rodolfo, em que ele tentou usá-la como moeda de troca em um mercado popular da Zona Norte do Recife, mas não obteve sucesso por parte da suposta compradora que não expressou interesse no objeto.

Certo dia, ao ver jogados num canto da casa medalhas, diplomas e certificados, achou que não deveria mais participar de salões e resolveu dar fim ao entulho. Uma dessas distinções, revestida num luxuoso estojo de veludo vermelho, foi parar nas mãos da dona de uma barraca na feira da Encruzilhada. “Ela ficou decepcionada ao abrir aquele troço bonito e encontrar, em vez de uma jóia ou algo assim, uma placa de bronze gravada não sei o que sobre mim”, lembra. “Isso serviu para me mostrar que este tipo de coisa pouca ou nenhuma contribuição trouxe ao meu trabalho” (MELLET, 2002, p. 50).

Segundo Cavani Rosas, esse hábito de escambo de suas produções ou posses referentes ao meio artístico já era comum entre alguns artistas, incluindo o próprio Rodolfo. Aparentemente, essa prática de barganha está associada a momentos de dificuldades financeiras, seja por não vendagens de suas obras ou por dívidas cotidianas (esse último está claramente configurado na fala do artista entrevistado). Supostamente, essas pessoas que adquiriram essas obras sabiam o que estavam obtendo, já que recebiam como moeda de troca, diferente da senhora dona da barraca da feira da Encruzilhada, que recusou a placa de bronze de Rodolfo.

E na forma de sobreviver, a gente tinha certos escambos, trocávamos obras de arte por conta de bares, restaurantes, médicos, escolas, tudo o que a gente podia trocar, o papel moeda era o próprio desenho, não tinha dinheiro nessa história. Então você tinha que achar uma maneira de sobreviver e driblar todas as circunstâncias absurdas que eram impostas praticamente pra gente, sabe? (ROSAS, 2019).⁴

⁴ Cavani Rosas – Entrevista cedida ao autor desta dissertação em 19 de fevereiro de 2019.

De acordo com Cavani Rosas, Rodolfo não era daqueles artistas que cogitava se sua obra estava vendendo ou não no circuito artístico, se estavam inseridas na especulação de mercado. De certa forma, o artista não queria cair no artifício do discurso do *marchand*, considerando este como um corrupto que poderia contaminar a sua própria poética artística, para produzir obras ao gosto de uma clientela que dita regras de gostos.

Então Rodolfo não pensava em mercado, inclusive numa entrevista uma vez, eu lembro dele na televisão, onde ele dizia que qualquer galeria de arte, qualquer *marchand* era corrupto. Porque no sentido de tentar corromper o artista para uma questão de colocação desse suposto mercado, existia um processo de corrupção do artista para que ele se adaptasse ao que a pequena burguesia queria de estética dentro da casa (ROSAS, 2019).⁵

Essa combinação de legitimidade ocasionada pelos pares vai além de uma simples indicação de um novo nome no *hall* das artes. De alguma forma há ganhos para ambas as partes que se expõem nesse carrossel de citações. Há de certa forma uma conjuntura de relação harmônica, como acontece no campo da biologia, em que alguns animais se beneficiam sem haver desvantagem para nenhuma das espécies envolvidas.

A legitimação pelos pares, vale ressaltar, não se dá unilateralmente, no sentido do mais legitimado para o menos, mas numa interação em que ganham as duas (ou mais) partes da relação: artistas mais legitimados podem ter sua qualidade ainda mais confirmada se, por exemplo, a seu redor reunirem artistas iniciantes (como numa escola ou uma organização qualquer), tanto quanto um jovem artista se legitima ao se aproximar de um artista já reconhecido; um crítico de arte de grande reputação pode legitimar-se ainda mais se, por exemplo, apostar precocemente na qualidade de um artista iniciante que um dia venha a ser validado, tanto quanto assevera sua capacidade ao escrever sobre um artista já amplamente legitimado (DINIZ, 2008, p. 43).

O pintor paraibano João Câmara escreve um pequeno texto *Jovem retrato do artista quando*, em 1982, e vai elucidar o desenho do ainda jovem Rodolfo. Câmara chega a chamar de um trabalho maduro, mesmo vindo de um jovem artista, ou seja, como citado acima, legitimação dada pelo seus pares, a ponto de só a partir daquele momento ser notado por um outro artista renomado. O surpreendente é que esse texto foi produzido na década de 1970, quando o artista não tinha uma visibilidade grande no Nordeste brasileiro.

O desenho de Rodolfo Mesquita é o trabalho que mais me emociona de toda a produção gráfica jovem no Brasil. Digo jovem e já o digo pagando este imposto devido às classificações, pois o desenho de Rodolfo é tão nitidamente maduro que parece estranho que só agora comece a ser exposto,

⁵ Idem.

como se de repente, em uma reunião, aparecesse um estranho que no entanto esteve na sala sempre, desde o princípio (CÂMARA, 1982, p.325).

Já o artista pernambucano Montez Magno vai também escrever um texto sobre uma exposição de pintura de Rodolfo, no qual estabelece uma semelhança da estética do artista com três estilos de vanguardas europeias. De certa forma, essa comparação orientada pelo valores eurocêntricos dá uma legitimidade ao trabalho de Rodolfo, principalmente vindo de um artista já reconhecido pelo público consumidor de arte, evidenciando o nome do Mesquita para o sistema da arte local, inserindo-o no circuito ao qual o próprio escritor faz parte. É como se o poeta estivesse apresentando à sociedade um pupilo que ele acabou de adotar.

Rodolfo, no entanto, embora colhendo material, quer do Surrealismo, quer do Expressionismo e do Dadaísmo representativo, tende para uma síntese dessas três correntes, com as quais empatiza e das quais extrai o impulso de suas realizações, sem prejuízo da abordagem de vários aspectos da nossa realidade, objetivando cada vez mais o uso de uma linguagem aguerrida, de humor contundente e da personalização da sua forma de expressão atual (MAGNO, 1982, p. 122).

Nessa fala de Montez Magno, ao fazer analogia ao surrealismo, é notório que ele esteja ligando ao fator onírico desse movimento artístico que expressou se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência do dia a dia, para expressar o inconsciente, a imaginação e os sonhos. Os artistas do surrealismo se baseavam nos estudos dos sonhos de Sigmund Freud, principalmente André Breton, que publicou em 1924 o “Manifesto Surrealista”. Portanto, essa característica do uso dos sonhos, do onírico e do idílico mesmo que tardiamente empregada, estará presente em vários trabalhos de Rodolfo Mesquita.

Muitos dos surrealistas estavam profundamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud, segundo o qual, quando nossos pensamentos em estado vígil ficam entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Pois essa idéia fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta (GOMBRICH, 1999, p.592).

Outro artista que analisou o trabalho de Rodolfo em linhas textuais foi também o pernambucano Ismael Caldas. Ele vai na gênese da pintura do artista, ao afirmar que havia uma certa discordância entre a fronteira do desenho e da pintura, causando um certo desconforto de entendimento entre essas duas linguagens. E que as pinturas mais recentes conseguem dialogar bem essa junção, ao usar cores que causam sensações de equilíbrio e leveza.

Nas primeiras pinturas (75/76) havia (compreensivelmente) a dificuldade de transpor a barreira entre as diferentes linguagens: o desenho tem suas regras (gramática própria) que não são aplicáveis no caso da pintura. Nas pinturas atuais R. Mesquita mostra claramente ter compreendido esse fato e usa a cor com sutileza e segurança... Essas pinturas compõem, a meu ver, um conjunto muito coerente pela sua unidade de conteúdo e estrutura formal. Tendo conseguido equilíbrio e domínio da cor (CALDAS, 2017, p.325).

Segundo o artista e amigo Cavani Rosas, a produção de Rodolfo era, além de uma simples produção pictórica, uma espécie de diálogo existencialista com os fatos da época meio conturbada em que ambos viveram, possivelmente o processo de regime militar. Não era um trabalho artístico convencional. De acordo com Cavani, era algo perturbador que se enquadra dentro da proposta de uma galeria alternativa que se propunha a expor os trabalhos com essa inspiração.

O trabalho de Rodolfo, como o meu também, tinha relações sobre o existencialismo e todas as circunstâncias que levavam o indivíduo dentro daquele processo político daquela época. Há uma certa degradação e Rodolfo mostrava muito isso. Era um trabalho muito perturbador e bem consequente assim nas definições dentro das observações que ele propunha dentro da estética dele. E então foi uma época muito importante que teve a exposição da Galeria Lautréamont que foi uma bem forte. A Galeria Lautréamont que aceitava trabalhos mais diferenciados, fora do mercado, praticamente, que a gente era meio que considerados malditos, então foi um trabalho muito rico (ROSAS, 2019).⁶

Esse diálogo com a filosofia existencialista que Rodolfo Mesquita vivenciou é fruto de questionamento através de sucessivas leituras que explorou, tendo como tema a condição humana e angústia social e refletindo em suas produções artísticas. Mas para entendermos melhor esse tema é preciso apresentar de forma prévia o que foi esse pensamento filosófico.

Com o termo filosofia da existência designa-se um grupo de filósofos ou um conjunto de filósofos que têm em comum o instrumento de que se valem: a análise da existência humana; sua reflexão está centrada na análise do homem particular, individual, concreto. Não se trata de um corpo de doutrinas, mas antes de uma maneira de fazer filosofia. Parte-se de uma interrogação da existência, entender por existência o homem em sua vida, atuação e decisões concretas. Esta corrente filosófica critica o evolucionismo idealista do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel. É difícil estabelecer onde começa e onde termina a filosofia da existência. O termo existencialismo popularizou-se entre os frequentadores do *Café de Flore* na cidade de Paris, após a Segunda Guerra. Costumam ser incluídos entre seus principais

⁶ Cavani Rosas – Entrevista cedida ao autor desta dissertação em 19 de fevereiro de 2019.

representantes os nomes de Søren Kierkegaard (1813-1855), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Martin Heidegger (1889-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Simone de Beauvoir (1908-1986), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Albert Camus (1913-1960).

O existencialismo, proclama Sartre, declara que o homem é angústia. Isso significa que, reconhecendo-se livre, ele percebe que não é apenas o que escolheu ser, mas também um legislador que ao escolher para si mesmo, escolheu também para a humanidade inteira. O indivíduo se angustia porque se vê na situação de escolher sua vida, seu destino, sem buscar orientação ou apoio em ninguém (PENHA, 1982, p. 68).

Embora se utilizasse de recursos tradicionais (pintura e desenho) para fazer suas produções artísticas, é sabido que a forma das imagens gráficas ou pictóricas de Rodolfo Mesquita não se aglutinavam com as formas figurativas tradicionais: desenhos ou pinturas que imitam formas realistas (Figura 4). O artista, mesmo sabendo que muitos contemporâneos seus do ramo do desenho e da pintura utilizassem das representações tradicionais, não se deixou levar por esse pensamento, seguido por um traço mais pessoal e distinto, utilizando técnicas tradicionais (desenho e pintura) para conceber formas distorcidas e não miméticas.

O nome de Rodolfo já começava a aparecer nos principais jornais do estado, especialmente no *Diário de Pernambuco*. No caderno cultural, mais precisamente na sessão de arte, o nome de Mesquita começara apresentar suspiros de visibilidade por parte do jornalista Paulo Azevedo Chaves que assinava a coluna na época. Muitas dessas matérias, lançadas no jornal na penúltima década do século XX, eram destinadas às aberturas de exposições coletivas ou individuais, tanto de desenho quanto de pintura

Figura 4 - *Sem Título*, Rodolfo Mesquita, (1978/79). Técnica: Acril. e nanq. sobre papel, 70x100 cm.



FONTE: Imagem do livro *A Forma Custa Caro*.

A matéria intitulada *Desenhos de Rodolfo Mesquita*, datada de 22 de junho de 1980 e assinada por Paulo Chaves, cita com bastante ênfase uma exposição individual do artista no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O colunista faz um resumo do currículo do artista ao leitor e elogia os traços dos desenhos, comparando a estética das formas das ilustrações a traços de histórias em quadrinhos e às charges.

Os desenhos de Rodolfo Mesquita mostram uma vinculação bastante clara com as histórias em quadrinhos e charges, tanto na maneira de desenhar, como hábito que tem o artista de reforçar o que pretende exprimir com as imagens incorporando a linguagem escrita aos desenhos (CHAVES, 1980, p. B-6).

Essa característica de narrativas gráfico-visuais que permeia a estética de Rodolfo Mesquita não chega ser de fato uma tirinha de história em quadrinhos com um conto amplo, são figuras encaixadas dentro de um formato visual que possivelmente nos remete aos *comics* norte-americanos. Talvez o artista tenha utilizado esse recurso por ser um gênero que apresentam dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita, dois elementos essenciais na poética de Rodolfo. O fato de os quadrinhos terem nascidos do conjunto de duas artes diferentes (literatura e desenhos) não os desmerece. Ao inverso, essa função, essa natureza mesclada que deu início a uma nova forma de manifestação cultural é o retrato autêntico de nossa época, em que as fronteiras são rompidas e os meios artísticos se interligam.

Os quadrinhos marcam, sem dúvida, os acontecimentos do século XX, desta civilização da qual você é protagonista. Para chegar à forma atual, as HQs acompanharam toda espécie de evolução e um incrível entrelaçado de influência da fotografia e do cinema. Usaram também as inovações tecnológicas para a reprodução das imagens... As Histórias em Quadrinhos deixaram, ou melhor, ultrapassaram a condição de instrumento de consumo para tornarem-se símbolo da civilização contemporânea (LUYTEN, 1987, p.9).

A charge é um recurso ilustrativo que apresenta dois elementos em sua composição, o desenho e o texto, sendo muito utilizado nas publicações periódicas como jornais e revistas. Mas é importante ressaltar que nem todos os profissionais da área que trabalham com a charge se utilizam da linguagem verbal em suas produções, muitos preferem explorar somente elementos visuais, como é o caso de Laerte. A finalidade da charge é a sátira, levar ao ridículo o personagem ou grupos de personagens que estão sendo representados na cena, principalmente no campo da política, área de grande interesse dos chargistas. A origem da palavra é francesa e significa carga, ou seja, exagerar nos traços do caráter de alguém ou de algo para torná-lo cômico. A charge se diferencia de outro estilo também do âmbito do desenho, que igualmente se utiliza dos traços físicos exagerados, a caricatura, que retrata personagens com carga humorística acentuada. E também se diferencia das histórias em quadrinhos, porque não segue uma narrativa sequencial com vários quadros para relatar um fato.

A charge é um texto usualmente publicado em jornais sendo via de regra constituído por quadro único. A ilustração mostra os pormenores caracterizadores de personagens, situações, ambientes, objetos. Os comentários relativos à situação representada aparecem por escrito. Escrita/ilustração integram-se de tal modo que por vezes fica difícil, senão impossível, ler uma charge e compreendê-la, sem consideração do interdiscurso que se faz presente como memória, dando uma orientação ao sentido num contexto dado – aquele e não outro qualquer... As personagens, por outro lado, passam a existir através do texto e por meio dele ganham alento próprio. Em princípio são ficcionais. Suas características e comportamento, inclusive as falas, compõem o conteúdo que preenche a charge. Maior ou menor verossimilhança e densidade decorrem dos enunciados assumidos por elas, ao darem vazão a seu papel. (FLÔRES, 2002, p.14)

Meses depois de uma visita dessa exposição de Rodolfo no CAC, o artista e escritor Montez Magno escreve um texto: *Rodolfo Mesquita ou o Desespero no traço da Consciência*, publicado como folder da exposição e também na revista mensal *Artes Plásticas* (edição de Setembro de 1980) e coordenada por Paulo Azevedo Chaves, também colunista do diário de Pernambuco. Nesse texto, Montez analisa os traços do

desenhos de Rodolfo e faz uma comparação com a cultura pop (as histórias em quadrinhos), além de observar as formas excêntricas dos personagens.

Às vezes seus desenhos têm conotações com histórias em quadrinhos, com cartoons, e por vezes extrapolam o seu campo específico gráfico-linear para se transformarem em pinturas. As figuras, ora chapadas, ora vazadas, se movem em um universo fechado, à beira de algum abismo ou prestes a petrificarem-se na tensão e no horror. Não há momentos de desconstrução nos trabalhos de Rodolfo Mesquita: seus personagens são patéticas figuras caricaturais de um mundo desagregado e fragmentado onde o pesadelo é a realidade constante (MAGNO, 1980, p. 8).

Ainda na década de 1980, uma das galerias que expôs bastante o trabalho de Rodolfo foi a Galeria Lautréamont que se localizava no Largo da Misericórdia, 808 – Alto da Sé – Olinda/ PE. Essa instituição tinha como base mostrar trabalhos de jovens artistas que ainda não tinham uma grande projeção local, nacional ou internacional. Nela, vários nomes da arte pernambucana começaram a expor: Cavani Rosas, José Barbosa da Silva e Efraim Rushansky.

Cavani Rosas, artista pernambucano e amigo de Rodolfo, afirma que os três desenhistas, ele, Rodolfo e Jim,⁷ quando expuseram na Galeria Lautréamont no início da década de 1980, eram considerados, por algumas pessoas do meio artístico local, os malditos. Justamente por esses artistas não se submeterem ao *establishment* da arte, Cavani diz que: “Nós éramos, quer dizer... havia algumas pessoas que diziam que nós éramos malditos, mas justamente porque o tipo de trabalho intelectual que a gente fazia era justamente contra todos os estabelecimentos que existiam na época”.⁸

No entanto, os traços e formas dos trabalhos desses artistas seguiam em caminhos diferentes, cada um com a sua estética própria, sem formar um grupo ou movimento. Eram na verdade artistas com traços individuais, mas que dialogavam em atitudes de não submissão ao gosto determinado pelo mercado.

Nesse meio tempo houve um hiato em exposições (1989 a 2003), mas nada que pudesse deixar o artista sem produzir trabalhos novos e vigorosos. Durante a primeira década dos anos 2000, o artista expôs diversas vezes na Galeria Amparo 60, do Recife (Figura 05). A luz da ribalta não se apagou para um artista singular que soube reproduzir perfeitamente a sua estética por meio de traços gráficos e pictóricos em um contexto promissor para as artes visuais de Pernambuco, do Brasil e do mundo. Como

⁷ Segundo Cavani Rosas, é o nome de um artista de São Paulo que viveu no Recife na década de 1980. Aquele não soube informar o segundo nome, afirmando que era assim conhecido o artista paulista.

⁸ Cavani Rosas – Entrevista cedida ao autor desta dissertação em 19 de fevereiro de 2019.

afirma Luiz Ernesto Mellet: “O isolamento no qual se vê imerso talvez se explique pela prolongada ausência do desenhista no circuito das artes, desde que expôs pela última vez em 1989. Soma-se a isso o peculiar estilo de uma complexa capacidade em que exhibe o nonsense do cotidiano”.⁹

Figura 5 - O artista em exposição na Galeria Amparo 60, em 2008.



FONTE: Foto: Julio Jacobina¹⁰.

2.3 ENTENDIMENTO E ASSOCIAÇÃO DO TERMO *OUTSIDER*

A origem da palavra *outsider* vem da língua inglesa e remete à ideia de um sujeito que não compartilha ou faz parte de um determinado conjunto de regras sociais, ou seja, aquele que é do outro lado, que não se conforma com as convenções de grupos que impõem regras a serem seguidas. Muitos desses grupos se evidenciam por estarem em posição de poder ou destaque social, conhecido por *established*, e que por estarem nessa condição se acham no direito de aplicar regras e hábitos a todos.

As palavras *establishment* e *established* são utilizadas, em inglês, para designar grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: Os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros. Na língua inglesa, o termo que completa a relação é *outsiders*, os não membros da “boa sociedade”, os que estão fora dela. Trata-se de um conjunto

⁹ Disponível em: Revista *Continente Multicultural* – Ano II, nº 23, novembro de 2002, p. 48.

¹⁰ Disponível em: https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/02/24/internas_viver,628842/morre-o-cultuado-artista-plastico-pernambucano-rodolfo-mesquita.shtml. Acesso em: 17 jul.2019

heterogêneo e difuso de pessoas unidas por laços sociais menos intensos do que aqueles que unem os *establishment*. A identidade social destes últimos é a de um grupo. Eles possuem um substantivo abstrato que os define como um coletivo: são os *establishment*. Os *outsiders*, ao contrário, existem sempre no plural, não constituindo propriamente um grupo social (NEIBURG, 2000, p.07).

O artista pernambucano Rodolfo Mesquita, de alguma forma pode ser associado a essa nomenclatura inglesa, posto que o artista que não está de acordo com as convenções sociais do mercado da arte admitia não se submeter aos formalismos e, portanto, um sujeito com convicções mal interpretadas por alguns, como o artista solitário da arte pernambucana.

A atitude de não interação aos meios sociais e uma certa aversão às badalações festivas do circuito da arte local rendeu a Rodolfo Mesquita uma característica de “eremita”. Isolava-se das diversões dos jovens artistas de sua época, algo bastante incomum para quem trabalha e se alimenta dos acontecimentos culturais da cidade. Não que isso seja uma regra aplicada a todas as pessoas que mantêm o seu sustento com a arte, mas vindo de um artista jovem e carregado de uma estética crítica, é, com certeza, uma conduta atípica, sendo também, ao mesmo tempo, uma escolha pessoal e política.

O desenhista se recolheu em casa na companhia de um *rottweiler*. Com o passar do tempo, o jeito arredio e alheio às badalações que contaminam a atmosfera das vernissagens colaborou para distanciá-lo ainda mais do mundo artístico. Mesmo assim, consegue enxergar alguma vantagem na situação: “O lado positivo em não vender, ou melhor, o único dele, é o de poder colecionar muitos trabalhos. A qualquer momento posso me reportar a um antigo e fazer um *cover dele*”, diz (MELLETT, 2002, p.51).

Essa condição de isolamento em relação às cerimônias artísticas que Rodolfo se dispôs a seguir, não era um desligamento total com o mundo exterior, e sim uma escolha pessoal do artista em se manter longe das manobras do mercado da arte e das sugestões estéticas dos *marchands* em relação a sua poética artística. Para alguns artistas, esse afastamento no contexto da introspecção é importante até mesmo para desenvolver a sua criatividade, seja na esfera da pintura, escultura, literatura, teatro, fotografia ou qualquer outra linguagem artística.

Ainda que no fundo fosse uma pessoa solitária, Rodolfo não era antissocial como alguns poderiam pensar. Sua introspecção não tinha nada de alienação; pelo contrário, era um espaço vital cheio de movimento e compromisso com o seu tempo. Tenho a impressão de que ele entendia a solidão como algo necessário e intrínseco à sua forma de viver. Uma forma de vida que prezava pelo tempo para si, para a reflexão e para o silêncio (LIMA, 2017, p.45).

No mini-documentário *A Forma Custa Caro*, dirigido por Pedro Severien, e lançado um ano após a sua morte, há uma cena em que o diretor faz a seguinte pergunta: Existe um certo mito em torno da sua personalidade? Evidentemente, o cineasta aponta para essa excentricidade do artista de não participar das convenções do mercado de arte. E Rodolfo responde de acordo com seu ponto de vista, a não adesão a esse hábito, cuja maioria das pessoas interpreta erroneamente a imagem romantizada de uma pessoa confinada em seu atelier, produzindo trabalhos indiferentes da realidade que o cerca.

Pronto então esse mito, agora eu não faço que a maioria dos artistas fazem: Cortejar público, se dá bem com jornalista, se dá bem com decorador e cortejar, né. Um público de arte é gente de classe média alta pra cima, ou seja, é um negócio bem subalterno isso de arte. Se for falar de mercado de arte, aí é horrível. Mas essa esquisitice, eu acho as pessoas esquisitas, eu me acho esquisito (MESQUITA, 2017).¹¹

Essa convenção social que se pratica no sistema do mercado de arte é bastante comum em uma sociedade consumista, cujos valores de distinção social se fazem por meio de obtenção de mercadorias que pertencem a um seletivo grupo, principalmente quando se trata de obras artísticas. E é exatamente a não submissão dessa representação social que o artista Rodolfo Mesquita tanto rejeita.

Como se vê, a maior parte do público de arte era vindo da chamada “alta sociedade”, composta por empresários, políticos, fazendeiros, etc. De acordo com minhas observações, para a grande maioria deles, arte era um símbolo de distinção social, e era almejando um *status* que eles não só adquiriam arte como, através dos jantares e festas por eles promovidos, conviviam com artistas. Ainda que desempenhassem um papel importante para o sistema de arte (afinal, eram o público), os membros da alta sociedade vez ou outra recebiam duras críticas (DINIZ, 2008, p.109).

Maria Edite Costa Lima cedeu uma entrevista como forma de contribuição à produção deste texto, e foi questionada sobre o uso do termo “eremita”, ao qual foi apelidado o artista. Segundo Edite, a alcunha não era compatível com a conduta do artista, e, portanto era injusto muitos terem uma compreensão equivocada da não adesão por parte de Rodolfo a hábitos e costumes de eventos sociais que envolvem a lógica de mercado da arte.

Eu me recuso a aceitar esse rótulo de eremita, Rodolfo não era eremita, Rodolfo era uma pessoa de boa conversa, dialogava com as pessoas com as quais ele se identificava. Ele era tímido? Era tímido, mas não eremita, ele não se negava a contatos, agora ele fazia ver, ressaltava, era coisa que ele colocava com clareza. Ele não fazia como podemos dizer... Não estou achando o termo, ele não abria exceções pra o mercado, por exemplo, coisa

¹¹ Fala de Rodolfo Mesquita retirada da entrevista para o mini-documentário *A Forma Custa Caro* (2017) filmada por Pedro Severien.

que ele sempre se incomodava muito quando havia um vernissage. Aí essa coisa do artista de ter que circular fazer o social, parar e conversar de cumprir um papel, então ele era avesso a isso. Não aceitava, ficava no canto observando, etc. Mas agora se chegasse alguém que abordasse ele, e que era interessante e que por acaso tivesse uma conversa em que ele pudesse se identificar, aí pronto, era livre, era interessante, era um interlocutor muito interessante (LIMA, 2019).¹²

Apesar desse comportamento “reservado”, Rodolfo conseguiu uma projeção artística em nível nacional já no final da década de 1970, ganhando prêmios importantes do meio artístico de Pernambuco e de outros estados.

2.4 A LINHA COMO EXPRESSÃO DO DESENHO

Rodolfo Mesquita começou seus trabalhos artísticos na década de 1960, mas foi na década de 1970 que vai se destacar por trabalhos de desenhos ilustrativos para algumas revistas de circulação nacional. Ao enveredar-se no mercado editorial de ilustrações, o artista vai explorar o máximo as fronteiras da técnica de desenho, principalmente o uso das linhas e das expressões faciais dos personagens, linha essa que representa dentro do desenho a racionalidade matemática de pontos que se conectam e que se fecham, dando formas e acentuando expressões por meio de intensos ou suaves rabiscos. Portanto, o uso do desenho, mesmo para Rodolfo Mesquita, representava a essência do estado racional das linhas sobre o papel, uma espécie de grão-vizir da natureza consciente do artista.

O artista chegou a publicar os seus desenhos em duas edições da revista *Rolling Stone* Brasil que teve um tempo de duração de 1971 a 1973, havendo 37 números publicados no território brasileiro. A revista apresentou em suas matérias conteúdos sobre música e comportamento, destinada a um público jovem. As duas edições em que o artista publicou a sua arte gráfica foi, de certa forma, importante para ele divulgar o seu trabalho, mesmo não sendo uma revista de arte ou de grande projeção, mas era uma publicação de âmbito nacional.

As imagens (Figuras 06 e 07) inseridas aqui foram retiradas do site (Projeto Pedra Rolante – Hemeroteca Digital da Rolling Stone)¹³ que hospeda uma espécie de arquivo para visitação e não d a a opção de salvar as imagens, dai o motivo das várias

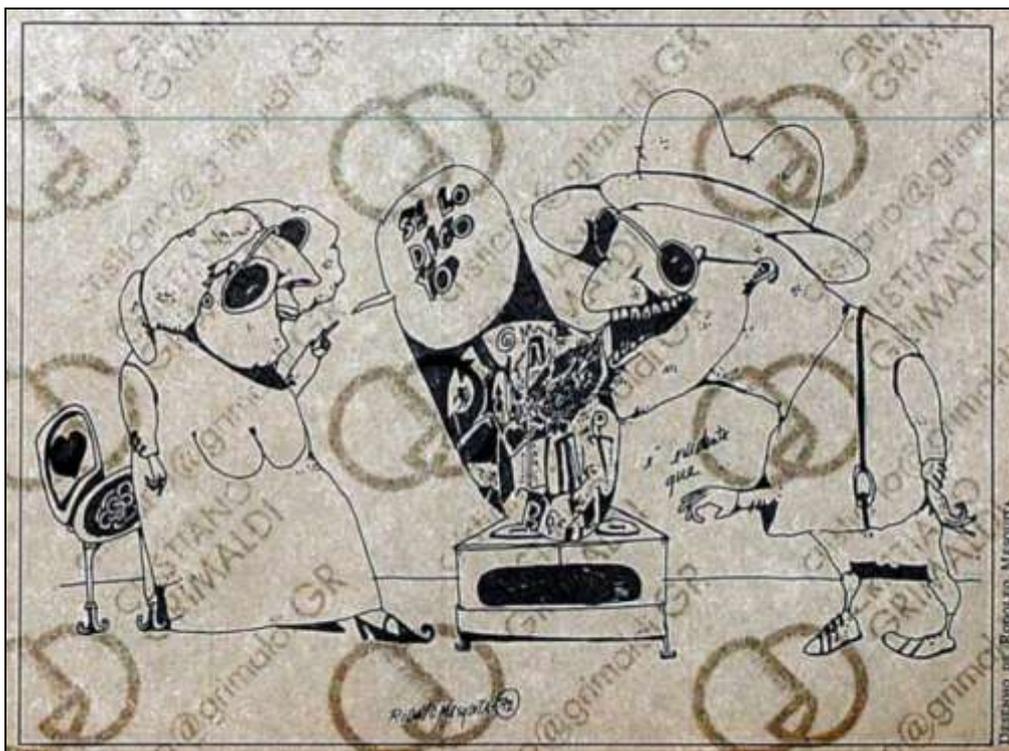
¹² Maria Edite Ferreira Costa Lima – Entrevista cedida ao autor desta dissertação em 15 de agosto de 2019.

¹³ Disponível em: <https://www.pedrarolante.com.br/#menu>. Acesso em: 20 jul. 2017.

marca d'água sobrepostas com o nome da pessoa responsável por esse projeto digital: Cristiano Grimaldi.

As ilustrações de Rodolfo na revista têm diferenças de dimensões, enquanto uma (Figura 07) ocupa a página toda no formato de história em quadrinhos, contando uma narração sequencial, a outra (Figura 06) ocupa a parte direita inferior de uma página aos moldes de uma charge. O marcante dessa publicação é que a formatação dessa revista era no modelo e tamanho de jornal, dando um impacto visual mais rico de detalhes. Na Figura 06 vemos as tais imagens que foram publicadas na revista no mês de agosto, e a Figura 07, publicada no mês de abril, ambas no mesmo ano, em 1972, período em que o artista ainda estava consolidando a sua carreira e trajetória, fazendo trabalhos ilustrativos para o mercado editorial.

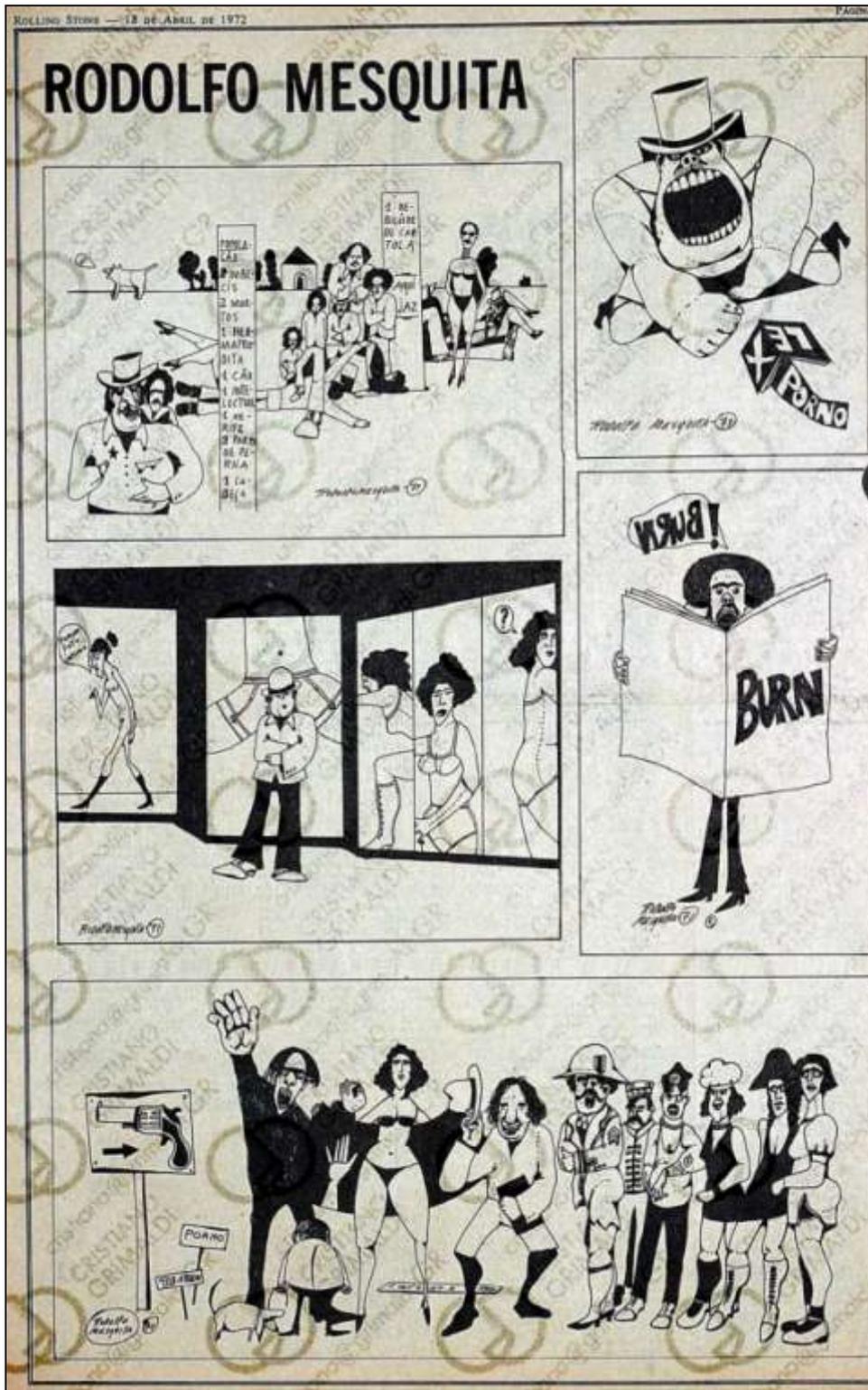
Figura 6 - Ilustração de Mesquita para a edição nacional da revista Rolling Stone.



FONTE: Revista Rolling Stone¹⁴

¹⁴ Edição: (22 de ago. de 1972) Nº 17. Disponível em: <https://www.pedrarolante.com.br/#menu>. Acesso em: 09 abr. 2019.

Figura 7 - Ilustração de Mesquita para a edição nacional da revista Rolling Stone.



FONTE: Revista Rolling Stone¹⁵

¹⁵ Edição: (18 de abr.de 1972), Nº 06. Disponível em: <https://www.pedrarolante.com.br/#menu>. Acesso em: 09 abr. 2019

No mini-documentário de Pedro Severien, Rodolfo afirma que os seus desenhos são de fato bicolor (preto e branco) por preferência pessoal e não por determinação do mercado editorial. Segundo o artista, a união dessas duas cores dá um efeito de desenho bem acabado, principalmente quando a linha é elemento fundamental na construção da estrutura da figura. Muitos desses desenhos foram realizados com a técnica de nanquim sobre papel, material de fácil acesso para quem está começando no campo artístico.

Meus desenhos são meio chapados, preto no branco. Hoje em dia estou procurando fazer ele mais nuançado, mais pintado. Mas eles são realmente grafismo, preto no branco. Ai é... Sabe aquelas gravuras japonesas? É a linha, né? Mesmo quando é muito colorido e tal, o que determina ali é a linha, meu negócio é a linha. Eu não sei desenhar sem a linha. Fazer pontinho, sombra, o negócio nevado, aí eu [...] É a linha mesmo (MESQUITA, 2017).¹⁶

Os desenhos de Rodolfo Mesquita, para alguns, produzem um impacto emocional muito grande; às vezes evoca um turbilhão de sentimentos, cujas aparências grotescas das figuras soam como uma dramatização de sucessivas narrações que envolvem o mundo. A pesquisadora Maria do Carmo Nino, em um texto intitulado *Teatro de Asfixias: Todos na Linha*, publicado em julho de 2003, para um catálogo de exposição do artista na Galeria Amparo 60, do Recife, afirma que desde o primeiro contato com a produção desse artista e sua liberdade de expressar um mundo por uma lente visceral, deixou-a simpatizada com os seus trabalhos artísticos (desenhos e pinturas). E tratará esse comportamento do artista de não adesão às convenções sociais como um paradoxo que resulta numa espécie de batalha.

Esta batalha, Rodolfo a enfrentará lápis em punho, armas incontestável com a qual ele fará surgir, como em um teatro, verdadeiros jogos cênicos, caricaturas contorcidas, rictos, caretas, gestos, atitudes clownescas, manifestando comportamentos burlescos em que as ideologias associadas ao grotesco são, por assim dizer, verdadeiros *morceaux de bravoure*: deformações significativas, desfiguração da natureza com um exagero premeditado, que retiram sua força de persuasão através do grande senso de concreto, da sua atenção ligada à realidade, frequentemente sórdida, do mundo que nos cerca, naquilo que ele tem de mais prosaico, aparentemente insignificante (NINO, 2003, p.331).

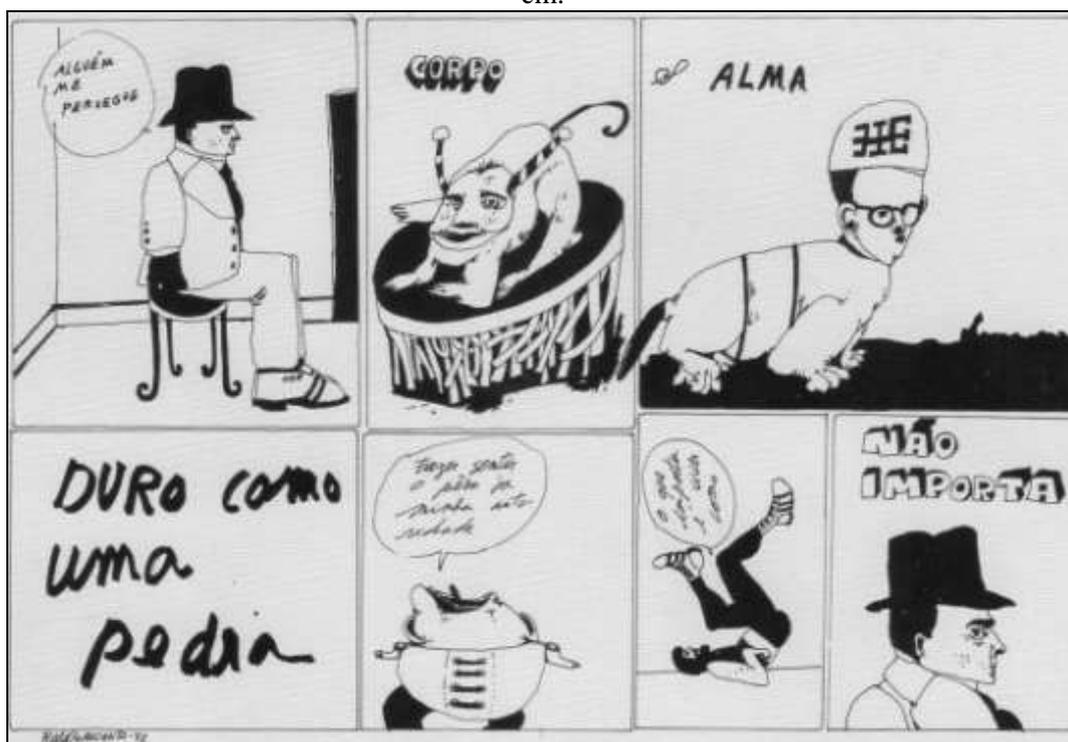
Ocasionalmente, os desenhos e pinturas de Rodolfo apresentam legendas em sua composições. Frequentemente, essas legendas vêm com a intenção de provocar o público, deslocar para o além estético da imagem. Na maioria das vezes, a forma tipográfica que compunha as legendas apresenta uma junção de letras maiúsculas e

¹⁶ Fala de Rodolfo Mesquita retirada da entrevista para o mini-documentário *A Forma Custa Caro* (2017), filmado por Pedro Severien.

minúsculas numa mesma frase ou em um mesmo campo espacial, podendo ser letra de imprensa ou cursiva (Figura 08), demonstrando um mal-acabamento intencional. A narrativa das frases que estão dentro dos balõezinhos parece não apresentar uma lógica conectiva entre as imagens e os gestos das figuras. São personagens representando humanos e seres irrealis, proferindo sentenças vocabulares que remetem à dualidade (corpo versus alma), apatia (não importa) e suspeita (alguém me persegue).

Eu usava o texto era como um comentário do desenho, mas não só comentário era uma maneira também de desmistificar a estrutura do desenho. Para as pessoas não ficarem contemplando a beleza, eu fazia um desenho mais ou menos bonito e um texto bem horrível, pra provocar. Mas isso depois botava inclusive uma onomatopeia, qualquer coisa. Depois eu comecei a fazer citação, eu não escrevia mais, era texto. Aí eu percebi que tinha um negócio, era como se fosse a moral, a minha moral, que eu queria passar pro desenho. Um negócio meio didático até, mas como se dissesse: Esse desenho quer dizer isso. No fundo era um negócio como se fosse uma mensagem, e a mensagem já é o desenho né (MESQUITA, 2017).¹⁷

Figura 8 - Duro Como Uma Pedra, Rodolfo Mesquita (1973). Nanquim sobre papel, 25,5 x 36 cm.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

¹⁷ Fala de Rodolfo Mesquita retirada da entrevista para o mini-documentário *A Forma Custa Caro* (2017), filmado por Pedro Severien.

Um dos trabalhos de Rodolfo que faz uso da legenda vai servir para dar nome ao livro de coletânea póstumas. É uma pintura mista de acrílica com nanquim, chamada de *A Forma Custa Caro*, de 1998 (Figura 09), período em que o artista se distanciou um pouco das exposições. Ocasionalmente, esse trabalho vai refletir a personalidade do artista diante da situação mercadológica de suas obras, já que o próprio não se submetia às regras estéticas do mercado da arte.

Eu vendo pouco, né? A pessoa que tem interesse em arte, em desenho, conhece o meu trabalho. Mas assim... Tipo vender, tipo prestígio, essas coisas. Acho também se eu esperasse isso seria uma idiotice. Já que eu não faço para agradar essas pessoas, o que eu posso esperar delas? Nesse sentido eu nunca pedi licença ao sistema da arte pra desenhar. Eu fiz por conta própria, então eu pago um preço, né? Mas realmente, como eu lhe disse: eu desenho por prazer, uma coisa que eu gosto de fazer, e custa caro. Mas é bom (MESQUITA, 2017).¹⁸

Figura 9 - *A Forma Custa Caro*, Rodolfo Mesquita (1998). Acríl. e nanq. sobre papel, 36 x 50,8 cm.



FONTE: Imagem do livro *A Forma Custa Caro*.

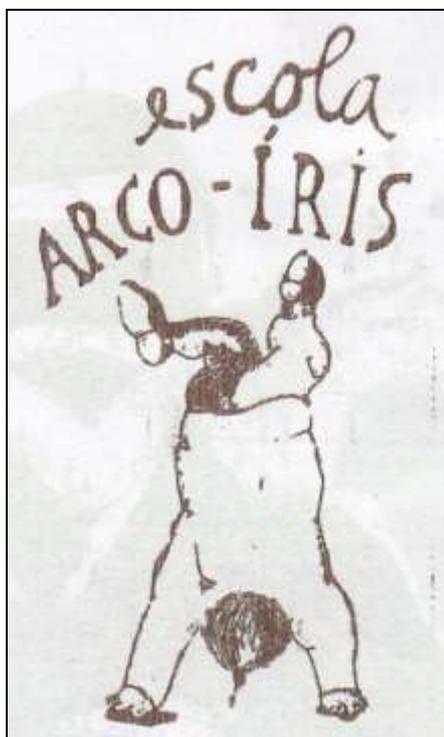
Rodolfo chegou a publicar um texto chamado *A Palavra é Desenhar e Vice-Versa* na revista *Isto É*, em junho de 1976, cujo conteúdo é uma espécie de manifesto poético de método do desenho. Há uma passagem em que o artista faz comparação do ato de desenhar a procedimentos cirúrgicos, como se o desenhista, além de criar formas e objetos numa superfície bidimensional, teria também uma capacidade medicinal lírica de conduzir as linhas das imagens produzidas.

¹⁸ Fala de Rodolfo Mesquita retirada da entrevista para o mini-documentário *A Forma Custa Caro* (2017), filmado por Pedro Severien.

Método: pensei em escrever: nada. Desenhei então; comecei a desenhar e logo depois a refletir sobre o que fiz: então escrevi. Desenhar é suprimir, eliminar. Estrutura óssea e nervos. “Operação cirúrgica”. Desenho reduzido ao esqueleto e nervos: Não há como querer dizer “X”. Desenhar é: X. Designar: não é possível dizer uma coisa sem designá-la (MESQUITA, 1976, p.9).

O artista usará também o desenho como base para uma criação da logomarca de uma escola privada localizada no bairro da Várzea no Recife, a escola Arco-Íris. Nesse trabalho, Rodolfo fez um singelo desenho (Figura 10), valorizando as linhas, e moderando o uso de sombras. Ao primeiro olhar, assemelha-se a um desenho de esboço simples e conciso, sem muitos adornos.

Figura 10 - Logomarca para a Escola Arco-Íris, Rodolfo Mesquita (1980).



FONTE: Acervo de Maria Edite Ferreira Costa Lima

Outro trabalho dentro dessa proposta do *design* é a ilustração (Figura 11) da capa da revista trimestral *Vidas Secas*- ano 01, número 03. O periódico foi lançado em janeiro de 1981, e, além da capa, o artista ainda colabora com dez desenhos distribuídos em nove páginas junto com um texto chamado *Inventário Provisório*, escrito em 1974.

Ainda seguindo esses trabalhos na linha do design, o artista elaborou o desenho que compôs o convite de uma festa *punk* chamada *Noite de sol em Aquário*¹⁹, realizada no dia 16 de fevereiro de 1984, na *Boate Misty*, no Recife.

Figura 11- Capa da Revista Vidas Secas, Rodolfo Mesquita, janeiro de 1981.



FONTE: Acervo de Maria Edite Ferreira Costa Lima

2.5 O ARTISTA COMO PINTOR

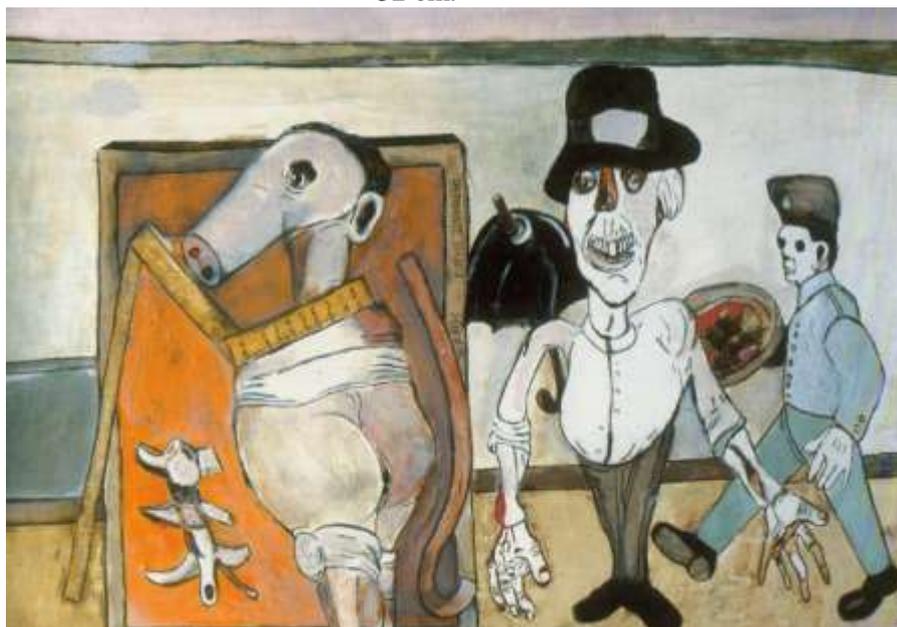
Mesmo no “exílio artístico” da década de 1990 para cá, Rodolfo se dedicou mais às pinturas, mas não abandonou o desenho; claro que essa técnica era a base dos primeiros tracejados dos seus quadros pintados, foi aprimorando, então, mais o uso das cores e das fortes pinceladas, a intensidade da luz e da sombra.

Além do desenho com suas linhas evidenciadas pela cor preta do nanquim, Rodolfo também produzirá pinturas usando a técnica da tinta acrílica sobre papel, por

¹⁹ Diário de Pernambuco – B-8, Recife, sexta-feira, 03 de fevereiro de 1984.

várias décadas de atuação artística. Assim como o desenho representava para Rodolfo a racionalidade, a cor representa a emoção, a subjetividade, a personalidade tonal de um artista, a arrebatamento policromático de numerosas telas. Os gestos dos personagens que compõem as cenas das suas pinturas ficaram mais dramáticos e a forma foi ficando cada vez mais desfigurada (Figura 12).

Figura 12 - *Instigante diablo*, Rodolfo Mesquita, (2002). Técnica mista sobre papel, 70 x 52 cm.

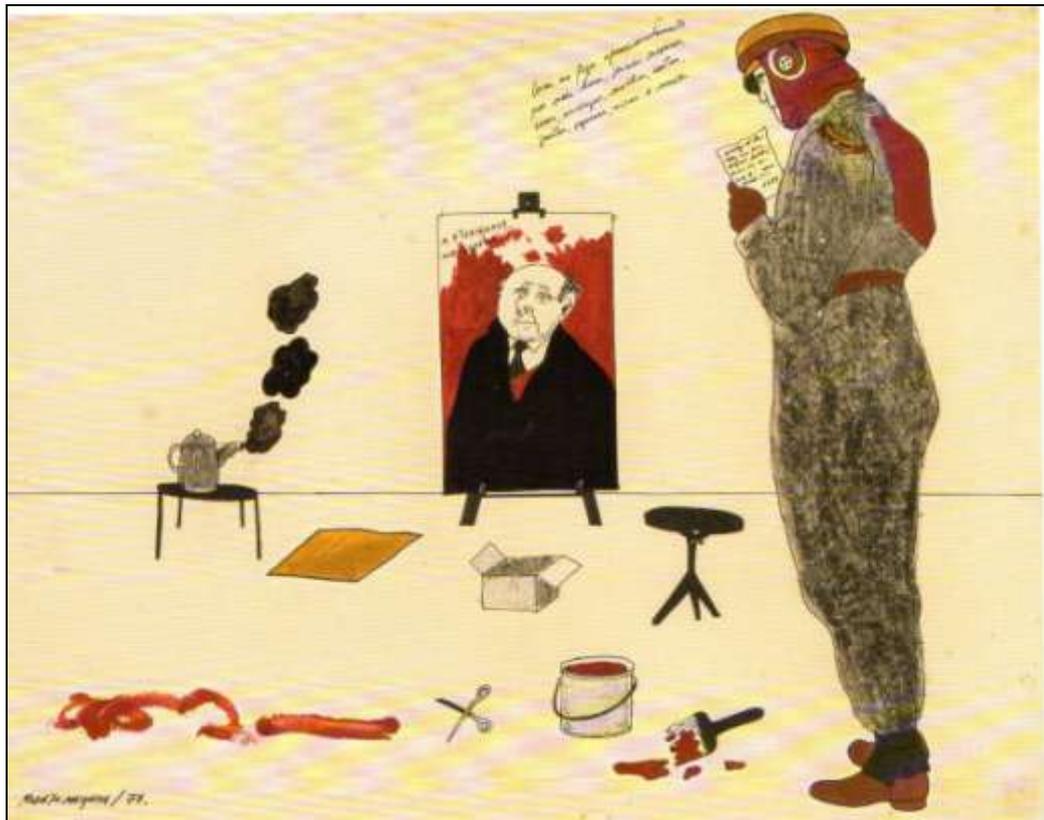


FONTE: Catálogo da exposição *Desenhos Urgentes* na Galeria Amparo 60, julho de 2003.

Diversas de suas obras apresentam características visuais diferentes, à medida que vão passando as décadas de produções, principalmente o aparecimento dos cenários com variados detalhes que acompanham os personagens. Antes, a exploração desse cenário não era tão desenvolvida; predominava um fundo branco com rara presença de objetos dispersos (Figura 13). Essa circunstância, talvez tenha se dado pela necessidade de o artista explorar o uso das cores em ambientes além da estrutura física das figuras representadas, demonstrando uma rica e variada paleta de cores que pode dialogar ou não em uma única tela.

Nesse desconjuntamento das partes da imagem, ressalta-se o processo de protagonização do espaço que vem atravessando a obra de Mesquita. Enquanto grande parte de suas figuras dos anos 1970 e 1980 reinavam sobre o fundo de papel, sem referências espaciais significativas (senão poucas linhas, que às vezes indicavam sobre pisos ou paredes), a partir dos anos 1990 – e, em especial, a partir dos anos 2000 – testemunhamos um espaço compor-se por entre os personagens que outrora dominavam as cenas (DINIZ, 2012,p.07).

Figura 13- *Sem Título*, Rodolfo Mesquita (1977). Acrílica e nanquim sobre papel, 24,8 x 32 cm.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Muitos artistas e movimentos artísticos serviram de inspiração para as produções de Rodolfo Mesquita, nesse arcabouço de referências eurocêntrica da história da arte ocidental. Percebemos uma possível semelhança entre uma pintura do artista belga James Ensor (Figura 14) e uma pintura de Rodolfo (Figura 15). Ao olharmos diretamente as duas telas, separadas por mais de cem anos da data de criação, observamos que a compatibilidade têm um rigor formal perceptível, com suas diferenças de cores e disposições das figuras que compõem os quadros.

Figura 14 - *A Intriga*, James Ensor (1890). Óleo sobre tela 94,62 x 112,4 cm.



FONTE: Google Imagens²⁰

Figura 15 - *Máscara*, Rodolfo Mesquita (2003). Técnica mista sobre duratex 122 x 69 cm.



FONTE: *Desenhos Urgentes* – Catálogo da exposição de Rodolfo Mesquita na Galeria Amparo 60, em julho de 2003.

Na Figura 14, as pinceladas do artista belga são bem marcantes e densas, com uma forte ausência de silhuetas dos personagens, apresentando um equilíbrio entre as

²⁰ Disponível em: https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royalacademy/image/upload/c_limit,cs_tiny_srgb,dn_72,f_auto,fl_progressive.keep_iptc,w_1200/kojv86zcbco4iv5kkbr.jpg Acesso em: 03 set. 2019.

cores verde, azul, vermelho e branco acinzentado. As expressões dos rostos são de olhares vagos que não fitam o observador, e que não dialogam olhares entre eles.

Já a Figura 15, de autoria do artista pernambucano, as pinceladas são mais difusas e dificilmente se vê a marca do pincel. As silhuetas são mais marcantes, digna de desenhos ilustrativos. As cores que mais se sobressaem na pintura são o vermelho, preto, branco e variações de ocre. As expressões se assemelham à pintura de James Ensor. O ponto de concordância entre as pinturas são os dois personagens que se encontram em primeiro plano: o homem com a cartola e a mulher com uma criança de colo. O título da obra de Rodolfo se chama *Máscaras*, que é um elementos bastante presente nas pinturas do artista belga, já que Ensor ficou particularmente famoso pelos seus desenhos e pinturas de máscaras e multidões que utilizou como crítica social.

A relação entre essa dupla de artistas se dá por mera correspondência visual desses dois quadros analisados acima, e evidentemente pela crítica social que as duas imagens apresentam pelas formas dos semblantes distorcidos e desafeiçoados entre si.

Rodolfo vai conseguir, por meio de seus trabalhos, emitir sensibilidade e ao mesmo tempo ser *sui generis*; para alguns, vai conseguir invocar com as suas excêntricas figuras sensações de inquietações ou deleites. Suas obras, por mais distintas da grande maioria produzida no estado ou até em território nacional, faz com que uma parcela do público saia de sua zona de conforto visual, reconectando-os a outras possibilidades de chegar a novas formas ou aparências.

Ao perceber o que o cerca no cotidiano, Rodolfo é sensível a uma certo ritmo ao mesmo tempo singular e universal, submetido à forma pela qual ele experiencia o seu encontro com as coisas, sejam das mais eruditas; sejam pessoas, objetos, situações, ou mesmo ponderações sobre a própria ideia de fazer artístico. Esses mesmos objetos ou ambientes que nos cercam, cuja tirania indolor nos asfixia e nos oprime nos espaços de nossas prisões civilizadas (NINO, 2003, p. 332).

Através das suas quatro décadas de vida produzindo seus trabalhos artísticos, Rodolfo ainda continuou penetrado no viés da criticidade, sem precisar tomar partido de uma diretriz, da qual o artista observou um sociedade que está imersa em constantes conflitos. Por isso, são notados em suas pinturas e desenhos temas que perpassam por: discordâncias de camadas sociais, corrompimento do sujeito, agressividades e outros conteúdos relacionados a contemporaneidade.

Ao longo de seus quarenta anos de trabalho, o artista tem se mantido imbuído de senso crítico para dar conta dessa questão que, por não ser dilema – visto não exigir a adoção de uma única posição –, é situação tensa da qual Rodolfo tem tirado partido para fazer ver os conflitos diversos da vida em

sociedade. Desse modo, sua obra percorre inúmeros dramas sócio culturais da atualidade – disputa de classe, corrupção, violência, solidão, ideologia, hipocrisia, feminismo, ficção, família, política, arte, indústria cultural, dentre tantos outros (DINIZ, 2009, p.16).

No dia 24 de fevereiro de 2016, Rodolfo Mesquita foi a óbito na cidade de Recife, finalizando a sua trajetória enquanto artista, pai e marido, tendo na época 64 anos de idade, deixando recentes trabalhos em seu atelier, demonstrando que, apesar da idade, ainda estava lúcido e produzindo desenhos e pinturas. Os principais veículos de comunicação da imprensa local fizeram notas sobre a sua morte: “Foi confirmada nesta quarta a morte do artista plástico pernambucano Rodolfo Mesquita. Conhecido principalmente por causa de desenhos de forte teor crítico sobre o comportamento humano”²¹; “Morreu nesta quarta (24/2) o artista plástico pernambucano Rodolfo Mesquita... um dos principais nomes da pintura no Estado”²², embora não tenham especificado as circunstâncias que levaram ao seu falecimento. Com essa partida do artista, é fundamental que sua memória e legado seja a essência de um patrimônio, reafirmando um diálogo com a cultura e a história das artes pernambucana.

²¹ Diário de Pernambuco – Viver, 24 de Fevereiro de 2016.

²² Jornal do Commercio – Caderno C, 24 de Fevereiro de 2016.

3 AS GROTESCAS FIGURAS DE RODOLFO MESQUITA

Pouco tempo depois, ela começou a suspirar, a gemer e a gritar. Numerosas parteiras chegaram de todos os lados e, apalpando-a por baixo, encontraram uns pedaços de pele de muito mau gosto. Pensaram que fosse a criança, mas era o reto que lhe escapara, por ser afrouxado o ânus, que vós chamais de olho-do-cu (REBELAIS, s/d. p.42).

A epígrafe acima é um trecho da sátira *Gargantua* do francês François Rabelais escrita no século XVI, cuja escrita trafega por veias extravagantes, humor ácido, crueldade e escárnio. Seria a ideia personificada do grotesco em uma obra da literatura renascentista ocidental. E o fragmento citado refere-se à passagem em que acontece o parto de Gagamelle, mãe do protagonista, sobretudo próximo de dar à luz, a personagem gestante tinha comido de forma exagerada vários intestinos. Essa parte do texto apresenta ao mesmo tempo traços hilários e repulsivos para o leitor, causando sensações de desconforto para quem não está acostumado a se debruçar em textos desse gênero.

A estética do grotesco, da qual extraímos o exemplo citado acima, permeia várias linguagens artísticas, textuais, fotográficas, pinturas, desenhos, esculturas e cinematográficas. Neste capítulo será discutido o conceito do grotesco e a problematização das representações figurativas por meio de abordagens históricas. Diante de um grande volume de obras com características do grotesco, optou-se aqui por uma amostra composta por 13 imagens produzidas por Rodolfo Mesquita, segundo o critério “corpos disformes”, “humanos híbridos com animais” e “membros amputados”.

Não há na historiografia um marco considerado inicial. Podemos apontar libelos (dedução apresentada) que foram defendidos por estudiosos da área como Bakhtin, Kayser, Hugo e Sodré. Pelo diálogo com tais autores, construiremos uma análise de alguns trabalhos artísticos do pernambucano Rodolfo Mesquita. Mas antes de definirmos quais imagens exporemos e quais serão confrontadas com os moldes do burlesco, precisaremos conhecer um pouco da trajetória do conceito de grotesco, sem pretensão de ficarmos presos apenas à historiografia do termo, para traçarmos um paralelo com as obras de Rodolfo Mesquita, não com um intuito de fazer julgamento, mas de estabelecer traços ou a presença desse aspecto com essa categoria estética em suas obras.

3.1 SOBRE O CONCEITO DE GROTESCO

Para entendermos melhor o conceito de grotesco, faz-se necessário entender também o conceito do belo. Segundo Umberto Eco, ambos são contraste um do outro: - para ter a existência do lado digno, há necessidade de haver o indigno como reflexo invertido, um dualismo estético entre o harmonioso e o disforme.

Outra ideia que o Umberto Eco traz para a discussão em seu livro *A história da Beleza* é o belo associado ao que é bom, delineando uma conjectura de que se é bonito, portanto, aquilo é benéfico. Consecutivamente, faz-se um juízo de valor, dando um *status* justo por apresentar um padrão de beleza. Se aceitamos essa ideia sem nos questionarmos, criamos estereótipos que ressaltam uma vilania ou atitudes honrosas. Todas as representações de personagens benevolentes seriam belos e graciosos, sobrando para os vilões as imagens hediondas ou maléficas.

“Belo”- Junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom (ECO, 2010, p.08).

Para termos uma outra noção do que é belo, nos atemos à ideia do filósofo João Francisco Duarte Júnior, o qual afirma em seu livro *O que é Beleza* que há muito tempo a ideia do belo ligada à formosura e aparência física não se encaixam mais à conjuntura atuais. Segundo o autor, beleza refere-se como as pessoas desfrutam das conexões entre os objetos. Em relação às imagens artísticas, a concepção de como se expressam sentimentos de desejo ou desprezo pela obra, que vai além da compreensão da estrutura visual.

Acabou-se o tempo em que os estudos estéticos ditavam regras de beleza: um objeto podia ser considerado belo apenas e tão somente se conformasse com os parâmetros traçados pela corrente estética em voga na época. Beleza não diz respeito às qualidades dos objetos, mensuráveis, quantificáveis e normatizáveis. Diz respeito à forma como nos relacionamos com eles. Beleza é relação (entre sujeito e objeto) (DUARTE JÚNIOR, 1991, p.14).

Já para Umberto Eco, esse adjetivo que qualifica as formas distorcidas perante a *mimese* no campo artístico é visto como o reflexo do belo, algo como a face da mesma moeda forjada na própria matéria. Ele também nos traz a ideia de que o feio visto em uma perspectiva é desagradável aos olhos de muitos, mas que pode se tornar admissível e até afável, independentemente de suas feições disformes.

Várias teorias estéticas, da Antiguidade à Idade Média, vêem o feio como uma antítese do belo, uma desarmonia que viola as regras daquela proporção

sobre a qual se fundamenta a beleza, tanto física quanto moral, ou uma falta que retira de um ser aquilo que, por natureza, deveria ter... Embora existam seres e coisas feias, a arte tem o poder de representá-los de modo belo, e a beleza (ou pelo menos a felicidade artística) dessa imitação torna o feio aceitável... Existe o feio, que nos repugna em estado natural, mas que se torna aceitável e até agradável na arte, que exprime e denuncia “belamente” a feiura do feio, entendido em sentido físico e moral (ECO, 2010, p.133).

O estudo da estética no Ocidente se originou de um referencial de beleza clássica, segundo as teorias dos filósofos gregos, cuja afirmação se baseava em equilíbrio, proporção e harmonia como parâmetro do belo. Com o passar do tempo, devido às várias transformações sociais, históricas e consecutivamente estéticas, vários estudiosos como Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Umberto Eco sentiram a necessidade de trazer para a discussão dessa área outros temas como a feiura, o sinistro e o cômico, questões que depois da sistematização de Victor Hugo no século XIX, em seu prefácio da peça *Cromwell*, seriam chamadas de categorias estéticas, deixando mais ampla e aberta as novas configurações de propostas a serem agregadas a essa área da filosofia tão rica chamada estética.

Ao longo da história, a concepção de estética foi, ainda, mais ampliada, pois diversos pensadores também apontavam a existência de outros elementos, além do belo. Diante de tantos questionamentos, foi proposto que a estética passasse a ser uma ciência, onde o belo tradicional, com suas idealizadas proporções e harmonias e que acarreta sempre sensações agradáveis, suaves e serenas, seria, apenas, uma das categorias desse campo de estudo. Entretanto, houve várias críticas em relação a essa definição. Mesmo assim, foi isso que possibilitou às subdivisões das categorias estéticas. Outros tipos de beleza poderiam, também, ser apreciadas nas obras de arte como o feio, o monstruoso, o risível, o sublime, o trágico, dentre outros (ROMEIRA, 2014, p.32).

Nas ciências humanas é importante a consciência da etimologia dos termos discutidos para uma compreensão mais evidente dos elementos analisados. É significativo conduzir o leitor para uma interpretação mais aprimorada a partir dos dados congruentes. Esse acesso às origens das palavras contribui suficientemente para formar um entendimento no contexto histórico ao qual a palavra foi destinada, e o processo da trajetória em que o termo foi se ajustando. Portanto, a etimologia da palavra “*La grottesca*” também passou por esse sistema de modificação ao longo da história, de uma designação ornamental para uma categoria estética, causando sensações de horror para alguns e atração para outros. Não demorou muito para que essa espécie de arte se tornasse um estilo de pintura em épocas subsequentes a sua origem.

A “grotesca”, isto é, grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. *La grottesca e grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga (KAYSER, 2009, p.17).

A palavra “grotesco” foi sofrendo alterações e ganhando novos significados ao longo de sua trajetória. Atualmente está afiliado ao desproporcional, ao horrível e ao cômico; permeia um conjunto de características que descreve e pontua aquilo que é diferente do conceito clássico do belo, defendido por Platão e Aristóteles. Muniz Sodré e Raquel Paiva em sua obra *O Império do Grotesco* conseguem esmiuçar de forma bastante clara essa transformação do termo em épocas diferentes. A palavra vai de um simples substantivo exclusivo a uma apreciação estética, ampliando-se para um adjetivo que se direciona a uma serventia de deleite pessoal.

Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e o onírico (conexões irreais), a palavra “grotesco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.30).

As misturas de diferentes seres vivos com humanos é algo que estará presente na categoria do grotesco, principalmente desde a época da Grécia antiga, quando surgem as míticas criaturas híbridas com humanos e animais: sereias, centauros, faunos e medusas. Esses seres antropozoomórficos já eram retratados muito antes do termo ser aplicado a uma categoria estética ou a um estilo. Várias civilizações antigas vão ressaltar esses seres em suas culturas religiosas e mitológicas: a egípcia, a suméria e a grega.

Um documento literário francês antigo, *Os ensaios*, de Michel de Montaigne, já citava em seus textos o grotesco e as figuras de hibridizações de seres. Porém, a pessoa que vai sistematizar essa lógica do termo grotesco para uma categoria estética é o grande estudioso na literatura alemã Wolfgang Kayser em sua obra *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, que explana o tema na pintura, no teatro e, principalmente, na literatura. A obra traz para o leitor a concepção de que o grotesco via sinônimos se configura também numa mistura de animais com seres humanos, que assemelham-se a algo monstruoso.

A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco,... O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco num documento antigo da língua francesa (KAYSER, 2009, p.24).

Em situações ocasionais, o grotesco pode tomar outra forma de categoria estética, do mesmo modo ele não é preso a um conceito cristalizado; portanto transita em várias outras categorias, é algo fluido que se adapta ao indiferente e renegado. Para alguns pode soar belo ou horrível, palatável ou intragável. Os resultados podem emitir ao público sensações diversas, indo da gargalhada a repugnância, passando pelo deleite; não é uma regra fixa dentro de uma categoria estética. Uma única obra (na pintura, na literatura, no cinema, na fotografia ou no teatro) que apresenta característica grotesca pode expressar sentimentos diversos para um grupo que tem acesso a esse trabalho artístico.

Essa categoria estética parece ficar, algumas vezes, à margem ou mesmo inserida em outros tipos de categorias de beleza. Pode ser vista, em alguns momentos, como uma espécie de subcategoria do cômico, do horrível, do feio ou até mesmo como oposto do sublime. Ora, o grotesco pode ser feio, mas nem tudo que é considerado feio é, obrigatoriamente, grotesco. E assim ocorre em relação a outras categorias. O grotesco parece transitar ou não dentro do cômico, do risível, do horrível, do trágico e, até mesmo, dentro do sublime e vice-versa (ROMEIRA, 2014, p.36).

Os fatores culturais do século XIX de alguma forma contribuíram para que Victor Hugo sistematizasse o grotesco como categoria estética. O romancista encontrará nesse período um terreno fértil para organizar as suas ideias referentes ao disforme. O Romantismo do século XIX, por meio da evidência do fantástico, do estranho, da magia e pela incorporação do elemento grotesco na arte, foi visto como uma divergência à harmonia e à beleza desenvolvidas pelos clássicos, estabelecendo como projeto estético a equivalência da arte à vida, numa investida de abrangência da realidade que conduz o ser. Victor Hugo, no texto do prefácio, colocou em evidência o grotesco, o feio, o baixo, indicando as mudanças nos padrões de composição artística e o nascimento do novo, da poesia que não mais se baseia na perfeição clássica e busca, na mescla dos contrários, alcançar o Absoluto romântico.

Só no século dezenove, entretanto, vai o fenômeno ser apresentado como categoria estética. É verdade que em 1761, Justus Möser, fortemente influenciado pela *Commedia dell'art*, publicara *Arlequim* ou a defesa do grotesco cômico. Mas Victor Hugo é o primeiro assinalar, no prefácio de sua peça *Cromwell* (1827), que a forma grotesca “existe na natureza e no mundo à nossa volta”, mostrando como ela oferece um caminho de irrupção do “natural” (o rústico, o regional, o pitoresco, o pagão, o aberrante) na mimese. Hugo é de fato o primeiro grande porta-voz do Romantismo no tocante ao

interesse pelo cômico e pelo estranho, presente em antigas formas populares de diversão e sarcasmo, agora presente a ingressarem no domínio da estética culta (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.31).

Publicado em 04 de dezembro de 1827, em Paris, França, o Prefácio de *Cromwell*, além de ser um conceituado manifesto em defesa da obra que o segue e de todas as inovações que definiriam a sua compreensão de drama moderno, apresenta-nos o elemento grotesco como o responsável de uma nova forma artística que se afasta da arte produzida na Antiguidade Clássica. Nele, Victor Hugo apresenta o romantismo dramático como uma nova forma de poesia, surgida nos tempos modernos, e cita três momentos históricos: os tempos primitivos, de encantos com o mundo, momento lírico, tem odes e hinos, como forma de expressão; tempos antigos, em que ocorrem grandes acontecimentos; e os tempos modernos, nos quais se instala o drama romântico. Para Hugo, o homem moderno é o resultado da simultaneidade do grotesco e do sublime na conduta humana, surgindo do antagonismo entre corpo e alma, que faz surgir uma infinidade de experiências artísticas. Dessa forma, o drama romântico, por coexistir com o grotesco, deveria caracterizar-se pela mistura de gêneros, abandonar as fronteiras entre a comédia e a tragédia para produzir a síntese do homem moderno, cômico em meio à tragédia. Então, trata-se da unidade do drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o burlesco, a tragédia e a comédia.

Victor Hugo se distancia da tradição clássica e, a definir o futuro das formas e dos valores, a partir de então, propõe, com *Do grotesco e do Sublime*, um novo cânone para sua própria tradição, a partir do qual nada mais será como antes; afinal, o drama não será mais o mesmo a partir e por causa de Hugo.

Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime perto do gracioso, o mal com bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação: se cada coisa andar melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto (HUGO, 2007, p.26).

A literatura é um recurso artístico que auxilia o leitor a ir além de suas linhas textuais escritas, transportando este para universos que não estão necessariamente explícitos na obra. E um dos autores que soube fazer isso com maestria foi Victor Hugo em seu livro *O Corcunda de Notre Dame*, obra do período romântico que dialoga com o grotesco de maneira altruísta por aquele chamado de Quasímodo. A introdução do

personagem principal ao leitor é uma brincadeira que ele faz com aparência divergente do corcunda em um biombo (Figura 16). O jogo das caretas seria talvez uma alegoria das hediondas facetas que reside nos seres humanos, as suas mais expressivas gesticulações que remetem a atitudes pérfidas. Portanto, a feição do Quasimodo, ao se revelar verdadeiramente além do espaço físico que segmentava a sua real aparência, expõe um ser humano que não precisa desempenhar um papel caricatural, dessa maneira um sujeito íntegro aos princípios humanos, sem precisar usar a sua fisionomia para obter de formas impróprias algumas regalias. Sem dúvida, há nesse trecho do autor francês aquela dualidade de sentimento que o grotesco pode causar ao espectador: risos e repulsas. De maneira descritiva, o autor configura com palavras simples o que seria o grotesco como categoria especificamente do risível.

Era, de fato, uma careta maravilhosa que brilhava, naquele momento, no vão aberto na rosácea. Após tantas figuras pentagonais, hexagonais e heteróclitas sucedendo-se na abertura, sem realizar o ideal do grotesco que se formara nas imaginações exaltadas pela orgia, só mesmo, para arrebatar os votos, aquela careta sublime que acabava de deslumbrar a plateia. O próprio mestre Coppenole aplaudiu e Clopin Trouillefou, que tinha concorrido (é Deus sabe a intensidade de feiura que seu rosto podia alcançar), declarou seu perdedor... A aclamação foi unânime. Todos acorreram à capela, aplaudindo em triunfo o bem-aventurado papa dos bufos. Mas foi quando chegaram ao cúmulo a surpresa e a admiração. A careta era o rosto, puro e simplesmente. Ou melhor dizendo, sua pessoa inteira era uma careta só... Era uma estranha exceção à regra que diz ser a força um resultado, assim como a beleza, da harmonia. Assim era o papa que os bufos acabavam de proclamar (HUGO, 2013, P. 65).

O trecho acima configura de forma clara a ideia de grotesco como categoria no campo do risível e do disforme, exatamente o que permeia a obra do artista estudado nesta dissertação. A fronteira entre essas duas esferas do grotesco habita os desenhos e as pinturas de Rodolfo Mesquita, levando o olhar do espectador ao resultado do hilário ou da aversão. Transportando o observador para um local imagético, ora de conforto ou desconforto, ambas as esferas são nítidas em suas obras, seja de qualquer fase de sua vida artística.

Figura 16 - *Quasimodo*, Gustave Brion (1865)



FONTE: O Corcunda de Notre Dame, 2013, Zahar.

Figura 17- *Quasimodo*, Gustave Brion (1865)



FONTE: O Corcunda de Notre Dame, 2013, Zahar.

Em outro trecho do romance, Victor Hugo, de forma simbólica, altera a ordem do papel, colocando o burlesco na situação superior e deixando o formoso na condição de inferioridade, desorganizando esteticamente, aquilo que já foi naturalizado como legítimo. Em outras palavras, ele altera a posição de superioridade do belo e troca de lugar com o feio, desajustado e grotesco (Figura 17). A estética do ocidente sempre foi da barriga para cima, olhar para o céu, para o elevado. O grotesco é a estética da barriga para baixo; tem a ver com o que está próximo da terra, portanto, com os dejetos, as escatologias e os excrementos. No entanto, Hugo subverte essa ordem ao retratar o corcunda numa posição elevada às cabeças de homens bonitos.

Quasímodo deixou que o vestissem sem reagir, com orgulhosa docilidade. Depois sentaram-no numa padiola enfeitada. Doze oficiais da confraria dos bufos o ergueram nos ombros. Uma espécie e amarga e desdenhosa satisfação se estampou na triste face do ciclope, vendo sob seus pés deformados todas aquelas cabeças de homens bonitos, eretos e bem-feitos. Em seguida, a tumultuosa e esfarrapada procissão se moveu para, segundo a tradição, dar a volta pelas galerias do palácio, antes de seguir por ruas e cruzamentos (HUGO, 2013, P. 69).

Como sinônimo de algo bizarro, ridículo, excêntrico e cômico, o grotesco permeia o imaginário cotidiano e diversas manifestações artísticas na contemporaneidade, possibilitando um diálogo variado no campo das artes, contribuindo esteticamente para âmbitos mais pluralistas. A estética grotesca de certa forma também colaborou com o rompimento do tradicionalismo nas artes, reconsiderando o uso de diversas técnicas artísticas, dentre essas, a pintura.

A técnica da pintura não foi a única ferramenta dentro do sistema da arte que explorou a imagem do grotesco ao extremo. À medida que o campo da arte foi dialogando com outras técnicas não tradicionais (referentes ao academicismo), principalmente no século XX, foi surgindo em novas áreas como o cinema, a fotografia e o vídeo. Portanto, em muitos desses novos âmbitos artísticos manifestaram-se interesses desse tema, deixando-o muito mais rico e diversificado para um público cada vez mais variado e com gosto peculiares. Entre essas áreas, alguns nomes se destacam: Joel-Peter Witkin (Figura 18) e Jan Saudek na fotografia, David Lynch (Figura 19), David Cronenberg e John Waters no cinema, Marilyn Manson (Figura 20) e Alien Sex Fiend no gênero musical *rock*, Andrea Giacobbe (Figura 21) e Floria Sigismondi no videoclipe.

Dos nomes citados acima, merecem destaque os trabalhos fotográficos de Joel-Peter Witkin, que faz um diálogo direto com o grotesco sem precisar recorrer ao

formalismo estético convencional. Na maioria de suas produções há o emprego dos corpos como objeto artístico. Sendo o corpo desprezível uma marca importante na obra de Witkin, ao mesmo tempo, essa concepção de abjeto é algo que nos atormenta porque ultrapassa os limites, subverte a lei e causa asco. O imundo, o sujo e o repugnante são as expressões mais habituais do abjeto em nossa vida cotidiana. Portanto o corpo, algo que por muito tempo foi considerado principalmente pelas instituições religiosas como um assunto no campo do sagrado, relacionar com o abominável seria no mínimo considerado por essas organizações a idealização da profanação.

Há também um jogo de encenação de pessoas reais com seres ficcionais (Figura 18), em que o real se mescla com o fantástico, conduzindo o observador a um lugar cujas representações de figuras marginalizadas como anões, deformados, transexuais²³ e hermafroditas transformam-se em protagonistas de cenas mitológicas e religiosas.

Mas o que causa maior tensão e repulsa aos espectadores é sua obsessão pelo uso de cadáveres em suas composições, assim como pedaços de corpos humanos e corpos animais, quase que obrigando aqueles que a observam aceitar tal brutalidade. O trabalho de Witkin centra-se nestes corpos excluídos da sociedade mostrando-os em sua condição mais degradante e assustadora, assim fazendo uma crítica estética e exigindo a atenção daqueles que o observam. Seu trabalho vai além da provocação mostrando sem qualquer tipo de reserva ou pudor que é possível produzir algo belo e grotesco simultaneamente (AMARAL, 2013, p. 107).

Em parte, essas mudanças de representações da repulsa e do burlesco à cultura de massa se devem ao efeito da influência da indústria cultural da sociedade do espetáculo em um público movido pelo consumo exarcebado e por gostos mais excêntricos, já que a sociedade do pós-guerra não poderia mais se refugiar na ideia de um mundo perfeito e belo, tendo como suporte a convicção de que o uso da racionalidade iluminista não traria o progresso para todos.

²³ Com o advento da modernidade e toda a mudança política, econômica, social e epistemológica que esta trouxe, a existência mágica e sobrenatural de alguns seres, como o hermafrodita, é deixada de lado e surge a moderna medicina do século XIX. Dentro do nascente universo das ciências da psique, toda uma fauna humana desabrochará na visão dos cientistas. Nasce aí o “hermafrodita psíquico”. Dele se originarão todos os “perversos sexuais” do século XIX, as questões entre homens e mulheres, masculinos e femininos. Intersexuais, homossexuais, “invertidos”, travestis, transexuais, *crossdressers*, entre tantas, novas e possíveis identidades, todas vêm de um mesmo ser nunca antes aparecido na cultura ocidental: o hermafrodita psíquico, criado pelo debate científico entre cirurgiões, endocrinologistas, psiquiatras, psicólogos e psicanalistas. Portanto, esse grupo de cientistas classificou durante muito tempo esses indivíduos como “anomalia” e fisiologia associada ao grotesco. Mas em meados dos anos 1980 surgiu um campo de estudo acadêmico chamado Teoria *Queer* que vai reestruturar termos ligados a identidades de gêneros, cujos contextos eram associados ao negativo.

Figura 18 - *Sátiro*, Joel-Peter Witkin (1992).



FONTE: Google Imagens²⁴

Figura 19 - Cena do Filme *O Homem Elefante*, dirigido por David Lynch (1980).



FONTE: Google Imagens²⁵

²⁴ Disponível em: <http://www.reframingphotography.com/resources/joel-peter-witkin>. Acesso em: 02 set. 2019.

²⁵ Disponível em: <https://267557-830227-raikfcquaxqncofqfm.stackpathdns.com/wp-content/uploads/2018/06/conheca-a-tragica-historia-do-homem-elefante-656x400.jpg>. Acesso em: 02 set. 2019.

Figura 20 - Marilyn Manson (1998).



FONTE: Google Imagens²⁶

Figura 21- Cena do videoclipe *Push it* da banda Garbage, dirigido por Andrea Giacobbe (1998).



FONTE: Google Imagens²⁷

²⁶ Disponível em: <https://www.dunivero.com.br/wp-content/uploads/2010/01/nome-verdadeiro-de-Marilyn-Manson-2.jpg> Acesso em: 02 set. 2019.

²⁷ Disponível em: https://i.vimeocdn.com/video/164594107_640.jpg Acesso em: 02 set. 2019.

3.2 TRAÇOS GROTESCOS NA OBRA DE RODOLFO MESQUITA

É nesta perspectiva de análise do grotesco que este texto buscará entender o diálogo dessa categoria estética com as produções gráficas do artista pernambucano Rodolfo Mesquita. Tentaremos fazer uma interpretação das imagens, sem a pretensão de esgotá-las, e procurar entender os discursos da leitura de mundo refletidos em suas obras. Neste capítulo configura-se a vertente que delineia a poética ao longo de sua trajetória: o grotesco e as formas distorcidas dos traços de seus trabalhos. Seja nas pinturas ou nos desenhos que outrora ilustraram algumas revistas brasileiras, as distorções e as desproporções das configurações estão presentes em seu trabalho, tanto no caráter crítico quanto na forma.

Rodolfo Mesquita é um artista que produziu imagens de figuras disformes em variadas técnicas, desde o primeiro momento de sua divulgação no mercado editorial de periódicos médios ou de grande circulação. De certa forma, o espectador sente um impacto ao se deparar com o seu trabalho, encantando-se ou se espantando, ao submergir nas suas mais diversas produções, desde os desenhos ilustrativos nas revistas vinculadas na década de 1970, passando pelas pinturas em telas.

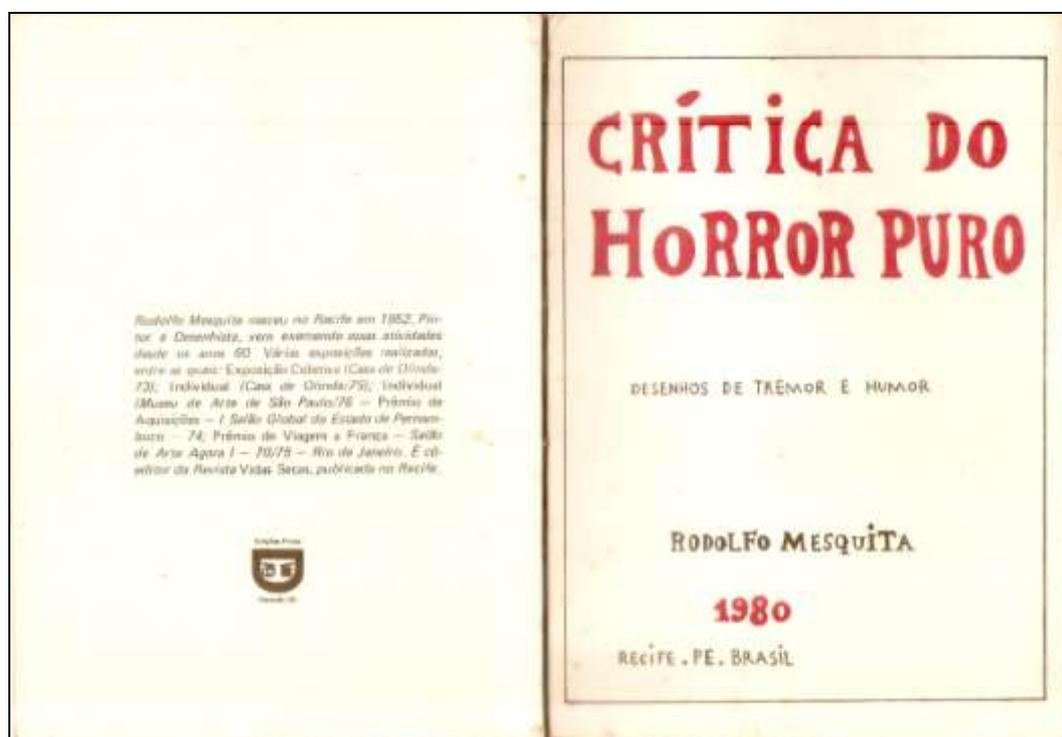
Na obra de Rodolfo Mesquita há um apontamento às deformações das fisionomias representadas em seus trabalhos gráficos, desde os desenhos ilustrativos até as pinturas - atitude estética que será marca poética de seus trabalhos visuais, tendo uma atenção às faces concebidas de forma eloquente e metafóricamente crítica, revelando rostos enigmáticos de uma sociedade apática.

Um traço *sui generis* do trabalho de Rodolfo Mesquita é a sua contínua busca por figurar e desfigurar os personagens que desenhava. Sua trajetória foi dedicada especialmente à representação de figuras humanas, tendo o registro caricatural marcado fortemente a sua etapa inicial. Essa insistência em delinear homens e mulheres, com especial atenção aos seus semblantes, pode ser vista como uma estratégia para desvelar o rosto da sociedade de uma maneira geral (LIMA, 2017, p.37).

Não é difícil indentificar que Rodolfo sempre teve inclinação para as formas distorcidas e cômica em suas produções. Em 1980 publicou um livro de ilustrações que intitulou *Crítica do Horror Puro – Desenhos de Tremor e Humor* (Figura 22), fazendo um paralelo com o título da obra *Crítica da Razão Pura* do filósofo alemão Immanuel Kant. Ao fazer a brincadeira comparativa dos títulos das duas obras, o artista se

compromete com o discurso da filosofia em seus trabalhos, distinguindo como uma afirmação do grotesco enquanto desafio às convenções estéticas da sociedade.

Figura 22 - Capa do livro *Crítica do Horror Puro*, ilustrado de Rodolfo Mesquita, 1980.



FONTE: Acervo de Maria Edite (ex-esposa do artista).

O próprio artista, em uma entrevista que concedeu em 2013 ao fotógrafo Pedro Severien, afirma que suas produções têm bastante diálogo com a estética grotesca, principalmente com fortes traços de humor e horror. Ele usava seus desenhos como forma de achincalhar as pessoas que ocupavam cargos de poder, da política, abrangendo as forças armadas (o que era uma afronta nas décadas do regime militar). Esse estilo artístico permeará as suas produções até os últimos dias de sua vida. É claro que as formas grotescas não se aplicavam somente aos desenhos e pinturas que representassem figuras políticas e policiais, outros personagens se mostrarão com aspectos disformes e caricaturais em diversos trabalhos de Rodolfo.

O meu desenho começou... na verdade era uma intenção de caricatura e ridicularizar o povo, porque me desagradava a forma, o jeito de como as pessoas eram, e era uma arma que eu descobri que o desenho podia ser. Ai eu focava no ridículo assim... genericamente seria da autoridade né: polícia, político, eu fazia muitos caras de paletó, os grotescos, que eram os caretas (MESQUITA, 2013).²⁸

²⁸ Trecho da entrevista de Rodolfo Mesquita para o curta-metragem “*A forma Custa Caro*”, dirigido por Pedro Severien.

Quando um artista se utiliza de arquétipos da fisionomia facial em seus trabalhos para expressar um reflexo de uma sociedade está sendo sarcástico. Rodolfo Mesquita é, sem dúvida, um desses artistas que manipulou os seus desenhos e pinturas dentro dessa lógica crítica da sociedade. Em relação aos estudos da técnica do desenho, a desfiguração do rosto humano ou ainda a profunda relação entre a expressão da face do sujeito e o burlesco constituem uma relação de similaridade que permeiam os retratos de Rodolfo. E ao utilizar a técnica de observação, envolveu-se no mais intenso reflexo que os rostos humanos podem revelar: os grotescos semblantes, desprovidos de valores de beleza fundamentada na concepção de bem.

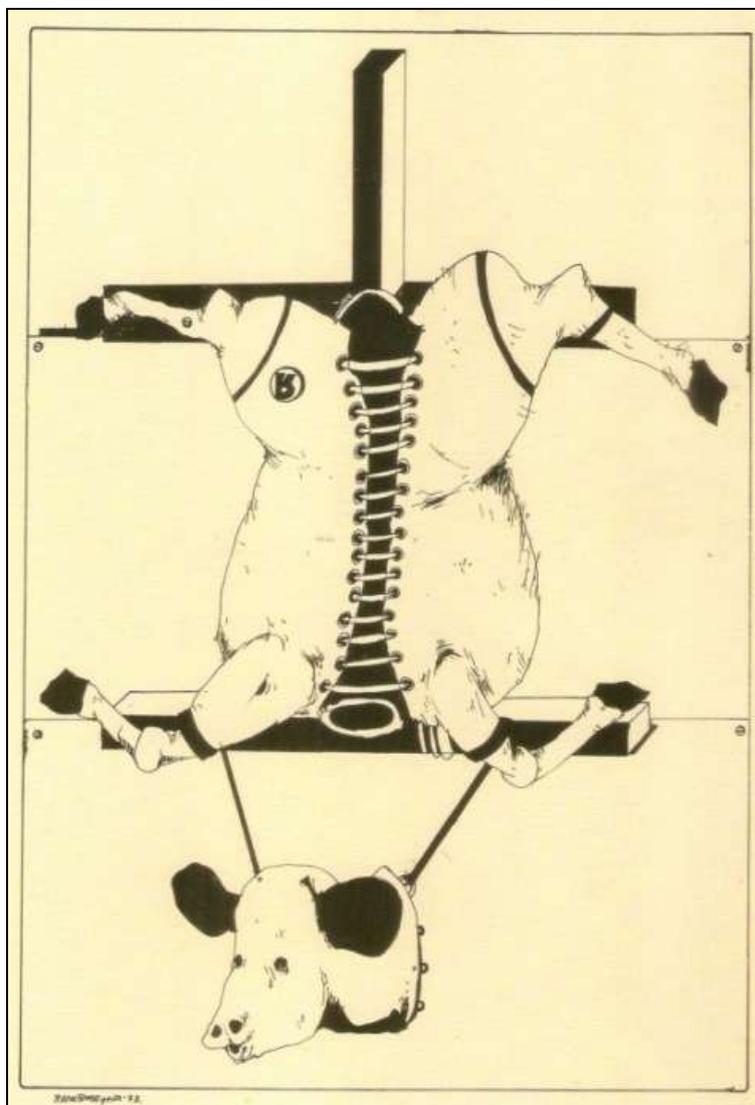
A desfiguração nos desenhos do artista vem a ser um recurso desenvolvido meticulosamente, atuando como meio para dar vazão à sua visão crítica de sociedade. Ao mesmo tempo, através disso, se manifesta uma forma singular de subjetividade coletiva. Se, tradicionalmente, o rosto humano é o elemento mais destacado da representação identitária, Rodolfo parece ir na mesma direção para, contudo, recusar os valores habituais e finalmente revelar uma figuração marcada pelo grotesco. Esta seria sua forma de renunciar aos tradicionais valores de beleza, associados à autocomplacência, e dizer sim ao assombro e à inconformidade. Eis o seu meio para sacudir a estabilidade do nosso sistema de representação, historicamente movido por um narcisismo exacerbado. Através do grotesco, Rodolfo realiza um gesto de dissenso contra o reflexo atávico de reconhecimento e parece apontar uma dimensão desconhecida (LIMA, 2017, p.39).

Há em Rodolfo um forte teor sarcástico de dessacralização de certas imagens já reconhecidas na história da arte, em que ele brinca com a cena, acrescentando elementos descontextualizados de sua origem. É como se fosse uma espécie de subterfúgio de uma realidade anacrônica que o artista concebe a partir de fragmentos de sua época. Exemplo bem claro é uma imagem da carcaça de um boi (Figura 23), tema explorado por vários artistas como Chaïm Soutine, Rembrandt, Francis Bacon e Lovis Corinth. Nesse trabalho, o artista apresenta um desenho no formato de uma charge, cuja linha central que divide o corpo cortado do animal parece um espartilho com cadarço de tênis esportivo, remetendo a elementos da cultura pop/juvenil. O artista traz um forte teor humorístico e escrachado a um desenho que apresenta linhas simples.

Se compararmos a um quadro famoso de Rembrandt (Figura 23) encontraremos semelhanças pictóricas na disposição do objeto central representado, mas, ao mesmo tempo, encontramos diversas diferenças dos elementos visuais, como a paleta de cores, as formas e as linhas. O artista holandês Rembrandt explorou a densidade da luz (que é algo espiritual e dramático) que se projeta na carcaça do animal morto, ressaltando as

entranhas e as vísceras, enquanto Rodolfo brinca com um traço mais ilustrativo e menos visceral em relação ao sangue e aos órgãos.

FIGURA 23 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 51 x 36,5 cm, 1973.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

FIGURA 24 - *O Boi Esfolado*, Rembrandt von Rijn, óleo sobre madeira, 95,5 x 68,8 cm, 1655.



FONTE: Google Imagens²⁹

Já o artista Cavani Rosas, que foi amigo de Rodolfo Mesquita, não associa ou legitima diretamente o trabalho deste com o grotesco. Segundo Cavani, as influências artísticas que Rodolfo admirava eram, de certa forma, um diálogo com o grotesco. O curioso nessa fala do artista Cavani Rosas é que ele se refere à palavra grotesco associado ao senso comum (pejorativo, como um adjetivo), haja visto que o conceito, segundo a estética, vai além de uma classe gramatical; é uma combinação organizada de elementos diferentes, atendendo a algumas exigências para alcançar um determinado gênero. No grotesco combinam-se elementos reais e heterogêneos, produzindo o fantástico, o estranho, o irreal. O grotesco é um dos meios que a arte e a literatura dispõem para ajudar a quebrar uma realidade que busca ser eterna e imutável. Portanto, quando Cavani Rosas nega a poética artística de Rodolfo enquanto grotesca, é óbvio que ele se deixou levar pelo senso comum, ao mesmo tempo que isso não significa que Cavani Rosas não tenha conhecimento das classificações estéticas na arte.

²⁹ <https://davidarioch.com/2017/01/29/a-exploracao-animal-na-arte-barroca-de-rembrandt/>. Acesso em: 10 set. 2019.

Não considero nada grotesco, a estética é que pode ser considerada assim. Ele tinha uma influência com Francis Bacon também, e isso aí parecia uma coisa grotesca. Mas eu não achava nada grotesco não, eu achava que grotesco era a sociedade da época. O trabalho dele era muito firme, e com uma consequência muito grande de observação. Assim, de análise do que ele queria dizer, era uma coisa muito clara, e não vejo nada de grotesco, não. Grotesco era o que a burguesia achava que poderia ser, mas a estética, a questão estética é muito difícil de você rotular uma coisa dessa maneira, entendeu? Era uma coisa que tinha sua beleza, mas para a sociedade poderia ser uma coisa chocante, sabe? Mas a gente tá vendo hoje que grotesco é sempre a sociedade da maneira que está até hoje, não mudou muito de lá pra cá (ROSAS, 2019).³⁰

Ainda na fala de Cavani Rosas em sua resposta referente à questão do grotesco, em parte não concorda com a comparação dos trabalhos de seu amigo Rodolfo Mesquita a simples estereótipos, como se fosse um rótulo banal ser direcionado à imagem do grotesco, e certo que há anuência em suas palavras quando ele relaciona as influências com obras de Francis Bacon, nesse caso, no quesito estético. Já quando ele direciona para a sociedade burguesa, torna-se um discurso político. Portanto, são encontrados claramente traços de grotesco nos trabalhos de Rodolfo Mesquita, as formas caricaturescas/disformes são evidentes em diversos trabalhos do desenho e da pintura ao longo da trajetória do artista. Mas é evidente que só essa categorização não potencializa suas obras. Além deste caráter que ressalta as formas de suas figuras, existe outra qualidade, como o tema que o artista aborda em suas composições.

3.3 AS VÊNUS DISFORMES

Diante das representações das figuras femininas fora dos padrões estéticos de simetria e harmonia, encontramos as personificações das mulheres de Rodolfo Mesquita, cujos corpos e feições apresentam deformidades evidentes em seus trabalhos. O artista, ao fazer os seus desenhos e pinturas representando algumas figuras femininas, deixa visualmente claro que a sua proposta estética não é reproduzir arquétipos de beleza clássica (as Vênus). As formas dos corpos femininos produzidas por Mesquita não apresentam um molde linear, encontramos exemplares disformes mais volumosos (gordas e rechonchudas) ou formas mais delgadas (magras e esguias). A imagem de Vênus ao longo da história da arte foi explorada por vários artistas como Sandro Botticelli, Ticiano Vecellio, Diego Vélazquez, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Édouard Manet, dentre outros. As imagens produzidas por esses artistas são

³⁰ Trecho da entrevista de Cavani Rosas, cedida ao autor desta dissertação no dia 19 de fevereiro de 2019.

representações de uma idealização da beleza feminina contextualizada à época em que foram feitas. Os artistas remetiam o ápice da beleza em uma exibição alegórica à deusa romana Vênus, que representa o amor e a própria beleza.

Na era do Paleolítico houve uma representação notadamente simbólica da escultura chamada a Vênus de Willendorf (Figura 25) de autoria desconhecida. É claro que essa estatueta foi nomeada de Vênus, após a sua descoberta no início século XX. O termo “Vênus” provavelmente foi empregado por supor uma divindade feminina na representação, ligada à fertilidade e à gestação, um rótulo arqueológico que se deu para simbolizar o feminino. Portanto, em relação a essa escultura, não podemos chamá-la de grotesca, porque soaria anacronismo, pelos seguintes motivos: 1- não havia o referencial de beleza clássica; 2- não se sabe o propósito da representação, mas possivelmente não seja da representação do belo, nem do grotesco, mas pode haver outros referenciais simbólicos em sua cultura de origem (como seios proeminentes, remetendo a uma amamentação farta). Mesmo hoje em dia, com a relativização dos padrões, o questionamento da gordofobia, por exemplo, é controversa a atribuição de valor de grotesco às formas opulentas desta estatueta.

FIGURA 25 - *Vênus de Willendorf*, autor desconhecido, entre 24 000 e 22 000 a.C.



FONTE: Google Imagens³¹

³¹ Disponível em: https://arthistoryproject.com/site/assets/files/17097/venus-of-willendorf-28000-25000bc-trivium-art-history-min_upload_tmp.png. Acesso em: 17 set. 2019.

Em um artigo escrito por Barbara Valle sobre uma análise do corpo feminino e o grotesco na obra de Goya, a autora explora muitos pontos que se encontram em alguns trabalhos de Rodolfo Mesquita.

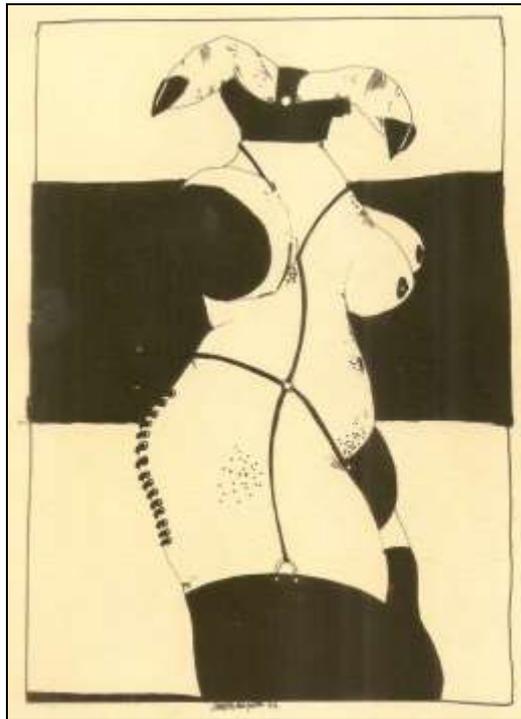
Assim, para melhor entendimento recorri aos estereótipos grotescos. Apesar de seus óbvios inconvenientes, há uma grande vantagem em descrever certa iconografia feminina. A Bruxa, a Dona Gorda, a Bruaca, a Mulher Indisciplinada, a Aberração, assim como também os problemas femininos mais comuns como processos e partes do corpo: doenças, velhice, reprodução, não-reprodução, secreções, caroços, perucas, cicatrizes e próteses, são representações que serão objetos de estudos na obra de Goya, onde o corpo feminino é visto como grotesco (o corpo velho, o corpo irregular) (VALLE, 201, p.5).

Desse modo, as exposições dos corpos femininos, segundo as imagens produzidas por Rodolfo Mesquita, terão um caráter mais grotesco, principalmente por oposição do artista de se submeter aos cânones clássicos, ficando mais livre para explorar os limites de seus traços e linhas, visto que os seus desenhos transbordam liberdade formal, ultrapassando a fronteira do que é belo e feio no seu trabalho.

O corpo grotesco é o corpo aberto que se projeta, ampliando, secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança. O corpo grotesco se opõe ao corpo clássico, que é monumental, estático, fechado e liso, corresponde às aspirações do individualismo burguês; o corpo grotesco está associado ao resto do mundo, ele é aberto, protuberante, irregular, secretamente múltiplo e mutável; está identificado com a cultura “inferior” não oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social (RUSSO. 2000, p.79).

Em um desenho de Rodolfo sobre um dorso feminino (Figura 26), é nítida a ligação com a famosa escultura a Vênus de Milo (Figura 27). Nesse desenho, o artista deixa a essência da composição do corpo muito nítida em relação aos braços decepados e os seios voluptuosamente visíveis. O artista também brinca com a estruturação, enxertando objetos do universo feminino como cinta-liga, remetendo a uma “dominatrix” sadomasoquista. No lugar de uma cabeça humana há dois dedos com as unhas grandes e pintadas de esmaltes escuros, preso ao que talvez fosse uma presilha de couro, uma espécie de máscara que esconde a identidade de uma mentora-mor do clã sadomasoquista. Outro ponto que chama atenção do observador são as marcas que ficam nas nádegas, parecendo cadarços de tênis ou espirais de caderno, traço peculiar do artista, já visto na obra do touro (Figura 23).

FIGURA 26 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 51 x 36,5 cm, 1973.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

FIGURA 27 - *Vênus de Milo*, Alexandre de Antioquia, Século II a.C.. (escultura de mármore, 2,02 m).



FONTE: Google Imagens³²

³² Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Venus de Milo Louvre Ma399_n5.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Venus_de_Milo_Louvre_Ma399_n5.jpg). Acesso em: 08 out. 2019.

Outro desenho (Figura 28) dessa mesma série também apresenta uma mulher com o corpo grotesco, desfigurado e disforme. Só que diferente do anteriormente analisado, este não apresenta ligação visual com alguma obra famosa da história da arte, pelo menos diretamente. Já no campo léxico há uma relação com o termo regional brasileiro de “bruaca”, cujo significado mais adequado seria a mulher feia, grosseira ou mal-ajeitada, o inverso da Vênus clássica apresentada por diversos artistas ao longo da história.

FIGURA 28 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, Nanquim sobre papel, 51 x 36,5cm, 1973.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

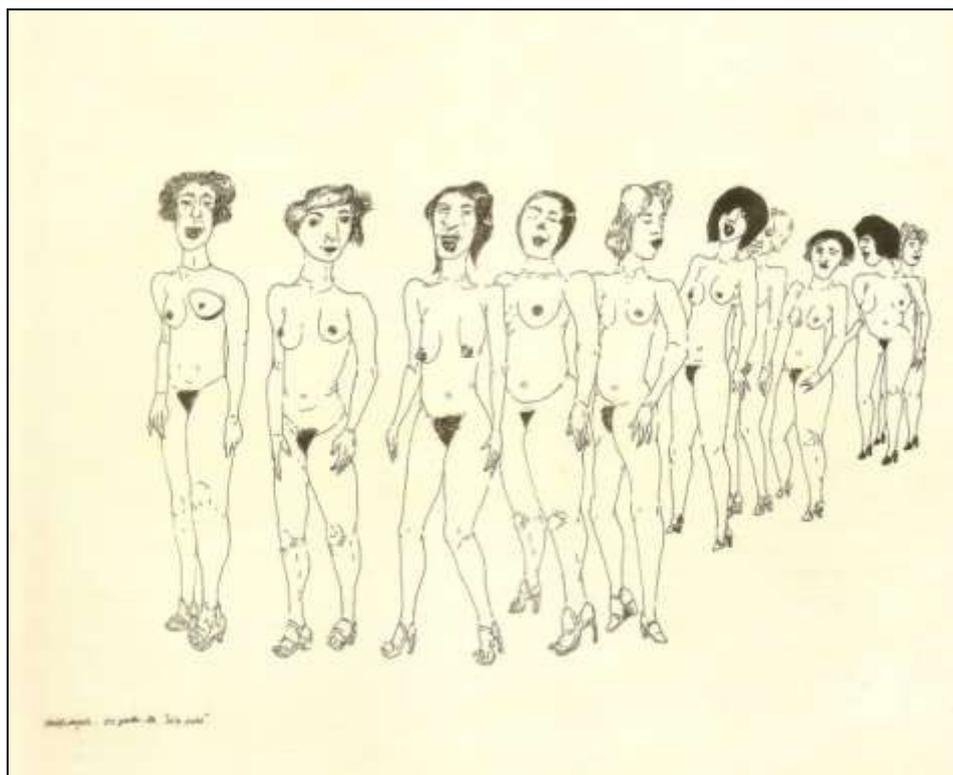
Ao desenhar a mulher excepcionalmente gorda, Rodolfo faz indiretamente alusão à Vênus de Willendorf, principalmente aos avantajados seios que são mostrados, um coberto totalmente por algo que parece ser um sutiã e outro parcialmente coberto com a outra metade. Mais uma vez o artista vincula ao desenho vestuários do universo feminino, um *corselet*, salto alto, luvas longas e meias três quartos, remetendo ao que seria a fronteira da intimidade e des pudor. Também há elementos monstruosos que não fazem parte da fisiologia humana, rabo de duas pontas e mãos com dois dedos e unhas afiadas, sem falar na feição que lembra uma carranca. O componente que destoa dessa

composição é a figura de uma espécie de ave que sobrevoa a personagem principal, importunando-a ou deixando-a desconfortável com a sua presença e esse ser que flutua apresenta um semblante de homem adulto, que a encara. As palavras da pesquisadora Mary Russo se encaixam perfeitamente bem com a imagem dessa mulher corpulenta, que aos olhos de muitos deixa de ter dignidade e se humilha ao exhibir a sua obesidade.

A imagem da mulher gorda funciona para literalmente “degradar”, com seu corpo degredado, aqueles aspectos repudiados de produção e “riscos de superprodução” “como outras categorias de abjeção historicamente relacionadas com mais frequência considerados em termos passivos, individuais ou meramente descritivos” (RUSSO, 2000, p.39).

Seguindo ainda a análise da representação de mulheres na obra de Rodolfo Mesquita, existe uma chamada *Miss Nude* (Figura 29), cuja composição é um enfileirado de mulheres nuas e com saltos altos.

FIGURA 29 - *Miss nude*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 36 x 50,8 cm 1988.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

O desenho, além de ter um fundo branco, característica comum nos trabalhos pictóricos de Mesquita, mostra também uma profundidade formada pelas ordenações dos próprios corpos das mulheres desenhadas. Corpos esses que apresentam seios, quadris e barrigas diferentes das medidas de padrões canônicos, genitálias cobertas por

pelos pubianos, expressões e olhares que lembram discretos risos maléficos. O artista enquadrado dez mulheres em uma cena composta de linhas simples e ao mesmo tempo delicada, lembrando uma passarela ou desfile de moda, algo associado a escolhas ou preferências de perfis diversificados de mulheres, devido às acomodações destas. Ao mesmo tempo, esse arranjo das personagens dão uma ideia de objetificação das mulheres, já que estão configuradas de um jeito que devam ser vistas para serem consumidas, mesmo visualmente. O grotesco nesse desenho se localiza nas formas dos corpos e feições disformes: aqui apresentam a diversidade e imperfeição dos corpos, criticando a idealização dos padrões de beleza. A pele apresenta uma certa flacidez com algumas linhas que sobressaem entre os pescoços e as polpas das barrigas.

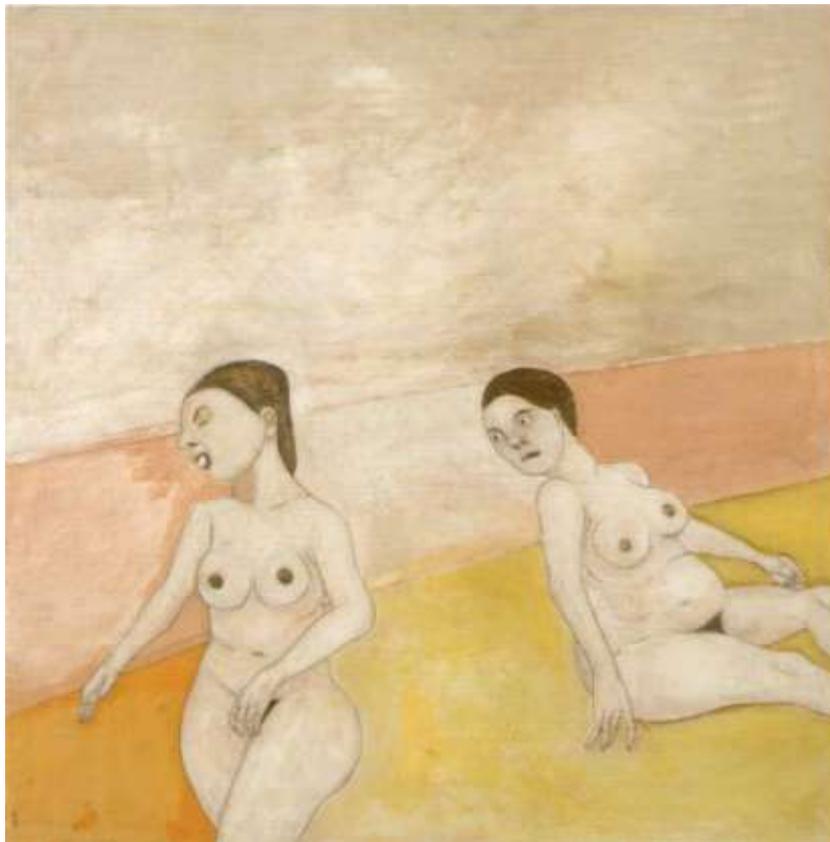
Quando Rodolfo transpõe para as telas o seu trabalho e começa a usar cores, as formas de seus traços não abandonam as desproporcionalidade dos corpos de seus personagens. Agora as silhuetas dos desenhos ganham volumes, luz e sombras e plano de fundo. Contudo, a essência de seus traços subjetivos permaneceram com intensidade. Rompendo a barreira do desenho ou de características dos quadrinhos, o artista passa a explorar o poder das delicadas pinceladas em tons mais brandos e luminosos. Optamos por analisar duas pinturas que trazem a mulher e o seu corpo como elemento visual que convida o espectador a direcionar o seu olhar curioso. Ambas têm uma forte ligação com a categoria do grotesco, seja no campo do risível ou das deformidades físicas.

FIGURA 30 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre papel, 50 x 65 cm, 2007.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

FIGURA 31- *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre duratex, 91 x 92 cm, 2009.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Nas duas pinturas, os corpos femininos são representados totalmente nus, cujas curvas e mamas são mais exploradas visualmente, transmitindo uma sensação do corpo feminino como local de excessos de desejos masculinos. Outro elemento que pode ser discutido nessas duas imagens é o papel de gênero, cujas curvas e seios estão diretamente associados aos traços femininos. Possivelmente, o artista não quis representar uma mulher sem esses atributos. Essa exibição de um corpo feminino parece ter um sentido de *voyeurismo*, com a inserção do personagem masculino que observa a mulher (Figura 30). No entanto, a mulher sorri e não olha para ele (seria um sinal de desprezo?). O homem tem uma expressão idiotizada e está num tipo de carrinho ou cadeira de rodas, ou seja, parece inferiorizado em relação a mulher. Há um elemento no canto inferior direito da tela que aparenta ser um fragmento da perna de uma outra mulher, que está em posição invertida, presumindo uma situação de desprezo pelas figuras femininas em relação ao homem. Já na outra imagem (Figura 31), embora haja comicidade, as duas figuras nuas parecem remeter a um imaginário de desejo masculino pelo corpo feminino, em atitude de *voyeurismo*.

A pintura (Figura 30) que mostra uma mulher em primeiro plano, bem próxima ao canto esquerdo da tela, evidencia um semblante grotesco, na qual os olhos não estão simétricos e a boca é desproporcional ao formato do rosto. Os ombros também são assimétricos, assim como o pescoço que se localiza mais pendente ao lado esquerdo do corpo. No segundo plano vemos um ser sentado em um carro improvisado e puxado por uma terceira pessoa de quem só vemos uma perna. Esse ser, que parece uma figura masculina, também apresenta um olhar grotesco, assim como a moça nua do primeiro plano. Há uma espécie de *voyeurismo* masculino, parecendo a imaginação do “despir uma mulher com os olhos”. O homem está com uma expressão de bobo e a mulher parece ignorá-lo. Mas diferente dela, o corpo dele aparenta uma estrutura baixa e disforme, cuja aparência é quase um cefalotórax (parte do corpo dos aracnídeos e crustáceos, resultante da fusão dos segmentos cefálicos e torácicos)

Já a outra pintura (Figura 31) mostra duas mulheres nuas deitadas e sobrepostas a uma parede, como se estivessem descansando de uma tarefa à qual foram destinadas. A relação com o grotesco é bem nítida quando olhamos diretamente os seus corpos volumosos, ressaltando as gorduras em suas constituições físicas não canônicas. Os rostos apresentam semelhanças com as esculturas de madeiras denominadas de carrancas. Os braços são desproporcionais em relação à estrutura do corpo, e os pescoços parecem quebrados em relação ao resto do tronco. Porém, os seios são demasiadamente chamativos, ressaltando os excessos de desejos sexuais nas figuras femininas. Há na figura da esquerda um suposto gesto que parece se masturbar, pela posição da mão e expressão facial, enquanto a outra parece observá-la, novamente a ideia de *voyeurismo* na pintura. Portanto, foi mais conveniente para Rodolfo Mesquita se manter na zona de conforto e representar traços dos corpos (seios e vulvas) que supervalorizam o gênero feminino no sentido de objetivação.

A partir de concepções apresentadas no livro *Judith Butler – E a teoria queer*, a autora Sarah Salih faz uma interpretação relevante e consegue contextualizar excelentemente essa representação dos corpos e gênero, rompendo com conceitos que impõem certas atuações da identidade de gênero que o indivíduo deve exercer em sociedade. Portanto, muitos desenhos ou pinturas de Rodolfo que simbolizam a mulher apresentam diálogos com esse pensamento da Salih, cujas formas, muitas vezes grotescas, ultrapassam as fronteiras das feições e contornos femininos, chegando a beirar traços também masculinos.

Butler declara que o gênero é ‘não natural’; assim, não há uma relação necessária entre o corpo de alguém e o seu gênero. Será, assim, possível, existir um corpo designado como “fêmea” e que não exiba traços geralmente considerados “femininos”. Em outras palavras, é possível ser uma fêmea “masculina” ou um macho “feminino” (SALIH, 2015, p.67).

Portanto, as representações das mulheres de Rodolfo Mesquita não são aquelas meras representações de um padrão greco-romano de beleza. Os atributos são as suas desproporções físicas, mesmo que evidenciem as genitálias femininas. O conjunto destas imagens faz parte de autênticos e singulares trabalhos artísticos de Rodolfo.

3.4 QUIMERAS: ESBOÇOS DAS NARRATIVAS FIGURADAS

Na mitologia grega, a quimera é um monstro com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente, ou seja, uma combinação heterogênea ou uma junção de elementos incompatíveis diversos, um hibridismo de partes de animais que não pertencem às mesmas espécies. Mas a quimera não é o único ser cruzado que aparece na mitologia grega; muitos outros seres de morfologia híbridas são retratados na literatura helenística, e muitos são associados ao mal, cuja aparência não se enquadra a uma forma “natural” e harmoniosa, portanto desprovida de benevolência.

Na cultura grega restam, porém, as zonas subterrâneas onde são praticados os mistérios e os heróis (como Ulises e Enéas) aventuram-se nas névoas sinistras do Hades, do qual Hesíodo já nos contava os horrores... É um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações “feiramente” atroz. Neste universo, vagam seres assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais: ver em Homero, as sereias (que não eram como a tradição posterior as representou, mulheres fascinantes com cauda de peixe, mas aves de rapina), Cila e Caríbdis, Polifemo, a Quimera; em Virgílio, Cérbero e as Harpias, igualmente as Górgones (com cabeça erizada de serpentes e as patas de javali), a Esfinge, de rosto humano sobre um corpo de leonino, as Erínias, os Centauros, maus por sua ambiguidade, o Minotauro, de cabeça taurina sobre corpo humano, as medusas ... se os pósteros fantasiaram a era da *kallokagathia*, forma inspirados também por estas manifestações do horrendo, de Dante aos nossos dias (ECO, 2007, p.34).

A imagem da quimera já foi explorada por muitos artistas que apreciaram temas da mitologia grega, principalmente por Gustave Moreau (1826-1898), que pintou duas telas com o tema da quimera em pleno século XIX (Figs.32 e 33), na qual o movimento artístico neoclassicista, que era influenciado pela cultura greco-romana, estava bastante forte na Europa. Porém, Moreau não era neoclássico e sim simbolista, mas que indiretamente foi influenciado pelo neoclassicismo no tema da pintura, retratando personagens da literatura mitológica grega. Os dois trabalhos do artista francês não

seguem exatamente as formas mistas das quimeras descritas na literatura clássica, mas recebem o título de quimera do próprio artista, ressignificando as formas míticas desses seres híbridos em imagens cheias de símbolos notáveis de mestiçagens de uma época em que o artista assimilou a cultura greco-romana.

FIGURA 32 - *Chimera*, Gustave Moreau, aquarela e guache sobre tela, 19 x 29 cm, 1870.



FONTE: Google Imagens³³

FIGURA 33 - *A quimera*, Gustave Moreau, óleo sobre tela, 33 x 27,3 cm, 1867.



FONTE: Google Imagens³⁴

³³ Disponível em: <https://biblioklept.org/2015/01/24/chimera-gustave-moreau/>. Acesso em: 17 out. 2019.

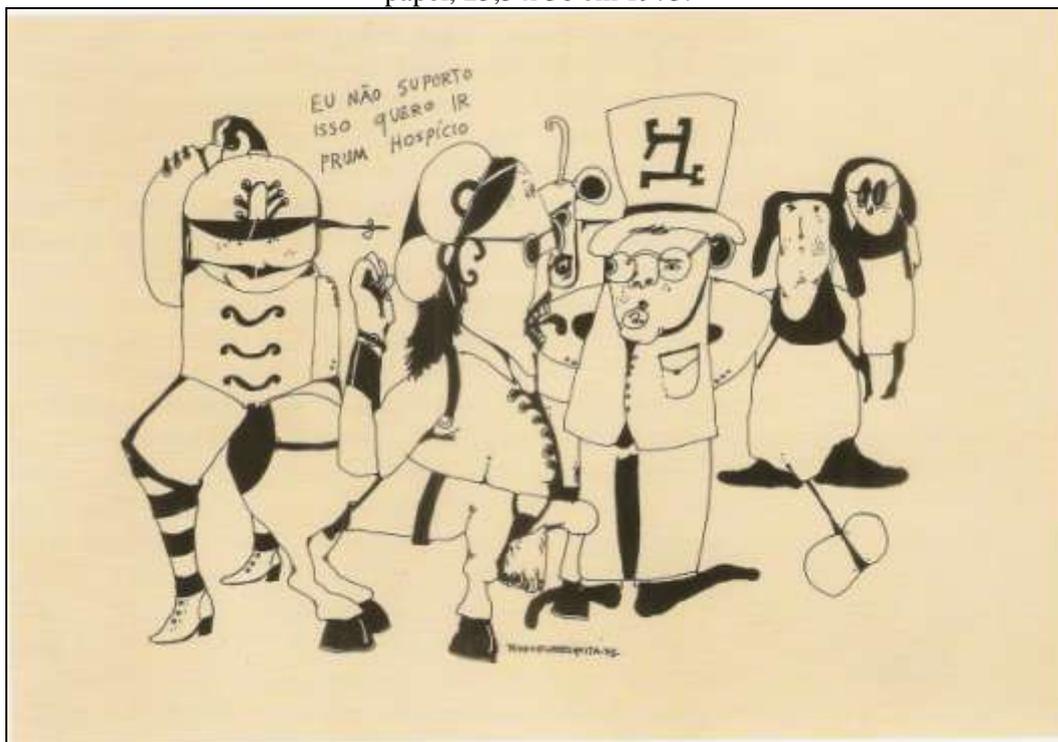
Ocasionalmente, Rodolfo Mesquita desenhou alguns personagens que apresentam partes mistas de animais com seres humanos qualificados de antrozoomórficos, cuja aparência remetem às quimeras gregas ou a outros seres míticos de configurações mescladas. As ilustrações foram feitas a partir de linhas e traços simples que aludem a um grafismo muito próximo das histórias em quadrinhos.

Dentre vários trabalhos de figuras grotescas pontuaremos três imagens produzidas pelo artista pernambucano da década de 1970 que versam sobre as criaturas híbridas. Não necessariamente sejam de forma exata uma representação da quimera, mas algo muito próximo desses seres míticos e aglutinados. Esses três trabalhos são desenhos feitos a base de nanquim sobre papel, salientando aspectos de narrativas figuradas como HQs e charges.

A obra intitulada de *Eu não suporto isso quero ir prum hospício* (Figura 34) apresenta seis personagens compostos em uma cena cuja aparência aponta uma suposta interação. No entanto, não pretendemos analisar toda cena, e sim um, que se localiza no primeiro plano com uma certa forma esdrúxula, parte homem e parte cavalo. Se formos encaixar dentro de uma categorização mitológica seria um centauro, um misto de duas espécies distintas que ao olho do observador não se destaca na primeira olhada, o tronco de equino se camufla com uma parte da perna direita do personagem que parece ser um militar. A parte superior da criatura é humana, remetendo a ideia de que a estética no Ocidente sempre foi da barriga para cima, para o céu, para o elevado. Já a parte inferior que remete a um animal irracional é, portanto, grotesca, e tem a ver com que está próximo da terra, sendo assim com os dejetos, com a escatologia, com os excrementos.

³⁴ Disponível em: <https://uploads4.wikiart.org/images/gustave-moreau/the-chimera-1867-1.jpg!Large.jpg>
Acesso em: 17 out. 2019.

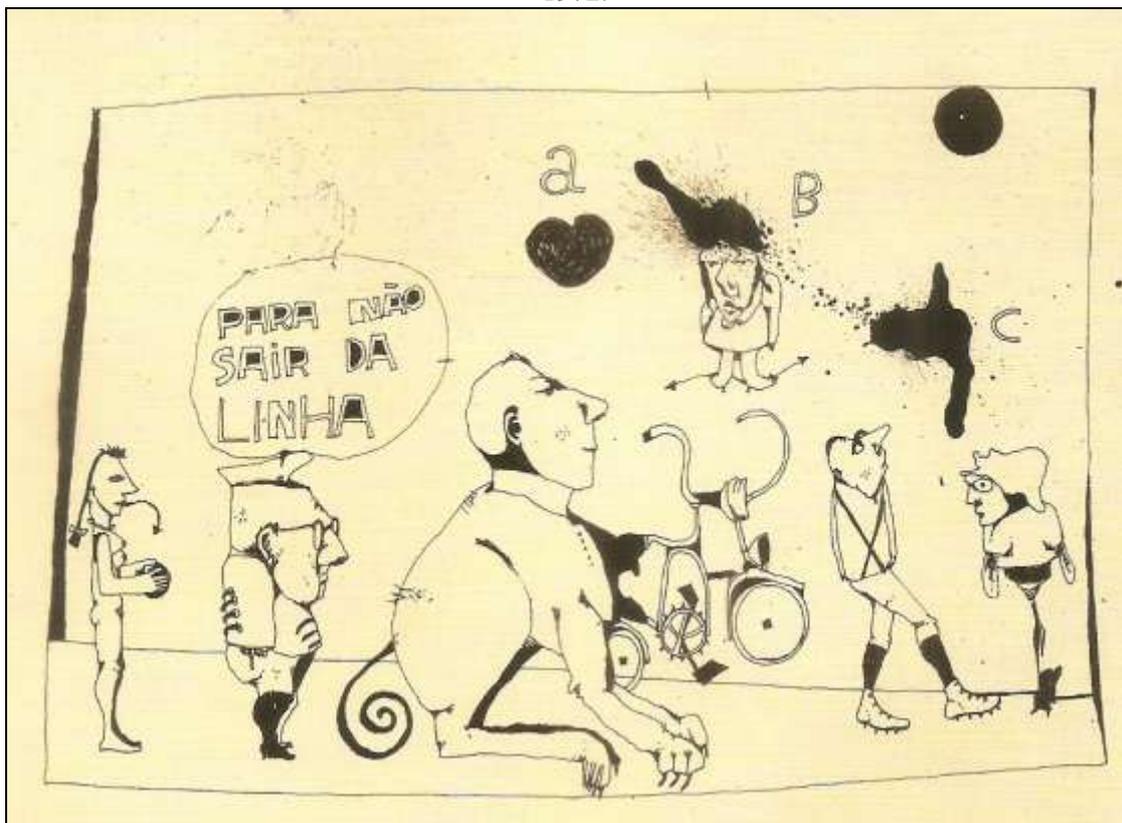
FIGURA 34 - *Eu não suporto isso quero ir prum hospício*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 25,5 x 36 cm 1973.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

No desenho intitulado *Para não sair da linha* (Figura 35), o artista também expõe um ser híbrido de humano com animal em seu trabalho. É uma ilustração que aparenta ser uma charge, apresenta seis personagens, assim como a imagem analisada anteriormente (Figura 34). Diferentemente da anterior, as disposições dos protagonistas do desenho estão em uma espécie de linha reta, talvez para dialogar com o título da obra.

FIGURA 35 - *Para não sair de linha*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 25,5 x 36,5 cm, 1972.



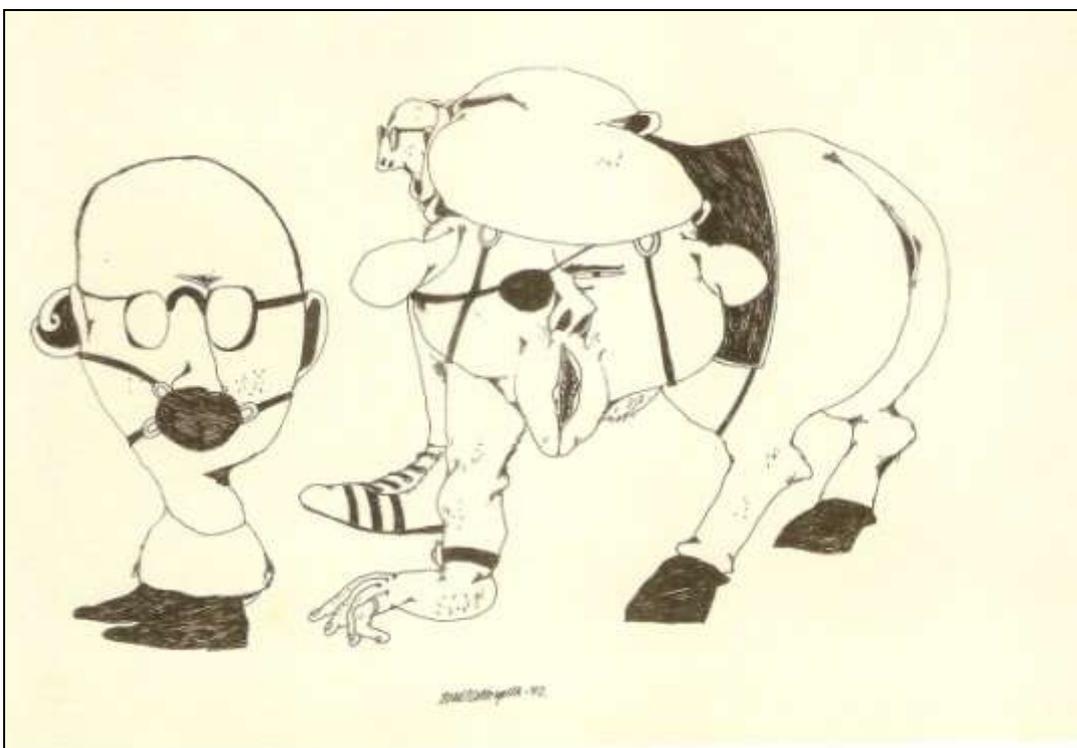
FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

A figura antropozoomórfica tem só a cabeça humana e um corpo de um animal quadrúpede, com unhas afiadas e um rabo alongado, formando uma espiral. Não fica muito claro que espécie de bicho é esse representado na ilustração (parece um cachorro, passa a ideia de domesticação). O conceito de quimera, ao meu ver, encaixa-se nessa imagem devido a composição do ser cruzado. É um personagem que ao mesmo tempo em que apresenta um semblante imponente não se deixa abater por sua aparência física distintas dos outros figurantes. A dimensão do híbrido é maior que os outros, deixando com um destaque visual mais próximo do centro do desenho. Sua posição é de repouso, passando a ideia de que está tranquilo naquela fila e lugar, aguardando algo ou alguma coisa.

Outro desenho de Rodolfo dentro desse aspecto da quimera é um que não apresenta título (Figura 36), mas que exhibe exatamente os traços de miscelâneas de seres distintos em um corpo disforme e desarmônico. É uma ilustração que expõe dois personagens com um fundo branco e sem legendas escritas, a miscigenação de partes de seres peculiares é muito gritante visualmente. Diferente das duas imagens analisadas

anteriormente (Figs. 34 e 35), esta é bem minimalista e sem uma dramaticidade ou interação entre as figuras ilustradas. A parte animalasca encontrada nesse trabalho é um fragmento da traseira de um animal na ordem artiodátila (podendo ser um cavalo, um touro ou burro), não se sabe exatamente devido à ausência do rabo. Já a parte superior é uma amálgama de várias partes de seres humanos, que muitas vezes se repetem, no caso da cabeça. Aparentemente é um remendo de partes que não dialogam entre si, apresentando um desconforto visual muito intenso.

FIGURA 36 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, Nanquim sobre papel, 21,5 x 25,5 cm, 1972.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Essas fragmentações de membros corpóreos de espécies diferentes em única estrutura física são representações de seres grotescos e disformes, transmitindo para muitos a ideia de espanto ou riso. Ao desenhar esses tipos de criaturas, Rodolfo Mesquita brinca com a possibilidade de expressar, em seus trabalhos, as diversas combinações de indivíduos derivados de um mundo híbrido e, consecutivamente, devido às ações humanas, também deformadas.

3.5 CORPOS DEFORMADOS E MUTILADOS

Outra característica encontrada na produção artística de Rodolfo Mesquita são as representações de corpos deformados e mutilados de personagens que ocupam o principal ponto do enquadramento, seja de um desenho ou de uma tela. Durante muito tempo na sociedade ocidental, os deformados e mutilados foram considerados monstros, ou seres anômalos não dignos de conviver com a população que se julgava “natural”. Essa ausência de “virtude” dos não comuns durante muito tempo na história resultou em episódios infortúnios na memória coletiva humana. Muitos foram mortos como tentativa de extinguir da sociedade, defendendo uma ideia equivocada da não existência de seres inadequados. Ou quando não mortos, levados para lugares que omitam a presença a um público intolerante.

A partir da Idade Média, essas deformidades consideradas monstruosas passaram a ser associadas à figura do diabo, tendo agora uma sentença divina com base no ângulo religioso. Segundo Jorge Leite Júnior, essa relação se dá a partir da baixa Idade Média, na qual esses “monstros” irão da natureza fantástica para a maligna.

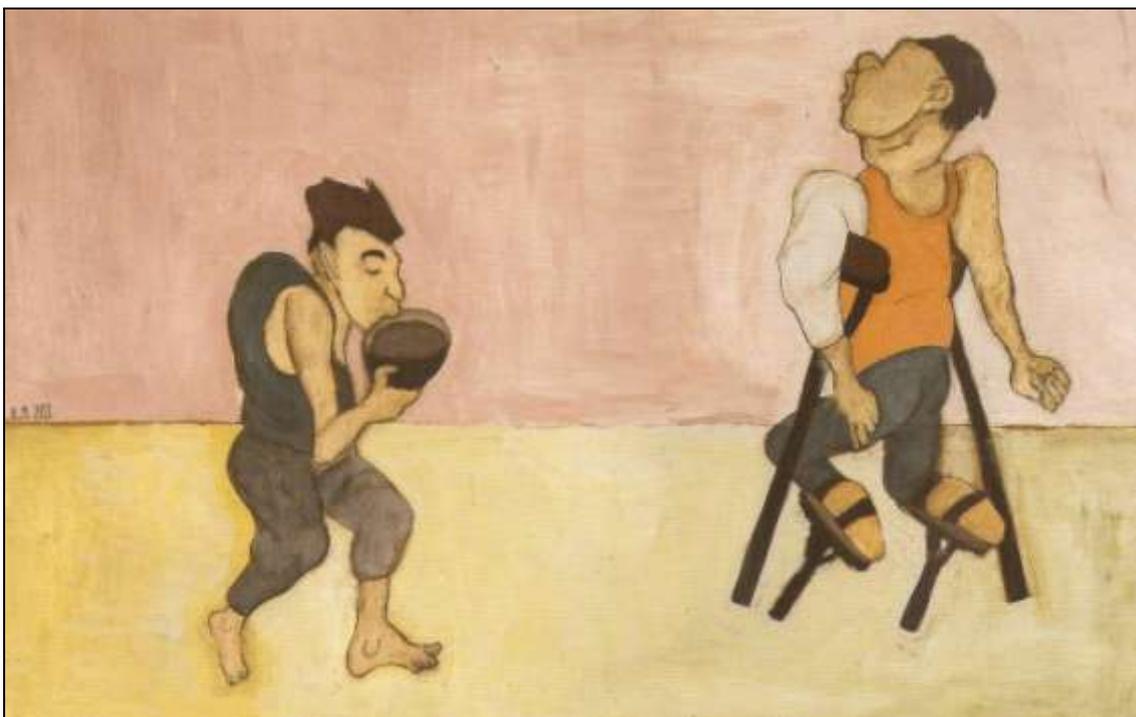
É somente na baixa Idade Média, com a associação do conceito de monstro com a figura do demônio, que o primeiro passa a ser entendido apenas como a encarnação de algo essencialmente destrutivo, perdendo qualquer outra face que não a da malignidade – mas mantendo ainda na corporeidade a medida de sua classificação “monstruosa”. Por isso, a partir desse período, com a dominação da ideologia cristã na Europa, a estranheza do “fantástico” vai ser substituída em grande parte pelo temor do maligno. O demônio será de agora em diante a grande fonte geradora de monstros ainda reconhecidos não por atitudes ou interações, mas pelo físico. Quanto mais esse período chega ao fim, maior é a associação entre o mal e o monstro. Dessa forma, tanto figuras míticas quanto pessoas com corpos distintos, consideradas “deformadas” ou “aleijadas” comungam da ideia de “monstros”, “maravilha” e, cada vez mais, de “periculosidade maligna” (LEITE JÚNIOR, 2007, p.02).

O pesquisador e psicanalista Carlos Augusto Peixoto Júnior, em um artigo sobre corpos e monstros, afirma que esse ser descomunal, ao apresentar um corpo amorfo, longe dos padrões da simetria clássica, expõe, ao mesmo tempo, um corpo biologicamente imoral e visualmente violento, não deleitável aos olhos do público. Ao mesmo tempo revela uma forma nítida do seu antagonismo obscuro.

Seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de interior, uma espécie de obscenidade orgânica. Tal obscenidade ele não apenas a exhibe, mas também a desdobra, virando a pele pelo avesso e desfraldando-a, sem se preocupar com o olho do outro, para fasciná-lo (PEIXOTO JÚNIOR, 2010, p.180).

Portanto, debruçaremos-nos sobre três imagens produzidas por Rodolfo Mesquita que apresentam essas características dos corpos desmembrados e deformados. Consistem em três pinturas do artista na fase em que produziu abundantemente trabalhos nessa técnica com pigmentos.

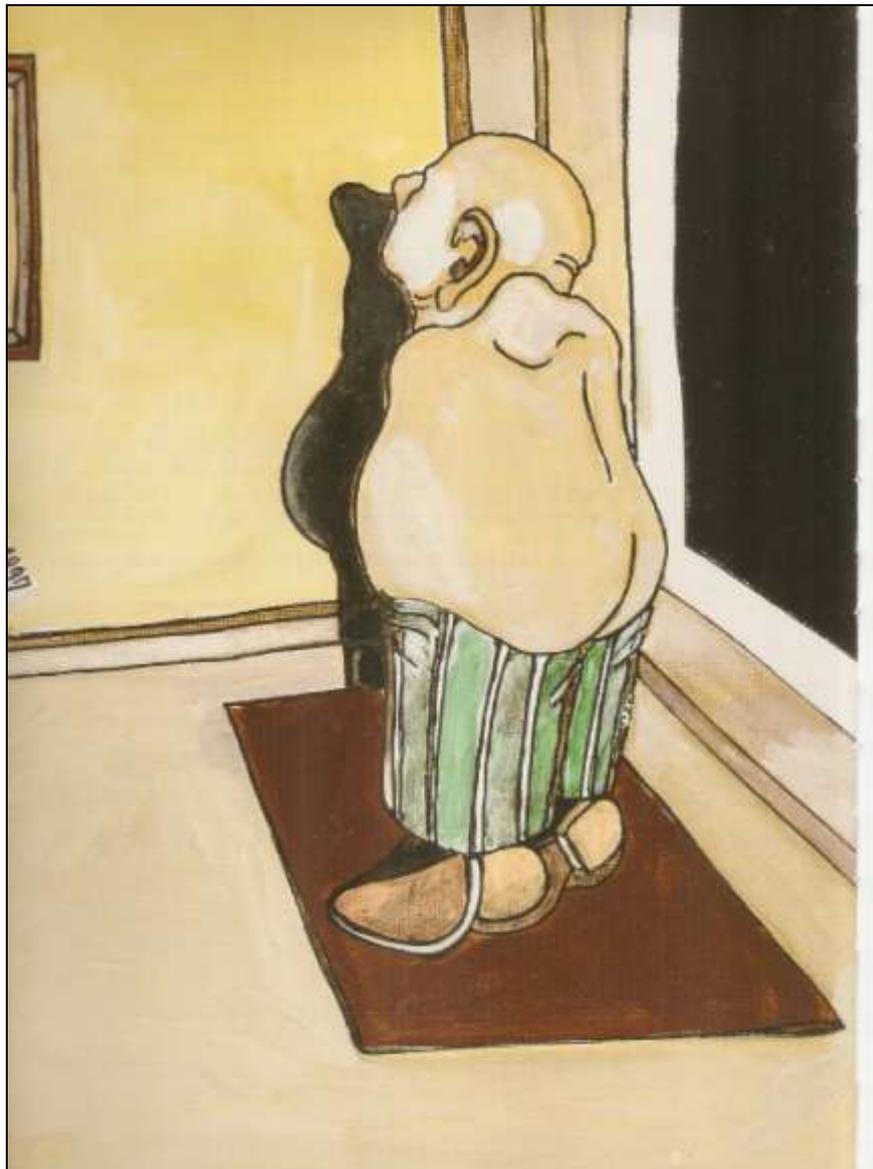
FIGURA 37 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica sobre duratex, 50 x 80 cm, 2012.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Na Figura 37 temos dois personagens apresentados na tela. Ambos apresentam deformidades no corpo, um corcunda e outro com membros inferiores atrofiados, dificultando a locomoção, por isso o uso das muletas. Se observarmos com maior atenção vemos que os dois personagens não se encaram, ambos ignoram a presença deformada do outro. Os contrastes das cores do plano de fundo ressaltam mais ainda os contornos atípicos dos figurantes da cena. Mesmo se as figuras não apresentassem as deformidades, as estranhas silhuetas que compõem as suas formas já fazem deles grotescos e incomuns. Há uma linha horizontal que separa o lado superior e inferior do quadro, verifica-se de certa forma uma posição um tanto quanto oposta, devido às deformidades serem numa posição vertical (o corcunda) e perpendicular (o aleijado).

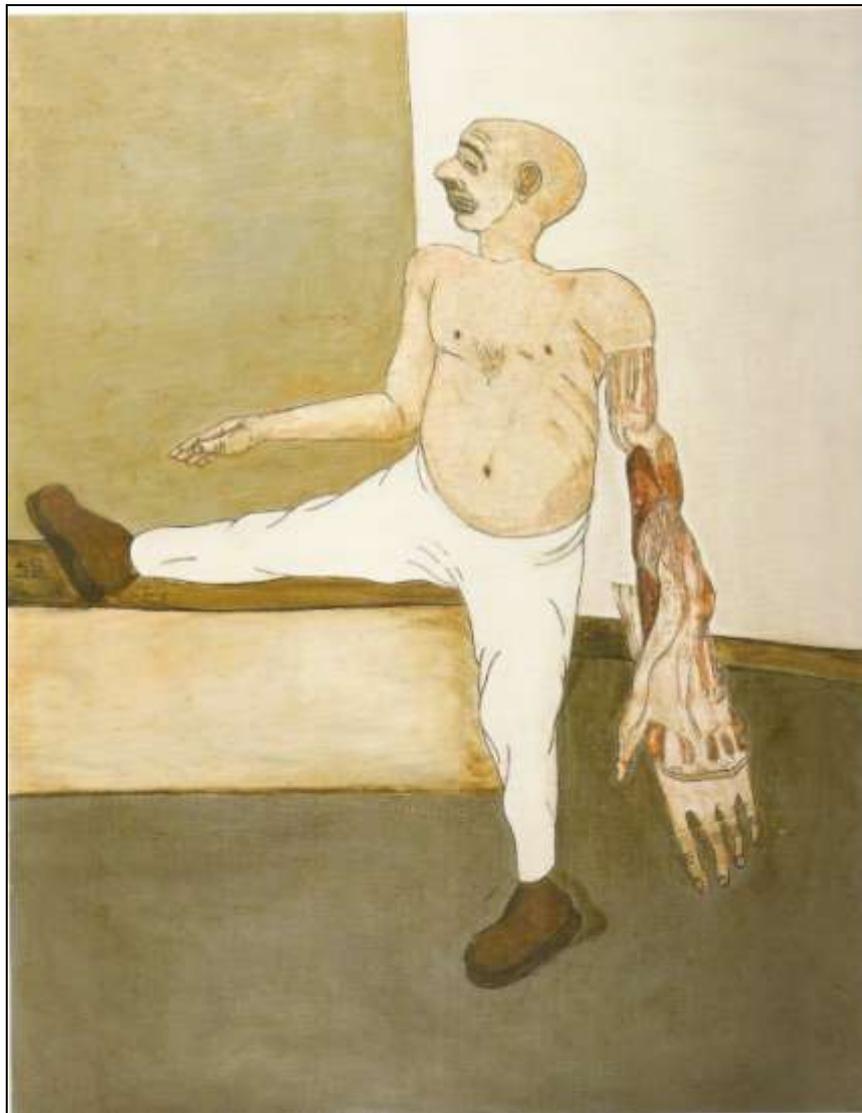
FIGURA 38 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre papel, 30 x 22,7 cm 1997.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Já na Figura 38 é exposto um homem de costas com os membros superiores decepados, com uma estrutura física que se aproxima da forma de um cefalotórax. Rodolfo Mesquita deixa a pintura mais curiosa em relação à aparência do personagem, quando ele salienta a sombra da pança, demonstrando um certo relaxamento com o corpo. Os ossos de suas costas se sobressaem do alinhamento natural, parecendo pústulas ou um tumor. Ao mesmo tempo em que a excessiva barriga é escondida, revelada através da sombra; em direção oposta vemos as nádegas declinadas e tentando se encaixar em uma bermuda com listras verticais.

FIGURA 39 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre papel, 65 x 50 cm, 2007.

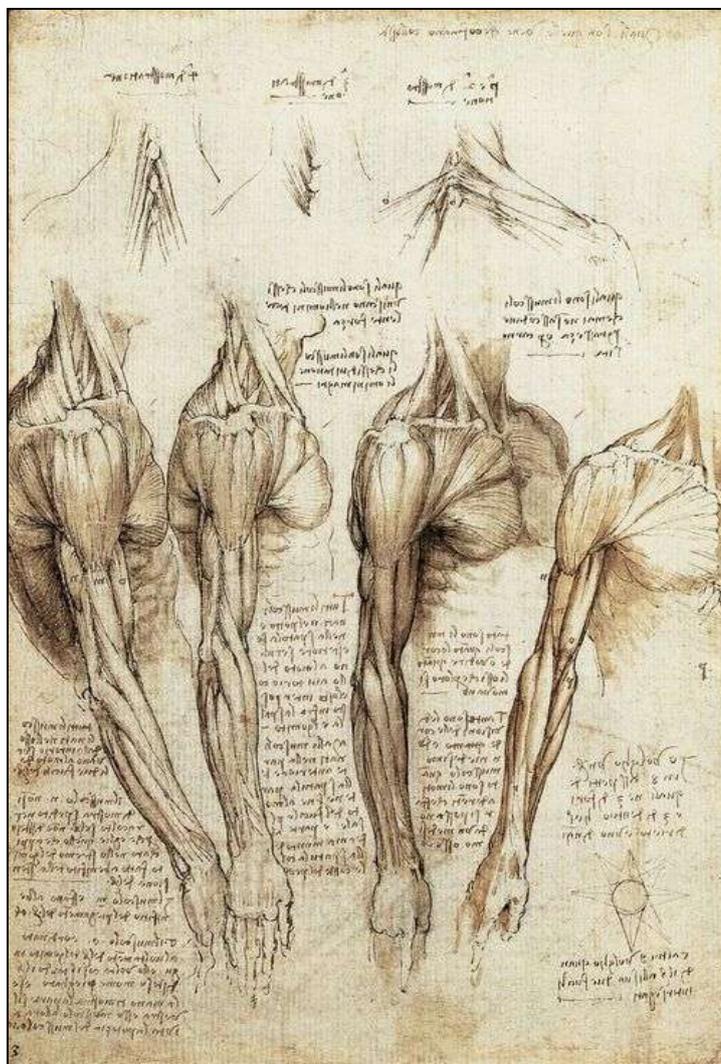


FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Na imagem (Figura 39) vemos um personagem do sexo masculino que apresenta o braço esquerdo desproporcional em relação à sua estrutura física. Esse membro avantajado é exibido com cores e volumes diferente da pigmentação natural de sua pele. Assemelha-se com carne viva, como se a epiderme fosse arrancada diretamente do braço, ou seja, além de ter um membro deformado, e há também uma certa mutilação do pedaço da pele. Lembra muito os desenhos de Leonardo da Vinci (Figura 40), que exploram a anatomia humana e expõem os músculos a uma visualidade quase real e ao mesmo tempo visceral. Ao retratar esse homem na pintura, Rodolfo dialoga com a

relação do grotesco e o corpo humano, as deformidades indesejadas e a rejeição com esse componente corpóreo fora do padrão do cânone clássico.

FIGURA 40: *Estudo anatômico do braço*, Leonardo da Vinci, 1510.



FONTE: Google Imagens³⁵

Esse corpo primoroso, representado por muitos artistas durante o longo da história humana, que esteve numa posição hegemônica de representatividade, foi igualmente almejado como modelo não só para as artes, mas também para a ciência, o mercado de trabalho e a indústria da moda. Aos não adequados a esse padrão, restavam-lhes as sombras e os guetos indignos para suas existências; estes eram associados a monstros e aos estudos patológicos da moderna ciência do século XIX e XX.

³⁵ Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/58/be/f7/58bef71c04d6d2261f030ba146e42f7a.jpg>. Acesso em: 25 out. 2019.

Os antigos monstros, graças à naturalização e patologização do discurso sobre eles, passam da matéria física para a psique. Nascem os teratas e seus irmãos com a antiga “monstruosidade” interiorizada: os anormais. Gradativamente saem do auge das discursões acadêmicas os “aleijados”, “deformados” e “degenerados” como o Homem-Elefante, a mulher barbada ou a criança-diabo e ganham as atenções e prestígios científicos os psicopatas, maníacos, histéricos, perversos e pervertidos (LEITE JÚNIOR, 2009, p.308).

Portanto, Rodolfo Mesquita retratou suas figuras com corpos grotescos em primeiro plano, dando evidência a essas expressões singulares. Acreditamos que em algumas situações essas imagens grotescas apareçam como crítica social. Por exemplo, os seres antropozoomórficos podem se referir às supostas autoridades, como políticos e militares, retratados como tendo perdido parte de sua humanidade, o mesmo para as mulheres objetificadas. Esse caráter político dos trabalhos de Rodolfo Mesquita será explorado no capítulo seguinte.

Mesmo alternando entre o desenho e a pintura, o artista expressava a materialização desses corpos distorcidos e amorfos de um jeito singular, enigmático e atípico dos artistas da região de sua época.

4 A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA NAS OBRAS DE RODOLFO MESQUITA

4.1 O NEXO ENTRE ARTE E POLÍTICA

Ao longo da história, arte e política caminharam juntas, seja por proveito dos políticos, seja por julgamento crítico por parte dos artistas. No Ocidente, foi recorrente a figura do mecenas, que incentivava financeiramente a produção cultural, encomendando de artistas em geral retratos, túmulos e monumentos que continham signos de poder e status. As obras de arte de diversos períodos, como o Renascimento, narravam cenas históricas e/ou mitológicas que misturavam com o interesse político e institucional daqueles que fomentavam o trabalho dos pintores. Já em outros momentos históricos artistas foram críticos ao *status quo* político vigente; talvez não abertamente, porém, nas entrelinhas, ou em arte não oficial, como desenhos, gravuras e caricaturas, que podem remontar ao período da Antiguidade. Alguns elementos eram disfarçados, a crítica se dava nas entrelinhas. O artista pode assumir determinados posicionamentos de acordo com o contexto político de sua época.

A arte pode abordar conteúdos e temas políticos que são transmitidos ao espectador para lhe tornar consciente ou “doutrinado” pela mensagem do artista. Essa relação às vezes se dá de maneira desigual ideologicamente, podendo favorecer um grupo em prol de interesses particulares. No início do século XX, com um cenário de desenvolvimento tecnológico/industrial e os conflitos bélicos, proporcionado pelo capitalismo, o alemão Walter Benjamin já vinha chamando atenção para a ideia ao qual a obra de arte perde o seu significado de aura (autenticidade), considerado como uma tradição, e passa a ser reproduzido em série, por meio de réplicas fotográficas, passando a ser mais acessíveis às massas.

Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido. Estes dois processos vão abalar violentamente os conteúdos da tradição – e esse abalo da tradição é o reverso da atual crise e renovação da humanidade (BENJAMIN, 2017, p.15).

Devido a essas conjunturas de transformações técnico-científicas do final do século XIX e início do XX, os textos de Walter Benjamin têm um papel significativo na

construção do estudo sobre a relação entre arte e política. Gabriel do Nascimento Vieira, em sua dissertação intitulada “*O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: a mídia e o estado em tempos de barbárie*” vai resgatar o conceito estetização da política do autor alemão para o campo da arte vigente.

A estetização da política ocorre então em meio a um cenário de uma política que usa de meios técnicos de reprodução da arte e da vida cotidiana em termos de que a “produção em massa corresponde de perto à reprodução das massas.” É também um esforço de controle da política pelo estético, aproveitando-se do poder da reprodutibilidade técnica, não só da arte, mas da vida em sociedade (VIEIRA, 2009, p.43).

Esse nexos entre arte e política, para ser compreendido melhor, torna necessária uma explanação entre o conceito de política, não muito extensa, para não repercutir de forma exaustiva a leitura deste capítulo. A nossa pretensão não é transformar este texto em uma investigação precisa do campo da ciência política, e sim um diálogo bem fundamentado, a fim de somar aos estudos acadêmicos.

Para o historiador do pensamento político Norberto Bobbio, o conceito de política está diretamente ligado à ideia de poder que um homem exerce sobre outro, por meio de imposições. Há uma passagem no texto em que o autor discorda da influência do poder do homem sobre a natureza; não seria um ponto hoje considerável digno de discussão, já que estamos enfrentando um drama ambiental, e que o poder do homem sobre a natureza também é poder político, pois envolve decisões, responsabilidades, projetos, administração de recursos e consequências (danosas ou não).

O conceito de Política, entendida como forma de atividade ou de práxis humana, está estreitamente ligado ao de poder. Este tem sido tradicionalmente definido como "consistente nos meios adequados à obtenção de qualquer vantagem" (Hobbes) ou, analogamente, como "conjunto dos meios que permitem alcançar os efeitos desejados" (Russell). Sendo um destes meios, além do domínio da natureza, o domínio sobre os outros homens, o poder é definido por vezes como uma relação entre dois sujeitos, dos quais um impõe ao outro a própria vontade e lhe determina, malgrado seu, o comportamento. Mas, como o domínio sobre os homens não é geralmente fim em si mesmo, mas um meio para obter "qualquer vantagem" ou, mais exatamente, "os efeitos desejados", como acontece com o domínio da natureza, a definição do poder como tipo de relação entre sujeitos tem de ser completada com a definição do poder como posse dos meios (entre os quais se contam como principais o domínio sobre os outros e sobre a natureza) que permitem alcançar justamente uma "vantagem qualquer" ou os "efeitos desejados". O poder político pertence à categoria do poder do homem sobre outro homem, não à do poder do homem sobre a natureza (BOBBIO, 1998, p.954).

Para esmiuçar melhor essa relação da arte na política, precisamos entender historicamente a construção da palavra, cuja trajetória foi se moldando com valores relacionados a grupos sociais. Previamente associada à ideia de poder, a política sempre foi entendida como um tentáculo da instituição Estado. A ideia de poder associada à política também permeia a compreensão de vários estudiosos do campo político (Max Weber, Antonio Gramsci, Michel Foucault e outros), principalmente quando essa política está afiliada a noção de Estado e suas ações ideológicas deliberadamente conservadoras. Mas o poder não poder ser unicamente agregado ao Estado, há outras esferas que também se beneficiam do poder.

A historiadora Kalina Vanderlei ressalta esta questão no seu livro *Dicionário de Conceitos Históricos*. Para a autora, a política está difundida em vários campos sociais e sua definição se molda de acordo com o passar do tempo.

A palavra política não pode ser entendida separadamente da ideia de “poder”. O poder, por sua vez, às vezes é confundido com o Estado, instituição normatizadora da vida em sociedade. Entretanto, o poder não é unicamente o Estado, pois está disseminado por toda a sociedade. E também a atividade política não se dá exclusivamente no Estado... Os teóricos definem o poder como uma relação. Para Max Weber, o poder é uma relação assimétrica entre pelo menos dois atores, quando o primeiro tem a capacidade de forçar o segundo a fazer algo que este não faria voluntariamente e que só o faz conforme as sugestões e determinações do primeiro. A relação de poder, toda via não gera necessariamente conflitos, podendo haver negociação entre as partes. Essas relações de poder mostram-se em todo lugar, em todo o corpo social, segundo Michel Foucault (SILVA, 2008, p.335).

Para abordar a ideia de poder na atualidade é importante trazer para a discussão teórica a teoria de poder, segundo Michel Foucault. Ele vai trazer outra perspectiva, e o ato inovador foi ver que o poder não é uma coisa, o poder é feixe de relações. O poder é visto não enquanto uma relação do ponto A para o ponto B, como uma forma linear, mas, segundo esse autor, o poder é visto como um sistema de rede. Por isso, uma das maiores contribuições de Foucault é entender como o poder funciona, as formas nas quais ele se manifesta, e, além do mais, as relações econômicas em determinada sociedade.

Trata-se (...) de captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações (...) captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam (...) em outras palavras captar o poder na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício (FOUCAULT, 1979, p.182).

Então fica notório que essa designação de poder, na obra dele, não é um elemento que está simplesmente intrincado na instituição do Estado, mas também nas relações sociais mais banais que coordenam um sistema de poder e faz ele se manifestar. Então podemos ter uma ideia de que o poder é um feixe de relações, ele não é algo que se finda enquanto uma coisa, o poder se complexifica. E essa complexidade se dá em vários campos da sociedade, principalmente na cultura.

Já para o filósofo Jacques Rancière, a política não se configura segundo os moldes de pensar os filósofos clássicos e modernos. Ele vai afirmar que a nossa sociedade atual necessitaria mudar os termos; aquilo que nós chamamos de política, precisaríamos chamar de polícia – as duas palavras vêm do grego *Pólis*, que designa cidade, ou comunidade política básica. Michel Foucault já tinha proposto a denominação de polícia para as práticas e táticas da organização social, e ele reservou o termo *política* às relações efetivas de poder. Rancière não acha que essas relações de poder sejam do âmbito da política, ele acha que elas também são da polícia. Ele propõe em ampliar ou alargar o sentido de polícia, que seria a própria organização da vida social e sua administração cotidiana, de garantir a ordem instituída. Ao mesmo tempo, ele vai propor a restrição do sentido de política, ou seja, ele quer ampliar a polícia e diminuir um pouco esse sentido de política. Rancière também vai defender a ideia que nós temos um mundo dividido, ou um mundo em convivência. Segundo ele, a política é a partilha do mundo, separação de partes que permite que cada um seja integrante de uma comunidade e possa viver à sua maneira. A multiplicidade se sustenta na existência de vários mundos. O que ele chama de mundo não é uma unidade, e sim as diferentes formas de sentir o ambiente. Então, a política envolve percepções individuais que pertence à esfera da sensibilidade, por isso que a filosofia dele também é chamada de partilha do sensível.

Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidencia sensível da origem “natural” que destina os individuais e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, voltando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer (RANCIÈRE, 2012, p.59).

A junção arte e política no contexto de Brasil e América Latina se deram, ao longo de sua história (principalmente a partir do século XIX), na forma de sistematização de uma identidade cultural, já que muitos países que estavam na condição de colônias encontravam-se diante de suas independências, e precisavam construir características próprias de suas culturas. E a figura do artista nesse contexto foi essencial para a formação dessa conjuntura.

A relação entre arte e política no Brasil – e no conjunto da América Latina, se quisermos – remonta ao período de formação dos Estados Nacionais, com o artista – literato, pintor e músico – servindo, quase sempre, aos projetos de construção das Identidades nacionais dos estados recém-independentes. Nesse sentido, a relação entre a política e arte, até o último quarto do século XIX, foi marcada pela valorização do artista como formatador das narrativas visuais e escritas da nacionalidade. Literatura, música erudita e pintura foram linguagens privilegiadas nesse projeto estético e ideológico, no qual os modelos civilizatórios eurocêntricos ganharam uma leitura “local”. Com a chamada “geração de 1870”, protagonizada por críticos literários e ensaístas, o engajamento intelectual desloca-se do patronato oficial e passa a demandar um novo conjunto de valores científicos e ideológicos para “repensar” o Brasil, seus “males de origem” e seu papel nacional no curso da “história universal”, capitaneada pela Europa (NAPOLITANO, 2015, p. 17).

Já no século XIX ou até antes, a arte já havia aderido à política, mesmo de forma conservadora. Foi a partir do século XX que alguns artistas passam a desempenhar um papel de mediador entre as correntes políticas (seja de esquerda ou de direita) e o campo artístico aos quais estavam inseridos. E esses artistas também quiseram reconstruir novas identidades nacionais a partir de suas perspectivas ideológicas artísticas.

Se arte e política estiveram juntas desde o século XIX, na perspectiva conservadora e elitista, é inegável que, no século XX, o artista intelectual engajado queria produzir uma nova identidade nacional, a partir de uma mediação entre formas eruditas, de vanguardas e populares. Esse hibridismo será uma das marcas inovadoras do modernismo latino-americano (NAPOLITANO, 2015, p. 15).

A segunda metade do século XX foi marcada por vários fatores que impulsionaram o campo das artes visuais, deixando mais aberta ao diálogo com outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a filosofia, a antropologia e a ciência política. Embora já existisse antes, a partir desse período o diálogo passou a ser crucial para uma produção, seja nos meios mais tradicionais como a pintura, o desenho e/ou a escultura, ou nas menos tradicionais como a performance, a videoarte e a instalação. Essas mudanças no campo artístico foram um reflexo das questões políticas, sociais, econômicas e culturais da década de 1960.

A rebelião juvenil dos anos 60 – catalisada pela resistência obstinada à intervenção norte-americana no Vietnã e pelo repúdio à repressão da Primavera de Praga pelas tropas soviéticas – abriu um campo de representação cultural autônomo, desvinculado da polarização da Guerra Fria. A indignação, o idealismo, a generosidade e a disposição de sacrifício dos jovens, associados às suas mensagens de humanismo, pacifismo e espontaneidade no retorno aos valores da natureza, do corpo e do prazer, da espiritualidade, abalaram o campo político estagnado e os transportaram para o centro do espetáculo (SEVCENKO, 2001, p.85).

Portanto, o cerne da ligação entre arte e política ao longo da trajetória histórica se mostrou híbrido e foi se multifacetando, de acordo com os surgimentos de novos paradigmas, tal qual o aparecimento de uma “juventude rebelde”, na maioria das vezes pertencentes à classe média, adotou um estilo de vida e estética que negava sua origem de classe (“hippie”). Há uma complexidade maior pela incorporação de elementos da cultura de massas na arte de vanguarda (pop art) e outras hibridizações. Por outro lado, é por intermédio das artes que muitas ideias não convencionais e mais progressistas se lançam a um público abrangente, alcançando diversas classes sociais e oferecendo visibilidade ampla de ideias que poderiam permanecer em um pequeno grupo seletivo.

A arte desperta a sensibilidade e a reflexão por meio da experiência estética e, assim, possivelmente impulsiona a consciência e o senso crítico do público. Nessa ocasião, muitos artistas assumem o papel de despertar a leitura crítica da sociedade em diversas circunstâncias políticas de seu território, e ao mesmo tempo informar e conscientizar a população.

4.2 ALGUNS CONTEXTOS HISTÓRICOS DA RELAÇÃO ENTRE ARTE, POLÍTICA E MERCADO

Um exemplo na história em que a política esteve diretamente ligada à arte aconteceu na antiga União Soviética no governo de Stálin, quando este utilizou as obras de artes como instrumento de propaganda política e ideológica. Houve manipulação das massas pelo aparato visual produzido por artistas financiados pelo governo socialista russo. Essa fase foi chamada de Realismo Socialista, cujas ações estéticas exaltavam o trabalho, a família, a pátria e, sobretudo, a glória de Stálin. Os artistas que sobrepusessem a essa estética sofreriam perseguições políticas e até mesmo exílio, principalmente os que seguiam estilos supremacistas e construtivistas, considerados por

Stálin como arte intelectualizada demais para atingir as classes trabalhadoras e, portanto, arte burguesa.

O realismo socialista destinava-se a glorificar o Estado e celebrar a superioridade de uma nova sociedade sem classes que estava sendo construída pelos soviéticos. Os temas e suas representações na arte eram cuidadosamente controlados. A pintura aprovada pelo Estado mostrava homens e mulheres no trabalho ou praticando esportes, assembléias políticas, líderes políticos e as realizações da tecnologia soviética. As obras do realismo socialista costumam ser monumentais quanto à escala e transmitem um ar de otimismo heróico (DEMPSEY, 2003, p. 168).

Na imagem abaixo (Figura 41) vemos uma pintura do realismo social, cujo personagem central é do ditador russo Josef Stálin, envolto de várias crianças, transmitido a ideia de um ser tranquilo que acolhe flores de seres imaculados.

FIGURA 41 - *Rosas para Stalin*, Boris Vladimírski, Óleo sobre tela, 100,5 x 141 cm, 1949.



FONTE: Google Imagens³⁶

³⁶ <https://thecharnelhouse.org/2014/01/04/stalinist-kitsch/6-boris-vladimirski-roses-for-stalin/>. Acessado em 28 dez.2019.

O crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan considera essa fase da arte russa não como avanço, e sim como estagnação da pesquisa e experimentações estéticas, ao mesmo tempo que servia como propósito de disseminação ideológica.

Na União Soviética, após o final da vanguarda revolucionária, a pesquisa estética se interrompeu, e não há sinais de retomada; o chamado “realismo socialista” (que, a rigor, não é realismo nem socialista) não pode sequer se considerar como movimento regressivo ou reacionário, sendo mera propaganda política (ARGAN, 1992, p.511).

Outro exemplo, paralelo ao expressionismo da década de 1920 na Alemanha, foi o de um grupo de artistas que tratou de assuntos políticos de formas mais viscerais, propondo temas atuais da época em que viveram, muitas vezes utilizando o recurso visual da desmoralização e do ridículo para fazer críticas vorazes às instituições políticas, religiosas, sociais e morais. Os artistas que faziam parte desse grupo rejeitaram o autoenvolvimento e os anseios românticos dos expressionistas. Os intelectuais do período da República de Weimar, em geral, fizeram um enfrentamento às instituições de poder de forma engajada e rejeitaram o idealismo romântico.

Nova objetividade (Neue Sachlichkeit) foi o termo criado em 1924 por Gustav F. Hartlaub, diretor do Kunsthalle, em Mannheim, para descrever a tendência realista na pintura que surgiu na Alemanha durante a década de 20. A exposição Nova Objetividade realizou-se nesse museu em 1925. O idealismo e utopia associada ao Expressionismo alemão imediatamente após a Primeira Guerra Mundial transformaram-se rapidamente em desilusão e cinismo quando a política alemã deu uma guinada à direita. Para muitos artistas parecia que as circunstâncias exigiam um estilo de pintura anti-idealista e socialmente engajado. Isso fazia parte de um movimento mais amplo, o assim denominado “chamado à ordem”, que também se observou na obra dos pintores da Cena americana e do Realismo social nos Estados Unidos... Ao contrário dos expressionistas, os artistas da Nova Objetividade não formaram grupos, mas trabalharam individualmente... Trabalharam em diferentes estilos, mas compartilhavam muitos temas: os horrores da guerra, a hipocrisia social e a decadência moral, o desespero dos pobres e ascensão do nazismo (DEMPSEY, 2003, p. 149).

Na pintura do artista alemão George Grosz (Figura 42), que fez parte do grupo Nova Objetividade, vimos a satirização das instituições por personagens que representam políticos, militares, clérigos e publicistas. Assim como tantos artistas engajados da época, adotou posições políticas de esquerda. Observamos como ele procurou ridicularizar a elite alemã que aderiu ao nazismo: burgueses, jornalistas, intelectuais, padres e militares. No lugar do cérebro, o penico (representado pelo jornalista) e as fezes (representado por um estadista), são elementos que simbolizam o escárnio e ceticismo nas instituições de poder. Notemos também a suástica na gravata de personagem em primeiro plano.

FIGURA 42 - *Os pilares da Sociedade*, George Grosz, óleo sobre tela 80 x 43 cm, 1926.



FONTE: Google Imagens³⁷

A ascensão do nazismo na Alemanha adotou práticas de impor projetos artísticos e estéticos que foram convenientes aos gostos das pessoas que pertenciam ao regime fascista. Muitos desses gostos eram associados à estética clássica (greco-romana). Devido a isso, houve várias perseguições e exílio a artistas com tendências mais modernas, como foi o caso de George Grosz. E o que vigorou foi a arte que o regime

³⁷ Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/c4/c9/70/c4c97050b291bf489b6b63609c121070.jpg>. Acesso em: 29 dez. 2019.

nazi-fascista aprovava. E esse sistema com uma ideologia racista e antisemita se deu na Alemanha dos anos 30 do século XX, em que Hitler e os nazistas fizeram de forma bastante engenhosa a união da política, publicidade e sanitarismo em uma exposição de arte chamada “*Arte Degenerada*”(Figura 43), cujas obras eram telas e esculturas de artistas modernos que os nazistas julgavam desprezíveis e não digna de status de arte.

As obras foram reunidas em um salão do museu da cidade de Munique, com o objetivo de ridicularizar diversos trabalhos artísticos com tendência modernista. Muitas das pinturas e esculturas eram comparadas, lado a lado com fotografias de pessoas que apresentavam deformações físicas e doenças mentais para dar uma legitimação depreciativa através do campo visual. O termo “degenerado” foi transferido da medicina do século XIX para difundir um pensamento pretensamente científico que ajudou a disseminar a eugenia e teorias racistas que foram refutadas a partir da segunda metade do século XX, portanto era pseudocientífico. Se formos analisar melhor essa ideia nessa exposição, percebemos que é a mesma retórica defendida por Hitler e seus comandantes do partido nazista sobre a ideia de raça superior. A origem étnica germânica era considerada a superior segundo a ideologia nazista, e os outros povos eram considerados inferiores, e conseqüentemente suas produções culturais também. O alvo principal do partido nazista era os judeus, mas outros grupos também sofriam perseguições vorazes como: ciganos, homossexuais, testemunhas de Jeová, comunistas e doentes mentais. Vemos claramente nesse caso, o uso da arte como ferramenta política de dominação ideológica, quando o Estado nazista se alia a um discurso científico com o intuito de invalidar, ridicularizar e suprimir diversas produções artísticas modernas das primeiras décadas do século XX.

Foi aberta a 19 de julho de 1937, no Hofgarten, em Munique, a exposição “Arte Degenerada” (Entarte Kunst), o termo *Entartung* (degeneração) provinha da biologia, servindo para as espécies que degeneravam e passam a outra espécie, não pertencendo mais a sua própria. As exposições de “arte degenerada” difamavam a arte moderna como criação de esquizofrênicos, loucos e depravados. A “ciência racional” nazista usava o termo para qualificar uma série de deformações do quadro hereditário, no plano físico, espiritual e moral, provocando um processo de doença no corpo da nação e uma sobrecarga de seres inferiores, doentes hereditários ou mentais, da vida parasitária (GUINSBURG, 2002, p.685).

FIGURA 43 - Hitler e a sua entourage nazista nos corredores da exposição *Arte Degenerada* em 1937 na cidade de Munique



FONTE: Google Imagens³⁸

Posteriormente, principalmente na década de 60 do século XX, muitos artistas fizeram o papel de cronistas de seu tempo, dialogando com as mudanças cotidianas da época – vide Andy Warhol com suas serigrafias icônicas de produtos e marcas do *American way of life*, Yoko Ono com suas performances no movimento *Fluxus* e o artista minimalista Donald Judd com suas esculturas cujas formas remetiam a uma radical simplificação da justaposição de objetos tridimensionais. No Brasil, esses diálogos chegariam também nas produções de artistas como: Cildo Meireles (Figura 44), Hélio Oiticica, Nelson Leiner, Lygia Clark, Lygia Pape, dentre outros. No caso das produções nacionais, muitos trabalhos artísticos teriam uma pitada mais política devido ao momento da ditadura militar, que se iniciou em 1964 e findou em 1985.

³⁸ Disponível em: <https://media.gazetadopovo.com.br/vozes/2017/09/entartete-kunst-600x361-edfeca4c.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2019.

FIGURA 44 - *Quem matou Herzog?*, Cildo Meireles (1975).



FONTE: Google Imagens³⁹

Segundo o historiador Marcos Napolitano, no Brasil, os últimos anos da década de 1950 e os primeiros da década de 1960 foram importantíssimos para formar um público mais sintonizado com as artes engajadas politicamente que viriam surgir em seguida como o tropicalismo, o cinema novo. Essa formação era como se estivesse preparando o terreno para a segunda metade da década de 1960, período no qual as produções foram mais efervescentes e o público assimilando artísticas vigentes como a música, o teatro e o cinema. Havia uma espécie de conjuntura cultural (circulações de jovens universitários nos espaços de culturas populares) que unia e que ao mesmo tempo estimulava aquele público a interagir mais entre si, formando uma rede bem complexa e autêntica.

Após um movimento inicial de formação de um público inicialmente mais coeso para a arte engajada – processo que localizamos entre 1955 e 1965, aproximadamente – na segunda metade da década de 60 as áreas do teatro, cinema e música popular desenvolveram relações diferentes com os seus públicos específicos. Esta hipótese não implica afirmar que os públicos específicos dessas três áreas eram estanques, ou que uma mesma pessoa não transitava entre os vários públicos de cada área de expressão (NAPOLITANO, 2001, p.105).

³⁹ Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-6IWlcYGTF2I/UpDGkWJOMLI/AAAAAAAAAaI/XEVhfZHKGE/s1600/image005.jpg>. Acesso em: 29 dez. 2019.

Na década de 1970, essas produções de cunho engajado se inflamarão mais, não só no âmbito internacional como no nacional, elevando o experimentalismo ao *status quo* no campo da arte.

A pintura figurativa reaparece no circuito artístico da década de 1970 e 1980 em vários países com nomes diversificados, principalmente focando a representação do corpo humano, algo não muito explorado pelas pinturas da década de 1960, as quais predominam as cores e formas geométricas. Essa pintura reaparece em uma época cuja existência e valor outrora foram questionados pelo próprio mercado da arte. É importante ressaltar que nas décadas de 60 e 70 os citados movimentos contraculturais, a arte conceitual e todo um movimento na arte questionavam politicamente o mercado de arte como elitista, excludente, e as vertentes de inspiração marxista faziam a crítica da arte como mercadoria (crítica que já estava presente desde a década de 20 em determinadas correntes antiburguesas de arte, no Dada, em Duchamp, etc.). Os artistas questionavam se a função social da arte era produzir para o mercado e como este era limitador da liberdade de expressão.

Depois da arquitetura, a pintura é o campo onde o pós-modernismo mais se tornou visível e reconhecível como traço distintivo de grupo. As denominações variam: transvanguarda na Itália, figuração livre ou *Nouveaux Fauves* na França (novos fauvistas ou novas feras), neo-expressionismo na Alemanha, *Bad Painting* (má Pintura) nos Estados Unidos. Mas o que os nomes diferentes recortam é uma mesma realidade: o retorno ao suporte material, o retorno à tela, o retorno à pintura, às tintas, aos pincéis e, em destaque, a volta do corpo humano, a volta do homem (COELHO, 2005, p.116).

Já na década de 1980, os valores de mercado que estavam então predestinados ao pensamento neoliberal de direita e ultraconservador conduzido pelo presidente americano Ronald Reagan e a primeira ministra britânica Margaret Thatcher foram de alguma forma benevolentes para o mercado de arte e especialmente para a pintura, que teve um *boom* econômico nas principais galerias de arte de Nova Iorque e europeias. Essa mudança no mercado fez ressurgir uma técnica artística que estava em baixa no comércio de arte, a pintura de cavalete, cuja trajetória teria sido traçada por uma morte da pintura segundo Daniel Crimp⁴⁰, e não se enquadrando aos moldes das artes contemporâneas. Mas a história provou o contrário, de acordo com o filósofo Arthur

⁴⁰ Douglas Crimp (nascido em 1944) é um escritor americano, curador e historiador da arte. Atualmente é professor de história da arte na Universidade de Rochester. Foi citado no capítulo: Pintura, política e arte pós-histórica do livro *Após o fim da arte* de Arthur Danto. Segundo Danto, esse argumento proferido por Crimp é político.

Danto. Essa controvérsia chegaria ao seu auge na década de 1980, reconfigurando a própria maneira de ver a arte e o mercado que a envolvia.

No início da era Reagan, com seu irrestrito endosso aos valores capitalistas, apareceu uma vasta quantidade de grandes pinturas de cavalete que pareciam quase aferidas às grandes quantidades de capital disponível que caíram em muitas mãos. A propriedade de obras de arte parecia um imperativo daquela forma de vida, ainda mais que um fonte mercado secundário praticamente garantia que, ao incrementar o seu estilo de vida com arte, também se estaria fazendo um investimento sagaz (DANTO, 2006, p.154).

Enquanto no cenário artístico estrangeiro, o mercado de arte florescia com a retomada de alguns meios tradicionais, principalmente a pintura de cavalete e a imagem do artista pintor. Esses ventos alísios recheados de cifras não chegaram aos trópicos brasileiros com tanta euforia e expectativas no mercado nacional. Muitos artistas, com ressalvas de alguns dessa geração, não foram agraciados com as vendas disparadas de suas produções, sejam essas tradicionais ou conceituais.

Nos anos 1980 o mercado de arte internacional sorri com certa euforia frente ao recuo do conceitualismo e o retorno da prática artística aos meios e suportes tradicionais. No Brasil, contudo, é preciso dizer, o mercado de arte interno, mesmo acompanhando de perto a produção da chamada geração 80, não chega a constituir um espaço pleno de sobrevivência aos artistas contemporâneos – situação que, salvo exceções, permanece até hoje (FREITAS, 2005, p.208).

Portanto, essa relação de arte e política influencia e muito o mercado, desde os preços, os gostos, as estéticas e outras esferas que atingem o circuito da arte, e algumas circunstâncias até a legitimação de um artista reconhecido no mercado artístico. Muitos artistas também tiveram que adaptar seus conteúdos para satisfazer o gosto de consumidores e até mesmo do Estado como cliente, vide as circunstâncias dos artistas do Realismo Social soviético e os artistas que produziram obras de arte para o regime nazista. Em muita dessa adesão há tendências conservadoras por parte de alguns artistas, talvez se deram como forma de sobrevivência nesses regimes ditatoriais, já que no Estado totalitário há censuras e os artistas que produzem para o mercado e burguesia desfrutam de certas autonomias comparadas aos artistas que produziram para encomendas oficiais em regimes ditatoriais totalitários. O mercado de arte também é excludente pelo princípio de raridade e de “genialidade” do artista, em detrimento de muitos que, por sua lógica “meritocrática”, ficam de fora; por isso o mercado não favorece a todos os artistas de forma democrática. Em relação às estéticas populares,

nota-se que há uma desvalorização pelo mercado, já que as estéticas eruditas ainda prevalecem nos rankings de vendas.

4.3 A POLÍTICA E O GROTESCO

O grotesco enquanto categoria estética é um recurso que pode ser incorporado às estratégias da política, particularmente, quando se tem o uso de imagens como elementos difusores ao público que deseja atingir. Não se sabe ao certo em qual momento histórico a política se uniu ao grotesco como forma de invalidar ou difamar certa figura de um cenário político. Mas é notória que um dos gêneros visuais que contribuirá para essa relação é a caricatura. Umberto Eco traçou uma trajetória do uso da caricatura na sociedade e observou que esta se tornou predominante enquanto produção no século XIX, com revistas especializadas no gênero.

Caricaturas sempre existiram, mesmo em épocas mais antigas. São conhecidas desde o último período da civilização alexandrina. Nelas acentua-se o que é fisicamente feio. No período barroco, existem caricaturas pessoais e caricaturas privadas como, por exemplo, nos Carraci, em Mitelli e Ghezzi e mesmo em Bernini. Como observou corretamente Baudelaire, as chamadas caricaturas propriamente ditas. Na Idade Média, existia o quadro político infamante, que era a execução de uma pena capital *in effigie*. É somente a partir do final do século XVIII que aparece – a caricatura como gênero em si, e somente no século XIX, com Daumier, ela se transforma em campo central da criação para um grande artista... De 1830 em diante, sai a revista *La caricature*, com pretensões políticas: “uma noite de Valburga, um pandemônio, uma comédia satânica pândega, ora louca, ora horripilante.” (ECO, 2007, p.156).

A compreensão da origem de uma palavra é essencial para entender seu emprego em uma estabelecida composição textual. Diante disso devemos destacar a etimologia da palavra caricatura, tão usada pelo senso comum para apontar uma pessoa ou situação cômica, palavra esta que se derivou do idioma italiano e foi se moldando com o passar dos tempos. Efetivamente é uma palavra que carrega essa incumbência de ressaltar exageradamente, por intermédio do desenho, os traços físicos ou trejeitos comportamentais, de uma forma que beira o ridículo. O autor da caricatura não tem a intenção de exaltar as qualidades afáveis da pessoa que a sua caneta nanquim vai ilustrar, ele não é um retratista, e sim um caricaturista. Muitas dessas pessoas representadas dentro dessa técnica do desenho pertencem a um conjunto de figuras públicas como políticos, cantores, atrizes e apresentadores de programas de televisão.

Embora alguns autores sustentem que a caricatura teve precursores em períodos anteriores, o argumento mais aceito é que essa forma de expressão

artística surgiu no século XVII, na Itália, no traço dos irmãos Annibale e Agostino Carracci. O estilo ficou conhecido, inicialmente, como *ritratti carichi*, ou retrato carregado, e daí derivou o termo caricatura. “Carregar”, nesse caso, tem o sentido de exagerar, de ressaltar determinadas características do retratado, sempre com intenção crítica e zombeteira. Significa fazer carga contra alguém, ou seja, atacar. A versão francesa do conceito, charge, expressa com mais nitidez essa ideia: carga (MOTTA, 2006, p.15).

A função da caricatura moderna é conduzir o espectador ao riso, já que os traços visuais se utilizam dos exageros de particularidades corpóreas do indivíduo representado de forma caricaturesca. Portanto, o cômico é o elemento central deste formato ilustrativo, captando demasiadamente uma característica e potencializando estratosféricamente, com uma forte intenção de levar ao ridículo.

A caricatura moderna, ao contrário, nasce como instrumento polêmico voltado contra uma pessoa real ou, no máximo, contra uma categoria social reconhecível, e consiste em exagerar um aspecto do corpo (em geral, o rosto) para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral. Neste sentido, a caricatura nunca tenta enfeitar o próprio objeto, mas sim enfeá-lo, enfatizando certos traços até a deformidade (ECO, 2007, p.152).

A imprensa do século XIX, tanto europeia quanto a brasileira, utilizou com bastante ênfase o recurso da caricatura em suas publicações com o intuito de fazer do burlesco uma atração rentável. A técnica artística utilizada na época era a litografia, por ser um método de gravura em alta no circuito artístico. No Nordeste utilizou muito e ainda utiliza a caricatura ilustrada por xilogravura. Há circunstâncias em que muitos veículos de comunicação que fizeram uso da caricatura sofriram perseguições e fechamentos de suas atividades.

Diversos periódicos sofreram perseguições políticas e tiveram a circulação interrompida. No entanto, grande parte deles reaparecia com nomes diferentes na tentativa de continuidade da expressão artística. Foi o caso do periódico La Lune, fundado por François Polo em 1865, tendo como colaborador André Gill, que assinou 87 capas. Porém, a interdição do jornal ocorreu em 17 de janeiro de 1868, reaparecendo no dia 26 do mesmo mês com o nome de L'Eclipse (SILVA, 2013, p.7).

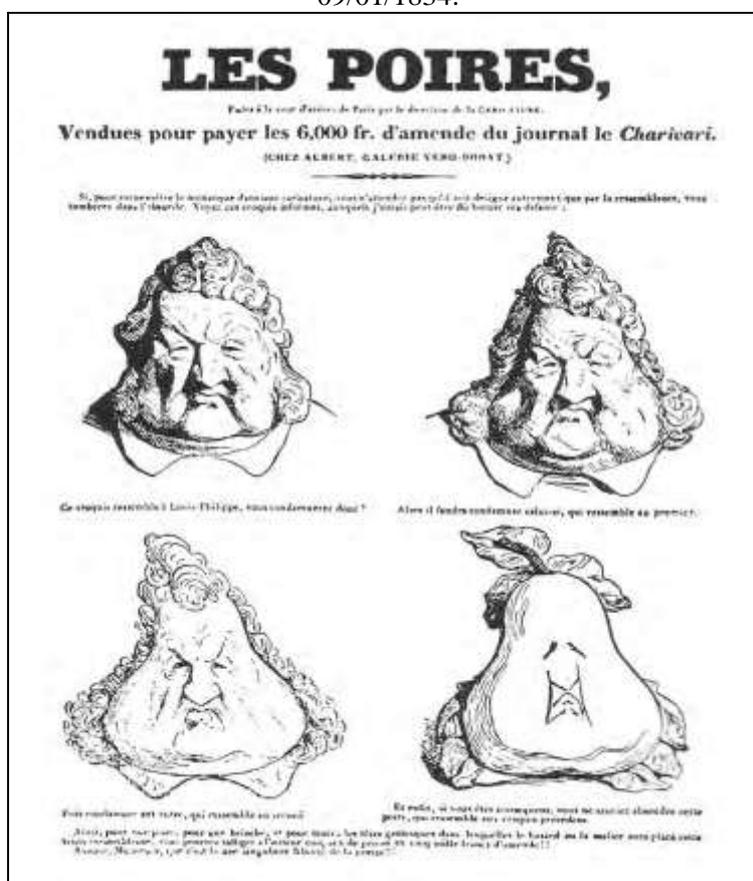
A Europa do século XIX, devido ao aumento da imprensa de massas (revistas e jornais impressos) na era da industrialização será o celeiro para as diversas mãos artísticas que produziam traços cômicos que ressaltavam de forma exageradas as características físicas dos personagens desenhados, muitas vezes figuras públicas.

Dessa lógica da oferta e da procura surgirão conhecidos caricaturistas que flertaram com o conceito de liberdade artística, e que passarão a explorar caminhos judiciais com as autoridades, como foi o caso do Charles Philipon com sua ilustração do

Rei Louis-Phillippe (Figura 45). Muitas vezes, esses episódios que envolve problemas jurídicos com o uso de retratos ilustrativos ocasionam, de certa forma, uma publicidade para o trabalho do autor da imagem, podendo ser lucrativo ou prejudicial para o artista, do ponto de vista econômico.

Grandes nomes circularam nas assinaturas das caricaturas do século XIX. O aclamado Charles Philipon foi um deles. Responsável pela caricatura do Rei Louis-Phillippe em formato de pera em 1834, Philipon foi condenado a pagar 6.000 francos pela audácia de retratar a realeza de tal maneira. Além de excelente caricaturista, era responsável pela edição, redação, administração, dentre outras atividades exercidas nos bastidores dos periódicos franceses (SILVA, 2013, p.10).

FIGURA 45 - Caricatura produzida por Charles Philipon para *o La Caricature* - Edição de 09/01/1834.



FONTE: Google Images⁴¹

No Brasil um dos grandes nomes da caricatura satírica é Angelo Agostini, um ítalo-brasileiro que viveu primeiramente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, teve

⁴¹ Disponível em: <https://docplayer.com.br/docs-images/59/43492259/images/139-0.png>. Acesso em: 25 jan. 2020.

destaque nos desenhos gráficos no período do Segundo Reinado, exercendo diversas charges de caráter abolicionista (Figura 46).

FIGURA 46 - Disputa entre escravistas e abolicionistas. Revista Ilustrada de Ângelo Agostini.



FONTE: Google Imagens⁴²

Com as novas transformações culturais na sociedade capitalista do pós-segunda guerra e o uso excessivo das imagens de figuras públicas (políticos, celebridades e chefes religiosos) nos meios midiáticos, a sociedade se torna mais preocupada com o fingimento. A caricatura extrapola o limite exclusivamente das ilustrações e passa a influenciar com suas práticas burlescas os comportamentos das pessoas. Por esse motivo, em meio às discussões teóricas na França no período conhecido como Maio de 68⁴³, uma obra que foi bastante mencionada, *A Sociedade do Espetáculo*, escrita por Guy Debord, cuja argumentação é a importância que a sociedade capitalista dá em relação à aparência ao ser, a ilusão à realidade. É a primeira obra literária a tratar sobre esses “novos” hábitos sociais, reflexo de uma sociedade consumista.

⁴² Disponível em: <http://historiaehistoriografiadors.blogspot.com/2019/06/>. Acesso em: 25 jan.2020.

⁴³ O movimento de maio de 1968, na França, tornou-se ícone de uma época onde a renovação dos valores veio acompanhada pela proeminente força de uma cultura jovem. A liberação sexual, a Guerra no Vietnã, os movimentos pela ampliação dos direitos civis compunham toda a pólvora de um barril construído pela fala dos jovens estudantes da época.

Com essas novas conjunturas sociais, o conceito do grotesco é ajustado para a cultura de massa, cujos exemplares dessa categoria estética são exibidos como espetáculo.

O conceito pode ser estendido à esfera da cultura de massa: o miserável, o estropiado, são grotescos em face da sofisticação da sociedade de consumo, especialmente quando são apresentados como espetáculo. A “estranheza” que caracteriza o grotesco coloca-o perto do cômico ou do caricatural, mas também do Kitsch (SODRÉ, 1972, p.39).

Há uma espetacularização no panorama contemporâneo da política brasileira e internacional; Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) introduzem a discussão com diversos exemplos, esclarecedores e expressos no âmbito do sistema político, dos quais destacamos dois:

Em abril de 2000, no auge da crise no Senado pela violação do painel eletrônico de votação, o artista plástico Siron Franco levou para o Congresso uma escultura de dois metros e meio coberta de fezes, feitas de serragem. Batizada de “O que vi pela TV”, a obra ficou exposta por algumas horas aos olhares de parlamentares e estudantes. Uma menina de 13 anos interpretou o trabalho: “Representa o que tem lá dentro”, disse, apontando para o Congresso. Enquanto isso, o jornal inglês Financial Times dizia que “se a política, como prega o ditado, é um show business para gente feia, o Congresso brasileiro estaria promovendo uma performance que mistura teatro, novela e circo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 12).

“Eu sou a prova de que um mau estudante pode tornar-se presidente da república”. Esta frase foi o que de mais significativo o recém-eleito (2001) presidente norte-americano George Bush teve para dizer aos alunos da prestigiosa Universidade de Yale (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 15).

À primeira vista, o grotesco pode parecer uma sátira sinalizadora de particularidades que atuam, expressemos, em detrimento das ‘personagens’ envolvidas na narrativa – como no caso da escultura de Siron Franco, acima explicitado, quando o grotesco manifesta o escárnio, políticos brasileiros que, já duramente criticados por diversos segmentos da população, além da mídia local e da mídia internacional, podem ser tidos como excrementos que infectam o Congresso Nacional em Brasília ao encenarem, sem requinte algum, um arremedo atrapalhado de ‘teatro do absurdo’ que mais se assemelha a uma ‘palhaçada sem graça’. Em um segundo momento pode atrair e provocar curiosidade justamente pelo desempenho do inesperado, um chefe da nação mais poderosa do mundo (em termos econômicos, políticos, tecnológicos e militares) tenta ser engraçado com a sua pública incompetência. A frase identifica que confirma a incapacidade escolar e um traço de animalidade (“burrice”), é chocante pelo deslize

brusco das expectativas com relação ao discurso do ocupante de um cargo público muito importante.

Nos últimos cinco anos, com a popularização em massa da internet nos dispositivos eletrônicos como *notebook*, *smartphones* e *tablet*, o fluxo e o compartilhamento de informações ficaram muito mais velozes e numerosos em relação ao início dos anos 2000. E o campo da política associada ao grotesco se favoreceu dessas mudanças. Neste momento, a caricatura satírica se metamorfoseou de memes⁴⁴ da internet para atender a um público que, muitas vezes, não questionam a real natureza da imagem, da qual a grande maioria são ilustrações ou fotografias manipuladas por simples *softwares* caseiros. As produções desses memes não têm o interesse de divulgar a identidade do seu criador, e sim alcançar uma grande quantidade de visualização por parte dos “navegadores”.

Diante desse circuito que envolve a rede mundial de dados se encontra a “nova cara” da atuação do grotesco na política brasileira. Nesse ínterim localizam-se atuações de grupos políticos de direita, agindo nas redes sociais propagandeando suas modernas caricaturas satíricas, os memes.

No circuito das redes sociais, a sua popularidade parece depender da enunciação eficaz de certo humor ou comicidade que permite a objetificação estereotipada com a finalidade de promover a brincadeira, o riso, o deboche, a zoeira ou o pastiche, dependendo para isso de um repertório comum que ancora os conteúdos transmitidos (CARNIEL; RUGGI, 2018, p.524).

Entre junho de 2014 e agosto de 2016, durante uma campanha pública em favor do golpe parlamentar ocorrido no Brasil no final deste ano, vários memes “viralizaram” na web brasileira, do qual são notados grupos de direita que começaram a navegar pelos algoritmos das redes sociais, incentivando o sentimento de anticorrupção e transformando num revanchismo contra Dilma, Lula e o PT. Nesse contexto, diversos memes e caricaturas com características grotescas (Fig. 47, 48 e 49) surgirão no panorama da política brasileira.

⁴⁴ A expressão meme de Internet é usada para descrever um conceito de imagem, vídeos, GIFs e/ou relacionados ao humor, que se espalha via Internet. O termo é uma referência ao conceito de memes, que se refere a uma teoria ampla de informações culturais criadas por Richard Dawkins em seu *best-seller* de 1976, o livro *O Gene Egoísta*

FIGURAS 47 e 48 - Imagens de Dilma em adesivo para carro (julho de 2015).



FONTE: Google Imagens⁴⁵

FIGURA 49 - Caricatura de Dilma como demônio, Thiago Hellinger (2015).



FONTE: Google Imagens⁴⁶

Em virtude dos fatos mencionados, o grotesco permeia sim o campo da política, há uma espécie de ralação mútua de cumplicidade entre esses dois setores. O risível é seu combustível na condição do atrativo para um público cada vez menos questionador.

⁴⁵ Disponível em: <https://p2.trrsf.com/image/fget/cf/940/0/images.terra.com/2015/07/02/dilmaadesivo-twitter.jpg> Acesso em: 25 jan. 2020.

⁴⁶ Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-ohS3I7iMVsM/VloaoYIvg-I/AAAAAAAAAYN0/u3VR39a6N2g/s1600/thiago-hellinger-dilma-demonio19.jpg>. Acesso em: 25 jan. 2020.

A criticidade com fundamento deixou de ser primordial, portanto, não é mais critério de destaque, o cômico ou burlesco são ressaltados de formas banais e cativantes. O espetáculo do ridículo é o suprassumo do absurdo.

4.4 RODOLFO MESQUITA E A POLÍTICA

O artista pernambucano Rodolfo Mesquita produzirá intensamente seus trabalhos em uma época turbulenta da história brasileira, o período conhecido como ditadura militar, de 1964 a 1985. No entanto, suas produções não estiveram ligadas expressamente dentro de um formato associado ao contexto político e social do Brasil daquele tempo, ou seja, ele não era um artista que atuava dentro de uma lógica engajada. Muitas de suas questões, quando flertava com a política, era de uma aparência particular e *sui generis*; mas, mesmo se posicionando em não ser engajado politicamente, Rodolfo, de certa forma, estava sendo político. Embora não explorando em seus trabalhos assuntos referentes aos abusos de torturas e repressões, como faziam muitos artistas dessa época, ele preferia representar as deformidades de um sujeito ambíguo e perturbado devido às ações de uma sociedade que era o reflexo de práticas truculentas de Estado fascista e de uma eminente guerra nuclear.

Ele refletia em muitos dos seus trabalhos a permanência da condição humana, simultaneamente com suas indagações de ter pertencido a um mundo complexo. Esse termo/conceito foi aprofundado na filosofia por Hannah Arendt em *A Condição Humana*, livro publicado em 1958. Considerado uma de suas principais obras teóricas, é um relato histórico, antropológico e filosófico da existência humana em sociedade, desde a Grécia Antiga até a Europa moderna. O termo ‘condição humana’ não deve ser confundido com natureza humana, expressão muito associada à biologia e, portanto, não cabe nesta discussão.

Essa condição refere-se aos fatores históricos e sociais em que o ser humano viveu, sobretudo as ações que ele exerceu sobre essa condição e as transformações vividas. A ideia de condição humana não está ligada à noção determinada de ser humano, mas, sim, a uma abertura de sua compreensão que está de acordo com a diversidade de nossas ações. Ou seja: o sujeito pode ter atitudes diferentes, culturas diferentes e se encaixar tranquilamente na ideia de ser humano (animais gregários e políticos), de acordo com as três atividades fundamentais proposto pela filósofa no livro *A Condição Humana*: o labor, o trabalho e a ação. Então, filosoficamente, o termo da

condição humana, diferentemente da natureza humana (biológica), está profundamente ligado às condições de vida impostas ao homem por ele mesmo, na busca pela sobrevivência, tais como a cultura, a família, o modo de pensar e agir, etc. Assim, todas as atividades humanas seriam condicionadas.

Portanto, para Hannah Arendt, a condição humana essencialmente realiza uma reconstrução da natureza da existência política. O ser político, o viver em uma polis, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não pela força ou violência. E é nessa perspectiva que o trabalho de Rodolfo Mesquita dialoga com a condição humana.

A condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. O mundo no qual transcorre a *vita activa* consiste em coisas produzidas pelas atividades humanas; mas, constantemente, as coisas que devem sua existência exclusivamente aos homens também condicionam os seus autores humanos. Além das condições nas quais a vida é dada ao homem na Terra e, até certo ponto, a partir delas, os homens constantemente criam suas próprias condições que, a despeito de sua variabilidade e sua origem humana possuem a mesma força condicionante das coisas naturais... Por outro lado, as condições da existência humana – a própria vida, a natalidade e a mortalidade e o planeta Terra – jamais podem “explicar” o que somos ou responder a pergunta sobre o que somos, pela simples razão de que jamais nos condicionam de modo absoluto (ARENDR, 2007, pp. 17, 19).

Essa ideia de condição humana de Hannah Arendt pode explicar a sutileza do caráter político da obra de Rodolfo Mesquita. As ações políticas também estavam presentes em suas atitudes pessoais, como, por exemplo, o fato de o artista ser considerado por muitos um eremita da arte pernambucana, quando, na realidade, foi escolha do próprio Rodolfo não inserir-se no circuito de eventos cerimoniais do mercado de arte, como vernissage, jantares e reuniões de marchands. Embora o artista não se posicionasse diretamente com a política, encontram-se em seu trabalho fragmentos, mesmo que sutis, das ações do governo militar na sociedade brasileira. Muitas de suas telas e ilustrações exibem figuras de soldados, burocratas, guerrilhas e generais. Mesmo que as datas das produções sejam de linhas temporais diferentes, as ocorrências históricas ficaram nas memórias de Rodolfo Mesquita.

A relação da arte de Rodolfo Mesquita com a política transparece nas representações de cenas e situações de caráter marcadamente político (desde o período da ditadura militar de 1964 até os seus últimos dias de vida em 2016). Sua própria prática artística era um gesto que se afirmava enquanto resistência política. Por meio de

seu rigor, da sua perspectiva ética e estética, Rodolfo exercia um processo artístico estreitamente vinculado a uma crítica da sociedade.

Apesar dessa atitude introspectiva de não se envolver de forma tão engajadamente com a política brasileira do período militar de 1964 a 1985, uma vez que na sua juventude Rodolfo tenha passado por situações repressivas do Estado, que culminou em um cárcere provisório, talvez esse fator circunstancial tenha servido de distanciamento com o engajamento político mais panfletário. O ano desse episódio se deu em 1968, época que foi decretado e empregado o Ato Institucional nº 5 (AI5), ou seja, um instrumento de poder da ditadura que agia com repressão violenta e censura.

Certa noite, ele distribuía panfletos contra o regime militar no centro do Recife, quando foi pego pela polícia na Avenida Conde da Boa Vista. Logo em seguida, levou algumas porradas e chegou a ficar horas preso até seu pai ir à delegacia soltá-lo. Enquanto isso, no quintal de casa, sua mãe queimava livros suspeitos aos olhos da censura. Era 1968 e Rodolfo tinha apenas 16 anos. Os panfletos que distribuía tinham sido confeccionados por um movimento estudantil da época, provavelmente o único coletivo organizado no qual ele se envolveu durante toda a vida (LIMA, 2017, p.21).

Depois de enfrentar práticas arbitrárias na sua adolescência e experienciar atos de repressão, e que possivelmente tenha ficado na memória de Rodolfo como um estigma particular, o artista pernambucano manteve em vida uma postura de discrição quanto a seu posicionamento político, mas, de certa forma, seus trabalhos exalavam política nos traços ou nos gestos das figuras disformes. A atitude que o fará se recusar a produzir obras que possivelmente poderiam permear como propaganda é o ceticismo por parte do artista, motivado por desconfiança em regimes políticos de poder e autoritarismo, não seguindo para o caminho da agitação e propaganda política. Escolhendo permanecer artisticamente em suas atitudes, a posição introspectiva, quanto aos assuntos políticos do país no período de anos de chumbo, o artista se expressou de forma contida, sem fazer escolhas de partidos, já que na época da ditadura os partidos foram fechados, e só existia ARENA e MDB; portanto, não havia oficialmente esquerda e direita.

Ele costuma dizer que seus trabalhos não eram políticos, apenas falavam de política. Talvez esta fosse uma forma comedida de se referir à dimensão política dos seus desenhos. O certo é que, em constante desconfiança com regimes de poder, Rodolfo se recusou a servir como propaganda, renunciando a criar *agitprops*, seja para qual fosse a ideologia, preferindo manter o seu olhar e a sua arte livres de qualquer etiqueta política (LIMA, 2017, p.44).

Na metade da década de 1970, os desenhos ilustrativos de Rodolfo Mesquita já apresentavam cenas bastante tempestuosas do ponto de vista gráfico, coisa não muito

comum da época, já que o mercado editorial nacional seguia por outros caminhos mais convencionais do ponto de vista estético e temáticos. Era muito de costume no período da ditadura militar ele desenhar personagens como vítimas de crueldade e agressores, já que a constante conjuntura de arbitrariedade por parte dos militares era frequente com as pessoas que poderiam apresentar ameaças para o regime ditatorial. Possivelmente, essa sua estética com traços não convencionais tenha despertado interesses de veículos midiáticos alternativos com tendências mais de esquerda, como *O Pasquim* e a revista *Rolling Stone* Brasil da década de 1970.

Seus desenhos de meados da década de 1970 já se afirmavam numa radicalidade pouco literal, se comparada às demandas do mercado editorial brasileiro de então. Em pleno regime militar, esse período de sua obra é marcado por figuras agressivamente oprimidas, ou opressoras, num princípio do tema da violência que permanecia presente até o fim de sua trajetória (LIMA, 2017, p.71).

Muitos artistas adotam a estética do sofrimento humano em seus trabalhos e dão eloquência sagaz às expressões de repugnância. Expõem para o público aquilo que o ser humano tem de mais purulento e mais atroz, agindo de uma forma visualmente graciosa e ao mesmo tempo agressiva. Sem dúvida, essa é uma forma estética e ao mesmo tempo uma escolha política de Rodolfo Mesquita em muitos dos seus trabalhos gráficos e pictóricos que permeiam a cartografia artística de Pernambuco.

Apesar da inclinação por uma estética que evidencia as ações da decomposição social da humanidade, Rodolfo Mesquita era esse tipo de artista que produzia desenhos e pinturas com uma honestidade a sua poética, mesmo numa época em que estava surgindo um tímido mercado de arte em Pernambuco, já que havia um mercado de arte considerável no país, devido ao “milagre econômico”, que foi na verdade uma acumulação monopolista adotado pelo governo militar brasileiro entre 1969 e 1973.

Mesmo diante dessa conjuntura econômica, Rodolfo tinha a convicção que essa realidade não era empecilho para a produção de seus trabalhos. É um fato que pode acontecer na vida dos artistas contemporâneos do século XX e XXI, é suscetível isso ocorrer em épocas de crises econômicas, desestabilidades políticas e do mercado de arte. Haja visto que Rodolfo Mesquita não se submetia às diretrizes do mercado de arte e suas influências na estética subjetiva do artista, ele priorizava posturas de acordo com a independência poética nas produções artísticas. Mas qual o papel fundamental da autonomia no campo da arte?

Segundo Artur Freitas, a autonomia é a disposição que os agentes artísticos têm de ordenar o seu próprio andamento estrutural, partindo das regras internas que regularizam a subsistência desse sistema; a política e a mídia não são instâncias que decidem como esse alicerce artístico deva proceder. Na maioria das vezes há uma conjuntura que envolve esse sistema de autonomia na arte e está relacionada à instância que a faz girar no seu eixo próprio.

Autonomia, nesse sentido, é a capacidade que o meio artístico – com seus agentes, instituições e valores – possui de regular seu próprio funcionamento a partir de critérios internos ao próprio meio. As pressões políticas, econômicas ou midiáticas da sociedade em geral não são aqui consideradas como determinantes das práticas artísticas, críticas ou institucionais. O trabalho poético do artista, as escolhas teóricas do crítico e do curador e a gerência institucional de museus, salões e bienais devem estar sujeitos, em primeira instância, às respectivas necessidades (FREITAS, 2005, p.200).

Mesmo não encontrando uma relação muito explícita das obras de Rodolfo Mesquita com a política do Brasil e do contexto internacional, são identificados traços filosóficos que dialogam com a condição humana e o grotesco; em especial, trabalhos de linguagens artísticas (desenhos e pinturas) e tempos históricos diferentes que levaram questões políticas de uma forma não engajada, mas sutil.

4.5 SOLDADINHOS DE CHUMBO

A origem do termo “soldadinho de chumbo” pode ser associada ao conto infantil escrito pelo autor dinamarquês Hans Christian Andersen e publicado pela primeira vez em 1838, cuja história contém sucessivas aventuras protagonizadas por um brinquedo no formato de soldado feito de chumbo com uma perna só. Esse termo pode se ajustar às representações pictóricas dos soldados retratados nos trabalhos de Rodolfo Mesquita, não só pela figura visual do soldado, mas também com a palavra chumbo, que é usada para retratar o período de maior repressão seguida de torturas e mortes na ditadura militar brasileira, a partir da instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5), e que provavelmente entrepõe-se no contexto histórico de Rodolfo e de outros artistas brasileiros que conviveram nesse âmbito. Muitas dessas representações dos soldados exibem pontos em comum, como capacetes e uniformes na cor verde musgo, como se fossem um padrão imagético explorado pelo artista.

Na imagem abaixo (Figura 50) temos uma pintura que dá ênfase ao semblante do personagem, cuja expressão é de um homem atormentado e ao mesmo tempo denotando

sinais de demência. Ao olhar para essa pintura, percebe-se que o conjunto de indumentária desse soldado está mais próximo do período da Segunda Guerra Mundial do que para a época em que o artista a compôs, principalmente pela discreta mochila de costa que o personagem está portando, algo muito comum no cotidiano dos combatentes que suportavam dias rigorosos de artilharias no *front*. No quesito técnico, a pintura apresenta um estilo expressionista que dialoga com as pinturas do alemão George Grosz; já a escala de cor é equilibrada pelo verde musgo e sépia, cortado ao meio por um laranja bem vivo, dando a ideia de círculo de fogo que contorna aquele instante vivido por esse personagem.

FIGURA 50 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre papel, 65 x 50cm, 2007.

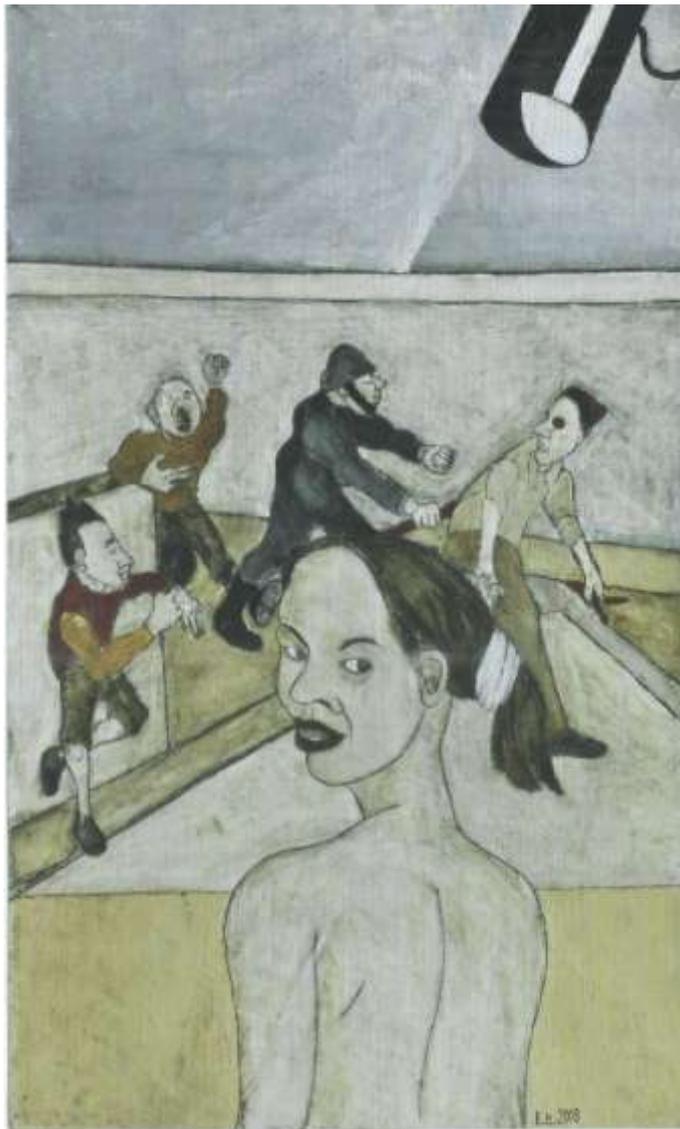


FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Na Figura 51 vemos uma cena com cinco personagens compondo aparentemente uma situação de agitação, seguida de violência física, principalmente pela representação

do soldado fazendo um gesto – ao que tudo indica está espancando um civil, os outros personagens estão protestando e gritando. Essa cena lembra muito aquelas famosas fotos (Figura 52) que servem de registro das violências sofridas por parte dos estudantes que saíam para protestar nas ruas de vários lugares do Brasil na época do regime militar de 1964.

FIGURA 51 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre papel, 56 x 33 cm, 2008.



FONTE: Catálogo da exposição de 2012 pela Galeria Amparo Sessenta.

Há nessa pintura dois elementos que se destacam em primeiro plano: uma mulher que encara o espectador de forma sarcástica e uma parte do que seria uma câmera de vídeo de segurança, como se ao mesmo tempo fôssemos observados duplamente, uma de maneira espontaneamente via olhar da mulher e outra

eletronicamente via câmera. Apesar de a pintura ser dos anos 2000, o artista faz essa ligação de suas memórias distantes com os aparatos de dispositivos eletrônicos que já habitavam a sociedade das últimas décadas do século XX.

Talvez haja uma influência do livro *Vigiar e Punir* de Michel Foucault nessa cena, principalmente com a presença da câmera de vídeo e do soldado reprimindo um civil; duas ideias presentes no título da obra do filósofo, e portanto, apresentando uma analogia sobre os mecanismos de repressão e controle social

FIGURA 52 - Um estudante de medicina cai na Cinelândia ao ser perseguido por policiais.



FONTE: Foto: Evandro Teixeira (1968)⁴⁷.

Na imagem seguinte (Figura 53) vemos três personagens enquadrados de forma que não conseguimos enxergar suas faces. Interessante a ambiguidade da cabeça do soldado que revista, que pode dar uma interpretação de estar olhando para essa figura com arma, enquanto revista o outro. A posição da cabeça, escondida pelo capacete, é ambígua, enquanto os outros dois personagens aparentemente podem pertencer a grupo de revolucionários. Um está caracterizado com vestes de soldados e está portando arma de fogo, denotando ser de uma milícia militar. O que está de pé e com as mãos levantadas assemelha-se a um civil que foi parado para ser revistado. O outro está de

⁴⁷ Disponível em: <https://abrilveja.files.wordpress.com/2016/12/brasil-ditadura-militar-golpe-1964-20161220-01-copy.jpg>. Acesso em: 03 jan. 2020.

coturno e fuzil, porém não tem capacete e farda, podendo também passar por miliciano, paramilitar ou mesmo bandido ou revolucionário. Essa cena é típica do cotidiano de um Estado regido por ações arbitrárias de governos fascistas, algo muito comum no período das décadas de 1960 e 1970 na América Latina dominada pelos regimes militares (Figura 54).

FIGURA 53 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, técnica mista sobre papel, 70 x 52 cm, 2002.



FONTE: Catálogo da exposição *Desenhos Urgentes* de 2003 pela Galeria Amparo 60.

FIGURA 54 - Ações militares nas ruas da Argentina (1976)



FONTE: Google Imagens⁴⁸

Rodolfo nos mostra nessa pintura que essa ação feita por homens ao terem poder permanecem traumáticas na memória coletiva de um povo que foi vítima desses atos

⁴⁸ Disponível em: <https://www.semanarioargentino.miami/argentina/2017/03/24/5-canciones-que-desnudan-a-la-ultima-dictadura-militar/>. Acesso em: 03 jan. 2020.

violentos. Mesmo a pintura tendo sido realizada em 2002, fica claro que o conjunto visual, desde as roupas, as posições e os gestos nos remetem às décadas de 1960 e 1970 no Brasil e nos países latino-americanos. Essa imagem não chega ser anacrônica, se for contextualizada em alguma periferia brasileira, e certo que se encaixa perfeitamente com a realidade nacional, cujas raízes históricas do Brasil deram a composição de uma cultura autoritária com forte herança escravocrata.

O curioso nessa imagem é o fato de os dois personagens estarem olhando para o lado direito da tela, e o outro está olhando para o lado esquerdo, isso a partir da perspectiva do observador. O artista talvez brinca com a ideia de partidos de esquerda e de direita. Há também o jogo do fundo, com a tensão entre paisagem e uma parede, em que a cabeça do homem revistado parece se chocar na quina, por coincidir com a linha da sua extremidade.

4.6 GENERAIS CARRANCUDOS

Há outros aspectos visuais que circundam as obras de Rodolfo Mesquita e que fazem diálogo com a política. Esses elementos apontam uma ligação com o contexto político brasileiro do período do regime militar de 1964-1985. Trata-se de pinturas representando chefes militares com suas feições próximas das esculturas de carrancas (Figura 56), demonstrando olhares intimidantes e vazios.

As estranhas figuras podem ser generais pelo conjunto de insígnias gravadas nos seus uniformes representados nas pinturas. Na pintura abaixo (Figura 55), Rodolfo enquadrado o busto de um possível general com seu quepe militar azul e um uniforme com variantes de tons verdes. O personagem apresenta uma expressão de mal-humorado com a boca meio aberta – possivelmente seria uma insinuação aos abusos de poderes dos generais, almirantes ou tenentes que tiveram seus altos cargos na política brasileira. Muitos desses chefes militares agiam com violência sem uma possibilidade de diálogo. O curioso é que o conjunto dos elementos que compõem o chapéu e o cabelo próximo da nuca apresenta as três cores da bandeira da Romênia, que era na época uma nação que vivia sob o regime comunista da antiga União Soviética.

O título da obra *“Retrato de honra para a galeria oficial em memória do futuro”* brinca com as palavras ao colocar a integridade (honra) personificada na imagem de um general, que ficará como lembrança em uma determinada posição de destaque (a

galeria) para o futuro. Mas cabe o papel da história em posicionar os destaques e as honrarias à memória do amanhã.

FIGURA 55 - *Retrato de honra para a galeria oficial em memória do futuro*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre papel, 39 x 31 cm, 1979.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

FIGURA 56 - Carranca esculpida em madeira e policromada, autor desconhecido, altura 52 cm.



FONTE: Google Imagens⁴⁹

⁴⁹ Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=195816&ctd=26&tot=&tipo=14&artista>
≡. Acesso em: 08 jan. 2020.

Na Figura 57, o artista fez um trabalho que aparentemente perpassa um diálogo com a pintura alegórica, ao retratar um personagem que apresenta traços do ditador soviético Josef Stálin em seu gabinete. Pela expressão também de seu semblante, nota-se um sorriso debochado. A cor vermelha do uniforme remete à cor do partido comunista, que corresponde à pigmentação do livro sobre a mesa, talvez uma referência aos livros: *O Manifesto Comunista* ou *O Capital* de Karl Marx. No canto superior da tela vemos uma luminária que emite uma luz difusa, ressaltando a face do personagem; possivelmente a luz representa uma metáfora do conhecimento ou consciência da população soviética aos excessos de poder opressor do ditador. Em segundo plano, vemos o mapa mundi em formato de quadro, pendurado na parede e parcialmente coberto pelo braço do personagem. E ele se localiza entre o rosto e a luminária.

FIGURA 57 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílica e nanquim sobre papel, 20 x 16 cm, 1981.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

4.7 PANORAMAS POLÍTICOS

Um dos pensadores que tem mais teorizado e refletido sobre essa relação entre arte e política é o filósofo francês Jacques Rancière, diferenciando política daquilo que ele chama de polícia. Enquanto a polícia seria aquela séria de normas e regras que ajudam a manter determinadas situações, a política é justamente uma série de atos e gestos que contribuem para essa dada situação.

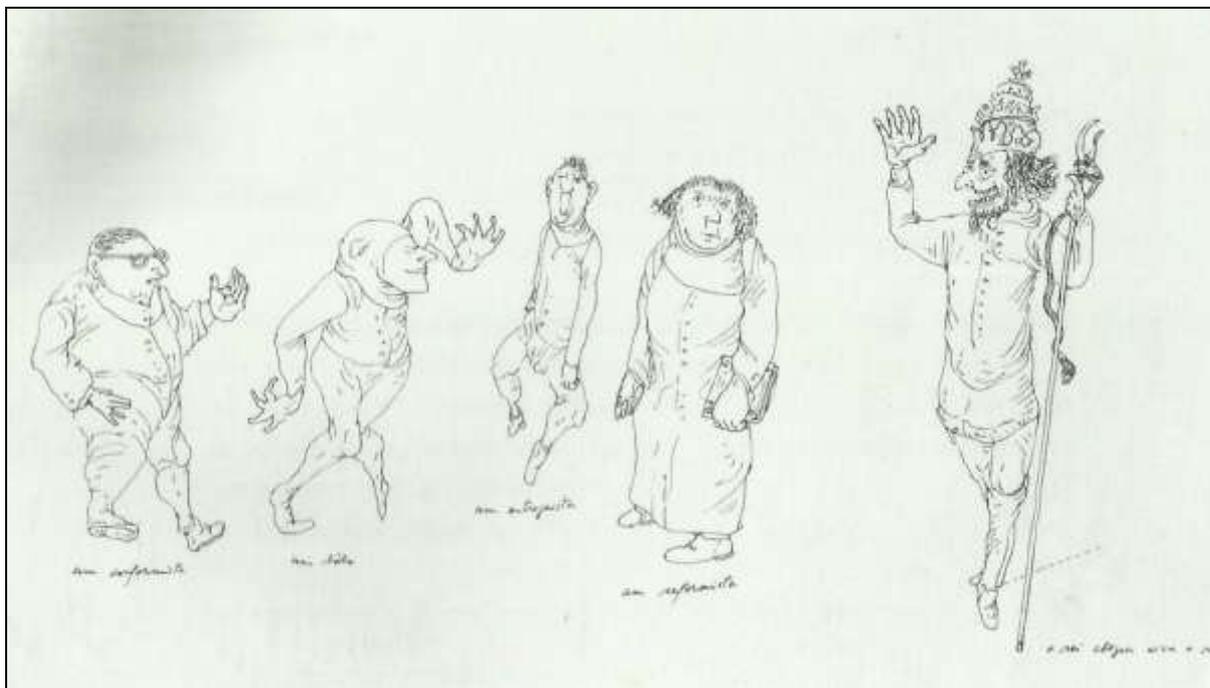
[...] A arte não é política, antes de tudo pelas mensagens que ela transmite, nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política, antes de mais nada, pela maneira como configura um *sensorium* espaço temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão (RANCIÈRE, 2010, p.45).

Seguindo essa sistematização da arte enquanto campo político, é percebida em alguns trabalhos de Rodolfo Mesquita uma ampla e rica narração que permite ao espectador observar cenas e objetos do cotidiano da política nacional e internacional de várias épocas históricas, da qual a estética dos trabalhos de Rodolfo termina contribuindo para os diversos modos da compreensão do espectador, estabelecendo uma conexão de proximidade ou repúdio com a obra e o contexto. Existem alguns trabalhos em que o artista pernambucano vai explorar, com seus traços distorcidos, certos panoramas dessa velha política. Rodolfo recorrerá a personagens atuais, assim como anacrônicos e mitológicos, para fazer suas ácidas críticas aos sistemas de governos e suas manobras.

Há uma ilustração intitulada *Fantasma* (Figura 58), produzida na década de 1970, que contém cinco personagens que recebem legendas explicativas de seus papéis políticos e sociais (conformista, bobo, entreguista, reformista e um rei), pertencentes a uma cena que se encontra arranjada de forma alinhada visualmente, mas que, ao mesmo tempo, não dialogam de maneira temporal, devido às vestimentas antiquadas de alguns personagens, parecendo sair de um evento medieval (o bobo, o reformista e o rei); já os personagens do conformistas e do entreguista parecem mais próximo da contemporaneidade. Nesse jogo de trazer para a ilustração indivíduos de tempos

diferentes e dar o nome de *Fantasma*, porventura o artista quis trazer a ideia de que os espíritos das velhas políticas ainda estão presentes na política da época em que foi produzido o desenho.

FIGURA 58 - *Fantasma*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 25 x 32 cm, 1975/1976.



FONTE: Catálogo da exposição Encarar-se, de 2009, pelo Museu Murilo La Greca.

Sobre essa ilustração, a crítica de arte e curadora Clarissa Diniz faz um conjunto de observações principalmente pelo viés das representações dos corpos:

Os gestos voluntariosos dos personagens de seus trabalhos dos anos 1970, por exemplo, se tornam cada vez mais raros e, com eles, rareiam-se também os estereótipos que fixavam interpretações – como claramente posto em *Fantasma* (1975/76), desenho no qual se enfileiram, gestual e nomeadamente, um conformista, um bobo, um entreguista, um reformista e um rei. Às voltas com a mesma intencionalidade, sua crítica aos clichês passará, entretanto, cada vez menos pela generalização das políticas dos corpos – que permitia, por exemplo, que um “entreguista” fosse representado por um corpo amolecido, sem resistência –, e mais por sua singularização. Seus últimos personagens tenderão a ações mínimas, gestos particularizados que não chegam a conformar uma tipologia subjetiva, senão indicar estados sensíveis atribuíveis a qualquer um (DINIZ, 2017, p. 81).

Na ilustração chamada *Grave Disputa pelo Poder* (Figura 59), Rodolfo Mesquita mescla práticas humanas com fantasias. Ao incluir no título a palavra “poder”, o artista não está sendo ingênuo; pelo contrário, ele apresenta uma forte crítica aos domínios da

execução do poder. À primeira vista dessa imagem, o poder seria a soberania política sob um governo ou Estado desempenhado por homens impiedosos.

FIGURA 59 - *Grave disputa pelo poder*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 26 x 36,5 cm, 1977.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

O notável nessa ilustração é a presença de dois personagens que aparentam ter saído do período de terror da Revolução Francesa, cujas perseguições, desconfinças e sucessivas execuções de mortes via guilhotina predominavam devido às disputas de poder político na época. Nota-se a presença de uma faca encravada nas costas de um dos personagens, demonstrando um ato de traição, talvez devido a essa disputa do poder. Mas há uma figura que destoa na paisagem e que ao mesmo tempo não se encaixa no contexto: a presença do que seria uma espécie de ciclope com um rosto não figurativo, que apresenta contínuas camadas metamórficas. Seria a fronteira entre uma utopia de poder idealizada pelo artista e a real conjuntura de poder na história da política?

Na imagem abaixo (Figura 60) é exibida uma pintura do artista produzida já no século XXI; entretanto, é importante ressaltar que caráter político está nessa tela de forma mais que perceptível. Nela vemos flagelos e um possível degolamento, práticas corriqueiras dos regimes fascistas e militares ocorridos ao longo da história, e também

mecanismo de terror nos atos de tortura do Estado Islâmico no Oriente Médio (Figura 61)⁵⁰

FIGURA 60 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, acrílico sobre duratex, 60 x 100 cm, 2009.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

FIGURA 61 - Cena de um carrasco do Estado Islâmico executando um prisioneiro nas ruas do Iraque (2015).



FONTE: Google Imagens⁵¹

⁵⁰ O fato da figura 61 apresentar uma datação diferente da pintura de Rodolfo, as práticas de violências físicas e decapitações por essa organização já aconteciam, desde a invasão ao Iraque em 2003.

⁵¹ Disponível em: <https://static.globalnoticias.pt/storage/JN/2016/big/ng6933851.jpg> Acesso em: 08 jan. 2020.

O filósofo polonês Zygmunt Bauman em seu livro *Medo Líquido* expressa uma ideia que se encaixa perfeitamente com ambas as imagens (Figs. 60 e 61). Ele vai nomear esses radicais extremistas de terroristas e seus ilimitados empreendimentos nefastos.

Diferentemente de seus inimigos declarados, os terroristas não precisam se sentir constrangidos pelos limites das forças que comandam diretamente. Ao desenvolverem seus projetos estratégicos e planos táticos, também podem incluir entre seus trunfos as reações prováveis, na verdade quase certas, de seus inimigos, as quais tendem a ampliar consideravelmente o impacto de suas atrocidades (BAUMAN, 2008, p.141).

Possivelmente, o artista mantinha em sua memória eidética lembranças das práticas de flagelação dos governos fascistas do Brasil e de outros países, além das ações violentas dos radicais islâmicos. Ele conseguiu transpor para a sua tela a cena que de imediato se concretiza aos olhos dos espectadores como uma prática de flagelação, devido a três figuras que compõe a cena: o homem com a espada levantada em primeiro plano, o homem com capuz e um rifle em segundo plano e, por último, o homem sentado com os olhos vendados em primeiro plano, que possivelmente seria a vítima torturada. Mas ainda há dois elementos figurativos na cena que equalizam as extremidades da tela. Uma mulher abaixada, parecendo submissa aos outros personagens armados, e uma interessante figura escondida atrás do que pode ser visto como um “biombo”; ela não pode ver nem ser vista (talvez uma alusão à censura). São personagens bastante emblemáticos, que dão um ar de divergência visual em relação aos do centro que formam uma tríade de algoz e vítima.

4.8 METALINGUAGEM SARCÁSTICA

O campo da arte é rico e livre para brincar com as narrativas, utilizando os seus próprios recursos para evidenciar seu ambiente. Muitos artistas se utilizam da ironia com a intenção de fazer críticas políticas vorazes à sociedade e ao *establishment* da arte, para isso podem usar recursos metalinguísticos. Rodolfo Mesquita recorrerá em alguns trabalhos deste recurso, de um modo mais ousado e perspicaz, por meio de desenhos que deboçam do mecanismo com que a arte atua dentro de um circuito institucional.

Na ilustração abaixo (Figura 62) configuram-se quatro personagens que representam elementos que compreendem o campo artístico (o crítico de arte, a obra, o artista e etc., que possivelmente poderia ser a representação de um apreciador ou um

cliente). A situação nos remete ao cenário da arte moderna, cuja obra não se materializa em técnicas clássicas de produção. Rodolfo é bem sarcástico ao retratar esse desenho em plena década de 1970; de maneira alguma ele está agindo de forma política ao ironizar juízo, produção e mercado. É provável que o artista pernambucano esteja empregando uma alegoria, ao usar como referência uma figura feminina, cuja presença não seja verdadeiramente uma mulher na cena, mas a alegoria da obra de arte. Há diversas leituras, além da alegórica, que o espectador pode fazer. O gesto empregado pelo personagem do pintor assemelha-se visualmente um tanto com o trabalho do artista italiano Piero Manzoni chamado de *Living Sculpture*, de 1961 (Figura 63), no qual este ironiza a arte clássica ao autografar modelos vivos como obras de arte. Não que o desenho de Rodolfo apresente esse raciocínio de crítica à arte clássica, e sim a um complexo sistema de arte que vai desde o mercado passando por legitimação. Aqui a comparação dos dois trabalhos localiza-se no campo visual e nos gestos dos artistas estarem validando mulheres como obras de arte.

FIGURA 62 - *Sem título*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 32 x 49 cm, 1975.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

FIGURA 63 - *Living Sculpture*, Piero Manzoni (1961).



FONTE: Google Imagens⁵²

Na obra *Voltando ao tema do fazer e do fazedor (setor meramente visual)* (Figura 64) nota-se um personagem desenhando uma ilustração que mescla o figurativo e o abstrato, algo próximo do cubismo, e o desenhista apresenta traços disformes ao modo expressionista. Todavia, esse arranjo visual de Rodolfo Mesquita é bem comum em seus trabalhos, mas o que chama atenção aqui não é a forma de suas figuras, e sim o tema que ele desenvolveu. O fato de ter um personagem (o fazedor) produzindo (fazendo) um desenho nos remete ao ofício do artista como criador, e ao mesmo tempo evoca os personagens Doutor Jekyll e Mr. Hyde do escritor escocês Robert Louis Stevenson, cuja barreira entre criador e criatura se confundem e se tornam similares.

Percebe-se que Rodolfo brinca de forma satírica com as tendências vanguardistas da arte. Parece paradoxal, visto que ele próprio se utiliza de estética modernista em suas produções. Provavelmente, esse contexto seria uma posição política do artista diante do comportamento do público e do mercado de arte em Pernambuco.

⁵² Disponível em: http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/pop_art/Manzoni1%20copy.jpg. Acesso em: 08 jan. 2020.

FIGURA 64 - *Voltando ao tema do fazer e do fazedor (setor meramente visual)*, Rodolfo Mesquita, nanquim sobre papel, 33 x 22cm, 1970.



FONTE: Imagem do livro: *A Forma Custa Caro*.

Em vista dos argumentos apresentados foi compreendido que o artista Rodolfo Mesquita inseriu uma perspectiva política crítica na arte, tanto abordando relações do próprio circuito artístico como nas relações de poder presentes na sociedade como um todo, porém circunspecto, sem necessariamente levantar bandeiras ideológicas. Foi um artista reservado que preferiu não ser compreendido como um comprometido diante das circunstâncias governamentais do Brasil nos duros anos de regime militar de 1964-1985, posto que decidiu traçar seus trabalhos por caminhos de cunho mais entre a filosofia e a crítica. Contudo, teve liberdade artística para expressar-se sobre esse tema anos depois desse período autoritário, expondo compromisso com uma crítica social não restrito às contingências imediatas, tentando mais uma reflexão da condição política humana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas feitas para a realização deste trabalho em relação às questões sobre as ligações das obras do artista pernambucano Rodolfo Mesquita com o grotesco e a política, debruçou-se por sucessivas análises, cuja fundamentação teórica, que foi desde a história da arte, a estética, política cultural e outras abordagens, tornou-se de extrema importância para a compreensão do objetivo deste texto.

Na narração textual é possível perceber que antes foi preciso expor a ideia de eixos menos hegemônicos na historiografia nacional sobre arte, a fim de desconstruir uma ideia cristalizada de que o eixo Rio-São Paulo são os polos formadores de concepções a respeito da cultura brasileira. Esta discussão é necessária para inserimos nomes de artistas dos âmbitos locais e não locais ofuscados pelo silenciamento dos textos acadêmicos e os meios de comunicação.

Com isso, tivemos a necessidade de traçar uma breve linha do tempo sobre o artista. Esse mapeamento da trajetória propõe introduzir ao leitor quem foi o artista Rodolfo Mesquita, suas realizações e contribuições no circuito da arte pernambucana. Usamos como parâmetro o livro *A forma custa Caro*, que é uma coletânea de textos de diversos autores sobre o artista e imagens de seus desenhos e pinturas.

Mas o ponto crucial na discussão sobre o percurso do artista foi o emprego do termo “eremita” sobre seu modo de não submissão às convenções do campo da arte, muitas vezes interpretado como um ato de isolamento social. Esse termo foi revisado neste trabalho e apontado como não adequado às diversas circunstâncias vividas pelo artista.

Vimos que uma qualificação mais próxima de sua atitude autônoma aos conjuntos de práticas que compõem o cenário do *establishment* da arte se encaixa na palavra inglesa *outsider*, aquele que está fora de um grupo ou sociedade baseados em regras pré-estabelecidas.

Examinamos que o artista se destacou pelos seus desenhos e suas pinturas, contendo traços *sui generis* de sua marca, explorando em seus desenhos o uso excessivo das linhas e das cores preta e branca, além de um pano de fundo simples. Da mesma forma, o desenho será a base de alguns trabalhos no formato de design que o artista fez na década de 1980.

Já na pintura, Rodolfo vai explorar o uso de luz e sombra, e também das cores fortes e pinceladas difusas. E à medida que vão passando as décadas, as suas pinturas apresentam cenários com mais detalhes e aproveitamento do ambiente espacial da tela, demonstrando um uso diversificado de paleta de cores.

A pesquisa histórica revelou que o termo grotesco e suas características estéticas estão presentes há muito tempo na História da humanidade; em seu percurso, vai se reinventando e causando polêmicas. Além de adjetivar algo excêntrico, espantoso, absurdo, ridículo, como ele é inerente à vida, reflete-se na estética, infiltrando-se no desenho, na literatura, na pintura, na escultura, na música, no cinema, na televisão, na fotografia, nas performances, e, terminantemente, em todos os meios de expressão.

Em diversas épocas, bem como na atualidade, a categoria estética do grotesco é identificada em diversas expressões artísticas; traz além de um mundo imaginário e sonhador, toda a associação e confrontos de homem com a rotina e com a vida. A criação de imagens de seres disformes, estranhos, fantásticos, monstruosos é tão antiga quanto as de seres inventados em virtude de beleza tradicional. A pesquisa indica que mesmo antes de ser conceituada, essa categoria estética já se revelava presente em tempos distantes, na história das artes e da literatura. A mitologia grega, por exemplo, já apresentava os seus seres-monstruosos. Entretanto, viu-se que foi a partir do Romantismo, sobretudo no século XIX, considerado o marco ocidental da liberdade estética, que uma teoria sobre o grotesco começou a ser desenvolvida pelo romântico francês Victor Hugo. Este pode ser considerado o precursor das análises referentes a esta categoria estética. Apresentou-se, portanto, uma ruptura de padrões em relação ao que a arte clássica havia estabelecido como belo e bom, pois o mau, reflexo do feio e, portanto, o grotesco, tornaram-se as categorias estéticas que podem expressar, de forma mais enfática, as preocupações da vida moderna.

Verificou-se nesta pesquisa que diversas obras de Rodolfo Mesquita apresentam diálogos com a categoria do grotesco, visto que muitos dos seus trabalhos apresentam fisionomias disformes e cômicas. É percebida essa tendência em suas produções, sobretudo quando ele lança um livro de ilustrações já no início da década de 1980 chamado: *A Crítica do Horror Puro*, cujo título é inspirado numa obra do filósofo Immanuel Kant. A palavra horror vem como uma espécie de anúncio das imperfeições formais que acompanhavam o conjunto de figuras anexadas ao livro.

As teorias de Kayser, Sodré e Paiva sobre o fenômeno do grotesco foram de fundamental relevância para a realização das análises do meu objeto de estudo. A persistência de encontrar uma explicação mais ou menos compreensível para a categoria estética do grotesco, muito antes da composição definitiva desse texto, mostrou-se muitíssimo dificultoso, não apenas pelo fato de contornar uma variedade de particularidades e gêneros, mas pelo termo “grotesco”, que aparenta esquivar-se aos enquadramentos inflexíveis. Ele é livre, e por isso mesmo chega, algumas vezes, a ser incompreensível. Não é provável o aprisionamento em conceitos herméticos. Encontram-se em trabalhos de Rodolfo Mesquita diversas características marcadas por este autor que proporcionaram uma análise indagadora. Seu estudo pode ser considerado um dos mais apontados sobre o grotesco.

Como vimos também, essa sistematização do termo grotesco como categoria estética deve-se muito ao texto no formato de prefácio para a peça *Cromwell*, de Victor Hugo, escrita em 1827, prefácio esse que lançará as bases para estruturação do termo como categoria dentro da estética, e que possivelmente serviu como base para as diversas linguagens artísticas que vieram depois do século XIX, da qual adicionaram características do grotesco em suas produções.

Os pontos de vista a respeito do feio de Umberto Eco também permitiram uma maior compreensão a respeito do tema, pois o feio e o grotesco podem ser apontados quase como pares semelhantes. Existem várias equivalências entre essas duas categorias estéticas. Conforme foi observado no decorrer da pesquisa, nem tudo que é feio é grotesco e vice-versa.

Examinar os trabalhos artísticos de Rodolfo Mesquita pela perspectiva conceitual do grotesco foi provocador. Sua aproximada junção com essa categoria estética se apresenta em diferentes aspectos a ela concedidos, especificamente: as deformidades nos corpos femininos, o hibridismo monstruoso e o despedaçamento ou mutilações corporais. Sua arte comprova, frequentemente, ser traçada na contestação, no despojado e no diferente.

Percebe-se que Rodolfo Mesquita expressou, por meio de seus desenhos e pinturas, ter uma preferência pela categoria estética do grotesco, pois ela se faz presente constantemente em diversas de suas obras. Os resultados de seus métodos relacionados às formas grotescas são identificados no estranhamento, nas composições distintas, incomuns e atípicas, as quais podem causar reações variadas, tais como repulsa,

incerteza, indignação, admiração e atração. Ressalto que não houve nesta pesquisa estudos sobre essas reações por parte do público, uma vez que deixa aberta a possibilidade de futuros estudos à relação do público com a obra de Rodolfo Mesquita, uma investigação de recepção da obra.

Foi examinado que o tema da política é identificado na obra de Rodolfo Mesquita com particularidades bastante ligadas à estética do grotesco, tendo em vista que os aspectos apresentados em relação ao conceito de política na arte vão muito além da ilustração de situações políticas ou ideias panfletárias político-partidárias. Apesar de a palavra *ilustrador* aparecer ao longo da dissertação, seu trabalho não é ilustrativo, ou seja, ele não ilustra fatos específicos do cotidiano político, não é um cronista, mas traz uma reflexão aguda sobre as relações de poder na sociedade, enveredando pelo estranhamento e pelo humor, não pelo comentário direto de acontecimentos.

A partir disso, foi preciso trazer para o texto um breve conceito de política, e vimos que, segundo Noberto Bobbio, associa-se política a poder. Paralelo, com pontos discordantes, é o conceito de Kalina Vanderlei, que afirma que a ideia de política ligada ao poder de fato não pode ser desassociada, mas que o poder não se limita exclusivamente a política/Estado. E ao abordar poder no texto, foi preciso dialogar com a ideia de poder segundo Michel Foucault, ao estabelecer que essa forma de controle seja vista como um sistema de redes, e não um instrumento único na sociedade, gerenciado exclusivamente pelo Estado. Portanto, essa concepção de que política é similar ao poder não se aplica ao trabalho de Rodolfo Mesquita, visto que a partir das análises das imagens encontramos expressões de política no campo da arte. O político está presente de uma forma mais densa e filosófica, e isso acontece por meio da estética do grotesco; na obra de Rodolfo, portanto, existe uma fusão entre o grotesco e o político em sua poética.

Compreendido que o filósofo Jacques Rancière, diferentemente dos autores citados acima, ao afirmar em seu livro *A Partilha do Sensível* “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (2012, p.15). A política, para ele, é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. A política e a arte têm uma origem comum, portanto, toda obra de arte é política, o ser humano é um animal político. Mesmo que o artista se esquive disso, segundo palavra do

seu filho João Lima, “Ele costuma dizer que seus trabalhos não eram políticos, apenas falavam de política. Talvez esta fosse uma forma comedida de se referir à dimensão política dos seus desenhos” (2017, p.44).

Demonstrou-se quando, de fato, na história, a política esteve presente como componente central nas obras de arte. Vimos que no período do século XX, nos países que sofreram golpes de Estado, cuja tendência era de totalitarismo, os políticos usavam a arte como elemento de manipulação ideológica, principalmente na antiga União Soviética, no governo de Josef Stalin, e na Alemanha Nazista de Adolf Hitler. Já no Brasil, no período que corresponde ao Golpe Militar de 1964-1985, os artistas nacionais usaram a arte como ferramenta de resistência a um governo truculento e violento, esses artistas serão mais engajados nessas lutas contra a política conservadora.

Partindo desse contexto, mesmo não engajado politicamente, as obras de Rodolfo Mesquita apontam diálogo com a política, quando este usa as formas caricaturescas dos personagens, cujos gestos e feições disformes são um reflexo de uma sociedade deformada. Logo, uma das provocações políticas é feita por meio do grotesco, por meio do tensionamento estético das figuras e espacialidade nas obras, já que o retorcido das formas é uma representação do retorcido na sociedade, das perversidades, da hipocrisia; está tudo lá na obra de Rodolfo e tudo isso é político. Em vista disso, o grotesco presente nos trabalhos deste artista é uma expressão política: ele potencializa o questionamento político por intermédio do ridículo, do sarcasmo, e expõe a problemática das relações na sociedade. O político na obra vem justamente na expressão do grotesco. Não tem como separar o político do grotesco na obra de Rodolfo, estão inter-relacionados. O político se manifesta pelo grotesco, num viés de caricatura, em situações e figuras absurdas. A deformação dos personagens dá um sentido de deformação também de caráter e deterioração das relações sociais.

Devido a isso foram analisadas algumas imagens que apresentam pontos em comum, e que fazem menção muito comedida à situação política do país na época da ditadura militar, e a situações de conflitos internacionais.

Alguns pontos visuais foram os elementos-chave nas identificações desse objetivo, já que, primeiramente, não conseguimos constatá-los de imediato. Esses sinais que utilizamos como linha condutora nas identificações foram: as representações de soldados em situações de conflitos com armas em punho, poucas figuras de generais

com semblantes ríspidos, cenas que indicavam situações políticas e a satirização da personificação do artista como um sujeito que critica a política de *establishment* da arte.

Em virtude dos fatos mencionados verifica-se que os resultados dessa dissertação apontam que o conceito de política nos trabalhos de Rodolfo Mesquita vai além da concepção de senso comum. É compreendido que ele usa a estética como forma de se expressar politicamente. Portanto, num contexto ampliado, a obra de Rodolfo é marcadamente de cunho político-social, sendo este aspecto abordado de forma caricatural mediante a estética do grotesco.

Já o ponto da relação do grotesco em muitas das suas obras é visualmente identificado de forma espontânea, visto que o disforme, o cômico, o burlesco e outros adjetivos que compõem essa categoria estética se fazem presentes nos desenhos e nas pinturas de Rodolfo. O distanciamento voluntário que o artista fez com a exploração de temas que envolvia diretamente a situação política do Brasil de 1964-1985 e de outros países, não se sabe ao certo o real motivo, devido ao seu falecimento não foi possível sanar a dúvida. Dessa forma, este trabalho possibilita espaços de diálogos com novos estudos, permitindo outras diretrizes sobre o artista e suas obras, seja no campo da arte, da história ou da sociologia.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste: e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.
- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, p.71-96, 2010.
- AMARAL, Marina Martins. Joel Peter Witkin: Uma produção pluralista nas artes. *Revista DAPesquisa: UDESC – Centro de Artes*, p. 106-115, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1980.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, Natália; TEJO, Cristiana. Uma história da arte de Pernambuco? Questões teóricas e metodológicas para se pensar a história. In: TEJO, Cristiana (Org.). *Uma história da arte? – Recife: Fundação oaquim Nabuco, Editora Massagana, 2012.p. 9-10.*
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” In: *Walter Benjamin: Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BOBBIO, Norberto. Verbete “Política”, In: BOBBIO, Norberto; Matteucci, Nicola; Pasquino, Gianfranco: *Dicionário de Política*, UnB, Brasília, 1998.
- CALDAS, Ismael. (Sem título) In: *Rodolfo Mesquita – A Forma Custa Caro*. Recife: CEPE, 2017.
- CÂMARA, João. Jovem retrato do artista quando. In: *Rodolfo Mesquita – A Forma Custa Caro*. Recife: CEPE, 2017.
- CARNIEL, Fagner; RUGGI, Lennita Oliveira.; RUGGI, Júlia de Oliveira. Gênero e humor nas redes sociais: a campanha contra Dilma Rousseff no Brasil. *Opinião Pública, Revista do CESOP: Campinas*. v. 24, nº 3, p. 523-546, 2018.
- CHAVES, Paulo Azevedo. Desenhos de Rodolfo Mesquita. *Diário de Pernambuco*. Recife, 22 de junho de 1980.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-Moderno: Modos & Versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DANTO, Arthur C. “Pintura, política e art pós-histórica”. In: *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo, Edusp/Odysseus Editora, 2006.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DINIZ, Clarissa. “Ficção e método: A linguagem é uma função do corpo” In: *Rodolfo Mesquita – A Forma Custa Caro*. Recife: CEPE, 2017.

_____.Catálogo da exposição Encarar-se: Fernando Peres e Rodolfo Mesquita, realizada pelo Museu Murillo La Greca – Recife, 2009.

_____.*Crachá: aspectos da legitimação artística* (Recife- Olinda, 1970 a 2000). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2008.

_____.*Invenção Compulsória*. Catálogo da exposição individual de Rodolfo Mesquita, realizada pela Amparo 60 Galeria de arte – Recife, 2012.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O que é Beleza*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____.*História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. O processo, o grotesco e o estranho no teatro político brasileiro: Indagações obscenas. In: 8º Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política - compolítica, 2019, Brasília. *Anais COMPOLÍTICA*, 2019.

FLÔRES, Onici. *A leitura da charge*. Canoas/Rio Grande do Sul: Ed. ULBRA – Universidade Luterana do Brasil, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. *ArtCultura*. Uberlândia, v.7, n. 11, p.197-211, jul. dez, 2005.

GARDNER, Howard. *As artes e o desenvolvimento humano: um estudo psicológico artístico*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUGO, Victor. *Do grotesco a do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O Corcunda de Note Dame*. Tradução, apresentação e notas de Jorge Bastos. 1 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEITE JÚNIOR, Jorge. O que é um monstro? *Com Ciência Revista Eletrônica de Jornalismo Científico da SBPC*. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comci>, 10 out. 2007.

_____. Que nunca chegue o dia que irá nos separar: notas sobre epistémê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. *Cadernos Pagu* (UNICAMP. Impresso), v. 33, p. 285-312, 2009.

LIMA, João. Duas ou três palavras sobre o valor de uma arte de resistência. In: *Rodolfo Mesquita – A Forma Custa Caro*. Recife: CEPE, 2017.

MAGNO, Montez. *Rodolfo Mesquita ou o Desespero no traço da Consciência*, Folder de exposição de Rodolfo Mesquita. Recife, 29 ago. 1980.

_____. Sobre a exposição de Rodolfo Mesquita (1982). In: MORGADO, Itamar (Org.). *Montez Magno Memorabilia: Crítica de arte & outros escritos*. Recife: Carpe Diem Edições e Produções Ltda, 2012. p. 121-122.

MELLET, Luiz Ernesto. Rodolfo: A arte insurrecta. *Revista Continente Multicultural*. Recife, nº 23, novembro de 2002. p. 48-51.

MESQUITA, Rodolfo. A Palavra é Desenhar e Vice-Versa In: *Rodolfo Mesquita – A Forma Custa Caro*. Recife: CEPE, 2017.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Org.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. 1ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, v. 1, p. 15-46.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.

NEIBURG, Frederico Guillermo. *A sociologia das relações de poder de Norbert Elias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. (Apresentação do livro *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*)

NINO, Maria do Carmo. Teatro de Asfixias: Tudos na linha. In: *Rodolfo Mesquita – A Forma Custa Caro*. Recife: CEPE, 2017.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia em Estudo*, v. 15, p. 179-187, 2010.

PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. In: Urdimento. Florianópolis: *Revista de Estudos em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação em Teatro – CEART/UEDESC*, vol.1, n.15, p.45-59, 2010.

_____. Jacques. “O espectador emancipado”; “Paradoxo da arte política”. In: *O espectador emancipado*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REBELAIS, François. *Gargantua*. Trad. Aristides Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ROMEIRA, Cláudia Regina Badaró Cruz. *Atração e repulsa: O grotesco na arte de Rodrigo Braga*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALIH, Sarah. *Judith Butler – E a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica 2015.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2008.

SILVA, Tábata da Cruz. *A Arte expressa em vermelho - A Caricatura, a Belle Époque e seu mais famoso café-concerto: A Noite de Toulouse*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional – MinC; Rio de Janeiro, 2013.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

_____. *A Comunicação do Grotesco: Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Editora Vozes: Petrópolis, Rio de Janeiro, 1972.

SOUSA LIMA, Joana D’arc de. Fora do eixo? Eixo, eixo, eixo... Situações, experiências e movimentos nas artes plásticas no Recife dos anos 80. In: *Uma história da arte?* TEJO, Cristiana. (Org.) – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2012.p. 43-65.

VALLE, Barbara. *A Construção da imagem da mulher na arte: o corpo e o grotesco femininos de Goya*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13, Florianópolis, 2017.

VIEIRA, Gabriel do Nascimento. *O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: a mídia e o estado em tempos de barbárie*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Filosofia) – Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

ENTREVISTAS:

LIMA, M.E.F.C. de (Maria Edite Ferreira da Costa Lima). [Entrevista concedida a]. SILVA, Ronaldo da. Recife, 15 ago. 2019.

ROSAS, Cavani. [Entrevista concedida a]. SILVA, Ronaldo da. Recife, 19 de Fev. 2019.

SEVERIEN, Pedro. [Entrevista concedida a]. SILVA, Ronaldo da. Recife, 20 de Jan. 2020.

VÍDEOS:

SEVERIEN, Pedro Loureiro. *Rodolfo Mesquita e as Monstruosas Máscaras de Alegrias e Felicidades*. 2013. (Filme de curta-metragem).

SEVERIEN, Pedro. *Rodolfo Mesquita Rodolfo Mesquita – A Forma Custa Caro*. 2017. (Filme de curta-metragem).

APÊNDICE A

Entrevista realizada com Cavani Rosas – em 19 de fevereiro de 2019 (por Ronaldo da Silva – PPGAV – UFPB/UFPE, turma 2018)

- Cavani, você conviveu com Rodolfo no início da década de 80, inclusive dividiram exposição juntos, fale um pouco dessa época, e como era a sua relação com Rodolfo Mesquita?

C.R.: Nessa época foi um período de muita atividade cultural e muitas reuniões, vamos dizer assim filosofar ou pensar nas questões que envolvia aquela época, uma época muito dura. O trabalho de Rodolfo, como o meu também tinha relações sobre o existencialismo e todas as circunstâncias que levavam o indivíduo dentro daquele processo político daquela época. Há uma certa degradação, e Rodolfo mostrava muito isso. Era um trabalho muito perturbador e bem consequente assim nas definições dentro das observações que ele propunha dentro da estética dele. E então foi uma época muito importante que teve a exposição da Galeria Lautréamont que foi uma bem forte. A Galeria Lautréamont que aceitavam trabalhos mais diferenciados, fora do mercado, praticamente, que a gente era meio que considerados malditos, então foi um trabalho muito rico. Isso deveria ser realmente conseguido, é ter se conseguir uma reunião de todos os trabalhos que houve naquela época. Por que foi um período grave e forte na sociedade brasileira.

- Um dos pontos que analiso na minha dissertação é a relação das obras de Rodolfo Mesquita com a política. No período em que vocês conviveram, ele falava dessa relação, do seu trabalho com a política Cavani?

C.R.: Não, ele não precisava falar tava bem explícito no trabalho todo e a relação direta desse trabalho com o que estava acontecendo no período político e social aqui, era muito visível, muito claro. E os trabalhos tinham uma carga, vamos supor de um peso, às vezes de uma imagem desagradável, mas que dava realmente sentido à observação do período da época, que era uma coisa muito agressiva e violenta. Então isso era transmitido bastante fácil para o desenho dele.

- Outro ponto de análise da minha dissertação e em relação a forma grotesca dos seus desenhos e pinturas. Você como artista Cavani e amigo, interpreta o trabalho de Rodolfo também como grotesco?

C.R.: Não considero nada grotesco, a estética é que pode ser considerada assim, ele tinha uma influência com Francis Bacon também, e isso aí parecia uma coisa grotesca. Mas eu não achava nada grotesco não, eu achava que grotesco era a sociedade da época. O trabalho dele era muito firme e com uma consequência muito grande de observação assim de análise do que ele queria dizer era uma coisa muito clara e não vejo nada de grotesco não. Grotesco era o que a Burguesia achava que poderia ser, mas a estética e questão estética é muito difícil de você rotular uma coisa dessa maneira entendeu! Era uma coisa que tinha sua beleza, mas para a sociedade poderia ser uma coisa chocante

sabe. Mas a gente tá vendo hoje que grotesco é sempre a sociedade da maneira que está até hoje, não mudou muito de lá pra cá.

- Há no livro *A Forma Custa Caro*, escrito pelo filho de Rodolfo Mesquita uma passagem que diz: “O grande problema para Rodolfo era expor e vender, sendo cada vez mais difícil viver de sua produção artística”. Então Cavani, Rodolfo dialogava com você assuntos referentes a mercado de arte? A outra pergunta dentro dessa mesma pergunta é: Você como artista e legitimado pelos os meios artísticos, também passa por esse processo de baixa de mercado?

C.R.: Existe um fator importante a se colocar é que o verdadeiro trabalho de arte, o sentimento que flui e acontece a obra de arte, basicamente não está ligada a nenhum tipo de mercado, ninguém tá pensando em ganhar dinheiro. O ganhar dinheiro pode ser uma consequência ou uma possibilidade, mas na realidade o que se quer fazer é a obra de arte em si. Então tanto ele quanto eu, a gente não pensava em dinheiro não, a consequência de um trabalho mais serio e livre de influencias ditas dessa de mercado, chamada arte pela arte, era a importância tônica tanto de Rodolfo como minha. Claro que quando a gente vai envelhecendo, a gente fica preocupando com essa questão econômica, mas tem que ir se virando, fazendo trabalho paralelo. Por exemplo, eu faço desenho paralelo, trabalhos paralelos de arquitetura, desenho de arquitetura, desenho de anatomia, desenho de quadrinhos que em si também se torna um trabalho de arte, mas não é exatamente aquele trabalho autoral, puro, espontâneo que sai. Então Rodolfo não pensava em mercado, inclusive numa entrevista uma vez, eu lembro dele na televisão, onde ele dizia que qualquer galeria de arte, qualquer *marchand* era corrupto. Porque no sentido de tentar corromper o artista para uma questão de colocação desse suposto mercado, existia um processo de corrupção do artista para que ele se adaptasse ao que a pequena burguesia queria de estética dentro da casa, que é uma coisa que até hoje por exemplo, estou sentindo na pele esse problema de mercado. Porém, estou querendo cada vez mais me libertar dessa coisa de mercado e voltar para um trabalho autoral forte, porque a sociedade atual, e o que está ocorrendo no Brasil hoje, está exigindo isso e muito mais forte do que isso. As consequências do que está acontecendo na política brasileira hoje, a gente não dá para saber a dimensão do que vai ocorrer, mas é preciso lutar cada vez mais dentro de um dialogo de forma artística para poder contribuir de alguma forma para estruturação de uma sociedade melhor e não essa merda que está ai.

- Rodolfo costumava frequentar o bar Mustang com vários amigos artistas: Ismael Caldas, Jairo Arcoverde, Humberto Magno e Paulo Bruscky. Você costuma participar também desses encontros boêmios com essa roda de artistas Cavani Rosas?

C.R.: Sim frequentemente, se encontravam e também havia uma roda maior com os poetas da época também, muitos poetas. E havia uma movimentação às vezes de sair de um bar para outro, fechando bares e não era só o Mustang eram vários bares. O Mustang teve uma época, mas eu acho que outros bares a frequência era muito maior, ali pela Rua Sete de Setembro e outros lugares que não estou me lembrando exatamente, mas tinham muitos bares, que hoje não existem mais nenhum, e essas reuniões aconteciam normalmente.

- Eu lembro que numa conversa informal que eu tive com você Cavani, em que você tinha me falado sobre uma tríade de desenhista daqui de Recife. Que era mal visto pela crítica pela galera que escrevia sobre arte, chamava de a tríade maligna, mas ou menos isso. Você tem como falar um pouco dessa tríade que seria: Você, Rodolfo Mesquita e Jim. Tu tens como aprofundar um pouco sobre esse assunto?

C.R.: Essa coisa que você está chamando tríade, eram os três e não tínhamos uma ligação assim é, como se fosse um movimento ou como se fosse uma coisa atrelado um ao outro. Cada uma tinha o seu próprio trabalho individual e independente do outro, só que nós tínhamos praticamente a mesma posição em relação ao social, e a sociedade também tinham em relação à gente. Nós éramos, quer dizer, havia algumas pessoas que diziam que nós éramos malditos, mas justamente porque o tipo de trabalho que a gente fazia intelectual era justamente contra todos os estabelecimentos que existiam na época, e até já como consequência do que já existiam anteriormente e o que vemos até hoje, eu não vejo muita mudança não. Esses três artistas realmente, eu acho que éramos diferenciados em termos disso, que o trabalho não a muita gente, ha não ser aqueles que observavam um tipo de estética de denúncia, que era contundente e importante. Existiam muitas percepções políticas na época, e todos os três nunca deixaram de fazer denúncias muito fortes com o trabalho. E na realidade o que acontecia era que a gente não podia sobreviver direito, justamente porque ninguém tava querendo interessado em levar a miséria pra casa, eles diziam: “Não já existem miséria de mais na rua, porque que eu vou levar para dentro de casa para botar na parede!” Coisa desse tipo sabe. Mas realmente os três, a gente pensava na época de fazer uma exposição dos três juntos, porque seria uma exposição contundente e inigualável. São realmente três artistas que sempre tiveram uma liberdade e uma pureza muito grande na obra. Jim era na realidade paulista, mas se estabeleceu em Olinda, e a galeria Lautréamont foi quem mais ajudou a gente. E na forma de sobreviver, a gente tinha certos escambos, trocávamos obras de arte por conta de bares, restaurantes, médicos, escolas, tudo o que a gente podia trocar, o papel moeda era o próprio desenho, não tinham dinheiro nessa história. Então você tinha que achar uma maneira de sobreviver e driblar todas as circunstâncias absurdas que eram impostas praticamente pra gente sabe. Mas o importante era que a qualidade do trabalho sempre sobreviveu. Eu acho que dos três, eu é que me adaptei um pouco a outras circunstâncias, por conta de ser um ilustrador também. Mas esses três, eu mesmo espero organizar uma exposição de nós três aqui no atelier de Cavani, na galeria, para relembrar eles.

APÊNDICE B

Entrevista realizada com Maria Edite Ferreira da Costa Lima– em 15 de agosto de 2019 (por Ronaldo da Silva – PPGAV – UFPB/UFPE, turma 2018)

- No livro “A Forma Custa Caro” há um trecho no qual informa em que você e Rodolfo Mesquita viveram dois anos na França em 1976/77, devido a uma bolsa que o artista ganhou do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM- RJ). Você poderia contar mais detalhes desse prêmio e dessa viagem?

M.E.: Bom, o prêmio foi um trabalho interessante, até porque quebrava um pouco essa coisa do trabalho de artista em quadro etc. Ele desenvolveu, ele foi reunindo uma série de trabalho em um livro né, um grande livro. E submeteu esse livro ao salão de arte lá do MAM. E o prêmio era uma bolsa de estudo na França em Paris. Acontece que a intenção de Rodolfo era mais trabalhar em algum atelier lá na França, e quando nós chegamos lá, as propostas eram muito acadêmicas, e não era a intenção dele. Rodolfo sempre teve muito resistência, pela postura política dele, ao colonialismo. Então ele resistiu muito a aprender francês, brigou muito com a burocracia de lá e insistiu, finalmente conseguiu um estágio numa oficina de cartazes de serigrafia, é “Folon”, não sei se você conhece o artista Folon? Era uma oficina de cartazes de Folon, que naquela época estava muito em moda. Só que quando ele começou mais animado né, surgiu a burocracia francesa também, a questão trabalhista. Se houvesse riscos, era uma oficina que mexia com tinta. Qualquer questão de saúde, ele não tinha, devemos dizer, uma cobertura oficial burocrática para isso. Então voltou-se tudo atrás, e aí o que se decidiu foi, ele reservaram uma sala no edifício para servir como atelier do trabalho individual dele sozinho, então foi mais ou menos isso. E também, Rodolfo sempre foi muito inquieto do ponto de vista do seu trabalho, e ele não dependia do espaço, a não ser quando ele começou a pintar de fato. Mas assim, naquele tempo era muito desenhista, ele usava cores aqui e acolá, mas não eram trabalhos com madeira, nem com tinta. Então ele trabalhava em qualquer canto e trabalhava muito bem, a produção dele é incalculável e impressionante.

- Também há no livro outro trecho sobre esse prêmio, cuja estância era mais de caráter acadêmico e não incluía um programa específico de atividade em ateliês, ou seja, aulas práticas. Essa ausência de atividades de alguma forma causou desânimo na expectativa que o artista tinha idealizado, ao estudar na Europa?

M.E.: Causou não, ele tinha expectativa de entrar em contato com outros artistas e conhecer novas técnicas, novas propostas e novas possibilidades. Agora, de qualquer forma ele não parou de trabalhar nunca, manteve-se trabalhando e em contato com os jornais né, jornais mais alternativos, Liberação e tal, e com alguns jornalistas. Rodolfo era muito autodidata, e ele era contra a academia, mas ele tinha muitas referências filosóficas de outros artistas, ele era um leitor incansável. O trabalho dele revela um pouco disso né. Trabalhar nunca foi um impedimento, fazia parte da vida dele, era um motor da própria vida. Agora decepção sim, ocorreu, porque o interesse e tal não foi o que ele pretendia. Mas lá na França existem muitas possibilidades de acesso à mídia, de acesso a museu, de acesso a galerias, então a gente aproveitou como pode.

- Como foi o retorno da viagem, à volta para Recife e a inserção no mercado de arte local, nacional e internacional?

M.E.: Bom, à volta para o Recife foi um reencontro com amigos e com a família e a busca de lugar para ficar, Baccaro nesse sentido ajudou nesses primeiros momentos, ele liberou uma casa, para que a gente pudesse estar e se organizar. E a inserção do mercado de arte foi natural, uma vez que ele retomou os contatos com artistas, a mídia e com alguns marchands, com aos quais ele se identificava. Rodolfo sempre foi muito avesso e nunca se colocou como uma pessoa que pudesse fazer o jogo do mercado ou jogo dos marchands, ou ser agradável, ou ser interessante aos compradores etc. não era ele mesmo, não abdicava da sua integridade, vamos dizer assim. Existiu algumas pessoas, Baccaro era um deles, Giuseppe Baccaro era o marchand, mas ele sempre tinha muito dificuldade a vida toda, ele enfrentou dificuldade, ele resistia, ele reagia ao trabalho dos marchands e o mercado de arte. Agora sempre teve muito contato com ao artistas mais próximos né, Leo Caldas, Montez Magno, Ipiranga Filho, Jairo Arcoverde, e... meu Deus do céu está fugindo o nome dele foi até professor da UFPE, meu amigo até já morreu, ele fazia gravuras e pintava também, mais fazia mais gravuras da Guaianases. Então esses amigos, alguns deles tinham mais facilidades, Ismael mesmo se saia muito bem com o mercado, tinha uma boa relação etc. Agora cronologicamente eu não me lembro se a exposição que ele fez no MASP, foi antes ou depois da viagem do prêmio, acho que foi antes. Por que o Pietro Maria Bardi, também foi um contato de Baccaro. Então Baccaro foi uma pessoa importante, ele aceitava porque tinha um diálogo, tinha valores, tinha interesses parecidos, que se identificavam, não era um simples comerciante. Então foi o único marchand que ele abria o coração, vamos dizer assim. Os demais ele sempre foram muitos conflituosos essa relação, ele via necessidade e tinha Bernardo Dimenstein naquele tempo né Bernardo acho que já faleceu, depois é que ele foi trabalhar na oficina, colocou trabalhos com aquela ex-mulher de Baccaro, como é o nome dela? que é de onde ele fez essa exposição (apontou para o catálogo), Amparo 60.

- Como era a relação de Rodolfo com a política na época em que vocês conviveram juntos, se sofreu alguma censura durante a ditadura, se era militante de algum movimento?

M.E.: Não, Rodolfo era “anti-agrupamento”, vamos dizer assim. Essa coisa de trabalho do trabalho do artista solitário, muito individual iam contra igreja de todo tipo. Agora ele tinha uma visão muito política no sentido mais amplo. Ele colocou trabalho no Pasquim e na Rolling Stone, mas o Pasquim era mais visado politicamente. Mas nunca houve assim né, bom... Anterior a viagem da gente, para a França, amigos né, alguns assim da universidade, estudantes e tal, estava todo mundo muito preocupado e se sentido perseguido, porque todo mundo tinha uma posição política. Houve alguns amigos que foram presos, alguns tiveram que sair do país. A gente também quando saímos foram anos pesados né. Então existia uma certa paranoia lá, mas para nós não houve objetivamente nenhuma ação de repressão.

- Na época em que vocês conviveram juntos, você já percebia que Rodolfo apresentava indícios de não fazer o papel de uma pessoa muito social, um “eremita” do circuito das artes pernambucana?

M.E.: Eu me recuso a aceitar esse rótulo de eremita, Rodolfo não era eremita, Rodolfo era uma pessoa de boa conversa, dialogava com as pessoas com as quais ele se identificava. Ele era tímido? Era tímido, mas não eremita, ele não se negava a contatos, agora ele fazia ver, ressaltava, era coisa que ele colocava com clareza. Ele não fazia, como podemos dizer.... Não estou achando o termo, ele não abria exceções pra o mercado, por exemplo, coisa que ele sempre se incomodava muito quando havia uma vernissage. Ai essa coisa do artista de ter que circular fazer o social, parar e conversar de cumprir um papel, então ele era avesso a isso. Não aceitava, ficava no canto observando etc. Mas agora se chegasse alguém que abordasse ele, e que era interessante e que por acaso tivesse uma conversa em que ele pudesse se identificar ai pronto, era livre era interessante, era um interlocutor muito interessante.

- Como foi a sua relação com o artista, pergunto no sentido mais autobiográfico?

M.E.: Bom, eu conheci Rodolfo no Mustang Bar com os amigos, amigos em comum, e ele me chamou atenção pela perspicácia, pelo o humor, pela ironia, pela cabeça dele né. Depois conhecendo com maior proximidade, Rodolfo era uma pessoa muito boa e muito conflituosa, conflituosa consigo mesmo, menos com as pessoas e mais consigo mesmo. Então como era boêmio também e essa questão interferiu um pouco na nossa relação, e era um pouco de altos e baixos, tinha momentos em que ele estava mais tranquilo, mais caseiro, como tinha momentos em que ele estava mais boêmio, no mundo e etc. Na época da França a gente viveu muito intensamente por que lá a questão social era mais restrita, éramos muitos juntos, batalhando, galerias e etc. Era uma pessoa como posso dizer, era uma pessoa boa de convívio, carinhosa, muito interessante e instigante de humor ferino (risos). Rodolfo me ampliou muito a visão de mundo, a visão artística, a visão cultural. Ele me apresentou Rolling Stones, ele me apresentou uma série de leituras maravilhosas que eu utilizo hoje no meu trabalho, eu faço orientação dos trabalhos de arte na escola em que trabalho. E também o contato com textos de artistas ou com trabalhos de artistas. Hoje quando eu viajo tenho interesse de conhecer, procuro conhecer e ver exposições, ir a museus e etc. Posso dizer que eu conheço um pouquinho de arte a partir dele. Bons tempos também permeado com algumas dificuldades.

- Como você vê a obra de Rodolfo Mesquita, quais as características que se destaca em sua opinião?

M.E.: Ele tem um texto que fala da *Crítica do Horror Puro*, Rodolfo sempre teve muito à flor da pele essa questão do horror, e ele via com olhos bem ácidos assim a realidade das relações de poder, as relações, principalmente as relações de poder aliado a toda a fundamentação filosófica que ele tinha também de cor e etc. Agora o que mais me chamou atenção e o que eu mais gosto, não é uma obra palatável, vamos dizer assim. O trabalho dele cria um certo estranhamento, a gente tem vontade de penetrar de colocar na parede, por que é pesado, é duro. Mas assim tem obras dele que eu me atraio particularmente, outro dia eu tava comentando com a menina que está trabalhando na catalogação, e ela trabalha aqui em casa, era um quadro que depois eu lhe mostro. Você ri como ele joga com palavras, é um humor muito bom, muito inteligente. Então o que

me chama atenção é esse humor que ele coloca. Mesmo quando Rodolfo quer se aproximar, fazer uma coisa mais dura, ou mais maneira, vamos dizer assim, os quadros que ele fez para o filho dele. Tenho um retrato do João quando era pequeno que é horrível, entendeu! Mas é um retrato, como se ele olhasse para João e dissesse, é como ele não conseguisse retratar a beleza. Por outro lado, essa não é uma crítica minha, é uma crítica das feministas, o papel da mulher no trabalho dele também é uma questão, a mulher objeto, que ele também questionava um pouco. No filme, não é do Pedro, não porque o Pedro Severien, ele fez um filme, que eu acho horrível, eu acho péssimo não me agrada! Como antes de fazer a exposição, ele fez uma entrevista muito longa e filmada, João propôs a Pedro para fazer os cortes, ele trabalhou com Pedro para fazer o filme sobre os trabalhos de Rodolfo, não interpretação. Então ele fala na entrevista sobre essa questão do feminismo, da crítica e tal né, ele contra-argumenta.

- Nos últimos anos de vida de Rodolfo Mesquita, você ainda mantinha contato com o artista? E como foi a notícia da morte dele para você?

M.E.: Depois eu que me separei de Rodolfo, a gente se afastou era sempre muito difícil o encontro. Mas aos poucos foi sendo possível aqui e acolá um encontro em paz. E aí eu cheguei a visitá-lo algumas vezes, hora sempre acompanhada de algum amigo em comum ou amiga, e a gente conversava muito e sempre me chamava atenção assim como é bom conversar com Rodolfo, como é instigante. Então eu tive contato com ele sim, depois de um certo tempo, a ressaca da separação, voltamos a ter contato ocasionais. A notícia da morte dele foi muito chocante pra mim, fiquei muito surpresa, ele estava de fato doente, tinha passado por uma hospitalização há um tempo atrás, mas foi muito chocante que eu recebi a notícia por João lá na Espanha. João sempre foi muito ligado a ele, João ligou pedindo pra eu ver, por que ele estava muito aperreado. Soube que o pai estava hospitalizado, e eu fui para o hospital, cheguei lá já soube que ele tinha falecido, foi muito sofrido né para o meu filho e pra mim também, eu lamentei. Acho que ele não merecia uma morte assim, e foi duro.

APÊNDICE C

Entrevista realizada com Pedro Severien – em 20 de janeiro de 2020 (por Ronaldo da Silva – PPGAV – UFPB/UFPE, turma 2018)

-Quais motivos te levaram a fazer um trabalho de audiovisual sobre o artista Rodolfo Mesquita?

P.S.: Fui motivado principalmente pela originalidade do trabalho de Rodolfo. Assim que conheci seus trabalhos me senti atraído pelo universo estético que ele criou, expressando o grotesco e o ridículo, assim como a sua postura crítica perante a autoridade. A história foi mais ou menos assim. Eu encontrei o catálogo de uma das exposições de Rodolfo na casa de uma amiga, Ana Lu Araújo, e fiquei fascinado pelo trabalho dele. Perguntei a Ana, que é também artista visual, sobre Rodolfo e ela me falou um pouco sobre a importância dele aqui no estado. Em seguida, eu procurei Carlois, que tinha feito a arte do catálogo. O meu objetivo inicial era usar algumas das pinturas de Rodolfo para ilustrar um projeto de filme que eu estava desenvolvendo na época. Então, Carlois me levou na casa/ateliê de Rodolfo. A gente conversou bastante nesse encontro e eu pude ver a profundidade da produção dele. Rodolfo produzia sem parar, trabalhava diariamente. Eu fiquei interessado em conhecer mais do universo conceitual de Rodolfo e passei a visitá-lo para trocar ideias. Conversávamos sobre cinema, sobre cultura, sobre política da arte. Rodolfo tinha lido muita coisa e eu queria saber mais sobre as referências dele, sobre o seu método, sobre a sua reflexão sobre arte. Nesse processo, fui alimentando a vontade de fazer um filme com ele. Inicialmente, eu pensei em usá-lo como ator numa narrativa meio ficcional mais ou menos inspirada na vida dele. Ele recusou totalmente essa ideia e começamos a debater que filme seria possível fazer, e esse debate foi muito instigante porque Rodolfo era bastante crítico à exposição excessiva do artista, essa dimensão meio narcísica do artista. Foi um processo longo de conversa, mais de um ano, creio. E não era apenas sobre fazer um filme, mas sobre pensar a arte, processos criativos, olhar criticamente para o mundo. No final, eu cheguei a *Rodolfo Mesquita e as monstruosas máscaras de alegria e felicidade*, entendendo que seria um filme não “sobre” Rodolfo ou mesmo o seu trabalho, mas uma narrativa meio mutante “com” Rodolfo, partindo de um debate e atravessando os trabalhos de forma livre, totalmente experimental, recriando suas formas e mesmo recriando sentidos com imagens e sons. Juntei um grupo de atores/performers e nós iríamos realizar cenas a partir de uma seleção de desenhos e pinturas, como se estivéssemos ingerindo essas obras e as ações seriam o resultado, o efeito dessa ingestão. Eu acabei incluindo nesse processo uma série de jogos, que serviram como gatilhos para improvisação. Entramos em um estado de espírito de muita liberdade. Um pedaço bem pequeno desse material está no filme. Filmamos muitas outras sequências, cenas muito mais longas.

-No lançamento do livro “A forma custa caro”, houve também o lançamento do minidocumentário no formato de DVD que recebe o mesmo nome do livro. Como foi o processo desse documentário, as filmagens foram pensadas para esse gênero fílmico?

P.S.: A entrevista com Rodolfo foi realizada como parte do curta *Rodolfo Mesquita e as monstruosas máscaras de alegria e felicidade*. Mas eu não sabia exatamente como iria usar esse material. Só no processo de montagem na verdade eu cheguei a conclusão de que o filme deveria ser meio mutante, começar num lugar, esse lugar da entrevista, do testemunho, do relato do artista e ir se transformando, passando pela ficção/performance até chegar nas cores, nas formas, numa camada mais abstrata, que é a sequência final em animação. Eu rodei a entrevista e as outras imagens no final de 2008. Após a morte de Rodolfo, João Lima, seu filho e ator que havia participado nas cenas performáticas do curta, começou a organizar uma exposição sobre o trabalho do pai. E nesse processo constatou que a conversa que eu gravei com Rodolfo era o único registro em vídeo dele. Então, João me pediu que fizesse uma nova montagem do material, com ênfase na reflexão de Rodolfo sobre o seu próprio trabalho e sua visão de mundo. Foi aí que eu voltei para o material e montei *A forma custa caro*. Esse filme foi feito especificamente para a exposição. Eu fiquei muito triste com a morte de Rodolfo, que era um amigo e uma inspiração. Esse filme, de alguma maneira, funciona como uma porta de acesso ao seu pensamento, mas também à sua personalidade. Rodolfo era uma figura muito divertida.

- No filme você cria diversos temas que se transformam em perguntas. Esse conjunto de assuntos foi pensado em cima da estética visual do artista, ou seja, você teve que fazer um pequeno estudo sobre as suas produções?

P.S.: Durante o processo de realização, eu pesquisei bastante o trabalho de Rodolfo. Eu li os diversos textos escritos sobre sua produção, em catálogos e reportagens, mas fiz uma pesquisa mais direta também, indo conversar com ele e observando o processo de trabalho. Ele tinha um acervo grande no seu ateliê. Eu fui acumulando essas questões ao longo desses encontros. No dia da entrevista, eu levei uma lista de perguntas, que seguiam uma divisão por temas, mas também derivamos bastante e eu ia tentando provocá-lo a partir das deixas que ele mesmo dava. Eu estava interessado no pensamento dele enquanto artista, o que ele pensava sobre o improviso, sobre a construção das cenas, sobre processos criativos, assim como temas clássicos do universo da arte – a beleza, a função da arte, a relação entre arte e política. E ele elabora reflexões bastante densas em alguns momentos, mas acho que o astral dessa conversa é bem livre, é quase como se em alguns momentos esquecêssemos que havia uma câmera, um microfone, a não ser quando ele mesmo apontava esses elementos em sua fala. Acho que isso se deve a esse processo de construção, que não tinha um objetivo pré-definido. Embarcamos nesse processo de reflexão. E Rodolfo foi muito generoso em compartilhar suas ideias daquela maneira, aberta, direta e sagaz.

- Há uma pergunta que você faz no filme sobre o mito que foi criado em cima do artista. E ele fica discretamente desconfortado com essa pergunta. Sobre o que exatamente seria esse mito?

P.S.: Quando eu perguntei sobre Rodolfo para Carlois, ele fez uma elaboração grande sobre a sua personalidade, e sobre como ele era um cara peculiar e muito intenso, e que eu tinha que chegar com cuidado blá blá blá... E eu disse: “Agora é que quero conhecer mesmo esse cara!”. Acho que Carlois estava tendo um pouco de zelo com o amigo. Parece que Rodolfo foi meio irascível em algum momento de sua vida, causava por aí. Não tenho nenhuma informação concreta sobre isso. Mas toda vez que eu falava sobre Rodolfo pra alguém mais velho, que o conhecia ou tinha ouvido falar dele, surgia algum comentário sobre ele ser difícil, ou desafiador, ou recluso... Eu intuo que isso tinha a ver com a sua personalidade contestadora das estruturas. Ou talvez estava ligado a época que ele era mais farrista. Daí eu fiquei com vontade de ouvi-lo falar sobre isso. Eu não tinha uma resposta em mente, eu não estava tentando fazê-lo revelar nada misterioso. Eu queria apenas ouvi-lo sobre o seu próprio mito. E a resposta dele é deliciosa. “Eu não me acho esquisito não. Eu acho as pessoas esquisitas.”

-No outro curta-metragem que você dirigiu chamado *Rodolfo Mesquita e as Monstruosas Máscaras de Alegria e Felicidades* há várias performances em danças, gestos teatrais e atos baseados em diversas pinturas e desenhos do artista. Foi você o responsável por reunir essas linguagens artísticas como narrativas de vídeo?

P.S.: Eu que conduzi os processos que levaram a esse resultado. Obviamente, contei com a criatividade e a cocriação desse elenco maravilhoso que embarcou no jogo. Gio Simões, Lais Vieira e Paulina Albuquerque entraram de cabeça nessa pesquisa. E a participação de João Lima foi fundamental, porque ele trouxe esse conhecimento extenso do trabalho de Rodolfo. Foi um processo de muita experimentação no qual buscávamos uma atmosfera mais simbólica do que necessariamente uma narrativa tradicional. Levei muito tempo para conseguir dar forma a isso depois das filmagens. No processo de montagem, contei com a decisiva colaboração de Maria Cardozo. Era como se as performances funcionassem num plano mais das artes visuais e não necessariamente do cinema. Então, passamos muito tempo para produzir os vínculos entre as imagens de forma a criar essa narrativa no sentido cinematográfico, mesmo que nesse viés mais experimental.

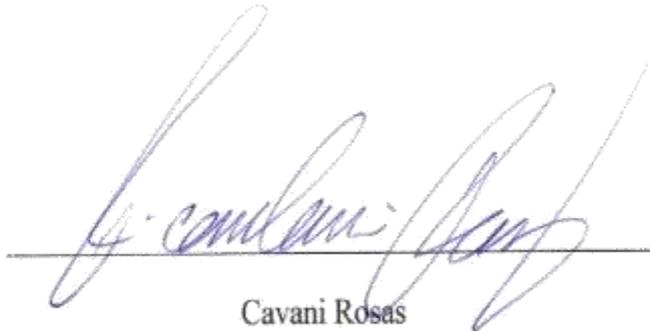
-Nesses seus arquivos de vídeo, existem sobras que o próprio artista explana o trabalho artístico com a política e o grotesco?

P.S.: Eu tenho cerca de duas horas de material bruto de entrevista com Rodolfo. Posso disponibilizá-lo. Mas sim, Rodolfo menciona o seu interesse em abordar o grotesco na autoridade.

Declaração

Eu, Cavani Rosas, CPF 053.095.494-04, RG 920694, órgão expedidor SSP-PE, declaro que autorizo a utilização da entrevista, na íntegra, concedida no dia 19 de fevereiro de 2019, ao aluno da turma 2018, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, Ronaldo da Silva, para fins de divulgação em trabalhos acadêmicos.

Recife, 13 de Setembro de 2019.



Cavani Rosas

Declaração

Eu, Maria Edite Costa Lima, CPF 051.003.054-87, RG 921191, órgão expedidor SDS-PE, declaro que autorizo a utilização da entrevista, na íntegra, concedida no dia 15 de agosto de 2019, ao aluno da turma 2018, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, Ronaldo da Silva, para fins de divulgação em trabalhos acadêmicos.

Recife, 03 de Setembro de 2019.

A handwritten signature in black ink, reading "Maria Edite Costa Lima", is written over a horizontal line.

Maria Edite Costa Lima

Declaração

Eu, Pedro Loureiro Severien, CPF 021.709.894-04, RG 5165470, órgão expedidor SDS/PE, declaro que autorizo a utilização da entrevista, na íntegra, concedida no dia 20 de janeiro de 2020, ao aluno da turma 2017, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, Ronaldo da Silva, para fins de divulgação em trabalhos acadêmicos.

Recife, 20 de Janeiro de 2020.

A handwritten signature in black ink, reading "Pedro Loureiro Severien", is written over a horizontal line.

Pedro Loureiro Severien

ANEXO A

Fichas de inscrição de Rodolfo Mesquita para o Salão das Artes de Pernambuco do Museu do Estado.

MEP ESTADO DE PERNAMBUCO SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES MUSEU DO ESTADO
 Av. Rui Barbosa, 900 - Graças
 Fone: (081) 222-6094 Recife - PE - 50.000

Inscrição Nº: 130

XXXVIII SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO

Prato de entrega das obras. Vide regulamento.
 Atenção: Esta ficha deve, obrigatoriamente, acompanhar os trabalhos concorrentes.

Nome completo: RODOLFO MESQUITA DO NASCIMENTO Nome artístico: RODOLFO MESQUITA

Endereço: RUA FB Nº 489 - 2ºº Bairro: ESPANHOLA DDD: 22 Fone: 2299835 CEP: 50.000 Cidade: RECIFE UF: PE

Banco, Agência e Nº. da conta bancária para eventual remessa de numerário: _____ CPF: 0852779672 RG Identidade: 4.206.248 UF: PE

Assinatura do artista: Rodolfo Mesquita Nascimento

Preencher as seis etiquetas abaixo, destacar as três últimas e anexar ao verso das obras.

A			B			C		
Artista <u>RODOLFO MESQUITA</u>			Artista <u>RODOLFO MESQUITA</u>			Artista <u>RODOLFO MESQUITA</u>		
Cidade <u>RECIFE</u>			Cidade <u>RECIFE</u>			Cidade <u>RECIFE</u>		
Título da Obra <u>SEM TÍTULO</u>			Título da Obra <u>SEM TÍTULO</u>			Título da Obra <u>SEM TÍTULO</u>		
Técnica <u>PINTURA</u> Data <u>1983</u>			Técnica <u>PINTURA</u> Data <u>1983</u>			Técnica <u>PINTURA</u> Data <u>1983</u>		
Dimensões (em cm) Vert. <u>28,2</u> Hor. <u>28,2</u>			Dimensões (em cm) Vert. <u>28,2</u> Hor. <u>28,2</u>			Dimensões (em cm) Vert. <u>28,2</u> Hor. <u>28,2</u>		
Valor da Obra Cr\$ <u>2.500,00</u>			Valor da Obra Cr\$ <u>2.500,00</u>			Valor da Obra Cr\$ <u>2.500,00</u>		

MEP ESTADO DE PERNAMBUCO SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES MUSEU DO ESTADO
 Av. Rui Barbosa, 900 - Graças
 Fone: 222-6094 Recife - PE - 50.000

Inscrição Nº: 236 SIM

XXXIV SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO

Prato de entrega das obras. Vide regulamento.
 Atenção: Esta ficha deve, obrigatoriamente, acompanhar os trabalhos concorrentes.

Nome completo: RODOLFO MESQUITA DO NASCIMENTO Nome artístico: RODOLFO MESQUITA

Endereço: RUA GRACILIANO CARDOZO, 27 Bairro: MADALENA DDD: 22 Fone: 2295835 CEP: 50.000 Cidade: RECIFE UF: PE

Banco, Agência e Nº. da conta bancária para eventual remessa de numerário: AT&T BANANAS CPF: 085277967 RG Identidade: 1.206.248 UF: PE

Assinatura do artista: Rodolfo Mesquita Nascimento

Preencher as seis etiquetas abaixo, destacar as três últimas e anexar ao verso das obras.

A			B			C		
Artista <u>RODOLFO MESQUITA</u>			Artista <u>RODOLFO MESQUITA</u>			Artista <u>RODOLFO MESQUITA</u>		
Cidade <u>RECIFE</u>			Cidade <u>RECIFE</u>			Cidade <u>RECIFE</u>		
Título da Obra <u>MAPA A</u>			Título da Obra <u>MAPA B</u>			Título da Obra <u>MAPA C</u>		
Técnica <u>MIXTA</u> <u>14 x 52 cm</u>			Técnica <u>MIXTA</u> <u>12,5 x 29 cm</u>			Técnica <u>MIXTA</u> <u>17,0 x 70 cm</u>		
Dimensões (em cm) Vert. <u>14</u> Hor. <u>52</u>			Dimensões (em cm) Vert. <u>12,5</u> Hor. <u>29</u>			Dimensões (em cm) Vert. <u>17,0</u> Hor. <u>70</u>		
Valor da Obra Cr\$ <u>50.000,00</u>			Valor da Obra Cr\$ <u>50.000,00</u>			Valor da Obra Cr\$ <u>50.000,00</u>		

MEP ESTADO DE PERNAMBUCO SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES MUSEU DO ESTADO
 Av. Rui Barbosa, 900 - Graças
 Fone: (081) 222-6094 Recife - PE - 51.000

Inscrição Nº: **39**

XXXVIII SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO

Prazo de entrega das obras: Vide regulamento.
 Atenção: Esta ficha deve, obrigatoriamente, acompanhar os trabalhos concorrentes.

Nome completo: **RODOLFO MEIQUITA DO NASCIMENTO** Nome artístico: **RODOLFO MEIQUITA**

Endereço: **RUA 48 Nº 419** Bairro: **APIMONAS** DDD: **71** Fone: **3295875** CEP: **51.010** Cidade: **RECIFE** UF: **PE**

Banco, Agência e Nº. da conta bancária para eventual remessa de numerário: _____ CPF: **01527746472** RG Identidade: **1.204.248** UF: **PE**

Assinatura do artista: *Rodolfo Meiquita do Nascimento*

Preencher as seis etiquetas abaixo, destacar as três últimas e encetar ao verso das obras.

A			B			C		
Artista	Rodolfo Meiquita		Artista	Rodolfo Meiquita		Artista	Rodolfo Meiquita	
Cidade	Recife		Cidade	Recife		Cidade	Recife	
Título da Obra	s/título		Título da Obra	sem título		Título da Obra	sem título	
Técnica	Mixedo	Data 04/05	Técnica	Mixedo	Data 04/05	Técnica	Mixedo	Data 04/05
Dimensões (em cm)	Vert. 42,00	Hor. 29,00	Dimensões (em cm)	Vert. 42,00	Hor. 29,00	Dimensões (em cm)	Vert. 42,00	Hor. 29,00
Valor da Obra Cr\$	1.500,00		Valor da Obra Cr\$	1.500,00		Valor da Obra Cr\$	1.500,00	

MEP ESTADO DE PERNAMBUCO SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES MUSEU DO ESTADO
 Av. Rui Barbosa, 900 - Graças
 Fone: (081) 222-6094 Recife - PE - 51.000

Inscrição Nº: **69**

XXXV SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO

Prazo de entrega das obras: Vide regulamento.
 Atenção: Esta ficha deve, obrigatoriamente, acompanhar os trabalhos concorrentes.

Nome completo: **RODOLFO MEIQUITA DO NASCIMENTO** Nome artístico: **RODOLFO MEIQUITA**

Endereço: **RUA GENILIANO CARDOZO, 27** Bairro: **MARACANA** DDD: **71** Fone: **3215835** CEP: **51.000** Cidade: **RECIFE** UF: **PE**

Banco, Agência e Nº. da conta bancária para eventual remessa de numerário: _____ CPF: **05277964** RG Identidade: **4.206.248** UF: **PE**

Assinatura do artista: *Rodolfo Meiquita do Nascimento*

Preencher as seis etiquetas abaixo, destacar as três últimas e encetar ao verso das obras.

65 A			69 B			69 C		
Artista	Rodolfo Meiquita		Artista	Rodolfo Meiquita		Artista	Rodolfo Meiquita	
Cidade	Recife		Cidade	Recife		Cidade	Recife	
Título da Obra	ARTE E VIOLÊNCIA		Título da Obra	OUTRO TREM		Título da Obra	TRABALHADORES ESPECIALIZADOS	
Técnica	MIXTA		Técnica	MIXTA		Técnica	MIXTA	
Dimensões (em cm)	Vert. 6	Hor. 13	Dimensões (em cm)	Vert. 51	Hor. 13	Dimensões (em cm)	Vert. 14	Hor. 13
Valor da Obra Cr\$	150,00,00		Valor da Obra Cr\$	150,00,00		Valor da Obra Cr\$	150,00,00	

MEP ESTADO DE PERNAMBUCO SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES MUSEU DO ESTADO Av. Rui Barbosa, 960 - Graças Fone: (081) 222-6894 Recife - PE - 50.000

Inscrição Nº: **087**

XXXVII SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO

Prazo de entrega das obras: Vide regulamento.
Atenção: Esta ficha deve, obrigatoriamente, acompanhar os trabalhos concorrentes.

Nome completo: **RODOLFO MESAQUITA DO NASCIMENTO** Nome artístico: _____

Endereço: **RUA 48, N° 483** Bairro: **ESPINHEIRO** DDD: _____ Fone: **2225875** CEP: **50.400** Cidade: **RECIFE** UF: _____

Banco, Agência e Nº. da conta bancária para eventual remessa de numerário: _____ CPF: **01567746972** INSC. Estadual: **14.206.241** UF: _____

Assinatura do artista: *Rodolfo Mesquita do Nascimento*

Preencher as seis etiquetas abaixo, destacar as três últimas e anexar ao verso das obras.

087 A		087 B		087 C	
Artista: RODOLFO MESAQUITA		Artista: RODOLFO MESAQUITA		Artista: RODOLFO MESAQUITA	
Cidade: RECIFE		Cidade: RECIFE		Cidade: RECIFE	
Título da Obra: S.O.S.		Título da Obra: ELEFANTE		Título da Obra: A SAÍDA DE UMA FIGURA TRAVELENATA	
Técnica: PINTURA Data: 1983		Técnica: PINTURA Data: 1983		Técnica: PINTURA Data: 1983	
Dimensões (em cm): Vert. 90 Hor. 30		Dimensões (em cm): Vert. 90 Hor. 120		Dimensões (em cm): Vert. 60 Hor. 48	
Valor da Obra Cr\$ 1.000,00,00		Valor da Obra Cr\$ 1.000,000,00		Valor da Obra Cr\$ 2.000,000,00	

MEP ESTADO DE PERNAMBUCO SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES MUSEU DO ESTADO Av. Rui Barbosa, 960 - Graças Fone: (081) 222-6894 Recife - PE - 50.000

Inscrição Nº: **46**

XXXVI SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE PERNAMBUCO

Prazo de entrega das obras: Vide regulamento.
Atenção: Esta ficha deve, obrigatoriamente, acompanhar os trabalhos concorrentes.

Nome completo: **RODOLFO MESAQUITA DO NASCIMENTO** Nome artístico: **RODOLFO MESAQUITA DO NASCIMENTO**

Endereço: **RUA 48, N° 483** Bairro: **ESPINHEIRO** DDD: _____ Fone: **2225835** CEP: **50.000** Cidade: **RECIFE** UF: _____

Banco, Agência e Nº. da conta bancária para eventual remessa de numerário: **BANCO AUXILIAR/AS. RECIFE / CONTA Nº 069-220401-06** CPF: **095-277-765** INSC. Estadual: **14.206.749** UF: _____

Assinatura do artista: *Rodolfo Mesquita do Nascimento*

Preencher as seis etiquetas abaixo, destacar as três últimas e anexar ao verso das obras.

46 A		46 B		46 C	
Artista: RODOLFO MESAQUITA DO NASCIMENTO		Artista: RODOLFO MESAQUITA DO NASCIMENTO		Artista: RODOLFO MESAQUITA DO NASCIMENTO	
Cidade: RECIFE		Cidade: RECIFE		Cidade: RECIFE	
Título da Obra: INVENÇÃO DE FRANKSTEIN		Título da Obra: A FILA DOS VAGABUNDOS		Título da Obra: DO ASSASSINATO CONSIDERADO COMO UMA DAS BELAS ARTES	
Técnica: PINTURA Data: 1983		Técnica: PINTURA Data: 1983		Técnica: PINTURA Data: 1983	
Dimensões (em cm): Vert. 27,27 Hor. 17,23		Dimensões (em cm): Vert. 60 Hor. 110,23		Dimensões (em cm): Vert. 44,20 Hor. 100,10	
Valor da Obra Cr\$ 300,000,00		Valor da Obra Cr\$ 300,000,00		Valor da Obra Cr\$ 300,000,00	