



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FRANCISCA DIULYANNE DE ALENCAR SILVA BRAGA

**ENTRE O BRASIL E A CATALUNHA: TRAJETÓRIA DE CONSAGRAÇÃO E DE
DISTINÇÃO DO ARTISTA PLÁSTICO OTTO CAVALCANTI (1930-2019)**

FORTALEZA

2023

FRANCISCA DIULYANNE DE ALENCAR SILVA BRAGA

ENTRE O BRASIL E A CATALUNHA: TRAJETÓRIA DE CONSAGRAÇÃO E DE
DISTINÇÃO DO ARTISTA PLÁSTICO OTTO CAVALCANTI (1930-2019)

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Sociologia da Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B793e Braga, Francisca Diulyanne de Alencar Silva.
Entre o Brasil e a Catalunha : trajetória de consagração e de distinção do artista plástico Otto Cavalcanti (1930-2019) / Francisca Diulyanne de Alencar Silva Braga. – 2023.
171 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima.
1. Sociologia da Cultura. 2. Consagração. 3. Legitimidade. 4. Campo Artístico. 5. Trajetória. I. Título.
CDD 301
-

FRANCISCA DIULYANNE DE ALENCAR SILVA BRAGA

ENTRE O BRASIL E A CATALUNHA: TRAJETÓRIA DE CONSAGRAÇÃO E DE
DISTINÇÃO DO ARTISTA PLÁSTICO OTTO CAVALCANTI (1930-2019)

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Sociologia da Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima.

Aprovada em 15/02/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor(a) Dra. Andréa Borges Leão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor(a) Dra. Kadma Marques Rodrigues
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

A minha mãe, Leurimar

A memória de meus avós, Natilde e Edvaldo

A memória do amigo Heriberto

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A minha amada mãe, Maria Leurimar de Alencar, que em tudo esteve presente, proporcionando o suporte afetivo e o encorajamento sem os quais a minha permanência no Mestrado não seria possível. Especialmente por seu exemplo de educadora que, dedicada à docência no ensino básico da rede municipal, iniciou sua carreira atravessando o rio Jaguaribe de canoa para ser um sinal de crença em um futuro melhor através da educação na comunidade da Barra, cidade de Jaguaruana-Ceará.

A minha avó, Maria Natilde Alencar (*in memorian*), duas vezes mãe, a quem adoro profundamente e por quem me queixo de doída saudade. Mulher de grande sabedoria e sensibilidade, duramente marcada pelas dificuldades da vida. Filha mais nova de seis irmãos que viu o pai ser assassinado quando contava com a idade de cinco anos, vítima da ganância pela posse ilegal da terra. Cresceu determinada, sem deixar cair lágrima nenhuma. Esta que foi para mim um segundo colo maternal, dividindo com a minha mãe o compromisso da criação, continua sendo o meu principal exemplo.

Ao meu pai-avô, Edvaldo Alencar (*in memorian*), por nunca ter negligenciado o meu acesso à educação. Por ter me cercado de um amor verdadeiro que de tão intenso não se dava à liberdade de me “estragar”, como fazem os pais imprudentes. Mesmo nos últimos meses de sua luta contra o câncer foi capaz de disfarçar as dores que tanto o impacientavam para me receber em casa com a mesma pergunta regada de carinho: “Júlia, minha filha, já chegou da aula? Como foi o estudo?”.

A minha tia, Maria Neuzimar Alencar, por ter aceitado estar ao meu lado durante toda a graduação em Direito e ainda hoje ser a pessoa em quem confio integralmente, tendo sido a companhia que precisei e uma substituta valorosa do afeto da família que deixamos no interior. Esta pesquisa, que teve sua origem em 2009, foi facilitada em grande parte por ela.

Ao amigo e padrinho de formatura, Heriberto Carlos Rebouças, uma das pessoas a quem dedico esta Dissertação, que nunca pensei que nos deixaria tão cedo e cuja falta é sentida até nos momentos de distração cotidiana. Um homem bom.

Ao sociólogo Ubiracy de Souza Braga por uma grande lição. Sem jamais esquecer da sua justeza na prática deste ofício que nos é tão caro e que, através do seu exemplo, muito me inspirei.

Aos meus cachorros Luke e Nino por suas companhias fiéis, pela comunicação silenciosa que tudo exprime e por um amor devotado.

A minha família que, embora separados pela distância entre duas cidades, foram e continuam sendo importantes para a minha formação. Cada um, de forma particular, significa muito para mim. Mesmo aqueles que de tão habituados com as suas próprias rotinas sentiram dificuldades para entender a importância que destinei ao trabalho de pesquisa, são parte integrante das minhas escolhas por estarem sempre em um lugar especial no meu pensamento.

Aos amigos que agora evito especificar por medo de esquecer algum, mas que de uma forma ou de outra encontraram meios de se fazerem presentes neste percurso acadêmico.

A minha estimada orientadora, Mariana Mont'Alverne Barreto de Lima, por ter apostado nesta pesquisa desde a nossa primeira conversa. Sem o seu apoio e confiança, jamais teria transformado uma circunstância de vida em problema sociológico.

As professoras Andréa Borges Leão e Kadma Marques Rodrigues pelas importantes contribuições destinadas a esta pesquisa no exame de Qualificação e, também, na defesa pública desta Dissertação.

Aos (as) professores (as) e colegas de turma do Mestrado e do Grupo de Estudos em Cultura, Comunicação e Arte - GECCA/NE pelo acolhimento, aprendizado e trocas afetivas.

A professora Maria Chaves Jardim e aos colegas do Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Emoções, Sociedade, Poder, Organização e Mercado - NESPOM, da Universidade Estadual Paulista-UNESP/Araraquara, pela difusão aguerrida do pensamento de Pierre Bourdieu, em diálogo com os pesquisadores de Brasil-França.

A Margarita Solari Pascual a quem sou grata pela disponibilidade e confiança, sendo extremamente solícita ao meu pedido desafiador de interpretar sociologicamente a trajetória de Otto Cavalcanti, a quem honro a memória e muito considero.

A Socorro e Lorena, pelo cuidado e dedicação para com os compromissos que necessitam de um suporte burocrático.

Ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e a Universidade Federal do Ceará pelo espaço e oportunidade necessários para o desenvolvimento desta pesquisa.

A todos que, mesmo de forma mínima, contribuíram para que este estudo acontecesse o meu sincero agradecimento.

“Eu obedeco sempre ao meu campo, à minha maneira de pensar”. (CAVALCANTI, 2011).

“Compreender é primeiro compreender o campo com o qual e contra o qual cada um se fez.” (BOURDIEU, 2005, p. 40).

RESUMO

Na presente Dissertação examinou-se a trajetória de consagração e de distinção do artista plástico Otto Cavalcanti (1930-2019), a partir da contribuição teórica de Pierre Bourdieu, problematizando neste estudo os pontos que permitem a discussão sobre a autonomia relativa dos campos, seus mecanismos de consagração e delimitação das regras em torno da Arte. Foi pesquisado o espaço social da arte na Catalunha-Espanha e em Fortaleza-Ceará, no qual ele firmou-se profissionalmente, a fim de entender a lógica que facilitou a sua entrada e equilíbrio no mercado pictórico e a reprodução dos valores em torno da “marca pessoal”, voltando ao nordeste brasileiro para manter diálogo com a memória afetiva do lugar social do artista. Como resultado inferiu-se que a ideia de subordinação estrutural está direta ou indiretamente presente nas ligações duradouras de domínio, através das distintas maneiras de sujeição do produtor cultural inerentes ao vínculo com os campos de poder. Otto Cavalcanti consagrou-se retratando personalidades de prestígio reconhecido, mesclando o seu “estilo único” com o imaginário individual dos seus primeiros anos de vida no sertão nordestino. Estes aspectos são os mesmos que exercem sobre a obra e a pessoa do artista a economia da consagração e a crença nos seus valores. Os objetivos que orientaram esta pesquisa tencionaram entender e explicar o campo artístico que legitimou o trabalho do artista plástico hispano-brasileiro. A metodologia utilizada baseou-se em um estudo de Trajetória, distanciando-se da “ilusão biográfica” ao confrontar o discurso dos agentes com as fontes documentais levantadas, tendo por propósito geral investigar as instâncias de consagração, bem como as relações de força caracterizadas pelas posições e disposições do campo. Conclui-se que esta experiência estética permeada por disparidades e aproximações, esteve ligada aos sujeitos situados nos contextos histórico, econômico e social particular e desencadeou variadas maneiras de pensar, agir e sentir os problemas que habitam a esfera de alcance da Sociologia da Cultura.

Palavras-chave: sociologia da cultura; consagração; legitimidade; campo artístico; trajetória.

RÉSUMÉ

Dans la présente thèse, le voyage de consécration et de distinction de l'artiste plasticien Otto Cavalcanti (1930-2019) a été examiné, sur la base de l'apport théorique de Pierre Bourdieu, en problématisant dans cette étude les points qui permettent une discussion sur l'autonomie relative de la domaines, leurs mécanismes de consécration et de délimitation des règles autour de l'Art. Faith a recherché l'espace social de l'art en Catalogne-Espagne et à Fortaleza-Ceará, dans lesquels il s'est établi professionnellement, afin de comprendre une logique qui a facilité son entrée et son équilibre sur le marché pictural et la reproduction de valeurs autour de "marque personnelle". », revenant au nord-est brésilien pour entretenir le dialogue avec la mémoire affective du lieu social de l'artiste. De ce fait, il a été déduit que l'idée de subordination structurelle, qu'elle soit directe ou passive, est présente dans les liens durables de domaine, à travers les différentes modalités d'assujettissement du producteur culturel inhérentes au lien avec les champs de pouvoir. Otto Cavalcanti est devenu célèbre en incarnant des personnalités prestigieuses, mêlant son "style unique" à l'imagerie individuelle de ses premières années dans l'arrière-pays du nord-est. Ces aspects sont les mêmes que l'exécution sobre à la fois de l'œuvre et de la personne de l'artiste, l'économie de la consécration et la croyance en ses valeurs. Les objectifs qui ont guidé cette recherche visaient à écouter et expliquer le champ artistique qui légitime le travail de l'artiste plasticien hispano-brésilien. La méthodologie utilisée s'est appuyée sur une étude de Trajectoire, prenant ses distances avec « l'illusion biographique » en confrontant le discours des agents aux sources documentaires soulevées, dans le but général d'enquêter sur les instances de consécration, ainsi que sur les relations de pouvoir identifiées. par les positions et les dispositions sur le terrain. Je conclus que cette expérience esthétique, imprégnée de disparités et d'approximations, était liée à des sujets situés dans des contextes historiques, économiques et sociaux particuliers et a déclenché différentes manières de penser, d'agir et de ressentir nos problèmes qui habitent le champ de la sociologie de la culture.

Mots-clés: sociologie de la culture; consécration; légitimité; domaine artistique; trajectoire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Otto com sua mãe e irmãos: da esquerda para a direita Otto, Jeanne D`Arc, Alba Flora, sua mãe Leoniza, Edde e Norma. Seu pai José Bezerra Cavalcanti	28
Figura 2 - Série “Música” aquarela sobre papel - 76 x 56 cm, Barcelona-Catalunha (2001) ...	31
Figura 3 - Três obras com destaque para o violoncelo na Série “Música”. Aquarelas sobre papel de diversos tamanhos, Barcelona-Catalunha (2001)	32
Figura 4 - Aos 21 anos sentado diante de sua casa em Itabaiana (1951)	39
Figura 5 - Otto Cavalcanti na Rua Guido Cavalcanti, Florença-Itália (2004)	49
Figura 6 - Retrato de Guido Cavalcanti, sem autoria	50
Figura 7 - Alba Cavalcanti posando diante das suas telas	51
Figura 8 - Bate coxa, Alba Cavalcanti (óleo sobre tela - 145x162cm, 1999)	52
Figura 9 - Mangueira, Alba Cavalcanti (óleo sobre tela - 145x162cm, 1999)	52
Figura 10 - Convite para a exposição de Alba Cavalcanti no MIAN, Rio de Janeiro	54
Figura 11 - Convite para exposição de Alba Cavalcanti contendo um retrato dela desenhado por Otto em nanquim (1986)	54
Figura 12 - Solicitação de envio das obras para exposição no Musée d'Art Naïf, Paris	55
Figura 13 - Exposição de Alba Cavalcanti no Centre Civic Can Deu, Barcelona (2003)	55
Figura 14 - Matéria do jornal O Globo-Copacabana sobre a exposição na Galeria Bonino	56
Figura 15 - Ilustrações de Otto Cavalcanti para as radionovelas da Rádio Jornal do Comércio, década de 1950	60
Figura 16 - Capas da revista Vida Juvenil ilustradas e assinadas por Otto Cavalcanti. Edições de números 75 e 79, do ano 1953	61
Figura 17 - Edição Especial da revista Vida Juvenil com o quadrinho Cavaleiro Negro assinado por Otto Cavalcanti , em setembro de 1952	62
Figura 18 - Edição nº 71 da revista Vida Juvenil com um quadrinho de temática futurista/distópica assinado por Otto Cavalcanti	63
Figura 19 - Desenhos realizados para publicidade na revista Vida Doméstica (1953)	65
Figura 20 - Obras de Romero Cavalcanti em sentido horário: Recorte de impresso, Recorte monocromático, Desenho a pincel, Recorte digital, Silhueta digital (vetorial), Desenho digital (vetorial), Relevo de papel e Escultura de cartão corrugado (2021)	68
Figura 21 - Desenho a guache feito em 1986 para um dos espetáculos de maior sucesso no Brasil, O mistério de Irma Vap	71

Figura 22 - Pintura a guache e aerografia, de 1978, utilizada para cartaz, programa e livro do espetáculo Ópera do Malandro, de Chico Buarque	72
Figura 23 - Montagem fotográfica para o cartaz de “A grande família, o filme” de Romero Cavalcanti	73
Figura 24 - Retrato de mulher com cachorro, óleo sobre tela, Rio (1962)	76
Figura 25 - Retrato de Diplomata norte-americano, óleo sobre tela, Rio (1959)	76
Figura 26 - Retrato de senhora carioca, óleo sobre tela, Rio (1962)	77
Figura 27 - Paisagem carioca, óleo sobre eucatex, Rio (1962)	77
Figura 28 - Caçadores, óleo sobre tela, Rio de Janeiro (1958)	78
Figura 29 - Retrato de Heli Celano, desenho aquarelado sobre jornal, Rio (1956)	78
Figura 30 - Retrato de Victor Kirowiski, óleo sobre tela, Rio (1957)	79
Figura 31 - Retrato de mulher, óleo sobre tela, Rio (1956)	79
Figura 32 - Foto do artista em frente à residência em que viveu com Margareth, Londres (1968)	83
Figura 33 - Foto do artista com um galgo inglês, Londres (1968)	84
Figura 34 - “La revue moderne” sobre a exposição de Otto Cavalcanti no Grand Palais, Paris (1970)	85
Figura 35 - Manifesto Artístico: Combinismo de Formas Visuais	87
Figura 36 - Retrato de Victoria, esposa de Modest Cuixart em Combinismo de Formas Visuais, acrílico sobre tela (1977)	89
Figura 37 - Retrato de Jordi Pujol, Presidente da La Generalitat de Catalunya, 1,32m x 2,25m (1979)	90
Figura 38 - O artista com Jordi Penas, Diretor de Arte do Clube de Futebol de Barcelona, diante do retrato de Diego Maradona (2007)	90
Figura 39 - Retrato de Edson Arantes do Nascimento, o Rei Pelé (sem data)	91
Figura 40 - Otto com Ramon e Juanita de Batlle, acompanhados de Salvador Dalí e Gala, Carmina Macein da galeria Skira, marchande de Otto, e outras pessoas vinculadas à arte	105
Figura 41 - Na fazenda dos Batlle. Da esquerda à direita Otto Cavalcanti, Modest Cuixart, Ramón de Batlle e Medina Campeny	105
Figura 42 - Pablo Picasso ao lado de Modest Cuixart	106
Figura 43 - Fundação de Arte Ramón de Batlle. Recepção na fazenda e residência dos Batlle. Na foto estão sentados Otto Cavalcanti e Margarita Solari junto a Paco de Lucía entre outros artistas e personalidades da cultura catalã	106
Figura 44 - Retrato do casal Batlle, Acrílico sobre tela - 1,62 x 1,30m, Girona (1975)	107

Figura 45 - Carta de 15 de maio de 1976, escrita e assinada por Ramón de Batlle em agradecimento a Otto Cavalcanti pelo retrato em Combinismo de Formas Visuais	108
Figura 46 - “La Sardana a la luz de la luna”, obra de Margarita Solari	110
Figura 47 - O retrato do ex-presidente Tancredo Neves publicado na primeira página do Caderno Fame, do Jornal O Povo (1985)	122
Figura 48 - Série Tauromagia (2000), aquarela sobre papel Arches, 51 x 36 cm	123
Figura 49 - Retrato de Luis Frota Carneiro, acrílico sobre tela, 0,73 x 1,00m (1984)	123
Figura 50 - Retrato de Lorena Frota Carneiro, acrílico sobre tela, 0,73 x 1,00m (1984)	123
Figura 51 - Retrato de Lúcio Brasileiro (1984)	124
Figura 52 - Otto Cavalcanti com o Ex-reitor José Jackson Coelho Sampaio no momento da entrega das obras doadas ao acervo da FUNECE	124
Figura 53 - Entrega do retrato a Lourdes Cirlot, acrílico sobre tela - 0,80 x 1,00 m, Fortaleza (2013)	124
Figura 54 - Retrato de Airton Queiroz, acrílico sobre tela - 0,97 x 1,30m, Barcelona (2011)..	125
Figura 55 - Otto Cavalcanti e Heriberto Rebouças, amigo e curador da exposição “Do Brasil a Catalunha”, realizada no Espaço Cultural anexo ao Prédio da Reitoria da UNIFOR	125
Figura 56 - Otto Cavalcanti e J. M. Queraltó em frente ao quadro “Proyección en 3D”, Série de Cine, acrílico sobre tela - 1,46 x 1,14m (2006)	126
Figura 57 - Grão Mestre Jaume Bartolomeu entrega a Otto Cavalcanti o diploma da Ordem Hospitalar de São Jorge (2013)	127
Figura 58 - Diploma que concede a Otto Cavalcanti alto grau de reconhecimento por sua obra, reconhecido pelo Estament Dels Cavallers Hospitalaris De Sant Jordi	127
Figura 59 - Otto Cavalcanti recebendo à investidura de Cavaleiro da Ordem de Carlos V	127
Figura 60 - Prestigiando à investidura de Otto a esposa Margarita Solari, os promotores Jordi Bonet e Luisa Maria Pujol, o especialista em arte Xavier Bofill e amigas	128

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AECC	Associação Contra o Câncer
ABP	Associação Brasileira de Propaganda
ACMV	Associação Cultural Memória Viva-ACMV
BBC	British Broadcasting Corporation
BNB	Banco do Nordeste
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEF	Caixa Econômica Federal
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FCB	Futebol Clube de Barcelona
FUNECE	Fundação Universidade Estadual do Ceará
INART	Exposição Internacional de Arte da Catalunha
INFRAERO	Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária
INSITA	Trienal Internacional de Arte <i>Naif</i>
KUNSTART	Feira Internacional de Arte Moderna e Contemporânea
MAB	Museu de Arte Brasileira
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
MAN	Museu de Arte <i>Naif</i>
MIAN	Museu Internacional de Arte <i>Naif</i> do Brasil
NAC	Núcleo de Arte Contemporânea
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SESC	Serviço Social do Comércio
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
TELERJ	Telecomunicações do Rio de Janeiro
UB	Universidade de Barcelona
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UGF	Universidade Gama Filho
UMA	Universidade de Málaga
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância
UNIFOR	Universidade de Fortaleza
VARIG	Viação Aérea Rio-Grandense

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	<i>Uma decisão pelo tema de pesquisa e escolha metodológica</i>	16
1.2	<i>Apontamentos sobre a divisão dos capítulos e a utilização das entrevistas neste estudo de trajetória</i>	23
	PARTE I - ORIGEM E DESTINO SOCIAL: DISTINÇÃO E TRAJETÓRIA DE CONSAGRAÇÃO DE OTTO CAVALCANTI	26
2	O PROBLEMA SOCIOLÓGICO: A ARTE DE ANTECIPAR O FUTURO	28
2.1	<i>O princípio da vocação e o efeito de destino: quem foi Otto Cavalcanti?</i>	28
2.2	<i>Estilo de vida: o distinto e a crença no gênio criador</i>	35
3	TRAJETÓRIA DE CONSAGRAÇÃO - OBRA SINGULAR, SUJEITO SINGULAR E PRESTÍGIO ECONOMICAMENTE VALORIZADO	46
3.1	<i>Legitimidade sem título: uma opção pela originalidade</i>	46
3.1.1	<i>J. Walter Thompson e McCann Erickson: casas de formação em publicidade</i>	58
3.2	<i>Exclusivamente pintor: a gestão racional do capital simbólico</i>	75
	PARTE II - MEDIADORES NOS MERCADOS DA ARTE DA CATALUNHA E DE FORTALEZA	95
4	MEDIADORES: A “ALQUIMIA SOCIAL” DO PODER DE CONSAGRAR	98
4.1	<i>Dinamismo de um mundo econômico ao contrário: um estudo comparado dos mediadores</i>	98
4.2	<i>Valorização de si e dos outros: o “fazer ver e fazer crer” nas instâncias de consagração internas</i>	115
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
	REFERÊNCIAS	132
	APÊNDICE: TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS COM OTTO CAVALCANTI ..	142
	ANEXO A: LISTA DAS PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES E ACONTECIMENTOS DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE OTTO CAVALCANTI (1968-1910)	158
	ANEXO B: LISTA DE EXPOSIÇÕES DE ALBA FLORA CAVALCANTI (1986-2006)	165
	ANEXO C: LISTA DE MUSEUS, FUNDAÇÕES, INSTITUIÇÕES E COLECIONADORES PRIVADOS	170

1 INTRODUÇÃO

1.1 Uma decisão pelo tema de pesquisa e escolha metodológica

É possível afirmar que existe um domínio técnico, ou melhor, uma arte de antecipar o futuro? Podemos, do ponto de vista relacional, estabelecer fatores que permitem que determinados indivíduos sejam “marcados” para viver de tal forma como se tivessem nascido exatamente para aquilo? Assim como na composição de Caetano Veloso *Nu com a minha música* (1981), o sociólogo tem um objeto a conhecer de que ele próprio é produto e diante do qual está despido sem a segurança das grandes certezas. Porém, diante da complexidade do mundo social e do diminuto alcance de nosso recorte, um problema de pesquisa que se faz conhecer enquanto “problema legítimo” implica no fato de “Eu que existindo tudo comigo,/ depende só de mim/ [...] Coragem grande é poder dizer sim”.

Dizer sim para esses dois questionamentos significa compreender que o âmago do que podemos chamar de “vocação” comporta em si a espontaneidade da antecipação em torno de um destino social previsto. Na segunda parte do livro *A Distinção*¹, em que Bourdieu (2011, p. 104) trabalha a economia das práticas, temos expresso que tanto as posições sociais quanto as disposições dos agentes que as ocupam - ou seja, as trajetórias que levaram a ocupá-las - são produtos de ajustes realizados de antemão. As exigências inscritas nas posições² no campo dos possíveis deixam transparecer uma certa homogeneidade de condutas que parecem miraculosas, implicando com isso na percepção de que o destino objetivo é produto de uma adesão anterior de quem sente ter sido feito/nascido para ocupar esse ou aquele lugar no espaço social.

Não se trata de um produto do acaso³. A centralidade da minha proposta de reflexão sobre a trajetória artística de Otto Cavalcanti (1930-2022) não está situada na mobilidade da história de uma vida como querem os biógrafos ou as autobiografias. Também não se situa apenas no trânsito entre fases ou acontecimentos tomados por etapas. Enquanto a sistemática do cotidiano requer um percurso que compõe o sucesso orientado e coerente de uma carreira, proponho entender o trajeto composto pelas mediações simbólicas. Por serem relacionais, essas

¹ Publicado originalmente em 1979 como *La Distinction: critique sociale du jugement*, na Coleção “*Le Sens Commun*”, o livro se refere ao relato sociológico sobre o estado da cultura na França realizado por Pierre Bourdieu do ano de 1963 a 1968.

² Isso significa que as práticas dos agentes que ocupam a mesma posição social revelam indícios comuns das suas maneiras de ser, de agir no mundo. Normalmente elas são reveladoras de uma trajetória social do grupo pela identificação entre esses agentes.

³ “Não é ao acaso que os indivíduos se deslocam no espaço social”. (BOURDIEU, *loc. cit.*).

mediações enunciam e difundem o que Irllys Barreira⁴ (2001, p. 98) chamou de “sensibilidade em movimento”.

A minha opção se relaciona ainda aos pontos de vista adotados por Norbert Elias, em se tratando das determinações que pesam sobre os destinos pessoais onde nem mesmo a vontade do príncipe⁵ é capaz de modificar, e no tocante a “ilusão biográfica” explicada por Pierre Bourdieu (1996, p. 74) no seguinte sentido:

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram de contrabando no universo do saber; primeiro, sem alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, e não sem ruído, entre os sociólogos. Falar de história de vida é pelo menos pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história. É o que diz o senso comum, isto é, a linguagem cotidiana, que descreve a vida como um caminho, um percurso, uma estrada, com suas encruzilhadas (Hércules entre o vício e a virtude), ou como uma caminhada, isto é, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unilateral (a “mobilidade”), que comportam um começo (“um início de vida”), etapas, e um fim no sentido duplo, de termo e de objetivo (“ele fará seu caminho”, significa: ele terá sucesso, ele fará uma carreira), um fim da história.

Isto é pensado assim pelo fato de a noção de trajetória⁶ e os acontecimentos de ordem biográfica serem definidos a partir de uma relação objetiva a respeito do momento escolhido, da distribuição dos diferentes capitais e do espaço social considerado. Ou seja, através da disputa no espaço dos possíveis onde um certo número de agentes se defronta. Para entendê-los em uma pesquisa qualificada como sociológica se faz oportuna uma análise comparativa, portanto relacional, e compreensiva permitindo com isso notar as diferentes formas sociais que se apresentam em contextos análogos. Elias em particular se deixou animar na obra aqui mencionada, enquanto produto da compreensão de um universo intelectual fortemente influenciado pela sociologia de Max Weber⁷, refletindo sobre o comportamento do homem em sociedade, suas relações e a forma como ele as têm modificado.

⁴ Com as reservas de interpretação cabíveis ao meu estudo, volto a atenção para a pesquisa que Irllys Barreira desenvolveu sobre a especificidade do poder local em torno do assassinato do prefeito municipal de Acaraú, apresentada no Grupo de Trabalho Biografia e Memória Social, no encontro da ANPOCS do ano 2000. Dimensões de enunciados em torno de “uma vida exemplar”, das trocas econômicas e simbólicas enquanto estratégias ocultas nos “ritos de rememoração” (que também são ritos de diferenciação) organizam o quebra-cabeça da biografia do morto e da família enlutada pela via do que ela chamou de “sensibilidade em movimento”. Essa abordagem me ajudou a refletir sobre a particularidade das construções de sentido e sobre as tomadas de posição presentes no meu objeto.

⁵ Cf. A Sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte (2001).

⁶ Que Bourdieu chamou de “envelhecimento social” (Idem, p. 82). Queiramos ou não a trajetória compete ao decurso do tempo e a medida em que ele transcorre mais elementos alvo de investigação nos são concedidos.

⁷ Considerando que embora publicado em 1969, “*Die höfische Gesellschaft*”, trinta e oito anos depois de sua redação em meados da década de 1930. Dado de significativa importância para entender a base referencial utilizada por Elias e o material documental utilizado, situando o pensador em seu tempo histórico (CHARTIER, 2002, p. 97).

Sabendo que o objeto pesquisado está em devir, posto que não detemos a apreensão absoluta da vida social, a validade científica do processo tem respaldo no curso das atividades concretas. Isso importa em um retorno à perspectiva de tratamento do método compreensivo weberiano no seguinte aspecto: analisar as experiências vividas por um indivíduo indicam uma relativa apreensão do mundo em que ele faz parte. Tendo em vista que a sociologia compreensiva não pretende se envolver na procura minuciosa dos elementos físicos e psíquicos geradores de ações, ou seja, por dentro do comportamento humano, mas sim em uma apreensão interpretativa do sentido ou da conexão de sentido⁸.

Por “ação” entende-se neste caso, um comportamento humano (tanto faz tratar-se de um fazer externo ou interno, de omitir ou permitir) sempre que e na medida em que o agente ou os agentes o relacionam com o sentido subjetivo. Ação “social”, por sua vez, significa uma ação que, quanto a seu *sentido* visado pelo agente ou os agentes, se refere ao comportamento de outros, orientando-se por este em seu curso. (WEBER, 2012, p. 3, *grifo do autor*).

Utilizando-me do exemplo de Julien Freund⁹ “Não é preciso ser César para compreender César”, proponho uma distância da pretensão de, assim como fez William Shakespeare, descrever um César inteiramente humano, em seu estado completo. Para o crítico literário Harold Bloom¹⁰, o Bardo possuía uma visão sobre o que podia ser mais ou menos humano. Uma habilidade difícil de ser adaptada ao ofício sociológico, mas que muitas vezes não escapa da pena do dramaturgo. Resguardada, portanto, dos voos mais altos venho apresentar nesta Dissertação o artista plástico Otto Cavalcanti situado em sua dualidade integrada, sob o método da Análise de Trajetória aliada aos discursos dos agentes.

Ou seja, compreender o sujeito alvo desta pesquisa reconhecido a partir de redes de “dependências recíprocas” onde as ações individuais dependem de uma relação em cadeia no jogo social, em um equilíbrio móvel de tensões que Norbert Elias conceituou de “*figuration*” (CHARTIER, 2002, p. 101). Segundo Elias (2006, vol. 1, p. 25):

O conceito de figuração distingue-se de muitos outros conceitos teóricos da sociologia por incluir expressamente os seres humanos em formação. Contrasta portanto decididamente com um tipo amplamente dominante de formação de conceitos que se desenvolve sobretudo na investigação de objetos sem vida, portanto no campo da física e da filosofia para ela orientada. Há figurações de estrelas, assim como de plantas e de animais. Mas apenas os seres humanos formam figurações uns com os outros.

A singularidade da trajetória do artista plástico verificada no seu modo de vida tomado em conjunto - ou melhor, em uma cadeia de interdependências mais ou menos complexa

⁸ Uma interpretação do curso efetivo da ação (WEBER, 2012, p. 6).

⁹ No livro Sociologia de Max Weber (1987, p. 75).

¹⁰ No prefácio publicado originalmente em *Shakespeare: a invenção do humano*, traduzido por José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

e em processos de longo, médio ou curto prazo -, define o que é específico em cada configuração social. É o caso da interpretação macroscópica do passado histórico que o sociólogo alemão bem acentuou em relação às especificidades das sociedades feudal e de corte em suas obras *A Sociedade de Corte* (1969) e *O Processo Civilizador* (1939) entendendo-as para, concomitantemente, pontuar as diferenças percebidas nos detalhes, nas condutas cotidianas e nos controles das emoções¹¹.

Quero enfatizar com isso a importância da transmissão de conhecimento de uma geração a outra como meio de integrar o agente no mundo real e simbólico que antecede a sua existência, e também das figurações humanas específicas enquanto esquema de autoregulação em sua relação com as pessoas de seu convívio. É o caso da minha escolha pela comparação entre as trajetórias de carreira do sobrinho Romero Ângelo e da irmã caçula Alba Flora as quais destinei relevância e oportunidade de estudo, na ausência de fontes seguras acerca do cotidiano dos anos de infância e adolescência em Itabaiana-Paraíba, com o escopo de trazer para o debate uma visualização mais ampla desse berço de formação de artistas que foi o ambiente doméstico da família Cavalcanti.

Na altura do seu octogésimo primeiro aniversário Otto depreendeu a organização cronológica de um memorial escrito e ilustrado, dividindo os acontecimentos mais relevantes de sua trajetória artística em sete partes. Este trabalho resultou na publicação independente de sua autobiografia impressa no dia 05 de abril de 2011, em Barcelona-Espanha, com o título *La obra polifacética del artista plástico Otto Cavalcanti*¹². A narrativa que condensa os fatos considerados pelo autor elementares de sua carreira é reveladora do homem em sua posição individual, um “indivíduo singular¹³” integrado em sociedade. Em cada época descrita, a interdependência do artista esteve marcada em relação aos grupos com os quais manteve ligação, evidenciando a propriedade universal identificada por Elias que se refere ao “equilíbrio de tensões¹⁴” que ocorre em todas as formações sociais.

Isso demonstra que oito décadas não passaram ao largo de uma socialização integrada à cultura própria dos lugares de sua origem e destino. O processo de crescimento de um jovem habilidoso em matéria cultural está inscrito nas “figurações humanas” representadas pela experiência e pelo aprendizado adquirido em esquemas de pertencimento fundamentais

¹¹ Isso é importante para que um estágio da história humana não se torne menos importante em relação às sociedades que o precederam ou que diferem em seus costumes do que é verificado na “civilização” ocidental.

¹² CAVALCANTI, Otto. *La obra polifacética del artista plástico Otto Cavalcanti*. Barcelona-Catalunya, Espanha, 2011.

¹³ ELIAS, 2001, p. 28.

¹⁴ Cf. *Introdução à Sociologia*, 1980, p. 142.

para o desenvolvimento de sua individualização no mundo social. Para Elias (2007, p. 26) “Cada ser humano assemelha-se aos outros e é, ao mesmo tempo, diferente de todos os outros”. Nesta reflexão introdutória, aqui amparada à luz da interpretação elisiana, importa enfatizar que o mesmo princípio que esclareceu os costumes da corte monárquica francesa¹⁵ do século XVII ajuda a perceber um fator de diferenciação entre o indivíduo e os demais membros da sociedade.

O que marca a semelhança e a diferença do ser social do indivíduo é a representação que ele dá a si mesmo ou obtém dos outros. Por esta razão considere importante começar trabalhando conceitualmente o perfil vocacional de Otto Cavalcanti de maneira a compreender sob mais de um ângulo de interpretação o prestígio que ele fez de si mesmo e da credibilidade social alcançada por essa mesma representação. A “vocação”, desvinculada da ideia tradicional de uma tarefa ordenada por Deus (WEBER, 2003, p. 46), está relacionada ao destino individual do artista no tocante às realizações notáveis que o difere enquanto pessoa dotada de uma capacidade intrínseca para certo tipo de realização, uma sina descoberta e/ou estimulada muitas vezes desde os primeiros anos de vida.

O capital cultural herdado da família e assegurado através do sistema escolar, encontram correlação com as preferências do artista para o aprendizado da música, inicialmente, e da pintura em sua fase de juventude no Rio de Janeiro. Embora desprovido de certificação escolar valorada pelo título, Otto Cavalcanti faz carreira no ramo da Publicidade tendo sua formação custeada pelo sistema de aperfeiçoamento de trabalho manejado pelas agências internacionais J. Walter Thompson e McCann Erickson, onde ele ascendeu ao cargo de Direção Criativa. Ainda morando no Brasil, Cavalcanti projetou seu sustento fora do país com a ocupação de publicitário *freelancer* que lhe renderia segurança financeira e condições de aperfeiçoamento de sua “marca pessoal” no retratismo.

Mudando-se para a Espanha, passou a residir na região da Catalunha, alterando consideravelmente o que Bourdieu (2011, p. 33) chamou de “ideal da percepção pura da obra de arte”. Em contato com grupos de intelectuais e artistas de vanguarda integrados em movimentos de combate à repressão do franquismo, o recém-chegado adequou estrategicamente o seu modo de percepção estético aos princípios que constituem e tornam legítimo esse campo artístico dotado de relativa autonomia. Em trânsito pela Europa e, posteriormente, retornando ao Brasil, o artista não se esquivou de um investimento contínuo em anunciar uma crença em sua produção pictórica em Combinismo que Formas Visuais, que recebeu aval simbólico da crítica especializada.

¹⁵ *Idem*, 2001, p. 103.

É a partir deste panorama - que nos é apresentado em termo de uma obra única em seu gênero e de um produtor cultural engajado no campo de produção - que analisarei a consagração sob o artifício de um prestígio economicamente valorizado. Mas que se manifestou, igualmente, sob a lógica de um “mundo econômico ao contrário” que muito bem alcança a esfera de interpretação do mercado de bens simbólicos e de seus mediadores. Na apresentação que se realizou na Escola Nacional de Artes Decorativas, intitulada *Mas quem criou os criadores?*, Bourdieu (2019, p. 199, *grifo do autor*) afirma “O que se chama ‘criação’ é o encontro entre um *habitus* socialmente constituído e uma certa posição já instituída ou *possível* na divisão do trabalho de produção cultural [...]”.

Ou seja, uma demanda do próprio campo que torna dialeticamente inseparável o produtor de sua obra, enquanto artista dotado de originalidade, amparado pelo *habitus* ajustado tanto à posição que ele ocupa quanto à formação familiar e os condicionamentos originários de sua classe social. Foi a partir desta compreensão relacional que decidi pela escolha teórico-metodológica de uma abordagem qualitativa por meio da análise da trajetória e da distinção do artista plástico. Sabe-se que a história de vida passou a ser utilizada nas Ciências Sociais como metodologia na década de 1920 (BECKER, 1994, p. 105 e ss.), cujas entrevistas de cunho biográfico eram largamente utilizadas pelos estudiosos da “Escola de Chicago” no sentido de examinar a experiência dos indivíduos atrelada a fatores que se aliam às teorias dos desvios e relativos aos processos migratórios.

Entretanto, Howard Becker¹⁶ salienta que o método declina, quase que caindo em desuso, frente a uma demanda por análises do ponto de vista mais abstratas tendentes aos estudos que se preocupavam com as propriedades dos grupos e de suas conexões. Voltando, porém, nos anos setenta e oitenta com o enfoque biográfico para o qual Daniel Bertaux atribuiu o termo inglês *story* (GUÉRIOS, 2011, p. 11) para designar a opção metodológica pelos “relatos de vida”. Sendo a retomada e popularizada sem, no entanto, sair ileso das críticas à incorporação do método nas pesquisas em Ciências Sociais, especialmente sustentadas por Pierre Bourdieu¹⁷ em termos do que ele chamou de uma “ilusão biográfica” acima comentada.

Está no horizonte desta pesquisa aliar-me ao entendimento de que só é possível tomar por objeto de estudo um artista e sua obra se não o fizermos isoladamente (BOURDIEU, 2019, p. 200). Sendo o campo artístico um lugar de permanente mudança, considerarei como aspecto fundamental pautar a escolha do tema e da metodologia utilizada de acordo com uma

¹⁶ Cf. BECKER, Howard Saul. A história de vida e o mosaico científico. In: Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais. Tradução Marco Estevão e Renato Aguiar. 2ª ed. São Paulo-SP: Editora HUCITEC, 1994.

¹⁷ No apêndice 1 do livro “Razões Práticas” (1996, p. 74).

socioanálise que possibilitasse compreender a percepção do mundo através da posição que os agentes ocupam no espaço social. Uma escolha difícil, pois aumenta-se as possibilidades de percepções de mundo conforme se diferenciam os pontos de vista. Daí o reconhecimento da limitação do presente estudo que se arrisca no sentido de sustentar um argumento analítico entre tantos possíveis.

É com essa certeza - apresentando aqui as linhas gerais do que tentei fazer nos capítulos adiante - que sinto a necessidade de comunicar um pouco da maneira pela qual me lancei, dentro do possível e do razoável, para desenvolver as hipóteses que orientaram este trabalho. Em primeiro lugar, a opção pelo título desta dissertação passou por mais de uma alteração até chegar nesta versão final. “Do Brasil à Catalunha” é o tema dado à exposição idealizada, articulada e produzida por Heriberto Carlos Rebouças, amigo meu e de Otto, que ficou aberta ao público no Espaço Cultural anexo à Reitoria da Universidade de Fortaleza - UNIFOR do dia 08 de junho até 31 de julho de 2011. A mostra levava ao conhecimento do público cearense uma seleção cronológica com sessenta e uma das obras que marcaram a projeção internacional de Otto Cavalcanti.

Nesta época, estava ingressando no primeiro ano do curso de Direito em meus recém completados 17 anos, longe da mãe e dos avós, mas apoiada em minha formação universitária por minha tia materna, Neuza, e por Heriberto. Grande foi a minha surpresa quando percebi que a exposição do artista plástico que se identificava no cartaz do evento como hispano-brasileiro, posando esguio para a foto, estaria almoçando conosco para fechar os últimos detalhes da abertura do referido evento. Foi assim que pude acompanhar de perto o traslado e a organização das obras, além de reconhecer pelos bastidores a naturalidade do convívio de um homem de grande carisma. Inclino-me a concordar mais uma vez com Bourdieu¹⁸ quando afirma que “A arte ainda é, de qualquer maneira, o terreno por excelência da ideologia carismática [...]”.

Não resta dúvida. Recordo que muito me impressionou a habilidade de um simpático senhor de gostos simples e de paladar ovolactovegetariano que em muito se assemelhava ao valoroso fidalgo de La Mancha, eternizado simbolicamente nas ilustrações de Gustave Doré. Numa tarde quente de agosto, reclinada no encosto da cadeira da longa mesa que ficava na sala central, observava atentamente os movimentos de Otto ao meu lado esquerdo, sentado absorto em seu trabalho. Na sua frente Margarita impunha-se afetuosamente no zelo

¹⁸ Cf. Aula de 11 de janeiro de 1983 (2021, vol. 2, p. 340).

por garantir que estivesse ao seu alcance da tinta a água para lavar os pincéis. Sou levada a supor que esta dissertação começou naquele dia.

Em segundo lugar, quando entrei em contato com a teoria de Pierre Bourdieu tempos depois em uma disciplina imersiva em sua sociologia crítico-relacional, no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará-UFC, comentei com a professora Dr^a Mariana Barreto, que agora é minha orientadora, sobre a possibilidade de encontrarmos uma justificação analítica que alcançasse o que chamei de “consagração às avessas” tomando a trajetória artística de Cavalcanti como fundamento. Foi nesta ocasião que pela primeira vez visualizei não mais uma memória pessoal, mas um problema sociológico em construção. Ela sabe o quanto sou grata por esse direcionamento.

Assim que ingressei no Mestrado Acadêmico pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC, fiz contato por telefone com Heriberto comunicando o meu propósito de desenvolver uma dissertação tendo como objeto de pesquisa o fenômeno social da consagração artística de Otto Cavalcanti e sua recepção no mercado pictórico fortalezense. Prontamente ele ligou para Barcelona, articulando com Margarita a chegada por e-mail dos arquivos contendo fontes primárias importantes para uma organização do estudo que estava em fase de maturação. Naquele momento a pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2 no Brasil estava em sua pior fase, inviabilizando as condições da ida a campo. Havendo, assim, a necessidade de atribuir maior dedicação ao que me serviria como pesquisa documental.

Foi ao longo do processo de orientação e de revisão de literatura que cheguei a conclusão de que uma abordagem metodológica que destacasse a trajetória do artista seria muito mais coerente com o tempo letivo do Mestrado e, sobretudo, com o desvelamento das relações simbólicas e não-simbólicas que me permitiriam compreender o conjunto de significados que comportam esse percurso de consagração. Sendo assim, reservei para uma oportunidade futura as notas que pretendia desenvolver acerca do estudo do mercado da arte catalão e cearense, fundamentais para a interpretação aprofundada do campo que o consagrou segundo um ponto de vista que considero inédito em termo de pesquisa.

1.2 Apontamentos sobre a divisão dos capítulos e a utilização das entrevistas neste estudo de trajetória

Optei por dividir este trabalho de pesquisa em partes pelas seguintes razões:

a) no lugar de abrir um tópico descritivo do conteúdo dos capítulos nesta introdução, pensei que seria mais didático e oportuno dissertar em forma de apresentações livres em cada uma das partes, de modo a garantir um acesso mais rápido aos assuntos;

b) considerando que a trajetória é demarcada por duas fases cruciais (juventude e maturidade), na primeira parte me encarreguei de discuti-la a partir da origem e do destino sociais do artista nos anos de juventude, já na segunda parte destaquei um estudo comparado dos mediadores da Catalunha e de Fortaleza que colaboraram com a entrada, permanência e circulação de sua obra.

Por se tratar de uma carreira longa, muitas vezes me preocupei com a possibilidade de não estar sendo satisfatoriamente clara na apresentação das ideias ou me permitindo cair no lapso da repetição. Esta consideração merece ter seu esclarecimento antecipado aqui, pois não segui uma ordem cronológica dos fatos que julguei prioritários para a apreciação analítica. Excetuando o caso das exposições e eventos de foro profissional, que inclusive elenquei por data nos anexos, os discursos que me permitiram acessar um debate teórico mais contundente não estão restritos ao contexto biográfico. E isso se explica através da recorrência/importância dada pelo próprio artista a determinados temas¹⁹ em mais de uma fase da sua trajetória.

O tratamento documental da pesquisa, com um viés de interpretação qualitativa, somou-se à transcrição das entrevistas obtidas por meio dos vídeos (fontes secundárias) disponíveis na plataforma YouTube. Sendo assim, realizei uma análise cruzada do material impresso e digital (autobiografia, fotos, convites para exposições, cartas, documentos oficiais, matérias de jornais, etc.) do acervo de Otto Cavalcanti com o conteúdo das suas entrevistas. Os trechos das entrevistas foram utilizados ao longo dos capítulos com o propósito de discutir não uma apropriação fiel do discurso, como se verdadeiro e inquestionável fosse, mas sim tomado sob o critério da subjetividade contida na fala do entrevistado.

Do ponto de vista da neutralidade axiológica weberiana²⁰, o fundamento da ciência não se instala em uma objetividade pura, devendo, contudo, estar o pesquisador atento à especificidade dos fenômenos que se propôs verificar com o cuidado para não confundir a dinâmica da realidade empírica com as suas próprias concepções. Essa, sem dúvida, foi uma das preocupações que mais me ocorreu, tendo em vista que o meu nível de vinculação pessoal com os sujeitos da pesquisa é muito alto. Sendo de minha responsabilidade a atenção redobrada para a construção de hipóteses que me permitissem traçar um esquema lógico e coerente, sem desprezar os valores implicados neste estudo.

¹⁹ Por exemplo, a ênfase ao “gênio criador”, a “autodidaxia”, a “vocação”, ao “valor da obra”, a “obra única”, a “criatividade”, a “marca pessoal”, ao “estilo único”, apenas para citar alguns que mais se repetiu em seu discurso de aclamação ao longo da vida.

²⁰ Cf. “Metodologia das Ciências Sociais”, Parte 1 (WEBER, 2001).

De acordo com Sergio Miceli (2015, p. 31), em *A Força do Sentido*, o uso do tipo-ideal na perspectiva bourdieusiana serve de guia para a construção das hipóteses que pesam ao estudo empírico. Assim afirma: “Em suma, os tipos-ideais servem para a descrição e construção rigorosas dos sistemas de relações”. É nessa perspectiva que busquei uma distância dos prejulgamentos associados à minha posição no campo particular e científico, seguindo a advertência de Bourdieu (2019, p. 37) expressa no livro *Homo Academicus*, de que não se pode utilizar dos instrumentos teóricos e metodológicos de objetificação da realidade social para as disposições e interesses do próprio pesquisador.

O trajeto de Bourdieu visa aliar o conhecimento da organização interna do campo simbólico - cuja eficácia reside justamente na possibilidade de ordenar o mundo natural e social através dos discursos, mensagens e representações, que não passam de alegorias que simulam a estrutura real de relações sociais - a uma percepção de sua função ideológica e política e legitimar uma ordem arbitrária em que se funda o sistema de dominação vigente. (MICELI, 2015, p. 14).

Para alcançar com propriedade o objeto alvo desta pesquisa é importante retornar às enunciações daqueles que conviveram com o artista plástico hispano-brasileiro, ou compartilharam situações ou contextos passíveis de comparação. O uso metodológico das entrevistas quer chegar ao nível de interpretação dos discursos proferidos por Otto Cavalcanti, pelos familiares e seus mediadores segundo a representação que eles fizeram no tocante às instâncias de consagração e de sua apropriação simbólica. Especialmente nos aspectos em que se referem à crença, ao poder de nomeação e as lutas de classificação no interior das relações que no mais das vezes se estreitam na direção de interesses consonantes.

PARTE I - ORIGEM E DESTINO SOCIAL: DISTINÇÃO E TRAJETÓRIA DE CONSAGRAÇÃO DE OTTO CAVALCANTI

“[...] aquilo que era apenas uma diferença torna-se uma distinção, alguma coisa legítima e sagrada, uma fronteira sacralizada.” (BOURDIEU, 2020, p. 105).

Pensar o termo “consagração” nos remete ao interesse em entender o seu efeito a partir do sentido correspondente. De acordo com o dicionário Aurélio²¹ podemos dispor, entre outros significados, que *consagrar* é “tornar sagrado”, “eleger”, “obter sucesso”, “fama”, “dedicar-se”. Há, no que compete à terminologia, uma duplicação de algo que tem existência anterior. O que se sagra materialmente já existia enquanto profano, o que se elegeu não estava eleito, o sucesso é obtido sobre o anonimato e assim por diante. Duplica-se pela fala algo que se quer enfatizar pela diferença. Sociologicamente falando, a redundância do duplo se torna uma característica de distinção que, por sua vez e dentro de certas especificidades, está aliada ao sentido correlato de “dedicar-se” sugerido no dicionário.

Afirmar isso significa que o emprego da dedicação segundo a terminologia do ato de consagrar deixa transparecer esforços que tiram da realidade social a ideia de acaso. Trata-se, portanto, de um investimento de longo prazo voltado para a obtenção de lucros simbólicos. Isso quer dizer que não há espaço no mundo social para se pensar as relações segundo uma “causalidade mecânica” estabelecida entre o meio e a consciência individual. Nesse sentido, Pierre Bourdieu (1989, p. 83) reforça que antes de mais nada estamos tratando de uma “cumplicidade ontológica” que se faz notar através da relação dóxica²² estabelecida pelo sujeito com o seu mundo natal, ou seja, uma relação de posse e de pertença onde o empenho ontológico instaurado pelo senso prático faz o corpo se apropriar de sua história²³.

Daí a importância de destacar nesta primeira parte da Dissertação o exame que se deixou guiar pelos pormenores da trajetória de consagração artística de Otto Cavalcanti, destacando a sua origem e destino social pelo critério de assimilação da história de vida em seu

²¹ Cf. FERREIRA, 2008.

²² A “*doxa*” para Bourdieu se refere a uma experiência própria do mundo social de caráter puramente disposicional que é responsável por orientar a maioria das ações ordinárias. Assim sendo, uma relação dóxica pode ser entendida enquanto percepção que, por ser disposicional (infraconsciente, pré-explicita, etc.), é deslocada daquilo que se expressa objetivamente.

²³ “A história ‘sujeito’ descobre-se ela mesma na história ‘objeto’; ela reconhece-se nas ‘sínteses passivas’, ‘antepredicativas’, estruturas estruturadas antes de qualquer operação estruturante ou de qualquer expressão linguística.” (BOURDIEU, 1989, p. 83).

estado objetivado²⁴ e em seu estado incorporado²⁵. As subdivisões dos dois capítulos a seguir me permitiram trabalhar os conceitos de “vocação”, enquanto adesão antecipada ao “efeito de destino”, ligada ao *ethos* familiar e ao acúmulo de capitais cuja transmissão identifica a posição do “herdeiro” afastando conseqüentemente o mito em torno do “gênio criador”.

Tendo em vista que escolhi elaborar a partir das teorias das trajetórias um esboço analítico que autoriza procurar um fundamento objetivo para os processos observados, concebendo-os de acordo com condicionamentos que os precedem no tocante à causa e efeito, procurei compreender as tomadas de posição do agente e as exigências inscritas no campo dos possíveis. Quanto ao tema da “legitimidade sem título”, pretendi descrever que sendo o título, especialmente ligado ao sistema de ensino, um exemplo maior de acumulação de capitais (sobretudo o capital cultural), dizer que Otto legitimou-se fora do batismo burocrático do conhecimento - ou seja, da avaliação formal, acadêmica -, é afirmar que o ajustamento do *habitus* pela originalidade conferiu a ele “poder de nomear e de nomear-se” no espaço social da arte.

No terceiro capítulo desta primeira parte quis entender como se deu o ato de consagração que cravou na trajetória do artista os elementos de distinção. Enfatizei o sucesso e “o discurso de aclamação” fora do país antes de ter a sua produção artística reconhecida em território nacional, fato este normalmente verificado no caso dos demais artistas que disputam reconhecimento no espaço da arte como campo. A divisão temática deste capítulo sugere também uma análise da obra de arte enquanto objeto material e simbólico, bem como o seu código de verificação pela “marca pessoal” do artista, seu “estilo de vida”, coexistindo com outros indivíduos e grupos associados sincronicamente às classes sociais a que pertencem.

Seguindo o raciocínio anterior de obra e de sujeito singular²⁶, dedicarei atenção ao “prestígio” no sentido de valorização econômica, introduzindo aqui as primeiras explicações teóricas sobre as estratégias próprias de um mercado que rejeita as leis que o fundamenta. Por último, aponte os regramentos comuns e essenciais à manutenção do jogo neste mercado da pintura, ancorado na mundialização do mercado artístico, para alcançar um discurso que justifica o direito de entrada ou exclusão, de permanência e circulação através das regras

²⁴ Ou seja, o acúmulo da influência histórica em sua trajetória tendo em vista que Otto Cavalcanti recebeu forte influência dos principais acontecimentos do século que ele atravessou em sua longevidade.

²⁵ Estou me referindo ao *habitus*. Esse que é produto da aquisição histórica, da incorporação de estruturas e de disposições inconscientes. Que constitui “[...] a história feita coisa a qual é levada, ‘actuada’, reactivada pela história feita corpo [...]” (BOURDIEU, *loc. cit.*, grifo do autor).

²⁶ Indivíduo considerado como ser em sociedade, integrado em múltiplas comunidades.

implícitas que produzem práticas distintivas que nos fazem entender o próprio campo alvo de investigação.

2 O PROBLEMA SOCIOLÓGICO: A ARTE DE ANTECIPAR O FUTURO

“O hábito é uma camisa de ferro”. Leopold Mozart²⁷ (1766).

2.1 O princípio da vocação e o efeito de destino: quem foi Otto Cavalcanti?

Rosalvo Otto Cavalcanti Leite nasceu em uma família de notários em 20 de fevereiro de 1930, na cidade de Itabaiana²⁸-Paraíba. Ano marcante para a historiografia brasileira em que a Paraíba foi cenário da Revolução de 30²⁹, destacada pela busca da ruína do poder central (PANSARDI, 2002, p. 46). Com base no percurso de quase um século de vida é possível verificar que Otto Cavalcanti se defrontou com parte significativa dos acontecimentos históricos de seu tempo. Na infância, vivida em uma das décadas de maior riqueza e contradição da política e da cultura brasileiras, ele vivenciou as mudanças decorrentes da reordenação das forças oligárquicas da República, passando pela Revolução Constitucionalista de 1932 e a ditadura do Estado Novo, de 1937 a 1945.

Figura 1 - Otto com sua mãe e irmãos: da esquerda para a direita Otto, Jeanne D`Arc, Alba Flora, sua mãe Leoniza, Edde e Norma. Seu pai José Bezerra Cavalcanti



Fonte: Acervo do artista.

²⁷ Em carta ao filho, Wolfgang Mozart, em 10 de novembro de 1766 (ELIAS *apud* MOZART, 1995, p. 75).

²⁸ “Existe uma controvérsia quanto à grafia correta do nome do município. Uns defendem que é Tabaiana, oriundo do vocábulo indígena *taba-anga*, que significa ‘morada das almas’; já outros registram que certo é o topônimo Itabaiana, também originado do tupi-guarani e resultante da fusão de *ita* (‘pedra’) e *baiana* (‘que dança’), alusivos a uma pedra vermelha então existente no leito (frequentemente seco) do Rio Paraíba, que corta a região, a qual, segundo se conta, balançava-se, em movimentos rotatórios, como que dançando”. (Cf. Museu Virtual de Itabaiana). Fonte: <http://museu.itabaiana.pb.gov.br/itabaiana/>.

²⁹ Pansardi afirma, a partir da discussão da literatura em torno desse acontecimento histórico nacional em sua tese de Doutorado, que se tratou de uma revolução política que acentuou o espírito de revolta popular frente aos desmandos do antigo regime.

Neste período de efervescência histórico-política, em 1938 então com a idade de 8 anos morre o seu pai, José Bezerra Cavalcanti, e mais tarde a mãe, Leoniza Leite Bezerra Cavalcanti. Tornando-se órfão aos 12 anos, a responsabilidade por sua criação e a dos quatro irmãos ficou sob a tutela da irmã mais velha Jeanne D’Arc, então com 17 anos, que veio a assumir integralmente a administração do Notariado herdado dos pais tabeliães. A mãe, segundo relato do artista, era musicista amadora e tocava bandolim. A família era composta por músicos profissionais que muito valorizaram a cultura regional. É certo que a inclinação de Otto verificada desde pequeno para o manejo dos instrumentos musicais, especialmente o trompete, é devida à influência doméstica.

Do ponto de vista das práticas culturais reiteradas em cidades interioranas, utilizo de uma reconstituição do espírito carnavalesco que ganhava a atenção de Otto pela proximidade da data de seus aniversários, marcante em suas memórias, através da literatura de Graciliano Ramos (2019, p. 153) que assim descreveu em seu romance *Angústia* de 1936:

Tudo ali era tão simples! Os bordões do violão gemiam, as gargalhadas sonoras da mulher pintada enchiam a praça. A história que o homem acaboclado, de peito cabeludo e cicatrizes no rosto, contava ao engraxate devia ser interessante. Gestos expressivos, provavelmente façanhas de capoeiras. [...] As gargalhadas da mulher transformaram-se naquela viagem curta aos meus ouvidos, chegavam-me frias, geladas. E a marcha do carnaval entristecia nos bordões do pinho. Todas aquelas pessoas entendiam-se perfeitamente. Diferiam muito uma das outras, mas havia qualquer coisa que as aproximava, com certeza os remendos, a roupa suja, a imprevidência, a alegria, qualquer coisa. Eu é que não podia entendê-las. - “Sim senhor. Não senhor.” Entre elas não havia esse senhor que nos separava.

O *habitus* do então estudante itabaiano que constitui o mundo social representado por ele, ou seja, o espaço dos “estilos de vida” - enquanto disposição geral e transponível - esteve voltado para o aprendizado da música. Sem querer seguir o destino social do qual a família tirava o sustento, renda esta que possibilitou o acesso ainda que modesto no sistema de ensino formal da cidade e, posteriormente, o apoio financeiro a sua mudança para o Rio de Janeiro, Otto foi encorajado a dar protagonismo a uma formação cultural e artística. Dos nove aos dezoito anos estudou solfejo³⁰, porém passou a ter preferência pelos ritmos do Nordeste como o forró, o baião, o maracatu e o frevo influenciado pela diversidade de ritmos que embalava o cotidiano doméstico e cidadão.

Persuadido pela lembrança desse contato direto e interativo com a cultura local, assim rememorou: “Nasci numa terra de muita alegria, de carnaval, entende? Como aqui se vê muito é...o predomínio muito grande do colorido nas festas, festas juninas ou outro tipo de festa, não? E tudo isso logicamente ficou dentro de mim e eu vou pintando e vão saindo,

³⁰ Estudo da entonação enquanto se lê a partitura, aplicado predominantemente na educação musical clássica.

entende?”. Mais tarde, nos anos em que residiu no Rio de Janeiro, conciliou a influência indígena e europeia da cultura paraibana com a essência do ritmo de origem africana na música carioca. Desde cedo Otto, para usar a expressão de Elias (2005, p. 24) deu mostras de um talento particular para a pintura e o desenho. Porém, não se repetiu a mesma sorte de Mozart³¹ ou e Watteau³² de cair na graça de um patrono para franquear a sua carreira artística.

Ele próprio relata que decidiu pôr fim ao entusiasmo pela carreira musical, rompendo com a expectativa familiar, quando presenciou o talento de uma criança de sua cidade para a leitura à primeira vista³³ da partitura, reforçando o paradoxo da crença na habilidade inata. Assim descreveu o referido acontecimento quando perguntado se a linguagem pictórica da música tinha origem em uma fase anterior de sua vida:

Sim, porque eu estudei música no início. Gostava muito de música e minha mãe também, que tocava o bandolim. Porém é...ao mesmo tempo eu desenhava, como eu te expliquei, em Itabaiana. E um dia eu fui à escola de música que havia na prefeitura, um espaço onde a gente estudava. E eu estudava solfejo. Sol sol dó si, sol dó si ré... [cantarolando]. Cheguei a estudar. E um dia apareceu um garoto, um garotinho assim [faz gesto com uma das mãos para mostrar a altura], um mulatinho com um clarinete. E o professor pegou, colocou a partitura pra ele e disse “Bom, hoje vamos à lição seguinte: ler à primeira vista”. Então colocou [a partitura] e ele pegou o clarinete e foi fantástico, né? E fez um teste comigo e eu reconheci que a partir daí eu ia desistir. Imagina. Não tinha a capacidade, essa capacidade e descobri que a leitura à primeira vista realmente é uma coisa importante. Não tenha dúvida. Aí... [gesto de “acabou” feito com as mãos].

Enquanto gerador de práticas classificáveis e de um sistema de classificação, o *habitus* organiza os esquemas de percepção do mundo social e da posição no sistema de diferenças do campo. Reconhecendo-se como inabilidoso, ou melhor, não vocacionado para a afirmação de um talento especial, de uma sensibilidade rara igualmente manifestada no garotinho com seu clarinete, o jovem Otto põe fim ao propósito de levar adiante a carreira de musicista. Entretanto, em sua fase madura, propôs um retorno a esse período de educação inicial por meio da produção da série “Música”, ressaltando com grande habilidade nos pincéis as memórias dos anos de aprendizado musical na escola pública do Município de Itabaiana.

O curador, artista plástico e também antiquarista Heriberto Carlos Rebouças (1948-2022), responsável pela exposição individual³⁴ das sessenta e uma obras selecionadas do acervo

³¹ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), músico e compositor da corte do príncipe-bispo de Salzburgo, Áustria.

³² Jean-Antoine Watteau (1684-1721), destacado pintor francês de temas galantes típicos do movimento Rococó.

³³ Leitura à primeira vista diz respeito, no âmbito da leitura musical da partitura, ao domínio compreensivo de uma canção inteira ou de um determinado trecho ainda desconhecido por parte de quem está a ler. O músico que detém esta capacidade técnica acentuada consegue solfejar ou executar algum instrumento musical sem ter visto ou ensaiado antes.

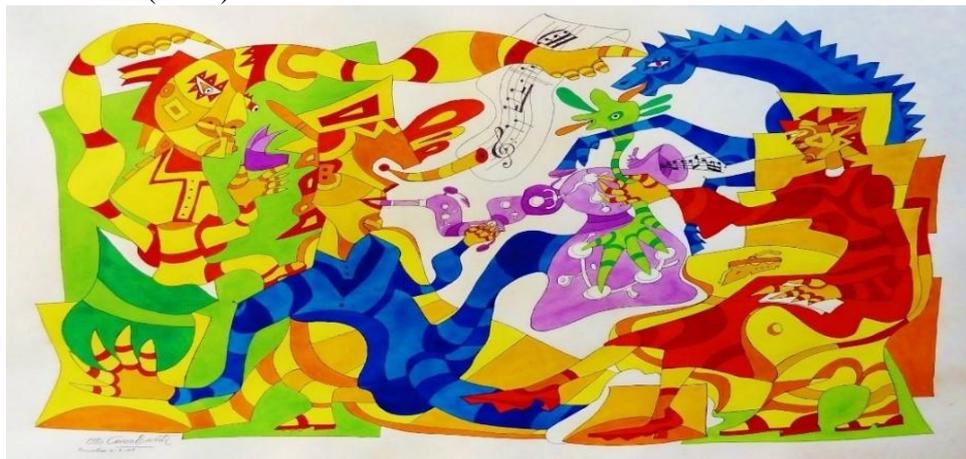
³⁴ De título “Otto Cavalcanti: do Brasil à Catalunha” em exposição do dia 8 de junho a 31 de julho de 2011, contando com visita guiada e entrada gratuita. Sobre a diversidade da obra cuidadosamente escolhida para compor a mostra, de modo a contemplar todas as etapas da carreira da carreira artística, Heriberto Rebouças comentou: “A exposição traça um panorama do trabalho de Otto Cavalcanti, desde sua saída do Brasil até o estabelecimento em

de Otto Cavalcanti realizada no Espaço Cultural, prédio anexo da Reitoria da Universidade de Fortaleza-UNIFOR, considerava a série “Música” como parte da fase de trabalho mais bonita que Otto se dedicou. Referindo-se nesses termos:

Tem uma fase dele que eu acho a melhor de todas. É a fase que ele está na fase musical dele que é... Que eu acho a mais bonita. Porque ele...é uma coisa que ele faz assim com uma, com uma rapidez, uma prática na coisa que assusta. Ele tá sentado num canto e começa a fazer aquilo. Daqui a pouco ele vai colorindo aquilo e sai um trabalho super bonito daquilo ali. É uma coisa assim que tá muito dentro dele. Assim uma coisa muito introspectiva, mas que ele consegue passar para o papel com muita propriedade e fica muito bonito. (PALAVRAS, 2011).

Fica evidenciado nesta produção em aquarela (Figura 2), também nos desenhos e nas pinturas acrílicas de sua obra de maturidade, que embora precocemente desencantado de sua vocação de herança familiar, a formação musical teve especial importância em sua criação artística. Contrarrêo e amigo de mestre Sivuca³⁵ (1930-2006), o vencedor do Grammy Latino pela categoria “melhor álbum de música regional ou de raízes brasileiras” do ano 2000, Otto (2011, p. s/n) relata em sua autobiografia que eles compartilharam brincadeiras e jogos na infância, acrescentando que tiveram a mesma formação e uma relação amistosa. Compartilharam sonhos de criança que chegaram a se cumprir na vida adulta, ainda que diferenciados pelas carreiras que ambos decidiram seguir³⁶.

Figura 2 - Série “Música” aquarela sobre papel - 76 x 56 cm, Barcelona-Catalunha (2001)



Fonte: Acervo do artista.

Barcelona e exibe fortes traços da arte catalã, além de um trabalho diversificado e feito com bastante propriedade”. (CORES, 2011).

³⁵ Severino Dias de Oliveira nasceu em Itabaiana no mesmo ano que Otto Cavalcanti e se tornaram amigos de infância. Entre as práticas profissionais elogiadas de sua trajetória como um multi-instrumentista que dominava uma diversidade cultural de estilos, tipos ou categorias de música, Sivuca foi cantor, orquestrador, maestro, acordeonista, compositor e arranjador paraibano.

³⁶ Vale destacar aqui que tanto Otto Cavalcanti quanto Sivuca são lembrados a partir de suas trajetórias de sucesso na cidade de Itabaiana no sentido de promover a história local a partir de dois nomes vocacionados para a arte, o primeiro para a pintura e o segundo para a música.

A referência ao violoncelo, por exemplo, aparece reiteradamente nas telas criadas em sua etapa futura, particularmente na Série “Música” e nas obras dispersas de seu acervo, cujo interesse foi inspirado pelo professor³⁷ de solfejo que desenvolveu nele o gosto pelo instrumento em suas destacadas apresentações como violoncelista. Esse e outros elementos marcaram profundamente os códigos pictóricos das composições que tematizam, simultaneamente, a sonoridade da natureza em sintonia com aquela produzida pelo ser humano com equipamentos próprios de seu engenho. As duas primeiras aquarelas selecionadas na figura 3 tratam de uma representação que quer sugerir um diálogo entre o músico, o pássaro e sua a musa³⁸. Dando acabamento figurativo à tríade: sujeito, natureza e inspiração.

Esse diálogo se apresenta pelo viés da inspiração direcionada à “autonomia” do instrumento que ganha vida a partir da mutação em um ser fantástico que, em comunicação com os músicos e o pássaro fazem reverência, ou melhor, querem coroar, aquela a quem se destina o canto. Este, por sua vez, é representado pelas curvas coloridas em tons *chartreus* e amarelo cádmio completando a composição da obra. Na terceira aquarela Cavalcanti dá forma a seres abstratos que mesclam os três sentidos aqui representados em um sedutor movimento rítmico dos corpos imaginados. O desenho e o traço autoral se manifestam como uma constante em suas criações, utilizados sobretudo para aproximar-se da semelhança a partir da abstração.

Figura 3 - Três obras com destaque para o violoncelo na Série “Música”. Aquarelas sobre papel de diversos tamanhos, Barcelona-Catalunha (2001)



Fonte: Acervo do artista.

Michel Foucault no opúsculo “Isto não é um cachimbo” - publicado no ano posterior ao falecimento de René Magritte, em 1968, etapa posterior ao desenvolvimento do

³⁷ Nome não mencionado. Sabe-se apenas que era um violoncelista e tinha sido contratado pela prefeitura de Itabaiana para ministrar aulas de música aos munícipes. Seu rigor voltado para a disciplina na aplicação das lições de música é algo que se revela nas memórias sobre a infância e juventude do artista.

³⁸ Essa entidade inspiradora que abre a narrativa de todos os épicos da literatura ocidental, de Homero a Dante.

livro “As palavras e as coisas” igualmente inspirado no trabalho do enigmático pintor - colocamos em dupla condição diante de um complexo esboço filosófico sobre a arte que, ao mesmo tempo, é arte enquanto abstração. O filósofo francês presumiu que dois sujeitos escapam ao marcado mundo das semelhanças: o leitor e o espectador, coincidindo com o fato de que ambos lidam com o signo linguístico das imagens representadas. Este mesmo campo das semelhanças serve à representação e igualmente a ordena, enquanto a similitude se estabelece na incerteza da flutuação.

As figuras abstratas, seja em Magritte, em Cavalcanti ou em outros pintores, querem nos dizer que os signos e as coisas, na qualidade de universos de semelhanças, estão unidos pelo mesmo jogo. Ainda que dessituados no plano de uma realidade concreta. Pois a semelhança domina a trama do mundo das coisas, embora o seu recurso de utilização não seja preciso, realista, etc. O que Foucault (2016, p. 34) chamou de um “apagar do lugar-comum” não é mais que a ausência de espaço entre os signos da escrita e as linhas da imagem. A obra de arte escreve algo em nós, discursiva e apresenta enunciados de complexa decifração. Otto desenvolveu uma linguagem e marca pessoais em sua obra que discutiremos com mais vagar no capítulo 2.

Por enquanto é fundamental perceber que - em se tratando da representação desta Série que penso ser a mais considerável do ponto de vista da expressão de uma “vocação” inicial autoprojeteada pelo artista e por sua família - a negação que divorcia o significado do desenho do que ele está representando vai intercambiar imagem e texto. De acordo com Foucault essa negação não cessa, seguindo o ambíguo poder de negar e de se desdobrar em outras questões. Portanto, afirmar “isto não é um cachimbo” diante da pintura de um modelo de cachimbo inglês “*doctor plumb*” feita por Magritte significa a introdução do discurso na forma das coisas. O autor (*Ibidem*, p. 25) acrescenta que “[...] sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam”.

As significações são armadilhas inevitáveis. Sendo assim, Otto Cavalcanti não escapou delas em sua autoavaliação de carreira, sempre disposto a fundamentar uma eficácia diferencial das “aptidões inatas” (BOURDIEU, 2014, p. 244). Entender como nos portamos diante das significações é algo que desperta o meu interesse, talvez em razão do fato de que na qualidade de “leitores e espectadores” muitas vezes nos deslumbramos pelo universo dos discursos. Um desafio significativo se apresenta aqui sem que esteja no horizonte desta pesquisa a sua completa resolução, mas sim uma aproximação analítica dos efeitos sociais que elas deduzem, principalmente ligados ao aspecto de distinção da trajetória do artista plástico itabaiano.

Saindo um pouco do estudo da obra propriamente dita e voltando para as relações que Otto estabeleceu em sua juventude, cabe mencionar neste tópico que no livro “Modernidade e Identidade”, Anthony Giddens (2002, p. 33) identificou as noções tradicionais de destino como um reconhecimento de que “[...] nenhum aspecto de nossas vidas segue um curso predestinado, e todos estão expostos a acontecimentos contingentes”. A possibilidade de um dado evento que ocorreu não ter ocorrido nos remete a uma liberdade de interpretação que está ao alcance do cronista, não do sociólogo. Em uma de suas crônicas, a escritora Clarice Lispector (2018, p. 151) sai em defesa de que “É determinismo, sim. Mas seguindo o próprio determinismo é que se é livre. Prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio. Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre arbítrio”.

Porém, caminhando em oposição a essa ideia, pode-se entender no padrão moderno de especialização que o conhecimento incorporado depende necessariamente dos recursos próprios para alcançá-lo, não se prendendo ao determinismo que o “efeito de destino” faz supor. Bourdieu (2007, p. 120) ressaltou que a ingênua inclinação para crer em uma aptidão própria ou dom é, na verdade, um grande investimento de transmissão³⁹ que requer tempo e capital cultural. O *habitus*⁴⁰ funcionando enquanto senso prático (pensado a partir do que se pode fazer em resposta a uma situação específica), assim como ocorre com a percepção do jogo quando antecipamos o que pode acontecer diante desta ou daquela ação, faz o destino se vincular propriamente a origem social dos agentes. Antecipando, por exemplo, quem pode obter melhor ganho de capital cultural através de uma origem familiar.

Ao analisar a estrutura de educação e os meios pelos quais transmitem-se aos herdeiros o capital cultural em *La Noblesse d'État*, Afrânio Mendes Catani⁴¹ destaca que para Bourdieu os “fardos da sucessão” reservam aspectos penosos cujos esforços, sobretudo no que se refere aos custos emocionais e vivenciais, constituem no mundo social uma constante luta pela própria definição. É um processo de transmissão legitimada através do título obtido, no caso do mundo escolar/universitário, cuja abordagem será tratada no último tópico deste capítulo. Responder a pergunta “quem foi Otto Cavalcanti?” requer um retorno propriamente orientado aos sistemas de preferências de sua infância e juventude. Não necessariamente aliado às minúcias dos detalhes do curto tempo em que residiu na cidade de Itabaiana, mas sim relacionado às escolhas nesse período que, ancoradas no discurso em torno da aptidão vocacional, o direcionaram para um destino social que se abriu em seu favor.

³⁹ Principalmente doméstica mediante investimentos educativos.

⁴⁰ BOURDIEU, 1996, p. 42.

⁴¹ Em “Origem e Destino: pensando a sociologia reflexiva de Bourdieu”, p. 73.

2.2 Estilo de vida: o distinto e a crença no gênio criador

“A fé é o fundamento da esperança, é uma certeza a respeito do que não se vê”.
Hebreus, 11:1.

Na obra “Modernidade e Identidade”, Anthony Giddens (2002, p. 80) percebeu que “Os estilos de vida são práticas rotinizadas, as rotinas incorporadas em hábitos de vestir, comer, modos de agir e lugares preferidos de encontrar os outros”. Segundo ele, a Modernidade tende a confrontar o indivíduo com opções múltiplas sem, contudo, oferecer orientações sobre as suas escolhas. Além disso, essa multiplicidade não pressupõe que elas estejam ao alcance de todos. Em diálogo com Bourdieu, Giddens percebe que essa integração de práticas também estruturam a estratificação social. Esse conjunto de hábitos é encenado de modo que atenda a um certo planejamento de vida, mobilizando termos que se inscrevem na “biografia do eu” e podem resultar na transformação da identidade como forma de ajuste.

Ou seja, a autoidentidade vista como o eu reflexivamente compreendido nos termos de uma biografia cultural e socialmente localizada, considerando inclusive as fragilidades que o indivíduo fornece sobre si mesmo. “Um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de autoidentidade” (*Ibidem*, p. 79). Isso indica que as oportunidades que surgiram ao longo da trajetória⁴² constitutiva da carreira profissional de Otto Cavalcanti condicionaram as escolhas de um “estilo de vida” coerente com o campo dos possíveis no mercado da arte, de fora para dentro, incorporando valores do reconhecimento internacional no âmbito de seu país de origem.

Pensar as disposições estéticas a partir do relato autobiográfico e das entrevistas deste agente social pressupõem um estudo que alcança o sistema de disposições e de posições distintivas, portanto, privilegiadas no espaço social da arte. O espaço social da forma que mencionei é entendido por Bourdieu (2001, p. 159), ampliando a noção de espaço físico pensada por Pascal, como o “[...] lugar da coexistência das posições de posições sociais, de pontos mutuamente exclusivos os quais, para seus ocupantes, constituem o princípio de pontos de vista”.

Com isso posso afirmar que as estruturas ou os limites do pensamento de Otto Cavalcanti dependeram precisamente das posições que constituíram o campo, bem como das

⁴² Constituída pela autoidentidade ao longo do que chamamos de “ciclo da vida” (*Ibid.*, 2002, p. 20)

disposições nele favorecidas⁴³. Embora Bourdieu tenha feito oposição acertada ao recurso autobiográfico usado em *As Palavras*, considero que para a abordagem do problema que aqui desenvolvo Jean-Paul Sartre foi certo ao considerar que “Todo homem tem seu lugar natural; nem o orgulho nem o valor lhe fixam a altitude: a infância é que decide. O meu é o sexto andar parisiense com vista para os telhados”. Como saber qual foi o de Otto? Voltando-se para o campo.

Assim como ocorreu no período correspondente à consagração na Espanha e em alguns países europeus onde ele pode angariar capital de reconhecimento, o início de sua formação artística foi fortemente assinalado pelas propriedades dos campos. Para tanto, é preciso descrever um pouco desse universo. Em primeiro lugar, a Itabaiana que Otto conheceu nas duas décadas em que lá esteve ostentava a sua “Idade de Ouro⁴⁴”. Nas décadas de 1940, 1950, 1960 a cidade passava pelo apogeu de seu equilíbrio financeiro⁴⁵ através da atividade da pecuária e de sua favorável posição geográfica, que deu a ela o apelido de “Rainha do Vale⁴⁶”.

O Ciclo do Couro, responsável pelo povoamento do sertão nordestino, marcou fortemente o processo de ocupação e expulsão violenta do povo Tupi-guarani da região do entorno do Riacho das Pedras⁴⁷ pelos portugueses, em 1663 (MAIA, 2015, p. 16 e ss.). A especialização econômica local ligada à criação do gado e curtição do couro atravessou os séculos de história do lugar, mantendo como principais atividades produtivas de sua cultura a confecção de sapatos, vestuário e acessórios, a pecuária e a agricultura. De acordo com os relatos dos moradores mais antigos da cidade, divulgados através do documentário⁴⁸ “Itabaiana-PB: a Rainha do Vale do Paraíba” (2022), corresponde a uma cidade que se desenvolveu a partir dos trilhos e por ser ponto central privilegiado de ligação entre os grandes centros comerciais de Paraíba e Pernambuco.

Afirmaram também que o primeiro trem a inaugurar a estação ferroviária foi em 5 de janeiro de 1901, atraindo a elite econômica formada por coronéis e demais comerciantes responsáveis por manter durante décadas a maior feira de gado do Nordeste. O discurso da população cidadina confrontado com a situação econômica atual, tendo em vista que desde os

⁴³ Meditações Pascalianas 2001, p. 120.

⁴⁴ Considerada assim pela população itabaianense por ostentar crescimento econômico e incentivo cultural.

⁴⁵ Cf. PNUD, 2003.

⁴⁶ Como Itabaiana ficou conhecida por ser a cidade sede da 12ª Região Geoeconômica com destaque no setor da agropecuária.

⁴⁷ Região geográfica que ficou conhecida na historiografia brasileira pela Batalha do Riacho das Pedras, no município de Itabaiana, travada contra Portugal na Confederação do Equador pelos separatistas republicanos, em 24 de maio de 1824. Fonte: Site do Governo Municipal de Itabaiana. Cf. “Itabaiana – sua história, suas memórias”, de Sabiniano Maia.

⁴⁸ Produzido e publicado no ano de 2022.

anos 1980 Itabaiana vive o que se pode chamar de “estado decadência”, é fortemente marcado pela preservação das memórias em torno da história de abastança predominante em boa parte do século XX.

Esses relatos são importantes para entendermos a opção por um “estilo de vida”, do ponto de vista da distinção, adotado por Otto Cavalcanti em separado da atividade financeira que deu fama ao seu lugar de origem, bem como para explicar as dificuldades por ele encontradas para ser parte dos atos de aclamação da história local como artista reconhecido na Europa. Nota-se que o investimento de capital simbólico feito pelo artista nos seus últimos anos de vida - no sentido de ser reconhecido regional e nacionalmente -, está situado no fato de que a vinculação da sua trajetória artística à cultura de Itabaiana ainda se encontra em posição de constante disputa por aclamação.

Bourdieu (2020, p. 88) estava seguro de que a representação que os sujeitos sociais fazem do contexto material de suas existências é parte necessária da verdade objetiva do mundo social, do espaço social aqui destacado. Essa verdade objetiva, embora presente, não está ao alcance integral dos “agentes engajados” no campo de produção agropecuária e nem mesmo dos “agentes singulares” que fizeram tomadas de posição diferenciadas, gerando o que o sociólogo francês chamou de “trajetória interrompida” em *A Distinção* (2011, p. 142-143). Isso explica o fato de artistas como Otto e Sivuca terem buscado aspirações que inscreveram uma potencialidade objetiva acima das suas trajetórias reais⁴⁹, rompendo com o que normalmente se espera de famílias oriundas de classes sociais diferentes.

Romper com a realidade objetiva e, também ideológica, do espaço social em que cresceram não significa que tiveram os mesmos lucros simbólicos e isso é verificado a partir da análise da classe a que ambos pertenciam. No período áureo do crescimento socioeconômico da cidade, o cartório⁵⁰ da família de Otto Cavalcanti foi um importante tabelionato agregador de “status sociais” no âmbito do registro público, para a conservação e transmissão dos atos jurídicos relativos à família e à propriedade dos grandes donos de terra, arrendatários e da população em geral. Diferente dos pais de Sivuca, José Dias de Oliveira e Abdólia Albertina de Oliveira - curtidores de couro e sapateiros, que tiveram mais oito filhos em uma casa de taipa de chão de barro batido.

⁴⁹ É o exemplo que se pode evidenciar na conduta dos pais que fizeram carreira em determinada área e projetam nos filhos a continuação da mesma profissão. Isso é comum no campo da medicina, do direito, dos professores universitários que esperam de seus filhos a entrada no ensino superior, apenas para citar alguns casos ilustrativos.

⁵⁰ O notariado funcionava em uma casa no entorno da Praça Epitácio Pessoa. Com a morte dos pais, a irmã mais velha Jeanne D’Arc Cavalcanti e seu esposo Francisco Almeida passaram a ser proprietários do cartório.

Maria José se apresentou no documentário (2022) como prima legítima de Sivuca, sendo seu pai irmão da mãe do mestre do acordeon. Nasceram na comunidade de Campo Grande⁵¹, localidade distrital do município de Itabaiana, conhecida pela fabricação de sapatos. Segundo ela, a família Oliveira foi a mais tradicional e numerosa desse distrito que passou a ser chamado de Pernambuquinho. Ela relata que o músico era uma criança “dotada⁵²”, com muito talento e podia ser considerado um exemplo de superação nos seguintes termos: “Um menino albino pobre, sem recursos, mas tinha um talento inegável. Sivuca partiu daqui para o mundo”.

Ao tratar do contexto ligado à recorrência de como as carreiras de artistas populares se estruturam, Mariana Barreto⁵³ salienta que:

Os mais “autênticos” criadores, oriundos de diferentes segmentos sociais, provieram, invariavelmente, das classes populares, nasceram em pequenas cidades ou no campo e migraram cedo para as metrópoles, ainda pouco escolarizados. Foram ou são autodidatas, cujas rotinas profissionais foram ou são marcadas por intermitências e assentadas em valores pessoais, como amizade, lealdade e gratidão. Seu prestígio e sua consagração são construídos pelo reconhecimento do valor artístico de suas obras, ordinariamente atribuído a uma criação artística espontânea, efeito de disposições estéticas “puras”. Esse reconhecimento é aqui tensionado de modo a evidenciar que a origem popular, embora pudesse ser tomada como garantia, em si mesma, de “autenticidade”, demonstra uma forma de dominação simbólica que revela, a um só tempo, tanto uma “atribuição” quanto um “reconhecimento”. (2018, p. 170).

A amizade de infância descrita na autobiografia anteriormente mencionada, com o floreio dos sonhos compartilhados, deixa transparecer que uma igualdade de condições não estava contida no discurso que aproxima as habilidades pessoais dos dois artistas que se tornaram conhecidos dentro e fora do lugar de origem. Isso significa que as relações pertinentes às condições econômica e cultural no mundo social representado, ou seja, no “espaço dos estilos de vida” se torna inteligível por meio da identificação do *habitus* que justifica as práticas classificáveis em um sistema de sinais distintivos (*Ibidem*, 162-163).

Na figura 4 podemos observar Otto Cavalcanti com 21 anos, vestindo um terno de linho comum nos anos de 1950, posando para a foto na cadeira de balanço em frente à casa onde residia com os irmãos. A qualidade da foto não nos permite saber o conteúdo do livro pela capa, mas cumpre a sua função de apresentar um homem jovem de convívio urbano em uma sociedade de cultura rural, distanciado das preocupações do campo. “O estilo de vida do artista

⁵¹ Pela lei estadual nº 996, de 17-12-1953 foi criado o distrito de Campo Grande, ex-povoado com terras obtidas pelo desmembramento do distrito de Guarita e anexado ao município de Itabaiana. Em divisão territorial datada de 31-XII-1963, o município é constituído de três distritos: Itabaiana, Campo Grande e Guarita. Fonte: IBGE <http://www.ibge.gov.br>.

⁵² A literatura de cordel intitulada “Sivuca. O deus loiro da sanfona” (2006), de Manoel Monteiro, reforça essa qualidade nos seguintes versos: “*Na pacata Itabaiana/ Que dorme placidamente/ Às margens do Paraíba,/ Rio de várzea imponente,/ Em 30, século passado,/ Sivuca nasceu dotado/ Para encantar sua gente.*”

⁵³ LIMA, Mariana Mont’Alverne Barreto. Por uma sociologia do artista popular. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 17, n. 39, mai./ago. de 2018, p. 169-194.

é sempre um desafio lançado ao estilo de vida burguês” (*Ibidem*, p. 57). Foi com essa idade que ele saiu de Itabaiana com apoio financeiro da irmã mais velha, enquanto Sivuca o fez bem antes, aos 15 anos, quase sem recursos. O primeiro foi para o Rio de Janeiro ser publicitário e este último para Pernambuco tentar a vida no Rádio.

Figura 4 - Aos 21 anos, sentado diante de sua casa em Itabaiana (1951)



Fonte: Acervo do artista.

Compreende-se que a origem associada ao “alto nascimento” favorece disposições que rompem ou tratam com indiferença os lucros materiais. É evidente que as condições materiais de existência que deram ao artista a possibilidade de optar pelo investimento em posições mais arriscadas, como é o caso da música e das artes plásticas, não se enquadram no perfil da elite econômica ou política da região. Entretanto, a segurança financeira da família de notários permitiu uma maior possibilidade de escolhas, especialmente se considerarmos a escassez de oportunidades para a maioria da população residente do semiárido paraibano dos anos 1930-1950, fenômeno de desigualdade que perdura ainda em nossos dias. Foi assim, por intermédio do apoio financeiro da irmã, que Otto passou a morar no Rio de Janeiro, seu ponto de partida para o que ele chamou de “aventura internacional”.

De fato, aqueles que conseguem manter-se nas posições mais aventureiras por tempo suficiente para obter os lucros simbólicos que elas podem assegurar recrutam-se essencialmente entre os mais abastados, que têm também a vantagem de não ser obrigados a consagrar-se a tarefas secundárias para garantir sua subsistência (BOURDIEU, 2006b, p. 295).

Essa estrutura dos possíveis aliada a uma dada origem social faz com que os *habitus* se realizem a partir de posições socialmente marcadas. A opção pela essência do “estilo de vida” boêmio, integrada às amizades com periodistas, artistas, atores, pintores, literatos, folcloristas e organizadores do Carnaval do Rio de Janeiro definiu os primeiros anos de estadia em terra carioca. Sempre marcando presença nas exposições e atividades artísticas, nas praias, nos bailes

e convivendo amplamente com a novidade da então capital nacional eram representativas. Neste período (1952-1963) Otto alargava o seu círculo de amizades e crescia na produção periódica de ilustrações e grafismos para agências de publicidade e editoras, cujas condições favoráveis à aproximação com ocupantes de posições idênticas no espaço social em que se inseriu, formando o que Bourdieu chamou de “efeito de campo” (*Ibidem*, p. 301).

Otto ficou responsável pela entrega de trabalhos para revistas de quadrinhos, ilustrações publicitárias e outras publicações, especialmente com encargos para a realização de retratos encomendados⁵⁴. Muitos retratos desta época foram influenciados por Amedeo Modigliani⁵⁵ e pelo Pontilhismo⁵⁶, técnica em que Otto começou a imprimir sua autoria ao exagerar os pontos para diferenciá-los do estilo tradicional. Entre as temáticas prediletas, mantidas ao longo da vida estão: o movimento, a natureza, a fauna, real e imaginária, realizando uma incursão na arte abstrata. Todavia, não há como especificar neste intervalo correspondente à sua formação o desenvolvimento da qualidade de uma “marca única”, pois, conforme detalharei no terceiro capítulo, o ponto de vista do “gênio criador” vocacionalmente entendido passa a ser confirmado pelo próprio artista somente após os sessenta anos de idade.

O seu enteado e também artista plástico catalão, Pablo Diego Mayñé Solari anos mais tarde comentou: “El mundo de obras y estilos polifacéticos de Otto mantiene una línea común, fina como un hilo, y firme como un alambre⁵⁷” (CAVALCANTI, 2011). Esta identidade afirmada na diferença, através dos princípios de diferenciação, foi o que permitiu ao jovem artista iniciar o percurso de acumulação do lucro simbólico, especialmente entre o público consumidor ligado às elites econômicas que foi alcançando cada vez mais ocupantes das posições dominantes que delimitam regras próprias para uma definição de gosto que caía no consenso de seus iguais.

Para Bourdieu (2011, p. 56): “[...] o gosto é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na ordem física dos corpos tenham acesso à ordem simbólica das distinções significantes”. Isso torna possível entender como a expressão de uma certa classe se verifica igualmente nos traços de distinção do sujeito e se deixa notar em função

⁵⁴ Gênero que começou a ser desenvolvido em Itabaiana-PB por ocasião dos períodos das eleições municipais.

⁵⁵ Amedeo Clemente Modigliani (1884-1920), judeu natural de Livorno, Itália. Foi um pintor figurativo de grande expressão radicado em Paris, França, onde disputou lugar de reconhecimento em sua curta vida.

⁵⁶ Técnica originária da França com o Impressionismo, no final do século XIX. Nela as cores não se misturam ao serem empregadas em pequenos pontos que formam a imagem.

⁵⁷ Tradução livre: “O mundo das obras e estilos multifacetados de Otto mantém uma linha comum, fina como um fio, e firme como um arame”.

de esquemas de classificação, próprios do campo, ainda mais perceptíveis quando observamos as suas relações mútuas. Assim sendo, o gosto prevê simultaneamente união e separação.

Como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado. (BOURDIEU, *Op. cit.*)

O gosto pretende ser baseado na natureza⁵⁸ das coisas, embora tenha gosto para tudo, e isso não deixa de ser totalmente falso justamente e, tão somente, por estar vinculado ao *habitus*. Giorgio Agamben no ensaio “Gosto” volta-se para a definição leibniziana que assim prevê: “O gosto distinto pela inteligência consiste nas percepções confusas das quais não se poderia, com suficiência, dar razão. Trata-se de algo semelhante ao instinto” (LEIBNIZ *apud* AGAMBEN, 2017, p. 26). Afirmar que se trata de algo instintivo ou que a aversão por estilos diferentes seja naturalmente definida, significa estar em posição de obediência à intolerância estética, bem como as violências simbólicas que importam em barreiras entre classes. Portanto, é arbitrária.

A contranaturalidade da cultura, ou seja, que vai se opor ao estado de natureza já que é produto do homem em sociedade, contesta a motivação de um gosto que está no âmago das propriedades individuais. Não quero me ater ao sentido da etnologia em sua oposição tradicional entre natureza e cultura ou entre o “cru e o cozido” de Claude Lévi-Strauss, mas sim na apreensão sociológica que analisa a sociedade dividida em classes⁵⁹ (MARX, 1998, p. 40). Essa linha de interpretação permite compreender que a cultura, ao separar-se da natureza, distingue pessoas das classes dominantes das classes dominadas. Bourdieu (2021, vol. 2, p. 154,

⁵⁸ No livro *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*, Edmund Burke (2016, p. 37-38) pensava ser o gosto de ordem natural e, por isso mesmo, comum a quase todas as pessoas. Ele cita o terrível exemplo do sultão turco Maomé II diante do quadro Decapitação de São João Batista, de Gentile Bellini: “Uma bela pintura da cabeça cortada de São João Batista foi mostrada a um imperador turco; ele elogiou muitas coisas, mas observou um defeito: a pele da ferida do pescoço não estava retraída. Embora sua observação fosse bem justa, o sultão, na ocasião, percebeu que seu Gosto era tão natural quanto o do pintor que executou a obra, ou quanto o de mil conhecedores europeus que provavelmente nunca teriam feito a mesma observação”. Para provar o seu argumento, mandou decapitar o escravo na frente do pintor para que este observasse a característica anatômica com a qual o sultão já estava familiarizado, enquanto os demais retratavam algo que era produto da imaginação.

⁵⁹ Bourdieu se coloca em sintonia com o pensamento de Marx sobre a teoria das classes, se distanciando dele no sentido do engendramento de uma unidade classista e no tocante ao “efeito de teoria”. É importante abrir um parêntese para explicar que para o sociólogo francês as classes sociais não existem. Partindo de uma leitura sem reflexão, parece um tanto desconexo falar de classes sem que de fato elas sejam reais. Bourdieu teve a infelicidade de ser mal interpretado. O que ele discordou no âmbito das classes teóricas se fundamenta na crítica de que elas não existem inteiramente no plano da realidade, exceto através da mobilização política conseguida por Marx. Portanto, deixa claro: “O que existe é um espaço social, um espaço de diferenças, no qual as classes existem de algum modo em estado virtual, pontilhadas, não como um dado, mas como algo que se trata de fazer” (*Cf. Razões Práticas*, 1996, p. 27).

grifo do tradutor) assim explica na aula de 9 de novembro de 1982 para o curso no *Collège de France*:

A cultura, repito, constitui-se contra a natureza [no sentido como] os cultos constituem-se contra as pessoas sem qualidade social, que estão no estado bruto - consultem o adjetivo 'bruto', 'brutal' e vocês terão uma série muito interessante. Quando falamos de 'cultura popular', fazemos um 'bode-cervo': temos o ser da cultura, e os incultos são o não ser. Falamos de um 'ser não ser'. Dizemos que existe uma cultura das pessoas contra as quais a cultura se define. Alguns dirão que o sentido da palavra 'cultura' mudou, que se trata da cultura no sentido dos etnólogos, de uma cultura no sentido de um modo de vida, de um estilo de vida, etc. Mas isso não é verdade.

Com isso ele quer indicar que as pessoas que fazem uso da cultura popular, inclusive em referência a um modo de viver esta mesma cultura, entende como popular aquilo que para eles constitui a cultura dominante. Não pretendo dar passos largos entre uma fase e outra da vida do artista, mas é importante ilustrar o presente argumento com essa passagem da entrevista ao canal universitário (FGF-TV, 2011): “[...] com a experiência que adquiri na Europa, na Velha Europa digo assim, cheia de cultura e de atividades com pessoas realmente cultas e inteligentes, fui acumulando uma série de conhecimentos”.

Ainda que integrado à cultura catalã em diálogo com os festejos da cultura popular do Nordeste brasileiro, constituindo uma linguagem à parte em sua obra, Otto demarcava uma distância, ou melhor, um antagonismo, entre o erudito (europeu) e o vulgar (nacional). Trazendo à tona o conceito de “estilização da vida” desenvolvido por Max Weber (BOURDIEU *apud* WEBER, 2011, p. 56-57), noto que as disposições e tomadas de posições estéticas reafirmam a arte de viver entrando em um jogo de recusa. No entanto, não significa que houve intenção por parte do artista em recusar a cultura própria de sua primeira formação em detrimento da afirmação de sua nova posição no espaço social constituído pela supervalorização de um pensamento europeu, elitizado e supostamente superior às práticas locais.

Justamente porque o gosto⁶⁰ pressupõe um princípio de classificação que também é sinalizado por um princípio de divisão, de possibilidade de distinção. Em *A metamorfose dos gostos*, ensaio apresentado na Universidade de Neuchâtel em maio de 1980, Bourdieu entende que “Para que haja gostos, é preciso que haja bens classificados de ‘bom’ ou ‘mau’ gosto, ‘distintos’ ou ‘vulgares’, classificados e ao mesmo tempo classificadores, hierarquizados e hierarquizantes, e pessoas dotadas de princípios de classificação, que lhes permitam identificar, entre esses bens, aqueles que lhes convêm, aqueles que são ‘do seu gosto’.” (BOURDIEU, 2019,

⁶⁰ Em Kant, por exemplo, no juízo do gosto o assentimento (necessidade subjetiva) é condicionado e pretende-se ganhar o reconhecimento dos demais, justamente pelo fundamento de ser comum a todos (Cf. *Crítica da faculdade do juízo*, 2012, p. 83).

p. 154). Mas essa discussão é nossa velha conhecida, principalmente no cenário acadêmico e político.

Renato Ortiz (1992, p. 7) na apresentação do livro *Românticos e Folcloristas: cultura popular* avalia que é possível escrever uma história do debate em torno do tema. O antagonismo entre a cultura de uma elite esclarecida e o sentido classista das manifestações culturais do povo reveste a explicação de um caráter político. Por sua vez, Bourdieu (2021, p. 155) compreende que a separação semântica da “cultura popular”, “arte popular” em seu caráter político, é alimentada pelo abuso de poder simbólico. O adjetivo “popular” inserido na linguagem faz essa noção existir e “[...] as pessoas têm interesses muito fortes, talvez até vitais, em fazer a *coincidencia oppositorum* - é a definição da magia, a magia é a reunião dos contrários - e a desconsiderar as dificuldades”.

Ainda que tenha mantido uma espécie de promessa de resgate dos valores ligados à origem e o seu compromisso para com a cultura popular, o estudo das práticas sequenciais de sua trajetória contesta o discurso empenhado neste sentido. Não que esse investimento tenha sido relegado pelo artista. Podemos inclusive sustentar que escapa muitas vezes de sua consciência a passagem da palavra empenhada para a ação concreta. O que a pesquisa quer indicar enquanto hipótese é que “[...] não há luta a propósito da arte cujo pretexto não seja, também, a imposição de uma arte de viver, ou seja, a transmutação de determinada maneira arbitrária de viver em maneira legítima de existir que, por sua vez, atira qualquer outra maneira de viver na arbitrariedade” (BOURDIEU, 2011, p. 57).

Os recursos necessários para transformar a arte no fundamento da arte de viver, observando o mundo a partir das próprias referências pictóricas, apenas tiveram os frutos de uma realização concreta a partir de 1975 quando Otto Cavalcanti abandonou definitivamente a atividade de publicitário para se reconhecer e tornar-se reconhecido apenas como artista plástico. Mas os detalhes desse momento de sua vida ficam para o próximo capítulo. A análise de um estilo de vida que começa a ser construído em seus anos de juventude nos interessa nesse momento, pois aqui começa a acumulação de capital simbólico - esse curioso capital de reconhecimento - fundamentado em torno do seu “gênio criador”, mas que se efetiva enquanto prática através das relações sociais e do estreitamento de laços de confiança com outros sujeitos eficientes no campo da arte na capital do Estado do Rio de Janeiro.

A formação de “laços sociais⁶¹” está ligada ao conceito de “confiança” desenvolvido por Giddens, que nem sempre resulta de decisões conscientes. Para diferenciá-la da crença, o

⁶¹ Cf. Modernidade e Identidade, p. 55.

autor em “As consequências da Modernidade” (1991, p. 44-45) vai dizer que a confiança pressupõe consciência do risco, mas ainda assim pode ser definida como o emprego da fé na credibilidade de uma pessoa ou sistema. A crença na percepção de Giddens não prevê o cálculo dos riscos próprios da confiança, especialmente quando a primeira reação diante do desapontamento é a de atribuição de culpa aos outros. O conhecimento atribuído ao artista, entretanto, desloca a competência da perícia para o plano da inspiração que nem sempre faz uso do recurso de uma tradição técnica. Ainda assim, a crença é justificada por sua produção de sentido.

O reforço das características que aparecem nas falas anteriormente descritas à respeito da comparação do “gênio criador” de Otto Cavalcanti e do amigo Sivuca como “dotado”, “talento habilidoso”, “talento nato”, “muito talento”, entre outros, tem relação estreita com o poder da *crença coletiva* atribuindo valores a determinada pessoa segundo condições distintas. Sendo o poder criador a capacidade que o conjunto de fatores singulares (agentes, instrumentos, circunstâncias) comprometidos com o funcionamento do campo têm no sentido de mobilizar capital simbólico (BOURDIEU, 2006a, p. 162).

A história só pode produzir a universalidade transistória instituindo universos sociais que, por efeito da alquimia social de suas leis específicas de funcionamento, tendem a extrair do enfrentamento frequentemente piedoso de pontos de vistas particulares a essência sublimada do universal. Essa visão realista que torna a produção do universal um empreendimento coletivo, submetido a certas regras, parece-me, afinal, mais tranquilizadora e, se posso dizê-lo, mais humana, do que a crença nas virtudes miraculosas do gênio criador e da paixão pura pela forma pura. (*Idem*, 1996, p. 73).

A Sociologia se preocupa em entender o “milagre da genialidade” segundo uma visão realista, sem floreios e deslocada do papel ingênuo que o senso comum propaga como resposta às habilidades que os artistas expressam. Norbert Elias tem auxiliado neste processo de investigação no sentido de me fazer evidenciar a situação humana (com a tranquilidade prevista por Bourdieu) pensando o lugar de origem para, com isso, conseguir identificar uma antecipação do futuro pela previsibilidade do destino⁶² social. No estudo sobre o destino trágico de Amadeus Mozart, alerta que (ELIAS, 1995, p. 53): “Com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um gênio é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão”.

Não queremos descrever em Otto Cavalcanti as propriedades de um gênio. Longe disso! Propomos, contudo, atribuir sentido ao elemento presente no discurso da genialidade que se sustenta pela crença no “dom especial”, com ênfase na inclinação natural e em sua identificação posterior como “artista único”. Um destino individual que assim ele prescreveu

⁶² Que analisei no tópico anterior.

(PALAVRAS, 2011): “Eu sempre tive inclinação para o desenho, primeiro, e para a pintura. Sempre! Foi uma coisa natural. Uma inclinação. Eu sentia. Gostava muito, entende? E...e...lutei até agora e sigo lutando. Pra mim é meu destino”. Porém, é produto de um engano traçar um perfil isolado do indivíduo produtor da obra independente de sua existência social, de sua rede de interdependência com os demais seres humanos em sociedade.

Para a presente reflexão cabe intuir que o entrelaçamento do local com o global na modernidade se revela no sentimento de identificação com os lugares, com uma íntima ligação que se expressa na cultura. Tanto a confiança quanto o poder da convicção podem resultar de uma crença socialmente construída, mas não se firmam apenas nelas. Isso é demonstrado através das condições de eficácia simbólica da sinceridade⁶³ quando há o casamento perfeito entre as expectativas e a capacidade de quem ocupa determinada posição. Neste exemplo, há um artista plástico brasileiro consagrado na Espanha, com interesse específico pelo reconhecimento em seu país, cuja sinceridade se aplica ao seu modo de “estilização da vida” tornando-se facilmente acreditável.

Os mecanismos de desencaixe, a separação de tempo e espaço e a reflexividade institucional que caracterizam a força dinâmica da modernidade e do ser moderno, rompem as formas relacionais mais básicas para a constituição da confiança pela “afinidade eletiva”. Isso é evidenciado no aspecto geracional de encaixe e de retorno às origens, confrontado com o decurso de mais de quatro décadas entre a saída e o retorno de Otto ao Brasil. A presença das cores vibrantes, que Otto afirmava serem reflexo cultura nordestina, nos elementos visuais mantidos na produção independente do artista, agrupada ao repertório amplo das vivências de suas viagens, reforça a compreensão de que “A comunidade local não é um ambiente saturado de significados familiares, tidos como garantidos, mas em boa parte uma expressão localmente situada de relações distanciadas” (GIDDENS, 1991, pp. 120-121).

O enfrentamento dessas distâncias são reveladoras da multiplicidade de influências que conformam, local e globalmente, os significados que atribuímos às coisas. Talvez o esforço verificado na sua última década de vida em se fazer reconhecer na comunidade local, considerado como artista plástico de origem nordestina cujo reconhecimento foi verificado internacionalmente, em sua cidade e Estados circunvizinhos, com o propósito de disseminar igual convencimento para o restante do país. Por assim dizer, o mesmo impulso de regresso ao passado para, figurativamente, desenterrar as memórias de infância e de juventude, supõe e perpetua a distância que o tempo estabeleceu.

⁶³ Cf. BOURDIEU, 2006a, p. 56.

3 TRAJETÓRIA DE CONSAGRAÇÃO - OBRA SINGULAR, SUJEITO SINGULAR E PRESTÍGIO ECONOMICAMENTE VALORIZADO

3.1 *Legitimidade sem título: uma opção pela originalidade*

“Pode ser que me escape a legitimidade de um nome ou de uma data. Mas me ficou a realidade do acontecido como o grão na terra.” (REGO, 2011, p. 18)⁶⁴

Neste tópico de encerramento do primeiro capítulo quero apresentar duas etapas significativas e peculiares que competem à formação específica de Otto Cavalcanti no âmbito do desenho e da pintura. A primeira etapa é correspondente aos anos de juventude do artista em sua terra natal e, a segunda, compreenderá os onze anos de aprendizado voltados para o grafismo e a publicidade no Rio de Janeiro. Pouco se conhece dos períodos de vida aqui destacados, sendo de grande dificuldade para esta pesquisa de trajetória levantar apontamentos rastreáveis que comprovem a totalidade das informações a seguir descritas (considerando que o próprio artista e sua família forneceram poucos dados referentes ao tempo dessa formação inicial, fazendo apenas uma menção tímida⁶⁵ no texto da autobiografia).

Diante desses empecilhos escolhi recorrer àquilo que se pode verificar, e honestamente é o que cabe ao interesse analítico aqui proposto: a conexão das relações humanas que rodearam a infância e a juventude de Otto com o desenvolvimento de seu talento para as artes visuais e tudo mais que ele considerou relevante nesse aspecto de formação. Assim sendo, recorrer aos argumentos do próprio sujeito desta investigação me parece ser melhor e mais produtivo do que uma procura por alguns fatos que já se perderam no tempo. Ou seja, trabalhar com o que restou das memórias. É através deste recurso que podemos ampliar o circuito de influências para além do ensino escolar formal.

O cinema, por exemplo, marcou sobremaneira as primeiras tentativas de interpretação do mundo social e ficcional através dos desenhos. Voltando à comparação com a amizade de Otto e Sivuca para bem localizar as posições sociais naquela época (narrando um pouco do que estava ao seu alcance no campo dos possíveis), vale destacar que os dois artistas itabaianenses adoravam o cinema. Sivuca ficava atento às trilhas sonoras dos filmes, já Cavalcanti reproduzia os cenários e as personagens da indústria cinematográfica norte-

⁶⁴ José Lins do Rego Cavalcanti no prefácio escrito em janeiro de 1956 para o livro *Meus verdes anos*.

⁶⁵ Fato compreensível, tendo em vista que o objetivo central da autobiografia publicada pelo próprio artista é expor um memorial em torno da trajetória de carreira enfatizando a sua diferença enquanto artista plástico, pouco se referindo aos anos de trabalho como *freelancer* em publicidade.

americana que se expressariam fortemente nas composições no ofício de publicitário, conforme será explicado mais adiante.

Em minha terra natal, quando ainda muito jovem eu adorava desenhar. Um pouco influenciado pelo cômico e pelo cinema, porque não havia museus aí ou escolas digamos dedicadas a ensinar a pintar ou algo assim. Porém, eu me iniciei desenhando e fazia umas coisas que se aplicava lá em Itabaiana, a saber as mesas de jogo, o jogo do bicho que existia então. (PALAVRAS, 2011).

Mesmo não se tratando de um centro cultural e sim um polo de atividades comerciais, a ampliação da economia do lugar de origem de Otto na passagem dos séculos XIX para o XX deu ao município a possibilidade de concentração de recursos referentes a um regime de educação de melhor qualidade, bastante desenvolvido em comparação com as outras cidades da região e que recebia crianças e jovens dessas localidades para darem início aos seus estudos no sistema de ensino formal. Uma cidade geradora de distinção através de uma formação elitista. Serve de exemplo Pilar, terra de José Lins do Rego Cavalcanti (1901-1957), cidade fundada pelos jesuítas com os fundamentos da missão que leva seu nome em meados do século XVII cuja formação do núcleo colonial originou Itabaiana⁶⁶.

No seu livro de memórias *Meus verdes anos* de 1956 - figurando entre as obras de grande destaque do ficcionista que tinha uma verdadeira obsessão pela autobiografia, apenas para citar algumas com esses traços: *Menino de Engenho*, *Doidinho* e *Banguê*, os três primeiros romances do ciclo da cana-de-açúcar - o autor deixa evidências da importância dada ao ingresso no colégio de Itabaiana, enquanto consenso naquela época, das crianças de famílias abastadas que estavam “em tempo de colégio”:

Estava decidido que eu iria morar com a tia Naninha. Em breve estaria em tempo de colégio, e em companhia dela ficaria melhor guardado. [...] O colégio. Sempre me ameaçavam com esta palavra, e a minha imaginação o concebia como um enorme muro a separar os meninos do mundo. Quando fazia um malfeito qualquer, vinham logo: “Vai endireitar no colégio. Silvino de Mercês só endireitou no colégio”. *O colégio de Itabaiana*. Vira os filhos de Zé Medeiros com farda branca de soldado. Eram do colégio da Paraíba. (REGO, 2011, p. 143, *grifo nosso*).

O conceituado romancista paraibano conta no livro que ficou órfão de mãe⁶⁷ muito cedo e, sem ter conhecido o pai por recomendação dela em seu leito de morte, passou a ser criado no engenho do avô⁶⁸. Em uma das passagens sobre o letramento das crianças que residiam na propriedade de sua família ou naquele entorno, Lins do Rego (2011, p. 116 e ss.) demonstrou a precária e informal condição das “aulas públicas para meninos” que, vez ou outra, passava pela sabatina de um fiscal do governo. “Era uma sala cheia de bancos onde só

⁶⁶ Cf. MAIA, 2015, *passim*.

⁶⁷ Amélia Lins Cavalcanti.

⁶⁸ O velho Bubu.

havia uma cadeira de palhinha que viera do engenho para mim. Havia meninos de pé no chão, a maioria filhos de gente da vila. Poucos de fora. Apenas os filhos do mestre Firmino que moravam em terras do meu avô. O mestre me tratava com benevolência excessiva”.

A importância de frisar essa memória reside no registro histórico que nos possibilita entender a realidade da educação que ocupava uma região predominantemente rural do Estado da Paraíba nas primeiras décadas do século XX, chegando aos colégios/internatos de Itabaiana conhecidos por receberem crianças oriundas das famílias que podiam custear a formalidade de uma educação que disputava com as grandes capitais fronteiriças. Com a morte de sua tia Maria, considerada uma segunda mãe, o “senhorzinho” de engenho sai da tutela do avô para ser encerrado aos dez anos de idade no *Internato Nossa Senhora do Carmo*, de Itabaiana. Um pouco desse relato autobiográfico pode ser verificado no romance *Doidinho* (*Ibidem*, p. 193).

Um parêntese que merece explicação é sobre o destaque que fiz para o sobrenome Cavalcanti⁶⁹ de José Lins do Rego, no sentido de buscar uma aproximação genealógica que, embora não tenha condições de prová-la, parece-me instigante sugerir. Sabe-se apenas que naquela região os antepassados formavam núcleos distintos a partir da união de famílias, muitas vezes proprietárias de terras ou reconhecidas no microcosmo das pequenas comunidades rurais que integravam a cidade. Todavia, a única menção que aproxima Otto Cavalcanti da literatura nordestina que marcou a década de 1930 chegou até mim através uma referência ao encargo⁷⁰ recebido como grafista para a ilustração da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Outro dado relevante contido na narrativa autobiográfica do artista plástico em relação ao sobrenome que merece ser pontuado nesta discussão é o investimento de transmissão simbólica ligada ao nome de família (BOURDIEU, 1996, p. 78). Porém, não de uma origem brasileira articulada a partir da herança cultural nordestina. Fica evidenciado na crítica especializada que Otto tomou para si uma consanguinidade florentina ligada à genealogia de raiz europeia do sobrenome Cavalcanti, reforçando com isso um pertencimento cultural que não corresponde à sua primeira matriz de significação (o berço). Para comprovar este argumento destaquei, entre outras alusões, a crítica de François Zilleufoyang⁷¹ publicada em Barcelona intitulada “Lo verdaderamente significativo que ocurre hoy en le mundo del arte”:

El nuevo renacimiento tiene todo que ver con el viejo. Se origina de los mismos conceptos intemporales y universales comunes a las culturas y civilizaciones. Consigue el mismo resultado revolucionario, a través de la síntesis de todo lo que ha sido hecho anteriormente. Cultiva la misma armonía entre creatividad y artesanía. Continúa concibiendo la belleza como fenómeno de espiritualización de la materia.

⁶⁹ Sobrenome de seu pai João do Rego Cavalcanti.

⁷⁰ Infelizmente não foi possível localizar esta edição ilustrada por Otto Cavalcanti.

⁷¹ Historiador da Arte italo-francês, discípulo de Umberto Eco, que Otto cita em sua autobiografia, datando a crítica no ano de 1981 (CAVALCANTI, 2011, p. s.n.).

Tiene el mismo origen cultural. Este nuevo renacimiento lo está abriendo un artista brasileño de auténtica sangre florentina, que tiene el muy sugerente nombre de Otto Cavalcanti.

O “autêntico sangue florentino” corresponde ao suposto parentesco do artista com Guido Cavalcanti (1255-1300), primeiro amigo de Dante Alighieri (1265-1321) eternizado nas obras *A divina Comédia*, *Vita Nuova* e *De vulgari eloquentia* por sua poesia e contribuição histórica em Florença (REYNOLDS, 2011, p. 43 e ss.). A rua que leva seu nome serviu de plano de fundo para uma fotografia de Otto Cavalcanti em sua visita à cidade de predileção do Sumo Poeta, com destaque para a placa indicativa (Figura 5). Contudo, de acordo com o historiador Giovanni Cavalcanti⁷² (1429-1452), o sobrenome não seria próprio da Itália e sim originário do reino franco de Colônia, migrando para a Toscana no século VIII. Sendo detentor desta informação, provavelmente, Otto teria empreendido viagem ao famoso *Castelo de San Giglio*, posando altaneiro diante da paisagem natural exuberante que quase não sofreu a ação do tempo.

Mas deixemos Guido Cavalcanti e a recordação de seus antepassados no terraço dos orgulhosos do XI canto do Purgatório, onde Dante⁷³ exaltou a memória do saudoso amigo ao percorrer com Virgílio a tortuosa trincheira cavada na rocha da alta montanha, alegoricamente pensada para aqueles que buscam a fama no mundo. Cabe, entretanto, voltar a atenção para dois parentes importantes que tiveram trajetórias parecidas com a do artista e que são peças-chave na investigação que pesa sobre o seu núcleo familiar. Tanto a irmã caçula Alba Flora Cavalcanti quanto o sobrinho, filho de Jeanne D’Arc, Romero Ângelo Cavalcanti fizeram carreira com exposições de suas obras no âmbito nacional e internacional.

Figura 5 - Otto Cavalcanti na Rua Guido Cavalcanti, Florença-Itália (2004)



Fonte: Arquivo do artista.

⁷² Cf. Cavalcanti, Giovanni. *Istorie Fiorentine*. Firenze: Tipografia All insegne di Dante, 1838.

⁷³ Versos 97-98, canto XI, Purgatório. Cf. ALIGHIERI, 2018, p. 333.

Figura 6 - Retrato de Guido Cavalcanti, sem autoria



Fonte: <https://bityli.com/n3ByK>.

Alba Flora⁷⁴ também é natural de Itabaiana e se considera “nascida em uma família de artistas no meio do folclore nordestino”, exaltando em sua obra o bumba-meu-boi⁷⁵, a ciranda⁷⁶, o pastoril⁷⁷, entre outras práticas culturalmente difundidas no Estado da Paraíba. Cursou o ensino secundário como aluna do Colégio Sagrada Família, internato particular para moças administrado por freiras francesas, em Recife-Pernambuco. Naquela ocasião, o tradicionalismo daquela instituição oferecia oportunidades de aprendizado de piano, violino, teatro amador, pastoril, aulas de esgrima, práticas de esportes, para citar algumas opções destinadas àquele restrito público escolar secundarista. Estudou taquigrafia quando se transferiu com a família para João Pessoa e assumiu a profissão de funcionária pública do Tribunal de Justiça da Paraíba.

Trabalhou também no Gabinete do Ministro e na Diretoria do Ensino Superior do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, onde se radicou desde o ano de 1965. Entretanto, em relato biográfico⁷⁸ afirma que a duração das atividades laborais no funcionalismo público durou apenas seis anos, não sendo compatível com a sua verve criativa, tendo sido a opção da pintora permanecer no Rio para a prática da Yoga. Também foi uma

⁷⁴ ALBA Cavalcanti. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa409594/alba-cavalcanti>. Acesso em: 23 de nov. de 2022.

⁷⁵ Narrativa que protagoniza o folclore regional do Auto do Boi, de origem nordestina remetendo ao período correspondente ao ciclo do gado ou ciclo do couro.

⁷⁶ Popular dança de roda.

⁷⁷ É um bailado de tradição portuguesa que se realiza no ciclo das festividades natalinas na região Nordeste.

⁷⁸ Fonte: http://www.barradesaojoao-rj.org/portugues/03_cultura/01_artes/01_artes_alba_cavalcanti.html.

costureira bastante inventiva que despertava o interesse das clientes com seus modelos pouco convencionais. Até que em 1984 uma experiência inusitada fez com que ela se interessasse pelas artes plásticas de um ponto de vista bastante autêntico, assim relatado:

Estava passando uma temporada em Recife, quando na praia de Boa Viagem, resolveu escrever uma carta para os familiares do Rio. Colocou no colo um pequeno bloco e sobre o mesmo começou a esfregar em círculos, cinzas de um cigarro. Surgiu uma figura estranha que lhe chamou a atenção e a instigou a continuar. Contornou-a com uma pedra de carvão de uma fogueira. Gostou, o entusiasmo persistiu tanto, que em três meses, havia desenhado oitocentos trabalhos, em cinza e carvão sobre papel ofício. (CAVALCANTI, 2009, p. 3).

Retornando ao Rio de Janeiro ampliou a técnica do carvão e cinzas para o pastel seco colorido sobre papel, migrando posteriormente para a tinta acrílica e à óleo sobre tela. Ela se considerava uma pintora autodidata, assim como o irmão. A inventividade, os traços reveladores de uma identidade cultural profunda e o perfil imaginativo da artista fez com que a crítica considerasse o seu estilo maduro, ainda que tardio. O sobrinho Romero em reportagem⁷⁹ para o Jornal do Comércio afirmou que ela surgiu literalmente das cinzas: “Cinzas que ela esfregou em círculos numa folha de papel. Esse movimento era a procura de um eixo de onde ela pudesse estruturar sua trajetória de mulher nordestina no gigantismo do Rio”.

Sem querer me alongar nos aspectos relativos ao reconhecimento do conjunto da obra desta irmã mais nova da família de Otto Cavalcanti, é de fundamental interesse para esta pesquisa considerar uma diferença de ordem de classificação: Alba Flora Cavalcanti é uma pintora de *arte naïf*. O mesmo não se aplica ao irmão Otto que, embora tenha enfatizado o autodidatismo dos primeiros anos de formação, se reconheceu como fiel à tradição técnica. Sendo considerado um artista de Vanguarda, especialmente pelo diferencial atribuído à sua marca.

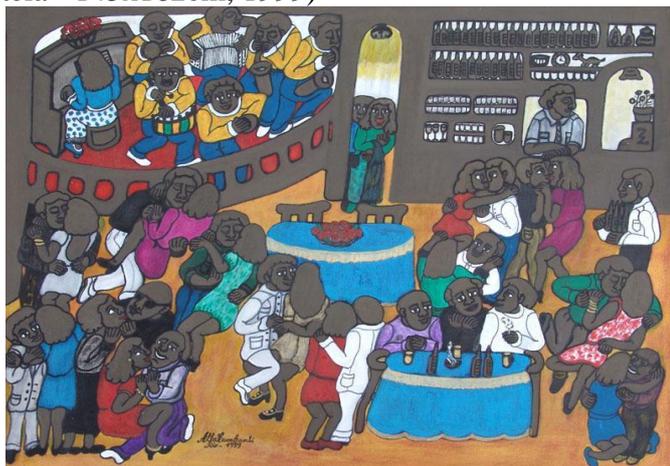
Figura 7 - Alba Cavalcanti posando diante das suas telas



Fonte: Acervo Memória Viva.

⁷⁹ Cf. “Hora de brilho para Alba Flora: Paraíba”, Jornal do Comércio em 01 de set. 1986.

Figura 8 - Bate coxa, Alba Cavalcanti (óleo sobre tela - 145x162cm, 1999)



Fonte: Galeria Brasileira.

Figura 9 - Mangueira, Alba Cavalcanti (óleo sobre tela – 145 x 162cm, 1999)



Fonte: Galeria Brasileira.

A separação entre os dois tipos de autodidatismo compete, primeiramente, ao contexto do discurso de aclamação que facilita o alcance de certos espaços e, em segundo lugar, ao artifício da crença em uma capacidade inata ou desenvolvida mediante um enorme esforço. Enquanto instrumento de classificação, a vinculação do artista a uma dada corrente, movimento ou estilo funciona como um esquema prático. Volto a dizer: nem sempre é consciente, assim como não precisa de uma coerência para acontecer, ou melhor, para ser eficaz. Não consigo explicar esse fenômeno com a mesma propriedade alcançada por Bourdieu nas análises sobre a Cabília, mas o ponto onde quero chegar é esse: o esquema prático segue uma lógica mítica, dispensando a coerência.

Caso contrário se tornaria impossível manipular (no sentido de organizar) os efeitos práticos desses discursos. Imaginemos, por exemplo, o caso de um conceituado artista que consegue descrever coerentemente todos os aspectos que comprovam que ele nunca contou com outra ajuda além de seu esforço pessoal. Não satisfeito, faz constar tudo isso em seu memorial de carreira encomendado para o portfólio fixo de uma certa galeria famosa. Qual seria o efeito prático de tamanha coerência nesse ato de explicitação? De ingenuidade formalizada, apenas! A razão imperativa que confronta o exemplo hipotético que especulei está oculta e é função da Sociologia desvendá-la. Parafraseando Gaston Bachelard⁸⁰: “Só existe ciência do escondido”.

A *arte naïf*, por se tratar de um mecanismo de classificação, contribui para a validação de certas características que lhe são próprias. A falta de uma formação institucional, a supervalorização da origem social humilde, a busca pela representação primitiva, as reminiscências da infância, a expressão ingênua, a produção visual figurativa com técnicas simplificadas e com temáticas regionalistas são algumas propriedades ancoradas no fazer artístico do pintor *naïf*. Contudo, nem é um conceito recente, assim como não pode ser tratado como uma tendência própria do modernismo. Na dissertação “Trajetórias do olhar: pintura *naïf* e história na arte paraibana”, Robson Xavier da Costa (2007, p. 37) faz uma digressão histórica para afirmar que ela sempre existiu:

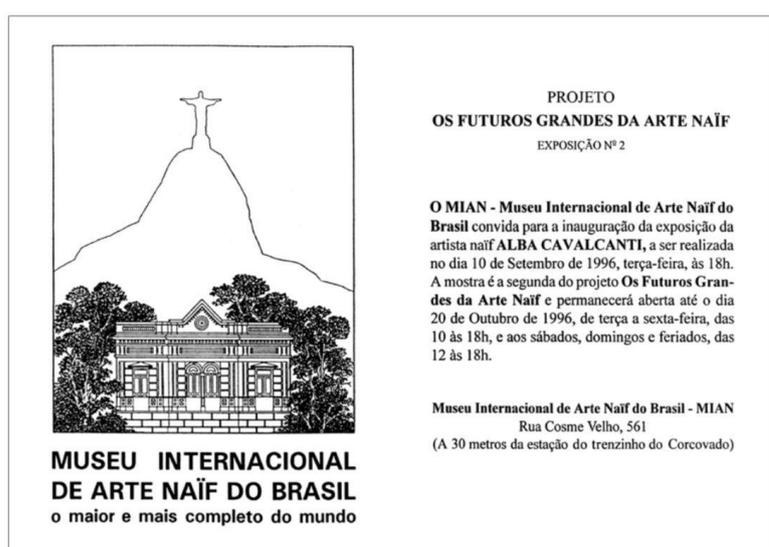
Esse tipo de produção visual sempre existiu: pintores leigos, que pintavam por prazer em pequenos ateliês, com liberdade de expressão, sem regras definidas, seguindo apenas a intuição, são seculares. Presentes em quase todas as culturas, essas imagens são vistas, muitas vezes, com preconceito por não expressarem o trabalho de um artista com formação específica nas Artes Visuais. No entanto, a arte *naïf* ganhou mercado e permanece como um filão em galerias de arte de todo o mundo.

Em todas as exposições Alba Flora foi identificada como pintora *naïf* brasileira. Para Pierre Bourdieu (2020, vol. 1, p. 111) “[...] existir socialmente é antes de mais nada existir no modo do ‘é assim’.” Ou seja, o capital simbólico enquanto capital de reconhecimento é um modo de ser percebido no mundo social e isso implica também na disposição por parte de quem percebe para reforçar a existência daquilo. Ouso dizer que as armas simbólicas que possibilitaram o trânsito da irmã artista pelos principais centros de artes nacionais e internacionais, classificada objetivamente como pintora de estilo *naïf* inspirada em temas nordestinos e cariocas, aconteceu a partir de 1986 em sua primeira exposição no Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil-MIAN, situado no Rio de Janeiro.

⁸⁰ Cf. BACHELARD, Gaston. *Filosofia do novo espírito científico: a filosofia do não*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. 2. ed. Portugal: Editorial Presença, s.d.

Assim reconhecida e em contato com o Otto Cavalcanti e com a família de artistas plásticos que ele constituiu⁸¹ na Espanha, Alba fez viagens para a Europa ampliando o seu horizonte de reconhecimento com exposições no *Musée d'Art Naïf* de Max Fourny, Paris, em Roma e Gênova na Itália, Lagrasse na França, Bratislava na Eslováquia, Tóquio no Japão, Figueras e Barcelona na Espanha, Lausanne na Suíça, Nova York e Washington DC nos Estados Unidos, Porto Príncipe no Haiti, e também representou o futebol brasileiro com a mostra de suas telas durante a Copa do Mundo, na Alemanha, em 2006. As figuras 10 e 11 contêm a chamada/convite para algumas das exposições aqui citadas.

Figura 10 - Convite para a exposição de Alba Cavalcanti no MIAN, Rio de Janeiro



Fonte: Catálogo da artista.

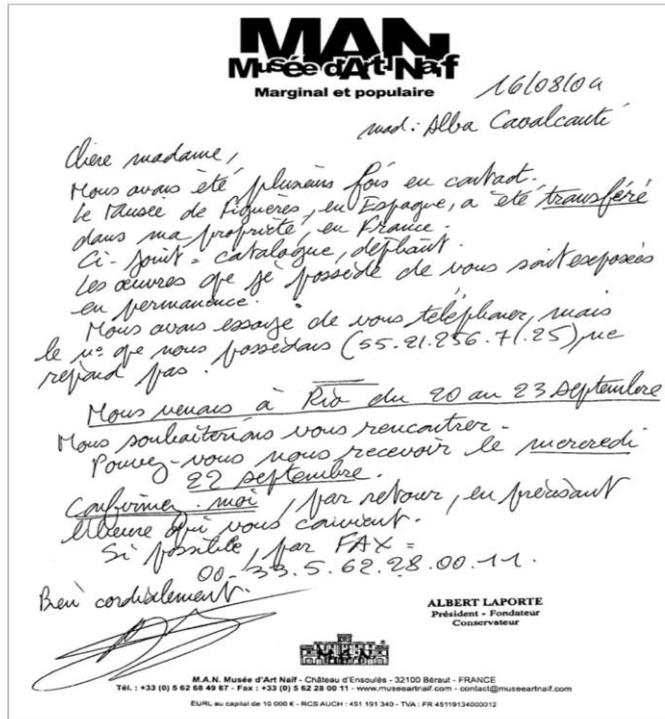
Figura 11 - Convite para exposição de Alba Cavalcanti contendo um retrato dela desenhado por Otto em nanquim (1986)



Fonte: Catálogo da artista.

⁸¹ Otto casa-se pela segunda vez com a artista plástica independente, poetisa e curadora de artes Margarita Solari Paschoal. Seu enteado, Pablo Diego Mayné Solari, segue a mesma profissão.

Figura 12: Solicitação de envio das obras para exposição no Musée d'Art Naïf, Paris



Fonte: Catálogo da artista.

Figura 13: Exposição de Alba Cavalcanti no Centre Civic Can Deu, Barcelona (2003)

EXPOSICIÓN ARTE NAÏF BRASILEÑO
Del 3 al 14 de noviembre del 2003



ALBA CAVALCANTI
PINTORA NAÏF BRASILEÑA,
INTERNACIONAL, CON CUADROS
EN EL MUSEO DE ARTE NAÏF,
DE RIO DE JANEIRO
Y DE FRANCIA.



CENTRE CÍVIC CAN DEU
Plaza de la Concòrdia, 13
Tel: 93 410 10 07
Fax: 93 410 69 30
Metro: L3 Les Corts
Bus: 15, 43, 59, 6, 7, 34.



Fonte: Catálogo da artista.

Figura 14: Matéria do jornal O Globo-Copacabana sobre a exposição na Galeria Bonino

Rio de Janeiro, segunda-feira, 17 de dezembro de 1990 — Nº 446

O GLOBO Não pode ser

Copacabana

40 • COPACABANA O GLOBO

Folclore inspira Alba Cavalcanti

Encerrando o ano, a Galeria Bonino (Rua Barata Ribeiro 578) estará apresentando, até 29 de dezembro, a exposição individual da artista plástica Alba Cavalcanti, que, recentemente, exibiu suas telas em várias cidades do Japão e da Itália. A paisagem da Praia de Ipanema e o movimento frenético do calçadão da Avenida Vieira Souto aparecem nas telas da pintora, que, diariamente, percorre a orla para poder observar e retratar os moradores e frequentadores do bairro nas suas pinturas.

Nascida em Itabaiana, na Paraíba, onde viveu num meio folclórico regional muito rico, participando de folguedos bem populares como o humba-meu-boi, ciranda, maracatu e forró, Alba Cavalcanti é uma artista autodidata, que, por acaso, descobriu que sua vocação era realmente a pintura.

— Isso aconteceu há seis anos. Estava na Praia da Boa Visagem, na minha terra, apreciando a beleza do mar. Sozinha, e com um cigarro na mão, observava o vaivém das ondas, perdendo a fêmeia para conseguir paz e proteção. Como sempre gostei de anotar minhas impressões sobre os locais que visito, ando constantemente com um bloco. Nele, escrevo o que penso, o que sinto e o que vejo. Não reparei que as cinzas do cigarro tinham caído sobre ele. Ao notar, comeci a espalhá-las com a mão sobre a folha branca. Observei que algumas figuras surgiram. Achei o efeito interessante.

Os dias se passaram, sem que a artista voltasse a sentir necessidade de produzir outras figuras. Ela conta: — Bebendo água de coco, peguei o meu bloco e comeci a desenhar. Mostrei para os amigos que, gostando do que acabara de fazer, me aconselharam a seguir a carreira artística. Coloquei o pé na estrada e fui batalhar um lugar ao sol. Hoje, não me arrependo de nada do que fiz.

Com as festas folclóricas na cabeça, a artista resolveu, sempre incentivada pelos amigos, vir morar no Rio.

— O Rio sempre recebeu os nordestinos com os abraços abertos. Resolvei, então, morar aqui. Como gosto das festas populares, não deixei de participar das festividades da cidade. Atualmente, o samba, o futebol e as gafeiras fazem parte do meu mundo, servindo de inspiração para o meu trabalho.

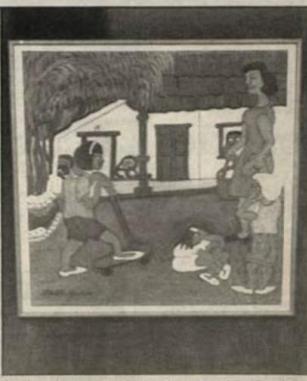
Alba Cavalcanti expressa suas emoções de acordo com a percepção e estado espiritual e, por isso, cria situações autênticas, dentro de um lirismo plástico de grande beleza.

— Quando as pessoas me pedem para explicar o que pinto, afirmo que é um grande mistério. Sou apenas uma repentinista da minha arte.

Fã de Salvador Dalí, Van Gogh, Picasso e Di Cavalcanti, Alba diz que vive aprendendo. Para tanto, não se cansa de ler livros sobre artes plásticas, de visitar exposições e ateliês de outros pintores.

Essa troca de informação faz com que ela cresça cada vez mais na minha profissão. Quero me superar a cada dia e aperfeiçoar sempre o meu trabalho artístico — conclui.

Ale o próximo dia 29, Alba Cavalcanti estará apresentando a sua arte numa exposição individual na Galeria Bonino

Um dos numerosos trabalhos feitos por Alba Cavalcanti

Fonte: O Globo, publicada em 17 de dez. 1990.

A cultura livre do autodidata normalmente se apresenta como ilegítima pelo próprio estatuto que a desvaloriza, em oposição efetiva ao capital escolar adquirido. Nesse campo de contínua disputa por colocação, valorização e consagração que é o espaço social da arte, a correlação entre competência e autodidatismo se vincula ao que Bourdieu chamou de “o esforço de autodidaxia legítima” em *O Efeito do Título (A Distinção)*, (2011). Isso significa que a própria instituição escolar induz ao esforço para que se obtenha uma cultura geral legitimando a atividade introspectiva do alcance próprio. Otto e Alba Flora Cavalcanti tiveram acesso à transmissão de capital cultural assegurada pela família e pelo sistema escolar, produtor de distinção em relação às dificuldades de acesso à educação formal da época.

A cultura livre ilegítima, tratando-se dos conhecimentos acumulados pelo autodidata ou da “experiência” adquirida na prática e pela prática fora do controle da instituição especialmente encarregada de inculcá-la e de sancionar oficialmente sua aquisição - como a arte culinária ou a arte da jardinagem, as competências artesanais ou os conhecimentos insubstituíveis do substituto -, só é válida na estrita medida de sua eficácia técnica, sem nenhum valor social agregado, e está exposta à sanção jurídica (como o exercício ilegal da medicina) quando, deixando o universo privado, faz concorrência às competências autorizadas. (BOURDIEU, 2011, p. 28).

Ambos não tiveram a certificação escolar específica em matéria de arte visual que apenas as grandes escolas oferecem. Mas, por esforço pessoal e capital cultural herdado, moveram-se no sentido de aproveitar as oportunidades ligadas às atividades culturais que o Colégio Sagrada Família de Recife e o Colégio Dom Bosco⁸² de Itabaiana forneceram. Ao dizer⁸³ “Quando as pessoas me pedem para explicar o que pinto, afirmo que é um grande mistério. Sou apenas uma repentista da minha arte” Alba Flora deixa transparecer essa influência. O “repente” se caracteriza pelo improvisado, pelo repentino, impensado. Essa alusão feita à maneira do repentista de criar versos, diz muito sobre uma arte improvisada a partir de lucros específicos concedidos pelo campo e pelo *habitus* que a constituiu. O atributo do mistério aparece no discurso apenas como um endosso da crença em sua capacidade criativa.

Certamente, eu começo sempre entortando a vara na outra direção, e lembrando que essas pessoas que se querem à margem, fora do espaço social, estão situadas no mundo social, como todo mundo. O que eu chamo de seu sonho de voo social exprime muito perfeitamente uma posição de consola no mundo social: aquela que caracteriza “novos autodidatas”, aqueles que frequentaram o sistema escolar até uma idade bastante avançada, suficiente para adquirir uma relação “cultura” com a cultura, mas sem obter títulos escolares ou sem obter todos os títulos escolares que a sua posição social de origem lhes prometia. (BOURDIEU, 2019, p. 15)

Para Otto Cavalcanti o campo de poder, enquanto rede cruzada de ligações estruturais e funcionais no tocante a sua formação inicial, foi marcado pelos estudos normais no Colégio Salesiano. Onde entrou em contato com o conhecimento da pintura da tradição do *Quattrocento*⁸⁴ - século XV da renascença italiana - que ele relata *en passant* na autobiografia (CAVALCANTI, 2011, p. s.n.). Contudo, os seus primeiros encargos para exercício do desenho e da pintura⁸⁵ provinham dos animais das mesas do “jogo do bicho”. A partir da habilidade observada desde a infância, o artista passou a receber encomendas de retratos das campanhas eleitorais para prefeito, relacionando-se com a elite política e econômica do município.

As lições em pintura combinaram-se nesse período com os estudos de música que se refletiu em sua obra madura, conforme foi abordado no capítulo segundo desta dissertação. A legitimidade sem título que dá nome ao presente tópico denota a opção pela originalidade proveniente de uma aquisição prática. Isso porque a condição de acesso à cultura considerada legítima por Otto Cavalcanti se manifestou quase que ocultamente em sua formação, sendo preservada em razão do esforço pessoal atribuído ao conhecimento nato ou adquirido com muita

⁸² Colégio de tradição italiana católica onde Otto Cavalcanti estudou nos anos de sua juventude.

⁸³ Cf. Figura 14.

⁸⁴ Era dourada do renascimento na Itália, correspondente ao final da Idade Média com o amadurecimento do Humanismo e do retorno às formas clássicas greco-romanas (HALE, 1988).

⁸⁵ Verdadeiro salto do aprendizado da tradição do estudo eurocêntrico para a apropriação da cultura popular, em seus traços e particularidades ilustrativas desse jogo de azar.

dedicação, especialmente quando se observa as memórias desse período contida nos relatos autobiográficos, nas críticas e nos comentários das pessoas de seu convívio.

Sabe-se dessa época de aprendizagens apenas o que ele desejou revelar. Não satisfeita com essas informações, acrescentei à pesquisa alguns dados que favorecem uma reflexão sobre a competência do artista em seu período de juventude no Rio de Janeiro e os efeitos futuros desta experiência. Tal competência dispensou a obtenção do título/diploma para Otto Cavalcanti e seus dois familiares alvo desta comparação metodológica. Fazendo com que, especialmente tio e sobrinho, alcançassem posições sociais cujo acesso por suas próprias obras e redes de interdependências aconteceram fora do caminho oficial, ou seja, de certificação pelo título que garante a apropriação da cultura considerada legítima.

3.1.1. J. Walter Thompson e McCann Erickson: casas de formação em publicidade

“A cultura não é apenas um código comum nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas recorrentes. Ela constitui um conjunto comum de esquemas fundamentais previamente assimilados, e a partir dos quais se articula, segundo uma “arte da invenção” análoga à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares diretamente aplicados a situações particulares.” (BOURDIEU, 2015, p. 208-209).

Em 1952 Otto Cavalcanti passa a residir no Rio de Janeiro com o patrocínio da irmã mais velha, permanecendo lá por onze anos. Os anos de 1952 a 1963 podem ser chamados de período de aprendizado de uma nova profissão que lhe garantiu estabilidade financeira até a decisão pela passagem definitiva da produção de uma “arte de artesão” para a “arte de artista”, conforme Norbert Elias (1995, p. 135) diferenciou. Ou seja, o encerramento da relação de subordinação da imaginação do produtor da arte ao gosto do patrono no caso da “arte de artesão” para uma maior independência em termo de “paridade social” (do ponto de vista da democratização dessa prática de comércio) definidora da “arte de artista”.

Para o Elias (*Ibid*, p. 136, *grifo do autor*), essa transição é “[...] característica de um *deslocamento civilizador*: o produtor de arte passa a depender mais de sua autorrestrrição pessoal, controlando e canalizando sua fantasia artística”. Detalhes dessa mudança serão mencionados mais adiante. Agora me preocupa explicar como se deu os primeiros passos de Otto na formação de Publicitário e Grafista na cidade do Rio de Janeiro. Conforme venho dizendo, o autodidatismo nessa fase da trajetória do artista cede lugar para condutas orientadas por uma formação, ainda que fora do padrão acadêmico e sem as mesmas cobranças de um sistema de ensino que agrega valor legítimo às produções artísticas.

É fácil imaginarmos o quanto de oportunidades a capital carioca abriu naquele período em comparação com as condições de mercado e de profissionalização possíveis em Itabaiana. O efeito da “reconversão⁸⁶” de *habitus* nesse caso pode ser sentido na tentativa de uma mudança de condição - migrando do amadorismo para o *status* profissional em uma área específica. Não foi fornecida qualquer informação que me fizesse conhecer detidamente as relações que encaminharam Otto de encontro ao mundo da publicidade, então em fase de desenvolvimento no Brasil. Porém, as amizades próximas ou atuantes nos meios de comunicação de massa e da cultura carioca apontam uma direção previsível para chegar a essa posição no espaço social.

Nuevas amistades, muchas de ellas importantes y duraderas, como es el caso de su amistad con Heli Celano, escenógrafo de TV, con Paulo, su hermano, periodista deportivo, con Michel Bang, dibujante y pintor fallecido en el 2006, y con el folklorista Pamplona, organizador y comentarista del Carnaval Carioca. [...] Trabajó de grafista e ilustrador en agencias de publicidad hasta convertirse en Director Creativo de Agencias como Grey, McCann Erickson y la Thompson. Compagina su trabajo de las agencias de publicidad con encargos para revistas de cómics, otras publicaciones y especialmente con encargos de retratos, género que había comenzado a desarrollar en Itabaiana, su ciudad natal. (CAVALCANTI, 2011, p. s.n.).

Outra hipótese que assiste ao desenvolvimento das habilidades técnicas de Otto Cavalcanti coincide com a própria formação da atividade publicitária e/ou propagandista⁸⁷ no Brasil. A “racionalidade técnica” que chega ao país no século XX pelos braços longos e que tudo cercam das multinacionais é o que Adorno e Horkheimer (1985, p. 100) chamaram de “racionalidade da própria dominação”, com recursos tecnológicos e ideológicos pautados no interesse norte-americano. O sistema de comunicação composto pelas revistas e principalmente pela propaganda radiofônica, marcada pela influência da Era Vargas⁸⁸, em que Otto Cavalcanti obteve a primeira profissão forma uma unidade também política.

Sobre a estratégia utilizada pelas empresas estrangeiras de grande porte para divulgar uma imagem positiva junto ao público nacional, Castilho (2008, p. 2) afirma que “Esse tipo de ação de marketing foi proposta por algumas das principais agências de publicidade americanas presentes no Brasil, dentre elas a McCann-Erickson e a J. Walter Thompson” nas quais Otto chegou ao cargo de diretor criativo. Os capítulos das radionovelas, anunciados também por meio impresso através das ilustrações (Figura 15), popularizaram e consolidaram

⁸⁶ Cf. BOURDIEU, 2011, p. 122.

⁸⁷ Vale pontuar um possível equívoco de ordem conceitual provocado pela influência das palavras em inglês *publicity* (propaganda) e *advertising* (publicidade) inseridas no vocabulário nacional, gerando uma confusão semântica entre os termos publicidade e propaganda (Cf. YANAZE, 2011; LUPETTI, 2000).

⁸⁸ Com o Decreto nº 21.111, de 01 de março de 1932 que instituiu a propaganda comercial. Mas, mais precisamente, pela chegada do jornalismo radiofônico no Brasil.

o formato de atuação publicitária, assim como geraram uma propensão ao consumo através dessa atividade de convencimento massivo.

Figura 15 - Ilustrações de Otto Cavalcanti para as radionovelas da Rádio Jornal do Comércio, década de 1950

Amor e heroísmo!
Paixão e ambição!
Emoção de minuto
em minuto!

**"NAS
SOMBRAS
DA
NOITE"**
nova e empolgante
novela de Raimundo Lopes

na
**RADIO JORNAL
DO COMMERCIO**

HOJE
às 20,05 hrs.
Patrocínio do
**Creme Dental
e do Sabonete Eucalol**

Quando a inocência
ama o crime... uma
grande paixão
avassala os corações

ouça
**A GRANDE
REDENÇÃO**

Tódas as 3as., 5as,
e sábados,
às 20,05 horas

apresentada pela
**RÁDIO JORNAL
DO COMÉRCIO**

Patrocínio do
**Creme Dental
Eucalol**
— que remove
o "amarelo"
dos dentes!

3076

Fonte: Acervo do artista.

De acordo com Eric Anacleto Ribeiro (2018, p. 37) em sua pesquisa de Mestrado⁸⁹, a Castaldi & Bennaton, conhecida e ainda ativa Eclética, foi a primeira agência publicitária brasileira, porém implementada seguindo o modelo praticado nos Estados Unidos. Sendo J. W. Thompson⁹⁰ a primeira filial de agência internacional a chegar no país, acompanhando e favorecendo uma rede durável de relações voltada para o crescimento desse mercado de consumo. Em 1935 a McCann-Erickson se instala no Rio de Janeiro. Conclui Ribeiro⁹¹ sobre a repetição do padrão americano operada nesse campo:

Portanto, por não possuir tradição na prática publicitária nem alto desenvolvimento midiático e comercial, o Brasil seguiu os padrões estéticos, comerciais e técnicos dos Estados Unidos, sem a necessidade de produzir anúncios com grande diferenciação para garantir alguma condição hegemônica no país, o que facilitou uma expansão

⁸⁹ Dissertação de Mestrado de título "Publicidade no Brasil: presença americana, jogo político e consagração" defendida na Universidade de São Paulo em 2018, 133 f.

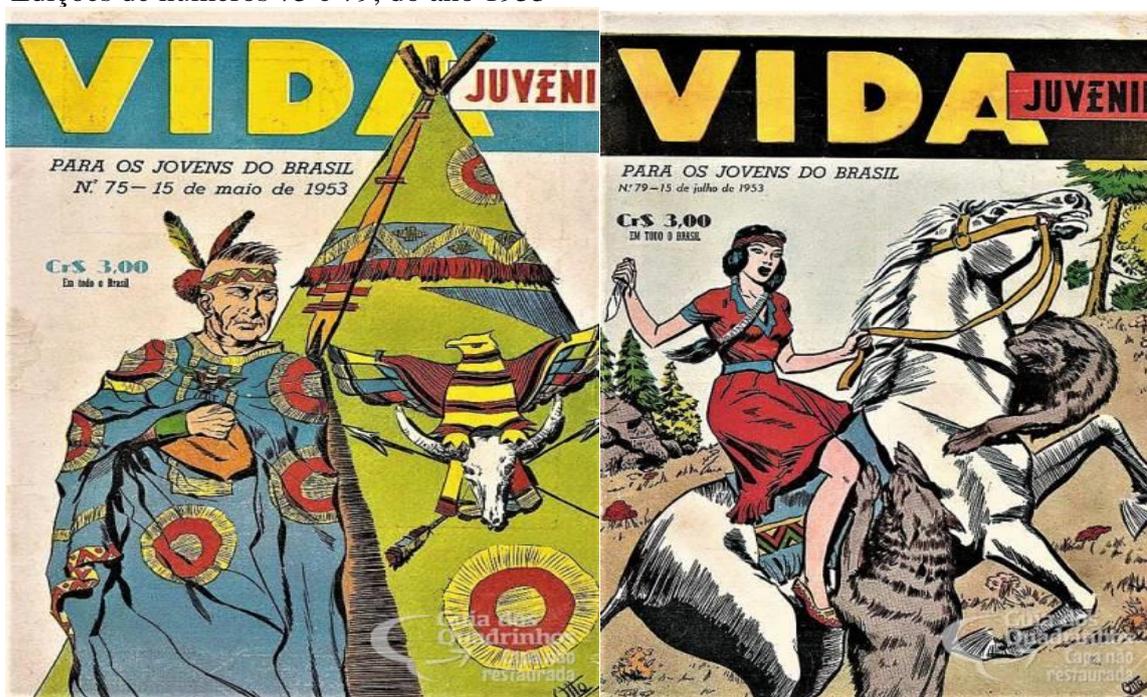
⁹⁰ Considerada a mais antiga do mundo contando entre a sua clientela as empresas HSBC, Ford, Nestlé, Shell, Pfizer, etc.

⁹¹ *Ibid*, p. 39.

ancorada no sistema de repetir o que já era feito fora. Por conta disso, no período inicial da formação do campo, as regras que legitimam a publicidade vinham do exterior e a valoração daquilo produzido pelos agentes era, majoritariamente, pautada na lógica mercantil.

É interessante pensarmos que um artista que se formou pelo viés da repetição tenha evocado com tanta ênfase em sua fase de maturidade a rejeição ao apego às fórmulas passadas. Essa transformação da estrutura de pensamento reflete a própria transmutação do homem comum no artista consagrado, adaptando-se aos critérios de valorização do espaço social da arte legítima por intermédio da formação de um sujeito e de uma obra singulares (pautada na originalidade, no desprezo pela repetição, etc.). Entretanto, a identidade que se formou à custa de uma individualidade constituída socialmente na altura dos seus vinte até os trinta anos de idade foi de um profissional encarregado de técnicas que exigiam rapidez de criação e fidelidade ao padrão de reprodução das empresas, fortemente voltadas para a estética de uma cultura importada.

Figura 16: Capas da revista Vida Juvenil ilustradas e assinadas por Otto Cavalcanti. Edições de números 75 e 79, do ano 1953



Fonte: Guia de Quadrinhos.

Podemos observar nas figuras 16, 17 e 18 o que as capas das revistas ilustradas por Otto Cavalcanti tinham a dizer ao público jovem da década de 1950. As edições são protagonizadas por personagens do grupo étnico *Apache*, que atualmente vivem em reservas indígenas na região do estado americano do Arizona, ilustrados com vestimentas e acessórios próprios de sua cultura “na-dene”. A heroína de descendência Apache montada no cavalo sendo

atacada por lobos, com identidade cultural estereotipada pelo ilustrador, tem a pele branca e traços físicos diferentes de uma mulher nativa, embora a sua desenvoltura oriente uma opinião contrária. Já o Cavaleiro Negro é visivelmente um homem branco, com características próprias dos colonizadores, que age como justiceiro da região povoada por indígenas e invasores.

Figura 17 - Edição Especial da revista Vida Juvenil com o quadrinho Cavaleiro Negro assinado por Otto Cavalcanti, em setembro de 1952



Fonte: Acervo do artista.

Figura 18 - Edição nº 71 da revista Vida Juvenil com um quadrinho de temática futurista/distópica assinado por Otto Cavalcanti



Fonte: Acervo do artista.

Aliando discurso e imagem, encontramos um predomínio da diversidade de técnicas utilizadas, especialmente no recurso de sombra e luz, altura e profundidade (Figura 18) composto pela aquarela e o nanquim em mais de uma graduação do bico de pena, demonstrando um domínio profissional do estilo de desenho em quadrinho. As figuras 16 e 17 reproduzem cenários e personagens comuns nas histórias do gênero *Faroeste*, populares ainda hoje e que enfatizam narrativas ambientadas no Velho Oeste dos Estados Unidos do século XIX. A complexidade da composição visual na cena do risco de queda no despenhadeiro pelo Cavaleiro Negro e seu cavalo, com destaque para a ação agonística dos personagens em fuga e para o movimento violento (sugestão de coronhada no homem que alerta o protagonista do perigo iminente) da cena, demonstra a qualidade do trabalho desempenhado por Otto e uma adequação das ilustrações à demanda funcional das mercadorias.

A indústria cinematográfica, a literatura que se ocupa do *Faroeste* e a sua apropriação pelo mercado publicitário fortaleceram a difusão do mito do Oeste vinculado à própria geografia do lugar. A aventura que ocorre no solo desértico do Arizona é montada por uma narrativa dependente da história local e de sua paisagem. Otto Cavalcanti reproduzia isso muito bem, sem que a lembrança do sertão nordestino (que ele atribuía como estímulo às suas

criações) pudesse ocupar uma posição privilegiada em sua inspiração para criar cenários pertencentes ao Oeste americano. Por outro lado, de acordo com Renato Ortiz⁹², a ampla divulgação temática fez com essa representação se tornasse mundialmente inteligível, ou seja, pertencente ao domínio comum distante da territorialidade norte-americana (ainda que composta por todas as características que a identificam).

É o que podemos perceber nessas técnicas uniformes presentes nos quadrinhos aqui descritos. Mais do que isso, se trata de uma técnica a serviço do consumo. Desenvolvida e desempenhada para justificar ideologicamente a tese da americanização da cultura pela qual se valem os publicitários. Para Ortiz (2007, p. 121), essa classe profissional que estava em formação no Brasil trazia por fundamento o consumo e a nação como duas faces da mesma moeda, exercendo o papel de “verdadeiros artífices da identidade nacional”. Embora essa associação não se limite rigorosamente à publicidade, busca nela uma unificação de princípios, valores e aspirações difundidos de forma eficaz por meio das histórias em quadrinhos. Conclui nesse sentido que:

Também as histórias em quadrinhos são vistas como cimento de unificação nacional. Como dizem alguns estudiosos: “Durante séculos consideramos as escolas como agentes da unidade nacional de uma população heterogênea, inculcando nas crianças, quando elas crescem, conceitos comuns, doutrinas, atitudes, sentimentos. Mas a história em quadrinhos, considerada mais como diversão, vêm fazendo isso continuamente, muito mais do que a escola ou a imprensa”. Na medida que expressariam a autenticidade das crenças e dos sonhos do homem médio americano, os gibis difundiram uma consciência do destino e das aspirações da América. (ORTIZ, *op. cit.*).

Nota-se que o valor pedagógico da publicidade se cumpre dentro da força reguladora do mercado, indo além da necessidade de consumo restrita à necessidade econômica, ensinando através de produtos um modo de comportamento. O então grafista e ilustrador profissional Otto Cavalcanti relatou em entrevista ao canal universitário (FGF-TV, 2011): “A Vida Doméstica naquela época me contratou e depois então passei também a fazer ilustrações, visualizações, entende? Para algumas agências de publicidade que pagavam muito bem e tal”. Partindo da observação das ilustrações acima, fica difícil concordar com a integralidade da informação prestada pelo artista no sentido de sua experiência/alto nível de técnica conformada com o estilo dominante dessas empresas.

Ele precisou passar por uma formação prévia. Isso é um fato identificado tanto na qualidade técnica quanto relativa às premissas da relação de consumo que interessam à função de publicitário. Embora eu não tenha como confirmar uma ordem cronológica dos vínculos empregatícios firmados nessa época, é presumível que a contratação na McCann-Erickson tenha

⁹² Cf. Mundialização e cultura, 2007, p. 115-116.

acontecido de forma anterior ou simultânea aos trabalhos de publicidade encomendados pela editora, que era formada pela *Sociedade Gráfica Vida Doméstica Ltda.* Vale a pena ressaltar ainda um dado sobre a atividade pedagógica, encerrando essa reflexão acerca da editora, antes de entrarmos na análise da agência de publicidade McCann-Erickson como verdadeira escola de formação para grafistas, ilustradores e publicitários desse período.

Figura 19 - Desenhos realizados para publicidade na revista *Vida Doméstica* (1953)



Fonte: Acervo do artista.

As edições de periódicos da década de 1950 foram marcadas pela popularização da tríade de revistas em quadrinhos da editora na qual fazia parte de sua grade as revistas *Vida Infantil* (1947-1960), *Vida Juvenil* (1949-1959), *Coletânea* (1951-1960) e *Vida Doméstica* (1920-1962). Esta última destinava-se ao público formado por moças e mulheres, dirigindo e massificando discursos que reforçavam uma identidade feminina ligada à maternidade, à beleza, ao lar e aos produtos de consumo relativos a esses assuntos (SANTOS, 2011, p. 22). A publicidade feita por Otto Cavalcanti na figura 19 para a *Vida Doméstica* deixa entrever o teor abordado na revista.

Enquanto isso, o conteúdo da *Vida Juvenil* estava voltado para os meninos, adolescentes e jovens da época, com um almanaque contendo aventura, literatura, cultura, informação, fatos históricos, encarte com jogos e demais matérias educativas. Do ponto de vista da relação de consumo Liana Santos indica na dissertação, de tema “Mulheres e revistas: a

dimensão educativa dos periódicos femininos *Jornal das Moças*, *Querida* e *Vida Doméstica* nos anos 1950” (*Ibidem*, p. 44), característico da referência à década sob o signo dos Anos Dourados de crescimento nacional. que,

Ao longo da década de 1950, vivia-se aqui um intenso processo de modernização marcado por avanços tecnológicos, pela expansão do setor industrial e pela gradual ampliação do consumo de bens e serviços. As transformações econômicas e políticas experimentadas no Brasil permitiram que uma parcela da sociedade pudesse consumir novos e diversificados produtos, dentre eles, os eletrodomésticos, cujas propagandas compareciam com força nas páginas das revistas analisadas.

O agenciamento das publicidades com a ampliação desse mercado pelas condições de acelerado crescimento nacional foi ufanado pelo lema “cinquenta anos em cinco” de Juscelino Kubitschek, cujo plano de metas incluiu a valorização da indústria automobilística no Brasil que tinha como um dos expoentes a General Motors-GM (Chevrolet), que vinha se tornando um “celeiro de publicitários profissionalizados”. O desenvolvimento dessas atividades técnicas voltadas para a publicidade se fortaleceu em número de vendas e demandas por serviços desde o final da década de 1920⁹³. A inicialização desses funcionários profissionais significou a criação na GM, na J. W. Thompson e na McCann-Erickson (esta fomentada pela Esso) de espaços pioneiros de experimentação.

De acordo com Mariana Barreto (2003, p. 115),

Igualmente, nesse período, fim dos anos 50, formaram-se as primeiras entidades profissionais de propaganda do país. Todavia o setor publicitário - formado, em maioria por agências norte-americanas, tais como Thompson, Standart Propaganda, McCann Erickson, etc., que surgidas para administrar as contas das grandes companhias - desenvolve-se ainda em estreita relação com as matrizes americanas, trazendo técnicas de vendas de produtos, que influenciaram as programações das rádios e televisões brasileiras.

Instalada a primeira sede da J. W. Thompson em 1929, seguindo o acordo de expansão internacional firmado em contrato com a GM, a agência passa a assumir o treinamento dos executivos da publicidade por meio de um sistema de *trainees*. Os estagiários que lá chegavam para fazer o curso prático completo eram na verdade alunos de publicidade sendo ensinados a acompanhar os padrões criativos do mercado. Em entrevista⁹⁴ realizada para o projeto⁹⁵ “A propaganda brasileira: trajetórias e experiências dos publicitários e das instituições de propaganda”, por iniciativa da ABP - Associação Brasileira de Propaganda e com apoio da Souza Cruz S.A., Hilda Ulbrich Schützer (2005, p. 4 e 7) afirmou:

⁹³ Ano da inauguração do primeiro escritório da J. Walter Thompson no Brasil na Praça Ramos de Azevedo, em São Paulo.

⁹⁴ Na falta de declarações de Otto Cavalcanti sobre o início de seu trabalho como publicitário, decide recorrer à entrevista de uma funcionária que lá trabalhou no mesmo período.

⁹⁵ Com duração entre março de 2004 e fevereiro de 2005. Cf. SCHÜTZER, Hilda Ulbrich. Hilda Ulbrich Schützer (depoimento, 2004). Rio de Janeiro, CPDOC, ABP – Associação Brasileira de Propaganda, Souza Cruz, 2005.

E eu disse: “Eu quero trabalhar em uma empresa americana, eu quero...” E, naquele tempo - isso foi em 1950, por aí -, as empresas americanas estavam a se instalar no Brasil... e de maneira muito evidente. Acabou a guerra. Todas estavam começando a montar empresa aqui. Então eu disse: “Vou ver se consigo encontrar um emprego em uma empresa americana”. [...] J. Walter Thompson. Vocês devem saber o que é. Era a maior agência do mundo, e a maior agência brasileira - quer dizer, americana no Brasil. E o Caio, um dia, me telefona e diz: “Hilda, estamos precisando de alguém aqui e eu quero que você venha trabalhar conosco.” Eu digo: “Puxa vida, é agora!” Trabalhar na Thompson é o sonho de todo publicitário brasileiro. Thompson ou McCann.

Percebe-se neste relato a importância das duas agências como horizonte de oportunidades para trabalhadores aspirantes da área da publicidade, onde Otto Cavalcanti igualmente deu os primeiros passos em direção a uma carreira com grande possibilidade de ascensão funcional. Altino João de Barros (2005, p. 4), grande publicitário reconhecido por sua atuação na mídia brasileira, relatou em entrevista⁹⁶ para o mesmo projeto aqui citado que iniciou na McCann-Erickson como *office-boy* chegando posteriormente ao posto de trabalho mais alto daquela agência. “A McCann Erickson, quando eu entrei, ainda estava no prédio da Esso. Tinha uma vista linda para a baía de Guanabara. [...] Comecei como *office-boy* no departamento de produção. Naquele tempo tinha produção gráfica, e eu entrei nesse departamento, mas logo depois descobri que eu queria trabalhar era na mídia [...]”.

A inserção dessas pessoas no mercado publicitário era marcada pela ausência de educação formal, outros chegavam na publicidade provenientes de outras áreas de atuação. Essa distribuição dos cargos no caso da McCann-Erickson fazia parte de uma postura organizacional da agência que priorizava a adoção de sistemas flexíveis, principalmente voltada para a chance de os funcionários alçarem posições hierarquicamente melhores no âmbito nacional e internacional. *Trainees* bem integrados nesse campo de formação podiam recrutar terceiros, assim como aconteceu com Hilda, estreitando relações interpessoais de confiança, contribuindo para o surgimento de círculos de amizade estratégicos.

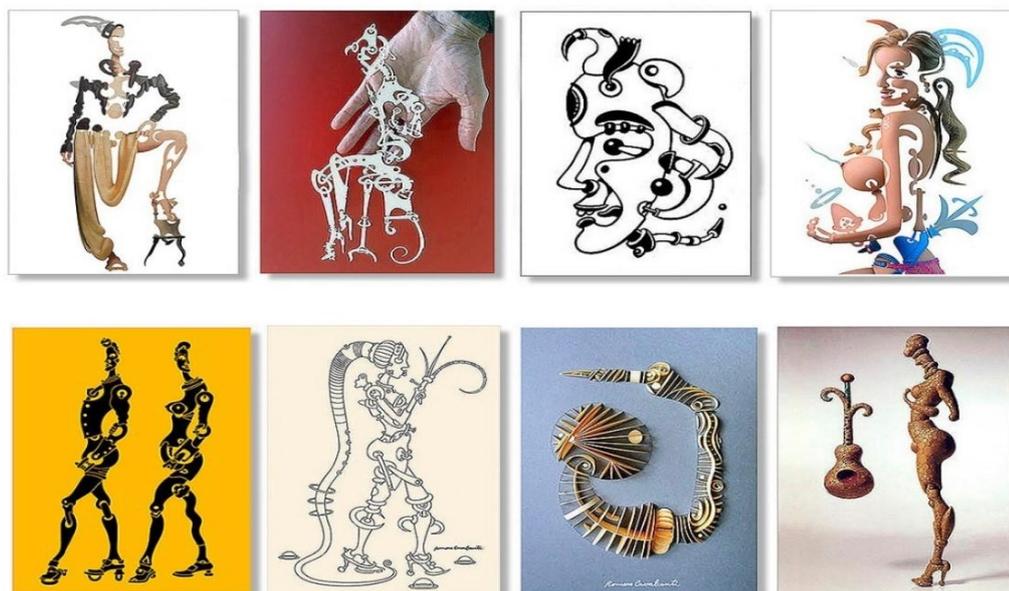
Para Ribeiro (2018, p. 123) o campo publicitário observado no recorte histórico que compreende especialmente a década de 1950 no Brasil esteve “[...] bastante vinculado aos padrões estadunidenses e apresentando grande dependência do universo dos anunciantes, a publicidade brasileira foi, aos poucos, valendo-se das transformações pela qual passava a sociedade para autonomizar-se, de maneira relativa, dos campos sociais que a circundavam”. Isso nos faz identificar as tomadas de posição em razão da dominância no campo da publicidade relacionadas aos interesses de consumo, estéticos, políticos e culturais dentro de uma lógica de

⁹⁶ Cf. BARROS, Altino João de. Altino João de Barros (depoimento, 2004). Rio de Janeiro, CPDOC, ABP – Associação Brasileira de Propaganda, Souza Cruz, 2005.

mercado agenciada pela McCann-Erickson e J. W. Thompson que oportunizaram uma boa trajetória profissional para Otto Cavalcanti.

Posteriormente, quando já havia deixado a publicidade e a sua “arte de artesão” para exercer a “arte de artista”, Otto volta-se para a formação do sobrinho Romero Ângelo Cavalcanti, que a meu ver muito se identifica com a habilidade adquirida pelo tio nessa agência-escola de publicidade, tendo sido diretor de arte na McCann-Erickson. Nas obras a seguir (Figura 20) conseguimos notar o distanciamento técnico entre a área de formação de Romero - que se formou em técnico de construção de estradas pela Escola Técnica Federal de Pernambuco (1969) - e o acúmulo de capital adquirido na agência que para esta pesquisa representa, do ponto de vista ideológico e estrutural, uma instituição de mercado voltada para o ensino informal, com capacidade geradora de “profissionais” segundo o modelo ideal, unificador e dominante norte-americano.

Figura 20 - Obras de Romero Cavalcanti em sentido horário: Recorte de impresso, Recorte monocromático, Desenho a pincel, Recorte digital, Silhueta digital (vetorial), Desenho digital (vetorial), Relevô de papel e Escultura de cartão corrugado (2021)



Fonte: Portfólio do artista.

Romero Cavalcanti acrescenta para este estudo uma oportunidade de reflexão sobre o sucesso da inculcação de ordem familiar, transmitido também para a irmã caçula que mencionei rapidamente no tópico anterior. Ele é filho de Jeanne D’Arc, aquela que criou os irmãos contribuindo para a reprodução da estrutura de distribuição de capital social e cultural após assumir o Cartório dos pais falecidos. Otto, Romero e a tia caçula Alba Flora são exemplos, portanto, da conexão entre o êxito do investimento na formação escolar e a posição social da

família Cavalcanti. Vê-se neste estudo uma “mobilidade geracional⁹⁷” verificada objetivamente na trajetória ligada às artes plásticas (ver anexos B e C), assegurando a reprodução de estruturas de classe na ascensão individual dos três parentes.

A competência cultural é transmitida antes mesmo da instrução no sistema escolar, ficando a cargo da família a assimilação ou deciframento dos códigos próprios das práticas da cultura popular que se expressam na originalidade da obra de cada um deles. Bourdieu⁹⁸ acrescenta neste sentido:

A existência de uma relação tão forte e tão exclusiva entre o nível de instrução e a prática cultural não deve dissimular o fato de que, dados os pressupostos implícitos que a orientam, a ação do sistema escolar somente alcança sua máxima eficácia na medida em que se exerce sobre indivíduos previamente dotados pela educação familiar de uma certa familiaridade com o mundo da arte. [...] O que se pretende medir através do nível de instrução é apenas a acumulação dos efeitos resultantes da formação adquirida por meio da família e da aprendizagem escolar que já supunham tal formação prévia. Por exemplo, aqueles que recebem de sua família uma iniciação precoce em arte aumenta bastante quando eleva-se o nível de instrução.

Acentua-se por assim dizer o domínio dos códigos da cultura popular fomentados desde o nascimento no âmbito da educação doméstica. Vemos a quase adoração de Otto pelas festas juninas e de carnaval expressadas em um amarelo vibrante que ele associou à paisagem do sertão nordestino; a naturalidade com que Alba Flora cria cenários com um sem-número de personagens integrados na dança, na ciranda, nos festejos populares que ela retratava indistintamente; a arte digital elaborando um viés diferenciado nas composições técnicas aditivas e subtrativas de Romero para representar o seu lugar de origem, etc. Por mais que o primeiro tenha se apoiado no autodidatismo, a segunda tenha se deixado conhecer enquanto artista *naïfe* e o terceiro como vocacionado para a apropriação de técnicas mistas, a aprendizagem corriqueira, dinâmica e difusa da prática esconde uma formação metódica anterior que contribuiu para o alcance de tal potencial criativo.

Para melhor compreendermos esse ambiente doméstico ligado à cultura popular que tanto os influenciou, uma conterrânea chamada Margaret Bandeira relatou em uma crônica⁹⁹, publicada no blog da Associação Cultural Memória Viva-ACMV, o seguinte trecho do episódio carnavalesco:

Em certo domingo de carnaval da minha infância, a convite do meu pai Zé Bandeira, entrou em nossa casa, para comer e beber, uma turma de homens mascarados, acompanhada por orquestra de frevos. O bloco de rua chamava-se “O diabo e suas almas”, mas havia mais diabos do que almas, devido ao grande número de rabos pontudos que eu pude observar antes de me esconder no terceiro quarto da antiga casa

⁹⁷ Cf. “Reprodução cultural e reprodução social” (BOURDIEU, 2015, p. 296).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 304.

⁹⁹ Cf. “A cauda do demônio”, crônica de Margaret Bandeira publicada em 06 de fevereiro de 2015. Fonte: <https://itabaianapbmemoria.blogspot.com/search?q=diabo>. Acesso em: 04 de dez. 2022.

da Praça Eptácio Pessoa. Na escuridão do quarto fechado, vendo pouco, mas com os ouvidos bem atentos, eu estava inerte, só o coração batendo em louca disparada. Implorava ao meu Anjo da Guarda que levasse, mais que depressa, todas aquelas figuras assustadoras para bem longe de minha casa. E naqueles minutos que mais pareciam horas, de súbito alguém abre a porta do quarto que era um depósito da revista “O Cruzeiro”, de brinquedos e de uma grande mala de couro antiga onde eu estava sentada. Olhei paralisada para a porta. Um diabo entrava de mansinho com a cauda na mão. O meu medo beirava o pavor. Dirigiu-se a mim dizendo: -“Margaret, deixa que eu guarde este rabo dentro desta mala; depois eu venho buscar.” O fato de ele me conhecer era o que me fazia tremer cada vez mais. Não ousei levantar os olhos. E ele saiu cantando: “A minha fantasia de diabo/ Só falta o rabo, só falta o rabo/ Eu vou botar um anúncio no jornal:/ Precisa-se de um rabo/ Pra brincar no carnaval”. Dias depois estaciona uma Harley Davidson em frente de casa. Era Valdemar Cavalcanti, tio de Otto Cavalcanti. Veio buscar o rabo de sua fantasia.

Somada à importância do capital cultural legado pela família e por seu lugar de origem, os investimentos aplicados pelos Cavalcanti na carreira escolar integram o que Bourdieu (2015, p. 312) chamou de “sistema das estratégias de reprodução”. Isso significa que, em resposta ao apoio da irmã mais velha, Otto foi para a caçula e o sobrinho um transmissor hereditário de um nome de família destacado na publicidade e, posteriormente, no mercado da arte espanhola, além de um legado de relações sociais que atravessaram a carreira artística dos três, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Lugar onde esses artistas deram passos largos de encontro aos ideais de carreiras que, embora diferentes, mantém um forte elo de ligação.

Voltando para o assunto que toca este subtópico, é parte do propósito desta pesquisa, conforme mencionei anteriormente, situar o artista no campo da publicidade nesse período correspondente à sua formação (1952-1963) no grafismo e nas demais técnicas voltadas para o desenho e a pintura, segundo uma perspectiva econômico-cultural prevalecente no âmbito do mercado publicitário. Ou seja, entender o início da trajetória profissional como produto das condições sociais que me preocupam em termos de objeto sociológico. Que, por sua vez, se defrontou com um grande obstáculo: a quase ausência de dados sobre esse percurso de Otto pelas agências de publicidade e revistas na cidade do Rio de Janeiro. Esse interesse adequa o estudo da singularidade do artista compreendida a partir do campo ideológico em que ele fez parte e se expressou.

Foi assim que optei por outra direção metodológica no sentido de procurar uma “explicação pelas bordas”, especialmente buscando entrevistas de funcionários daquele período, voltando às pesquisas que corroboram com o tema da chegada das agências no país e, por fim, analisando o perfil dos dois familiares que provaram desses frutos em suas trajetórias individuais. A exemplo do que aconteceu com Romero, ambos aproveitaram as posições dos cargos de direção criativa e de arte determinadas pela fração do campo publicitário na McCann-Erickson. Isso permite avaliar que o interesse pelos bens simbólicos produzidos pelos artistas

se amplia conforme a autonomização do campo artístico. A ambição pelo reconhecimento do caráter distintivo do trabalho realizado por eles aponta para a migração de posições mais livres nessa estrutura.

Figura 21 - Desenho a guache feito em 1986 para um dos espetáculos de maior sucesso no Brasil, O mistério de Irma Vap



Fonte: Revista Continente.

No caso de Romero, aparentemente, a passagem pelo posto de direção nessa agência garantiu trabalhos como ilustrador na Revista de Domingo do Jornal do Brasil. No período que corresponde às décadas de 1970-1980, enquanto o tio se projetava no cenário internacional, o sobrinho seguiu criando capas para livros, discos e cartazes de peças teatrais cariocas. Realizou trabalhos de ilustração para a gravadora Som Livre e assinou os projetos gráficos das capas de livros da editora Casa da Palavra e da Revista Playboy. Fez colagens para a abertura do programa da Rede Globo “A Grande Família”, para o qual colaborou por quatorze anos. As

duas figuras a seguir ilustram um pouco da produção na esfera da arte e do design que lhe deram reconhecimento no campo da produção de bens simbólicos.

Figura 22 - Pintura a guache e aerografia, de 1978, utilizada para cartaz, programa e livro do espetáculo Ópera do Malandro, de Chico Buarque



Fonte: Revista Continente.

Um comentário que merece atenção sobre a figura 22 diz respeito à versatilidade do trabalho técnico de Romero Cavalcanti, especialmente nos anos de capacitação no Rio, desenvolvendo uma linguagem pictórica relativamente independente em relação à peça do gênero musical anunciada no cartaz e o contexto político que lhe serviu de modelo. Nesta ilustração de estreia da Ópera do Malandro (1978), o artista plástico paraibano excedeu em termos de interpretação complementar do que seria a visão literal de Chico Buarque de Holanda. O casamento das técnicas de pintura a guache com aerógrafo forma duas partes do papel moeda sugeridas como gravura única. O dinheiro, considerado por Marx¹⁰⁰ como equivalente universal, na ilustração do sobrinho de Otto é vulgarizado em seu aspecto nivelador.

¹⁰⁰ Cf. “A forma-dinheiro”, item D do capítulo 1 “A mercadoria”. In O Capital, vol. 1 (MARX, 2013, p. 145).

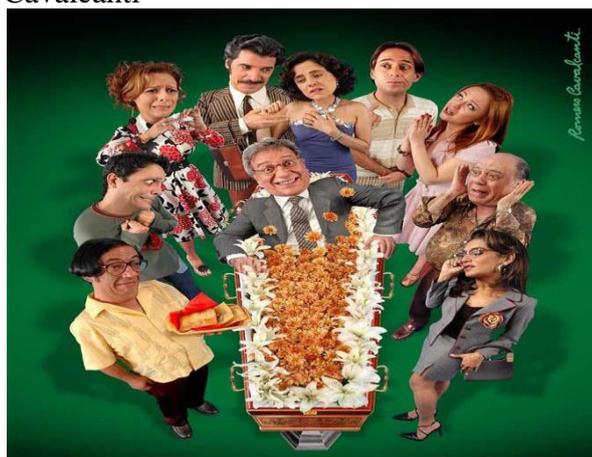
É o que nos lembra Georg Simmel (1998, p. 33) no ensaio “O dinheiro na cultura moderna”:

Do mesmo modo que a maioria dos homens modernos precisa ter diante dos olhos, na maior parte da vida, o ganho de dinheiro como motivação mais próxima, forma-se a ideia de que toda felicidade e toda satisfação definitiva na vida são ligadas, intrinsecamente, à posse de uma certa forma de dinheiro. [...] Quando as circunstâncias que concentram a consciência valorativa do dinheiro não existem mais, o dinheiro começa a revelar o seu caráter verdadeiro como puro meio, o qual se torna inútil e insatisfatório logo que a vida depende, exclusivamente, dele. O dinheiro é, propriamente, nada mais que uma ponte aos valores definitivos, e não podemos morar numa ponte.

Assim vejamos: a identificação da figura do “malandro”, destacado do pano de fundo do cenário boêmio carioca, remetendo à temática da vida noturna sob o signo do dinheiro (com ênfase dada ao contrabando, à prostituição e aos jogos de azar presentes na peça), ladeado pela imponência radiante e patriótica do Estado nacional representado por Getúlio Vargas. Uma das interpretações possíveis, embora a ópera não trate diretamente do populismo de direita varguista, toca nas duas faces de uma mesma época. O cartazista sugeriu que o próprio Getúlio seria um malandro e este último, por sua vez, se deixasse assimilar pela imagem do presidente.

Já a respeito da figura 21, identificamos Marco Nanini no popular espetáculo “O mistério de Irma Vap” que também protagonizou o seriado para o canal Rede Globo de Televisão “A Grande Família”, com quem Romero voltaria a colaborar em várias cenas de abertura do programa por quase uma década e meia (Figura 23). Importa pensarmos que, em termo de originalidade e de oportunidade, a apreciação desses trabalhos artísticos semelhante ao que aconteceu com Otto Cavalcanti passam ao largo das diferenças oficiais produzidas pelas classificações escolares (cuja competência específica é assegurada pelo diploma, principalmente de ensino superior), sendo exemplos portanto de uma legitimidade sem título.

Figura 23 - Montagem fotográfica para o cartaz de “A grande família, o filme” de Romero Cavalcanti



Fonte: Portifólio do artista.

Vale lembrar, sobre a autonomia¹⁰¹ do artista, que talvez o sobrinho tenha encontrado mais abertura criativa para trabalhar em seu ofício, conseguindo dar muitas vezes o tom nesse processo situando-se do ponto de vista crítico. Diferentemente do tio, no que diz respeito à revelação de um ponto de vista claro sobre a implicação político-social da Ditadura no Brasil em seus trabalhos produzidos sob encomenda pelas agências de publicidade onde trabalhou, que supunham uma adequação da atividade publicitária nos moldes dos interesses do governo autoritário vigente e do capital estrangeiro (DURAND, 2006, 2008; MARCONDES, 2001; RABELO, 2002). Em parte, isso pode ser verificado mediante a própria conformação da atividade produtiva de uma “arte de artesanato” mencionada anteriormente a partir da compreensão de interdependência e obediência ao patrono estudada por Norbert Elias.

Foi em 1963, ainda vinculado à agência de publicidade McCann-Erickson, que Otto empreendeu a sua primeira viagem pelo continente Europeu entrando em contato com amigos espanhóis que lhe estimularam a migrar em definitivo. Nessa viagem ele conheceu de perto a diferença cultural, a arquitetura secular, as pinturas e as esculturas conservadas nos países do velho continente que visitou, reforçando a partir daí o interesse voltado para uma criação que buscasse o aprendizado da tradição das belas artes que a sabedoria dos tempos preservou. Relatou em terceira pessoa na sua autobiografia¹⁰²:

En 1963 su sentido de aventura, sus inquietudes, la sed de conocimientos, le hacen pensar en emprender un largo viaje, esta vez a Europa. Luego de una breve estadía en Lisboa, viaja por el continente europeo durante unos tres a cuatro meses, recorre Francia, Alemania, la antigua Yugoslavia, Hungría, Bélgica, Holanda, muchos países, pero especialmente Italia y principalmente, Florencia, atraído no sólo por arte, sino por el origen de su apellido florentino.

Consciente então da necessidade de aperfeiçoamento em matéria de arte legítima e atento para um público diferente, Otto pesquisou e se especializou no treinamento das técnicas usadas pela tradição pictórica, dando preferência particular pelas pinturas de Francisco de Goya¹⁰³(1746-1828) e dos italianos renascentistas. Conforme explicarei a seguir, a decisão amparada pela identificação de um talento próprio - movida igualmente pelo interesse em conhecer as técnicas impulsionadoras do que viria a se concretizar como estilo único (original) do artista - significou um verdadeiro salto em direção ao que designei nesta dissertação como uma trajetória de distinção e de consagração.

¹⁰¹ Uma autonomia sempre relativa, tendo em vista que o produtor de arte não pode se assenhorear de uma autonomia absoluta estando indissociavelmente ligado ao campo que o formou e no qual produz.

¹⁰² Cf. CAVALCANTI, 2011, s/n, 2ª parte.

¹⁰³ Importante pintor do século XVIII, influente retratista do Rei Carlos III e da Corte da Espanha.

3.2 Exclusivamente pintor: a gestão racional do capital simbólico

“O tempo entretanto corria, marcando cada vez mais precisamente a vida com sua batida silenciosa, não se pode parar um segundo sequer, nem mesmo para olhar para trás”. (BUZZATI, p. 143).

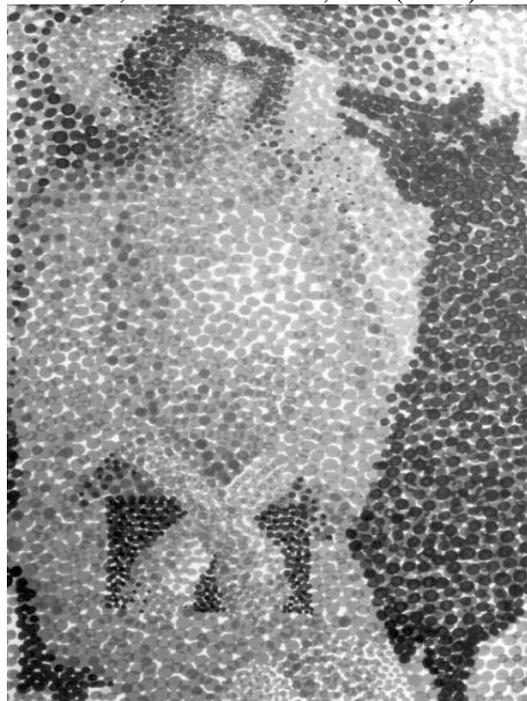
No ensaio *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, publicado por Pierre Bourdieu em 1977, fica evidenciado que a base que sustenta o poder não é formada somente pela presença da riqueza material e cultural do agente ou do grupo no qual ele faz parte, mas surge da possibilidade que ambos os recursos têm de se converterem em capital social e simbólico. Assim aconteceu na trajetória artística de Otto Cavalcanti a partir de sua migração para Madrid, onde inicialmente viveu por cinco anos. O processo de produção do campo de consagração dos bens simbólicos e dos produtores da cultura está, portanto, amparado por uma performance positiva cuja autoridade é aceita e bem vista no mundo social.

A alquimia social só obtém pleno sucesso porque a verdade do sistema escapa àqueles que participam de seu funcionamento, portanto, da produção da energia social mobilizada pela enunciação performativa: pelo fato de ser impossível que um dos agentes que contribuem para o funcionamento do campo possa apreender este campo enquanto tal e, ao mesmo tempo, apreender o fundamento real dos poderes para cuja produção fornece sua contribuição ou são utilizados por ele, o sistema e os efeitos do sistema nunca se mostram em verdade - nem que seja de maneira aparentemente mais cínica - mesmo para aqueles que dele se beneficiam mais diretamente; é o sistema como tal que, por estar destinado a uma apreensão parcial, produz o desconhecimento da verdade do sistema e de seus efeitos (BOURDIEU, 2006, p. 165).

Engajado na crença em sua inclinação à originalidade no campo da arte, a enunciação performativa do artista se fez sentir ainda no final da década de 1950 em seus retratos cuja “arte de fazer” era inspirada tanto no pontilhismo (técnica desenvolvida por pintores oriundos do movimento impressionista em que pontos são dispostos em conjunto, garantindo uma ilusão óptica acerca da figura que surge desta justaposição) quanto na produção livre do judeu de Livorno Amedeo Modigliani. Para um homem que ainda não tinha definido exatamente aqueles que evocaria para serem padrinhos de sua produção, propunha ainda que timidamente distinguir-se por meio da composição escolhida, do exagero à sinuosidade das formas.

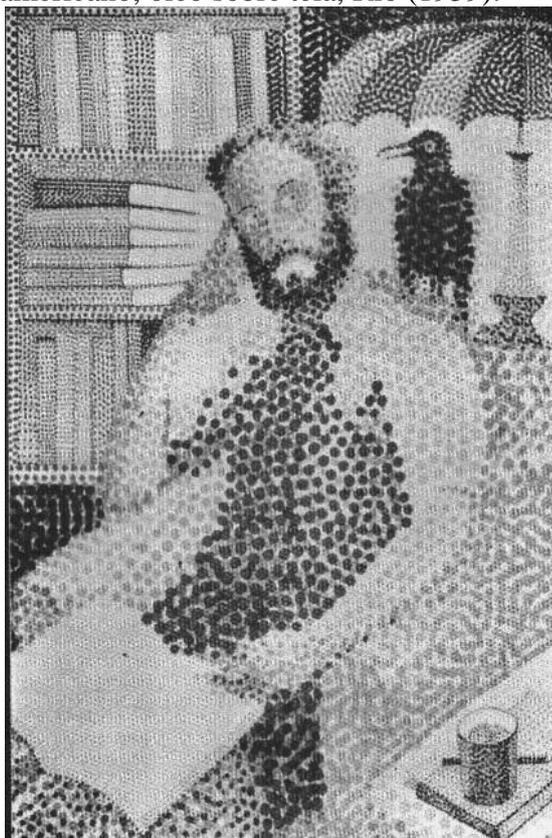
Os quadros assinados no Rio de Janeiro sob o signo destas influências eram feitos em agradecimento ou sob encomenda dos amigos que integravam o meio social pelo qual ele transitou, especialmente ligado à elite cultural/econômica carioca. Destaco algumas dessas produções nas figuras a seguir.

Figura 24 - Retrato de mulher com cachorro, óleo sobre tela, Rio (1962)



Fonte: Acervo do artista.

Figura 25 - Retrato de Diplomata norte-americano, óleo sobre tela, Rio (1959).



Fonte: Acervo do artista.

Figura 26 - Retrato de senhora carioca, óleo sobre tela, Rio (1962).



Fonte: Acervo do artista.

Ainda neste período, migrando por vários estilos, Otto Cavalcanti enxergava na cena de seu cotidiano um componente útil à criação arriscando novas possibilidades, especialmente entre os anos de 1956 e 1962, conforme podemos identificar nas figuras 27 e 28, respectivamente: a rua em que residiu no Rio de Janeiro e sua experiência com a caça de animais silvestres. Nas figuras 29 e 30 temos os retratos dos amigos Heli Celano, coreógrafo da Rede Globo de televisão, desenhado em página de jornal, e Víctor Kirowiski. Em se tratando da inspiração livre legada pelo estudo da obra de Modigliani nessas duas criações, acrescento ainda a representação de uma mulher na figura de número 31.

Figura 27 - Paisagem carioca, óleo sobre eucatex, Rio (1962)



Fonte: Acervo do artista.

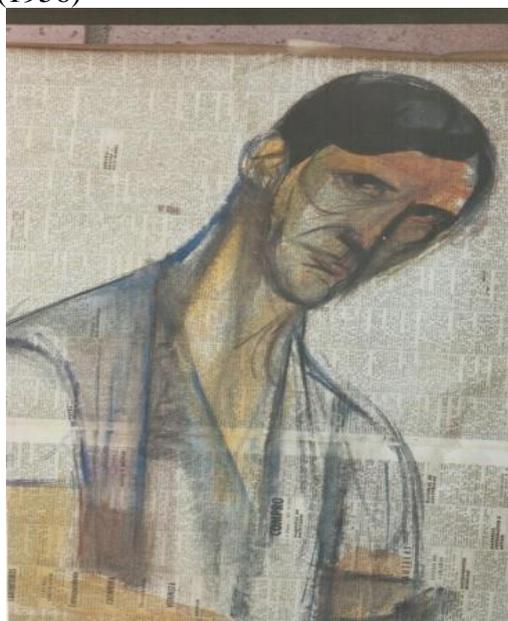
Figura 28 - Caçadores, óleo sobre tela, Rio de Janeiro (1958)



Fonte: Acervo de Elza Hazl.

Esta fase, que arrisco chamar de fundamental para o início da consagração do artista no mercado da arte espanhola, simboliza uma tratativa feita entre o grupo que o recebeu e o mais profundo de si mesmo, tocando o íntimo de sua crença pessoal no dom inato. Otto Cavalcanti instalou-se em Madri, Catalunha, no ano de 1963. Até então a ambição artística perante uma mudança no estilo de vida correspondente às práticas sociais do lugar recém habitado, inflamaram o impulso criativo para a apropriação não apenas da cultura espanhola, mas também de uma demarcação clara entre o seu passado no Brasil e um futuro promissor no espaço social do mercado internacional da arte (dependente dos investimentos necessários em seu presente).

Figura 29 - Retrato de Heli Celano, desenho aquarelado sobre jornal, Rio (1956)



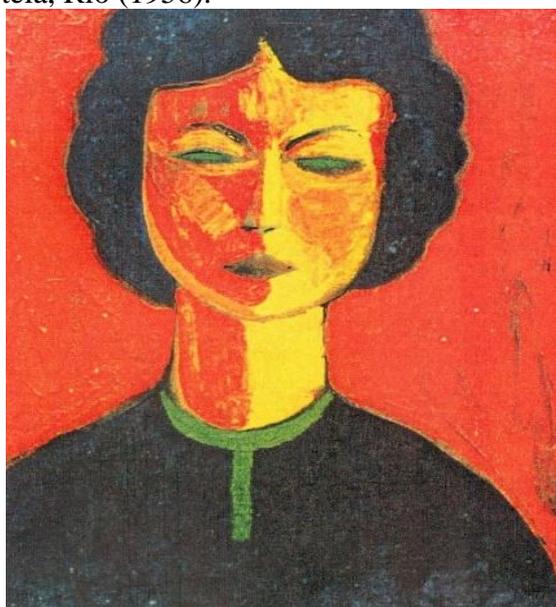
Fonte: Acervo do artista.

Figura 30 - Retrato de Victor Kirowiski, óleo sobre tela, Rio (1957).



Fonte: Acervo do artista.

Figura 31 - Retrato de mulher, óleo sobre tela, Rio (1956).



Fonte: Acervo do artista.

Sobre a opção por deixar seu país de origem, afirmou em entrevista (FGF-TV, 2011): “Viajei para a Europa porque conheci alguns espanhóis no Rio de Janeiro e eles falavam - ‘Ah! Viaja para a Europa e tal, etc.’ e eu aceitei o conselho e fui para Madri. E em Madri fui muito bem recebido. Era uma época um tanto difícil, porque foi a época da Revolução Espanhola, a entrada de Franco, entende?”. Aqui fica demonstrado, conforme mencionei anteriormente, que Otto demonstrou pouco se atenção à contextualização histórica de sua

trajetória de carreira, muito embora tenha utilizado dela mais de uma vez para angariar reconhecimento ou marcar posição no grupo de intelectuais e artistas que logo menos explicarei.

Em primeiro lugar, ocorre um equívoco do ponto de vista histórico neste discurso que nos é apresentado pelo próprio artista como o “começo de tudo lá fora”. A Revolução Espanhola, por mais que reverbere ainda hoje em seus efeitos sociais e políticos, tinha sido encerrada duas décadas antes da chegada de Otto em Madri. Sendo a entrada de Francisco Franco no poder ditatorial pela via do golpe militar na década de 1930, ficando neste posto até a data de seu falecimento em 1975. Portanto, entre outros aspectos, o que mais marcou o seu ritual de chegada em uma Espanha arrasada pelo autoritarismo franquista, conforme mencionou Pablo Mayné (PALAVRAS, 2011), foi o silenciamento dos movimentos culturais nesse período.

A Espanha teve uma importância enorme para Otto desde várias ópticas. Por um canto ele se relaciona muito mais com um certo grupo de artistas. Basicamente com o grupo de artistas da Dau al Set. Aí está Cuixart, está Ponç. Está uma série de artistas que no final do Franquismo são muito importantes. Porque o franquismo, a ditadura espanhola ela abafou os movimentos culturais em geral. Muitos dos intelectuais espanhóis tiveram que ir para a Argentina, para o México, para o Uruguai, para outros lugares. Porque a maioria das cabeças, a maioria das pessoas que pensavam, que imaginavam, que podiam apontar um mundo diferente foram mortos ou tiveram que sair para não serem assassinados também. Então no final apareceram os movimentos artísticos e um deles está Dau al Set. E com esse movimento e com essa geração que Otto primeiramente se relaciona.

O alto nível de tensão coletiva proveniente da ditadura de Franco foi presenciado por Otto Cavalcanti em sua chegada à Espanha. A própria descrição acima é reparadora do lapso da “memória individual¹⁰⁴” do artista, embora contemple um pouco de seu afastamento dos assuntos que pesavam numa forte implicação política em sua trajetória. Foi nessa sociedade espanhola marcada pela censura do franquismo que ele deu os primeiros passos em direção ao engajamento pessoal para uma unidade de mercado da arte que vinha se fortalecendo naquele contexto. Ainda trabalhando com a publicidade, paralelamente, desenvolve sua carreira artística praticando o desenho e a pintura todos os dias.

Essa apropriação relativamente autônoma do ponto de vista do que se pode chamar de uma “produção independente” nesses cinco primeiros anos de estadia em Madri nos revela, antes de mais nada, a situação de desgaste à nível da cultura e da economia de um país sob o regime de Franco e a forma pela qual Otto escolheu contorná-la a seu favor. Jordi González Castelló em entrevista concedida pelo artista no ano de 2015, em sua fase de maturidade artística, retoma o contexto aqui comentado quando assim descreve:

¹⁰⁴ Cf. LE GOFF, 1999, p. 410.

Otto foi um dos ativistas do Boccaccio, da boemia barcelonesa, cheia de personagens irrepetíveis. Naquela época não havia dinheiro em Barcelona, mas a cidade transbordava de energia e criatividade. Todos queriam se renovar e se libertar, da sociedade à arte. Naquela época não havia estrangeiros nem imigrantes, mas sobreviventes, a estima era mais forte que a rivalidade, porque a Espanha era então um país muito pobre. Portanto, não era um lugar propício para enriquecer com arte, mas sim para criar, e Otto não desperdiçou a boa situação para viver sua boemia europeia. (CAVALCANTI, 2015, tradução livre do catalão pela autora).

Castelló e Mayñé em seus depoimentos nos ajudam a situar nessa discussão a agenda da política externa brasileira em se tratando da migração de hispânicos para a América, que ocorreu no século XX, com predominância nos países de língua latina. Quem trata desse fenômeno determinante para as relações Brasil e Espanha é a pesquisadora Ismara Izepe de Souza em sua tese de doutorado em História Social, embasada nos arquivos das relações diplomáticas hispano-brasileiras correspondentes ao período que compreendeu as diretrizes político-ideológicas entre o governo de Getúlio Vargas e a República Espanhola de 1936 a 1960. Ela afirma (SOUZA, 2009, p. 162) que “Embora o governo franquista se esforçasse por transmitir para a comunidade internacional uma imagem positiva do regime, no plano interno persistia a política de excluir os adversários do regime”.

Enquanto o fenômeno de “fuga dos cérebros”, o *brain drain*, (CAMPINO, 1973; SILVA, FREGUGLIA, GONÇALVES, 2010) da migração qualificada de uma população formada por intelectuais e artistas de origem e formação espanhola para os países receptores da América Latina, guardadas as proporções, adianta para nós uma reflexão possível sobre o fluxo migratório de capital humano que parte em retirada pela precariedade das condições de existência e por situação de perseguição política. Ainda que perseverante em matéria de criação, seu espontaneísmo estava ligado ao vínculo que começava a se estabelecer com personalidades importantes do grupo vanguardista espanhol da revista *Dau Al Set*, fundada em 1948. Eram artistas que decidiram permanecer na Espanha marcando posição crítica contra o regime ditatorial de Franco.

De acordo com Margareth dos Santos (2019, p. 15, *grifo da autora*):

Assim como *Algol*, a revista era clandestina e propunha o enfrentamento ao regime recorrendo, uma vez mais, às pistas de seu título, agora, num ostensivo catalão e à oferta de um debate plural, marcado pela recepção de textos em catalão, castelhano e francês. Dessa forma, combinavam-se nas páginas do periódico uma sutil reivindicação linguística e cultural com o desejo de diversidade discursiva, em catalão ou não [...].

A revista *Algol* publicada em edição única cedeu lugar para a *Dau Al Set*, cujo nome inspirou-se em uma aposta utópica de jogo de azar (fator impossível de um dado de sete lados)

ressonando o seu significado nos movimentos vanguardistas, a exemplo do surrealismo¹⁰⁵ e do dadaísmo¹⁰⁶. O pintor Joan Ponç (1927-1984), também considerado autodidata, e seus amigos que viriam a se relacionar com Otto Cavalcanti da década de 1960 em diante, compunham o grupo que mobilizava a produção artística e literária clandestina em suas “afinidades eletivas¹⁰⁷”. Essa comunidade formada por jovens artistas e intelectuais utilizavam as noites de boemia na Catalunha para discutir arte e poesia.

Sobre a reunião de figuras destacadas nesse cenário cultural catalão, Sol Enjuanes Puyol (2018, p. 344-345) declara em seu artigo “En el Umbral de la Noche: Dau al Set entre las Vanguardias Históricas y el Arte Nuevo” que:

Es en la Barcelona de los años 1940 cuando coinciden los pintores Modest Cuixart, Joan Ponç y Antoni Tàpies, el poeta Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig y el editor Joan-Josep Tharrats, un encuentro que dio pie a Dau al Set. Una revista clandestina que nacía con vocación de ir a contracorriente y de proyectarse hacia un futuro incierto a la vez que buscaba anclajes culturales en el pasado y que optaba por un posicionamiento estético que rehuía el conservadurismo impuesto por los organismos oficiales y las leyes del mercado. Era una publicación intelectualmente ambiciosa pero de formato y tirada modestos: algunos números constan tan solo de ocho páginas y los 100 ó 150 ejemplares que se podían llegar a editar se distribuían personalmente entre el grupo de conocidos de sus fundadores y colaboradores. A pesar de las dificultades y la escasa repercusión que tuvo en su momento ha acabado convertida en un referente vanguardista.

A identidade artística destas personalidades, que serviram de base para o reconhecimento da distinção de Otto Cavalcanti como artista entre o final da década de 1960 e início de 1970 na Espanha, colaboraram com a construção de uma arte catalã contemporânea caracterizada pelo estreitamento de relações com as vanguardas internacionais (BOZAL, 2013). Outro brasileiro que marcou presença neste grupo, fortalecendo o seu elo de amizade¹⁰⁸ com Joan Miró (1893-1983), foi João Cabral de Melo Neto (1920-1999), então vice-cônsul em Barcelona, que conseguiu romper com a proibição de visita ao artista imposta por Francisco Franco através do chapeleiro e também mecenas Joan Prats (COSTA, 2012).

Por intermédio da racionalização dessas aproximações no espaço social da arte catalã, fomentada pela experiência com o trabalho publicitário e por seu empenho na criação pictórica sob encomenda, Otto Cavalcanti realiza sua primeira exposição coletiva no ano de

¹⁰⁵ Movimento de vanguarda europeu do século XX, criado em 1924, com destaque para a criação de imagens e significados próprios do sonho e que teve como principal expoente o pintor espanhol Salvador Dalí.

¹⁰⁶ Movimento que apregoava radicalmente a “antiarte”, provocativo e contrário aos valores da estética tradicional.

¹⁰⁷ Cf. HOWE, Richard Herbert. Max Weber’s Elective Affinities: Sociology Within the Bounds of Pure Reason. In: American Journal of Sociology, n. 84, 1978, p. 366.

¹⁰⁸ Cf. COSTA, Alyn Ferreira. “Artes em diálogo. Poesia e Pintura: João Cabral de Melo Neto e Joan Miró”, Dissertação de Mestrado (UFC), 2012.

1968. A exposição ocorreu na Casa do Brasil¹⁰⁹, um dos maiores espaços de promoção e divulgação da cultura brasileira, situada na cidade universitária de Madri. No mesmo ano conhece Margareth June Hitchins, filha do advogado da Casa Real Britânica, com quem viajará e se casará em Londres. Porém, o matrimônio não durou muito tempo. Segundo relato próprio (CAVALCANTI, 2011, p. s.n.): “Una unión de corta duración ya que, entre otras cosas, Otto no se adapta al clima londinense, que considera frío y triste”.

Figura 32 - Foto do artista em frente à residência em que viveu com Margareth, Londres (1968).



Fonte: Acervo do artista.

Contudo, este relacionamento furtivo (fase que ele chamou de “período londrino”) lhe rendeu exposições coletivas na Royal Society of British Artists, na Sala Hesketh Jubarte Art Society, no Robert Kennedy Memorial Art Exhibition e nas galerias Cresta, Pall Mall Art Society, e Lesley Addinsell. No ano de 1970 expõe as suas obras no Grand Palais des Champs-Élysées, em Paris. Ainda fortemente influenciado pelo estilo expressionista e impressionista, conforme declarou a matéria do jornal “La Revue Moderne des arts et de la vie”, o tempo em

¹⁰⁹ A Casa do Brasil é parte de um dos Colégios Maiores da Universidade Complutense. Foi construída em 1960 após a visita de Juscelino Kubitschek em acordo cultural com o governo espanhol, no sentido de acolher estudantes que chegavam a Madri oriundos do Brasil para cursar o ensino superior naquela capital. A arquitetura do prédio tem influência na corrente vanguardista, refletindo o modernismo brasileiro de Oscar Niemeyer que serviu de inspiração ao arquiteto Luis Afonso Escagnolle Filho.

que viveu na Inglaterra simboliza uma etapa importante de sua carreira profissional, deixando de lado o retratismo inspirado na tradição para aprimorar uma técnica ligada às formas geométricas.

Figura 33 - Foto do artista com um galgo inglês, Londres (1968)



Fonte: Acervo do artista.

Assim diz o texto de 1º de setembro de 1970 “Abandonando a arte do retrato, ele entra na realização de uma série de obras inspiradas em forças magnéticas, energia e movimento, que estão mais próximas do futuro. Longe de ver na tecnologia a fonte do declínio do homem. Cavalcanti distingue nela o triunfo de seu poder criativo e a perfeição da forma” (figura 34). Em Londres, especificamente, Otto passa a produzir o que considera uma etapa de grande evolução em sua “marca pessoal”. Os acontecimentos que marcaram o princípio gradativo de substituição da cultura material pelo avanço das novas tecnologias, em se tratando do segmento informacional, firmaram as bases criativas para que o artista explorasse o que viria a se tornar um conceito novo em sua linguagem pictórica¹¹⁰.

¹¹⁰ Esta nova forma de pintar atraiu a atenção de vários colecionadores e críticos de arte a exemplo de, apenas para citar alguns: Verónica Kruger, Max Wykes Joyce do Jornal The Herald Tribune e do importante crítico de arte londrino, Sheldon Williams da Revista Art & Antique Weekly. Popularidade que lhe oportunizou uma entrevista pela BBC quando esteve morando em Londres (1969).

Figura 34 - “La revue moderne” sobre a exposição de Otto Cavalcanti no Grand Palais, Paris (1970)



Fonte: Acervo do artista.

Explica em sua autobiografia (CAVALCANTI, 2011, s.n.) que “[...] desarrolla un estilo geométrico abstracto, basado en los viajes espaciales y en las nuevas tecnologías”. Influenciado então pelos holofotes internacionais voltados para a Missão Apollo 11, de 1969, e pelo aperfeiçoamento do protótipo do computador como hoje o conhecemos no início da década de 1970, ele decide imprimir em suas produções de bens simbólicos as mudanças no âmbito do imaginário individual e coletivo trazidas pelas viagens espaciais e pelo avanço das novas tecnologias. Por trás dessa adaptação às mudanças históricas de seu tempo, Otto credita capital simbólico naquilo que ele pensou como sendo um “processo de criatividade”. Diz ele (FGF-TV, 2011):

A cultura agora... O que o artista, em minha opinião, no meu caso, o que eu considero que tem que fazer... Eu às vezes comparo com isso aqui [aponta para o polegar da mão direita]. Eu pergunto como é possível que existam tantos milhões de pessoas no mundo, né? E cada um tem a sua digital diferente. Então eu adoto isso, eu obedeco sempre ao meu campo, a minha maneira de pensar. Que tem que ser comparando com os demais. Eu quero... Não deixo de ser um competidor e os outros também, né? Compito comigo e digo assim “aquele é criativo e tá bastante bem como pinta, como [frase incompreensível]...” Quer dizer, a originalidade para mim é criar. Obra única é importantíssimo. Dizem que existem é... Parece que são quatro posições, né? Criar, copiar, falsificar e coisas assim. Quer dizer, a criação para mim é a coisa principal. É a principal.

Deu-se ênfase nesta disputa pelo poder de enunciar para os traços próprios do estilo de vida e da marca pessoal de Otto Cavalcanti, carregando de eficácia simbólica o seu princípio de classificação em matéria de “obra única”, ou melhor, “obra singular”. Seu trabalho foi assim

descrito por José María Moreno Galván, um dos críticos de arte mais respeitados na Espanha do século XX: “Otto Cavalcanti é exclusivamente pintor, segundo creio”. A percepção de mundo construída a partir da trajetória do artista plástico indicada neste trabalho de pesquisa entende que a sua origem social foi marcada por um campo de possibilidades próprios da estabilidade financeira que a atividade familiar e, posteriormente, pela sua ascensão na carreira de publicitário permitiram alcançar. Colaborando assim com a opção desembaraçada¹¹¹ pela carreira artística que se deu primeiro com a música antes de se fixar especificamente nas técnicas ligadas à pintura.

Investindo na crença do “ser exclusivamente pintor”, “pintor em tempo integral”, “obcecado pelo trabalho” ou “único pela originalidade de seu ofício”, o produtor de bens simbólicos consegue sustentar uma verdadeira gestão racional do capital simbólico. Muito mais do que um ponto de interpretação ilusória do plano individual dessas qualidades e do percurso profissional, encontramos o caráter real e coletivo das criações a partir de um discurso de competência resignada. Compactuo com a opinião de Mariana Barreto (2018, p. 190) sobre os efeitos sociais que dão sentido à obra no universo artístico, pois “Autorizam a explicação de suas inserções sociais, conflitos, disputas, problemas internos e externos ao mundo do artista, em contextos nos quais a estrutura de poder jamais foi neutra”.

Nos depoimentos do enteado, do amigo curador de sua exposição e da nora, obtidos por meio do documentário “Palavras Visuais” realizado pela TV UNIFOR, conseguimos verificar o reforço da crença no “gênio criador” em seu aspecto compulsivo que chamava a atenção das pessoas de seu convívio. Vejamos a seguir na ordem aqui mencionada:

Pablo Mayñé: A vida dele é pintar, independente de qualquer outra circunstância. A...pode estar melhor, pode estar pior, pode estar...pode estar num bar, pode estar em qualquer lugar, ele está trabalhando.

Heriberto Rebouças: É uma coisa compulsiva nele, essa história do desenho e da pintura. Ele cria aquilo acolá e depois faz o colorido daquilo. É direto isso. Ele passa, eu acho que, se ele pudesse, ele passaria vinte e quatro horas do dia fazendo isso.

Carolina Campos: Às vezes ele tá lá em casa antes do almoço, ele pega um pedacinho de papel, que às vezes eu até coloco num porta-retrato porque não cabe na moldura, e ele faz aquele desenho dele maravilhoso com aquela cor, de qualquer jeito assim, com uma caneta qualquer e fica uma coisa ótimo, impressionante.

A estratégia fundamental através da qual os esforços são investidos no sentido de sustentar uma boa imagem, especialmente quando se refere à posição de um artista dedicado inteiramente ao trabalho - dispensando interferências de ordem econômica comumente observadas na condição dos produtores de bens culturais que precisam de uma segunda

¹¹¹ É algo que também pode ser observado na escolha da irmã caçula, Alba Flora Cavalcanti, pelo declínio de sua opinião em seguir a carreira estável no serviço público sob a justificativa de falta de vocação. Decidindo trilhar pela prática da Yoga e da costura, elaborando modelos criativos de roupas para um número reduzido de clientes.

profissão para manter-se em atividade -, Otto conseguiu administrar a gestão de discursos justificativos em que pesava impor “(...) nenhum outro princípio que não a universalização não apenas de uma maneira de ser, mas também do princípio a partir do qual essa maneira de ser é a maneira excelente de ser” (BOURDIEU, 2020, p. 119).

Figura 35 - Manifesto Artístico: Combinismo de Formas Visuais

OTTO CAVALCANTI
NOTICIARIO DE ARTE / CATALUÑA

COMBINISMO DE FORMAS VISUALES

El «*Gombinismo de formas visuales*» supone un minucioso proceso de racionalización gráfica que llega a sintetizarse en un lenguaje básico mediante unas reglas de combinación que permite infinitas aplicaciones en el campo de la pintura y el diseño. Un reducido número de **formas-matrices** posibilita un máximo de soluciones plásticas que tanto alcanzan el paisaje, el mundo urbano o el maquinista, como la figura humana o el mismo retratismo. Un código cerrado para una «obra abierta»: una respuesta netamente artística a un desafío tecnológico del que los creadores plásticos no deben inhibirse.

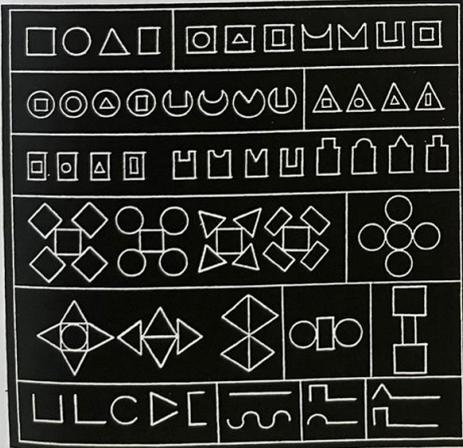
DANIEL GIRALT MIRACLE

COMBINISMO el arte pre-programado

Mi intención es intentar explicar mi obra a través de sus conceptos básicos, haciéndola más comprensible.

El objetivo inicial que me propuse fue crear y seguir creando racionalmente una serie de formas visuales básicas, algo análogo a un alfabeto, que, a su vez, combinadas según mi criterio, forman frases para comunicarme en un lenguaje plástico personal. Llamo a este método: **COMBINISMO DE FORMAS VISUALES**, o sencillamente, **COMBINISMO**.

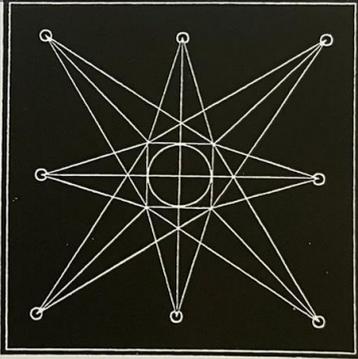
EL **COMBINISMO DE FORMAS VISUALES**, tiene su origen en investigaciones, iniciadas por mí en 1950, basadas en hechos sociales y culturales. Estos son algunos ejemplos de **COMBINISMO DE FORMAS VISUALES**:



Cada cuadro es un problema que exige una solución particular, un determinado **COMBINISMO DE FORMAS VISUALES**, principalmente los retratos.

Mientras procuro solucionar problemas relacionados con una nueva concepción, creo nuevas formas visuales que se combinen con las ya existentes, enriqueciendo así mi alfabeto y por tanto mi lenguaje, aumentando consecuentemente las posibilidades de mi expresión plástica.

Este método progresivo genera una dinámica de continua recreación y renovación durante el desarrollo de mi obra.



Núcleo o núcleos donde se originan las líneas de proyección que me sirven de referencia orientativa —feed-back— para controlar la ambigüedad instaurando simultáneamente el orden lógico del **COMBINISMO DE FORMAS VISUALES** durante la concepción, composición, estructuración, y ejecución de mis cuadros.

Fonte: Acervo do artista.

Foi através desse princípio de classificação, pelo fomento por parte dos incentivos culturais e, mais particularmente, pela procura por um estilo retratista único em seu gênero, que o artista conseguiu reconhecimento no âmbito da linguagem da criação. Assim, ficou

responsável por imprimir sua “marca pessoal”, assim chamada de “Combinismo das Formas Visuais”. Estilo que utilizou nos retratos de personalidades de destaque mundial, como é o caso de Juan Carlos I, rei da Espanha; Felipe González, presidente do governo espanhol da época; o Papa João XXIII e João Paulo II; César Luis Menotti, treinador do Clube de Futebol de Barcelona; Diego Maradona e Edson Arantes do Nascimento, Pelé, jogadores de futebol, e muitos outros que iam sendo acrescentados à lista.

É o que Renato Ortiz¹¹² chamou de “Legitimidade garantida pelo círculo fechado das regras do universo artístico”.

Quando eu vou fazer agora... Quer dizer, antes aconteciam uma série de coisas e de influências, mas agora não. Agora quando me surge um retrato eu já sei que vou fazer em Combinismo de Formas Visuais. Esses últimos que eu fiz que estão aí são todos feitos dentro deste procedimento, entente? Passo número um, passo número dois, número três, número quatro. Quer dizer, existe um procedimento. Analisar o retrato, é [pensando] digamos, é... arquivar para mim uma série de fatores relacionados com a pessoa que vai ser retratada. Entende? Poder, digamos assim, é... encontrar uma associação que seja também do mundo do retratado, porém, o conceito visual é meu. Sempre! (FGF-TV, 2011).

Em outubro de 1977, Otto Cavalcanti elabora e divulga no noticiário de arte da Catalunha o Manifesto Artístico (Figura 35), responsável por tornar público o estilo por ele criado, performando e carregando de eficácia simbólica um verdadeiro “ato de instituição” (BOURDIEU, 2020, vol. 1, p. 105). Sendo ele um sujeito singular, apropria-se de uma obra de estilo igualmente singular para transformar um fato próprio de seu amadurecimento criativo em ato simbólico, em direito adquirido. Diz ele no referido Manifesto: “El objetivo que me propuse fue crear y seguir creando racionalmente una serie de formas visuales básicas, algo análogo a un alfabeto, que, a su vez, combinadas según mi criterio, forman frases para comunicarme en un lenguaje plástico personal”.

Otto entra de cabeça na “linguagem da criação” deixando recair sobre ela o seu “direito à assinatura¹¹³”, atribuindo a si mesmo um prestígio economicamente valorizado. Isto ocorre porque as coisas nomeadas são feitas a partir das percepções do mundo social que a pessoa do artista vai atribuir significados muito mais simbólicos do que normalmente acontece no cotidiano das relações humanas. O que Otto chamou de “mi expresión plástica” e “mi alfabeto”, “mi lenguaje” neste Manifesto corresponde ao que Norbert Elias (1995, p. 62 e ss.) apresentou como um “processo aberto de criação” e, neste aspecto em que criadores de arte fazem suas experiências, a “[...] consciência individual fala com a voz dos padrões sociais da arte”.

O pináculo da criação artística é alcançado quando espontaneidade e a inventividade do fluxo-fantasia se fundem de tal maneira com o conhecimento das regularidades do

¹¹² Cf. 2007, p. 128.

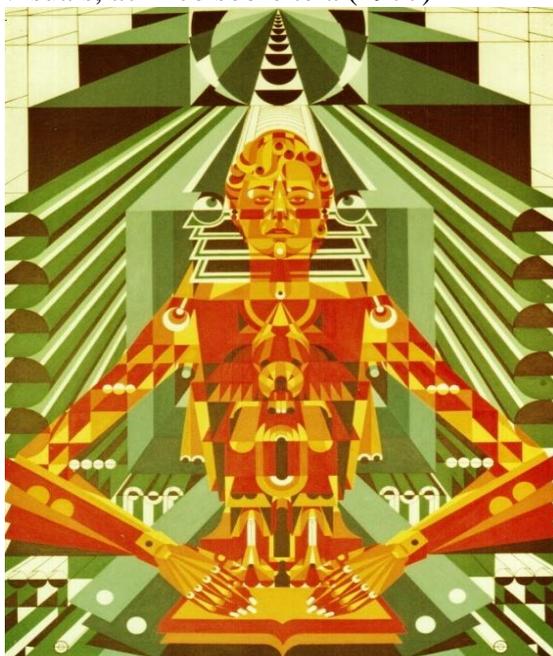
¹¹³ *Ibid*, p. 131.

material e com o julgamento da consciência do artista, que as fantasias inovadoras surgem como por si mesmas, satisfazendo as demandas tanto do material, como da consciência. Este é um dos tipos de processos de sublimação mais frutíferos socialmente. (ELIAS, *Ibid.*, p. 63).

Talvez a grande revelação de Elias em seu estudo sobre a trajetória artística de Mozart tenha sido a de que, sem esforço, nenhum artista pode se dar a liberdade de ser considerado como efetivo criador de obras de arte, nem mesmo o prodigioso compositor austríaco. Para Daniel Giralt Miracle, premiado Historiador da Arte espanhol, o talento criativo singular desse estilo iniciado por Otto Cavalcanti significa “Un código cerrado para una ‘obra abierta’”, especialmente no que tange a uma resposta que o artista não pode se isentar frente aos desafios históricos de seu tempo, sob a marcante interferência das novas tecnologias (Figura 35). Nas figuras a seguir apresento algumas obras produzidas segundo este novo estilo.

O argumento da autocrítica foi reiteradamente utilizado por Otto, inclusive a respeito da crítica especializada em matéria de arte que se voltou para o conjunto de sua obra, com o propósito de interagir com os lugares estratégicos da arte espanhola, defendendo e conquistando espaço objetivo nesse campo de lutas simbólicas. Assim considerou a respeito em entrevista ao Programa Destaque (2011): “Estou adicionando algo novo à tradição pictórica. Quando não é assim, então eu paro. Quer dizer, desde o início eu sofri influência [...]. Influência de determinados artistas, pontilhismo e tal, tudo isto. Mas eu era... Não era tão crítico, autocrítico como sou agora”.

Figura 36 - Retrato de Victoria, esposa de Modest Cuixart em Combinismo de Formas Visuais, acrílico sobre tela (1977)



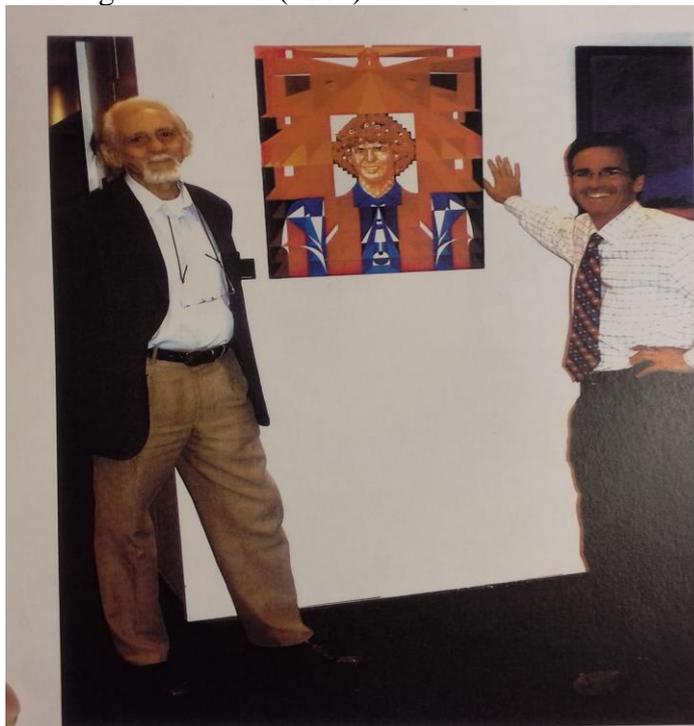
Fonte: Acervo da retratada.

Figura 37 - Retrato de Jordi Pujol, Presidente da La Generalitat de Catalunya, 1,32m x 2,25m (1979)



Fonte: Coleção particular do retratado.

Figura 38 - O artista com Jordi Penas, Diretor de Arte do Clube de Futebol de Barcelona, diante do retrato de Diego Maradona (2007).



Fonte: Museu de Arte do Clube.

Figura 39 - Retrato de Edson Arantes do Nascimento, o Rei Pelé (sem data)



Fonte: Acervo do retratado.

Em 1978, por intermédio de sua relação de amizade com Carmina Macein e da influência de sua galeria Skira, o Museu Internacional de Arte Contemporânea de Tânger, no Marrocos, adquiriu muitas das suas obras para expô-las junto de artistas como Picasso, Miró, Christo, Braque, Matisse, entre outros. Os anos seguintes de sua trajetória de consagração internacional são marcados por convites para exposições, encomendas de quadros e publicações gráficas variadas. A partir deste período e por toda a vida, sem nunca se repetir e assumindo a gestão racional do trabalho como pintor, Otto foi muito bem recepcionado pela crítica especializada composta por profissionais que

[...] colaboram também com o comerciante de arte no trabalho de consagração que faz a reputação e - pelo menos, a prazo - o valor monetário das obras: ao descobrirem os “novos talentos”, eles orientam a escolha dos vendedores e compradores por seus escritos ou conselhos (eles são, muitas vezes, leitores ou diretores de coleções nas editoras ou autores de prefácios, contratados pelas galerias, por seus vereditos que, apesar de pretenderem ser puramente estéticos, são acompanhados por considerados efeitos econômicos (júris) (BOURDIEU, 2006a, p. 24).

Para Raymonde Moulin (2007, p. 64) “A mundialização do cenário artístico favoreceu a extensão da oferta e sua renovação, o que é uma exigência permanente do mercado da arte contemporânea, mas se trata de uma renovação controlada”. É por meio do parâmetro ocidental de valoração, do *mainstream*, que a autora considera que a autorização para reconhecer tanto a obra quanto o artista é observada nos agentes culturais e econômicos. A oferta artística contemporânea no plano da extensão geográfica, em se tratando das estratégias

de divulgação contestam na mesma medida que reafirmam em suas práticas de conservação o modelo globalizado de mercado, o internacionalismo modernista, suas trocas culturais, etc.

A criação de redes internacionais intermediárias agregam novas formas de colaboração entre os agentes do espaço social da arte contemporânea, na tentativa de minimizar ou fazer romper as fronteiras que demarcam a distância entre o cenário artístico local e o mundo da arte internacional.

“As instituições de acolhida para artistas em residência temporária ampliam continuamente o cenário artístico e favorecem as trocas interculturais. Os jovens artistas se deslocam para fazer sua aprendizagem da arte, dos mundos e dos mercados da arte, e tentam obter, de lugar em lugar e de bolsa em bolsa, a qualificação de artista internacional” (MOULIN, p. 63-64).

Esse esquema de produção, alterado significativamente após a crise econômica dos anos de 1990, implicou no fortalecimento da concessão dos meios financeiros capazes de fomentar espaços de exposição e de uso público da arte, às custas de produtores associados. O capital de crédito, pelo qual se assenhoram os dominantes através das formas de acumulação legítima, desincumbe o trabalho do artista da lógica da exploração. À custa de um contínuo recalque coletivo do interesse “econômico” opera-se a mágica do “reduto do sagrado”. Ou seja, cria-se uma metáfora garantidora da gestão racional do capital simbólico do produtor da arte que emprega quase a totalidade do seu tempo em função do discurso que legitima a sua atividade, como é o exemplo do artista devotado à sua arte.

O mundo da arte, igualmente dominado pelo mundo do dinheiro, precisa do escape da gratuidade e do desinteresse para se opor à lógica profana da produção e circulação de bens. Parte da alquimia social pensada por Pierre Bourdieu prevê a transformação das relações arbitrárias em legítimas. Pois, “[...] uma das maneiras de ‘segurar alguém’ de forma duradoura consiste em fazer durar uma relação assimétrica, tal como a dívida; porque a única posse reconhecida, legítima, é aquela de que nos assenhoreamos ao nos desapossarmos dela, isto é, a obrigação, o reconhecimento, o prestígio ou a fidelidade pessoal” (BOURDIEU, 2006a, p. 211). A incorporação do *habitus* abrange os interesses e as vontades que impulsionam o agente a encorajar-se diante dos jogos do mundo social, investindo nisso recursos e esforços pessoais.

Portanto, esse processo de objetivação tem por fundamento a procura por maximizar os lucros simbólicos ao se dar crédito promovendo “operações mágicas¹¹⁴” pelas quais os grupos se constituem como classificadores. Bourdieu (*Ibidem*, p. 134) explica que essas operações consideradas mágicas funcionam segundo a dialética entre a publicação e a censura.

¹¹⁴ Os grupos constituem a si mesmos. Isto se evidencia quando o sociólogo se coloca na posição de classificá-los, mas os grupos já têm providenciado uma classificação antecipada de si mesmos.

O mercado da arte formado por grupos que estruturam a si mesmos cria o simbólico dando caráter de raridade e de mistério, ocultando aspectos que gostariam de manifestar publicamente. Isso significa um refinamento de estratégias próprias da representação, funcionando dentro de certos limites para que aconteça a concentração de capital simbólico e, com isso, a definição da autonomia no campo de produção da cultura.

Existe uma luta pela institucionalização, pela objetivação e pelo monopólio do capital já objetivado e a luta pelo capital simbólico num estado avançado de objetivação é uma luta pelo controle do acesso aos instrumentos de produção e reprodução do capital simbólico objetivado. [...] Existe uma espécie de magia social através da qual os grupos se produzem e produzem sua própria representação (*Ibidem*, p. 138).

Otto Cavalcanti, conforme veremos na Parte II desta Dissertação, para manter-se envolvido no campo (essa rede de relações objetivas complementares ou antagônicas, de dominação ou de subordinação, etc.) empenhou-se em uma luta de classificação permanente pelo poder de consagração, muitas vezes em situação de concorrência pela legitimidade artística. Quanto mais oculto está o interesse pelo discurso da celebração de sua obra, ao mesmo tempo, produz-se o disfarce dos efeitos de seu próprio sistema de funcionamento. Sendo assim, resta evidenciado que os agentes ou instituições formam o sistema das relações objetivas no campo da produção cultural, engendrando no valor da obra e na valorização do artista um espaço de disputas pelos monopólios do poder de instituir.

Ainda que radicado em Barcelona nos últimos anos de vida, o artista investiu capital simbólico no sentido de garantir seu “direito de entrada” no mercado da arte espanhol, londrino e nos demais países em que estreitou relações. Mas foi em Fortaleza-Ceará que ele tentou estabelecer uma abertura mais ampla para a difusão de seu trabalho em solo brasileiro. Os valores de dupla nacionalidade exerceram grande efeito no círculo da crença, pois conduziu aos respaldos da fé na tradição, no retorno às origens e, principalmente, nas qualidades do artista. O investimento no poder de consagrar no mercado pictórico fortalezense, com ênfase na identificação da marca pessoal, revela uma autoridade reconhecida pelo grupo que opera atos de instituição relevantes para este estudo.

Georg Simmel¹¹⁵ no ensaio “A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente” (1902) refere-se ao desenvolvimento do mais íntimo potencial do homem moderno nas obras que exprimem o seu “estilo de vida”. Porém, a oposição nas obras se reflete igualmente nas oposições desse mesmo propósito de viver. No que toca aos ajustes que Otto precisou fazer para garantir o *habitus* ajustado no senso do jogo¹¹⁶, torna fácil apreender que o campo exclui

¹¹⁵ Cf. “Simmel e a modernidade”, organizado por Jessé Souza e Berthold Oëlze (1998, p. 160).

¹¹⁶ Cf. “A arte de antecipar o futuro do jogo inscrito” (BOURDIEU, 1996, p. 42).

comportamentos prováveis. Sem o domínio das leis invisíveis e fora do tabu da explicitação, dificilmente ele teria desfrutado de uma longa e próspera “aventura” no exterior, mesmo que através dos próprios recursos ou apoiando-se no próprio talento.

PARTE II - MEDIADORES NOS MERCADOS DA ARTE DA CATALUNHA E DE FORTALEZA

Vislumbra-se que o trabalho despendido por Otto Cavalcanti no sentido de promover, divulgar e dar publicidade ao reconhecimento de sua obra no mercado internacional da arte, tendo a Espanha como lugar estratégico de consagração, e o Brasil, seu país de origem, é revelador dos aspectos mágicos da crença no poder de instituir com os quais os discursos de autoridade se revestem, ainda que a sua enunciação performativa seja apreendida parcialmente. Voltando ao Brasil em 1984 para uma estadia de três meses em Fortaleza, tempo este que acabou se estendendo por mais de uma década, foi importante para o estreitamento dos laços com as instituições aparentemente encarregadas de fazer a circulação da obra e celebrar seu valor. Esta função é normalmente atribuída aos mediadores que utilizam o discurso da celebração para enunciar prescrições legitimadoras.

Partindo, portanto, da análise da trajetória deste agente social trabalhada Parte I, objetiva-se compreender os mecanismos centrais que facilitaram a naturalização dos consensos em torno da economia da consagração no mercado da arte europeu e, mais especificamente, os recursos obtidos à custa de investimento na recepção nacional que teve como porta de entrada a cidade de Fortaleza. São aspectos importantes que reconhecem nas práticas sociais dos agentes e em suas representações os conflitos interiores à cada espaço social de disputa, característicos dessa luta simbólica por legitimação. Os valores que se aliam à marca pessoal do artista fortaleceram a metáfora da produção de mercadorias culturais que, por sua vez, necessitam da cumplicidade daqueles que usam de estratégias desinteressadas para exercer o poder simbólico.

O aspecto mágico das representações coletivas se insere no discurso utilizado para a divulgação do prestígio internacional do artista plástico hispano-brasileiro, traduzindo o que Émile Durkheim (1999, p. 23) entendeu como a “mentalidade dos grupos”. Ou seja, revelando o que os grupos pensam em função das relações com os objetos que os afetam. Produzir o interesse do mercado da arte que recepcionou o conjunto da obra de Otto Cavalcanti no Ceará significa, antes de tudo, conferir o funcionamento do grupo a partir de representações próprias, inclusive distintas, da maneira como o indivíduo isolado se comporta. Nos termos do prefácio à segunda edição de *As regras do método sociológico* fica evidenciado que:

Ora, o grupo não é constituído da mesma maneira que o indivíduo, e as coisas que o afetam são de outra natureza. Representações que não exprimem nem os mesmos sujeitos, nem os mesmos objetos, não poderiam depender das mesmas causas. Para compreender a maneira como a sociedade representa a si mesma e o mundo que a cerca, é a natureza da sociedade, e não a dos particulares, que se deve considerar. Os

símbolos com os quais ela se pensa mudam conforme o que ela é. (DURKHEIM, 1999, p. 23-24).

Pensar as determinações materiais e simbólicas como interdependentes a partir do pensamento de Pierre Bourdieu e de Norbert Elias significa, para este estudo, ponderar acerca de uma sociologia da representação e, simultaneamente, da produção das práticas sociais. Desta forma, está em jogo na luta das classificações a imposição da representação dominante que tem o poder de fazer existir o que é dito. Isto se verifica na tentativa de agregar ao discurso publicizado nos veículos de comunicação (sites, blogs, jornais, redes sociais, etc.) uma justificativa que supervaloriza a qualidade do trabalho desempenhado pelo artista. Verdadeira luta de imposição responsável por produzir um discurso que exerce força de lei, pois para Bourdieu (2020, p. 99) as palavras sempre serão palavras de ordem.

Para evidenciar isto, explicarei no capítulo quatro os regramentos comuns e que foram essenciais à manutenção do jogo neste mercado da pintura através dos seus mediadores, dentro da mundialização do mercado artístico, para alcançar um discurso que justifique as regras de entrada, de permanência e de exclusão através das estruturas implícitas que dão margem para se pensar o próprio campo que a trajetória em análise nos apontou. Nesta Parte II quero discutir o comércio das coisas que, por sua natureza de raridade e por seu valor, ganharam características de objetos sagrados. Pretendi me deslocar do ponto de vista do mercado mundial que, a partir de condições específicas, deu a Otto Cavalcanti projeção exterior (sem, entretanto, me valer de aspectos globais de interpretação, limitando o discurso ao caso específico de consagração do artista plástico hispano-brasileiro).

Este capítulo contém um breve debate sobre o paradigma da raridade no tocante à explicação dos planos da originalidade e da autenticidade das obras de Otto ajustadas ao interesse do comércio de reprodução das obras, além da reflexão sobre a “estética da prioridade” da arte moderna em contraposição à desvalorização das réplicas. Contudo, está voltado precisamente para o desenvolver um estudo voltado para a compreensão do papel dos mediadores presentes nesse mercado. São eles os responsáveis pela “alquimia social”, essa mistura de capitais que gera um terceiro elemento que é o capital simbólico.

No tocante ao poder de consagrar, de conduzir a fé no criador dentro da esfera mundializada das consagrações, levantarei a discussão em torno dos agentes que referendaram a inscrição da obra de Otto no mercado de arte contemporânea e as suas estratégias de valorização como verdadeiros trunfos de mercado. É assim que no tópico 4.1 manterei o propósito de aliar os investimentos de ordem pública e privada na trajetória artística de Otto Cavalcanti, pontuando acontecimentos de sua recepção local, o mecenato mediador e as

particularidades próprias de um mercado de arte que detém apenas autonomia relativa, interpretando até que ponto os efeitos simbólicos do poder de consagrar produzem verdades através da denegação do interesse e como isso opera na iniciativa privada. Ajustando essas práticas e interesses pela valorização de sua “marca pessoal”, enunciado performaticamente a raridade de seu estilo único e bem aceito pela crítica especializada.

O “fazer ver e o fazer crer” reservado à discussão do tópico 4.2, por sua vez, abrange as instâncias produtoras da crença a partir da denegação enquanto racionalidade própria da economia, dentro e fora do país, explicitando como a trajetória artística colaborou com a mágica geradora de uma economia dos bens simbólicos a partir das “estratégias desinteressadas” examinadas no tópico anterior. Por último, dediquei atenção ao aspecto analítico da entrada e permanência do artista plástico Otto Cavalcanti em um mercado que, apesar de atuante no propósito de manter as suas regras vigentes, segue em disputa para continuar existindo e se recriando na proporção em que oferece autonomia relativa aos produtores de arte em instâncias de consagração internas.

Esta reflexão derradeira é na verdade um esboço reflexivo do que, penso eu, merece ser trabalhado mais amplamente em termos de uma pesquisa futura. Visto que a abordagem sociológica aqui proposta buscou, entre outros aspectos relevantes ao problema estudado, compreender a distinção e o fenômeno da consagração na trajetória artística de Otto Cavalcanti. Enquanto ponto de partida no sentido mais modesto do termo, os caminhos teórico-metodológicos percorridos até aqui abrem espaço para um empreendimento que pode gerar frutos no sentido de aprofundar as particularidades do campo (como campo de lutas) no espaço social da arte.

4 MEDIADORES: A “ALQUIMIA SOCIAL” DO PODER DE CONSAGRAR

4.1 Dinamismo de um mundo econômico ao contrário: um estudo comparado dos mediadores.

“[...] é o campo que constrói e consagra enquanto tais aqueles que sua ignorância das regras do jogo designa como ‘ingênuos’.” (BOURDIEU, 2001).

A interpretação do consumo dos bens culturais legítimos alcança o caso dos padrões concorrenciais de um mercado das práticas consideradas raras. Para entendê-lo é preciso, antes de tudo, situar o efeito de poder atuante como uma barreira mágica que permite nomear ou designar o sujeito legitimado nas lutas de classificação e de desclassificação específicas. A singularidade desta economia está no fato que orienta o seu próprio fundamento: a denegação, a dispensa dos ajustes centrais que sustentam as regras das transações de mercado, que se aplicam de forma particular nos segmentos do mundo social do campo de produção cultural.

O antagonismo presente nas leis que regem a economia, como é comum acontecer com a oposição entre o gratuito e o lucrativo, a recreação e a obrigação, o desprendimento dos ganhos e a rentabilidade, etc., revela uma censura do interesse propriamente econômico. Bourdieu (2006, p. 33) explica que “[...] a denegação da ‘economia’ só poderá ser bem-sucedida se conseguir confirmar, de forma exemplar, a sinceridade da denegação”. Isso se justifica pelo fato de que os campos de produção dos bens culturais são universos de crença cujo funcionamento se efetiva fora das práticas habituais da economia. Apesar dos sucessivos esforços para que se prove o contrário, este paradoxo de consequências intencionais sugere uma lógica de funcionamento inverso que caracteriza a própria economia dos bens simbólicos.

O interesse desinteressado no tocante à produção da obra de arte, o contraste dos campos culturais com o “economismo” e o cruzamento entre o interesse e a posição quase altruísta dos criadores dos bens culturais instrumentalizam a “alquimia social” e a transubstanciação que ela realiza. O desafio desta pesquisa quer situar, por meio do método da análise do discurso que venho trabalhando, a dicotomia do campo artístico, que supõe no mesmo plano de análise o caráter espiritual e material dos bens simbólicos (BOURDIEU, 1996, p. 157), constatando que o universo econômico é composto por racionalidades específicas que não necessariamente funcionam dentro da lógica padrão da maximização dos lucros.

Quando se referia ao relacionamento com artistas de fora do país, Otto Cavalcanti enfatizava um esquema fundamental da luta simbólica que consiste em reforçar a qualificação de seus pares, justamente para garantir um entrelaçamento de valores que alcançassem para ele o mesmo patamar de representação. Segundo Bourdieu (2020, vol. 1, p. 117), “[...] o que está

em jogo é simbólico é uma luta entre os detentores consagrados do capital simbólico e os pretendentes. A estratégia mais clássica dos pretendentes é o retorno às fontes”. Na qualidade de pretendente ao ingresso neste mundo social da arte atravessado por contínuas disputas por afirmação/classificação, o *freelancer* em publicidade caminhava para a apropriação de uma carreira eminentemente artística.

É o que se pode observar na explicação que o próprio artista deu a respeito dessas relações.

Porque existe uma questão aí que é muito importante e que aconteceu comigo. Na Europa, conhecendo pessoas que sabiam muito digamos dessa parte voltando da criatividade, do racionalismo, da fantasia e da imaginação, que é... Aplicando e sendo influenciado pela iniciativa teórica que eles tinham e que realmente tinham razão, não tenho a menor dúvida, eu abri uma nova janela na minha vida. Entende? Eu vi uma luz que, digamos, iluminou o caminho em direção ao futuro. Em direção às renovações.

A distância criada quando por meio de uma estratégia racional atribui um valor superior aos membros mais velhos do grupo e aos esforços necessários para ocupar certas posições de reconhecimento são, na verdade, meios pelos quais os dominantes se hierarquizam. Sendo o “direito de entrada” normalmente dificultado ainda que inconscientemente para o novo membro que almeja uma colocação entre aqueles que já se encontram em lugares consolidados, gerando uma espécie de raridade específica. Otto, porém, entra nesse mercado precisamente como detentor de um estilo que produz bens de raridade. As relações de força que se impõem a todos os recém-chegados se deixam perceber pela dinâmica das lutas concorrenciais no interior do campo.

Conforme mencionei *en passant* na Parte I, o argumento de “estar sempre apoiado na autocrítica” agregou uma defesa acerca de seu valor próprio, reduzindo consideravelmente o peso que costuma recair sobre os novatos em relação ao reconhecimento coletivo (BOURDIEU, 2004, p. 170). Nesse aspecto, os relacionamentos profissionais com o grupo de artistas começaram em sua chegada na Espanha, com o mecenato particular ou de Estado¹¹⁷ e, especialmente, com os críticos dependeu do emprego de uma confiança tal que pudesse sustentar todo um universo da crença que o artista criou em torno de si mesmo, de seu dom e de sua vocação em matéria de arte legítima. É o que prefiro chamar de uma distinção pela renovação constante de si mesmo.

Em entrevista para o programa de televisão “Toque do Oboé”, realizada em 27 de agosto de 2011, ele afirmou categoricamente:

¹¹⁷ Exemplificado aqui pelo patrocínio do consulado brasileiro na Espanha que facilitou a primeira de suas muitas exposições, inclusive em termos de fomento à cultura nacional por meio da Casa do Brasil em Madri. Mecenato de Estado que sempre esteve na mira de suas relações, inclusive no retorno ao nordeste brasileiro.

Eu, eu trabalho baseando-me na autocrítica e faço comparações das obras, dos conceitos com os conceitos passados. Então o que eu pretendo exatamente com a crítica e a autocrítica é evitar repetição, repetir fórmulas passadas. Porque isso conduz a uma decadência. Entende? Eu não quero e comprovadamente os críticos espanhóis observaram isto e inclusive fizeram ótimas críticas e me compreenderam e compreenderam profundamente a minha posição neste sentido, entende? Pois sobretudo dentro do retratismo que eu observei que estava muito repetitiva, entende? O...a maneira como pintavam, como...entende? Realizavam este...dentro desta série que é o retratismo. Eu procurei e logrei uma...um conceito que foi muito bem... É... Comentado, foi muito bem criticado na Europa e bastante elogiado. Consideraram realmente que... Que este novo conceito renovava o retratismo, entende? E para mim a base fundamental exatamente é esta: evitar a repetição da tradição. Entende? Porque diz assim...o que é a tradição? É a soma de regras e de costumes que vai passando de geração em geração com o elemento que é fundamental, que é através... É a renovação através da criatividade. Porque se não existe renovação o que existe é repetição de fórmulas passadas, ou seja, decadência.

Reforçando este argumento, em resposta à pergunta do entrevistador Jonas Luis da Silva sobre de qual “matéria bruta” surgem as duas ideias criativas, Otto esclareceu:

Surge através de um processo que eu chamo...é o processo da criatividade. Existe um processo analítico. Diz-se que o indivíduo está composto de dois poderes: o poder do racionalismo, que inclusive é considerado como um elemento muito frio, entende? Existe até [risos] um versículo que diz assim: “Um, dois, três, repita outra vez. Um, dois, três, repita outra vez”. Quer dizer, por um lado está o racionalismo e por outro está a imaginação e a fantasia. E isso tá representado. [...] E por outro lado, e por outro lado a fantasia e a imaginação tá representado pelo coração, existe calor. Então dizem que não funciona separadamente. Não funciona separadamente dentro do processo que eu adoto. E é, e é verdade. Quer dizer, a fantasia... O homem deve ter um pé na terra e o outro nas nuvens, digamos quando cria. O pé na terra... [interrupção]. O racionalismo te põe o pé na terra, mas sozinho não cria. Não surge a criatividade. A criatividade exatamente surge através do uso da imaginação e da fantasia, mas a fantasia também sozinha é meio perigoso. Porque você se lança sem saber precisamente se o que está imaginando, criando e comparando com a tradição se está renovando ou não. Diz-se assim que a tradição é a soma de regras e costumes que vão passando de geração em geração, né? Com um elemento que é fundamental. Exatamente aí vem a criatividade sem esta renovação criativa, o que acontece? Acontece o seguinte: olha para trás e diz -“repetição de fórmulas passadas”. Entende? Está repetindo, repetindo e é decadência. Então isso se aplicaria no caso do retrato. O retratismo foi uma repetição constante, constante, constante, constante. Entende? E com esta ideia que tive do Combinismo de Formas, entende? Aí renovei o retrato e foi muito bem apreciado pela crítica. (FGF TV, 2011).

Apoiando-se na própria criatividade, o artista plástico conseguiu em sua trajetória de consagração na Espanha investir em um poder propriamente simbólico que o autorizou a fazer com que aqueles que o apoiaram enxergassem, fizessem existir e dessem eficácia aos bens de sua produção artística. Sublimando o interesse pessoal em detrimento de uma ação criadora nova, sagaz e inteiramente devotada por seu produtor cultural. No documentário que venho utilizando aqui com ênfase nos “discursos de aclamação”, destaco um comentário ímpar feito na altura de seus 81 anos à época: “Eu acabei de criar o que tinha de criar até os setenta, setenta e cinco anos. Agora eu repito a mim mesmo. A mim mesmo. Entende? Eu repito muito a mim mesmo, porque eu vou saindo...eu vou repetindo a essência do que criei”.

O leitor ou a leitora desta pesquisa pode estar achando estranho os saltos temporais que venho fazendo, mas, conforme adverti na explicação metodológica adotada, é preciso usar deste recurso para que possamos melhor entender o quanto de repetitivo e de simbólico há nos discursos pontuais que atravessaram mais de uma fase da trajetória do artista. É o caso da “autocrítica”, do “dom”, da “vocação”, da “autodidaxia”, da “renovação” e da “criatividade”, recorrentemente explorados ao longo dos capítulos desta Dissertação. vale destacar nesta altura da discussão que as tomadas de posição culturais são orientadas pelo princípio unificador que gera uma autoridade, ainda que relativa, sobre o poder de distinguir o campo artístico do campo político, econômico, religioso, etc.

Garantir uma forma de autonomização progressiva dos sistemas de produção, reprodução e consumo dos bens simbólicos significa defini-los a partir da oposição clara frente aos outros campos que ocupam funções não propriamente culturais. Entretanto, a autonomia relativa implica por si só uma relação de interdependência que permite ao campo artístico ser analisado em sua singularidade e, também, naquilo que toca uma estreita relação com o campo de poder, não podendo ser estudado dispensando os efeitos culturais que ambos colaboram para que aconteçam. É o caso da economia própria dos bens simbólicos alvo desta investigação.

Chega-se, assim, ao resultado de que há um paradoxo do mercado da arte em que o artista precisa afirmar-se em suas práticas e representações. Isto ocorre na medida em que utilizam de um grande esforço para demonstrarem a própria singularidade através da “marca pessoal” sem o risco de caírem na redução da obra de arte como simples mercadoria. A barreira mágica que se levanta nesse sentido quer propiciar condições favoráveis para uma dissociação entre a arte como tal (mercadoria resultante da força de trabalho do artesão) e a arte dotada de significação simbólica, ou seja, a produção desinteressada e irredutível à materialidade da posse (BOURDIEU, 2015, p. 103).

Assim sendo, o exercício legítimo de uma prática de criação considerada artística está às voltas com o grau de autonomia de seu campo de produção.

O poder do criador nada mais é que a capacidade de mobilizar a energia simbólica produzida pelo conjunto dos agentes comprometidos com o funcionamento do campo: jornalistas objetivamente encarregados de valorizar as operações de valorização dos criadores (com toda a parafernália de jornais e revistas que torna possível sua ação); intermediários e clientes, antecipadamente, convertidos; por fim, outros criadores que, na e pela própria concorrência, afirmam o valor das implicações da concorrência. Isso ocorre igualmente no caso da pintura (BOURDIEU, 2006, p. 163).

Este mercado específico funciona como gerador de bens de raridade que, por sua natureza e valor propriamente culturais, não se limitam ao valor econômico. A singularidade da produção faz do artista um sujeito igualmente raro, atribuindo-lhe a marca de distinção

(BOURDIEU, 2015, p. 263). Dá-se ênfase então ao aspecto insubstituível do produto e de seu produtor, relevante ao estudo da Sociologia da Cultura. Por outro lado, o valor mercantil imposto sobre a produção da arte se torna irrelevante se considerarmos a apropriação simbólica deste bem. Para além do “economismo” temos uma realidade em dupla face ou de lógica invertida. A denegação do interesse pelas regras de mercado converge para a seguinte demonstração: ainda que o econômico sancione a consagração no nível da cultura, os valores subsistem em sua relativa independência.

Roger Chartier (2005, p. 254) no texto “O mundo econômico ao contrário”, mencionando a expressão homônima de Bourdieu utilizada em *The field of cultural production, or the economic world turned upside down* (1983) assevera que na estrutura dos campos culturais a lógica da economia mercantil não fica de fora deles. A coexistência antagônica mobiliza os lucros simbólicos de um negócio cujos valores são baseados em um reconhecimento antieconômico de sua produção, negando vantagens e enfatizando o gratuito (produto indelével da criação simbólica) em substituição ao rentável. Em busca da legitimidade cultural, os grupos se formam e produzem a representação que age em função da “alquimia social”.

Para Bourdieu (2020, p. 150), a concentração de capital simbólico nunca acontece por inteiro e os grupos se fazem conhecer por estratégias mágicas. Em suas palavras: “Estamos sempre na lógica da magia”. Isso significa que a lógica do campo, ainda que inversa, é imanente ao seu funcionamento. As lutas de classificação e de desclassificação se inserem na história do campo e em suas exigências objetivas, por isso que ele constrói e consagra aqueles que usam da ignorância das regras do jogo como se ingênuos ou altruístas fossem (CHARTIER, Prefácio, 2001, p. 04). Isso significa que uma “consciência de si” inscrita na história do desenvolvimento do campo traduz um critério elementar de diferenciação: o direito de nomear, de classificar.

Não é difícil observar no caso daqueles de onde vem o poder de consagrar, que de regra são mediadores, fazendo uso das circunstâncias pessoais do artista ou condições socioeconômicas de existência dele para fortalecer o caráter vocacional da obra e atribuindo a ela um valor simbólico, muito mais do que remuneratório. Conforme foi narrado nos capítulos dois e três, os anos em que Otto Cavalcanti passou no Rio de Janeiro trabalhando como publicitário foram lembrados também como uma época de farta experiência boêmia compartilhada com amigos do campo da cultura, especialmente ligados à televisão e ao carnaval carioca. Enquanto na Espanha a configuração deste estilo de vida boêmio conformou-se ao papel performático do que se pode pensar como um “modo de vida do artista”.

Este detalhe é no mínimo curioso, pois ao longo de sua trajetória de vida Otto se permitiu identificar como um apreciador frugal de menus vegetarianos, do esporte e de uma preocupação latente com a saúde física, ainda que demonstrasse uma rotina de trabalho incansável voltada para a produção diária de novas pinturas. O produtor cultural devotado à sua criação não dispensava o cuidado com a manutenção de um corpo saudável. Pode-se compreender, a partir desta incompatibilidade entre o discurso e a prática cotidiana, que a ligação da arte à vida difícil do artista pode ser explicada de acordo com as palavras de Kadma Rodrigues (2007, p. 37): “A figura do artista-boêmio/rebelde/genial passa a rivalizar, e mesmo a se sobrepor à figura do artista/santo/sacrificado/sofredor, ‘inventado’ pela crítica de arte local”.

Do ponto de vista da análise do produtor de arte local (situando Fortaleza como recorte dessa complexa lógica de celebração/aclamação) a pesquisa de Rodrigues nos ajuda a fazer uma aproximação entre as leis recorrentes do jogo que prevê tanto por parte do artista quanto dos grupos de mediadores a ação performática em torno das representações fortemente naturalizadas. Ainda dialogando com o seu estudo sobre a arte no Ceará, constata-se que a valorização do autodidatismo na década de 1940 em Fortaleza, por exemplo, está vinculada à ausência de uma escola de arte local e das estratégias necessárias para o endosso de uma aura legítima que distingue o artista através de seu “estilo de vida”, de suas escolhas.

Ela cita figuras reclusas como Raimundo Cela¹¹⁸ e Vicente Leite¹¹⁹ como modelos de adequação dessa dimensão vocacional que o fazer artístico tomou na capital cearense desse período. Neste caso, o valor é criado por sua representação, tomando a forma de uma verdade inscrita na natureza das coisas segundo uma dada tradição.

Nesse contexto, a tradição heroica aponta a predestinação, precocidade, interioridade e autenticidade de talentos auto didáticos como próprios do “verdadeiro” artista, aquele cujo saber técnico transparece como um dom, o qual revela a quase superfluidade de toda aprendizagem artística formal. A estes valores une-se um critério ético de excelência da conduta da vida do artista. É preciso esclarecer que tal critério ético não corresponde apenas ao perfil traçado por Vicente Leite ou Raimundo Cela - o do artista que vive uma espécie de reclusão, compenetrado apenas em seu trabalho, ultrapassando todo tipo de adversidade, a fim de efetivar uma prática artística que é também uma vocação. Nesse sentido, a lógica de celebração no mundo erudito se diferencia daquela do senso comum, pois considera como verdadeiros artistas não apenas aqueles que vivem de arte, mas também aqueles que para viver de arte inventam uma arte de viver. (RODRIGUES, 2007, p. 36).

¹¹⁸ Cf. BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. Catálogos de exposição: a circulação das obras de Raymundo Cela. 2017. 261f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

¹¹⁹ Vicente Rosal Ferreira Leite (1900-1941) foi um importante desenhista e pintor natural do Crato-Ceará.

O fato é que as tentativas de conformação a uma arte de viver notadamente boemia na cena noturna barcelonesa, tendo como ponto de encontro a discoteca “Boccacio”, de acordo com considerações explicitadas no capítulo anterior, reivindica significações diferentes que se agregam no mesmo espaço cultural. O fato de Otto Cavalcanti ter se inserido ideologicamente em uma frente formada por uma elite intelectual burguesa catalã, não caracterizou nele o efeito de uma “reconversão de *habitus*” voltado ao pensamento de esquerda contra o franquismo, posto que sua discordância do sistema ditatorial não limitou a dedicação em manter-se em contínuo diálogo com outros campos de poder que poderiam lhe ser úteis à divulgação de sua obra.

Dois fatos que evidenciam este argumento correspondem à sua vinculação aos grupos de artistas e intelectuais da revista de vanguarda *Dau Al Set* e de sua entrada nas discussões políticas do movimento *La Gauche Divine*¹²⁰, ambos em Barcelona, sem, contudo, deixar de presentear membros da monarquia e demais chefes de Estado com retratos feitos sob o estilo inovador do Combinismo de Formas Visuais. Isso fica mais ainda ao alcance de nossa compreensão tendo em vista que esses profissionais e intelectuais da cultura que Otto manteve aproximação em Barcelona divergiam em suas práticas dos ideais políticos da esquerda militante que confrontava diretamente a repressão de Francisco Franco, enquanto este movimento dos “divinos” circunscrevia uma oposição política ao nível do estilo de vida e dos costumes propriamente elitista¹²¹.

Sobre a familiaridade com o estilo de vida boêmio, Otto reafirma em sua autobiografia:

Bares y restaurantes como El Casino, El Taita I, El Taita II, Can Jaume, Nit i Día, Can Tripas...están en la memoria tanto del artista como en la de muchos otros de una bohemia que pasó. Otto es tan conocido por estos lugares que no para de saludar a amigos y conocidos cuando camina por la calle. En estos locales siempre hay una mesa y amigos esperando por él. Juega al ajedrez, pero sobre todo dibuja. Son centenares de dibujos los hechos en estos bares. Atrae a los contertulios, se le admira por su dominio en el dibujo y una vez que otra vende sus obras. Hace amistad con personas que serán en el futuro coleccionistas de su obra.

Uma personalidade engajada neste contexto foi Ramón de Batlle, amigo e um dos mecenas de maior importância para a permanência e circulação de Otto Cavalcanti no mercado da arte espanhol. Este mediador de Riudellots de la Selva, foi quem apoiou e abriu as portas da Fundação de Arte que leva seu nome e de sua residência para que Otto encontrasse, a exemplo

¹²⁰ Movimento de posição política formado pelo que se convencionou chamar coloquialmente de “esquerda caviar”, devido a acomodação de uma elite intelectual e artística nos debates e ideais da militância de esquerda.

¹²¹ Cf. MAYAYO, Patrícia. Barcelona em preto e branco. A politização do debate urbano no ambiente do “gauche divino”. *Arte, Individual e Sociedade*, n. 32 (3), 2020, p. 565-580.

dos grandes salões, um espaço proveitoso de divulgação do conjunto de sua obra. Foi neste período de consolidação de influências profissionais que se decidiu por largar em definitivo o ofício de publicitário para trabalhar exclusivamente com as artes plásticas.

Figura 40 - Otto com Ramon e Juanita de Batlle, acompanhados de Salvador Dalí e Gala, Carmina Macein da galeria Skira, marchand de Otto, e outras pessoas vinculadas à arte



Fonte: Acervo do artista.

Figura 41 - Na fazenda dos Batlle. Da esquerda a direita Otto Cavalcanti, Modest Cuixart, Ramón de Batlle e Medina Campeny



Fonte: Acervo do artista.

Figura 42 - Pablo Picasso ao lado de Modest Cuixart.



Fonte: Fundação Cuixart.

Figura 43 - Fundação de Arte Ramón de Batlle. Recepção na fazenda e residência dos Batlle. Na foto estão sentados Otto Cavalcanti e Margarita Solari junto a Paco de Lucía entre outros artistas e personalidades da cultura catalã.



Fonte: Acervo do artista.

A fazenda pertencente à família do casal de mecenas Ramón e Juanita foi um ponto de encontro dos grandes artistas contemporâneos, dentre os quais destaco por sua relevância e reconhecimento: Salvador Dalí (1904-1989) e sua esposa Gala Éluard Dalí (1894-1982), Modest Cuixart (1925-2007) e Josep Guinovart (1927-2007), críticos de arte como Arnau Puig

(1926-2020), músicos como Paco de Lucía (1947-2014) e Xavier Montsalvatge (1912-2002), incluindo galeristas e poetas de considerável sucesso. Em agradecimento por sua amizade e apoio, em 1975 Otto presenteia Juanita (que voltaria a usar o nome de batismo, Fulgência Panadero, ao converter-se em artista plástica) e Ramón com um retrato realizado em Combinismo de Formas Visuais (CAVALCANTI, 2011, s.n.).

Figura 44: Retrato do casal Batlle, Acrílico sobre tela - 1,62 x 1,30m, Girona (1975)



Fonte: Acervo da Fundação Ramón de Batlle.

Este retrato que pode ser observado na figura 44 foi considerado o primeiro trabalho em Combinismo de Formas Visuais, a partir do qual ele passou a desenvolver muitos outros. Fato de suma relevância para a enunciação performativa de um talento de estilo puramente inédito. Esse “poder criador” (BOURDIEU, 2006a, p. 162), capaz de mobilizar com tanta eficácia a energia simbólica produzida pelo conjunto de mediadores comprometidos com a formação da crença coletiva na valorização do artista, teve como ponto de partida a carta manuscrita por Ramón de Batlle (Figura 45). Ao referenciar no manuscrito a opinião do conceituado crítico Arnau Puig¹²², fez com que muitas pessoas do espaço social e cultural da arte espanhola passassem a considerá-lo como “retratista único em seu gênero”.

¹²² Recomendo muito que vejam o documentário “Set de Dau, Arnau”, estreado em 2022, sob a dupla direção do cineasta Joan Vall Karsunke e da artista plástica Laia Requesens. Divulgado como “o testamento de um filósofo em combate”, o documentário apresenta os últimos dias da personalidade singular deste que foi um filósofo, sociólogo, crítico de arte, professor de estética e um dos fundadores da revista *Dau al Set*. A gravação se passa em sua biblioteca particular repleta de memórias e de uma dialeticidade única. Sobre o fato de encontrá-lo entre livros e obras de arte, Vicenç Altaió Morral escreveu ao jornal *El Temps de les Arts*: “Agora eu o vejo em seu *habitat*, onde os lingotes de conhecimento são empilhados em fileiras de dois e três. Arnau tem rosto e olhos de coruja, que é a ave noturna que apadrinha os filósofos; mas distingue-se, apesar da sua ligeira dialética, pela sua

Figura 45 - Carta de 15 de maio de 1976, escrita e assinada por Ramón de Batlle em agradecimento a Otto Cavalcanti pelo retrato em Combinismo de Formas Visuais

Riudellots de la Selva 15 de Mayo de 1976

Sr. D. Otto Cavalcanti
BARCELONA

Querido amigo Otto:

Me es muy grato comunicarte que el retrato que te encargué está teniendo un éxito sensacional. Evidentemente el cuadro ya nos gustó en gran manera cuando pudimos verlo terminado en tu estudio pero esta opinión favorable no hace más que aumentar con el tiempo al ver la reacción de las numerosas personas que lo han visto.

Esta reacción que te digo ha sido de diversos signos; de una parte, y seguramente la más importante, ha sido la opinión expresada por gente entendida en arte. Puedo citarte como ejemplo al conocido tratadista y crítico Arnaldo Puig el cual dijo que este cuadro y la forma de ser realizado podría ser una salida válida para el género llamado de Retrato, actualmente situado en un camino totalmente agotado al no estar vigentes las premisas que lo hicieron posible en épocas pasadas. Indudablemente el retrato al óleo tal como se hizo en la gran época de oro de la pintura clásica no tiene el menor sentido en el actual mundo de hoy y bien se ve que quienes cultivan todavía este género para complacer a una determinada burguesía totalmente analfabeta artísticamente, tienen que echar mano de todos los tópicos gastados. Ya se ve claramente que este tipo de pintura no tendrá cabida en la historia del arte, ya que sólo es válido por definición el arte creativo. Por lo tanto siempre en opinión de Arnaldo Puig tu obra al ser eminentemente creativa podría salvar del "impasse" en que se encuentra el llamado "Género Retrato".

En cuanto a la opinión de gente no entendida no ha sido menos favorable ya que han sido varios los amigos míos que ha pasado por mi casa y que han dicho que a pesar de no entender en pintura, les complacería mucho tener en su casa un retrato realizado por ti. A la primera ocasión que tengamos ya te presentaré alguien muy interesado en ello.

La Fundación que presido está muy interesada en hacer otra edición de obra gráfica tuya en vista del éxito obtenido en la que hicimos últimamente.

Para la próxima temporada, es decir, pasado el verano. La Excm. Diputación de Gerona me ha ofrecido la sala de exposiciones "La Fontana d'Or" para hacer una exposición de tu obra. Ya nos pondremos de acuerdo en la fecha cuando nos veamos. Asimismo y como ya sabes, Paco Rodón, Director de la Galería "Sala Gaudí" está muy decidido a hacer tu exposición. Espero que tengas obra suficiente para tantos compromisos.

Ya te avisaré cuando vaya a ir a Barcelona para que me muestres tu obra reciente.

Entretanto recibe un cordial abrazo de

P.S. Esta carta me ha salido demasiado larga. Perdona pero no tenía tiempo de escribirte más corto.

10.1.


FUNDACION RAMON DE BATLLE

Fonte: Fundação Ramón de Batlle.

Neste período Otto Cavalcanti era assíduo frequentador das reuniões de *La Gauche Divine* que aconteciam nas proximidades de seu estúdio, mas foi em uma das comentadas ocasiões informais em que se reunia na fazenda dos Batlle que conheceu aquela que se tornaria sua grande *marchand* e entusiasta de sua obra, Carmina Macein. Esta importante galerista madrilenha, dona e diretora da Galeria Skira, garantiu popularidade na qualidade de mediadora por trabalhar com artistas de renome internacional e contemporâneos de vanguarda da Catalunha. No anexo A dei destaque para as exposições individuais e coletivas realizadas pelo artista hispano-brasileiro em sua Galeria.

corporeidade que suporta o peso de uma vasta cultura humanista que cresce sem limites no volume do conhecimento através da escrita. Com o preço atual dos apartamentos, manter os livros em casa é infinitamente mais caro do que comprá-los. O governo deve saber que o pensamento é preservado e transmitido pelos livros, um suporte prático que vai para o bolso. Dito isto, para ler e escrever é preciso ficar sentado muitas horas seguidas, tantas horas quantas forem necessárias para caminhar”.

Sobre este investimento relacional no tocante ao contrato com galeristas, quando questionado “Para o artista é importante que a sua obra esteja sempre em exposição, sempre espalhada pelo mundo?”, Otto respondeu:

É importantíssimo. Importantíssimo. Sobretudo é... Dependendo da galeria. Que não seja uma galeria absolutamente comercial, entende? Porque quando ele olha a única coisa que interessa é se vende ou não vende e se acabou a história. E quando a galeria não é comercial e é uma galeria que está interessada em originalidade, repetindo o que eu te falei antes, não? De um artista que tem um bom apoio de bons críticos internacionais [folheia o livro] e tal, então para mim isso é fantástico. E eu acho que essa exposição que vou ter aqui no Ceará tem bastante categoria [referindo-se a exposição no Espaço Cultural UNIFOR e no Museu Oboé]. (FGF-TV, 2011).

Em se tratando dos aspectos que demarcam a informalidade e a centralidade daqueles que estão autorizados a proclamar o valor dos artistas que defendem, é composto um mercado pictórico cujo modelo e ambiguidades concorrenciais (com métodos próprios de valorização e desvalorização) exercem influência e concedem o direito de entrada, permanência e circulação dos bens simbólicos. Nesse período que se estendeu entre os anos de 1973 a 1984, Otto Cavalcanti ocupou posição social e poder específico dependente do capital simbólico que ele conseguiu mobilizar em torno da originalidade (BOURDIEU, 2011, p. 107).

Foi por meio dos incentivos culturais e, mais particularmente, da procura pelo estilo retratista único em seu gênero, enfatizando um paradigma de raridade, que Otto recebe encomendas para imprimir no rosto de personalidades - como Juan Carlos I, rei da Espanha, Felipe González, presidente do governo espanhol da época, o Papa João XXIII, César Luis Menotti, treinador do Clube de Futebol de Barcelona, Jordi Pujol, Presidente da Generalidade da Catalunha, Victória Puigdevall, esposa de Modest Cuixart e muitos outros que iam sendo acrescentados à lista. Em suas pinturas com técnicas que incluíam seres humanos estruturados dentro da geometria, Otto (FGF-TV, 2011) revela que:

Quando eu vou fazer... agora. Quer dizer, antes aconteciam uma série de coisas e de influências, mas agora não. Agora quando me surge um retrato eu já sei que vou fazer em Combinismo de Formas Visuais. Esses últimos que eu fiz que estão aí são todos feitos dentro deste procedimento, entente? Passo número um, passo número dois, número três, número quatro. Quer dizer, existe um procedimento. Analisar o retrato, é [pensando] digamos, é... Arquivar para mim uma série de fatores relacionados com a pessoa que vai ser retratada. Entende? Poder, digamos assim, é... Encontrar uma associação que seja também do mundo do retratado, porém, o conceito visual é meu. Sempre!

A representação do mundo do retratado para Otto Cavalcanti significou, antes de tudo, uma supervalorização de sua “marca pessoal” impossível de repetição que o novo estilo, bem como a sua linguagem pictórica única, tornou verificável no âmbito da renovação do retratismo. A sua preocupação passou a voltar-se para o que na arte moderna conhecemos por “estética da prioridade”, quase que exclusivamente voltada para uma exigência de mercado no

que diz respeito à desvalorização das réplicas. Pois, de acordo com Raymonde Moulin (2007, p. 95), uma lógica de raridade sustenta evidentemente a sobreposição do original sobre a cópia, ou mesmo da réplica saída das próprias mãos do artista.

Para ela (*Ibidem*, p. 93) “A raridade artística é deliberadamente criada para ser economicamente valorizada”. Atendendo à exigência pessoal e de seu campo de produção, Otto passa a ater-se ao cuidado com a catalogação das obras que vinham sendo criadas de forma compulsiva (para lembrar o termo definidor do processo de criação do artista dado pelo amigo e curador Heriberto Rebouças). Outro evento de fundamental relevância na trajetória de carreira de Otto Cavalcanti foi o seu casamento com a artista plástica independente e poetisa Margarita Solari Pascual, que entrou em sua vida em 1976 permanecendo ao seu lado como grande incentivadora de sua criação e valorização no mercado da arte espanhol e internacional.

Figura 46 - “La Sardana a la luz de la luna”, obra de Margarita Solari



Fonte: Acervo da artista.

No ano de 1977, a articulação do casal de pintores no que concerne à valorização do trabalho, garante a Otto uma exposição na Joan de Serrallonga e o posterior cargo de direção desta importante galeria de Barcelona à Margarita. Naquela ocasião ocorreu um verdadeiro encontro de fomento à arte brasileira no âmbito da dança, do samba, do turismo e do colecionismo que acabou rendendo a compra dos desenhos que fazem parte da série “Cangaceiros” lá exposta.

O que mais importa para este debate que agrega interesse pessoal e de mercado em torno da posição dos críticos em matéria de arte vai de encontro ao juízo de valor construído em torno da obra, pois, resta-nos claro que “Em suma, os juízos mais pessoais que se podem fazer a respeito de uma obra, mesmo que seja a própria obra, constituem sempre juízos coletivos por serem tomadas de posição referidas a outras tomadas de posição tanto de maneira direta e consciente como de maneira indireta e inconsciente [...]” (*Idem.*, 2015, p. 164). Entre as críticas¹²³ catalogadas estão a de Santiago Alcolea e Gil, historiador da arte e fundador da cátedra de História da Arte da Universidade de Barcelona que assim se refere:

“La desbordante vitalidad de la naturaleza brasileña produce frutos de singular calidad y de carácter único. Sólo en su ambiente se dan las condiciones para que alcancen plena madurez y, con absoluta lógica, ello se advierte también en lo que, periódicamente, nos ofrecen sus artistas. El color y las formas que se integran en las pinturas, en los dibujos e en las esculturas de Otto Cavalcanti son creaciones suyas, evidentemente, pero hay algo que refleja, quizá de manera inconsciente, la esencia de su tierra, del país en que nació y creció. Necesita expresarlo y, con su refinada sensibilidad, consigue que, como tantos otros admiradores de su obra, podamos sentirnos más cerca de lo que podría parecer lejano. Es una oportunidad que hemos de agradecerle y con toda sinceridad, así se lo expresamos”.

Da escritora de arte e membro do Patronato da Casa Amatller, Montserrat Blanch:

“La pintura de Otto Cavalcanti está despojada de toda influencia convencional derivada de la sociedad contemporánea. Las suyas, son formas que reflejan pureza, libertad y plenitud. Transmiten la alegría de existir. Todo ello lo consigue por medio de la metamorfosis y de la geometría, ambas intrínsecas en la naturaleza, y cuyo lenguaje muy pocos consiguen captar”.

E da Revista Bonart de Girona, apenas para citar algumas que vão de encontro ao mesmo propósito de valorização da obra e de seu produtor:

“(...) la obra expuesta, varias series de acuarelas y acrílicos, constituye una inmersión en el vasto universo personal del artista; un mundo propio que representa una amalgama de vivencias personales y tradiciones brasileñas, llevadas al papel y a la tela a través de un estilo desenfadado y próximo, a la vez que fantástico y surreal”.

Margarita considera que a dedicação completa ao trabalho atraiu consideravelmente o interesse da crítica especializada pela obra de seu marido, realizada por intermédio das relações objetivas entre as posições de seus autores no campo. Para ela, trabalhar muito e de forma diária traz como consequência uma rápida evolução, especialmente na variedade de técnicas empregadas nos desenhos, aquarelas sobre papel, litografias, acrílico sobre telas e demais formatos. A disposição de tempo, portanto, possibilitou que Otto expressasse a sua liberdade de criação com amplitude. Ficando o sentido público da obra de arte a cargo das sanções objetivas do próprio mercado em que ela é posta em circulação.

¹²³ Cf. CAVALCANTI, 2011, s.n.).

Um ponto que consegui observar nesse intervalo correspondente ao processo de formação de uma demanda receptora na Catalunha (e que se repetirá posteriormente na cidade de Fortaleza-Ceará, Brasil) - especialmente constituída pela rede de comercialização que alia os seguintes mediadores: expositores, donos de galerias, colecionadores, compradores particulares, etc-, é que, apesar de movimentado, não garantiu o “boom” comercial verificado, por exemplo, na expressiva venda de artistas como Chico da Silva¹²⁴. Por mais que os esforços no sentido de isolar ou de tornar o ato de produção independente da esfera do valor econômico, reforçada inclusive pela aversão do artista pelos assuntos ligados à negociação de preço, a venda sinaliza o consumo guiado pelo reconhecimento da obra pelo público consumidor seja ele especializado ou não.

Há uma afirmação silenciosa, oculta, porém, reveladora de uma aferição tácita da qualidade. O grau de consagração que propriamente o mercado de bens simbólicos concede às aspirações dos artistas defronta-se continuamente com a estrutura integral do seu campo de atuação. Otto certamente sentiu isso ao propor mobilidade de reconhecimento, articulando a divulgação e venda de suas obras pelos lugares onde visitou. A própria centralidade das estratégias que esses agentes sociais utilizam para garantir a baixa concorrência e segurança no comércio, muitas vezes, percorrem os caminhos da informalidade e da subjetividade quanto a redefinição de valores, justamente por estarem nas palavras de Bourdieu (2015, p. 165) “Condenados pela própria lógica do campo a envolver sua salvação cultural em qualquer tomada de posição (por mínima que seja) [...]”.

Seguindo esta interpretação, muitos colecionadores que ostentam o domínio do arremate vantajoso dos lotes vendidos nos mais destacados leilões são, normalmente, os mesmos convidados a determinar o preço de custo, normalmente reduzido, e de venda. Neste último é usado o critério de “até onde a vista alcança” ou “o céu é o limite”. A informalidade é refletida inclusive no fato de que a formação nesse segmento de mercado é dispensável, bastando a validação social dos anos de experiência com a mercadoria da arte. As Fundações Públicas, Espaços de Arte e Museus mantidos pelo investimento do Estado encontram-se em posição de desvantagem ou de insuficiência de recursos para a aquisição de obras conceituadas (MOULIN, 2007, p. 15).

¹²⁴ Cf. Tese de doutorado em Sociologia de Gerciane Oliveira, intitulada ‘É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza’ (2015, p. 28) e o seu artigo “Autenticidade, produção coletiva e mercado de pintura: o caso do artista naif Chico da Silva”, publicado na Revista de Ciências Sociais (2017).

Apesar dessas limitações em se tratando de concorrência de mercado, vale lembrar que a primeira sanção objetiva que afetou a obra de Otto Cavalcanti em seu começo de carreira (comandando em certo sentido os primeiros passos de uma recepção pública de sua obra) foi o apoio cultural do Consulado Brasileiro, que se repetiu mais de uma vez com a presença do Cônsul Geral do Brasil e de outras autoridades do mundo diplomático e cultural, com destaque para o ano de 1978 e 1979, nesta última data com o patrocínio da Associação Brasileira de Barcelona através do Centro de Estudos Brasileiros na casa Amatller. No mesmo ano, apoiado pela crítica e por seus mediadores, Otto seguiu recebendo novas edições individuais e coletivas para suas exposições.

Destaco algumas retiradas das memórias autobiográficas do artista no ano de 1979 a 1983:

[...] expone en el Museo Molí Paperer de Capellades donde presenta aquí una serie de dibujos en papel artesanal, entre ellos un Sant Jordi, del que hará más tarde una edición en obra gráfica. Realiza en el Taller de Joan Barbará, de la calle Argentina de Barcelona, una edición de 70 ejemplares sobre el tema de la televisión, en aguafuerte y técnicas mixtas, trabaja junto a Joan Barbará, amigo, artista y excelente grabador. Esta edición está financiada por Daniel Levi, coleccionista de la obra de Otto. Durante la temporada de 1979 presenta en la Galería Joan Serrallonga el retrato de Johan Cruyff. [...] Expone en la Galería Nau de Sitges. [...] Trabaja con la Galería Operning de Austria, Viena. En enero de 1981 expone junto con Tàpies, Cuixart, Clavé, Brossa y otros artistas de vanguardia en la Galería Skira de Madrid, exposición en *Homenaje a Picasso*. Josep Maresme, crítico de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, escribe un breve y elogioso ensayo sobre su obra. [...] En 1981 también expone en la Sala Gaudí de la calle Consell de Cent, y en la Jackson American Art Gallery, ambas en Barcelona. 1982, año del Mundial de Fútbol, España es la Sede del Campeonato. La Empresa de hoteles Husa de encarga una edición de obra gráfica con cuatro temas relacionados con el fútbol. [...] En junio de 1982 expone en la Galería de Arte RioBarna, en la Av. Diagonal. Exposición patrocinada por el Consulado de Brasil en Barcelona. [...] En 1983 realiza una exposición itinerante en los Castillos de Calonge y de La Bisbal, en la Costa Brava de Girona, expone también ese mismo verano, en la Galería Tramontana de Palamós. Y en la temporada de otoño del 83 expone en Londres, en Bush House. Es seleccionado por la BBC para una colectiva itinerante en *Homenaje por los 50 años de la BBC*. En la *Revista Negre i Ocre*, recién creada por el artista J.J. Tharrats, se publica un artículo sobre la obra de Otto Cavalcanti, escrito por el mismo Tharrats con una reproducción del Retrato de Jordi Pujol, President de la Generalitat, pintado por Otto en Combinismo de Formas Visuales. (CAVALCANTI, 2011, s.n.).

É certo que, segundo Bourdieu (2006b, p. 147), inexistente ação de um agente que não exerça reação para os outros, ainda que apenas alguns deles. Isto implica afirmar que a disputa pela autoridade também é incisiva quando se trata da definição das regras do jogo. Para Moulin (2007, p. 64) “A mundialização do cenário artístico favoreceu a extensão da oferta e sua renovação, o que é uma exigência permanente do mercado da arte contemporânea, mas se trata de uma renovação controlada”. É por meio do parâmetro ocidental de valoração, do *main*

*stream*¹²⁵, que a autora considera que a autorização para reconhecer tanto a obra quanto o artista é observada nos agentes culturais e econômicos.

A oferta artística contemporânea no plano da extensão geográfica, em se tratando das estratégias de divulgação contestam na mesma medida que reafirmam em suas práticas de conservação o modelo globalizado de mercado, o internacionalismo modernista, suas trocas culturais, etc. A criação de redes internacionais intermediárias agregam novas formas de colaboração entre os agentes do espaço social da arte contemporânea, na tentativa de minimizar ou fazer romper as fronteiras que demarcam a distância entre o cenário artístico local e o mundo da arte internacional.

“As instituições de acolhida para artistas em residência temporária ampliam continuamente o cenário artístico e favorecem as trocas interculturais. Os jovens artistas se deslocam para fazer sua aprendizagem da arte, dos mundos e dos mercados da arte, e tentam obter, de lugar em lugar e de bolsa em bolsa, a qualificação de artista internacional” (*Idem*, p. 63-64). Esse esquema de produção implicou no fortalecimento da concessão dos meios financeiros capazes de fomentar espaços de exposição e de uso público da arte, às custas de produtores associados.

Os lucros específicos gerados pelas espécies de distribuição de capitais (ou de poder) como é o caso do prestígio adquirido como retratista, que imprimia sua marca no uso inédito das formas cilíndricas e próprias do universo da robótica, instigaram o consumo e a ampliação da procura por suas obras entre colecionadores, como é o caso de Anita Chouldrhrie e Maria Orsini (Londres), Hans Meinke (Alemanha), Michel Croc (Rússia), Andrew e Katherine Kerr (Nova Iorque), Joan Laporta, Josep Maria Queraltó, Montserrat Blanch e Jordi Pujol (Barcelona), Encarna Angulo (Girona), Giuseppe Mónaco (Roma), Daniel Levy (Principado de Andorra), Sheikh Jamaluddin (Sultanato de Brunei), Felipe González (Madri), Lúcio Brasileiro¹²⁶, Airton Queiroz, Lorena Frota Carneiro e Antonio Formiga (Fortaleza), entre outros.

No ensaio *O costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia* Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut¹²⁷, no caso específico da pintura, o que antes discutia-se no tocante a operação que fornece um produto insubstituível em sua forma e qualidade, agrega ao objeto

¹²⁵ Corrente convencional ou dominante. Detém o discurso oficial.

¹²⁶ A Dissertação de Mestrado intitulada “A elite cearense sob a ótica do colunista social Lúcio Brasileiro” (2022), de autoria de Iratua Freitas Silva, foi útil para a minha pesquisa em se tratando da abordagem sociológica do jornalista que, além de amigo de Otto Cavalcanti, também divulgou amplamente a sua obra e suas exposições nos seus canais de comunicação (blog, coluna do Jornal O Povo, rádio, etc.).

¹²⁷ Em “A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos” (2006, p. 162-163).

único um capital de autoridade específica. Em outras palavras, é a totalidade do campo: os intermediários, outros criadores, jornalistas, críticos, donos de galerias, mecenas, clientes e demais convertidos por antecipação na crença coletiva das operações de transferência do capital simbólico. Os membros pertencentes às instituições garantidoras da circulação e da produção de bens simbólicos, exercem um duplo compromisso: com o produto em si e com a crença no seu valor.

Esta “alquimia social” alcança sucesso pleno na ordem do discurso, através da enunciação performativa. Assim sendo, é possível dizer que escapavam de Otto a verdade do funcionamento e do fundamento real dos poderes em jogo, mesmo estando engajado nas leis específicas do campo (BOURDIEU, 2006a, p. 165). Ao sujeito, ainda que eficiente e beneficiário direto, é dada apenas uma apreensão parcial da verdade em torno do arbítrio do valor. Dentro do ciclo da consagração, o espaço das posições tende a direcionar o espaço das tomadas de posição (*Idem*, 2006b, p. 262). O artista não chega a experimentar uma padronização das suas obras com vista a agradar os interesses específicos associados ao campo, porém, é possível dizer que as determinações externas do gosto burguês se fizeram notar no período em que Otto dedicou grande tempo para a produção de retratos para autoridades políticas nacionais e internacionais.

4.2 Valorização de si e dos outros: o “fazer ver e fazer crer” nas instâncias de consagração internas.

“Não esperava menos da grande magnificência vossa, senhor meu - respondeu Dom Quixote -; e assim vos digo que o dom que vos pedi e que vossa liberalidade me outorgou é que amanhã de manhã me haveis de armar cavaleiro, e esta noite, na capela deste vosso castelo, velarei as armas.” (CERVANTES, vol, 1, 2002, p. 122)¹²⁸

No tocante à incorporação dos valores, Bourdieu em *As Regras da Arte* (2006b, p. 259) explica que: “O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista”. Esse “fazer crer” muito comum nas ações de quem produz a *doxa*, na minha interpretação, corresponde ao dizer sim a uma pergunta que nunca fizemos. Isto é incrível e, ao mesmo tempo, sociologicamente explicável! Pois não é possível aceitar a construção do campo como um mundo à parte. Ele está sujeito às próprias regras, cuja ideia de subordinação estrutural está direta ou indiretamente presente nas ligações duradouras de

¹²⁸ Capítulo III *Onde se conta a graciosa maneira pela qual se armou Dom Quixote Cavaleiro.*

domínio (através das distintas maneiras de sujeição inerentes à vinculação com os campos de poder). São as mesmas regras que exercem sobre a obra e a pessoa do artista a economia da consagração e a crença nos valores.

Por outro lado, a própria visão romantizada da figura do artista e de interesse sobre a sua produção segue uma lógica de distinção que pode ser pensada como estratégias de convencimento para além do campo econômico. A formação da “aura” em torno da pessoa do profissional da arte é fruto de uma criação que normalmente atravessa mais de um interlocutor. Em postagem na sua página da rede social Facebook, publicada no dia 23 de agosto de 2018, Otto demonstrou o quanto estava agradecido pelas mensagens que vinha recebendo dos seus admiradores, ressaltando que a criação artística é um trabalho solitário e “Quando recebo essas mensagens minha força se multiplica para continuar criando”. É possível notar então que quanto maior o deslocamento do plano econômico, igualmente cresce o valor simbólico.

Não é difícil observar os consagrados, que de regra são mediadores, apropriando-se de circunstâncias pessoais do artista ou condições socioeconômicas de existência dele para fortalecer o caráter vocacional da obra e atribuindo a ela um valor. A magia da crença coletiva (*illusio*) acontece através da ação performática do poder de instituir. Bourdieu (2007, p. 78) chama isso de “[...] o poder de fazer ver e de fazer crer, ou, numa só palavra, de fazer reconhecer”. Ele revela o campo artístico como o exemplo mais flagrante do distanciamento das leis (*nomos*) fundamentais do comércio, negando veementemente a motivação econômica. Assim, o que se convencionou chamar de “arte pela arte” perdeu lugar para objetivos de ordem lucrativa. Gustave Flaubert, em *A Educação Sentimental* expôs, seguindo a compreensão estética de seu tempo, que “É preciso amar a arte pela arte; de outro modo a menor profissão é preferível”.

Esta afirmação coaduna as opiniões que marcam a essência de uma forma pura, legítima e verdadeira do que é a arte, tornando evidente as normas específicas de um campo autônomo¹²⁹ que invalida ou recusa as motivações comerciais. Esse trabalho de denegação que se inscreve profundamente na alquimia social é um fenômeno de ordem coletiva que, assim como a magia, só se torna bem sucedida através da cumplicidade do grupo. A eficácia do ato mágico, portanto, para a teoria da magia¹³⁰ elaborada por Marcel Mauss (2003, p. 177), é a consequência e não a causa da crença no poder do mágico. “Por mais distantes que pensemos

¹²⁹ Razões práticas, p. 148.

¹³⁰ Esboço de uma teoria geral da magia, em *Sociologia e Antropologia* (2003).

estar da magia, ainda continuamos presos a ela”. A denegação coletiva da verdade econômica da troca torna-se verdade oficial.

Em matéria de magia, como Mauss já havia observado com justeza, a questão não é tanto saber quais são as propriedades específicas do mago, nem sequer operações e representações mágicas, mas determinar os fundamentos da crença coletiva ou, ainda melhor, do irreconhecimento coletivo, coletivamente produzido e mantido, que se encontra na origem do poder do qual o mago se apropria: se é “impossível compreender a magia sem o grupo mágico” é porque o poder do mago, cuja assinatura ou grife miraculosa não é senão uma manifestação exemplar, é uma impostura muito bem fundamentada, um abuso de poder legítimo, coletivamente irreconhecido, portanto, reconhecido (BOURDIEU, 2006a, p. 28-29).

A atemporalidade do discurso etnológico de Marcel Mauss no *Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, publicado originalmente em 1925, dialoga à maneira de um dom à respeito da ruptura com a ideação da solidariedade como se costuma pensar as relações de troca, dando espaço para a manifestação das contradições que manejam as formas elementares do “dar-retribuir-receber”. Este tripé de ações verificadas nos grupos por ele estudados - e para além deles -, está cercado de conflitos, rivalidades, competições, destruições, etc., identificados no contínuo processo de circulação de coisas, direitos, pessoas e espíritos.

Analogamente, o princípio de troca-dádiva substituiu naquelas sociedades algo aproximado à noção de valor que estamos familiarizados a estimar e reconhecer como medida universal. Talvez a dificuldade de interpretação deste todo complexo constituinte de cada sociedade reside, justamente, no apego ao tempo presente e nas variadas formas de colocar-se em posição central na ordem do discurso. Mauss transfere uma pluralidade valorativa observada em mais de um lugar para um campo de interpretação em comum, ou para melhor esclarecer, nas palavras de Lévi-Strauss (2003, p. 30), “eles não são apenas comparáveis, mas com frequência substituíveis, na medida em que valores diferentes podem se substituir na mesma operação”. Portanto, a nomeação da troca como um denominador comum serve como ponto de encontro nesta análise tão heterogênea.

Seguindo este raciocínio, Mauss nos leva a interpretar o conceito de troca para além do significado vigente nas sociedades pré-capitalistas. Ou seja, uma manifestação consciente do homem destacado em sua individualidade, diretamente ligada à vida coletiva, que se materializa enquanto força para dar significado particular ao variado número de ações que terminam numa ligação aproximada. Todavia, o recorte do aparente caráter voluntário, livre e desinteressado das relações de troca foi realizado por Mauss na tentativa de entender a oferta e a retribuição do presente nas sociedades consideradas de tipo atrasado ou arcaico. A multiplicidade de objetos em constante fluxo o levou ao questionamento da força motora que impulsiona esse sistema de

prestações totais, que o autor convencionou chamar de *potlatch* (significa na terminologia nativa “nutrir”, “consumir”, em suma é a própria dádiva).

No tópico “Formalidades e denegação do interesse” que encerra *O costureiro e sua Griffé*, Bourdieu recorre ao exemplo do *potlatch* especificando nele o caso limite de deixar em grau de incerteza, por um considerável lapso temporal, o “nada se dá por nada”. Ou seja, o “dar por dar” fora da lei universal do interesse que se demonstra pelo “[...] respeito puro e desinteressado dos usos e convenções reconhecidos pelo grupo” (2006a, p. 210). Mauss destaca no caso polinésio o aspecto religioso e moral por trás do dever de retribuir o presente recebido, nele o que pode ser compensado ou trocado equivale aos tesouros, talismãs, objetos sagrados, inclusive tradições e rituais mágicos.

Os elementos essenciais do *potlatch* giram em torno dos seguintes critérios: “[...] honra, do prestígio, do *mana* que a riqueza confere, e o da obrigação absoluta de retribuir as dádivas sob pena de perder esse *mana*, essa autoridade, esse talismã e essa fonte de riqueza que é a própria autoridade” (2003, p.195). Nas trocas de presentes se misturam os sentimentos e as pessoas. “Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas” (*Ibidem*, p.212). As regras de generosidade apontadas por Mauss são bem definidas pelo valor e a interdição que liga-se ao fato de que o tabu ainda subsiste entre nós, como Freud considerou no prefácio da primeira edição de *Totem e Tabu* em 1913. As considerações sobre o *kula*, enquanto grande *potlatch*, leva os estudos de Malinowski ao tema da dádiva na medida em que significa um comércio cujas particularidades são típicas dos povos das ilhas Trobriand.

A interdição aqui interpretada como dever recíproco estabelecido entre devedores e credores, orienta o movimento cíclico e regular das transações. O penhor dado condiciona-se ao zelo e a transferência, essa transmissão para um terceiro em outro *kula* configura a circulação dos signos de riqueza e traduzem o orgulho do possuidor que, por sua vez, não pode guardá-los por muito tempo. “O *kula*, sua forma essencial, não é senão um momento, o mais solene, de um vasto sistema de prestações e de contraprestações que, em verdade, parece englobar a totalidade da vida econômica e civil das Trobriand” (*Ibidem*, p.223). Por outro lado, o senso de denegação no caso dos nativos da Cabília que Bourdieu nos apresenta diz respeito, em sua forma exemplar, de ser possuidor daquilo que se doa¹³¹: a obrigação.

Mauss entendeu o complexo sistema extra doméstico de economia estabelecido entre aqueles povos. Por meio das dádivas feitas e retribuídas eles substituem o sistema de compra e venda e operam de modo semelhante aos nossos. No caso do noroeste americano, a

¹³¹ “Possuímos bens para doá-los” (2006a, p. 210).

diferença existente diz respeito a violência e ao exagero que chega a suscitar o que Mauss chamou de “prestações totais simples”, em outros termos, uma certa desproporção em relação aos conceitos jurídicos observados na Melanésia. Em relações assimétricas, uma dádiva que não é restituída gera um vínculo tão duradouro que limita profundamente a liberdade do devedor, aquele que deve a cooperação típica do ato de retribuir.

Parte da “alquimia social” explicada por Bourdieu prevê a transformação das relações arbitrárias em legítimas. Pois, “[...] uma das maneiras de “segurar alguém” de forma duradoura consiste em fazer durar uma relação assimétrica, tal como a dívida; porque a única posse reconhecida, legítima, é aquela de que nos assenhoreamos ao nos desapossarmos dela, isto é, a obrigação, o reconhecimento, o prestígio ou a fidelidade pessoal” (BOURDIEU, 2006a, p. 211). A certeza da retribuição das dádivas que circulam é uma garantia própria da coisa posta em circulação. Porém, a particularidade desta dádiva é o termo, ou seja, o tempo para que a contraprestação seja executada. Nas palavras do autor: “a dádiva implica necessariamente a noção de crédito” (*Ibidem*, p. 237).

Não menos importante, como já foi mencionado aqui, é a noção de honra. Ou seja, os bens perdidos no *potlatch* são equivalentes àqueles perdidos na guerra e nas disputas de modo geral. Nesse caso específico não se trata do dar e retribuir e sim de destruir para que se concretize a retribuição ou a elevação hierárquica da pessoa e de sua família. Mauss emprega sentido de um fenômeno de morfologia social, justamente para caracterizar este curioso aspecto de partilha, interação e, ao mesmo tempo, estranhamento, antagonismos. O ponto em comum deste evento que, muitas vezes é interpretado como um desperdício, em nossa sociedade está representado nas cerimônias, nos ritos de passagem (casamento, bodas, aniversários, formaturas, etc.) onde gasta-se ilimitadamente a fim de representar uma posição de classe superior, por exemplo.

Em síntese e pegando de empréstimo a interpretação de Marcel Mauss para a presente revisão de literatura - no que toca a complexidade das relações estabelecidas pelo “dar-retribuir-receber” nas sociedades estudadas -, corresponde também à força das coisas que forcem as dádivas a circularem. As pessoas apressam-se para dar, representando com isso a essência do *potlatch*, de modo a colocar-se numa posição de superioridade mantendo o próprio prestígio e a posição social. Receber, por sua vez, significa uma obrigação e a sua recusa é vista normalmente como uma confissão de derrota. Em tese, toda dádiva é aceita e apreciada, ao mesmo tempo que representa o compromisso de retribuir. “Recebe-se a dádiva como ‘um peso nas costas’” (MAUSS, 2003, p. 248).

A substituição da expressão “negócios são negócios” por “arte pela arte”, recorrente na segunda metade do Século XIX, inverte as regras dos campos onde o capital econômico

impera, dando um lugar idealizado ao conjunto multidimensional de competências do capital cultural (2001, p. 117). Os *habitus* “desinteressados¹³²” agregam um sentido virtuoso e desinteressado quando o que está por trás das aparências, os fundamentos reais das suas práticas, são interesses que se camuflam sutilmente¹³³. Esta experiência estética ligada aos sujeitos situados nos contextos histórico, econômico e social particular desencadeia variadas maneiras de pensar e sentir os problemas que habitam a esfera de alcance da Sociologia da Cultura, próprios e constitutivos do funcionamento do campo artístico.

A história da pintura desde Duchamp forneceu inúmeros exemplos, que vocês têm todos em mente, atos mágicos que, como aqueles do costureiro, devem tão obviamente seu valor ao valor social daquele que os produz, que se é obrigado a perguntar-se não o que o artista faz, mas o que faz o artista, isto é, o poder de transmutação que o artista exerce. Encontramos a própria pergunta feita por Mauss quando, em desespero, e depois de ter procurado todos os fundamentos possíveis do poder do feiticeiro, acaba por perguntar quem fez o feiticeiro. (BOURDIEU, 2019, p. 207-208).

A quebra de encanto acontece no plano de percepção analítica, embora os valores e as crenças produzidas sigam mantendo a sua função simbólica de legitimação (*Ibidem*, 2018, p. 72 e 73). O gênio resignado à sua condição criativa, o sujeito dotado de um dom especial, o artista insubstituível é, na verdade, alguém de carne e osso que se fez distinto de acordo com os desígnios nada sagrados de seu próprio tempo. Sobre a recepção e o reconhecimento de Otto Cavalcanti na cidade de Fortaleza, após ter seguido o caminho inverso do que normalmente é percebido no campo artístico (uma consagração no lugar de origem para, só depois, percorrer as etapas que legitimam a internacionalização das obras), é necessário compreender como se processa o incentivo, o custeio e circulação nessa estrutura que incorpora e, ao mesmo tempo, distribui a crença no jogo.

Em sua rápida saída da Espanha, no ano de 1984, Otto Cavalcanti não pretendia passar mais que três meses em Fortaleza, porém essa previsão acabou se transformando em uma longa estadia que durou doze anos. Configurou-se então o “direito de chegada”, repetido em solo brasileiro, pelo qual todo recém-chegado deve pagar (BOURDIEU, 2006b; 2011, p. 103), mediante a quase impossibilidade de resistir diante da recepção onde sua obra foi valorada como em nenhum outro Estado de seu país natal. Foi por esta razão que escolhi dar ênfase ao “direito de chegada” e permanência do artista no Ceará em comparação com a recepção espanhola vivida por ele no início da década de 1970.

A mediação primeira chegou através do amigo, colecionista e colunista social muito bem articulado com as elites locais, Lúcio Brasileiro, que através de financiamento cultural do

¹³² *Ibidem*, p. 151 e 152.

¹³³ O mercado como lugar do cálculo, cujo princípio é a lei do interesse material (BOURDIEU, 1996, p. 173)

Banco do Nordeste formalizado no verão de 1984, em sua passagem por Barcelona. Isso possibilitou as viagens e a estadia financiada naqueles três primeiros meses. Chegando em Fortaleza, Gonzaga Mota, então Governador do Estado do Ceará, recepciona Otto e Margarita em sua residência com grande pompa. Residiram na qualidade de hóspedes de Lúcio Brasileiro em uma de suas residências, situada no centro da praia do Cumbuco, a 30 km da capital.

Em 1984, para assegurar um melhor rendimento simbólico e divulgação do capital social em torno de sua consagração na Espanha, faz uma exposição¹³⁴ no Museu da Universidade Federal do Ceará - MAUC, com financiamento do Banco do Nordeste e da empresa aérea Varig. Esta companhia aérea também adquiriu obras de Cavalcanti para o seu acervo artístico. O evento constituiu um grande acontecimento social para o público consumidor e apreciador de arte em Fortaleza, de acordo com a opinião do próprio artista e de seu curador Lúcio Brasileiro. Neste período Otto se articula profundamente com os atores sociais, fundações e mecenato de Estado que recepcionaram e propagaram o discurso de autoridade sobre o potencial artístico de sua obra.

Continua mantendo diálogo com os mediadores de sua obra em Barcelona e Madri, porém engaja-se na produção de obras voltadas para o interesse de difusão local de seu trabalho. Ele mesmo assevera (PALAVRAS, 2011): “A primeira coisa que eu analiso é se o mercado aonde eu estou iniciando, entende? Se é um mercado positivo e oferece oportunidades, entende? Isso é muito importante. E se eu pressupor oportunidade eu analiso as oportunidades e me meto no caminho que devo me meter para alcançá-las e assim prosseguir. E funcionou e deu certo”. Obstinado na produção da crença no valor da arte e, propriamente, no fortalecimento das condições econômicas e sociais que constituem um campo artístico, ele procura condições objetivas que lhe permitam estar dentro do círculo fechado formado por esse conjunto de agentes.

Para alcançar a capital nacional, pinta o retrato do Presidente eleito, mas não empossado, Tancredo Neves (1910-1985), recebendo o convite para a sua exposição no Palácio Buriti e na Galeria A da Fundação Cultural, anexa ao Teatro Nacional Cláudio Santoro, de Brasília-Distrito Federal. Em seguida, o quadro de grande dimensão é exposto na entrada do Hotel Nacional onde os Cavalcanti ficam hospedados. Atualmente esta pintura pertence a uma colecionadora cearense não identificada. Em 1986 volta a convite do Hotel Nacional para uma temporada de novas mostras de seu trabalho, tendo participado de uma entrevista com o também paraibano e grande intelectual brasileiro Celso Furtado (1920-2004), então Ministro da Cultura

¹³⁴ Otto Cavalcanti. Exposição individual no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, de 25 de outubro a 31 de novembro de 1984. Fonte: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52698/1/1984_cat_otto.

no governo de José Sarney. Otto voltará a expor em Brasília no ano 1987, patrocinado pelo Banco Central.

Figura 47 - O retrato do ex-presidente Tancredo Neves publicado na primeira página do Caderno Fame, do Jornal O Povo (1985)



Fonte: Acervo do artista.

É a partir desta passagem de retorno às origens nordestinas que Otto começa a ser chamado de “paraibano-catalão”. Uma dualidade interessante a ser pensada. Pois o investimento que se fez na adoção (inclusive no título de sua autobiografia) da sua identificação pessoal como um “artista plástico hispano-brasileiro”, do ponto de vista de um discurso de dupla nacionalidade, marcou profundamente o modo de percepção coletiva em torno de sua obra (figura 48). Neste contexto Otto conhece o já citado antiquarista e artista plástico, que viria a tornar-se seu curador além de amigo próximo, Heriberto Rebouças, que assim recordou (*Ibidem*, 2011): “Depois que eu o conheci... Eu sempre achei a obra dele assim de primeiríssima qualidade. É claro que tem algumas coisas da Catalunha e sempre falam assim... E falam que na Catalunha ele é muito brasileiro. Aqui eu acho que ele é muito catalão”.

Figura 48 - Série Tauromagia (2000), aquarela sobre papel Arches, 51 x 36 cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Neste percurso de valorização de si e dos outros, trilhado desde o início de seu trabalho totalmente dedicado à “arte de artista” (ELIAS, 1995, p. 135), é possível identificar a prática rotineira de Otto Cavalcanti em fazer do retratismo um veículo de comunicação com aqueles homens e mulheres atuantes no jogo da consagração. O que no plano da percepção do senso comum pode parecer justificável, no nível do convencimento, se trata de uma ação racionalizada que se destina a justificar, tanto para si mesmo quanto para os outros, uma adesão tácita ao engajamento do artista nesse campo de poder, alcançando trunfos de mercado. É uma estratégia munida de grande coerência. Foi assim que ele ganhou notoriedade na Espanha e oportunizou a repetição do mesmo fenômeno no Brasil tendo como porta de entrada a cidade de Fortaleza-Ceará. Nas figuras 49, 50 e 51 incluo três retratos que ilustram essa estratégia bem sucedida.

Figura 49 - Retrato de Luis Frota Carneiro, acrílico sobre tela, 0,73 x 1,00m (1984)



Fonte: Acervo do retratado.

Figura 50 - Retrato de Lorena Frota Carneiro, acrílico sobre tela, 0,73 x 1,00m (1984)



Fonte: Acervo da Retratada.

Figura 51: Retrato de Lúcio Brasileiro (1984).



Fonte: Acervo do retratado.

Seguindo o propósito de vincular a singularidade de sua obra à obtenção do maior lucro simbólico possível, Otto Cavalcanti faz a doação de obras em diferentes estilos para os acervos públicos do MAUC da Universidade Federal do Ceará - UFC e da Fundação Universidade Estadual do Ceará - FUNECE. Doa ainda os retratos para a Historiadora da Arte e então Vice-Reitora da Universidade de Barcelona - UB, Lourdes Cirlot, e do Chanceler da Universidade de Fortaleza - UNIFOR, Airton Queiroz (1946-2017). Ao fazer isso, ele se faz perceber como possuidor de práticas desinteressadas ao se distanciar de qualquer uso cínico ou mercenário da cultura. Os quadros das figuras 52, 53 e 54 podem ser interpretados verdadeiros ajustes às possibilidades objetivas de lucro das quais eles são produtos (BOURDIEU, 2011, p. 83).

Figura 52 - Otto Cavalcanti com o Ex-reitor José Jackson Coelho Sampaio no momento da entrega das obras doadas ao acervo da FUNECE



Fonte: Acervo do artista.

Figura 53 - Entrega do retrato a Lourdes Cirlot, acrílico sobre tela - 0,80 x 1,00 m, Fortaleza (2013).



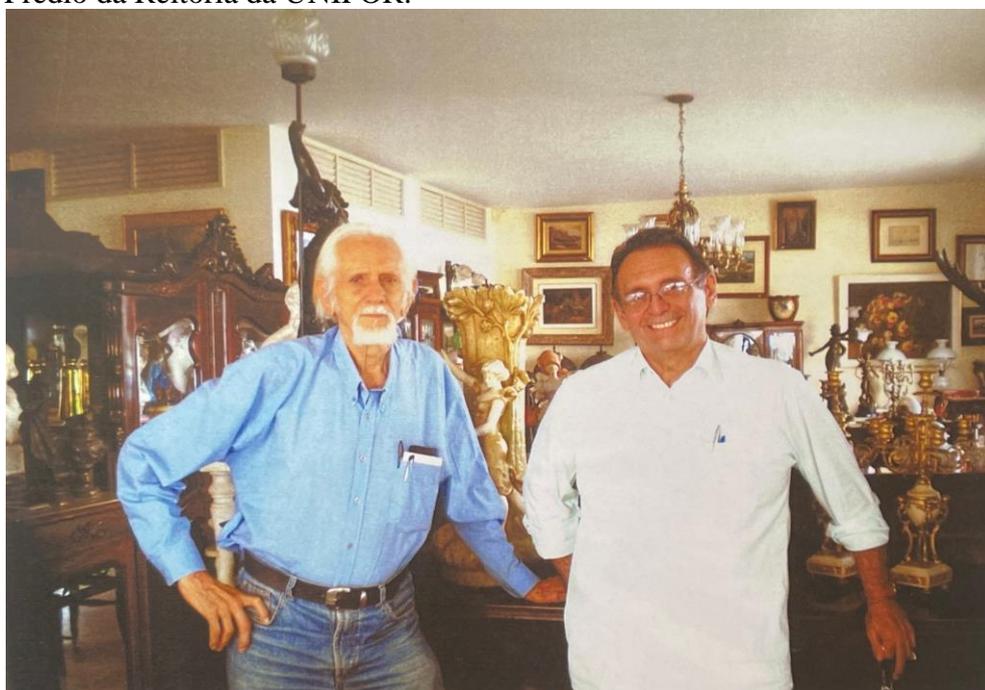
Fonte: Acervo do artista.

Figura 54 - Retrato de Aírton Queiroz, acrílico sobre tela - 0,97 x 1,30m, Barcelona (2011)



Fonte: Acervo do retratado.

Figura 55 - Otto Cavalcanti e Heriberto Rebouças, amigo e curador da exposição “Do Brasil a Catalunha”, realizada no Espaço Cultural anexo ao Prédio da Reitoria da UNIFOR.



Fonte: Acervo do artista.

Em 1996, após o transcurso dos doze anos passados em Fortaleza e dominando um considerável senso de aplicação cultural voltado para os signos do mercado da arte, Otto Cavalcanti regressa a Barcelona, cidade que, segundo ele (CAVALCANTI, 2011, s.n.), “[...] se encontra a gusto con su gente, clima y cultura, factores que le permiten continuar creando su obra”. Antes de partir é agraciado por duas exposições de despedida realizadas no Iate Clube e no Ideal Clube de Fortaleza. Após mais de uma década de ausência, o artista que agora inclina

a sua inspiração para as técnicas com uso de lápis de cor e aquarela renovando o seu estilo para o Neo-combinismo, encontra uma Barcelona mudada.

Um pouco diferente de quando a deixou, a cidade trouxe novos desafios no que concerne à adaptação que o artista precisou passar. Foi preciso adequar-se às mudanças sócio-culturais que Cavalcanti percebeu como uma oportunidade de enveredar por criações cada vez mais distintas e audaciosas. Diz ele (FGF-TV, 2011): “A consciência surge exatamente quando me encontro diante de um problema, entende? Que eu acho que merece... Também tem um dizer... Onde existe problema existe oportunidade”. Aposta na diversidade do uso das cores e segue em intensa produção e exposição de seu trabalho maduro, com o apoio daqueles mediadores que o ajudaram desde os primeiros anos de convivência na Espanha.

Figura 56 - Otto Cavalcanti e J. M. Queraltó em frente ao quadro “Proyección en 3D”, Série de Cine, acrílico sobre tela - 1,46 x 1,14m (2006)



Fonte: Acervo do artista.

Em 2005 acrescenta-se à lista de mediadores o casal Jordi Bonet e Maria Luisa Pujol, que passam de amigos a promotores da Série Cine, tendo como principal mecena o destacado colecionador de cinema Josep María Queraltó. Otto Cavalcanti recebe dele o desafio de realizar o primeiro quadro pintado de forma tridimensional na Espanha (Figura 56) que passou a integrar o acervo do Museu do Cinema entre outras pinturas de sua autoria. O casal Pujol, Queraltó e Otto desenvolveram muitos projetos em comum e formaram uma aliança comercial forte, divulgando os originais do artista em Nova Iorque-EUA, Montreal-Canadá, Bolzano-Itália e em outros importantes centros de arte contemporânea.

Figura 57: Grão Mestre Jaume Bartolomeu entrega a Otto Cavalcanti o diploma da Ordem Hospitalar de São Jorge (2013)



Fonte: Acervo do Artista.

Figura 58: Diploma que concede a Otto Cavalcanti alto grau de reconhecimento por sua obra, reconhecido pelo Estament Dels Cavallers Hospitalaris De Sant Jordi



Fonte: Acervo do artista.

Figura 59: Otto Cavalcanti recebendo à investidura de Cavaleiro da Ordem de Carlos V (2014)



Fonte: Acervo do artista.

Figura 60: Prestigiando à investidura de Otto a esposa Margarita Solari, os promotores Jordi Bonet e Luisa Maria Pujol, o especialista em arte Xavier Bofill e amigas



Fonte: Acervo do artista.

Em 13 de novembro de 2013, recebeu das mãos do Grão Mestre Jaume Bartolomeu a medalha do mais alto grau da Ordem “Estament Dels Cavallers Hospitalaris De Sant Jordi”. Empenhado na luta pela imposição de um estilo único no âmago da produção da arte de vanguarda, a convicção de Otto Cavalcanti me faz lembrar muito da obstinação quixotesca com um toque de brasilidade sertaneja. Otto velou pelo título da consagração, para lembrarmos Miguel de Cervantes Saavedra, como faz todo bom Cavaleiro que se arma de legitimidade (neste caso pelo reconhecimento do conjunto de sua obra pictórica) nas instâncias produtoras da crença.

Em 06 de outubro de 2014, recebeu da Sociedad Heráldica Española a comunicação de sua nomeação para a entrada na Ordem de Carlos V, com o grau de Gran Placa. A investidura solene ocorreu em 15 de novembro do mesmo ano, sendo celebrada no histórico recinto do Salão do Rei do Alcázar de Segóvia. É com este histórico de reconhecimento em sua carreira internacional, especialmente em solo catalão, que Otto Cavalcanti traçou com mãos ágeis uma trajetória artística baseada em um considerável sistema de relações sociais. O que entretanto não impede que enquanto categoria socialmente distinta, o artista consagrado não deixe de enfrentar as disputas que constituem o próprio sistema de funcionamento dos campos.

O desejo de ser reconhecido em sua terra e país de origem acompanhou o artista até o final de sua vida, finalizada em 12 de julho de 2019 na cidade de Barcelona, Catalunha, Espanha. Por se tratar de um município, de um Estado e de uma Região que deu ao Brasil tantos

filhos e filhas ilustres, não é estranho pensar que a população de Itabaiana se orgulhe tanto da notoriedade dos produtores de cultura que dela saíram. Um povo que se orgulha de gerar hierarquias no interior do grupo de pares-concorrentes. Tanto ocorre que muitas vezes os planos de Otto Cavalcanti em erigir uma fundação ou associação de arte com o seu nome ainda não saiu do papel, ficando muitas vezes de fora inclusive dos eventos realizados no sentido de preservar memória dos cidadãos ou de ex-moradores que contribuíram para a produção da cultura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada época é marcada pela organização de um conjunto inesgotável de representações seguindo sistemas próprios de classificação. No campo artístico isto se complexifica, pois a ele se acrescenta a peculiaridade da constante renovação. Neste sentido, por maiores que sejam as nossas tentativas, não conseguimos apreender por completo a realidade social. Um dos objetivos da luta simbólica pela classificação é fazer com que a representação que os agentes sociais fazem da realidade exista socialmente. Isso ocorre por intermédio da crença no poder de instituir. No mercado da arte isso se expressa de forma mais segura através do reconhecimento daquele que diz e prediz, por meio da acumulação, conservação e transmissão de capitais que fazem do produtor da arte e dos grupos que ele integra verdadeiros legitimados em seu campo de poder.

As estratégias de distinção que afirmam o poder que lhes incumbe e suas ambiguidades se inscrevem em estruturas objetivas importantes ao estudo da Sociologia da Cultura. Em se tratando do resultado desta pesquisa, a trajetória de distinção e de consagração, objetos deste estudo dissertativo, corroboram com a demonstração que permite nessa abordagem sociológica visualizar nas ações práticas o encaixe teórico de um “estilo de vida” adequado quase que integralmente às lógicas dos campos de produção e de circulação de bens simbólicos, verificados através da leitura comparada dos mediadores na Catalunha-Espanha e em Fortaleza-Ceará-Brasil. Verificando tanto uma rede de interdependências entre os indivíduos quanto às condições sociais que tendem a sugerir a obra de arte e seu produtor como objetos de crença.

Concordo precipuamente com o ponto de vista crítico-relacional desse estado de coisas que, muitas vezes, possibilitou a esta pesquisa esclarecer que “[...] a autonomia do artista encontra seu fundamento não no milagre de seu gênio criativo, mas no produto social da história social de um campo, métodos, técnicas e linguagens, etc. relativamente autônomos” (BOURDIEU, 2019, p. 206). Vislumbra-se ainda, conforme análise da trajetória artística pautada no estudo do acervo documental e dos discursos enunciados nas entrevistas, que Otto Cavalcanti não poupou esforços em torno dos “ritos de aclamação”, através da crítica, das relações com colecionadores e galeristas, com grupos de artistas, com as doações de obras, etc., que possibilitaram “fazer ver e fazer crer” uma distinção que se quer autoverificada na realidade como se natural fosse.

Penso que, embora tenha concatenado o máximo de argumentos favoráveis à discussão teórico-metodológica aqui examinada, a parte reflexiva que toca o levantamento de variáveis necessárias à compreensão abrangente do espaço social da arte como campo - em se tratando

das instâncias de consagração catalãs e cearenses - ainda precisa de um tratamento próprio. Afirmo, portanto, que está no meu horizonte o interesse em dar continuidade ao presente estudo, partindo da compreensão do “sujeito singular” em sua trajetória de carreira para chegar ao desvendamento de um mercado pictórico, dotado de autonomia relativa, que deu condições e possibilidades para que Otto Cavalcanti pudesse amparar o seu discurso de consagração e de distinção fora e dentro do Brasil.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W e HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. Tradução, posfácio e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- AGUIAR FILHA, Vera Rozane Araújo. A trajetória do artista cearense Raimundo Brandão Cela (1890-1954). *In: Simpósio Nacional de História*, n. 27, 22-26 jun. 2013, Natal (RN). Anais. Natal (RN): ANPUH, 2013. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/component/cobalt/user-item/542-sergiomariz/23741-a-trajetoria-do-artista-cearense-raimundo-brandao-cela-1890-1954?Itemid=1092>. Acesso em: 16 nov. 2022.
- ALBA Cavalcanti, a artista privilegiada de Arte Naïf. Site Barra de São João, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3GC1kmY>. Acesso em: 03 dez. 2022.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **Filosofia do novo espírito científico**: a filosofia do não. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. 2. ed. Portugal: Editorial Presença, s.d.
- BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Catálogos de exposição**: a circulação das obras de Raymundo Cela. Orientadora: Andrea Borges Leão. 2017. 261 f. Tese (Doutorado em sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/30588>. Acesso em: 04 out. 2022.
- BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Política, memória e espaço público: a via dos sentimentos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, p. 97-117, 2001. Disponível em: <https://urbandatabrasil.fflch.usp.br/producoes-em-periodicos-cientificos/politica-memoria-e-espaco-publico-dos-sentimentos>. Acesso em: 02 out. 2022.
- BARROS, Altino João de. Altino João de Barros (depoimento, 2004). Rio de Janeiro, CPDOC, **ABP – Associação Brasileira de Propaganda**, Souza Cruz, 2005.
- BECKER, Howard Saul. A história de vida e o mosaico científico. *In: Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. Tradução de Marco Estevão e Renato Aguiar. 2. ed. São Paulo-SP: Editora HUCITEC, 1994.
- BÍBLIA Sagrada Ave Maria**. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos e Maredsous. 87. ed. São Paulo-SP: edição Claretiana, 2011.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro-RJ: Objetiva, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 2. ed. rev. Porto Alegre-RS: Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. 8. ed. São Paulo-SP: Perspectiva, 2015.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2006a.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Tradução de Reynaldo Bairão. 7. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise**. Tradução, introdução, cronologia e notas de Sergio Miceli. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani (organizadores). 9. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Homo academicus**. Tradução de Ione Ribeiro Valle, Nilton Valle. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2019a.

BOURDIEU, Pierre. **La Noblesse d'État**. Grandes écoles et esprit de corps. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Tradução de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O desencantamento do mundo**: estruturas econômicas e estruturas temporais. Tradução Silvia Mazza. Apresentação Elisa Krüger. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **Os herdeiros**: os estudantes e a cultura. Tradução de Ione Ribeiro Valle, Nilton Valle. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis-RJ: Vozes, 2019b.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas-SP: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia geral, vol. 1**: lutas de classificação. Curso no Collège de France (1981-1982). Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis-RJ: Vozes, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia geral, vol. 2: habitus e campo**. Curso no Collège de France (1982-1983). Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis-RJ: Vozes, 2021.

BOZAL, Valeriano. **Historia de la pintura y de la escultura del siglo XX en España**. Vol. II, 1940-2010. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. Tradução, introdução e notas Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.

BUZZATI, Dino. **O deserto dos tártaros**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

CAMPINO, Antonio Carlos C. Migração de pessoas qualificadas no período de 1950/70. **Pesquisa e Planejamento Econômico**, n. 3, p. 1091-1102, 1973. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/6745>. Acesso em: 12 out. 2022.

CASTILHO, Marcio de Souza. A presença da Esso na imprensa brasileira. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE HISTÓRIA DA MÍDIA*, 6., 2008, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: [s.n.], 2008.

CATANI, Afrânio Mendes. **Origem e destino: pensando a sociologia reflexiva de Bourdieu**. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.

CAUDA do demônio, A. Crônica de Margaret Bandeira. **Blog Associação Cultural Memória Viva**. 06 fev. de 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3CHvFzz>. Acesso em: 04 de dez. 2022.

CAVALCANTI, la joia brasilera de l'art barceloní. Artigo de Jordi González Castelló. **Nuvol: el digital de cultura**. 09 jul. 2015. Disponível em: <https://bitly.com/b96ci>. Acesso: 22 dez. 2022.

CAVALCANTI, Otto. **La obra polifacética del artista plástico hispano brasileiro**. Barcelona- Catalunha, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**, volume 1. Tradução de Andrade e Milton Amado. Ilustrações de Gustave Doré. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Portugal: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. O mundo econômico ao contrário. *In: Trabalhar Bourdieu*. (org.) Pierre Encrevé & Rose-Marie Lagrave. Tradução Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 253-260.

CORES do pintor Otto Cavalcanti chegam a Fortaleza em exposição. Artigo: **TV Verdes Mares**, Site G1-CE. 07 jun. de 2011. Disponível em: <http://glo.bo/ih9GWs>. Acesso: 16 nov. 2022.

COSTA, Alyni Ferreira. **Artes em diálogo**. Poesia e Pintura: João Cabral de Melo Neto e Joan Miró. Orientadora: Odalice de Castro Silva. 2012. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8086>. Acesso em: 10 nov. 2022.

DELLA VOLPE, Galvano. **Crítica do Gosto**. Vol. I e II. Tradução de Antonio Ribeiro. Lisboa: Editorial Presença, 1960.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

DUAS novas exposições encantam o público. Artigo: Jornal Diário do Nordeste. 06 jun. de 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3Yb55aX>. Acesso em 16 nov. 2022.

DURAND, José Carlos. Publicidade: comércio, cultura e profissão. *In: BIB*, São Paulo, n. 53, 2002, p. 7-34. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/3087>. Acesso em: 13 nov. 2022.

DURAND, José Carlos. Educação e ideologia do talento no mundo da publicidade. *In: Cadernos de Pesquisa (Fundação Carlos Chagas)*, v. 36, n. 128, p. 433-450, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/B5qBHNzJKZ4wbMNgzJrP6v/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 nov. 2022.

DURAND, José Carlos. Publicidade: estratégias americanas e interesses de brasileiros, 1930-1970. *In: Anais do Colóquio Saber e Poder*. Focus: Unicamp. Campinas-SP, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**: seguido de Seleção de textos sobre Watteau. Tradução do alemão, Antonio Carlos Santos; seleção e tradução dos textos franceses, André Telles. Apresentação à edição brasileira, Hermann Korte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução Pedro Sussekind. Prefácio de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **Escritos & Ensaios 1**: Estado, processo, opinião pública. Organização e apresentação de Federico Neiburg e Leopoldo Waizbordt. Tradução de textos em inglês Sérgio Benevides; textos em alemão Antonio Carlos dos Santos; textos em holandês João Carlos Pijnappel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ELIAS, Norbert. **Introdução à sociologia**. Edições 70. Lisboa: Pax, 1980.

ELIAS, Norbert. **Mozart**, sociologia de um gênio. Organizado por Michael Schroter. Tradução de Sergio Goes de Paula. Revisão técnica de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. **Os alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Tradução, Álvaro Cabral; revisão técnica, Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3WVWjN7>. Acesso em: 23 de nov. de 2022.

ENJUANES PUYOL, Sol. **En el Umbral de la Noche**: Dau al Set entre las Vanguardias Históricas y el Arte Nuevo. Caracol, [S. l.], n. 15, p. 342-361, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/137699>. Acesso em: 20 dez. 2022.

ENJUANES PUYOL, Sol. Reflexiones entorno a la visita de Dau al Set a Joan Miró. *In: Dau al Set*: Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats. Barcelona: Fundación Fran Daurel, 2009.

FGF-TV programa Destaque. **Entrevista**. Faculdade Grande Fortaleza, 2011. 1 vídeo (29:54m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qE657ynOIVk>. Acesso em: 15 nov. 2022.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**: história de um jovem. Introdução, notas e variantes por Édouard Maynial. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Introdução Jorge Coli. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

FREUND, Julien. **Sociologia de Max Weber**. Tradução de Luís Claudio de Castro e Costa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da Modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo-SP: Editora Unesp, 1991.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar, 2002.

GUÉRIOS, Paulo Renato. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. **33º Encontro Anual da ANPOCS**, 2011, p. 9-29. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/cam.v12i1.28562>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/28562>. Acesso em: 16 nov. 2022.

HALE, John Rigby. (org.). **Dicionário do Renascimento Italiano**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar, 1988.

HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores**: as relações entre arte e sociedade na Itália Barroca. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp. 1997.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução de Maria Ângela Caselatto e revisão técnica de Augusto Capella. Bauru-SP: Edusc, 2008.

HORA de brilho para Alba Flora: Paraíba. **Jornal do Comércio** [impresso]. Publicado em: 01 set. 1986.

HOWE, Richard Herbert. Max Weber's Elective Affinities: Sociology Within the Bounds of Pure Reason. *In: American Journal of Sociology*, n. 84, p. 366-385, set., 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2777853>. Acesso em: 07 out. 2022.

ITABAIANA-PB a Rainha do Vale do Paraíba. **Documentário**. Canal Geografia da Paraíba, 2022. 1 vídeo (1h37min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 23 nov. 2022.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

LASSWELL, Harold Dwight. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. *In: COHN, Gabriel. Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

LEBARON, Frédéric & BONNET, Philippe. O espaço das práticas culturais: da construção do espaço social ao estudo dos subgrupos pela análise específica de classe. **Tempo Social**. 28(2), p. 11-38, 2016.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In: O pacto autobiográfico*. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. Por uma sociologia do artista popular. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 17, n. 39, p. 169-194, mai./ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7984.2017v17n39p169>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2017v17n39p169>. Acesso em: 21 out. 2022.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **TV Ceará: Processo de modernização da cultura local**. Orientador: Renato Ortiz. 2003. [s.n.]. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2003.288117>. Acesso em: 17 dez. 2022.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Prefácio de Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LUPETTI, Marcélia. **Planejamento de comunicação**. São Paulo: Futura, 2000.

McCANN-ERICKSON PUBLICIDADE. **Técnica e prática de propaganda: princípios gerais da propaganda segundo a experiência de uma agência no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1966.

MAIA, Sabiniano. **Itabaiana**: sua história, suas memórias (1500-1976). 3. ed. Itabaiana-PB: Secult, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARCONDES, Pyr. **Uma história da propaganda brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Livro 1: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Organização e introdução Osvaldo Coggiola. Tradução Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2018.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAYAYO, Patrícia. Barcelona em preto e branco. A politização do debate urbano no ambiente do “gauche divino”. **Arte, Individual e Sociedade**, n. 32 (3), 2020, p. 565-580. DOI: <https://doi.org/10.5209/aris.62053>. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/62053>. Acesso em: 25 nov. 2022.

MICELI, Sergio. A força do sentido. *In*: **A economia das trocas Simbólicas**. Pierre Bourdieu. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MONTEIRO, Manoel. **Sivuca**: o deus loiro da sanfona. [folheto] Campina Grande-Paraíba, 2007.

MONTEZUMA, Maria de Fátima Sales. **Pintura**: Traços históricos, vida e produção artística em Fortaleza. Fortaleza: [s.n.]. 1990.

MORRAL, Vicenç Altaió. Mort i resurrecció. Un tarda de diumenge amb Arnau Puig. **El Temps de les Arts**. 05 abr. de 2020. Disponível em: <https://bitlybr.com/mkj0M>. Acesso em: 22 dez. 2022.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Tradução Daniela Kern. Porto Alegre-RS: Zouk, 2007.

OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. Autenticidade, produção coletiva e mercado de pintura: o caso do artista naif Chico da Silva. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 48, n. 1, p. 69-88, jan./jul. 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/27501>. Acesso em: 10 nov. 2022.

OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?** Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. Orientadora: Andrea Borges Leão. 2015. 212 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em

Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.
Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/11186>. Acesso em: 02 out. 2022.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**; cultura popular. Rio de Janeiro: Olho D'Água, 1992.

OTTO Cavalcanti. **Fortaleza**: Exposição no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará-MAUC/UFC, 1984.

OURO e Otto. **Jornal Diário do Nordeste**. 08 jul. de 2011. Disponível em:
<https://bit.ly/3P97O0G>. Acesso em 16 nov. 2022.

PALAVRAS visuais. **Documentário**. TV UNIFOR, 2011. 3 vídeos (17:00 min). Disponível em: <https://bit.ly/3QwgdvA>. Acesso em: 16 nov. 2022.

PANSARDI, Marcos Vinícius. **Da revolução burguesa à modernização conservadora**: a historiografia frente à revolução de 1930. Orientador: Armando Boito Jr 2002. 224 f. Tese (Doutorado em Ciência Política) -Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2002.229769>. Acesso em: 10 nov. 2022.

PASSERON, Jean-Claude. **Biographies, lux, trajectoires**. Enquête [*en ligne*], 5, 1989. Disponível em: <http://enquete.revues.org/document77.html>. Acesso em: 9 nov. 2022.

PNUD. Perfil do Município de Itabaiana, PB. **Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil** 2013. Acesso em 5 de nov. de 2022.

PROGRAMA Toque do Oboé, Abertura da Exposição “Otto Cavalcanti”. **Entrevista**. Canal Oboé Financeira Online, 2011. 1 vídeo (10:49m). Disponível em: <https://bit.ly/3Zvr3q0>. Acesso em: 15 nov. 2022.

RABELO, Genival. **O capital estrangeiro na imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 73. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

REGO, José Lins do. **Meus verdes anos**: memórias. Apresentação Fábio Lucas. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

REYNOLDS, Bárbara. **Dante**: o poeta, o pensador político e o homem. Tradução de Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marques. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RIBEIRO, Eric Anacleto. **Publicidade no Brasil**: presença americana, jogo político e consagração (1945-1985). Orientador: José Carlos Garcia Durand. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/167958/publicidade-no-brasil-presenca-americana-jogo-politico-e-consagracao-1945-1985/>. Acesso em: 21 out. 2022.

RODRIGUES, Kadma Marques. **As cores do silêncio**: habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958). Orientadora: Júlia Maria Pereira de Miranda Henriques. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1289>. Acesso em: 22 out. 2022.

RODRIGUES, Kadma Marques. Autonomização do campo artístico e singularização da experiência estética: a instituição do lugar social da arte e do artista em Fortaleza. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 38, n. 1, 2007, p. 30-52. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10178>. Acesso em: 01 nov. 2022.

ROMERO Cavalcanti visita Itabaiana. **Blog Associação Cultural Memória Viva**. 12 out. 2011. Disponível em: <https://bityli.com/1vb74>. Acesso: 13 dez. 2022.

ROMERO Cavalcanti. **Blog Ilustradores e Designers**. 26 jun. 2009. Disponível em: <https://bityli.com/iaLub>. Acesso: 13 dez. 2022.

SANTOS, Liana Pereira Borba dos. **Mulheres e revistas**: a dimensão educativa dos periódicos femininos *Jornal das Moças*, *Querida* e *Vida Doméstica* nos anos 1950. Orientadora: Ana Maria Bandeira de Mello Magaldi. 2011. 173 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/10551>. Acesso em: 15 nov. 2022.

SANTOS, Margareth dos. Poéticas em claro-escuro: literatura e arte em Dau al Set. REVELL - **Revista de Estudos Literários da UEMS**, 2(22/1), 2019. p. 11-37. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3659>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SAPIRO, Gisèle. “Réseaux, institutions et champ”. In: Marneffe, Daphné & Denis, Benoît (org.). **Les Réseaux Littéraires**. Bruxelas, Le Cri/Ciel, 2006.

SCHÜTZER, Hilda Ulbrich. Hilda Ulbrich Schützer (depoimento, 2004). Rio de Janeiro, CPDOC, **ABP – Associação Brasileira de Propaganda**, Souza Cruz, 2005.

SET de dau: Arnau. **Documentário**. Direção de Joan Vall Karsunke e Laia Requesens. Catalunha, 1 vídeo (73 min), 2002.

SILVA, Iratua Freitas. **A elite cearense sob a ótica do colunista social Lúcio Brasileiro**. Orientadora: Andrea Borges Leão. 2022. 155 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/63878>. Acesso em: 21 out. 2022.

SILVA, Estefania Ribeiro da; FREGUGLIA, Ricardo da Silva; GONÇALVES, Eduardo. Composição e determinantes da fuga de cérebros no mercado de trabalho formal brasileiro: uma análise de dados em painel para o período 1995-2006. In: **ANPEC** [S. l.: s.n.], 2010, p. 1-19. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2805>. Acesso em: 14 out. 2022.

SIMMEL, Georg. “A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente” (1902). *In: Simmel e a Modernidade*. Jessé Souza e Berthold Oélze (org.). Tradução de Jessé Souza [*et al.*]. Brasília-DF: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SOCIOLOGIA é um esporte de combate, A. **Documentário**. Direção: Pierre Carles. França: C. P. Productions, 2001. DVD (146 min), NTSC, color. Título original: La sociologie est un sport de combat.

SOUZA, Ismara Izepe de. **Caminhos que se cruzam**: relações históricas entre Brasil e Espanha (1936-1960). Orientadora: Maria Luiza Tucci Carneiro. 2009. 317 f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26042010-100713/>. Acesso em: 21 mar. 2023.

TAVARES, Braulio. Romero Cavalcanti. **Blog Mundo Fantasma**. 23 set. 2011. Disponível em: <https://bityli.com/grkKK>. Acesso: 13 dez. 2022.

TAVARES, Braulio. Romero Cavalcanti: um inventor de minúcias. **Revista Continente**. 01 out. 2010. Disponível em: <https://bityli.com/UfS6s>. Acesso: 13 dez. 2022.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tamás J. M. K. Szmrecsányi. 2. ed. rev. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Vol. 1 e 2. Tradução Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Revisão técnica Gabriel Cohn. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

WEBER, Max. **Ensaios de Sociologia**. Org. e Intr. de H. Hans Gerth e Charles. Wright Mills. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**, parte 1. 3. ed. São Paulo-SP: Cortez; Campinas-SP: Editora Estadual de Campinas, 2001.

YANAZE, Mitsuru Higuchi. **Gestão de marketing e comunicação**: avanços e aplicações. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2011.

APÊNDICE - TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS COM OTTO CAVALCANTI (2011)

Entrevista I: FGF TV - Programa Destaque 22/05/2011

A FGF, Faculdade Integrada da Grande Fortaleza, exhibe o programa DESTAQUE com apresentação do diretor de comunicação da FGF Jonas Luis da Silva, de Icapuí, entrevista o artista plástico e designer, Sr. Otto Cavalcanti. Duração 29:54.

Mediador: o programa recebe o artista plástico e designer gráfico autodidata Otto Cavalcanti. Ele também iniciou como grafista e ilustrador publicitário no Rio de Janeiro, em 1952, nesta época seus retratos são influenciados por Modigliani e pelo estilo pontilhismo. Outro de seus temas favoritos que perduraram em toda a sua carreira são a música, a natureza e alguma incursão na macumba, prática religiosa de origem africana. Em 1963 inicia a sua aventura europeia. Pinta e expõe em Madrid, Londres, Paris e se instala finalmente em Barcelona. Gostaria que o senhor falasse do seu início, do início de sua carreira. Como foi que o senhor se descobriu artista plástico?

Otto: Em minha terra natal, quando ainda muito jovem eu adorava desenhar. Um pouco influenciado pelo cômico e pelo cinema, porque não havia museus aí ou escolas digamos dedicadas a ensinar a pintar ou algo assim. Porém, eu me iniciei desenhando e fazia umas coisas que se aplicava lá em Itabaiana, a saber as mesas de jogo. O jogo do bicho que existia então. Então eu desenhava todos os animais e com a idade de... Lá eu fiquei até os meus 22 anos quando morreram meus pais e minha irmã que herdou o cartório que minha família era... Meu pai era tabelião e me deu dinheiro e eu fui para o Rio. E no Rio de Janeiro realmente foi possível, inicialmente, é... Aplicar, digamos, os desenhos. A Vida Doméstica naquela época me contratou e depois então passei também a fazer ilustrações, visualizações, entende? Para algumas agências de publicidade que pagavam muito bem e tal. E depois de alguns anos fui para Madrid. Viajei para a Europa porque conheci alguns espanhóis no Rio de Janeiro e eles falaram “- ah, viaje para a Europa e tal, etc.” E eu aceitei o conselho e fui para Madri. E em Madri fui muito bem recebido. Era uma época um tanto difícil, porque foi uma época da Revolução Espanhola. A entrada de Franco, entende?

Mediador: Aí depois você foi para a Inglaterra?

Otto: Fui para a Inglaterra. Em Inglaterra fiquei dois anos também desenhando, pintando, entende? Combinava uma coisa com a outra porque a ilustração realmente me dava um dinheiro imediato para a sobrevivência, entende? Pois então foi que comecei a pintar e viajei para a Espanha. Então em Madri fui bastante bem, em Madri. Depois então fui para para Barcelona e em Barcelona tive também um apoio bastante interessante e me foi também bastante bem.

Mediador: E aí depois o senhor voltou para o Brasil? Teve uma época que o senhor voltou pra cá?

Otto: Voltei para o Brasil. E aqui no Brasil com a experiência que adquiri na Europa, na Velha Europa digo assim, cheia de cultura e de atividades com pessoas realmente cultas e inteligentes, fui acumulando uma série de conhecimentos.

Mediador: O senhor se casou lá?

Otto: Casei. Casei com uma inglesa que, inclusive, era filha do advogado da Casa Real. Então tive um apoio muito interessante. Porém fui convidado para ir ao Rio de Janeiro como artista, viajei para o Rio e fui ficando no Rio. E não regressei.

Mediador: Então o senhor passou nessa época quantos anos no Rio de Janeiro?

Otto: No Rio de Janeiro eu acho que...

Mediador: Nessa sua volta ao Brasil.

Otto: Fiquei, não sei exatamente a quantidade de tempo, mas foi tempo suficiente para analisar digamos as possibilidades que me poderiam oferecer o Rio de Janeiro e no final fiz coisas interessantes, realizei coisas interessantes, inclusive exposições. E depois então regressei outra vez à Europa, à Espanha. E em Espanha me foi... Os resultados foram bastante positivos, como acabou de explicar Margarita, aquela toda... Aquela questão de grupos e fui convidado para fazer parte da Fundação Ramón de Batlle e analisei uma coisa que deu bastante resultado. Analisei uma coisa que eu encontrava, que estava bastante paralisada, que foi o retratismo. Lancei uma ideia básica, entende? Que eu batizei de Combinismo de Formas Visuais. Foi muito bem apreciado e isso foi nos anos setenta. E que dei a conhecer a Barcelona no ano de 1977 e chamava-se Combinismo de Formas Visuais. E que foi realmente muito bem apoiado como está aqui, explico [lendo] por Daniel Miracle em Barcelona, em 1978, crítico e historiador de arte catalão. Que encontrou que esta forma de conceber e pintar retratos era totalmente original. E até hoje.

Mediador: O poeta Augusto dos Anjos que todos nós conhecemos, ele tem uma poesia que é chamada A Ideia e ele diz o seguinte “De onde ela vem?! De que matéria bruta/Vem essa luz que, sobre as nebulosas,/Cai de incógnitas criptas misteriosas/Como as estalactites numa gruta?!/(...)Vem do encéfalo absconso que a constribe,/Chega em seguida às cordas do laringe,/Tísica, tênue, mínima, raquítica/Quebra a força centrípeta que a amarra,/Mas, de repente, e quase morta, esbarra/No mulambo da língua parálitica!”. E o artista? De onde é que vem essa ideia, né? Como é a ideia...como é que nascem as suas ideias? Como é que você estuda as suas ideias e de que matéria bruta surgem as obras que você faz?

Otto: Surge através de um processo que eu chamo... É o processo da criatividade. Existe um processo analítico. Diz-se que o indivíduo está composto de dois poderes: o poder do racionalismo, que inclusive é considerado como um elemento muito frio, entende? Existe até [risos] um versículo que diz assim: “Um, dois, três, repita outra vez. Um, dois, três, repita outra vez”. Quer dizer, por um lado está o racionalismo e por outro está a imaginação e a fantasia. E isso tá representado. O racionalismo está simbolizado por um, um, uma “pedresta” de gelo. Como chama-se o que tá no mar? Uma “pedresta” de gelo. É... Bom, como uma montanha gelada, digamos. E por outro lado, e por outro lado, a fantasia e a imaginação tá representado pelo coração, existe calor. Então dizem que não funciona separadamente. Não funciona separadamente dentro do processo que eu adoto. E é, e é verdade. Quer dizer, a fantasia... O homem deve ter um pé na terra e o outro nas nuvens, digamos, quando cria. O pé na terra... [interrupção] O racionalismo te põe o pé na terra, mas sozinho não cria. Não surge a criatividade. A criatividade exatamente surge através do uso da imaginação e da fantasia, mas a fantasia também sozinha é meio perigoso. Porque você se lança sem saber precisamente se o que está imaginando, criando e comparando com a tradição se está renovando ou não. Diz-se assim que a tradição é a soma de regras e costumes que vão passando de geração em geração, né? Com um elemento que é fundamental. Exatamente aí vem a criatividade. Sem esta renovação criativa, o que acontece? Acontece o seguinte: olha para trás e diz “- Repetição de fórmulas passadas”. Entende? Está repetindo, repetindo e é decadência. Então isso se aplicaria no caso do retrato. O retratismo foi uma repetição constante, constante, constante, constante. Entende? E com esta ideia que tive do Combinismo de Formas, entende? Aí renovei o retrato e foi muito bem apreciado pela crítica.

Mediador: Então a gente pode pensar o seguinte: Leonardo da Vinci em sua época, naquela época... O herege era queimado em fogueiras, né? E ele já projetava o avião, o helicóptero e o submarino, né? E fazia aquelas coisas fantásticas que ele fazia. Esse tipo de criatividade, como

é que de repente surge uma pessoa que nasceu lá no sertão da Paraíba... Como é que, de repente, aparece um sujeito com tanta criatividade, né? Por que no seu entender como é que essas pessoas surgem no mundo? Elas surgem no mundo para alegrar? Para quebrar barreiras? Para quebrar regras?

Otto: Pode ser. Porque existe uma questão aí que é muito importante e que aconteceu comigo. Na Europa, conhecendo pessoas que sabiam muito, digamos, dessa parte voltando da criatividade, do racionalismo, da fantasia e da imaginação, que é... Aplicando e sendo influenciado pela iniciativa teórica que eles tinham e que realmente tinham razão, não tenho a menor dúvida. Eu abri uma nova janela na minha vida, entende? Eu vi uma luz que, digamos, iluminou o caminho em direção ao futuro. Em direção às renovações. Eu digo, eu acho que a verdadeira arte, ela é capaz de resistir ao passar do tempo. É aquela que é capaz de resistir ao passar do tempo, senão morre. Muitos artistas tiveram fama numa determinada hora e hoje em dia já não se fala mais deles. Eu digo, e por quê? Porque para mim existem dois tipos de crítica. A autocrítica para mim é importantíssima. E isto aqui, isto que se vê aqui [aponta para o livro] resultou perfeito com o que eu havia pensado. O que ele [o crítico] pensou. O que ele entendeu muito bem, o Daniel Miracle. Ele entendeu perfeitamente e estive conversando com ele e existe aí o que se chamaria de empatia. Existindo uma empatia, entende? [movimento de vai e vem com as mãos].

Mediador: Como é, de repente, você estar aqui no Ceará? Agora você voltou ao Ceará, você vai fazer uma exposição?

Otto: Sim, vou fazer. Vou fazer na UNIFOR.

Mediador: Gostaria que o senhor falasse um pouco dela, dessa exposição que o senhor vai fazer, né? Onde vai mostrar a sua obra, né?

Otto: Exatamente. As obras já estão é... Digamos, já foram selecionadas. Entende? É um pouco cronológica.

Mediador: Pronto, eu queria que você me falasse um pouco dessa sua cronologia. Você saiu do retrato e foi evoluindo, você foi criando novas formas?

Otto: Eu comecei. O retrato veio, o retratismo veio depois. Sabe por quê? Porque tenho o costume de antes analisar a tradição passada. E eu olhei e disse assim: “- Sabe de uma coisa?” Vi gente que pintava retratos na Espanha, entende? E olha... Olha, “- Isso que ele tá fazendo

com o pincel pode ser feito com uma máquina fotográfica” [risos]. Entende? É um talento habilidoso, porém não existe criatividade detrás. Aí está a pessoa. Quer dizer. A consciência surge exatamente quando me encontro diante de um problema, entende? Que eu acho que merece... Também tem um dizer... Onde existe problema existe oportunidade [risos].

Mediador: Claro. E quando você estuda um problema e diz assim: “- Não, rapaz, tem esse problema aqui e eu vou estudar profundamente”. Porque às vezes você vê um quadro e acaba acreditando que aquilo existiu. Vou citar como exemplo a Capela Sistina. Se pergunta será que isso existe mesmo? Existe porque o artista conseguiu retratar aquilo. E isso acontece com você? Quando você pesquisa profundamente, quando você vai fazer um retrato?

Otto: Não. Quando eu vou fazer... Agora. Quer dizer, antes aconteciam uma série de coisas e de influências, mas agora não. Agora quando me surge um retrato eu já sei que vou fazer em Combinismo de Formas Visuais. Esses últimos que eu fiz que estão aí são todos feitos dentro deste procedimento, entente? Passo número um, passo número dois, número três, número quatro. Quer dizer, existe um procedimento. Analisar o retrato, é [pensando] Digamos, é... Arquivar para mim uma série de fatores relacionados com a pessoa que vai ser retratada. Entende? Poder, digamos assim, é... Encontrar uma associação que seja também do mundo do retratado. Porém, o conceito visual é meu. Sempre!

Mediador: Eu estava vendo aqui no seu currículo... Vi aqui no começo que você tinha incursões na macumba que é uma prática religiosa africana, o que que isso lhe ajudou, por exemplo, para criar esses trabalhos?

Otto: Sim. É... Isso aí foi um momento... Olha, isto foi influência que eu sofri, isto foi influência do Rio de Janeiro. Eu me lembro perfeitamente numa ocasião em que caminhava no Rio de Janeiro assim num bairro tal, fora do Rio, com um amigo e ele olhou num cruze de caminho havia uma galinha. Havia uma série de simbolismos de, digamos, relacionados a macumba, e eu olhei e um deles disse: “- Como eu não acredito nisso...”, pegou a galinha e disse “- Vou levar pra casa e vou comer” [risos]. Entende? Foi muita graça. Quer dizer, é sim. A gente sofre. Eu sofri, logicamente, porém ao chegar na Europa a história toda muda, né? Porque a cultura é outra, é... Tá cheio de museus e cheio de pessoas, digamos, cultas e havia é, um pessoal, eu conheci um pessoal que era bastante interessante neste sentido, entende? Que era... Havia uma certa obsessão pelo que eu chamei de “o processo de criatividade” e eu fui convidado numa ocasião para ir, para ir à Suíça, entende? Participar de um grupo internacional que estava relacionado com este, que era realmente muito interessante. Interessantíssimo.

Mediador: E a cultura de outros países influencia a cultura e a geografia? A paisagem influencia muito no trabalho do artista?

Otto: Influi. A cultura agora... O que o artista, em minha opinião, no meu caso, o que eu considero que tem que fazer... Eu às vezes comparo com isso aqui [aponta para o polegar da mão direita]. Eu pergunto como é possível que existam tantos milhões de pessoas no mundo, né? E cada um tem a sua digital diferente. Então eu adoto isso. Eu obedeco sempre ao meu campo, à minha maneira de pensar. Que tem que ser, comparando com os demais, eu quero... Não deixo de ser um competidor e os outros também. Né? Compito comigo e digo assim “ - Aquele é criativo e tá bastante bem como pinta, como [incompreensível]...” Quer dizer, a originalidade para mim é criar obra única. É importantíssimo. Dizem que existem é... Parece que são quatro posições, né? Criar, copiar, falsificar e coisas assim. Quer dizer, a criação para mim é a coisa principal. É a principal. Eu me “obsessiono” e me encanta, digamos, a criatividade.

Mediador: Existe uma anedota que diz que quando o Albert Einstein veio ao Brasil tinha um professor da USP que acompanhava e tudo quanto ele falava ele anotava assim, né? Aí ele intrigado no final da tarde ele disse “- Professor eu tenho visto que o senhor sempre tá anotando aí as coisas?” Ele disse “- É, doutor, quando eu tenho uma ideia coloco logo no papel”. Aí ele disse “Rapaz, meus parabéns, pois eu só tive uma ideia na vida que foi a ideia da relatividade”. Mas o artista não. O artista tem uma sequência de ideias, né?

Otto: Uma sequência de ideias, porém o problema é ele ter... Para mim é importantíssimo ter autocrítica. Ele ter autocrítica e verificar que aqui é o presente. Você tá parado aqui, vai caminhar pra lá, né? Vai caminhar pra lá, então você olha para trás é o passado. É aquilo que eu falava no início, então isso que eu estou fazendo eu digo, olho para trás e digo “- Não, não existe nada parecido a isto”. Então eu sigo pra frente. Quer dizer, isto é renovador. Estou adicionando algo novo à tradição pictórica. Quando não é assim então eu paro. Quer dizer, desde o início eu sofri influência como você leu perfeitamente aí. Influência de determinados artistas, pontilhismo e tal, tudo isto. Mas eu era... Não era tão crítico, autocrítico como sou agora. Que pra mim realmente eu procuro evitar coincidir, falsificar e coisas assim.

Mediador: Existem hoje grandes mecenas? Ainda existem grandes mecenas? Pessoas que ajudam a arte? Existe ainda no mundo?

Otto: Existe. É... Eu tive na Espanha gente que me ajudou. Esse Ramon de Batlle foi um que foi fantástico. A Fundação Ramón de Batlle. Muito culto, muito humano, era amigo de Salvador Dalí, conhecia toda essa gente, entende? Grandes críticos como Arnau Puig. Ele ofereceu uma casa gratuita para que Arnau Puig pudesse viver aí, entende? E Arnau Puig viveu muito tempo... Segue vivo e, às vezes, me encontro com ele em Barcelona.

Mediador: E aqui no Brasil nós temos esses grandes mecenas?

Otto: Tem gente sim que apoia, que gosta e ajuda. Por exemplo, o próprio jornalista Lúcio Brasileiro quando esteve lá na Espanha e me conheceu e tal, ele me ajudou. Nos ajudou a mim e a minha mulher e... Exatamente. Viajamos para Fortaleza através do Lúcio.

Mediador: Pois é... E aqui você vai fazer essa exposição de quando a quando?

Otto: É... Começará, segundo me informou minha mulher, Margarita, dia 7 agora. Dia 7.

Mediador: E vai ficar até que dia?

Otto: É...É... Quanto tempo, Marga? Dois meses? Dois meses.

Mediador: Para o artista é importante que a sua obra esteja sempre em exposição, sempre espalhada pelo mundo?

Otto: É importantíssimo. Importantíssimo. Sobretudo é... Dependendo da galeria. Que não seja uma galeria absolutamente comercial, entende? Porque quando ele olha a única coisa que interessa é se vende ou não vende e se acabou a história. E quando a galeria não é comercial e é uma galeria que está interessada em originalidade, repetindo o que eu te falei antes, não? De um artista que tem um bom apoio de bons críticos internacionais [folheia o livro] e tal. Então para mim isso é fantástico. E eu acho que essa exposição que vou ter aqui no Ceará tem bastante categoria.

Mediador: Você poderia escolher, por exemplo, uma obra... Rapaz, aqui é a minha filha, minha filha sagrada. Você tem uma obra que você considera seu filho sagrado?

Otto: De cada tendência, de cada fase [folheia o livro]. Esse aqui tem vários retratos, vários retratos. Esse aqui é o retrato do Pelé, por exemplo. Que foi comprado por um colecionador. Esse aqui que me pediu o retrato e me comprou o retrato dele, o retrato do Pelé. Esse senhor aqui. É muito boa pessoa, muito agradável e tal. Depois este aqui do presidente da Generalitat que é Jorge Pujol, entende? Que continua vivo. Faz muito tempo. Quando me comprou ainda

não era o presidente da Generalitat de Catalunya. Essa aqui é a bandeira, a bandeira da Catalunya, não? Que eu te disse. Eu vou colocando símbolos de acordo com a personalidade, a formação, a cultura do retratado. E ele me comprou e bastante bem. E aqui tá uma carta dele, não? E por aqui vai. Olha aqui! Esse aqui é interessante. Esse é o crítico que eu te falei, Arnau Puig. Esse aqui é o Zico, o jogador de futebol. E aqui é o retrato de Maradona. Sabe onde está? No Museu do Futebol Clube de Barcelona. Aqui está! Olha, tudo firmado. Este é o diretor do museu, entende? E aqui... Esse aqui é, é uma homenagem que me fez o presidente do Futebol Clube de Barcelona, entende? Laporta.

Mediador: Eu queria saber o seguinte: como é o artista de hoje na era do computador? Os meninos hoje não sabem de nada, mas sabem desenhar no computador.

Otto: Isso me faz lembrar o início do impressionismo quando surgiram as primeiras máquinas fotográficas. Que todo mundo pintava e fazia detalhinhos. Todo mundo admirava-se, inclusive copiando a natureza e fazendo detalhes, por exemplo, uma abelha, as perninhas e tudo. Tudo aquilo, todas as asas e todo mundo ficava admirado. Quer dizer, com o surgimento da máquina fotográfica, a história mudou. E hoje então... Poh! Existe uma influência é... Tremenda, não? Científica tremenda. Quer dizer: as máquinas, o computador... Quer dizer... E sempre. É a evolução, não? Dentro do campo visual. Da comunicação visual.

Mediador: Infelizmente o nosso tempo está acabando. Otto, você tem um minuto para as suas considerações finais, para dizer o que você não conseguiu falar nesses trinta minutos de nossa conversa.

Otto: Margarita. Marga! Quer falar alguma coisa, querida? É... Eu digo que... Esse aqui [mostra o caderno de postais] não sei se ele chegou a filmar... Esse foi uma publicação de um postaleiro que eles publicaram. Aqui atrás... [lendo]. A linguagem pictórica da música.

Mediador: Interessante que esta é uma outra fase da sua vida, né?

Otto: Sim, porque eu estudei música no início. Gostava muito de música e minha mãe também que tocava o bandolim. Porém é... Ao mesmo tempo eu desenhava, como eu te expliquei, em Itabaiana. E um dia eu fui à escola de música que havia na prefeitura, um espaço onde a gente estudava. E eu estudava solfejo. Sol sol dó si, sol dó si ré... [cantarolando]. Cheguei a estudar. E um dia apareceu um garoto, um garotinho assim [mostra a altura], um mulatinho com um clarinete. E o professor pegou, colocou a partitura pra ele e disse “- Bom, hoje vamos à lição seguinte: ler à primeira vista”. Então colocou [a partitura] e ele pegou o clarinete e foi fantástico,

né? E fez um teste comigo e eu reconheci que a partir daí eu ia desistir. Imagina. Não tinha a capacidade, essa capacidade e descobri que a leitura à primeira vista realmente é uma coisa importante. Não tenha dúvida. Aí... [gesto de acabou com as mãos].

Entrevista II: Programa “Toque do Oboé” 27/08/2011 - Arte/Cultura - Abertura da Exposição “Otto Cavalcanti”.

Duração: 10:49m. Apresentadora: No Toque do Oboé de hoje você vai ver o lançamento da exposição do paraibano Otto Cavalcanti. E uma entrevista com esse artista plástico que conquistou a Europa.

Otto: Eu procurei e logrei um conceito que foi muito bem comentado, foi muito bem criticado na Europa.

Apresentadora: Ele nasceu na Paraíba, mas foi na Europa que Otto Cavalcanti se consagrou como um dos nomes mais expressivos das artes plásticas. O artista, que hoje se divide entre o Brasil e a Espanha, está com exposição no centro cultural Oboé. Marcadas por uma originalidade ímpar, as obras de Otto Cavalcanti ostentam cores vivas, traços experimentais e uma identidade que remete à Espanha, sem esquecer do Nordeste brasileiro. Todas as peças revelam intensa diversidade.

Verônica Barbazan - Consulesa Honorária da Espanha: É uma exposição completamente diferente da que foi exposta agora na Unifor, né? E realmente é surpreendente o jogo de formas que ele utiliza, as cores são realmente belíssimas. O trabalho dele é muito diferenciado, muito diversificado.

Iara Medeiros - empresária: Seu Otto é um artista excepcional e eu tô achando tudo de bom, né? Porque os quadros dele, acho que é... Maravilhosos! Não existe igual.

Jornalista: Nós conversamos com o artista plástico Otto Cavalcanti. Nessa entrevista ele fala da influência europeia em sua pintura e orienta os interessados em ingressar no mundo das artes. Acompanhe.

Otto: Eu, eu trabalho baseando-me na autocrítica e faço comparações das obras, dos conceitos com os conceitos passados. Então o que eu pretendo exatamente com a crítica e a autocrítica é evitar repetição, repetir fórmulas passadas. Porque isso conduz a uma decadência. Entende? Eu

não quero e comprovadamente os críticos espanhóis observaram isto e inclusive fizeram ótimas críticas e me compreenderam. E compreenderam profundamente a minha posição neste sentido, entende? Pois sobretudo dentro do retratismo que eu observei que estava muito repetitiva, entende? O... A maneira como pintavam, como... Entende? Realizavam este... Dentro desta série que é o retratismo. Eu procurei e logrei uma... Um conceito que foi muito bem... É... Comentado, foi muito bem criticado na Europa e bastante elogiado. Consideraram realmente que... Este novo conceito renovava o retratismo, entende? E para mim a base fundamental exatamente é esta: evitar a repetição da tradição. Entende? Porque diz assim... O que é a tradição? É a soma de regras e de costumes que vai passando de geração em geração com o elemento que é fundamental, que é através... É a renovação através da criatividade. Porque se não existe renovação o que existe é repetição de fórmulas passadas, ou seja, decadência.

Repórter: Bem, quando o senhor se põe diante dos quadros dos seus colegas artistas, em qual grupo o senhor se encaixa?

Otto: Eu... Eu me encaixo dentro de... Do grupo que tem mais ou menos a mesma posição que eu tenho. Defende a mesma posição que eu, que também são criadores. Só que eles criam logicamente outra coisa, outras coisas diferente do meu e nós todos somos conscientes, entende? De que não vou copiar dele e ele tampouco copia de mim. Não! Cada um procura exatamente conceitualizar dentro da maneira... É... Individual de cada um. Procurando... É... Uma obra que seja absolutamente original. Eu penso muito no futuro. Uma obra que resiste ao passar do tempo. E ao contrário apaga-se, não?

Repórter: Bem, o senhor é paraibano, né?

Otto: Sou.

Repórter: Um estado conhecido muito pela sua seca e o senhor se contrapõe a isso usando cores, muitas cores, cores vibrantes, né? Tem uma razão pra isso?

Otto: Bom... Essa do colorido eu tenho a impressão que refere-se a uma coisa pessoal, entende? É muito pessoal. Logicamente é... Eu vivi numa região onde... Onde existe muita luz, entende? Uma vegetação muito vibrante com cores, aves com cores também assim. Então tudo isto, logicamente, influenciou, entende? E eu adoro as cores, as cores assim vibrantes.

Repórter: E para quem tá começando agora, para os futuros artistas que estão nos vendo, qual o conselho que o senhor dar?

Otto: Eu dou...O conselho que eu dou é isto. É procurar... É procurar não repetir, não copiar, não imitar. Que demonstre, digamos, a... O mesmo. A mesma maneira como eu penso, creio. Se bem que cada um é cada um, né? Cada um é cada um, né? Não sei. Mas pra mim o melhor é exatamente trabalhar de uma maneira criativa, de uma maneira inovadora. É como realmente tem, tem valor... É... Através dos críticos sérios e que entendem realmente de, de, de criatividade e de renovação como já falei antes.

Repórter: Bem, agora aqui, diante de uma obra sua, uma das mais recentes até, obra sua. Qual é a reação ao ver a sua obra?

Otto: Isso arranca de meu interior. Entende? Eu levo dentro e exteriorizo, não? E ponho para fora na tela. Quer dizer, para mim é isto. É um reflexo, é uma conclusão, entende?

Jornalista: A exposição de Otto Cavalcanti ficará em cartaz até o dia 10 de setembro no Centro Cultural Oboé, na rua Maria Tomásia, 531. Entrada grátis. Veja agora depoimentos dos visitantes sobre a importância do Centro Cultural Oboé.

Homem: O Centro Oboé é hoje o carro chefe das grandes promoções literárias, apesar de não ser uma coisa tão nova já se impôs diante do público, diante de todos, né? É...um empreendimento, né? É uma ação muito forte do grupo Oboé que só merece aplausos.

Mulher: É extremamente importante. Eu acho que a cultura é uma coisa que deve ser sempre...é... cultivada em todo canto. Principalmente em Fortaleza que eu acho que falta muito, então um Centro como esse da Oboé é extremamente importante.

Entrevista III: Documentário Palavras Visuais - Três blocos.

Gravado em 16 jun. 2011. Data de divulgação no YouTube: 03 de nov. de 2013

Descrição: Documentário sobre o artista plástico brasileiro Otto Cavalcanti. Art. Doc. Palavras visuais. Realização TV UNIFOR.

Otto: Eu sempre tive inclinação para o desenho, primeiro, e para a pintura. Sempre! Foi uma coisa natural. Uma inclinação. Eu sentia, gostava muito, entende? E... E... Lutei até agora e sigo lutando. Pra mim é meu destino.

Procuro o lado positivo da vida, tu entende? O lado positivo. Quer dizer, a parte de alegria, de felicidade não só para mim. Eu digo, para os demais, entende? Eu procuro, inclusive em minhas pinturas, transmitir mensagens que sejam positivas. Que sejam... Que sirvam de estímulo para mim e os demais.

Pablo Mayné (artista plástico): A vida dele é pintar, independente de qualquer outra circunstância. A... Pode estar melhor, pode estar pior, pode estar... Pode estar num bar, pode estar em qualquer lugar, ele está trabalhando.

Heriberto Rebouças (antiquarista): É uma coisa compulsiva nele, essa história do desenho e da pintura. Ele cria aquilo acolá e depois faz o colorido daquilo. É direto isso. Ele passa, eu acho que, se ele pudesse, ele passaria vinte e quatro horas do dia fazendo isso.

Carolina Campos (advogada): Às vezes ele tá lá em casa antes do almoço, ele pega um pedacinho de papel que às vezes eu até coloco num porta-retrato porque não cabe na moldura. E ele faz aquele desenho dele maravilhoso, com aquela cor, de qualquer jeito assim, com uma caneta qualquer e fica uma coisa ótimo. Impressionante.

Otto: Tem que ter uma forte dose de amor, de otimismo. Entende? Eu me sinto feliz trabalhando, entende? Não é exatamente para mim um trabalho e é... Eu digo pela felicidade que eu sinto quando estou trabalhando. Se você repete fórmulas passadas não está criando nada, não está fazendo nada. Isso é apenas habilidade. Muito hábil com o pincel, com as tintas. A realização para o conteúdo é nulo. Não interessa. Pelo menos na Europa a gente não se interessa. E eu suponho que também no Brasil.

Pablo Mayné: Otto sempre teve muito claro isso. Que ele procurava um âmbito pessoal, um âmbito... Onde ele tivesse uma proposta diferenciada. Ele sempre trabalhou sobre esse princípio, sobre essa ideia. E realmente ele, ele tem uma série de características que... Em primeiro lugar, pelo fato de tirar as suas lembranças da infância... Que eram muito pessoais realmente. Do interior da Paraíba e tal. O âmbito dele foi muito pessoal, como ele reconverter tudo isso através de seu passo pela ilustração, pela publicidade no Rio e depois como tudo isso se reconverte novamente em Europa. Ele já tem por sua própria história de vida vinculada à sua pintura, ele já tem isso muito marcado. Ele tem uma singularidade na sua proposta.

Heriberto Rebouças: Eu já peguei ele definido como artista de vanguarda, tá? Essa fase que tá aqui atrás de mim eu não alcancei, porque isso foi em década de cinquenta e ele estava no Rio nessa época e eu não, não o conhecia nessa época. Depois que eu o conheci... Eu sempre achei

a obra dele assim de primeiríssima qualidade. É claro que tem algumas coisas da Catalunha e sempre falam assim. E falam que na Catalunha ele é muito brasileiro. Aqui eu acho que ele é muito catalão.

Otto: Eu gostei muito da Espanha, inicialmente. A maneira de ser, aquela maneira alegre também como é aqui. Cheia de bares, de coisas assim, não? E trabalho também. As oportunidades, o que mais... A primeira coisa que eu analiso é se o mercado aonde eu estou iniciando, entende? Se é um mercado positivo e oferece oportunidades, entende? Isso é muito importante. E se eu pressupor oportunidade eu analiso as oportunidades e me meto no caminho que devo me meter para alcançá-las e assim prosseguir. E funcionou e deu certo.

Pablo Mayné: A Espanha teve uma importância enorme para Otto desde várias ópticas. Por um canto ele se relaciona muito mais com um certo grupo de artistas. Basicamente com o grupo de artistas da Dau Al Set. Aí está Cuixart, está Ponç... Está uma série de artistas que no final do Franquismo são muito importantes. Porque o franquismo, a ditadura espanhola ela abafou os movimentos culturais em geral. Muitos dos intelectuais espanhóis tiveram que ir para a Argentina, para o México, para o Uruguai, para outros lugares. Porque a maioria das cabeças, a maioria das pessoas que pensavam, que imaginavam, que podiam apontar um mundo diferente foram mortos ou tiveram que sair para não serem assassinados também. Então no final apareceram os movimentos artísticos e um deles está Dau Al Set. E com esse movimento e com essa geração que Otto primeiramente se relaciona.

Otto: Aí conheci artistas europeus e junto com eles a gente... Nós nos reunimos para estudar uma coisa que era fundamental, que é o desenho. Através do desenho você expressa as ideias iniciais. E depois você coloca o que você pensou das cores em cima do desenho. Ou mesmo sem desenhar, mas tá com uma ideia das formas, do que seja... Se é figurativo. Eu sempre fui um artista figurativo, eu nunca fiz arte abstrata. Eu sempre faço arte figurativa. Seja a série dos retratos, de música ou as hidroformas, entende?

Pablo Mayné: Otto tem umas características... As características que Otto tem são de uma pessoa que tem o domínio muito grande do desenho. Então quando ele tem algumas formas de fazer, por exemplo as hidroformas ou outras técnicas dele, aonde o nível de casualidade que ele deixa jorrar é muito grande. Ele coloca uma série de materiais e deixa que a cor comece a fazer coisas curiosas. Elas começam a se mexer. Aí ele tem um conhecimento tão grande da forma e da figura que ele começa a criar elementos que começam a surgir aí, sabe? Ele tem essa capacidade com o prazer que... A potencialidade da casualidade. Não sei se essas são

expressões claras que podem fazer compreender. É uma ideia bastante complexa. Quer dizer, se você conhece muito bem uma determinada anatomia você pode perceber que determinadas formas podem ser convertidas, podem... São evocações de outras coisas. Se você está limitado nos recursos sistêmicos você se perde. A parte da causalidade passa a dominar a obra. Você ver que no trabalho de Otto não. A casualidade é muito grande, mas a forma está interagindo com ele, com o que ele quer dizer.

Otto: Um dos elementos para mim é... Fundamental é a autocrítica, entende? Antes de começar, de começar a analisar, procurar o que tenho na cabeça e quero exteriorizar criativamente. Se isto realmente é, é algo que possa interessar às pessoas que entendem de arte. Que entendem, entende? Porque senão eu não vou fazer. Só para agradar? Não. Só para agradar não me interessa. Me interessa que seja, que seja uma obra, do ponto de vista criativo, inovadora e, claro, que tenha um atrativo agradável. Sim, porém, no segundo plano, tá?

Otto: Nasci numa terra de muita alegria, de carnaval, entende? Como aqui se vê muito é... O predomínio muito grande do colorido nas festas, festas juninas ou outro tipo de festa, não? E tudo isso logicamente ficaram dentro de mim e eu vou pintando e vão saindo, entende?

Pablo Mayné: Cromatismo de Otto, as cores que Otto utiliza são cores que foram muito diferenciadas da paleta da gama cromática que podia utilizar na Europa, precisamente na época em que Otto chegou. Otto gosta de cores vibrantes, Otto gosta de cores quase puras ou puras diretamente. Mas também quando as cores são utilizadas de forma pura, geralmente, são como para movimentos como o expressionismo alemão, para movimentos onde existem praticamente uma ideia de renúncia, de denúncia, de crítica. Otto não. Otto utiliza essas cores pra reforçar esse mundo que ele cria.

Heriberto Rebouças: Tem uma fase dele que eu acho a melhor de todas. É a fase que ele está na fase musical dele que é... Que eu acho a mais bonita. Porque ele... É uma coisa que ele faz assim com uma, com uma rapidez, uma prática na coisa que assusta. Ele tá sentado num canto e começa a fazer aquilo. Daqui a pouco ele vai colorindo aquilo e sai um trabalho super bonito daquilo ali. É uma coisa assim que tá muito dentro dele. Assim uma coisa muito introspectiva, mas que ele consegue passar para o papel com muita propriedade e fica muito bonito.

Otto: Eu tenho uma série que chama-se série de música, entende? Que eu, por exemplo, nesta série eu digo tudo. Tudo. Resumindo até, por exemplo, eu penso que determinados ruídos ou cantos que a gente escuta de algum pássaro, entende? Ou ruído de uma queda d'água. Tudo isso

para mim é música e pode ser ponto de inspiração. Então eu me inspiro nessas coisas pra fazer, para criar e realizar a minha série de música.

Pablo Mayné: E ele tem também uma série de elementos robóticos que ele trabalha e... A... Ele tem uma combinação entre os momentos de desenho, ou desenho aquarelado, ou desenho mais ou menos livre e esse trabalho muito exigente de suas pinturas.

Carolina Campos: Ele tem um viés lúdico também. As obras do Otto... É uma obra que celebra muito a alegria de viver.

Heriberto Rebouças: A pintura dele é muito atual, muito jovem. É muito antenado com o que tá no mundo aí, com o que tá acontecendo, com tudo.

Otto: A verdadeira obra de arte resiste ao passar do tempo. É a verdadeira obra de arte. Um artista que você cita que existiu... Ele é muito bom há cinco anos atrás e quem é ele? Ninguém sabe! Apagou, acabou. Então não. Para mim a obra tem que ter... Então ela vai... E a colocação das obras, por exemplo, em museus, ter obras em museus e fundações, entende? Ou em casa de grandes criadores. Tudo isso é importante, entende? Você não tá presente e a pessoa vai lembrar “- Olha, esse artista tal e não sei o quê, sei o que lá”. E que o museu ou a fundação permaneça também. Que não seja apenas uma... Entende? Um ponto para agradecer alguém ou alguém que teve, nada!

Heriberto Rebouças: Tinha um amigo meu que dizia assim: “- Solte a mim e o Otto em algum determinado local, que seja uma coisa muito difícil. Eu devo me acabar por lá, ele volta” [risos].

Carolina Campos: Ele tem um vigor, ele tem... Talvez tenha a ver com essa alegria de viver. Ele é uma pessoa muito solar, né? Eu acho ele muito solar, assim. Muito de fazer. Ele faz, ele acredita, ele se joga, ele tá aí de corpo e alma. Então eu acho que esse vigor dele tá na obra dele e tá nas relações dele também. Permeia tudo isso.

Otto: Eu acabei de criar o que tinha de criar até os setenta, setenta e cinco anos. Agora eu repito a mim mesmo. A mim mesmo. Entende? Eu repito muito a mim mesmo, porque eu vou saindo... Eu vou repetindo a essência do que criei. O artista tem que ser ético, o crítico ético, a galeria ética e por aí vai. É primordial, isso é importantíssimo. Não adianta tá lá e pá pá pá. Pura conversa fiada. Estão só em busca de dinheiro, nada mais. Eu me sinto francamente feliz e alegre porque encontrei, eu digo assim, um sentido positivo e interessante para a minha existência. Entende? Dizem que a gente tem até os sessenta anos para criar a obra, porque depois

de sessenta o colorido e o som do mundo mudam. Entende? Se refere logicamente à tradição. E a tradição logicamente ela com o tempo ela vai passando, mas precisa de renovação. É fundamental e a renovação é, refiro-me isso a, digamos... A minha trajetória. Trajetória e minha existência, entende? Compreendi isto e procuro, já procurei e sigo procurando. Já encontrei pela idade que tenho, entende? É... De certa maneira a conclusão da criação do meu trabalho, da minha obra. Entende? Que... Mas eu me sinto feliz com os resultados. Acho que o objetivo principal, em minha opinião, está sendo alcançado.

ANEXO A - LISTA DAS PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES E ACONTECIMENTOS DA CARREIRA ARTÍSTICA DE OTTO CAVALCANTI (1968-2010)

- 1968 - Madrid, Espanha: Exposição coletiva na Casa do Brasil.
- 1969 - Londres, Inglaterra: Exposição coletiva na Royal Society of British Artists. Sala de exposições Hesketh Jubbart Art Society.
- 1969 - Londres, Inglaterra: Entrevista à BBC.
- 1969 - Londres, Inglaterra: Exposição individual em Lesley Adinsell Gallery.
- 1970 - Londres, Inglaterra: Exposição individual no The Robert Kennedy Memorial Art Exhibition.
- 1970 - Paris, França: Exposição individual no Grand Palais dos Champs Elysées.
- 1970 - Campina Grande, Paraíba, Brasil: Entrevista no canal de televisão de Campina Grande.
- 1976 - Madrid, Espanha: Exposição individual na Galeria Skira de Carmina Macein. Patrocinada pela Embaixada do Brasil na Espanha.
- 1976 - Madri, Espanha: Exposição coletiva na Galeria Skira, em homenagem a Calder.
- 1976 - Riudellots de la Selva, Girona, Catalunha, Espanha: Integra o grupo de artistas da Fundação de Arte Ramón de Batlle. Retrato dos senhores de Batlle, Ramón e Juanita.
- 1977 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição coletiva na Galeria de Arte Joan de Serrallonga. Patrocinada por Galeria Skira.
- 1977 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Edita o Manifesto do Combinismo de Formas Visuais, escrito pelo artista, sobre o estilo pictórico criado por ele. Neste manifesto desenvolve sua teoria sobre o Combinismo.
- 1977 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Integra o grupo do Clube de Sócios de Obra Gráfica. Pertencente à Galeria de Arte Joan de Serrallonga.
- 1977 - Madri, Espanha: Exposição em homenagem a Calder na Galeria Skira de Madrid. Otto Cavalcanti expõe suas obras junto das de Canogar, Clavé, Chillida, Guinovart, Hartung, Ponç, Tàpies, Miró, Tharrats e outros.
- 1978 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Retrato do Rei da Espanha, Juan Carlos I.
- 1978 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição individual no Centro de Estudos Brasileiros. Patrocinada pelo Consulado Geral do Brasil em Barcelona.
- 1978 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Retrato do presidente da Generalitat, Honorável Jordi Pujol.
- 1978 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Apresenta o retrato de Johan Cruyff, jogador de futebol do Barça na Galeria Joan de Serrallonga.

- 1979 - Sitges, Província de Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição individual na Galeria La Nau.
- 1979 - Capellades, Igualada, Província de Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição individual no Museu Molí Paperer.
- 1980 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Edita o Noticiário de Arte Otto Cavalcanti.
- 1980 - Beverly Hills, Califórnia, Estados Unidos: Exposição coletiva na Galeria Skira.
- 1981 - Riudellots de la Selva, Girona, Catalunya, Espanha: Exposição coletiva na Galeria de Arte. Casa Pairal Can Battle, pertencente à Fundação de Arte.
- 1981 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição individual na Galeria Rio Barna.
- 1981 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Participou da Feira de Arte de Barcelona. Parque de Montjuich apresentado pelas Galerias Skira.
- 1981 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição coletiva de oito artistas na Sala Gaudí. Tema: Oito Aspectos do Realismo Atual.
- 1981 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Entrevista para O Correio Catalão por Pat Millet.
- 1981 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Entrevista para Rádio Miramar.
- 1981 - Benidorm, Alicante, Espanha: Exposição individual nas Salas do Hotel Cimbel. Comissária: *marchand* Concha Llorca.
- 1981 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição coletiva na Galeria Rio Barna.
- 1982 - França, Espanha: Exposição itinerante. Comissária Carmina Macein. Homenagem a Picasso, organizada pela Galeria Skira de 24 de abril a 24 de maio.
- 1982 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição individual na Galeria de Arte Rio Barna. Patrocinada pelo Consulado do Brasil em Barcelona.
- 1982 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição coletiva na Sala Gaudí. Arte e Esporte 82.
- 1982 - Madri, Espanha: Exposição individual nos Salões Berkowitsch.
- 1982 - Vilafortuny, Tarragona, Catalunya, Espanha: Exposição individual no Clube de Vila Fortuna.
- 1982 - Londres, Inglaterra: Exposição coletiva itinerante em comemoração aos 50 anos da BBC, organizada pela Busch House.
- 1982 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Exposição individual na Galeria Joan de Serrallonga.
- 1982 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Retrato do Papa João Paulo II apresentado por Lina Font na Galeria Mayte Muñoz.
- 1982 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Expõe o retrato do Papa João Paulo II na vitrine principal do El Corte Inglés na Praça Catalunya.
- 1982 - Barcelona, Catalunya, Espanha: Entrevista para TV Segunda Cadena, “Arte sin palabras: Otto Cavalcanti”, a cargo de Silvia Tortosa.

- 1982 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Entrevista para Rádio Nacional por Lluís Quíquer.
- 1982 - Girona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na Galeria Temps. Centro de Arte Isaac el Cec, organizada por Jordi Tarrés.
- 1982 - Palamós, Girona, Catalunha, Espanha: III Mostra Habanera y Marinera. Galeria de Arte Tramontana.
- 1983 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na Sala de Arte do Casal de Sarriá.
- 1983 - Calonge, Girona, Catalunha, Espanha: Exposição individual no Castelo Medieval de Calonge.
- 1983 - La Bisbal, Girona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na Planta Baixa do Castelo Românico da La Bisbal.
- 1983 - Girona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na Galeria Temps. No Centro Isaac el Cec.
- 1984 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Entrevista para a Rádio Avui por Lia Kaufman.
- 1984 - Calonge, Girona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na Sala Maior do Castelo Medieval de Calonge.
- 1984 - Cadaqués, Girona, Catalunha, Espanha: Mostra Internacional Zero Figura. Galeria de Arte La Sirena, organizada por Tarrahts filho.
- 1984 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição individual na sede nacional do Banco do Nordeste-BNB. Na inauguração houve uma conferência com o próprio artista sobre o tema “La creatividad en el arte”.
- 1984 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição individual na Sala do Museu da Universidade Federal do Ceará. Comissariada pelo promotor de arte e jornalista Lúcio Brasileiro.
- 1984 - Brasília, Distrito Federal, Brasil: Exposição individual na Fundação Cultural do Distrito Federal na Galeria A do Anexo do Teatro Nacional de Brasília.
- 1984 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição individual no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará-MAUC.
- 1987 - Brasília, Distrito Federal, Brasil: Exposição individual na Galeria do Banco Central-BC.
- 1987 - Brasília, Distrito Federal, Brasil: Exposição na Sala de Exposições do Hotel Nacional.
- 1987 - Rio de Janeiro, Brasil: Exposição individual na Galeria Bonino.
- 1988 - Itabaiana, Paraíba, Brasil: Recebe homenagem da comunidade e da Prefeitura de Itabaiana, cidade natal do artista, coordenada pelo professor Alfonso Bernal, Diretor do Núcleo de Arte Contemporânea-NAC.
- 1988 - João Pessoa, Paraíba, Brasil: Exposição no NAC, pertencente à Universidade Federal de João Pessoa.

1987 - Tânger, Marrocos: Inauguração do Musée International d'Art Contemporain, com direção de Carmina Macein, no Palácio Kasbah de Tânger, com obras de Otto Cavalcanti e artistas internacionalmente conhecidos.

1988 - João Pessoa, Paraíba, Brasil: Recebe uma homenagem na Universidade Federal da Paraíba-UFPB.

1988 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição no LM Escritório de Arte.

1990 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição itinerante coletiva pelas fábricas locais, projeto "Arte nas fábricas".

1991 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Convidado pela Universidade de Fortaleza-UNIFOR para administrar um curso sobre Artes Plásticas.

1991 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Entrevista na TV Jangadeiro por Lúcio Brasileiro, intitulada "A pintura de Otto Cavalcanti".

1991 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição individual na Galeria Ignez Fiúza.

1992 - Rio de Janeiro, Brasil: Exposição individual na Galeria Bonino.

1992 - Itabaiana, Paraíba, Brasil: Figura entre as personalidades e filhos ilustres de Itabaiana, homenagem publicada no Diário A Folha.

1993 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição coletiva em homenagem a Henri Matisse, na Galeria La Bohème.

1994 - Girona, Catalunha, Espanha: Exposição coletiva nas salas do El Castellar, organizada por Juanita de Batlle.

1995 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição coletiva no Hotel Praia Centro, organizada por Lúcio Brasileiro.

1995 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Exposição de despedida no Ideal Clube de Fortaleza.

1996 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Stand individual no IV Salão Internacional de Artistas Contemporâneos Independentes, promovido pela Euro Art-2000.

2000 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Integra o grupo da Fundação Círculo da Arte, convidado por Hans Meinke que lhe compra obras.

2001 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição coletiva na Galeria Dalmau.

2002 - Girona, Catalunha, Espanha: É convidado pela marchante Encarna Angulo para formar parte do grupo Omnia Art.

2002 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição individual Antológica na Casa Amatller.

2003 - Girona, Catalunha, Espanha: Exposição na Omnia Art, com curadoria de Encarna Angulo.

2003 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição individual de sua obra recente na Casa Amatller.

2004 - Girona, Catalunha, Espanha: Segunda exposição na Omnia Art, com curadoria de Encarna Angulo.

2004 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na Casa Amatller, apresentada pela escritora de arte Montserrat Blanch. Curadoria de Eva Corsellas, apoio de coordenação e publicidade, Tate Cabré. Na exposição se destacam as obras do Sugerimos, estilo inovador criado pelo artista Otto Cavalcanti.

2004 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Publicação do Postalero, tema de música. Textos do escritor de arte Arnau Puig e da periodista Tate Cabré.

2005 - Girona, Catalunha, Espanha: Terceira exposição na Omnia Art, com curadoria de Encarna Angulo.

2005 - Girona, Catalunha, Espanha: INART, Exposição Internacional de Arte da Catalunha. Hall de exibição de Girona.

2005 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Visita o estúdio da casa Manuel Girona. a escritora Mónica Pagès escreve um texto sobre sua obra.

2005 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Muda de domicílio, do Paseo Manuel Girona a casa Joan Güell, 220, 5º, 1ª no mesmo bairro de Les Corts.

2006 - Girona, Catalunha, Espanha: Quarta exposição na Omnia Art, com curadoria de Encarna Angulo.

2006 - Ceará, Paraíba, Recife, Rio de Janeiro, Brasil: Viaja durante três meses pelos Estados do Brasil.

2006 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Obras permanentes na Galeria de Arte Domini do Arquiteto Vidal.

2006 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Obras na LM Escritório de Arte.

2006 - João Pessoa, Paraíba, Brasil: Obras na Galeria Gamela.

2006 - Itabaiana, Paraíba, Brasil: Começa a ser gestada a ideia de criação da Associação ou Fundação Otto Cavalcanti em Itabaiana, sua terra natal. É cedido ao artista um espaço de 200 metros.

2006 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Antes do seu regresso a Barcelona alguns dos seus quadros com a temática do cinema são adquiridos pelo colecionador José María Queraltó. Estas obras passam a integrar seu acervo de mais de 15 mil peças do Museu do Cinema de Barcelona, recém inaugurado.

2006 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Volta a Barcelona. Expõem e vende quadros na Omnia Art, em Girona.

2006 - Palafrugell, Girona, Catalunha, Espanha: Viaja a Palafrugell, Girona, em visita a seu amigo Modest Cuixart.

2007 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Museu de Arte do Futebol Clube de Barcelona (Barça). O retrato de Diego Maradona, pintado por Otto em 1984, passa a integrar o acervo do Museu do Barça. Em 18 de abril é realizada uma homenagem ao artista na sede do Clube, ocasião em que ele e sua família são convidados para assistirem uma partida de futebol do time em campo.

O presidente Laporta agradece a doação e lhe faz a entrega de um troféu comemorativo deste ato.

2007 - Barcelona, Catalunha, Brasil: A catedrática de História da Arte Contemporânea da Universidade de Barcelona-UB, Lourdes Cirlot se interessa pela obra de Otto Cavalcanti e escreve as bases para um futuro livro monográfico.

2007 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Sessão de fotos e gravação de vídeo do artista junto do quadro de Maradona, no Museu do Barça a cargo de María Luisa Pujol e Jordi Bonet. Situado na área vip do Futebol Clube de Barcelona, com a presença do diretor do Museu, Jordi Penas.

2007 - Fortaleza, Recife, Paraíba, Brasil: Viaja novamente para o Brasil por quase três meses.

2007 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Marca uma exposição para agosto de 2008 no Museu Oboé de Fortaleza. Obras permanentes na galeria Domini de Fortaleza. Continuação das Negociações em torno da Fundação Otto Cavalcanti.

2007 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Edição de obra gráfica com tinta escura sobre desenhos originais recentes.

2007 - Madrid, Espanha: Exposição “De las Sombras al Film” na Academia das Artes e das Ciências Cinematográficas da Espanha, na casa Zurbano durante o mês de dezembro. Exposição de máquinas, peças de cinema antigo e pinturas da Série Cinema de Otto Cavalcanti pertencentes a Coleção Josep María Queraltó.

2007 - Doação de uma obra para a Academia das Artes e das Ciências Cinematográficas da Espanha, entregue à diretora, Sra. Rieta. Estavam presentes Jordi Bonet e María Luisa Pujol, representantes das obras de Otto Cavalcanti e o colecionador Josep María Queraltó.

2007 - Girona, Catalunha, Espanha: Em janeiro deste ano recebe a visita do amigo e colunista social Lúcio Brasileiro de Fortaleza-Ceará.

2008 - Girona, Catalunha, Espanha: Exposição pré-vendida em Omnia Art, com curadoria de Encarna Angulo.

2008 - Verdú, Tárrega, Lleida: Mostra do artista na Galeria Cal Talaveró.

2008 - Nova Iorque, Estados Unidos da América: O diretor de JSB IN, Jordi Bonet e María Luisa Pujol, diretora de comunicação, representantes da obra do artista divulgam e fazem contato com as galerias e marchands de arte provados e na Feira Armony Show.

2008 - Malásia, Bali, Tailândia, Brunei e Myanmar, Ásia: O diretor de JSB IN, Jordi Bonet e María Luisa Pujol, diretora de comunicação, representantes da obra do artista divulgam e fazem contato com pessoas vinculadas ao governo e ao colecionismo.

2008 - Girona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na Via Augusta durante os meses de julho e agosto, com La Força, n.5 (a 100 metros da Catedral).

2008 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição individual “Homenaje a mi amigo Cuixart” na Fundação Cuixart, na Plaza Moncada, n.7, de 13 de novembro a 18 de dezembro.

2008 - Plat de Llobregat, Barcelona, Catalunha, Espanha: Doação para a Associação Contra o Câncer-AECC da obra “Código” da Série Sugerimos (80x40cm), acrílico sobre tela, pintada em

Barcelona em 15 de novembro de 2005. Na cena de gala o artista faz a entrega da obra a diretora e amiga da associação, María Rosa Blanco.

2009 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Em 22 de abril o amigo pessoal do artista, Lúcio Brasileiro, visita Barcelona e se realiza um reencontro entre ambos.

2009 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Otto Cavalcanti e o Presidente Jordi Pujol se encontram na Fundação de Arte Vila Casas.

2009 - Palafrugell, Girona, Catalunha, Espanha: Otto viaja com sua mulher, Margarita Solari, e com seus representantes, Jordi Bonet e sua esposa, para uma visita a Casa-Taller de Modest Cuixart em Palafrugell. São recebidos por Xavier Corominas e Joan Cuixart, filho de Modest. Otto faz a entrega de uma obra de sua autoria para a coleção da Fundação Cuixart.

2009 - Montreal, Canadá: Exposição individual na Galeria Gora, de 14 de março a 11 de abril.

2009 - Madri, Espanha: Exposição coletiva na Galeria Gaudí.

2009 - Bolzano, Região do Trentino-Alto Ádige, Itália: Feira Internacional de Arte Moderna e Contemporânea-KUNSTART, de 22 a 25 de maio, Otto cavalcanti mostra suas obras no Stand da Galeria Gaudí em Madri.

2009 - Salou, Tarragona, Catalunha, Espanha: Exposição individual no Clube Náutico de Salou, durante o mês de julho.

2009 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição na sala Tramart onde Otto Cavalcanti expõe o retrato do colecionador Josep María Queraltó em Combinismo de Formas Visuais.

2009 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Recebe em seu estúdio uma das visitas habituais de Montserrat Blanch, amiga, escritora de arte e diretora da Casa Amatller.

2009 - Barcelona, Catalunha, Espanha: O artista visita o Estúdio de Arnau Puig, amigo, crítico e escritor de arte. Ocasão emotiva em que Otto Cavalcanti entrega o quadro “Deportista” da Série “Oleoforma”.

2010 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Realiza o retrato de Barack Obama em combinismo de Formas Visuais.

2010 - Girona, Catalunha, Espanha: Sexta exposição em Omni Art, com a curadoria de Encarna Angulo.

2010 - Fortaleza, Ceará, Brasil: Organiza-se uma nova exposição no Museu Oboé.

2010 - Barcelona, Catalunha, Espanha: Exposição individual na sala Tramart, durante todo o mês de março.

2010 - Málaga - Andalucía: Expõe o quadro “Proyección” realizado em 3D, no Festival de Cinema Espanhol, que figura na Exposição da Coleção de Cinema de Josep María Queraltó na Universidade de Málaga-UMA, no Hall do Teatro Cervantes.

ANEXO B - LISTA DE EXPOSIÇÕES DE ALBA FLORA CAVALCANTI (1986-2006)*No Brasil:*

- 1986 - 01 a 12 de setembro: exposição na Galeria do Clube dos Decoradores de Copacabana.
- 1988 - 15 de dezembro a 03 de janeiro 1989: exposição na Galeria “Place des Arts”, do Copacabana Palace, Rio de Janeiro.
- 1989 - 19 de outubro a 02 de novembro: exposição coletiva no Museu Banespa, São Paulo.
- 1990 - 11 a 29 de dezembro: exposição individual na Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1990 - Entrevistada no programa “Sem Censura”, TVE, por Lúcia Leme.
- 1994 - Obra publicada no “Guia Museus do Rio – Rio’s Museums Guidebook”, Editora Agir S/A, Rio de Janeiro.
- 1995 - 17 a 28 de julho: exposição coletiva na Caixa Econômica Federal, Fortaleza.
- 1995 - 24 de novembro: ao ensejo da celebração do Centenário do Clube de Regatas do Flamengo, na Gávea, Rio de Janeiro, participou da exposição coletiva: “Grande Noite de Cultura Rubro-Negra”.
- 1996 - 10 de setembro a 20 de outubro: exposição individual no Projeto “Os Futuros Grandes do Arte Naïf” no MIAN - Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, Cosme Velho, Rio de Janeiro.
- 1997 - 10 a 13 de abril: exposição individual no Iate Clube de Rio das Ostras, Rio de Janeiro, em homenagem ao aniversário da cidade.
- 1997 - 10 de novembro até fim de dezembro: exposição coletiva “Christmas Fair 1997” na Galeria Villa Formosa, Rio de Janeiro.
- 1998 - 01 a 09 de junho: participação do workshop “Ser ou não ser? Ainda a questão” do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, com a palestra “O Homem frente ao naturalismo e ao impulso para a abstração e o geometrismo”.
- 1998 - 09 de junho a 12 de julho: exposição coletiva sobre futebol, intitulada “Rio-França 98 - Arte na Copa” - “Panorama Naïf”, no Espaço Cultural dos Correios, Rio de Janeiro.
- 1998 - 19 a 28 de junho: exposição individual no Clube Caiçaras, Lagoa, Rio de Janeiro.
- 1998 - 17 a 21 de agosto: participação da exposição do “I Fórum de Folclore e Cultura Popular da Universidade Gama Filho-UGF”, Instituto de Arte e Cultura, Rio de Janeiro.
- 1998 - 01 a 30 de setembro: exposição coletiva “Rio, I love you”, apresentada pela INFRAERO no Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro.

1998 - Criação de pinturas em seis murais da Favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, durante três meses trabalhando na Favela a convite de produção de uma reportagem “Rocinha night and day” do diretor Sergio Péu.

1998 - Exposição coletiva na Universidade Gama Filho-UGF, na Avenida Presidente Vargas, Rio de Janeiro.

1998 - Outubro: criação de pinturas em quatro murais na Universidade Gama Filho-UGF, Piedade, Rio de Janeiro, sobre: futebol, Bumba-meu-boi, cenas do Rio, vida noturna do Carioca. Fez palestra sobre seu trabalho e colocou vários de seus quadros em exposição nas salas da Galeria de Arte da Universidade.

1998 - 25 de novembro: lançamento do cartão telefônico da TELERJ – Tecnologia Telebras, numa tiragem de 200.000 exemplares, em homenagem ao dia da Baiana do Acarajé, com uma obra da Alba do acervo do MIAN.

1998 - Obras publicadas no livro: “A Arte Naïf no Brasil”, autoria de Jacques Ardies e texto do crítico de arte Geraldo Edson de Andrade, Editora Empresa das Artes, São Paulo.

2000 - 07 de abril a 21 de maio: participação da exposição coletiva “Artes Visuais”, realizada pelo MIAN, na 7ª Bienal Nacional em Santos, São Paulo.

2000 - 11 de agosto a 29 de setembro: exposição coletiva de Arte Popular: “Amor e Paz nas mãos de quem faz” na Unidade Candelária da Universidade Gama Filho-UGF, Rio de Janeiro.

2000 - Novembro: exposição coletiva no campus da Universidade Gama Filho, durante o Segundo Fórum do Folclore e Cultura Popular, encerrado com palestra, onde falou sobre Arte Naïf.

2000 - 10 de janeiro: lançamento do livro: “Rio de Janeiro Naïf”, Edições MIAN, Rio de Janeiro, autoria do Presidente do MIAN, Lucien Finkelstein.

2001 - Março: exposição coletiva em homenagem ao Rio de Janeiro, com cerca de 40 telas mostrando pontos turísticos da Cidade Maravilhosa, MIAN.

2001 - Deu palestra no SEBRAE do Rio de Janeiro sobre Arte Naïf.

2001 - 05 a 30 de junho: exposição coletiva na Galeria Jacques Ardies, São Paulo.

2002 - 11 de maio a 16 de junho: exposição coletiva “Paixões de Criança”, realizada pelo MIAN.

2002 - 04 de junho a 04 de julho: exposição coletiva “Bola na Rede: O Futebol e os Naïfs”, realizada pelo MIAN no SESC, em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro.

2002 - 06 de agosto a 08 de setembro: exposição coletiva “Bola na Rede: O futebol e os Naïfs”, realizada pelo MIAN no SESC, em São Gonçalo, Rio de Janeiro.

2002 - 15 de outubro: inauguração da exposição coletiva “Naïfs ontem, hoje e sempre”, no MIAN.

2002 - Obra publicada no livro “Brasil Naïf – Arte Naïf: Testemunho e Patrimônio da Humanidade”, que foi lançado em outubro pela Editora Novas Direções, Rio de Janeiro, de autoria do Presidente do MIAN.

2002 - 19 de novembro a 24 de dezembro: exposição coletiva na Galeria Jacques Ardies, São Paulo.

2003 - 17 de novembro a 31 de janeiro 2004: exposição coletiva no Hotel Intercontinental do Rio de Janeiro: “Arte Naïf Brasileira”. Vernissage: apoio institucional da Câmara de Comércio França-Brasil.

2004 - 11 de maio a 16 de junho: exposição coletiva “Paixões de Criança” com programação infantil, realizada pelo MIAN, no Museu Histórico da Cidade, Rio de Janeiro.

2004 - A partir de 10 de julho: exposição na “Galeria G” do Shopping da Gávea, Rio de Janeiro.

2004 - 11 a 28 de agosto: exposição coletiva na Galeria Jacques Ardies, São Paulo, por ocasião da inauguração do novo espaço.

2004 - 20 de agosto a 01 de outubro: exposição coletiva “Descobrimos o Brasil”, Galeria da Caixa Econômica Federal de Curitiba, Paraná.

2004 - 24 de novembro a 24 de dezembro: exposição coletiva na Galeria Jacques Ardies, em São Paulo.

2005 - 14 de junho a 03 de julho: participação da exposição “Encontros e reencontros na Arte Naïf Brasil – Haiti”, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília, DF.

2005 - 06 de agosto a 04 de setembro: participação da exposição “Encontros e reencontros na Arte Naïf Brasil – Haiti”, realizada pela FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, no MAB – Museu de Arte Brasileira, São Paulo.

2005 - Obra publicada no livro “Encontros e reencontros na Arte Naïf Brasil-Haiti”, com textos de Lucien Finkelstein, Michel-Philippe Lerebours e Allison Thompson, lançado em 06 de agosto na abertura da exposição. Edição: FAAP– Fundação Armando Alvares Penteado, MAB– Museu de Arte Brasileira e Ministério das Relações Exteriores.

2006 - 04 a 31 de outubro: participação da exposição: “Eu como, tu comes, ele fome”, realizada no Centro Cultural Euclides da Cunha, Biblioteca Popular da Ilha do Governador, Rio de Janeiro.

No exterior:

1989 - Abril: exposição no Musée d’Art Naïf de l’Ile-de-France em Paris, França.

1989 - Agosto: exposição coletiva no Golf Club Shizuoka Country Hamaoka Course em Tokyo, realizada pela Galeria “Place des Arts” do Copacabana Palace. Uma obra foi publicada na capa da revista “Daiju Yo”, no. 99 em agosto.

1989 - 12 a 18 de setembro: exposição coletiva na Tanaka Yaesu Gallery, Tokyo, realizada pela Galeria “Place des Arts” do Copacabana Palace.

1989 - Duas exposições na Galeria “Forum Interart Roma”, em Roma, Itália.

1994 - Agosto até outubro: integrou a seleção de obras enviada pelo MIAN à Trienal Internacional de Arte Naïf-INSITA.94, realizada na Bratislava, Eslováquia.

1996 - 10 de junho a 10 de setembro: participou da mostra “Primitividero”, realizada no “Palazzo Ducale”, em Gênova, Itália.

1997 - 01 de julho até 30 de setembro: exposição coletiva na “Association des Artes de la Collection Cérés Franco”, La Grasse, França. Certificado como doadora de obras.

1998 - 03 até 28 de fevereiro: exposição coletiva “Brasileiros em Paris” na Galerie Charpentier, Paris, França.

1998 - Com a inauguração em maio do Musée d’Art Naïf em Figueras, Espanha, expondo quatro obras e a tela: “Kananga do Japão, Gafieira”, a qual ficou permanentemente exposta sozinha numa das principais salas.

1999 - 26 de março a 31 de agosto: exposição coletiva “Hommage aux Maîtres Naïf Brésiliens” no MAN-Musée d’Art Naïf (El Molí de la Torre), em colaboração com a Galeria Jacques Ardies de São Paulo, em Figueras, Espanha.

2001 - 22 de novembro a 10 de março 2002: exposição coletiva “Jouer avec les couleurs – Le sport à travers les yeux des naïfs brésiliens”, Musée Olympique de Lausanne, Suíça, com participação do MIAN.

2001 - Obra publicada no livro “Jouer avec les couleurs - playing with colours - Le sport à travers les yeux des naïfs brésiliens”, com textos de J. A. Samaranch, Dr. Jacques Rogge, Carlos Arthur Nuzman e Lucien Finkelstein, lançado em 22 de novembro na abertura da exposição, Edição de Musée Olympique, Lausanne, Suíça.

2002 - 19 de setembro a 12 de janeiro 2003: participação da Campanha de Solidariedade para ajudar crianças do Terceiro Mundo: “Originales Solidários” com exposição de 19 a 23 de setembro na Casa Amatller em Barcelona, Espanha. Obras à venda em benefício da UNICEF-Save the children, e Fundação Vicente Ferrer.

2003 - 03 a 14 de novembro: exposição individual “Arte Naïf Brasileira” no Centro Cívico “Can Deu”, em Barcelona, Espanha.

2004 - Aquisição de obras para exposição permanente no MAN por Albert, Fundador e Presidente do Musée d'Art Naïf em Béraut, França.

2004 - 07 de outubro a 30 de novembro: participação da "Exposició Commemorativa 20 Anys" Unitat de Medicina Tropical i Salut Internacional Drassanes, em Barcelona, Espanha.

2005 - 15 de novembro a 8 de dezembro: participação da exposição "Encontros e reencontros na Arte Naïf Brasil- Haiti": na Native Art, United Nations, New York, USA.

2006 - 23 de fevereiro a 10 de março: participação da exposição "Encontros e reencontros na Arte Naïf Brasil- Haiti»: na OEA- Organização dos Estados Americanos, Washington, USA.

2006 - 11 de maio a 10 de junho: participação da exposição "Encontros e reencontros na Arte Naïf Brasil- Haiti": no Musée d'Art Haitien du Collège Saint Pierre, em Porto Príncipe, Haiti.

2006 - Participação da Copa do Mundo na Alemanha, atendendo ao pedido do MIAN-Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, Rio de Janeiro, com uma tela em acrílico, medindo 1.30mx 1.90 m, intitulada: "Carnaval da Seleção na Copa da Alemanha 2006".

**ANEXO C - LISTA DE MUSEUS, FUNDAÇÕES E INSTITUIÇÕES E
COLECIONADORES PRIVADOS QUE POSSUEM OBRAS DE OTTO
CAVALCANTI**

Museu de Arte do Futebol Clube de Barcelona (Barça), Barcelona, Catalunha, Espanha.

Museu de Arte Contemporânea-MAC - Olinda, Pernambuco, Brasil.

Museu da Universidade Federal do Ceará-MAUC - Fortaleza, Ceará, Brasil.

Fundação de Cinema da Coleção Queraltó, Barcelona, Catalunha, Espanha.

Fundação Cuixart - Palafrugell, Girona, Espanha.

Fundação Ramón de Batlle - Riudellots de la Selva, Girona, Catalunha, Espanha.

Fundação de Arte: Art and Life - Mataró, Barcelona, Catalunha, Espanha.

Fundação Universidade Estadual do Ceará - Fortaleza, Ceará, Brasil.

Academia das Ciências e das Artes Cinematográficas da Espanha - Madri, Espanha.

Banco do Nordeste do Ceará - Fortaleza, Ceará, Brasil.

Casa Amatller, Instituto de Cultura Hispânica - Barcelona, Catalunha, Espanha.

Clube Náutico de Salou - Salou, Tarragona, Catalunha, Espanha.

Consulado Geral do Brasil em Barcelona - Barcelona, Espanha.

Instituição Cruz Vermelha da Espanha - Madri, Espanha.

Núcleo de Arte Contemporânea-NAC da Universidade Federal da Paraíba - João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Prefeitura de Itabaiana - Paraíba, Brasil.

Colecionadores:

Felipe González, Presidente da Espanha - Madri, Espanha.

Jordi Pujol, Presidente da Generalitat de Catalunha - Barcelona, Espanha.

Lúcio Brasileiro, colunista e escritor - Fortaleza, Brasil.

Valdemir Azevedo Pereira, Vice-prefeito de Itabaiana - Paraíba, Brasil.

Sérgio Armando Frazão, Embaixador do Brasil na Espanha - Brasil.

Arnau Puig, crítico e escritor de arte - Barcelona, Espanha.

Anita Chouldrhrie, colecionadora - Londres, Inglaterra.

Família Planas, Revista Bonart - Girona, Espanha.

César Luis Menotti, desportista - Buenos Aires, Argentina.

Maria Orsini, colecionadora - Londres, Inglaterra.

Montserrat Blanch, crítica e escritora - Barcelona, Espanha.

Lorena Frota Carneiro - Fortaleza, Brasil.

Antonio Formiga - Fortaleza-Brasil.

Josep María Queraltó, colecionador de cinema - Barcelona, Espanha.

Hans Meinke - Alemanha.

Joan Laporta - Barcelona, Espanha.

David Brull - Sydney, Austrália.

Encarna Angulo, galerista - Girona, Espanha.

Giuseppe Mónaco - Roma, Itália.

Daniel Levy - Principado de Andorra.

Michel Croc - França.

Yuri Korolkov - Rússia.

Sheikh Jamal Uddin - Sultanato de Brunei, Sudeste da Ásia.

Andrew e Katherine Kerr - Nova Iorque, EUA.

Susana Moreno - Nova Iorque, EUA.