

A GERAÇÃO 80 NO AMAZONAS E A TRAJETÓRIA DE CRISTÓVÃO COUTINHO: A ELOQUÊNCIA DA PINTURA E A DISCRIÇÃO DO *GRAFFITI ART* (1985-2017)

Sávio Luis Stoco
ECA-USP
Ricardo Agum Ribeiro
UFF-RJ

Resumo

A reflexão apresentada no artigo se direciona para dois pontos. Primeiramente reconhecer a existência de um cânone referente à Geração 80 em Manaus, formado pelo grupo de pintores Bernadete Andrade, Jáder Rezende, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita e Sérgio Cardoso. Em seguida, buscamos problematizar essa noção, contrapondo à presença e importância de diversos artistas que também alcançaram reconhecimento local. A segunda parte debruça-se sobre a trajetória do artista amazonense Cristóvão Coutinho, que iniciou em 1985 e intersecciona o quadro da Geração 80. Por meio de uma análise histórica e estética das principais obras e exposições desse artista, identificamos duas linhas de força: a constância do Graffiti Art entrecruzado com diversos outros meios; assim como preponderância dos assuntos e posturas contestadores/políticos. O que constituiu uma produção que, valendo-se dos preceitos mais à margem que a crítica da época concebia, foi responsável por uma das mais originais obras que foram levantadas no campo das artes visuais. Com a articulação dessas duas partes do artigo, buscamos promover um esforço de revisão de dogmas críticos e noções postas.

Palavras-chave:

História da arte; Geração 80; Manaus.

Este artigo pretende em sua primeira parte traçar uma compreensão sobre a Geração 80 no Amazonas, mais precisamente em Manaus, onde o circuito de artes visuais se concentrou. Antes de tudo iremos reconhecer a existência de um cânone referente a essa geração, formado por cinco pintores que foram reconhecidos e legitimados no início de suas trajetórias. Em seguida, buscamos problematizar essa

Abstract

The reflection presented in the article is directed to two points. First recognize the existence of a canon referring to the Generation 80s in Manaus, formed by the painters Bernadete Andrade, Jáder Rezende, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita and Sérgio Cardoso. Next, we try to problematize this notion, contrasting the presence and importance of several artists who also achieved local recognition. The second part focuses on the trajectory of the artist Cristóvão Coutinho, born in Amazonas state, who began in 1985 and interceides the picture of Generation 80s. Through a historical and aesthetic analysis of the main works and exhibitions of this artist, we identified two lines of force: constancy of Graffiti Art intertwined with various other means; as well as preponderance of the subjects and positions answering / politicians. What constituted a production that, using the precepts more to the margin than the critic of the time conceived, was responsible for one of the most original works that were raised in the field of the visual arts. With the articulation of these two parts of the article, we seek to promote an effort to review critical dogmas and notions.

Keywords:

History of art; 80's generation; Manaus.

noção padrão que pairou sobre esse grupo, contrapondo à afirmação de que houve outras trajetórias artísticas tão significativas quanto a deles. Nossa hipótese será balanceada e/ou confirmada pelas considerações de pelo menos dois argutos observadores da cena das artes visuais, João Bosco Ladislau de Andrade (1986a, 1986b) e Leila Leong (2013), que em textos da época e recentes mencionaram o quinteto, além

de outros criadores que também se ligaram aos pontos nodais da arte dessa década. Também consideraremos o caso ímpar da trajetória do artista Roberto Evangelista e da Arte Conceitual, que se pronuncia a partir de 1976 em Manaus. As obras desse artista atravessaram esse período sem aderir aos preceitos afamados da Geração 80, ocasionando em moderada reverberação no meio local, ambiente não afeito às experimentações.

Para essa parte, valerá, metodologicamente, os indicativos da História Social da Arte, que se preocupa em reconhecer as trajetórias dos indivíduos e grupos em sociedade. Assim como nos é significativo o esforço de compreensão de críticos e historiadores, tais como Agnaldo Farias (2010) e Fernando Morais (1991), de consolidação e revisão de noções com fito na Geração 80 do sudeste - modelo para a Geração 80 amazonense.

Essa introdução sobre o cânone pretende situar o leitor no quadro particular das artes visuais em Manaus. O objetivo é que fique mais compreensível a chave de entendimento que aplicaremos para o nosso objeto principal, a trajetória e produção do artista e curador amazonense Cristóvão Coutinho, assunto da segunda parte do artigo.

Buscou-se refletir a respeito da trajetória de Coutinho, tendo como ponto de partida o ano de 1985, quando criou e expôs sua primeira obra. Observamos que se tratou de uma heterogênea e profícua carreira - ainda em curso - no cenário das artes visuais em Manaus. Um trabalho que resultou tanto em uma instigante experiência como criador quanto ainda se desdobrou em um consistente trabalho curatorial a partir do ano 2000. Percebido aqui como um percurso que fomentou em profundidade o discurso relativo à arte contemporânea, não apenas na capital do Amazonas assim como em boa parte da região amazônica, sobretudo em sua porção ocidental. Com sua atuação multifacetada, como artista, à frente da concepção de exposições de arte, espaços públicos e privados, propositor de projetos, ocupando cargos públicos relacionados à cultura, como conselheiro municipal de cultura, ele se apresenta como um ator social relevante para o debate da atualidade das artes no Brasil.

Essa parte do texto baseou-se em uma pesquisa prévia, promovida pelos autores desse artigo que resultou no Dossiê Cristóvão Coutinho, que nos auxilia na melhor compreensão de sua trajetória em perspectiva. Assim, temos esse pano de fundo de investigação, partindo das memórias e considerações do artista, de documentos de seu acervo pessoal, do levantamento de fontes primárias e do estabelecimento da cronologia de sua produção artística.

Com isso, investimos em uma proposta de análise histórica e estética da produção do artista. Focamos neste artigo no viés contestador e político, concernente aos meios, formas e conteúdo de suas elaborações presentes em suas mais significativas exposições/obras e pinçamos uma significativa proposta curatorial, a exposição *Pixo* (2006). A partir dessa delimitação, compreendemos que o emprego do meio *graffiti* estruturou-se como uma de suas linhas de força, presente em toda a sua trajetória. Ele utilizou esse veículo de maneiras diversas, resignificando-o; nunca de forma pura. Promoveu entrecruzamentos com outros meios com os quais trabalhou, a saber: fotografia, objeto, pintura, ambientes e instalações, cenografia; além de ter abordado o trabalho de jovens artistas do *hip hop* na exposição mencionada que organizou promovendo o *debut* desse grupo no meio artístico amazonense.

QUESTÕES E EMBATES DE UMA GERAÇÃO

Na capital amazonense, o cânone da Geração 80 pode ser compreendido como sendo integrado pelos pintores Bernadete Andrade, Jäder Rezende, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita e Sérgio Cardoso. A consolidação desses nomes se deveu ao reconhecimento individual, com premiações locais e nacionais. Mas algumas vezes esse destaque se deu coletivamente, o que contribuiu para a percepção do quinteto conjuntamente. As mostras mais significativas que agregaram as obras desses artistas foram a *Verde contemporâneo* (jul./ago. 1989), organizada no espaço expositivo Solar Grandjean de Montigny (PUC RJ), no Rio de Janeiro, e a *Artistas contemporâneos do Amazonas* (mar./abr. 1989), no Museu de Arte Brasileira da FAAP, em São Paulo. Além disso, entre esses artistas também houve uma afinidade pessoal/estética explicitada por um plano de

agrupamento, não implementado, sob a alcunha In *CIA das Índias de Manaus*.

É certo que não há um consenso com relação a esse cânone a que nos referimos. Um exemplo de discordância está em um texto de Leila Leong, jornalista, ex-empresária do ramo cultural (inclusive galerista) e administradora pública do segmento da cultura na década de 1990. Essa autora considerou que a Geração 80, em Manaus, foi integrada por Cardoso, Jacqmont, Mesquita - sem Bernadete ou Rezende - além de incluir Auxiliadora Zuazo e Roberto Evangelista no time (LEONG, 2013). Pensamos que não apenas Zuazo e Evangelista, mas Arnaldo Garcez, Rita (Rita Loureiro) e Zeca Nazaré (José Nazaré), dentre outros, poderiam ser considerados nessa geração caso o critério fosse a boa circulação e reconhecimento crítico de produção fora das cercanias do Amazonas.

É significativo colacionarmos uma carta escrita por Bernadete Andrade em 1989, endereçada a Otoni Mesquita. Nesse documento, Andrade reforçou a afinidade que existiu entre ela, Cardoso, Jacqmont e Mesquita para justificar a exclusão de Arnaldo Garcez no que supomos ter sido os preparativos para uma exposição coletiva. Ao noticiar ao amigo Otoni que não conseguiu contato com Garcez, Bernadete acrescentou: "E penso que é uma questão bem delicada [incluí-lo]. Acho que o nosso próximo passo é assumir o grupo dos 4. JAIR, OTONI, BERNA E SÉRGIO. Sem constrangimento. Somos 4 pessoas que nos identificamos, principalmente, pela forma de entender a arte. Há uma aproximação muito grande entre a gente" (PINTO, 2014, p.33). A autoimagem de coesão desse grupo, de certa forma, acabou por se consolidar na historiografia e até hoje foi pouco ou nada problematizada.

Outro ponto interessante a ser considerado quanto o cânone da Geração 80 amazonense é que todos, exceto Jäder Rezende, tiveram o início de suas trajetórias fincadas nas décadas anteriores, 1960 e 1970. Conjeturamos que a adesão desses artistas às características da Geração 80 nacional/internacionalmente (valorização da pintura, gigantismo das obras e suportes diferenciais) foi facilitada por não terem se ligado esteticamente às práticas da

vanguarda preponderante nos anos 60/70, ou seja, à arte conceitual ou minimalista. Fato esse que é compreendido quando consideramos que na capital amazonense tais estéticas eram precariamente difundidas tanto na esfera do ensino formal quanto por meio de exposições.

A historiografia registra que as primeiras amostras do conceitualismo em artes visuais na capital amazonense foram apresentadas em 1976. Trataram-se das primeiras obras do artista acriano radicado em Manaus, Roberto Evangelista. Em seguida à estreia, esses trabalhos alcançaram ampla circulação nacional e internacional. Foi na "independente e inovadora" (PASCOA, 2017, p.29) exposição *Salão Aberto de Arte* (1976), com curadoria de Álvaro Páscoa e organização de Zeca Nazaré, que Evangelista apresentou sua primeira instalação, *Mano-Maná das utopias I*, com a qual participou da *Bienal Nacional de São Paulo* (1976), onde conquistou o Prêmio Ministério das Relações Exteriores, e da *XIV Bienal Internacional de São Paulo* (daqui para frente, BISP). Nesse mesmo ano, o público manauara ainda viu na mostra denominada *10 anos de Zona Franca* (1976), a instalação que foi considerada uma "obra-síntese da paisagem da desolação amazônica", *Mater Dolorosa - in memorian I*. A análise de Márcio Souza para essa obra evidenciou o local diferencial que esse trabalho ocupou, tanto em relação à fricção com os produtos industrializados das empresas multinacionais instaladas em Manaus, dispostos no mesmo ambiente expositivo, quanto em relação aos outros trabalhos artísticos amazonenses que considerou tardios. "[*Mater Dolorosa* estava] cercada de trabalhos ainda em óleo sobre tela" (SOUZA, 1978, p.53-57). Em 1978, esse mesmo artista estreou o filme de 12 minutos, em 16mm, *Mater Dolorosa - in memorian II (da criação a sobrevivência das formas)*, premiada no V Salão Nacional de Artes Plásticas, da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE, 1982).

Pontuamos esses três trabalhos conceituais de Evangelista para dar a ver a raridade com que se faziam presentes no meio artístico amazonense, apesar da qualidade reconhecida desses trabalhos. Tampouco essa vertente de arte foi fomentada pela formação ofertada institucionalmente. No programa dos cursos e

conferências disponibilizados pela Escola de Arte da Pinacoteca do Amazonas, sobressaíram-se as escolas artísticas do século XIX e das vanguardas históricas, pertencentes às primeiras décadas do século XX, a saber: Impressionismo, Cubismo, Fauvismo, Surrealismo, Abstracionismo e Expressionismo (PÁSCOA, 2011; PÁSCOA, 2012). Estéticas essas abordadas nas aulas de desenho, pintura, xilogravura e história da arte ofertadas como primeiro contato com a arte justamente à geração que despontou nos anos 1980. Nesse programa educacional, nenhum indício de disseminação do Concretismo, da *Pop Art* (Novas Figurações, como foi denominada no Brasil); menos ainda dos processos intermediais, do Minimalismo, do Conceitualismo, ou das instalações que marcaram a produção vanguardista dos anos 60/70.

Importa compreendermos a rara presença da Arte Conceitual, ao focalizarmos a Geração 80, para não cairmos no equívoco de pensar na valorização da pintura amazonense nessa década como contraponto ao conceitualismo amazonense. Frisamos: num ambiente em que a pintura não deixou de dar as cartas mesmo nos anos 1960 e 1970; vide a trajetória do pintor Moacir Andrade que se consagrou justamente nesse momento. A Transvanguarda e o Neoexpressionismo, conceitos que marcaram a Geração 80, seduziram os artistas amazonenses certamente no momento das suas viagens formativas às capitais do sudeste. Essa adequação à nova visualidade valorizada pela crítica e pelas galerias fez com que eles dialogassem com críticos, curadores e galeristas fora do seu estado de origem. Mas, levantamos uma hipótese que precisaria ser mais aprofundada posteriormente, no meio artístico de seu estado, suas dedicações à pintura deram continuidade à preponderância da pintura que não saiu de voga durante quase todo o século XX.

Mesmo no contexto das capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, hoje, problematiza-se a ideia de que o cansaço com relação à “arte assexuada, hermética e fria” dos anos 1960/70 foi a razão do retorno à pintura (MORAIS, 1991, p.30). Foi essa a bandeira levantada por influentes críticos/curadores atuantes na época, ideias afirmadas em textos célebres de, por exemplo, Fernando

Moraes, então curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e Roberto Pontual, que colaborava com o Jornal do Brasil (RJ). No entanto, concordamos que não se deveria afirmar categoricamente que a razão de ser da estética da Geração 80, muito marcada pelo “retorno à pintura”, contrapôs-se ao “dogmatismo da arte dos anos 70” (MORAIS, 1991, p.13).

Abordagens de cunho histórico, e mais recentes, como a empreendida por Agnaldo Farias, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2010, p.218–223), observaram o quanto os pintores brasileiros do sudeste tiveram um modelo de peso nas amostras da pintura alemã, italiana e norte-americana vistas nas edições de 1981 e 1983 da BISP. Assim como foi significativo, também, nos principais núcleos de formação artística do período, como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, criada em 1975, já com caráter experimental, mas que a partir de 1978, suas aulas foram conduzidas pelos artistas Luiz Áquila, John Nicholson e Charles Watson, “militantes fervorosos da pintura” mesmo nos anos em que o experimentalismo era a pedra de toque da produção artística (FARIAS, 2010, p.220).

Dessa maneira, por meio da compreensão do impacto do ensino e das exposições acessíveis aos indivíduos e outras formas de se informar, temos que compreender a circulação e contaminação de tendências no campo das artes. Assim, observamos em perspectiva o caso dos artistas canônicos da Geração 80 de Manaus, tomando contato com as novas formas de expressão durante suas residências/passagens pelo sudeste, momento em que se guiaram pelos novos paradigmas característicos da década, ou seja, além de privilegiarem a pintura como técnica, trabalharam com os tamanhos ampliados de suas telas, em alguns casos, libertas dos chassis.

Essa dinâmica de deslocamento de seu meio e adesão à voga estética/técnica, ocasionando em atualização na arte, também pode bem ser percebida na trajetória de Cristóvão Coutinho. De certo, ele não se dedicou à pintura, como seus conterrâneos; mas obras com áreas enormes, assim como outros elementos podem ser apontados como característicos da arte valorizada pela crítica em seu tempo. O que

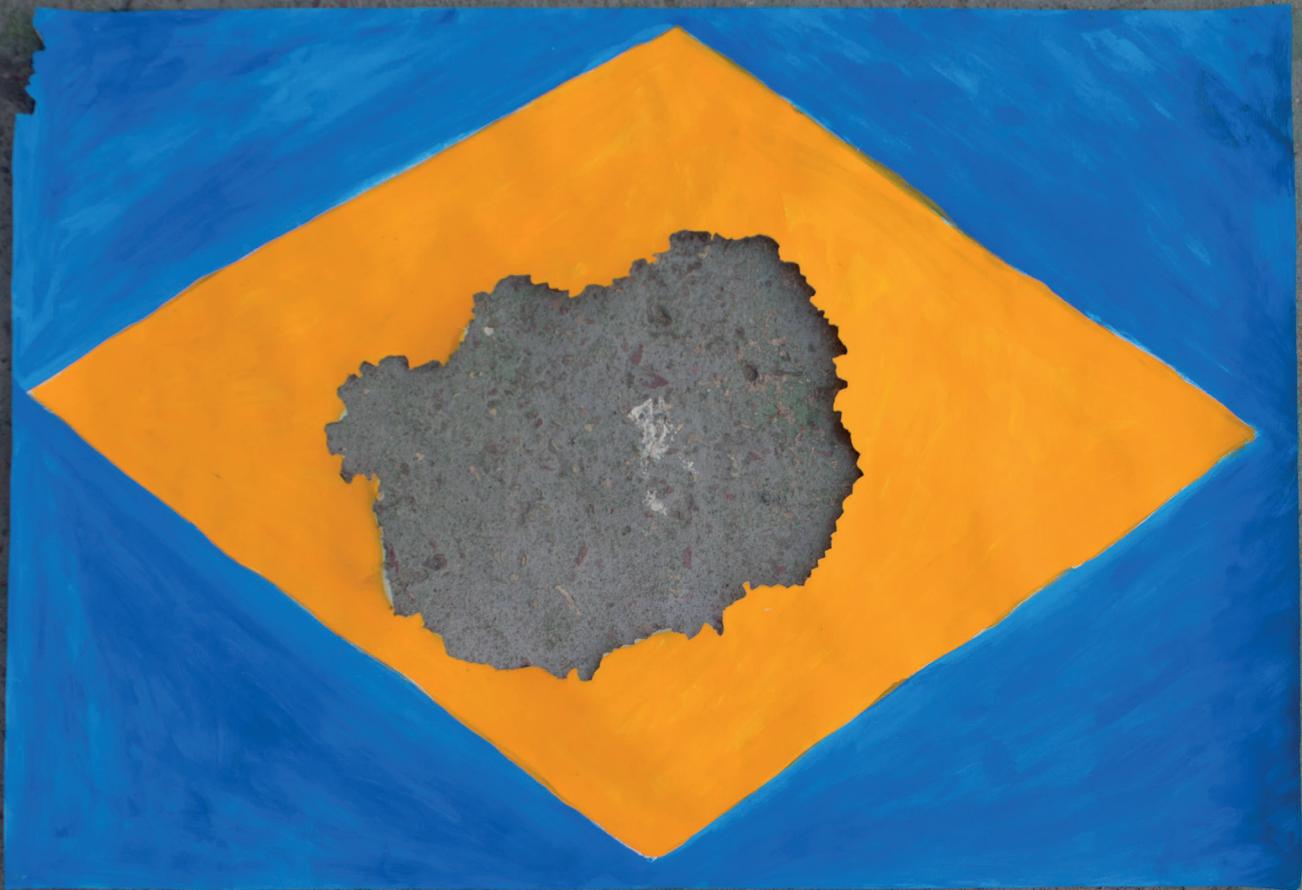


Figura 1 – *Bandeira do não país*, obra de Cristóvão Coutinho. Releitura da obra que integrou a exposição *República Privada e Companhia* (1985). Participou de performance na exposição *des.APARECER* (2017). Imagem: fotografia de Rodrigo Duarte; obra pertencente ao acervo do artista.

inclui a eleição do meio mais à margem que o sistema reconheceu até então, ou seja, o *Graffiti Art*, assim como a politização de seus assuntos, também um dado característico de uma parcela daquela produção.

À MARGEM DO CÂNONE

Caso fiquemos circunscritos aos nomes canônicos da Geração 80 em Manaus, formado pelos cinco artistas mencionados anteriormente, certamente estaremos representando o período de forma restrita. Para tanto teríamos que excluir artistas que participaram do circuito, desenvolvendo significativas contribuições. Esse tipo de ofuscamento nos parece atingir Cristóvão Coutinho, que para nós é o caso mais notório dentre os que tendem a não ser reconhecidos - erroneamente, a nosso ver - como expoente legítimo dessa Geração 80 em Manaus.

No intuito de objetivar a inserção de Coutinho no meio cultural das artes visuais, sobretudo levantando a ideia de que se trata de um dos expoentes da Geração 80, apresentaremos sua

trajetória em um viés dialógico, contextualizando historicamente e analisando esteticamente alguns de seus principais trabalhos.

Coutinho é um artista cuja trajetória se desdobra em uma extensa e profusa produção de mais de 34 exposições, entre individuais e coletivas. Um trabalho que conciliou duas linhas de força: os temas político/sociais e o meio/estética do *Graffiti Art*, como dissemos. Levantamos aqui a hipótese de sua obra passar a ser vista sob a ótica dos preceitos da Geração 80 em Manaus, não apenas porque o início da sua trajetória ter se dado em 1985. Mas, sobretudo, porque suas questões irmanaram-se aos pontos nodais de sua época - não nos referimos ao afamado "retorno da pintura". Por isso, trata-se de uma obra das mais legítimas, como veremos em pormenores, de serem localizadas a partir dos debates conceituais desse movimento que primou pelo ecletismo. Além de também compreendermos que ele bem dialogou, numa etapa seguida a sua introdução no meio artístico, à medida que foi buscando formação, com correntes e debates mais contemporâneos nas décadas de 1990 a 2000 - assunto que não iremos adentrar nesse artigo por falta de espaço.

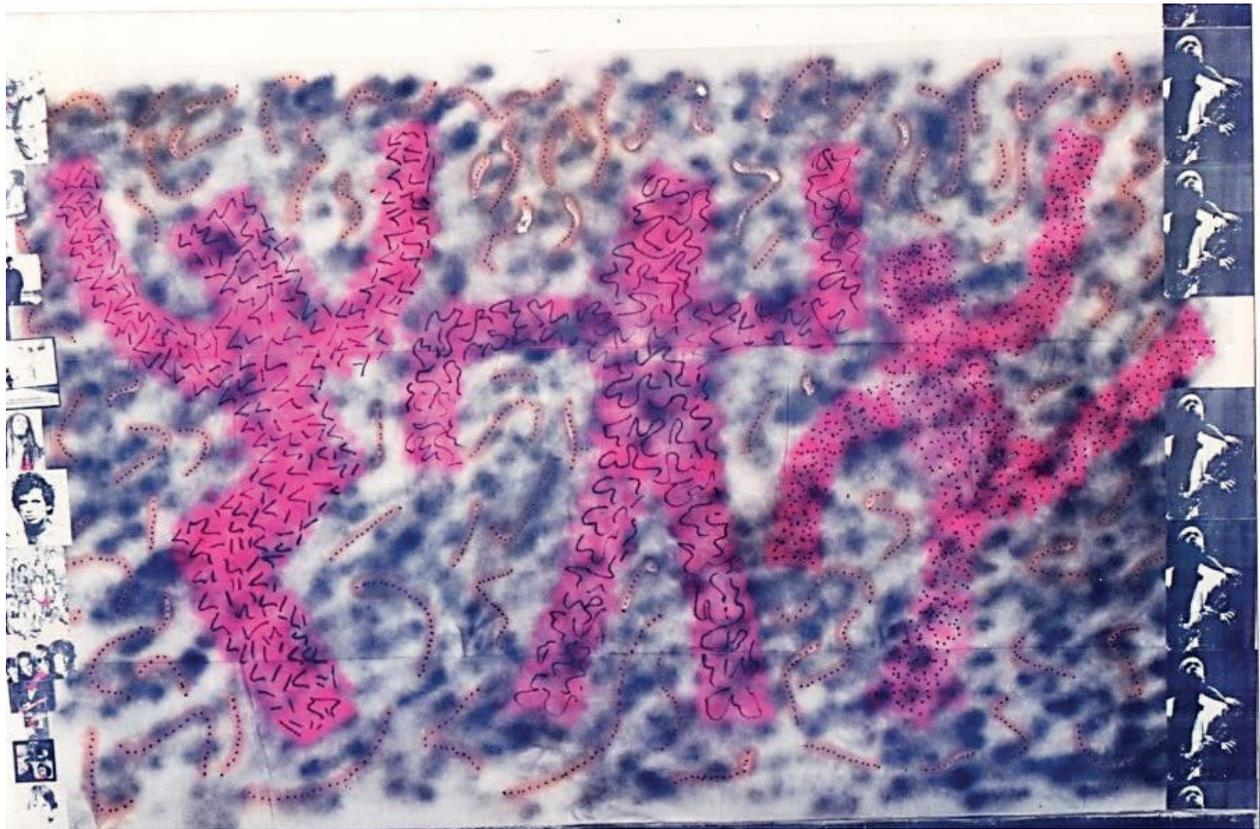


Figura 2-3 – Exposição *Rabiscos Dançantes* (1986), de Cristóvão Coutinho. Acima, um dos painéis, com colagens de fotografias xerocopiadas. Abaixo, vista parcial da galeria com três dos painéis. Imagens: acervo do artista.

A primeira participação em uma exposição se deu na mostra coletiva *República Privada e Companhia* (set. 1985) realizada na semana da pátria e cuja curadoria foi de Jäder Rezende. Coutinho resistiu a aceitar o convite feito por seu recente amigo, Rezende, justificando não ter tido qualquer formação em arte e na época não estar familiarizado com esse meio (AGUM, NASCIMENTO, TRINDADE & STOCO, 2017). Mas cedeu, preparando uma obra objetual para a mostra. Criou uma bandeira brasileira, pintada rusticamente em papel cartolina e queimou o centro da obra, provocando um buraco proposital (Figura 1). O artista apresentou um trabalho político, o qual relacionou às suas experiências não artísticas. Apesar de julgar atualmente que promoveu mais um gesto “panfletário” do que artístico, é possível notarmos a sintonia dessa criação com uma vertente nacional da arte na Geração 80. Alguns artistas estruturaram obras em diálogo com o quadro histórico brasileiro foi marcado pela abertura política, com relação à ditadura, e pela transição democrática.

O crítico Frederico Moraes, referindo-se ao texto seu que havia sido republicado no catálogo da exposição *Como vai você, Geração 80?*, expressou a presença da questão política no ideário dos jovens artistas dessa década.

“[Eles] descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, tanto que aderiram de corpo e alma à campanha das Diretas-já e também sonharam com um país mais justo, transparente e verdadeiro. Aliás, não só levaram a sua criatividade à rua como acabaram por introjetar, em suas obras iniciais, aquela alegria e descontração proporcionadas pela campanha das Diretas-já” (MORAIS, 1991, 14-15).

No ano seguinte, Coutinho produziu a sua primeira exposição individual, incentivada pelo coordenador da Galeria Afrânio de Castro, Jair Jacqmont. *Rabiscos Dançantes* (jul. 1986, Figuras 2 e 3) iniciou a sua trajetória no *Graffiti Art* - negando o título de artista plástico tanto quanto o de grafiteiro (OLIVEIRA, 1986). Coutinho teve como principal referência as figuras humanas e animais criados à mão livre com *spray* pelo norte-americano Keith Haring, cuja vinda ao Brasil a convite da XVII BISP (1983) teve ampla cobertura midiática. A proposta inicial para *Rabiscos...* foi de grafitar as paredes da galeria - como Haring fazia nos

espaços externos e internos em que intervinha. No entanto, os recursos do espaço eram tão escassos que a solução encontrada foi cobrir as paredes com grandes áreas de papel-jornal que vinha em bobinas de grande bitola. A parte final dessas bobinas, que era costumeiramente descartada, foi doada pelo Jornal do Comércio para servir de suporte para a obra.

Foram produzidos seis grandes painéis de papel de 3x2 metros. Além do *spray*, foram utilizados pincéis atômicos de cores fosforescentes e cópias xerográficas de fotografias de artistas, astros e estrelas da música *pop*, escritores e intelectuais, tais como Bob Marley, Beatles, os tropicalistas brasileiros, Clarice Lispector, Carl Gustav Jung, Antonin Artaud, entre outros. Linhas sinuosas, pontos e algumas figuras humanas agigantadas somaram-se às cópias xerográficas. Uma profusão de cores, contornos marcados e apelo demótico fizeram a relação direta com a visualidade que tanto havia particularizado a obra de Haring (ARCHER, 2001). O diferencial de Coutinho, devemos notar, foi avançar e promover uma mistura de meios, tornando o *graffiti* mestiçado. Essa será uma importante particularidade de sua obra e que se intensificou nos trabalhos seguintes. Foi o que fez ele se distanciar da estética do próprio *graffiti*, inclusive de Haring, sem abandonar o uso da tinta pulverizada.

É importante observar que em um só gesto, Jacqmont acolheu na galeria um jovem artista e uma proposta diferenciada para os parâmetros locais. Tal arrojo pode ser explicado com alguns dados da sua trajetória. Esse havia estudado no Parque Lage e o frequentado nos anos de grande liberdade no ensino e na prática criativa dessa instituição, foi ele o artista amazonense mais ligado ao Parque. A partir disso, conjecturamos que o coordenador da galeria pode ter avaliado *Rabiscos Dançantes* como uma proposta de interesse, mesmo em se considerando um meio cultural como o amazonense, menos atualizado quanto às novidades artísticas “lúdicas, efêmeras, desagregadas e violentas” de então (CANONGIA, 2010, p.28).

Além do mais, a técnica adotada por Coutinho devia estar no horizonte de Jacqmont, já que em *Como vai você, Geração 80?* participaram

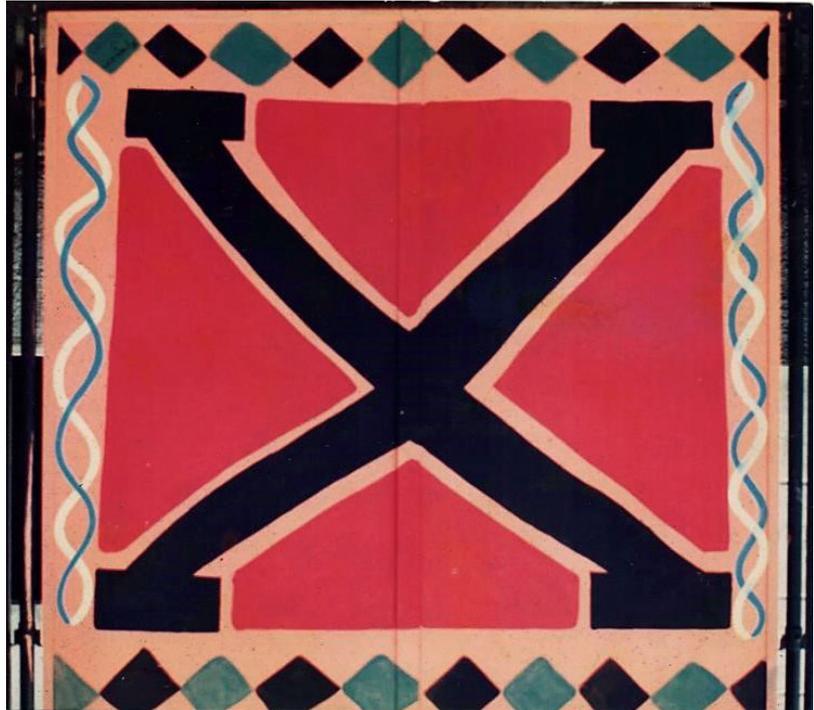


Figura 4 – Obra sem título de Cristóvão Coutinho, integrante da exposição realizada nos tapumes, durante a reforma do prédio do Centro de Artes da UFAM (1993).

Imagem: acervo do artista.

artistas que utilizaram o *spray*, a exemplo dos paulistas Ciro Cozzolino e Alex Vallauri. Diga-se de passagem: este último também tinha sua obra admirada por Coutinho. Seus grafites feitos com moldes, estampados nos muros da região da Praça Roosevelt, foram vistos pelo amazonense quando esse frequentou esse espaço na década de 1980.

Vale considerar, igualmente, que o *graffiti* passava há alguns anos por uma profunda aceitação do meio artístico, indo da informalidade das ruas para o ambiente de importantes eventos expositivos e galerias. Duas das três maiores e mais antigas exposições de arte em âmbito mundial cancelaram a validade dessa técnica; referimo-nos à BISP e à alemã Documenta. Esse segundo evento integrou Haring em sua sétima edição. E quanto à BISP, Vallauri foi convidado na edição seguinte a da inclusão inusitada do grafiteiro Keith Haring, ou seja, na edição de 1985. Ele criou o ambiente *Festa na casa da rainha do Frango Assado*, com 88 m², integrado por peças de mobiliário decoradas, além de suas características pinturas murais (CATÁLOGO, 1985). Esses seriam apenas alguns, mas graúdos argumentos que poderiam bem justificar a abertura da Galeria Afrânio de

Castro, um espaço oficial das artes, ligado ao Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas, para um jovem desconhecido no meio artístico, sem formação específica, a ocupar sozinho e grafitar todas as áreas disponíveis.

Foi um caso deveras diferente dos pintores canônicos da Geração 80, cuja maioria frequentou prestigiosos cursos universitários e as escolas de arte mais renomadas do circuito sudestino. Coutinho foi integrando-se e adentrando o meio artístico amazonense tendo na figura de Jacqmont um apoiador disposto e um bem informado interlocutor crítico (AGUM, NASCIMENTO, TRINDADE & STOCO, 2017).

Em fevereiro de 1993 a Ufam promoveu uma exposição coletiva cuja proposta foi tomar como suporte para as obras inéditas os tapumes da reforma do Centro de Artes Hahnemann Bacelar (CAUA). Coutinho apresentou aquele que podemos considerar o seu primeiro e único *graffiti* puro, sem outros meios envolvidos, e sem o uso do *spray*. Além disso, também foi a primeira vez em que seu *graffiti* foi para o espaço externo. Sem título, essa obra resumiu-se por um enorme X (Figura 4). A obra aludiu



Figura 5 – Instalação *Erráticos* (1995), de Cristóvão Coutinho, integrante da exposição de arte do evento *XII Zonarte Ocupação*. Imagem: acervo do artista.

à antiga forma de grafar, em grego, o seu próprio nome, Cristóvão: Xpovam/Xpoval. Assíduo admirador da obra do artista cearense Leonilson, um dos integrantes da Geração 80 que mais se notabilizou no Brasil, Coutinho apresentou nesse trabalho indícios do que viria a desenvolver depois. O empréstimo de elementos da poética de Leonilson, reprocessando-os, como a autorreferencialidade.

Dois anos mais tarde o ambiente externo viria estruturar um projeto do artista, dessa vez uma instalação, denominada *Erráticos* (Figura 5). No evento *XII Zonarte Ocupação* (set. 1995), no Balneário do Sesc, coordenado por Jair Jacqmont, a criação partiu da proposta de ocupar um espaço gramado, próximo de uma mata. Dessa forma, o projeto envolveu a construção de um conjunto de 15 altas hastes de aproximadamente 5 metros cada, grafitadas, fincadas no solo. Na extremidade, uma meia lua ou um par de chifres. Algumas hastes possuíam uma espécie de estandarte

metálico, transpassado pelas hastes. Nesse suporte o artista elaborou um grafite que não mais lembrava as figuras animadas e coloridas de Haring. E sim desenhos de setas, linhas serpenteadas, retas, tridentes, olhos e outras formas sintéticas. Um conjunto que lembrava um tipo de escrita pictográfica de uma tribo desconhecida - seriam os tais "erráticos"? Uma tribo talvez meio urbana/meio selvagem. Esse trabalho expressa bem o momento em que Coutinho passou a apresentar sinalizações ao invés de simbologias, numa influência direta das leituras de Carl Jung (AGUM, NASCIMENTO, TRINDADE & STOCO, 2017).

A produção fica complexa a ponto de apresentar três séries de trabalhos distintos em uma mesma exposição individual *3x1* (mai. 1996). A coerência residiu no fato de que essas séries desdobraram visualidades que vinham sendo desenvolvidas anteriormente por ele e também na sugestão de que se tratava de imagens de uma sociedade em colapso. As três partes



Figura 6 – Graffiti literário *Seja realista peça o impossível* (1996) de Cristóvão Coutinho, integrante da exposição de arte do *XIII Zonarte Ocupação*. Imagem: acervo do artista.

dessa mostra foram: *Os 7 pecados do capital*, com bandeiras de tecido grafitadas com spray aludindo à TV, dinheiro dentre outros ícones da sociedade capitalista; *Anxo e os Paraysos*, pequenas pinturas abstratas em pastel oleoso, com minúsculos sinais inclusos (pictográficos); e o ambiente desértico *Minimax e a Amada Terra*, com areia, troncos pintados e objetos cotidianos, como revólveres e um sanduíche recheado por notas de dinheiro e tinta vermelha.

Na edição seguinte, *XIII Zonarte* (nov. 1996), também criou uma instalação. *Balânsia* foi projetada para ser instalada em um grande ginásio esportivo com pé direito muito alto, onde ocorreu a mostra coletiva. Esse balanço individual seria comum se não fosse pelo enorme par de cordas que o sustentava, fixado no teto do ginásio. A proposta era que a obra pudesse ser experimentada pelo público. Caso o uso fosse levado às últimas consequências, fatalmente provocaria ânsia de tão alto que as cordas desse balanço poderiam chegar. O

graffiti não deixou de se pronunciar, mesmo nessa obra mais minimalista. No piso, uma enorme seta em forma espiralada foi pintada. Mais do que orientar o procedimento de uso do brinquedo, talvez esse elemento prenunciasse o efeito desnorteante após o uso. Outra obra completou a participação do artista nesse evento, dessa vez um *graffiti* literário (Figura 6). Em uma grande “parede falsa” que integrou a arquitetura da mostra coletiva recebeu a frase “seja realista peça o impossível”. Tratou-se de uma apropriação, de uma frase célebre da escritora francesa Marguerite Yourcenar (Marguerite Crayencour).

A exposição *O que você quer dizer* (jun. 1997) constitui um marco na trajetória de Coutinho. Foi a primeira vez que ele se propôs a realizar uma exposição de pinturas - meio tão evidenciado por outros artistas da Geração 80. No entanto, sua busca por diversificar a exploração do *graffiti* não o abandonou nessa ocasião. As onze telas, com chassi, foram produzidas com tinta



Figura 7 – Vista da exposição *Home* (1999) de Cristóvão Coutinho, constituída de pinturas-objetos e ambiente. Imagem: acervo do artista.

e massa acrílica, além do *spray*. O tema não o distanciou da sua predileção pela reflexão dos assuntos sociais. Em cada um dos trabalhos aliou formas, ora mais abstratas ora mais diretas, que aludiam à religiosidade cristã e a órgãos sexuais masculinos e femininos. O resultado dessa associação, que explicitou o tamanho das formas sexuais desenhados até de maneira infantil como nos *graffiti* pornográficos de banheiros públicos, explicitavam o constante embate da sexualidade humana sob a opressão dos dogmas das igrejas, estas que na sociedade brasileira são as principais instituições que dogmatizam a vida da população.

Na mostra *Home* (1999), Coutinho experimentou outro tópico da Geração 80, a pintura-objeto, sem chassi. A mostra foi composta por nove obras, conjunto que foi acrescido de um ambiente doméstico: sofá, televisão, mesa lateral e tapete, a partir de objetos *ready-made* (Figura 7). Às pinturas com tinta acrílica, somaram-se uma cornucópia de materiais e procedimentos:

além do *graffiti*, objetos costurados (botões), colados (descartes eletrônicos das indústrias amazonenses, escamas secas de pirarucu) e intervenções (rasgos).

O processo de diversificar a produção da pintura, aglutinando meios não convencionais, foi aprofundado na série *Hibridez*, integrante da mostra *Pôrõn: narrativa visuais* (jun. 2011). O quinteto de telas (quatro grandes), estruturadas dessa vez com chassis, além de tinta acrílica, recebeu *graffiti*, colagem de tecidos com estampas e texturas alusivas a peles de animais (pelúcia, inclusive). As formas coloridas geometrizes ou abstratas, ora desenhadas a lápis na tela de fundo branco, ora pintadas rusticamente, guardam algo do sintetismo da visualidade indígena. O que coadunou com a proposta geral do projeto, premiado em um edital municipal. A proposta foi ter o deslocamento de Manaus como estímulo para a criação, considerando as experiências e observações feitas durante uma viagem do artista ao extremo noroeste do Amazonas, ao



Figura 8 – *Trombada*, obra da exposição *des.APARECER* (2017), criada por Cristóvão Coutinho em colaboração com o pichador Lucas Pezão. Imagem: acervo do artista.

município de São Gabriel da Cachoeira - região em que a população é majoritariamente indígena.

Para encerrar essa visada panorâmica às criações de Coutinho focalizando o *graffiti* e as questões políticas, concluiremos analisando uma obra preparada para a exposição que comemorou seus 30 anos de trajetória, *des. APARECER* (set. 2017). A mostra foi composta tanto por trabalhos pinçados da trajetória do artista, quanto por algumas obras novas. Dentre essas, as inéditas, *Trombada* (Figura 8) nos parece conduzir a uma reflexão que alinhava a experiência até aqui trilhada pelo artista. O uso do *graffiti* foi destacado, dessa vez, pelo que promoveu de referência direta - aliás, mais do que uma referência, ocorreu uma inclusão ou parceria. Para essa obra, Coutinho incluiu o pixo das ruas (traço mais à margem do espectro da grafiteagem) em um trabalho seu, por meio do convite que fez ao pichador Lucas Pezão. A *trombada* a qual nos chama atenção o título da obra não estanca seu significado na sua primeira leitura, que levou em consideração que o para-choque utilizado como suporte foi uma peça do carro do próprio artista que precisou ser substituída após um acidente. Outra leitura possível para a *trombada* seria a da gíria, que conota "encontro", como também pode ser entendida como essa reunião não proposta pela primeira vez por Coutinho. Reunião do universo da arte, ou seja, da representação (ao qual ele nunca se viu como partícipe completo mesmo), com o universo das ruas, do real, que por sua vez sempre tem seu lado de criação, hoje bem mais valorizado. Aqui chegamos a um ponto

central na trajetória artística de Coutinho. Parece ter havido uma dupla consciência que circulou constantemente da esfera da vida real à esfera das artes.

A curadoria proposta por Coutinho na exposição *Pixo* (2006), nos serve aqui como comprovação de que não se trata de interesse de uma obra só, no momento atual em que estão cada vez mais em evidência as escritas, estéticas e práticas de grupos periféricos (pelo menos para o meio artístico/cultural). Há mais de uma década ele já se propunha a promover essa "trombada" entre esses dois vetores de criação que quase nunca se encontravam em um circuito como o de Manaus, arte e rua. A proposta da exposição foi convidar grafiteiros e pichadores, quase indistintamente (e na prática essa distinção pode nem existir em cada um deles), para exibirem seus trabalhos na Galeria do Centro de Artes da UFAM, onde Coutinho trabalhou como curador. Na fala do curador, captada por um registro em vídeo sobre a exposição, compreende-se a preocupação em relação à imposição dos limites para a manifestação artística.

CONCLUSÃO

Em nossa reflexão reconhecemos a existência de expoentes dos preceitos da Geração 80 em Manaus, mas introduzimos nesse debate a presença marcante do artista Cristóvão Coutinho na narrativa apresentada, chegamos a duas considerações que apontamos como sendo principais. A da necessidade de problematização do cânone da Geração 80 na capital amazonense, e a consideração e aprofundamento das pesquisas

no caso de artistas que tiveram uma participação consistente, duradoura no meio artístico local. Não queremos dizer com isso que as pesquisas sobre os artistas hegemônicos devam ser paralisadas. Ao contrário, até suas trajetórias continuam, em parte, com pontos cegos, como nos parece ser o caso. Mas ao privilegiarmos a trajetória de um artista em específico, é salutar para a compreensão do meio em que ele dialogou assim como fixar a sociabilidade em que ele estava imerso, e não o isolar enquanto objeto a parte, unívoco. Se certas trajetórias se destacaram, nunca estiveram isoladas seja em exposições em Manaus, Belém, Rio de Janeiro, seja em São Paulo. Curadores de exposições, professores de escolas de arte, obras de outros artistas, eventos de monta, debates sociais e estéticos, e a certa interação com outros pares das artes (mais ou menos prestigiados) estarão sempre no horizonte de qualquer trajetória por mais fulgurante que seja. Trata-se de um projeto em história da arte que pode e deve, a nosso ver, ser ampliado por outros autores e pesquisadores.

A partir dessas considerações buscamos trabalhar com a hipótese do contexto amazonense da década de 1980/1990 em que se vivenciou a eloquência da pintura e a discricção do *Graffiti Art*, meio esse que foi trabalhado de forma precursora por Coutinho. Foi nesse circuito, que se reservou para sua obra uma certa exclusão tal como observamos, que ele desenvolveu suas duas linhas de força identificadas: dois polos que estão dentro do escopo da produção dessa década. O estudo histórico/contextual que privilegiamos procurou redimensionar a contribuição do artista e sua obra no sistema artístico, bem como seu pertencimento de importância frente à construção artística amazonense.

Ao experimentar essa condição de certa marginalidade, não aderindo à pintura numa época de reforço do valor da pintura, ele contribuiu para aquele que foi considerado o primeiro passo para a inclusão da Arte de Rua no circuito das artes visuais em Manaus. Um arco que se iniciou em *Rabiscos Dançantes* (1985) e seguiu até sua curadoria *Pixo* (2006).

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Radha. Temas amazônicos. **Isto é senhor**, 28 mar. 1989.
- ANDRADE, João Bosco Ladislau de. Panorama da Pintura Amazonense (II) – os contemporâneos. **Jornal do Comércio**, Manaus, 23 mar. 1986a.
- _____. Panorama da Pintura Amazonense (I). **Jornal do Comércio**, Manaus, 16 mar. 1986b.
- ANDRADE, Moacir. Rui Machado, um gênio. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Vol. 36, p. 251–253. Manaus: 2017.
- ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas. (Org.). **Ritos - Roberto Evangelista**. MANAUS: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AGUM, Ricardo, MANESCHY, Orlando; STOCO, Sávio. **Escalas amazônicas: artes visuais e políticas públicas**. Manaus: FUNARTE/Valer, 2017.
- BORGES, Jony Clay. Uma história de arte no Amazonas. In: **Valer cultural**. Vol. 3. Manaus: Valer, 2012. p.18–35
- BRAGA, Robério dos Santos Pereira. Notícia da Pinacoteca do Amazonas. In: **Pinacoteca do Amazonas: 50 anos**. Manaus: Edições Governo do Estado/ Reggo Edições, 2016. p.11–95.
- CANONGIA, Ligia. **Anos 80: embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Francisco. Alves, 2010.
- CASTELNUOVO, Enrico. A fronteira na história da arte. In: **Retrato e sociedade na arte italiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 200.
- CATÁLOGO: **XIV Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.
- CATÁLOGO: **XVIII Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Leda Catunda**. São Paulo: Editora: Cosac & Naify Edições, 1999.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950–2000: movimento e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Marcus de Lontra (Org.). **Enéas Valle:** hiperespaço curvista. Manaus: EDUA, 2005.

COUTINHO, Cristóvão. **Extremos:** relações de representações, indicativos de uma curadoria. Prefácio Cristina Freire. Manaus: Edua, 2009.

_____. Identitárias: relações de representações - indicativos a uma curadoria. **Revista Fólio**, Belo Horizonte, v. 1, n.1, p. 60–67, 2003a.

_____. Manifesto das indiferenças. In: Fernando Cochiari; Cristina Freire; Tailton Moreira & Moacir dos Anjos. (Org.). **Mapeamento nacional da produção emergente:** Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, v. 1, p. 147–150.

_____. **Manifesto das indiferenças:** Rumos Itaú Cultural artes visuais [livreto da mostra]. 2003b, 8 p.

FRANÇA, Wallace Abreu. **Lazone:** a cidade imaginária de Sergio Cardoso. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2015.

GATTI, André Piero. Grafite: uma forma de expressão. **Jornal do Comércio**, Manaus, 02–03 nov. 1985.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Território imaginado:** imagens da Amazônia no cinema. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

HERKENHOFF, Paulo (Org.). **As artes visuais na Amazônia:** reflexões sobre uma visualidade regional. Belém: FUNARTE/SEMC, 1985.

LEONG, Leila. Outro lado do rio. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**, v. 33, p. 157–159, Manaus, 2013.

_____. Xilos de Zuazo registram memórias da floresta. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**, v. 35, p. 269–273, Manaus, 2016.

LOPES, Valter. A Gravura Digital e o Processo Criativo de Otoni Mesquita. In: II Simpósio Nacional da ABCiber, 2008, São Paulo. **Anais Eletrônicos do II Simpósio Nacional da ABCiber** – Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura – PUC-SP, 2008. São Paulo: CENCIB/PUC-SP, 2008.

_____. **Os processos socioartísticos em**

Moacir Andrade: estilo e artes plásticas na Amazônia. Tese de doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2018.

MATTOS, Claudia V. O Rembrandt de Svetlana Alpers e a nova história da arte (apresentação). In: Svetlana Alpers. **O Projeto Rembrandt:** O ateliê e o mercado. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

MICELI, Sergio. Por uma história social da arte. In: Clark, T. J. **A pintura da vida moderna:** Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

MESQUITA, Otoni. **Imagens do mito:** reflexão sobre uma certa iconologia indígena contida em meu trabalho artístico. *Leituras da Amazônia*, v. 01, p. 59–72, 1999.

MONTEIRO, Milene Mírian Araújo. **Produção artística visual no Amazonas na década de 1980:** análise iconográfica das obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas, 2017.

MORAIS, Frederico. Anos 80: a pintura resiste. In: **BR 80:** pintura Brasil década 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

NAZARÉ, Zeca (Org.). **Zeca Nazaré:** pintor, desenhista e artista gráfico. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

OLIVEIRA, Ivana. Rabiscos dançantes. **Jornal do Comércio**, 11 jul. 1986.

PÁSCOA, L. V. B. A instalação Mano–Maná, das Utopias I. In: Araújo, James; Gomes, Verônica; Pinto, Renan Freitas. (Org.). **Ritos – Roberto Evangelista.** MANAUS: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017, v. 1, p. 29–36.

_____. **Álvaro Páscoa:** o golpe fundo. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012. v. 1.

_____. **Artes Plásticas no Amazonas:** o Clube da Madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011. v. 1.

PIÑON, Néida. O ribeirinho. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras.** Vol. 36, p. 247. Manaus: 2017.

PINTO, Priscila. **Bernadete Andrade**: por entre pinturas e cidades imaginárias. Manaus: Edua – Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012. 176p.

_____. **Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2014.

SOUZA, Márcio. A geometria como último refúgio e sobrevivência. In: Araújo, James; Gomes, Verônica; Pinto, Renan Freitas. (Org.). **Ritos - Roberto Evangelista**. MANAUS: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017, v. 1, p. 43.

_____. A expressão primeva de Rui Machado. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Vol. 36, p. 250. Manaus: 2017.

VALLE, Enéas. **Tempo-cor**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes Galeria do Século XXI, 2002.

SOBRE OS AUTORES

Sávio Luis Stoco é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP) - bolsista FAPEAM. Mestre em Artes Visuais (Unicamp). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação (Senac). Proponente do projeto Seminários 3x3 - Fotografia Contemporânea Amazônica realizado em Belém, Manaus e Boa Vista (Programa Rede Nacional Funarte 2014) e integrou coordenação do projeto Escalas Amazônicas: seminário de artes visuais e políticas públicas (PRN Funarte 2015), realizado em Belém, Manaus e Rio Branco.

Ricardo Agum Ribeiro é doutor em Ciência Política (UFF); Mestre em Antropologia (UFF). Pesquisador Visitante na Fiocruz Amazônia. Proponente do projeto e organizador do livro Escalas Amazônicas: Artes Visuais e Políticas Públicas. Bolsista Fiotec.