

UEA

Universidade do Estado do Amazonas

Escola Superior de Artes e Turismo

Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

**PRODUÇÃO ARTÍSTICA VISUAL NO AMAZONAS
NA DÉCADA DE 1980:**

Análise iconográfica das obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Milene Mírian Araújo Monteiro

ORIENTADORA: PROF^a DRA. LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA

Manaus/AM
2017

MILENE MÍRIAN ARAÚJO MONTEIRO

**PRODUÇÃO ARTÍSTICA VISUAL NO AMAZONAS
NA DÉCADA DE 1980:**

Análise iconográfica das obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes por esta Universidade.

Orientadora: Prof^a Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Manaus/AM
2017

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Setorial de Artes e Turismo da UEA.
Bibliotecária Sásjala Maciel da S. Lima CRB11/673

M776p

MONTEIRO, Milene Mírian Araújo

Produção artística visual no Amazonas na década de 1980: análise iconográfica das obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas / Milene Mírian Araújo Monteiro; orientadora Luciane Viana Barros Páscoa. -- Manaus: [s.n.], 2017.

136 p.; fot.; tab.; quad.: 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Escola Superior de Artes e Turismo. Universidade do Estado do Amazonas, 2017.

Inclui referências.

1. Letras e Artes - Dissertações 2. Artes visuais - Iconografia; 3. Amazonas - Iconografia 4. Anos 1980 I. Páscoa, Luciane Viana Barros II. Título.

CDU 7.04(811.3)(043)

“The mind, once expanded to the dimensions of larger ideas, never returns to its original size.”

Oliver Wendell Holmes

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Paulo Afonso de Souza Monteiro e Maria Graciete Araújo Monteiro, toda minha vida e todo o meu amor.

Ao meu marido José Carlos Aguiar da Silva, minha força.

Aos meus filhos Nattasha Monteiro Haiden e Arthur Monteiro da Silva, razão do meu viver.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, Senhor de todas as coisas que me deu forças diante de todos os infortúnios nesses dois anos, a quem recorro nos meus desesperos e alegrias.

A minha orientadora, Prof^a Dra. Luciane Páscoa, pela paciência, dedicação, gentileza e colaboração e ao Prof. Dr. Márcio Páscoa, que muitas vezes me fez ver a vida com outros olhos e a partir daí, para sempre.

A Secretaria Municipal de Educação, que através do Programa Qualifica me possibilitou um estudo mais focado.

A Secretaria de Cultura do Amazonas – SEC e a Pinacoteca do Estado do Amazonas que permitiu a utilização das imagens que foram gentilmente cedidas em dvd para utilização na pesquisa.

A Aldemira Camara, minha amiga e gerente que me incentivou e ajudou muito em muitos momentos da minha vida pessoal e profissional.

A minha colega Raquel Matos que me incentivou e buscou comigo as primeiras informações para chegar até aqui.

Aos meus colegas de trabalho, especialmente Régis Caria, Leida Cantalice, Austonio Queiroz e Ieda Santana que sempre estiveram do meu lado incentivando e ajudando em todos os momentos.

Aos meus pais Paulo e Graciete Monteiro, por tudo que me ensinaram de valores, direta e indiretamente e por quem tenho muito respeito, admiração e amor.

A minha família, que é a minha força. Meu marido Carlos Aguiar, meu parceiro e amigo pela paciência e pelas palavras de carinho na hora do meu desespero.

Meus filhos Nattasha Monteiro Haiden, minha designer, amiga e companheira de toda vida e ao Arthur Monteiro pelos meus momentos de reclusão, quando queriam estar comigo e reclamavam que eu era muito ocupada, pois eu tinha que estudar.

Aos meus irmãos Michele Monteiro e Paulo Monteiro Junior pelo orgulho que sentem de mim, nunca irei decepcioná-los.

Meu muito obrigada a todos, sem vocês nada disso teria sido possível.

RESUMO

Essa pesquisa objetivou analisar a produção artística no Amazonas através de um estudo iconográfico a partir de obras selecionadas no acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas, com o recorte da década de 1980, com a intenção de contribuir para a construção de uma memória artística cultural da produção visual no Estado. Primeiramente foi desenvolvido um levantamento preliminar das obras do acervo da Pinacoteca, em seguida realizado um inventário crítico dos artistas e suas obras e por fim o estudo iconográfico. Essa pesquisa caracteriza-se por ser bibliográfica e documental, na qual foram utilizadas fontes e documentação textual e visual variadas. O registro das obras foi feito através de fotografias e somente das obras que constam na exposição permanente da referida Pinacoteca. Realizada a seleção de imagens, partiu-se para o método de análise iconográfico, para uma compreensão das tendências estéticas e estilísticas desta produção, fundamentando-se na teoria da arte de Panofsky (1991), Warburg (2012), e para análise formal, Wölfflin (2015) e sobre artes visuais no Amazonas, Páscoa (2011). Os resultados desta pesquisa foram registrados em um aplicativo para plataforma Androide e será disponibilizado nas escolas e na Pinacoteca do Estado do Amazonas para a divulgação da produção visual e dos artistas abordados.

Palavras chaves: Artes visuais; Iconografia; Anos 1980; Amazonas; Aplicativo

ABSTRACT

This research aimed to analyze the artistic production in Amazonas through an iconographic study from selected works of the Amazonas State Art Gallery collection with the clipping of the last century's 1980s decade, to build a cultural artistic memory of visual production in the Amazonas State. First, was developed a preliminary survey of works from the Art Gallery collection then performed a critical inventory of artists and their works and finally the iconographic study. This research is characterized by being a bibliographic and documentary, in which were used sources and textual as well as visual varied documentation. The record of works was done through photographs and only of the works listed in the State Art Gallery's permanent exhibition. Once the selection of images was done, it went to the method of analysis which was iconographic, for a comprehension of the tendencies and stylistic aesthetic of this production, basing ourselves in Panofsky's art theory (1991), Warburg (2012) and for formal analysis Wölfflin (2015) and on visual arts in Amazonas, Páscoa (2011). The results of this research were recorded in a Android platform application and will be available in schools and even in the Amazonas State Art Gallery for the dissemination of visual production and Amazonian artists.

Key words: visual arts; iconography; 1980's; Amazonas; app

Sumário

APRESENTAÇÃO	13
CAPÍTULO I: Iconografia, memória e acervo.	17
1.1 Considerações sobre iconografia e iconologia.	17
1.2 Arquivo e história, arte e memória	30
1.3 Pinacoteca do Estado do Amazonas: a formação de um acervo.....	38
CAPÍTULO II: Cena artística brasileira na década de 1980.	44
2.1 Contextualização política e panorama artístico no Brasil, década 1980.	44
2.2 Amazonas 80: Um breve panorama sobre as artes no Amazonas na década de 1980. ..	56
CAPÍTULO III: Artistas e obras no Amazonas na década de 1980	59
3.1. Conhecendo os artistas	60
3.2 Análises das Obras	69
CAPÍTULO IV: Descrição da elaboração do catálogo	114
4.1 Projeto do Aplicativo.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS	125
ANEXOS	133

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Fedeltà</i> , Fonte: retirado de El libro del caballero perugio, em pdf.....	18
Figura 2 – <i>Morte de Orfeu</i> de Dürer.....	22
Figura 3 – <i>Morte de Orfeu</i> do círculo de Mantegna.....	23
Figura 4 – <i>Monalisa</i> de Leonardo Da Vinci.....	24
Figura 5 – <i>Pietà</i> de Michelangelo na Basílica de São Pedro no Vaticano.....	26
Figura 6 – <i>As lavadeiras</i> Óleo sobre tela, 1965, 77 x 95 cm, acervo da Família Páscoa.....	27
Figura 7 – <i>Judite</i> de Francisco Maffei.....	28
Figura 8 – Quadro sinótico sobre Iconologia.....	29
Figura 9 – <i>Paisagem</i> : nanquim sobre papel, 1985, col. Pinacoteca do Estado do Amazonas - Van Pereira.....	37
Figura 10 – Capa da Revista Bravo. Ed. 64.....	49
Figura 11 – Capa do catálogo da exposição.....	49
Figura 12 – Capa do catálogo oficial da exposição.....	51
Figura 13 – Destaque do nome de Jair Jacqmont no início do catálogo, a central e a da direita, dois de seus quadros que foram expostos, o primeiro O mágico, na técnica tinta acrílica sobre tela e o segundo Desportista/Banhista, óleo sobre Eucatex, ambos de 1984. Fonte: catálogo original da exposição.....	52
Figura 14 – Capa do catálogo geral da 18ª Bienal de São Paulo, 1985.....	53
Figura 15 – Capa do catálogo Expressionismo no Brasil, módulo exposto na 18ª Bienal de São Paulo, 1985.....	54
Figura 16 – Galeria Afranio de Castro, da esquerda para direita Otoni Mesquita, Jair Jacqmont, Jader Rezende e Arnaldo Garcês. Fonte: imagem cedida do acervo de Jair Jacqmont.....	57

Figura 17 – Quadro sinótico dos artistas e obras pesquisados: Fonte: Própria autora.	59
Figura 18 – <i>Vênus</i> de Botticelli à esquerda e a <i>Vênus</i> de Credi, à direita.	70
Figura 19 – <i>Igreja de São Sebastião</i> – Álvaro Páscoa –	72
Figura 20 – <i>A Igreja de São Sebastião</i> , Fonte: foto cedida dos acervos da Pinacoteca do Estado do Amazonas.	74
Figura 21 – Exemplo de planta em forma de Cruz Latina.....	75
Figura 22 – <i>Sem título</i> – Manoel Borges –	76
Figura 23 – <i>Sem título</i> - Manoel Borges –	78
Figura 24 – Desenho primeiro quadrante: Isadora Duncan/ Segundo quadrante: Eleonora Duce / Terceiro quadrante: sem título e no Quarto quadrante: Harriet Beecher Stowe.....	80
Figura 25 – Foto de Isadora Duncan e desenho de Auxiladora Zuazo.....	82
Figura 26 – Foto de Eleonora Duse e ao lado o desenho de Auxiliadora Zuazo.....	83
Figura 27 – Foto de Harriet Beecher Stowe ao lado do desenho de Auxiliadora Zuazo.....	84
<i>Figura 28 – Sem Título</i> - Otoni Mesquita	85
Figura 29 – Entintando a superfície.....	87
Figura 30 – Prensa manual	87
Figura 31 – <i>Operários</i> – Adhemar Guerra	89
Figura 32 – <i>Operários II</i> – Adhemar Guerra	92
Figura 33 – <i>Cartas do Amazonas</i> – Jader Rezende	94
Figura 34 – <i>Cabocla</i> - Manoel Borges –	96
Figura 35 – <i>Paisagem amazônica</i> - Moacir Andrade	98
Figura 36 – Eixo de composição da obra	99
Figura 37 – <i>Sem título</i> - Rita Loureiro	101
Figura 38 – Eixo central da imagem.....	102
Figura 39 – Detalhe da vegetação.....	103

Figura 40 – Do lado esquerdo o recorte da pintura de Rita Loureiro e no lado direito um índio da etnia Yawalapiti.....	103
Figura 41 – <i>Sem título</i> - Óleo sobre Duratex, 61 x 87cm - ano 1981 –.....	104
Figura 42 – Sombras projetadas com luz natural	106
Figura 43 – <i>Modelo</i> - Acrílica / tela - 0,73 x 0,60cm - ano 1984 –.....	108
<i>Figura 44 – Dança do Boi</i> – Sebastião Rodrigues	110
Figura 45 – <i>Casa de palha no rio</i> – Van Pereira	112
Figura 46 – Aplicativo da Pinacoteca di Faenza	115
Figura 47 – Aplicativo da Pinacoteca de São Paulo.....	115
Figura 48 – Marca do produto	116
Figura 49 – Tela Splash - Fonte: Nattasha Hayden	117
Figura 50 – Tela Menu – Fonte: Nattasha Hayden.....	117
Figura 51 – Tela Pinacoteca – Fonte: Nattasha Hayden.....	118
Figura 52 – Telas artistas - Fonte: Nattasha Hayden.....	118
Figura 53 – Telas Obras - Fonte: Nattasha Hayden	119
Figura 54 – Tela Histórico - Fonte: Nattasha Hayden.....	119
Figura 55 – Tela Desenvolvedores - Fonte: Nattasha Hayden	120
Figura 56 – Resumo das funções através do fluxograma	120
Figura 57 – Principais conclusões da pesquisa de Bamz.....	121
Figura 58 – Fonte Majel	122

APRESENTAÇÃO

A produção artística é parte da cultura de uma sociedade e por meio dela pode-se identificar a crença, o estilo de vida, as emoções, a percepção, sempre retratando o cotidiano. As obras de arte não são dissociadas da cultura popular, pelo contrário, são profundamente integradas a essa cultura uma vez que retratam elementos naturais. No Estado do Amazonas, o anseio é pela divulgação de tais produções e pela aproximação da arte com o público. Na Década 1950, um grupo de artistas fundou o Clube da Madrugada para divulgar a produção artística local e conhecer o que existia nos outros estados brasileiros e assim romper com o padrão convencional.

Apesar de muito tempo já ter passado desde a criação do Clube da Madrugada, onde os artistas uniram-se para renovar, difundir, sair do isolamento, a situação é quase a mesma. A divulgação é feita através de sites, mas não existem imagens das obras. A inquietação está em: Qual a melhor forma para divulgar essa produção para conhecimento e apreciação? Como aproximar os artistas e suas obras do público em geral?

Ao encarar o problema da ausência de participação ativa do espectador não se pode deixar de pensar imediatamente na situação existente neste século (XXI) e no grande abismo entre a arte e o público (OSTROWER, 1959). Desta forma, surgiu o interesse em criar um aplicativo para *mobile*, com a produção dos artistas da década de 1980 que constam na exposição permanente da Pinacoteca do Estado do Amazonas e divulgar para os jovens nas escolas, nas redes sociais, nos sites especializados, para os turistas, para que conheçam a produção riquíssima existente no município de Manaus.

No decorrer da pesquisa sobre as artes visuais no Amazonas, percebeu-se a escassez de livros ou textos sobre esse assunto. As obras expostas na Pinacoteca são acompanhadas somente por fichas técnicas e pelas placas que explicam a existência das divisões das salas que constituem a exposição. Essa observação justifica-se em virtude da importância de tais registros textuais para facilitar a leitura das imagens por parte dos observadores.

A pesquisa em busca de bibliografia começou em março de 2014 tendo como ponto de partida a Biblioteca da Universidade Federal do Amazonas e a Biblioteca Pública, extendendo-se aos periódicos da CAPES, porém apenas foram encontrados os livros: *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*, da professora e pesquisadora Doutora

Luciane Viana Barros Páscoa do ano de 2011, os *30 anos do Clube da Madrugada* do escritor Jorge Tuffic, membro e fundador do Clube da Madrugada, e o *Panorama da Pintura no Amazonas* da escritora Lara Nuccia Guedes da Silva do ano de 2003. Além destas publicações, existem os catálogos de exposição.

A pesquisa sobre a realidade das artes plásticas no Amazonas é de extrema relevância, pois se trata de um levantamento histórico cultural importante para a sociedade amazonense uma vez que não os deixará perderem-se no tempo. Acompanhando as tendências mundiais no que diz respeito aos avanços tecnológicos fazer esses registros de uma forma digital é dar garantias de que esses momentos históricos tão importantes serão perpetuados e estarão de fácil acesso ao público.

Diante do exposto surgiu a ideia de projetar um aplicativo para *smartphones*, onde as pessoas pudessem contemplar as obras do acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas e conhecer os artistas sem precisar visitar presencialmente, assim como é feito em vários museus no mundo. Alguns museus e a Pinacoteca de São Paulo, assim como o Museu de Arte Moderna do mesmo estado já possuem um aplicativo com essa finalidade, mas para o Amazonas é uma inovação.

Manaus possui alguns aplicativos direcionados à cultura, como o *Cultura Amazonas* disponibilizado pela Secretaria de Cultura do Amazonas que consiste em manter o turista informado sobre a agenda cultural local. Já o aplicativo *Guia Amazonas*, traz informações com dicas de restaurantes, hotéis, casas de câmbio, cafés etc., mas aplicativos de museus, ainda não existiam.

Contudo, analisar a obra dos artistas visuais amazonenses através de um estudo iconográfico do acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas na década de 1980, para a construção de uma memória artística cultural da produção visual no Amazonas, foi o objetivo principal desse projeto. A partir dele foram identificados quais os artistas plásticos amazonenses, cujas obras constam na Pinacoteca do Estado do Amazonas referente à década de 1980, desse levantamento conferiu-se 19 artistas. Em seguida, verificou-se quais desses artistas plásticos produziram durante o período pesquisado e selecionou-se artistas amazonenses ou estabelecidos no Amazonas, totalizando 10 artistas. Foram feitas buscas em livros, sites e jornais para encontrar a história de vida e as obras dos artistas pesquisados, e assim fazer os registros no aplicativo.

Esse projeto fundamentou-se basicamente em três vertentes, na necessidade de realizar uma pesquisa sobre o processo de produção e as obras (biografia e modo de produção

das obras estudadas), aquisição (como essas obras foram para o acervo da Pinacoteca) e de comunicação (criação de um aplicativo móvel).

Foi desenvolvido um levantamento das obras do acervo da Pinacoteca, em seguida realizou-se um inventário crítico dos artistas e suas obras e por fim o estudo iconográfico. A partir da seleção das imagens, foi utilizado o método de análise iconográfica proposto por Warburg (1893 {2012}) e Panofsky (1955{1991}) e, na fundamentação teórica junto com Wölfflin (1915{2015}) para auxiliar na análise formal. Essa pesquisa caracteriza-se por ser bibliográfica e documental, na qual foram utilizadas fontes e documentações textual e visual variadas. O registro das obras foi feito através de fotografias autorizadas que foram cedidas pela direção da Pinacoteca do Estado do Amazonas.¹ Os resultados desta pesquisa foram registrados em um aplicativo móvel para plataforma Android em forma de um catálogo digital que será disponibilizado para o público, no site Play Store, após avaliação.

No primeiro capítulo, constam algumas definições sobre iconografia e iconologia, desde a proposta de Cesare Ripa com seu método de iconologia, a Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ginzburg e Lorente, onde são apresentadas as teorias a respeito dos elementos necessários para fazer as análises iconográficas, assim como as conjecturas históricas e teóricas. Optou-se por propor uma discussão sobre a relevância dos arquivos para a memória coletiva e as obras de arte como arquivo para a memória cultural, assim como o grande valor da preservação dessas obras como patrimônio documental e histórico que as permeiam. Trabalhou-se os conceitos, características e qualidades dos arquivos e em seguida sobre a arte como suporte para memória e para finalizar o capítulo, a importância da Pinacoteca como museu que abriga esses objetos artísticos e em particular a Pinacoteca do Estado do Amazonas, a qual é guardiã dos objetos desta pesquisa, partindo da sua criação, os locais onde ela foi instalada no decorrer dos anos, todos os seus diretores e as atividades que foram desenvolvidas até os dias atuais.

O segundo capítulo aborda alguns fatos políticos ocorridos na década de 1980 como a queda da ditadura, a morte de Tancredo Neves, o início da presidência de José Sarney. Apresenta um panorama sobre as artes nesse período, os movimentos, as exposições conceituadas onde o artista Jair Jacqmont participou, inclusive sobre a arte no Amazonas na mesma década.

No terceiro capítulo, estão destacados através de uma breve biografia, os dez artistas amazonenses (ou que se estabeleceram no Estado) com obras produzidas durante a

¹ Créditos das imagens Roumen Koynov/ Acervo da Pinacoteca/ SEC, conforme Legislação de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

década de 80 e que estão expostos na Pinacoteca do Estado do Amazonas. Em seguida, foram desenvolvidas análises formais e iconográficas sobre suas obras, iniciando-se pelas obras gráficas e em seguida as pictóricas.

E finalmente, o capítulo IV onde revela-se como o projeto do produto cultural, foi elaborado, evidenciando o processo criativo e a escolha dos elementos que o compõem.

CAPÍTULO I: Iconografia, memória e acervo.

1.1 Considerações sobre iconografia e iconologia.

A necessidade de interpretar uma obra de arte ou conhecer o seu significado impulsionou muitos estudiosos a buscarem métodos de análise dessas obras no decorrer dos anos. No século XVI, Cesare Ripa iniciou os estudos iconográficos com *El libro del caballero perugio – Tomo Primo* (1593), cujo repertório, dividido em 5 tomos e em ordem alfabética, descreve todos os símbolos e alegorias da religião cristã, bem como da cultura grega e renascentista. A notabilidade desse livro é reputada pela quantidade de estudos que surgiram a partir dele. Inicialmente cada alegoria é descrita detalhadamente sobre os elementos que a compõem, como preconiza o estudo iconográfico sistematizado posteriormente por Erwin Panofsky (1882-1968) em 1939. Em seguida, fala de um fato que a simboliza, depois descreve um feito histórico sacro, um profano e um fabuloso. Como exemplo, veremos *Fedeltá – Fidelidade* (Figura 1) retirada do livro de Ripa - Tomo Terzo (1765), onde ele começa descrevendo:

Mulher vestida de branco. Com a mão direita segurando uma chave inglesa, e tem aos seus pés um cão.

A chave é indicação de sigilo, que devem ser tomadas em consideração as coisas relativas à fidelidade, amizade; Fidelidade significa que a natureza ainda é o instinto singular do cão, como já dissemos em outras ocasiões². (1765, p.56, tradução nossa).

Essa descrição trata-se de uma análise iconográfica, conforme veremos mais adiante, ao tomarmos para estudo os ensinamentos de Panofsky (2011).

² Donna vestita di bianco. Col la destra mano tiene una chiave, ed ha al li piedi un Cane.

La chiave è indizio di segretezza, che si deve tenere delle cose appartenenti alla Fedelta dell'amicizia; il che ancora per singolare instinto di natura la Fedelta si significa per il cane, come si è detto in altre occasioni. (pag. 56)



Figura 1 – *Fedeltà*, Fonte: retirado de *El libro del caballero perugio*, em pdf.

No parágrafo seguinte, Ripa (1765) exemplifica a fidelidade como a do cão, mencionando que um cavaleiro romano foi convocado para a guerra e ele era pai de um bebê. Após dias da partida do pai, a mãe levou o bebê para a festa e deixou-o em uma sala com o cão de guarda, eis que sai de uma fresta da parede uma enorme serpente que se encaminhava para o local onde estava a criança. O cão, para proteger a criança, a matou e teve algumas mordidas da serpente pelo seu corpo. O pai chegando ao local no exato momento, viu sangue espalhado por toda parte, o berço da criança de ponta cabeça, o cão todo ensanguentado, logo pensou que o cão havia morto seu filho e possuído por ira não pensou duas vezes, lançou mão de sua espada e desferiu um golpe fatal no cão partindo-o em dois. Em seguida foi para o berço, imaginando que encontraria membros mutilados, viu a criança rindo e feliz e mais adiante a serpente morta. Lamentou infinitamente a morte do seu fiel cão, salvador da vida de sua criança. Não existe uma fidelidade maior do que a do cão para com seu dono (RIPA, 1765, p.56-57).

No fato histórico sacro é mencionada a passagem de Samuel II, Cap. 15; 30-37, onde Absalão, filho rebelde de Davi, tenta usurpar o trono de seu pai. Davi, ao tomar conhecimento de tal fato e para não se indispor com seu amado filho, foge da cidade de Jerusalém. Husai, conselheiro e amigo de Davi, encontra-o para acompanhá-lo, porém Davi diz a Husai que se ele o acompanhasse, seria um peso para a viagem pois já estava velho e não aguentaria a caminhada. Então, Davi ordenou que Husai voltasse para Jerusalém e convencesse Absalão de que seria seu servo, assim como foi de seu pai. Disse ainda que Husai se unisse a Sadoc e Abiatar, os sacerdotes, e pedisse a seus filhos Aiamaás (filho de Sadoc) e Jonatas (filho de Abiatar) que repassassem todas as informações que soubessem de

Absalão a Davi. Desse modo, Husai foi para Jerusalém ajudar Davi, mostrando fidelidade ao seu amigo.

No fato histórico profano, Ripa (1765) descreve como fidelidade um trecho do livro *História Romana*, livro 2, capítulo 15 de Appian de Alexandria, um dos mais estimados de todos os historiadores gregos, a obra que fala sobre as guerras civis romanas e que sobrevive em sua totalidade. O trecho descreve sobre Oppio de Sabino (governador de Mésia ao longo das margens sul do Danúbio), proscrito pelo Triunvirato³ foi exilado em sua própria Selva e condenado à morte. Seu servo vendo o tempo passar e o julgamento no Tribunal estar próximo, o fez, com cautela, se esconder no meio da floresta. Então, sabendo que o pecado era ser Oppio e que ele seria condenado, o servo vestiu o manto para fingir ser seu mestre, pelo qual possuía admirável afeição e salvá-lo da morte. Contudo, Appian, pensando em ganhar uma rica recompensa, cometeu a traição revelando a astúcia dos incontinentes. Por conta dessa delação, Oppio, infeliz, foi preso e degolado. Tal traição desagradou muito a opinião popular, o servo foi admirado pela sua fidelidade, que em condição servil abominando tal mancha, suplicou-se aos três monarcas pela vida e liberdade para o servo leal, e ajuizar a execução do traidor infame.

E no fato fabuloso aborda o nascimento de Hércules, filho de Alcmena e Zeus. Segundo a Mitologia grega, Zeus fingindo ser Anfitrião, noivo de Alcmena, a possuiu e a engravidou. Hera, esposa de Zeus, possuída de ódio decidiu impedir o nascimento da criança, e enviou Lucina, deusa do parto, para tal tarefa, que cruza as pernas impedindo que a criança nasça. Porém Galantide, serva de Alcmena a qual amava com todo coração, percebeu a maldade das deusas e as enganou despistando-as com gritos de que a criança tinha nascido com a ajuda de Zeus, assim dispersou as deusas e conseguiu que a criança nascesse. Quando descobriram tal traição, Hera transformou Galantide em uma doninha (mustela). A serva de Alcmena, também provou lealdade a sua ama. Assim, Ripa descreve a Fidelidade.

A descrição de Ripa (1765) sobre o que simboliza a fidelidade perpassou vários cenários históricos para explicar o conceito. No primeiro momento, a fidelidade do cão ao matar a serpente para proteger a criança, no fato histórico sacro; a fidelidade de Husai em voltar para Jerusalém e se tornar informante do Rei Davi; no profano, a fidelidade do servo com o mestre e no fabuloso, a fidelidade da serva de Alcmena que se sacrificou por amá-la. Todas essas descrições de fidelidade são apenas analogias para o leitor entender sobre o conceito.

³ 1. Magistratura dos triúnviros. 2.P. ext. Associação de três cidadãos que em si reúnem toda a autoridade. 3.Governo de três indivíduos; triarquia. (FERREIRA,2005)

A “iconologia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 1991. p. 47), ou seja, as composições são associadas aos assuntos e conceitos que as identificam. Calabrese (1987) fala sobre a iconologia de Ripa como um marco nos estudos iconológicos, ele diz: “a iconologia de Ripa se apresenta já como uma pura nomenclatura a serviço da arte e de sua história, ela é definida, de fato, como um “raciocínio das imagens”, isto é, uma forma lógica, e se qualifica como discurso de sentido aplicado a pintura” (CALABRESE, 1987, p. 37).

O livro de Ripa foi usado durante muito tempo como referência, porém, após anos esquecido, no início do século XX (aproximadamente em 1927) foi retomado por Emile Mâle (1862-1954), historiador francês de arte, especialista em arte cristã, que fez um estudo sobre a iconografia na idade média e suas fontes de inspiração. No ano seguinte, o livro foi retomado por Hoogewerff (1884-1962), holandês, historiador de arte e professor de iconografia, em sua tese sobre pintores holandeses que trabalhavam na Itália. Deu auxílio para os estudos de iconografia, tornando-se fundamental para a interpretação da obra de arte (Lorente, 1989, p. 4).

A obra de Ripa foi utilizada por muitos artistas e Panofsky (1991) refere-se à ela da seguinte forma:

[...] é representado por aquela *summa* da iconografia que, abeberando-se em fontes tanto clássicas e medievais como contemporâneas, foi justamente, chamada de “a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII” e explorada por artistas e poetas tão ilustres quanto Bernini, Poussin, Vermeer e Milton: a iconologia de Cesare Ripa, publicada em 1593, reeditada muitas vezes depois e traduzida em quatro línguas. (PANOFSKY, 1991, p. 216)

Ainda surgiram outros historiadores da arte como Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) criador do método mais usado na historiografia: o formalismo. Esse método parte das percepções da composição objetiva da imagem. Contudo, apesar de muitos métodos de análise, foi Aby Warburg (1866-1929) que iniciou as pesquisas mais importantes de iconologia juntamente com Fritz Saxl (1890-1948), austríaco, historiador da arte que transformou a biblioteca de Warburg, em Hamburgo, num dos centros de estudos artísticos mais importantes do mundo. Sua primeira formação foi sobre iconologia, em que demonstrou bastante interesse no assunto. Publicou *La vida de las imágenes*, em 1957 e por afinidade ao assunto, logo se uniu a Panofsky (1892-1968), considerado a grande referência da iconologia moderna.

Etimologicamente a palavra iconografia provém do grego *Eikon* (*imagem*) e *Graphain* (*escrita*) onde literalmente significa “escrita da imagem”. Surgiu aproximadamente

no século XVI, como auxílio na disciplina de arqueologia, porém, somente a partir do século XIX o sentido de iconografia foi ampliado para toda investigação descritiva e classificatória nas matérias de artes. Como disciplina científica foi utilizada, na França, em investigações de temas ou motivos cristãos. Segundo Gonzáles (2007), tema é o assunto em torno do qual se constitui a obra de arte e motivo um assunto menor relacionado ao tema, contudo, para Panofsky (1991), o tema é o conteúdo e o motivo a forma, como será visto adiante.

Na Alemanha, Anton Springer (1825-1891), professor de história da arte em Bonn e Leipzig que procurou uma abordagem mais objetiva e histórica da arte medieval e das fontes escritas, foi um dos estudiosos da iconografia. O estudo de iconografia e iconologia foi insistentemente discutido por muitos teóricos, em que cada um propunha uma metodologia ou apresentava contribuições para que se repensasse a história da história da arte (Armstrong, 2015, *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online.*).

No entanto, Aby Warburg (1866-1929) historiador de arte alemão, foi o precursor do método iconológico e um dos que contribuiu para o estudo com suas inúmeras obras publicadas, as quais subsidiam muitos estudos. Em sua palestra no *Palazzo Schifanoia*, Ferrara, em 1912, Warburg mostrou que a arte de um período específico pode ser conectada de várias maneiras e em diferentes graus com a religião, filosofia, literatura, ciência, política e vida social desse mesmo período. Demonstrou também que existe uma ligação entre a antiguidade clássica, período medieval e os tempos modernos e que as obras artísticas poderiam ser valiosos documentos históricos. Para Warburg, iconografia e iconologia são como se fosse geografia e geologia: o primeiro é descritivo, coleta e análise; o segundo, empregando as observações do primeiro, é explicativo, sinótico e exegetico⁴ (Lash, 2015, *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*, tradução nossa).

Warburg fascinado pela arte renascentista buscava nela a presença de elementos arcaicos, imagens consideradas pagãs que resistem e sobrevivem ao tempo e aos períodos da história, inclusive a cultura cristã e se impõe sobre a Europa na Idade Média. Ele chama essa sobrevivência de “*Nachleben*”⁵, outro de seus conceitos fundamentais, traduzido como “sobrevida” ou “pós-vida”. Esses conceitos foram discutidos na sua tese de doutorado *O nascimento de Venus e A Primavera* que é uma análise de duas obras de Sandro Botticelli. Na

4 He contended that this relationship is equivalent to that between geography and geology: the first is descriptive, fact-collecting and analytical; the second, employing the observations of the first, is explanatory, synoptic and exegetic. (LASH, Willem F. "Iconography and iconology." Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed: November 19, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803>)

⁵ Vida após a morte.

observação preliminar desta obra, fica claro o método de Warburg quando ele descreve claramente três momentos, aos quais constituíram sua análise:

No presente trabalho, tentou-se confrontar as conhecidas pinturas de Sandro Botticelli, o *Nascimento de Vênus e a Primavera*, com as correspondentes ideias da literatura poética e das teorias estéticas da época, para assim esclarecer o que da Antiguidade “interessava” aos artistas do século XV. (WARBURG, 2012, p.7)

No decorrer de sua produção que antecedeu a primeira guerra, também criou um conceito da palavra *pathosformeln* que significa “fórmula da emoção”, onde para Warburg o importante era o potencial emotivo suscitado por cada obra particular. Sobre isso Ginzburg (2014) descreve:

Numa conferência realizada em Hamburgo em outubro de 1905, Warburg comparou um desenho de Dürer representando a morte de Orfeu a uma gravura sobre o mesmo tema proveniente do círculo de Mantegna. O desenho deriva da gravura: mas esta, por sua vez, e por intervenções que não são mais rastreáveis, trazia no gesto de Orfeu moribundo, ressonâncias de um gesto que já se encontrava nos vasos gregos, como observou Warburg: ‘uma fórmula de pathos (Pathosformel) arqueologicamente autêntica’. Segundo ele, não se tratava de um caso isolado: a arte do início do Renascimento recuperara da Antiguidade os ‘modelos de uma gestualidade patética intensificada’, ignorados pela visão classicista que identificava a arte antiga como a ‘serena grandeza’” (GINZBURG, 2014, 7-8) (Figuras 2 e 3)



Figura 2 – *Morte de Orfeu* de Dürer

Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/576>



Figura 3 – *Morte de Orfeu* do círculo de Mantegna

Fonte: <http://falcaoklein.blogspot.com.br/2016/05/formulas-de-pathos.html>

Para Warburg, havia elementos da antiguidade presentes nas imagens renascentistas, pois esses elementos seriam importados da iconologia pagã antiga e essas obras possuíam a sua sobrevida, ou *Nachleben*. Esses elementos, visuais e gestuais, expressam imagens míticas e *pathos*⁶ “os quais são absorvidos de forma imediata pelo observador por representarem cenas profundamente registradas na memória coletiva dos povos e de cada indivíduo, através dos mitos”. Uma de suas crenças era que a arte é um indicador fidedigno do comportamento psicológico de cada época (SERVAS, 2015, p. 4).

A iconografia e iconologia são aplicáveis às obras de determinados períodos e constitui um dos ramos fundamentais da investigação em história da arte. Classificam os temas, motivos, alegorias, atributos, símbolos e traça cronologicamente sua evolução histórica, perpetua tradições visuais e padroniza as fórmulas de imagem. Neiva (1993) diz que “o significado das imagens é alcançável graças a uma mistura de erudição e quebra-cabeça, como a interação de hipóteses, deduções e provas fatuais, análoga à solução de enigmas que atormentam os detetives” (NEIVA, 1993, p. 15).

A principal ideia defendida por esses estudiosos é que as obras de arte, mais do que a imagem representada na tela (explícito ou visível - iconografia), pode ocultar uma série de mensagens implícitas de cunho religioso ou moral, por meio de simbolismos disfarçados

⁶ Em Aristóteles, a paixão (*pathos*) é uma das dez *categorias, a qual designa uma ação que se sofre, transmitindo a ideia de passividade, por exemplo, ser cortado, ser queimado (Cat. 4). Oposto a ação. 2. Segundo Descartes, as paixões são os estados efetivos, “excitados na alma sem nenhum auxílio da vontade e, por conseguinte, sem nenhuma ação que provém dela, apenas pelas impressões que estão no cérebro, já que tudo que não é ação é paixão” (Carta a Elisabeth, 6 out. 1645). (Dicionário de filosofia, 2001, p. 146)

nas cenas do cotidiano (implícito ou invisível - iconologia) (UNFRIED, 2014, p. 2). Ou seja, fazer uma análise iconográfica é observar uma obra com outros olhos buscando o que está implícito na obra e o que não se percebe no primeiro olhar, pois somente já ter visto uma obra múltiplas vezes não se configura um critério de observação.

Para exemplificar tomemos como exercício um quadro emblemático de Leonardo da Vinci chamado *La Gioconda* ou *Monalisa* (Figura 4). Ao olhar o quadro percebe-se que ao lado direito, perto do ombro tem um caminho que leva para um rio e provavelmente este detalhe pode passar despercebido. Isso exemplifica o fato de que nem sempre se olha com a atenção necessária as obras de arte ou que somente se valoriza o que está em primeiro plano. (O fundo trata-se de uma paisagem da cidade de Leonardo da Vinci, na Toscana).



Figura 4 – *Monalisa* de Leonardo Da Vinci

Fonte: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>

A análise de uma obra de arte requer exercício constante e um conhecimento prévio de alguns elementos básicos como forma, cor, plano, dentre outros. Quando se tem uma boa descrição desses elementos, pode corresponder a uma boa base para a análise iconológica.

A obra em si possui praticamente duas leituras, Calabrese (1993) diz que é “um desafio ao próprio leitor, em conjunto e, ao mesmo tempo, uma espécie de dupla função da

obra, com duas leituras, uma para a maioria e outra para a minoria que possui a chave adequada” (1993, p.24). Essa chave está provavelmente relacionada às qualidades específicas para uma boa análise. Arnheim (2005) confirma dizendo na introdução do livro *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*, que:

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual é o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. (p.XIX)

Ao falar de iconografia faz-se necessário iniciar pelo significado da palavra, assim buscou-se uma definição mais simples que segundo Ferreira (2004), é a arte de representar por meio da imagem, ou ainda, conhecimento e descrição imagética (gravuras, fotografias, etc.), ou ainda documentação visual que constitui ou completa obra de referência e/ou de caráter biográfico, histórico, geográfico, etc. Panofsky (1991) diz que iconografia é uma parte da História da Arte que aborda sobre a diferença entre o significado e a forma da obra de arte. (1991, p. 47). Para melhor compreensão será necessário definir forma e significado a fim de possibilitar o entendimento do método de análise proposto por Panofsky.

De natureza sensível, a primeira camada é uma descrição pré-iconográfica, que constitui o *tema primário* ou *natural*. Ao visualizar uma pintura, a percepção faz um registro de formas e cores em um plano. A partir dessa visualização, é possível reconhecer *motivos*—um homem, uma árvore, uma pedra - estabelecendo o *significado factual*, além de um *significado expressional*, que indica variações psicológicas. Então, o que se entende por natural é derivado da experiência de ver uma figura humana e reconhecê-la, é o factual, e por uma expressão de prazer ou de dor, é expressional.

Esses objetos identificados através da experiência causam uma reação. É por esse motivo que se sabe identificar quando uma pessoa está triste ou alegre, se está de bom ou mau humor se o que quer com outra pessoa é ou não amizade e essas gradações de comportamento por estar ligadas às emoções, chama-se expressional. É diferente do factual pelo simples motivo de que essas nuances são perceptíveis devido à experiência prática e sensível, o que causa uma empatia. Tais características expostas sobre o significado factual e expressional formam a classe dos significados primários ou naturais. Está relacionado como o mundo dos motivos artísticos.

Porém quando se combina esses motivos artísticos com temas ou conceitos e as imagens com outras têm um significado secundário ou convencional que está relacionado à imagem, histórias e alegorias, ou seja, imagine-se uma mulher sentada em uma pedra, tendo

em seus braços um homem despido e morto. Tal descrição envolve imagens que relacionadas à história da arte, serão reportadas à escultura *Pietà* de Michelangelo (Figura 5), que retrata a história religiosa de Maria com seu filho Jesus aos braços após a retirada do seu corpo da cruz.



Figura 5 – *Pietà* de Michelangelo na Basílica de São Pedro no Vaticano

Fonte: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8170644/Original-model-for-Michelangelos-Pieta-discovered.html>

E finalmente, o que pode compor a personalidade, Panofsky (1991, p. 52) diz que a concepção das formas puras, dos motivos, das imagens, das histórias e das alegorias como manifestações de princípios fundamentais chamamos de significado intrínseco ou conteúdo. Esse significado constitui os valores simbólicos. Sua descoberta e sua interpretação são os objetos da iconografia num sentido mais profundo, um método de interpretação que surge como síntese desse processo.

Então partindo de três níveis de descrição, faremos uma recapitulação do que foi visto com relação aos significados, porém dividido por Panofsky (1991), em descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica.

A análise iconográfica, para Panofsky (1991) “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem (Temas secundário e convencional) das obras de arte em contraposição a sua forma (Temas primário e natural). Nesse caso, a análise pré-iconográfica, primeira fase do método de Panofsky. A descrição pré-iconográfica nada mais é que o significado primário ou natural, subdividindo-se em factual ou expressional, ou seja, analisa além da forma, como cores, linhas, volume, também se observa os motivos do quadro, o que o compõe, se é uma pessoa, como se veste, qual sua expressão, quantos anos aparenta, etc. São os motivos artísticos, identificados em nossa experiência prática que pode ser ampliado com análise de fontes documentais, comparação de imagens ou conhecimento da história do estilo.

Porém toda essa gama de conhecimentos pode não ser suficiente para reconhecer, por exemplo, o *locus* histórico. Para exemplificar, utilizaremos uma figura de uma década mais atual na qual Silva (2014) analisando a obra *As Lavadeiras* de Hahnemann Bacelar (Figura 6) faz a seguinte descrição:

Com isso, percebe-se na obra em primeiro plano uma mulher agachada com uma criança centralizada no quadro, com o vestido entre as pernas, leva às mãos a cabeça com a intenção de prender os longos cabelos para realizar possivelmente o banho da criança, que está pisando na borda de uma bacia. A criança abraça a mãe como se acomodando para entrar no recipiente com água, a barriga avantajada é evidente na desproporção em relação ao corpo, fator característico de crianças privadas de condição alimentícia, saúde e habitação saudáveis, às vezes dependentes somente do leite materno (SILVA, 2014, p.61).

A citação acima, revela exatamente uma descrição pré-iconográfica onde o autor expõe primariamente parte do primeiro plano assim como sugere Panofsky (1991), uma descrição básica trazendo elementos que podem ser identificados por qualquer pessoa e que não necessita de conhecimentos prévios para tal.

Tais elementos são descritos de uma forma simples e clara. Cada detalhe formal do quadro, como a mulher, a criança, o que elas estão fazendo, em que posição estão, descreve problemas sociais peculiares das regiões ribeirinhas. Essas descrições são relevantes para as fases seguintes. É através dessa descrição que se parte para o próximo nível, com clareza para análise. Uma análise pré-iconográfica bem realizada favorece todas as fases seguintes.



Figura 6 – *As lavadeiras* Óleo sobre tela, 1965, 77 x 95 cm, acervo da Família Páscoa
Fonte: Dissertação de mestrado do PPGLA – UEA, de Décio Viana da Silva, (2014, p. 59.)

O segundo nível trata da análise iconográfica que é o significado secundário ou convencional. Voltemos então ao mundo das imagens, estórias e alegorias. No caso da análise iconográfica precisamos mais do que descrever formas, precisamos identificar a contextualização da obra e principalmente, recorrer a fontes literárias ou até mesmo a tradição oral, vale ressaltar que tal descrição pode não ser exata. Identifica a combinação imagética da história e alegorias, o mundo das imagens que segundo Panofsky (1991) muitas vezes são até desconhecidos pelo artista, o que acontece nesse quadro, por que estão fazendo isso, quem são essas pessoas.

O quadro descrito por Panofsky (1991, p. 59), de Francisco Maffei, pintor veneziano do século XVII, representado por uma linda mulher que traz em sua mão esquerda uma espada e na outra mão, sob uma bandeja, uma cabeça de um homem decapitado.

Este quadro foi publicado como *Salomé com a cabeça de João Batista*. Nesse caso não justificaria a espada na mão, por não ter sido Salomé quem degolou São João Batista, porém na história bíblica houve outra mulher que poderia ser representada com uma espada e com uma cabeça decapitada, mas dessa vez no saco. Trata-se de Judite que decapitou Holofernes, foi a derrota do poder humano pelos seus desejos. Nesse caso, foi necessária a busca de outras fontes que pudessem elucidar esse caso, afinal, seria Salomé ou Judite?

Após muitas pesquisas, Panofsky encontrou vários outros quadros de Judite com a bandeja e a espada por outros pintores, e chegou à conclusão de que realmente era Judite representada no quadro pintado por Maffei. Isso prova que a análise iconográfica é um pouco mais complexa e requer habilidades de um pesquisador e não de um simples observador. (Figura 7)



Figura 7 – *Judite* de Francisco Maffei
Fonte: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>

Finalmente, chegamos ao terceiro nível da análise que é a interpretação iconológica que já é constituída pelos valores simbólicos, nesse caso é necessário muito mais que conhecimento prévio transmitido por fontes literárias. Nem sempre encontraremos textos que possibilitem elucidação de fatos implícitos de forma clara, mas através do que Panofsky (1991, p.62) chama de “intuição sintética” que se desenvolve melhor em um leigo do que em um estudioso experiente. Aqui as experiências práticas foram transformadas em conhecimentos dos estilos, o historiador da arte deve ter primazia pelo conhecimento da história dos símbolos, de outras fontes e conhecimento de civilizações diferentes, assim como ideias filosóficas, religiosas, políticas, econômicas.

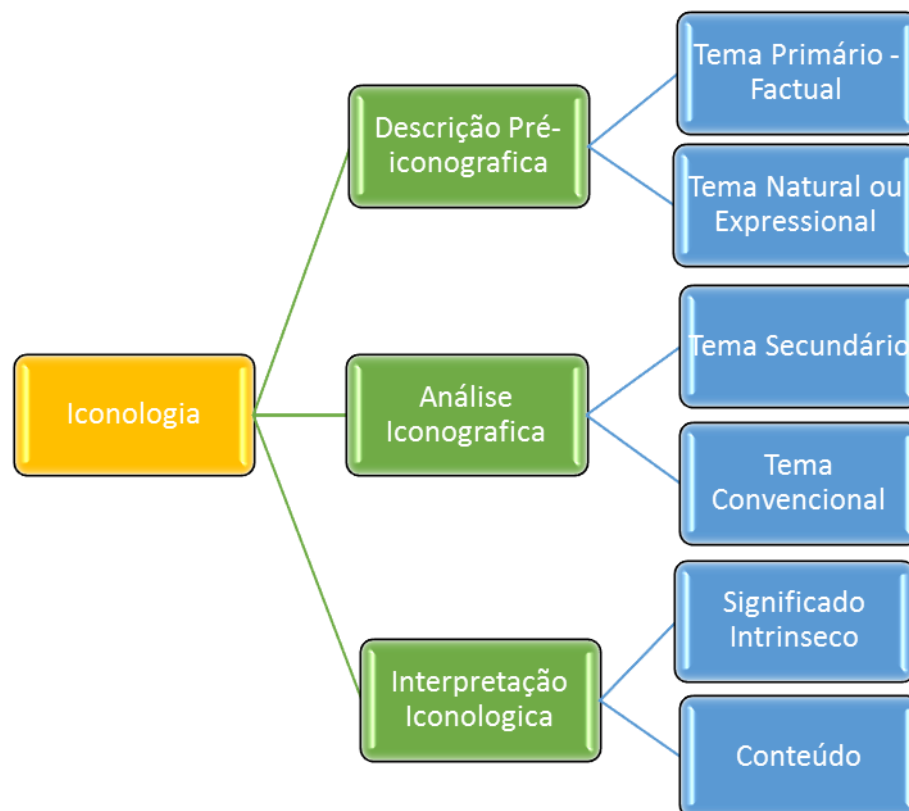


Figura 8 – Quadro sinótico sobre Iconologia.
Fonte: Elaboração com base em Panofsky (1991)

Os três níveis (Figura 8) de interpretação devem ser abordados consecutivamente, pois são interligados. A identificação dos motivos artísticos é um requisito para uma análise iconográfica e sucessivamente para uma interpretação iconológica adequada. A utilização de toda essa gama de informações descritas acima possibilitará a análise e facilitará a

compreensão de elementos dispostos nas obras de arte e a identificá-los em um contexto histórico.

Estes argumentos fazem parte da fundamentação teórica da pesquisa, cujo objetivo geral refere-se ao estudo das obras da década de 1980, pertencentes ao acervo da exposição permanente da Pinacoteca do Estado do Amazonas. Porém, antes da abordagem analítica das obras, será ressaltada a importância das mesmas para a construção da memória e da história do povo, da obra de arte como arquivo.

1.2 Arquivo e história, arte e memória

Ao falar de arquivo, não poderia deixar de lado a história e a memória cultural coletiva e porque não dizer também a arte. Durante anos tem-se encontrado os arquivos nos mais variados suportes como o papel, livros e até pinturas em cavernas e papiros, esses suportes constituem a memória institucional, pessoal, ou de uma população.

Desde a pré-história o homem vem deixando vestígios em forma de pinturas, desenhos, esculturas. Esses registros podem ser considerados arquivos, pois narram sobre a cultura, costumes e ainda representam a existência e história de um povo com documentos, pois segundo Le Goff (1990) não há história sem documentos: “Há que se tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou qualquer outra maneira” (LE GOFF, 1990, p.540).

Documentos e arquivos são termos remetentes a textos, papéis e a tudo o que se designa como físico. Até mesmo os armários que portam tais documentos, recebem a mesma nomenclatura. Esse tipo de abordagem é caracteristicamente simplista, pois privilegia apenas o suporte material e técnico. Segundo o *Dicionário Brasileiro de terminologia arquivística* (2005, p.27), arquivo é um conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte.

Para outros autores, como Rousseau e Couture (1994, p. 284 apud RODRIGUES 2006, p.104) o arquivo é um conjunto de informações e não como um conjunto de documentos, porém para Derrida (2001), arquivo está associado a palavra *arkhê*, que designa começo e comando, no qual o começo está associado a origem e o comando ao ontológico e ao nomológico. Já a memória, está associada a imagens, a sons, a odores, as lembranças que o

indivíduo tem de determinados momentos, ou monumentos que nos traz à lembrança determinados fatos ocorridos.

Este discurso tem o objetivo de conduzir o leitor a uma análise a respeito da importância da obra de arte como suporte arquivístico. Para isso foram apresentados os principais conceitos e características de arquivo, ressaltando o valor dos mesmos para a história e memória cultural coletiva. A finalidade é propor discussões a partir das obras encontradas na Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Mas, afinal, essas obras contidas na Pinacoteca podem ou não ser usadas como suporte ou documento histórico amazônico? Para essa discussão foram reunidos os dados encontrados e feitas as considerações a respeito do mais viável na literatura.

1.2.1 Arquivo: conceitos, princípios, características e qualidades.

A origem do arquivo, segundo Ramiz Galvão (1909 *apud* PAES, 2001, p. 12-13) o considera sua procedência da palavra *archivum*, de origem latina, que no sentido antigo identifica o lugar de guarda de documentos e outros títulos. Porém, apesar das incertezas de alguns autores, Paes (2004) e Derrida (2001) concordam que o sentido de arquivo vem da palavra *arkheion*, do grego, que é atribuída a priori a uma casa, um domicílio, residência dos magistrados superiores, denominados *arcontes*, aqueles que comandavam. Somente a eles era dado o poder de arquivar e o mais importante, a competência hermenêutica. Os arcontes, eram os detentores do poder político e somente eles manuseavam esses arquivos, eram os guardiões desses documentos, a eles também cabia o poder de selecionar o que servia ou não.

Tomando o texto exposto e o trazendo para a realidade com o intuito de comprovar o estado da obra de arte como arquivo, porque não dizermos que a Pinacoteca, local onde está o acervo a ser descrito, ser exatamente um *arkheion*, pois nele está um dos maiores acervos de artes visuais no Amazonas, são mais de 1000 obras distribuídas na exposição permanente e no restauro. Ainda hoje esse hábito patrimonialista e personalista do tratamento do arquivo como na época dos arcontes ainda existe. É exatamente o mal de arquivo descrito por Derrida (2001, p.9).

Após analisar os autores, o que mais se aproxima de um ideal ou do que se quer comprovar é que “arquivo é um conjunto de documentos produzidos e recebidos no decurso das ações necessárias para o cumprimento da missão predefinida de uma determinada

entidade coletiva, pessoa ou família” (RODRIGUES, 2006.p.105). Então, esse processo de produção e recepção de documentos resulta da realização da missão, ou seja, da atividade de quem o produz. Mas como surgem esses arquivos?

Após começar a história da teoria dos arquivos, cria-se os Archives Nationales de Paris, em 1841, no qual traz a publicação de algumas instruções aos arquivistas e dentre elas o termo *respect des fonds*, que está relacionado com os princípios arquivísticos e essa noção de respeito aos fundos recomendava contextualizar as informações no universo da sua criação. Mas tais instruções, a respeito dos fundos, não foram bem compreendidas e os alemães acrescentaram dois princípios, o da proveniência que é o sinônimo do respeito aos fundos, e o de manutenção da ordem original e o princípio da integridade ou da indivisibilidade. (IDEM)

Segundo o *Dicionário de Terminologia Arquivística da Associação dos Arquivistas Brasileiros* (2005, p. 136), o princípio de proveniência é o princípio básico da arquivologia segundo o qual o arquivo produzido ou recebido de uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras. Conforme as atividades do produtor são desenvolvidas esses documentos são acumulados e formam o arquivo em um processo natural. O princípio da manutenção da ordem original, é quando o fluxo de ações do mesmo produtor está agrupado conforme a produção ou o recebimento, ou seja, são arquivados por produtores e por ações do mesmo produtor.

E, finalmente, o princípio da integridade ou indivisibilidade que segundo Bellotto (2002 *apud* RODRIGUES, 2006, p.107) “os fundos de arquivo devem ser preservados sem dispersão, mutilação, alienação, destruição não autorizada ou adição indevida...”. Essa divisão, caso seja feita, perde o valor aurático da obra, segundo Benjamin (1969 {2012}), por não estar íntegra, pois a obra possui unicidade, originalidade e autenticidade e no momento que o arquivo é dividido perde o valor. “Esses princípios mencionados constituem três características inerentes, que não determinam um arquivo e que podem ser denominadas de singularidade do produtor do arquivo, a filiação dos documentos às ações que promovem a missão definida e a dependência dos documentos dos seus pares.” (RODRIGUES, 2006, p.107).

A singularidade do produtor do arquivo está relacionada com a procedência, pois um conjunto de documentos produzidos por sujeitos distintos não forma um arquivo. O que forma a identidade de um arquivo, segundo Rodrigues, é a relação entre o produtor, a entidade, pessoa ou família e o documento singular que é determinado pela singularidade do autor (2006. p.108). A segunda característica é a filiação do documento à ação que produziu

ou recebeu se dá em função do respeito à sustentação da ordem original ou o respeito à procedência interna. Por exemplo, o sujeito recebe um documento que é alheio as suas atividades e o acumula, esse documento não é arquivo. “A essa filiação do documento à atividade a qual foi produzido fornece identidade individual e em pequenos grupos e o que o identifica é a ação que o gerou.” (RODRIGUES, 2006, p. 108)

E a terceira característica é a dependência dos documentos dos demais, criados em prol da mesma missão que o gerou está baseado no princípio da integridade ou indivisibilidade. Caso se preservasse apenas um documento de um todo e se eliminasse os demais, esse documento seria um documento que pertenceu ao arquivo daquele produtor, não poderia ser considerado arquivo desse produtor. Essas características juntamente com os princípios são utilizadas como condição para definir um grupo de documentos como arquivo e para definir um arquivo isolado como potencial arquivístico.

A Pinacoteca do Estado do Amazonas possui inúmeras obras com as características mencionadas. Moacir Andrade, por exemplo, detinha em seu acervo pessoal, obras doadas por Alfredo Volpi (1896-1988), artista italiano naturalizado brasileiro, que o visitou em determinada época e lhe presenteou com o quadro *Sem título*, uma litogravura do ano de 1983 que foi doada e consta no acervo da Pinacoteca (mencionado pelo monitor da Pinacoteca), mas não é produção de Andrade, se uniu ao seu arquivo porque foi doado. Nesse caso a filiação do documento foi feita no momento em que o quadro foi doado por Volpi, e a singularidade do arquivo está presente nesse quadro, pois num ato de amizade doou para Andrade que também doou para a Pinacoteca.

Contudo, ainda precisamos conhecer as qualidades do arquivo que são orientadoras no seu tratamento. Essas qualidades são desejadas, mas não determinantes em um arquivo assim como as características. Duranti (1994b *apud* RODRIGUES, 2006) define cinco qualidades do arquivo ou dos seus documentos: unicidade, cumulatividade, organicidade, imparcialidade e autenticidade.

A unicidade está relacionada à preocupação com as cópias encontradas dentro do mesmo arquivo, este é o enfoque principal dessa qualidade, o que importa é o contexto da sua produção. A cumulatividade diz que a naturalidade de acumular tais documentos prova que os documentos não são colecionados e sim acumulados. A entidade, pessoa ou família vai acumulando no decorrer dos anos o que acaba formando o arquivo. Em muitos casos, não existe a intenção prévia de acumular, então se adquire desordenadamente, porém o que é mais valorizado é que apesar de ser acumulado, possui certa organização, mas dificilmente

acontece. A organicidade está relacionada às partes que formam um determinado arquivo, onde sem uma das partes o todo não faz sentido. Esses documentos se originam de ações do sujeito ou entidade em prol de uma determinada missão. A atividade executada acaba por ordem aos documentos gerados. Já a imparcialidade, definida por Jenkinson (1965, apud RODRIGUES, 2006), diz que não se constrói um arquivo intencionalmente, os documentos surgem de acordo com a atividade realizada por uma entidade e não pela escolha de adquirir para determinadas atividades. Está relacionada a organicidade do arquivo. E a autenticidade, quinta qualidade, está diretamente relacionada as duas anteriores, pois ao separar os documentos que formam um conjunto perdem a autenticidade, mas isso baseado nos arquivos de guarda permanente, que partem das repartições públicas e privadas.

1.2.2 Pinturas da Pinacoteca do Estado: suporte para a memória e para a história do Amazonas.

Para melhor compreensão do significado de memória, deve-se buscar as definições do conceito. Dentre muitas acepções, Ferreira (2004) diz que memória “é a capacidade ou faculdade que possibilita às pessoas lembrar-se de algo, ou ainda o registro, a lembrança, daquilo de que se lembra”⁷. A memória faz lembrar coisas através de um objeto visto em algum momento, um gesto pode fazer se lembrar de alguém, um documento traz a memória ou fato ocorrido ou um monumento de um lugar, tudo faz lembrar-se de fatos ocorridos, de pessoas ou de lugares

Le Goff (1990) define memória como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. (LE GOFF, 1990, p. 423). Já Halbwachs (1990) diz que memória pode ser individual e coletiva, porém é fato que essa memória coletiva se faz com a própria visão e caso esqueça o coletivo, que participou dessa memória nos faz lembrar, o grupo ao qual o sujeito está inserido lembra-se perfeitamente do fato e recobra a memória do outro, pois os acontecimentos ocorrem normalmente para um grupo.

Contudo, existem segundo Nora (1997), os lugares de memória, que é onde a memória se cristaliza, tais lugares surgem quando os meios de memória deixam de existir, esses meios podem ser nossos ancestrais ou o grupo social no qual vivemos que nos repassam

⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Eletrônico Aurélio. Rio de Janeiro: Editora Positivo Informática Ltda, 2004. Versão 5.0. 40 CD-ROM.

as tradições, costumes e conhecimentos e esse compartilhamento é passado para a próxima geração e assim se faz a memória de um povo, através da oralidade. Quando esses meios de memória deixam de existir é necessário, datas comemorativas, monumentos, arquivos, que transformam esses lugares em símbolos.

Sobre o objeto pesquisado, podemos dizer que as obras de arte devem ser vistas como profundamente integradas à cultura de um povo, pois ora retratam elementos do meio natural, ora elementos religiosos, ou podem retratar situações sociais. A criação artística de uma sociedade faz parte de sua memória e são esses elementos deixados pelo homem que tornam possível o conhecimento da história. Contudo, a arte não está atrelada ao tempo e apesar do que muitos imaginam, não está a favor de classes sociais, é dinâmica e não possui linearidade.

Segundo Vattimo (1992), um dos fatores determinantes para a dissolução da ideia de História linear e para o fim da modernidade, foi a advento da sociedade da comunicação de massa. Afirma também que o surgimento da pós-modernidade trouxe consigo uma sociedade caótica e complexa, mas com a esperança de emancipação proporcionada pelo progresso que libertaria dando autonomia de decisão e escolha. Mas isso não aconteceu, pois somente a classe dominante sentiu o sabor do progresso emergente por possuir o poder aquisitivo elevado e influenciar-se pelo consumismo. O poder de compra os fazia comprar cada vez mais, pelo simples prazer de possuir, tendo acesso a tudo que surgia diariamente como: os televisores, o rádio, entre outros bens. E a classe menos abastada estaria condenada à ignorância, pelo menos nos primeiros anos, pois como sempre, a banalização do produto o torna mais barato facilitando a compra pela classe menos favorecidas.

No entanto, os meios de comunicação eram utilizados na manipulação da informação. Observa-se que esse fato não é anacrônico, pois após anos ainda se identifica essa manipulação, a maioria das coisas que são comercializadas, estão influenciadas pelos meios de comunicação ou tão somente pelo sentimento de se sentir pertencente a sociedade capitalista e esse sentimento está presente em todos.

Para Benjamin (2012), esse progresso trouxe uma mudança na fruição da obra de arte, pois antes era necessário a pessoa se deslocar para conhecer quadros de pintores famosos, no entanto com a facilidade do acesso às tecnologias e principalmente à internet tudo se tornou próximo, o público também mudou, uma vez que não é necessário ir até Paris para ver a *Monalisa* no Louvre, isso pode ser feito online, possibilitando ao mais rico e ao mais pobre essa fruição. Isso facilita a acessibilidade à obra de arte. Mas Benjamin (2012)

ainda diz que mesmo que a reprodução seja perfeita ainda falta um elemento, a existência única da obra no local que ela se encontra. Todo o contexto na qual a obra está inserida faz com que a o seu valor aurático seja percebido como autêntico e que a massificação da obra de arte através da reprodutibilidade técnica perderia a aura e impediria a contemplação pelos *mass media*. Para ele, somente os amantes da arte conseguiriam contemplá-las. Todavia, a arte é para todos e não é a favor de classes sociais, não se produz artes para a classe popular diferenciada da arte para elite, todos tem o direito de experimentar, de olhar. “A aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado, representado por Benjamin como o poder da distância” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.147)

A Pinacoteca faz parte de uma memória coletiva e aproxima a população das obras de arte, pois ali há informações, ou documentos relevantes, considerando-se que cada artista traz em sua tela a sua visão sobre determinado fato, representações da cultura popular ou fatos da infância que estão ligados ao modo de ver de cada artista. Através dessas obras é possível conhecer os costumes, hábitos, etnias que estão inseridas na Região Amazônica. Páscoa (2011) descreve uma das memórias de Van Pereira, pintor que viveu em Manaus a partir da década de 60, relacionada a obra em nanquim intitulada *Paisagem* (Figura 9), assim:

Uma das marcas inconfundíveis de Van Pereira é o sol geometrizado que possui um significado espiritual. Segundo o artista, essa forma circular pode representar o sol ou a lua, dependendo do contexto. Sol e lua são repartidos ao meio e remetem às frestas de palha e às janelas das palafitas. Esse universo simbólico representa as memórias do artista sobre sua infância no interior. (PASCOA, 2011, p. 271)

Essa citação exemplifica todo o discurso sobre memória, pois o artista descreve uma de suas lembranças, contudo a representação de suas memórias é através da pintura. Observando bem o quadro, pode-se destacar a vida da zona ribeirinha, um homem em uma canoa, uma palafita que são objetos típicos da região. Assim, através do quadro, podemos ter informações sobre a história da cultura, costumes e geografia. Esse quadro, serve como documento para o artista e conseqüentemente para a sociedade. Pode ser utilizado como referência por pesquisadores e admiradores do local.

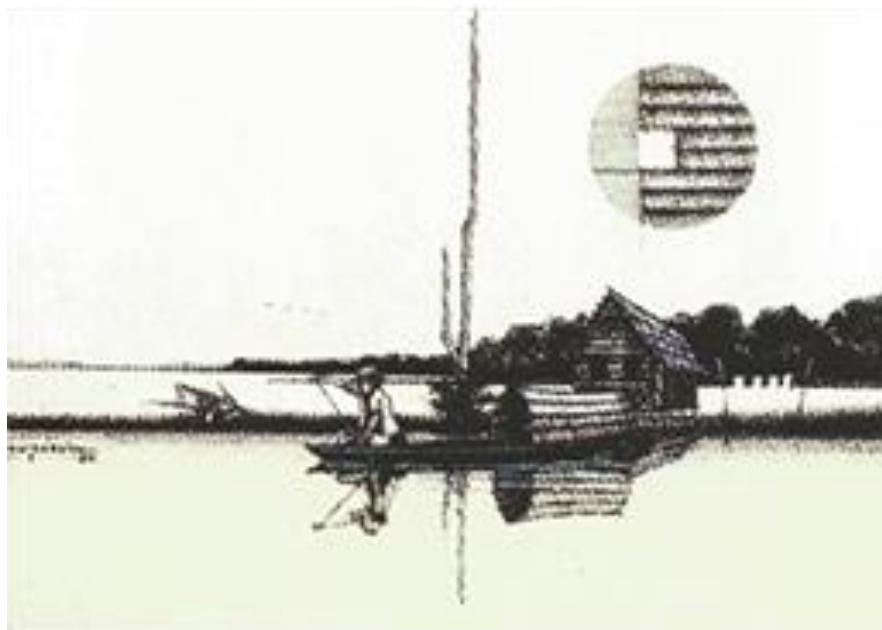


Figura 9 – *Paisagem*: nanquim sobre papel, 1985, col. Pinacoteca do Estado do Amazonas - Van Pereira.
Fonte: retirado do livro de Páscoa (2011)

Nora (1984) estabelece várias diferenças entre Memória e História, diz que “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”. E diz mais, “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir”. (NORA, 1984, p.90). Ou, ainda, a memória dita o que a história escreve.

Apesar de saber que quase todos os conhecimentos que se têm das civilizações antigas devem-se à Arqueologia, é a história que escreve todos esses fatos. Francastel (1900-1970), para confirmar, diz: “Enfim, é no domínio da história das sociedades mais recentes que cabe fazer o maior esforço para desenvolver um conhecimento metódico das fontes não-escritas da história das civilizações, dentre as quais figuram, naturalmente, em primeiro plano, as artes”. (FRANCASTEL, 2011, p. 65).

Na Idade Média, por volta do século VI a aristocracia culta havia desaparecido, e a nova nobreza emergente não lia, pois não se interessava sobre assuntos literários e culturais, as pessoas que ocupavam os cargos mais altos da Igreja, também não eram letrados. Então a Igreja encomendava a pintura que servia como suporte para o clero no ensino da religião, pois havia intenção de levar os manuscritos religiosos aos cristãos, em muitas igrejas ainda utilizavam esses recursos. Foi assim que a Igreja começou a adquirir o monopólio educacional ao qual se deve sua influência na sociedade da Europa ocidental. Porque não dizer que tais quadros também podem tratar de fatos históricos, ser um documento histórico?

Nesse caso existe mais um indício de que arte pode ser considerada um suporte para a construção da história da sociedade. (HAUSER, 2010, p. 152-153)

Portanto, uma das quatro propostas de Barthes (1956 apud FRANCASTEL 1995, p. 65) sobre uma arte que utiliza a linguagem como instrumento é uma reflexão sobre o papel das artes na sociedade, “a história do espírito a qual descreve que a obra de arte é o lugar de certos pensamentos coletivos médios, de grupos humanos a determinar e cujos contornos não se confundem com a totalidade de uma sociedade” (FRANCASTEL 1995, p. 65). Mas pode representar mesmo que isoladamente aspectos sociais, culturais, geográficos e históricos, tornando a obra de arte um excelente suporte para a memória, já que pode ser utilizada para lembrar fatos passados, ou presentes que sobreviveram ao passado e também serve de suporte para a história, por comprovar através de imagens o que foi escrito nos documentos, ou podem representar o que não foi descrito.

Assim, a Pinacoteca do Estado do Amazonas poderia ser considerada um *arkheion*, já que lá estão armazenadas as obras de arte que podem ser consideradas documentos. Levando em consideração o conceito de Rodrigues (2015) sobre o que é arquivo, também associamos as obras e a Pinacoteca pois, se consideradas documentos são produzidos e recebidos para a sublimação dos espectadores que é a missão da Pinacoteca enquanto entidade. Além de todas as características e princípios se encaixarem em todos os aspectos desenvolvidos nesse texto.

1.3 Pinacoteca do Estado do Amazonas: a formação de um acervo.

Os museus de arte são repositórios documentais e patrimoniais de várias décadas de produção artística, alguns até constituem-se no lugar no qual civilizações passadas podem ser estudadas e essa é uma das formas que pesquisadores conseguem conhecer feitos e realizações culturais de tais civilizações. Além, de ser um lugar em que se pode haurir de tais informações, de inspirações de obras belíssimas de várias épocas. Esses museus e pinacotecas são constituídos, na maioria das vezes, através de doações de acervos institucionais ou de acervos pessoais.

A lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 que institui o estatuto de museus no seu artigo 1º diz:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e

coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Podemos ver claramente, a disposição da Pinacoteca como museu garantido pela lei supracitada, na qual se enquadra em todas as palavras descritas. A aplicação de tal artigo está vinculada aos princípios basilares do Plano Nacional de Cultura para a valorização do patrimônio. Apesar de sua criação ser muito anterior ao estatuto, a Pinacoteca se enquadra perfeitamente no artigo mencionado, pois se constitui em objeto de estudo e pesquisa, além de ter fins educacionais e favorecer o turismo. Destaca-se ainda o fato de que já foi alvo jornalístico da TV Cultura do projeto Conhecendo Museus⁸, onde foram apresentados museus de todo o Brasil.

A Pinacoteca do Estado do Amazonas⁹, museu de arte subordinado à Secretaria de Cultura do Amazonas, foi instituída em 1965 pelo governador em exercício, na época, Arthur César Ferreira Reis, com o objetivo de desenvolver e conservar o patrimônio cultural, além de propagar o ensino das artes no Amazonas.

A ideia de sua criação surgiu aproximadamente em 1950 por Moacir de Andrade que comentou o seu desejo com o historiador e amigo Arthur César Ferreira Reis, em construir um acervo de obras plásticas no Amazonas. Em 1964, após o golpe militar, Arthur Reis foi nomeado pelo governador do Estado do Amazonas, o general Castelo Branco, e no ano seguinte, 1965, instituiu por meio da Lei n.º 233, a Pinacoteca do Estado do Amazonas. Seu acervo inicial consistia em 90 obras de arte, entre pinturas, desenhos, gravuras e esculturas e foi inaugurado no segundo salão da Biblioteca Pública¹⁰.

Moacir de Andrade (1927-2016), pintor, foi o primeiro diretor da instituição e permaneceu como tal por quatro anos, também era professor na Escola Técnica Federal do Amazonas e no Colégio Estadual. Sua direção marcou a história da Pinacoteca, pois através de suas boas relações conseguiu patrocínios para aquisição de materiais e prêmios para os melhores alunos, além de realizar exposições. Deixou o cargo de diretor para assumir um cargo na Fundação Cultural do Amazonas. Foi sucedido por Álvaro Páscoa (1920-1997), Afrânio de Castro (1931-1981) e Helena Gentil. Páscoa (2011, p.152) descreve em seu livro

8 Conhecendo Museus - Ep. 57: MUSEU AMAZÔNICO & PINACOTECA DO AM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4CbxsQDsOo8> acessado em 21.06.2016

9 As informações sobre a Pinacoteca do Estado do Amazonas foram consultadas no Biblioteca Virtual. http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/index.php?p=5. E através de visitas no Palacete Provincial.

10 Série Memória, da Biblioteca Virtual. Disponível em:

<http://bv.cultura.am.gov.br/templates/areatematica/seriememoria/pdfs/94d80d5d700879ab977ed39d5f46eba3.pdf>

um relato de Moacir Andrade sobre sua atuação na Pinacoteca “o curso foi criado por mim, eu dinamizava muito aquilo. Além disso, eu organizava as exposições dos alunos. O Álvaro cooperava muito, dava até aula além do horário previsto e era muito presente na pinacoteca”. Isso mostra as atividades e exposições que aconteciam.

Pela escola de arte da Pinacoteca passaram por formação muitos artistas plásticos contemporâneos como Jair Jacqmont Cantanhede, Enéas Medeiros Vale, Van Pereira. A escola de artes funcionava dentro da Pinacoteca, facilitando aos alunos o contato direto com as obras, proporcionando uma assimilação imediata. Os alunos também recebiam aulas de história da arte em uma programação que iniciava em março e terminava em dezembro, sem nenhum rigor como programa. Também eram oferecidas conferências sobre temas diversos, como: expressionismo, abstracionismo, fauvismo e cubismo.

A Pinacoteca era frequentada por artistas como Hahnemann Bacelar, Van Pereira, que eram alunos de Álvaro Pascoa, além dos integrantes do Clube da Madrugada, como Afrânio de Castro que também foi diretor da Pinacoteca, o artista plástico e advogado José Maciel, o arquiteto Getúlio Alho.

O acervo foi adquirido através de artistas expositores, de doações e assim foi se tornando mais rico. Na sua fundação a Pinacoteca já possuía obras de artistas conhecidos nacionalmente, como Aurélio de Figueiredo, Antonio Parreiras e Eliseu Visconti. Essas obras ficaram guardadas muitos anos, principalmente durante a década de 1980.

Na década de 70, com intuito de enriquecer o acervo, foi adquirido pela Secretaria de Educação, o Museu de Artes Didacta, que é composto por reproduções de 70 quadros e 20 esculturas, que relatam a história da arte desde os primórdios até os dias atuais. Este acervo hoje se encontra exposto na Casa da Cultura na rua da Instalação.

Com a reformulação do prédio do Centro de Artes Chaminé, projeto apresentado e aprovado pelo Patrimônio Histórico e Artístico, a Pinacoteca encontra sua nova casa em 1992, onde teve seu espaço praticamente duplicado. Jair Jacqmont que dirigia a Pinacoteca neste ano continuou com o objetivo inicial, desde a inauguração da Pinacoteca, que era de ter cursos de desenhos para população, onde várias turmas foram oferecidas.

Ao passar dos anos, o teatro Chaminé se tornou fisicamente inviável e como estratégia, a Pinacoteca foi transferida mais uma vez, em 2000, para o Complexo do Centro Cultural Palácio Rio Negro, na Vila Ninita e foi administrada pela museóloga Vera Lucia de Souza. A arte no Amazonas havia encontrado um novo espaço, cujo projeto e curadoria foram do artista plástico Oscar Ramos. Dentre as muitas funções de um curador está a de criar o

conceito da exposição, além da montagem e disposição das obras. O acervo foi distribuído em seis salas organizadas por cores e os critérios norteadores de sua escolha foi descrito por ele mesmo no texto da Série Memória¹¹, nesse texto, Ramos contextualiza a trajetória da arte amazonense inserindo-a na arte brasileira descrevendo aspectos panorâmicos, cronológicos e estéticos.

A **Sala Vermelha** ou *Grenat* representava a fase de transição do século XIX para o XX. O vermelho das cortinas palacianas mostra a passagem do Brasil-Império para a República. O *Último Baile na Ilha Fiscal* Aurélio de Figueiredo é uma perfeita representação desta fase, e descreve o academismo brasileiro. Na **Sala Verde** estava Manuel Santiago, esta sala representava a década 1930, Era Vargas, onde os artistas utilizavam o interior e as lendas como tema de suas pinturas, como O Curupira, do mesmo autor¹². A **Sala Azul** referia-se à década de 1950 e ao Clube da Madrugada (movimento artístico-literário que buscou a renovação das artes e das letras no estado). Como nem todos os artistas tinham poder aquisitivo para se afastar de Manaus e estudar nos grandes centros de Artes, os que possuíam condições financeiras, ao retornar a sua terra se reuniam com os outros e passavam seus conhecimentos. Nessa troca de informações surgiu a necessidade de atualização artística e estilística, inspiradas por vezes nas diversas fases do Modernismo. Nota-se esta presença nas obras de Óscar Ramos.

A **Sala Hahnemann Bacelar**, procurou homenagear o artista amazonense que foi influenciado pelo Clube da Madrugada, do qual fez parte. Trabalhou com tons amarelos, seguindo um viés expressionista e neorrealista, sobressaltando a angústia do ser humano. Hahnemann morreu muito jovem, aos 22 anos, mas marcou para sempre sua vida através de sua arte sua obra *Miséria*, mostra o estilo que o artista aborda.

A **Sala da Contemporaneidade** possuía obras que traziam novas tendências da arte brasileira dos últimos 20 anos. *A bicicleta* de Emanuel Nassar ou o *Sofá artístico* de Buy Chaves marcaram importante presença neste espaço.

Em 2009, as obras da Pinacoteca foram transferidas para o Palacete Provincial, conhecido por Quartel da Polícia Militar do Amazonas que após passar por restauro e revitalização e após ser tombado passou a acolher mais quatro museus, o Museu da Imagem e do Som do Amazonas, Museu de Numismática Bernardo Ramos, Museu Tiradentes e o

¹¹ Série Memória, disponível na Biblioteca Virtual do Amazonas. Em <http://bv.cultura.am.gov.br/templates/areatematica/seriememoria/pdfs/a4fc873b6da93225b73f52460eff9737.pdf>

¹² Série Memória, da Biblioteca Virtual. Disponível em:

<http://bv.cultura.am.gov.br/templates/areatematica/seriememoria/pdfs/94d80d5d700879ab977ed39d5f46eba3.pdf>

recém-criado Museu de Arqueologia e o Laboratório de Arqueologia Alfredo Mendonça de Souza e os Ateliês de Restauro de Obras de Arte e o de Papel¹³.

O museu, atualmente, possui aproximadamente 1500 muitos dos quais são de artistas amazonenses, mas também de artistas brasileiros e estrangeiros que em algum momento tiveram relação com o Amazonas. Neste espaço acontecem exposições permanentes e temporárias, além de eventos culturais diversos. De todas as obras que constam no acervo, apenas 350 peças compõem sua exposição permanente. Com a curadoria de Lilian Fraiji, as obras encontram-se sem uma ordem estética visível, nem por estilo, nem por artista, nem por década.

Entre as exposições presentes da Pinacoteca do Estado do Amazonas estão: **Luz – Panorama das artes plásticas no Amazonas**, **Presença e Ausência de Luz** e **Luz e Movimento**, com cerca de 200 obras de artes expostas em dois salões. A exposição **Luz – Panorama das Artes plásticas no Amazonas**, é comentado através de um texto da própria curadora, que fica em uma placa suspensa próxima aos espaços, onde fala sobre a importância da Luz na obra de arte, e como foi importante para os artistas impressionistas. E que através de pouca ou pela saturação da Luz se tem uma enorme nuance cromática.

O propósito desse espaço é transcender a experiência sensorial das obras e revelar a arte em sua essência. A exposição seguinte é **Presença e Ausência de Luz** que traz em seu espaço desenhos, gravuras a qual Fraiji descreve que o preto e o branco, proporcionados pela iluminação do espaço, podem criar perspectivas, volumes, formas e sombras, além da monocromia do cinza, reivindicando uma neutralidade cromática na produção das obras cheias de signos e expressividade¹⁴. A exposição **Luz em Movimento** apresenta um vídeo, com trechos da vida de Moacir Andrade como homenagem pela criação da Pinacoteca, e um curta criado por Sergio Cardoso, com o intuito de inserir as tecnologias no ambiente, visando a aproximação do público com a arte utilizando as tecnologias como suporte para a arte.

A exposição **Desenho da Luz** é formada por fotografias para demonstrar que a pós-modernidade e a chegada do cinema não influenciaram na produção de fotografias, e que as fotografias são registros, mas também ilusão. E finalmente, na exposição **Luz da Amazônia** é possível contemplar obras de Hahnemann Bacelar, Da Silva e Afrânio de Castro.

Ao focar o museu da Pinacoteca do Estado do Amazonas a partir das suas funções, podemos observar a sua importante ligação à informação, e esta tem na conservação

¹³ Retirado do site do Palacete Provincial. Disponível em: <http://www.cultura.am.gov.br/palacete-provincial/>

¹⁴ Texto retirado de uma placa suspensa com informação museológica exposta na Pinacoteca do Estado do Amazonas.

e documentação o suporte para transformação de novas fontes de pesquisa para que se realizem novos estudos.

Algumas obras da Pinacoteca, como de Van Pereira, podem ser encontradas, segundo Páscoa (2011) em outros lugares de Manaus como no Palácio Rio Negro e Palácio da Justiça. A Pinacoteca é um acervo riquíssimo para pesquisadores, historiadores, artistas e pessoas interessadas por informações mais apuradas, como técnicas, estética e história das obras. Nas visitas técnicas realizadas no decorrer desta pesquisa, obteve-se a informação de que um catálogo descritivo está em fase de elaboração pela equipe da Pinacoteca. Tal catálogo facilitará futuras pesquisas e a localização das obras que se encontram em outros locais e na reserva técnica.

CAPÍTULO II: Cena artística brasileira na década de 1980.

Quantas pessoas foram mortas, quantas desapareceram, quantos foram exilados sem direito à defesa durante o período da ditadura militar. Este capítulo pretende abordar a arte no Brasil na década de 1980. Primeiramente trazendo em “*Brasil Mostra tua cara...*” uma contextualização histórica do fim da ditadura militar brasileira e do sentimento de liberdade sucedido, como se deu o processo de abertura política, a vitória de Tancredo Neves, assim como a consternação do povo brasileiro com a sua morte.

Em seguida, em “*A gente não quer só comida...*” foram relacionados os movimentos artísticos e exposições consideradas marco na história da arte brasileira, como a Exposição “*Como Vai Você, Geração 80? Com* a curadoria de Marcos Lontra. Também será abordado sobre a exposição “2080” que teve como curador Felipe Chiamovich numa releitura das quatro exposições mais importantes da década de 1980.

Buscou-se referências em Rodrigues (2010) no que trata do panorama político do Brasil na década de 1980 e em algumas revistas e catálogos de exposições e bienais, tais como a revista *Bravo* (2003) que versa sobre a exposição “2080”, o catálogo oficial da Exposição “*Como vai você, Geração 80?*” (1984), além de vários artigos de jornais que abordam sobre esses movimentos. O objetivo é estabelecer uma contextualização artística e cultural da década de 1980 na história da arte brasileira, a que alguns autores chamam de “a década perdida”.

2.1 Contextualização política e panorama artístico no Brasil, década 1980.

2.1.1 “Brasil, mostra a tua cara”¹⁵

Em 1979, foi empossado o general João Batista de Oliveira Figueiredo, para dar continuidade a abertura política que levaria, finalmente, o Brasil ao fim da ditadura militar. Sancionou a lei da Anistia, mas também revogou decretos cerceando atividades estudantis e reprimia greves.

[...] “o presidente não deixava dúvidas sobre suas convicções e disposição em possibilitar o retorno da democracia ao País. Em um contato com jornalistas, ele

¹⁵ Trecho da letra da música, *Brasil* de Cazuza.

teria afirmado: É para abrir mesmo. Quem quiser que não abra, eu prendo e arrebento.” (RODRIGUES, 1999, p. 11) ¹⁶

A Anistia foi geral e irrestrita, ou seja, os militantes e presos políticos foram anistiados, assim como os exilados, mas os torturadores do regime também e ficaram impunes.

Para Rodrigues (1999), a abertura política não dependia somente da vontade presidencial, era um processo histórico e trazia consigo diferentes interesses de classes e enfrentaria heranças políticas. A dúvida pairava na questão da democracia, em como seria a eleição, pois a elite trazia os questionamentos herdados do império, “o povo não sabe votar” e que ainda se ouve até hoje.

A década de 1980 foi marcada por muitos acontecimentos nacionais e mundiais, políticos e sociais de grande repercussão. Muitos desses acontecimentos são lembrados ainda hoje por sua relevância, como a queda do Muro de Berlim (1989), na qual parte da população da Europa Ocidental derrubou a picaretadas o Muro que separava, desde a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha Ocidental (capitalista) e oriental (socialista), simbolicamente abrindo caminho para a reunificação do país.

No Brasil, os anos 80 se iniciaram com greves, manifestações e forte repressão que geraram prisões e intervenções dos sindicatos. A greve no ABC paulista foi marcante pela participação das igrejas e da Ordem dos Advogados do Brasil, todos juntos em luta por um ideal comum. E em, aproximadamente, 1983 iniciou-se as campanhas “Diretas Já”, movimento que apoiava a emenda do deputado Dante de Oliveira, que tinha o objetivo de restabelecer as eleições diretas para Presidente da República do Brasil, pois a última eleição direta teria sido em 1964.

Em todo o País, entre janeiro e abril de 1984, realizaram-se nas capitais e principais cidades comícios que reuniram multidões. O maior deles aconteceu no Anhangabaú, em São Paulo, ao qual compareceram cerca de 1,7 milhão de pessoas que, em um clima de absoluto entusiasmo, entoaram o estribilho “um, dois, três, quatro, cinco, mil, queremos eleger o presidente do Brasil”, e o “Caminhando”, música de Geraldo Vandré, quase um hino da campanha. (RODRIGUES, 2010, p.18-19)

Era mais um momento histórico, e naquele momento a população estava dizendo não à Ditadura, afinal foram anos e anos governados pelos militares e o país estava devastado pelo desemprego, dívida externa, miséria, queda do poder de compra. Agora, vislumbravam um novo comando, um novo país que só seria possível se o povo pudesse escolher seu

¹⁶ *Brasil Dia-a-Dia* In RODRIGUES, 2010, p. 11

presidente. Incomodado com o alvedrio da população, Figueiredo lançou uma medida de emergência a qual proibia a liberdade de reunião e associação, mas só teve 60 dias de duração, pois não conseguiu dois terços do voto do congresso Nacional. (RODRIGUES, 2010)

O governo ditatorial estava se dissolvendo rapidamente e as pessoas iam às ruas para protestar. Na noite dia 30 de abril de 1981, aconteceu um ato extremo que acelerou o processo soluto.

Duas bombas explodiram acidentalmente antes do tempo previsto. Uma delas, em uma caixa de uma caixa de força, não provocou vítimas. Outra matou um sargento e feriu um capitão, ambos funcionários do DOI-CODI (Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna) do Exército, explodindo o carro que ocupavam. (RODRIGUES, 2010.p. 15)

Muitas foram as tentativas de burlar as acusações, mas depois de uma intensa investigação, foi realmente comprovado que se tratava de um atentado com o objetivo de coibir o restabelecimento da democracia. “Desde aquela época, não há dúvida de que as bombas do Riocentro tinham um objetivo: impedir a volta da liberdade. Mas, por terem exposto com o clarão de uma explosão os subterrâneos do regime, acabaram ajudando a apressar o fim das trevas”. (RIBEIRO, 1999, P. 134)

Uma das últimas medidas do Presidente João Batista de Figueiredo, em 1979, foi sancionar a Lei Nº6683 a Lei da Anistia, a qual anistiava todos os cassados pela ditadura militar, mas também anistiava os militares acusados de tortura e aprovava o pluripartidarismo, gerando vários outros partidos e extinguiu-se os partidos MDB e o ARENA, os únicos partidos até então. O partido MDB virou PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) e absorveu o PP (Partido Popular), que era o partido de Magalhães Pinto e de Tancredo Neves. E em 1982 criou-se o PT (Partido dos Trabalhadores) que se originou das lutas dos metalúrgicos do ABC paulista. E em 1980, foi aprovado pelo congresso o retorno das eleições diretas para governador e em 1982 foram eleitos vinte e três governadores, doze do PDS (Partido Democrático Social), antiga ARENA, apoiado por setores da burguesia e proprietários rurais, dez do PMDB e um do PDT (Partido Democrático Trabalhistas). Essa eleição teve o objetivo maior de favorecer a campanha para as Diretas Já. (RODRIGUES, 2010)

A partir de 1983 a mobilização popular pró-diretas foi criando corpo e entre janeiro e abril de 1984 os comícios eram realizados nas principais capitais do país atraindo

milhares de pessoas para ouvirem as propostas de governo para a Presidência da República. Em 1984 o Deputado pelo PMDB de Mato Grosso, Dante de Oliveira, apresentou uma emenda ao Congresso propondo as eleições Diretas, contudo a votação não conseguiu dois terços dos votos. O comitê responsável pela campanha das diretas queria manter a mobilização popular pois previa eleições presidenciais para 1988. (IDEM)

Tancredo Neves, então governador de Minas Gerais, destacou-se por liderar as negociações entre oposição e governo. Em 1984, Tancredo Neves foi indicado pelo seu partido para a Presidência da República, e em seguida outros partidos começaram a apoiar sua candidatura. Tancredo fez uma campanha bem-sucedida que arrebatou grande massa popular. Em 1985, disputou as eleições através do Colégio Eleitoral tendo como Vice José Sarney contra Paulo Maluf e o Vice Flavio Márcilio e venceu por 480 a 180 votos para um mandato de 6 anos. Porém, horas antes de assumir a Presidência da República, foi internado em urgência e se submeteu a uma cirurgia que o levou à morte e junto com ele a esperança do povo brasileiro. Assumiu seu vice, José Sarney, que não conseguiu ser reeleito. Foram dois planos cruzados, para conter a inflação que subia aceleradamente e juntamente a dívida com o FMI (Fundo Monetário Internacional). “Sarney herdou a maior dívida externa do Mundo, calculada em US\$ 115 bilhões” (RODRIGUES, 1999, p.45). E a inflação, em 1984, atingia 223,8% e junto com ela a impopularidade do Governo. Na eleição seguinte, eleito pelo povo, Fernando Collor de Melo venceu Luiz Inácio Lula da Silva, e assim começou a nova fase política no Brasil, não desprovida de escândalos e corrupção.

Em 1988, segundo Rodrigues (1999), a AIDS que chegou, ao Brasil, nessa mesma década (1980)¹⁷, matava muito menos que as doenças causadas pela fome e pela falta de saneamento básico. A tuberculose, sarampo, lepra e doença de chagas se proliferaram, além dessas a malária, que atacou cerca de 444 mil pessoas.

Em 1988, aconteceu um dos fatos mais triste e trágicos desta década: por liderar uma luta contra a destruição das matas, Chico Mendes, líder do Sindicato dos Seringueiros de Xapuri, no Acre, fora brutalmente assassinado.

Com esse panorama do cenário político-social do Brasil nos anos 80, vimos quão árduo foi o caminho percorrido por uma nação incansável em busca de um Brasil utópico, que no qual continua sendo massacrado e quase sem nenhuma perspectiva. Com todas essas histórias de repressão em todos os campos sociais, a liberdade de expressão tolhida, não havia liberdade de expressão.

¹⁷ <http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>

2.1.2 “A gente não quer só comida...”¹⁸

Apesar das dificuldades pelas quais passaram as pessoas que viveram regidas pela ditadura e que chegaram à década de 1980 para ver o seu fim, também viram o espírito de liberdade dos artistas refletidos em suas telas de “grandes dimensões, pinceladas gestuais e colorido berrante”.¹⁹ Antes reprimidos pela ditadura que impedia a livre expressão, os movimentos de vanguarda como minimal, pop, arte conceitual, arte povera, *land art*, *body art*, tinham um forte caráter proibitivo imposto pelas regras da repressão ocasionando uma espécie de “academia contemporânea” a qual determinava como a arte deveria ser.

No final de 1980, a herança do construtivismo na arte brasileira foi revisitada. A geometria construtiva foi revisitada por Ana Maria Tavares (1958), Iran do Espírito Santo (1963) e Jac Leirner (1961), todos eles cientes do debate minimalista internacional em torno de estratégias anti ilusionistas para a construção de objetos de arte. Ao mesmo tempo, a transformação do patrimônio concreto por possibilidades relacionais de obras de arte envolvendo a participação do público (um conceito afirmado pelo Manifesto Neoconcreto Brasileiro de 1959) foi incorporada por Ernesto Neto em sua produção tridimensional. Adriana Varejão misturando a herança geométrica ao universo das imagens coloniais, revelando, assim, as relações de poder escondidos debaixo da relação dos brasileiros com as questões artísticas estrangeiras.

“A pintura dos anos 80, ao contrário, exaltava a possibilidade de que tudo é possível”. No artigo *Ingenuidade e Ambição*²⁰ da revista *Bravo*, houve uma crítica ao excesso de liberdade do período: “Essa liberdade de expressão apoiada em ideologias pós-modernas, acabou levando as piores produções do século 20.”²¹ Nessa liberdade de que tudo é possível, o artista ficava sem referências, e essa ausência de valores trazia conflitos no processo de criação, pois se tudo pode, o que fazer? O novo estava na singularidade das obras.²² Estas ponderações justificam, de uma certa forma, a capa da Revista *Bravo* Nº 64, que traz como matéria principal a *Pintura da Década Perdida*. (Figura 10)

¹⁸ Trecho de letra de música *Comida*, de Titãs

¹⁹ PIZA in Revista *Bravo*, 2013, p. 48

²⁰ ANDRADE In Revista *Bravo*, 2003, p. 46

²¹ Idem, 2003, p.46

²² Idem, 2003, p. 46



Figura 10 – Capa da Revista Bravo. Ed. 64
Fonte: Digitalização feita pela autora.

Três exposições aconteceram na década de 1980 nos anos 1983, 1984, e 1985, que acabou por nomear toda a leva de artistas dessa época como “Geração 80”.

Em 2003, o curador Felipe Chaimovich inaugurou a exposição “2080”, com 50 obras feitas por 33 artistas, dedicadas a pintura dos anos 80. A exposição foi elaborada tomando como base três exposições organizadas na década de 80. *Pintura como Meio* organizado por Aracy Amaral para o Museu de Arte Contemporânea (MAC) de São Paulo, em 1983. *Como vai você, Geração 80?* Realizada por Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger no Parque Lage do Rio de Janeiro, em 1984 e *A grande tela*, um módulo apresentado na Bienal de São Paulo de 1985, com curadoria de Sheila Leiner.

2.1.3 Pintura como meio (1983)



Figura 11 – Capa do catálogo da exposição
Fonte: Digitalização da própria autora.

A exposição *Pintura como meio* (figura 11), elaborada sob a curadoria de Aracy Amaral, reuniu jovens artistas como Ciro Cozzolino, Sergio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Segio Niculitcheff que foi considerada a geração pós-ditadura. Os artistas estavam retornando a técnica tradicional da pintura, considerada nos anos de ditadura como um meio de expressão demasiadamente ligado às questões formais de composição e, portanto, insuficiente para uma manifestação efetiva contra o regime militar.

Essa mostra não se tratava de um grupo ou de um movimento artístico, pois cada um deles mantinha sua personalidade artística como explorador da pintura, a única coisa que tinham em comum é que pertenciam à mesma geração.

De fato, estes cinco jovens já se iniciaram em suas carreiras a partir da pintura. Sem cogitar dela, como disse um crítico espanhol, como de um cadáver que continua se mexendo para espanto de muitos, mas a pintura como linguagem, a pintura como meio, título que eles mesmos deram à sua significativa exposição. (AMARAL in 50MAC, A pintura como meio: 30 anos depois) ²³

As pinturas de Ana Tavares (1958) receberam influências da Arte Concreta, eram recortadas e pareciam escorrer sobre os painéis que formavam uma espécie de labirinto. É a artista dos cinco que mais questiona os limites bidimensionais da pintura. “Desde o início, ela se aproxima da arquitetura e dos materiais da indústria, o que reflete sua tendência a trabalhar cada vez mais com emborrachados, aço inox, ferro, fazendo seu trabalho convergir a instalações com uma marca”.²⁴

Sérgio Romagnolo (1957), que foi o cabeça da mostra, também expandiu sua pintura, saiu do plano bidimensional e experimentou esculturas feitas com plástico moldado. Ciro Cozzolino (1959) foi o primeiro bem-humorado da mídia, pois suas pinturas eram semelhantes a *comics* (HQ), muito coloridas e pareciam personagens. Sérgio Niculitcheff (1960) tinha um estilo mais clássico, apresentou na mostra, formas abstratas que ficavam entre o geométrico e o lírico. No tempo, o artista passou a focar objetos cotidianos, apresentando-os fora de seus contextos, como num zoom, que os isola e os silencia. (IDEM).

²³ AMARAL in 50MAC, A pintura como meio: 30 anos depois. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%20ES/2014/pinturacomomeio/pintura.htm>. Acesso em: 16/07/2016

²⁴ CANTON in 50MAC, A pintura como meio: 30 anos depois. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%20ES/2014/pinturacomomeio/curadora.htm>. Acesso em: 16/07/2016.

2.1.4 Como vai você, Geração 80? (1984)



Figura 12 – Capa do catálogo oficial da exposição
Fonte: digitalizado pela autora

A mais importante exposição da década, realizada em 1984, intitulada *Como Vai Você, Geração 80?* Teve como curadores Marcos Lontra (1954), Paulo Roberto Leal (1946-1991) e Sandra Magger e reuniu 123 artistas no Parque Lage, Rio de Janeiro. A principal característica dessa exposição foi de uma arte livre e despolitizada da década anterior.

As grandes dimensões dos trabalhos, quase sempre livres dos chassis, e a ênfase no gesto pictórico são marcas dessa produção, o que leva alguns estudiosos a falar em um novo informalismo experimentado por toda a geração. O uso de cores tradicionalmente incompatíveis, a pesquisa de novos materiais e o acabamento bruto parecem ser outros elementos a aproximar parte significativa da produção da década. (Como vai você, Geração 80? In Enciclopédia Itaú Cultural) ²⁵

A exposição foi uma espécie de ruptura com a ditadura e especialmente com os movimentos de vanguarda, tinham como objetivo aferir as tendências artísticas que se manifestavam no momento, por isso participaram artista do Brasil inteiro e o Amazonas foi representado por Jair Jacqmont²⁶ (1947).

²⁵ Como vai você, Geração 80? In Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80-1984-rio-de-janeiro-rj>

²⁶ Artista amazonense, que começou a fazer seus primeiros rabiscos aos 11 anos, copiando os hábitos de sua mãe que tinha muita habilidade com as cores. Até hoje, Jacqmont se mantém ativo em Manaus. Jair Jacqmont expôs em muitos locais como no Pavilhão da Bienal em São Paulo-1983; No Parque Lage no Rio de Janeiro em 1985; no VIII Salão Nacional de Artes Plásticas – FUNARTE-MAM no Rio de Janeiro, além de ter recebido vários prêmios como artista plástico. Suas obras, geralmente, possuem cores vibrantes e suas pinceladas soltas são peculiares. Durante o tempo que viveu no rio de Janeiro, fez muitos cursos no Museu de Arte Moderna, foi aluno de Aluísio Carvão (1920-2001), Eduardo Sued (1925) e Roberto Pontual (1939-1994). Jacqmont foi visto em exposições como as dos IV, V e VI Salão Nacional de Artes, FUNART, MAM – Rio de Janeiro.

O catálogo dessa exposição é composto por algumas páginas de propagandas de galerias de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, algumas entrevistas com artistas, diretores e gestores de departamentos de artes, traz uma contextualização sobre o que acontecia no Brasil e no mundo nessa mesma época e um release dos artistas e suas obras. As páginas não são numeradas e as imagens são em preto e branco.

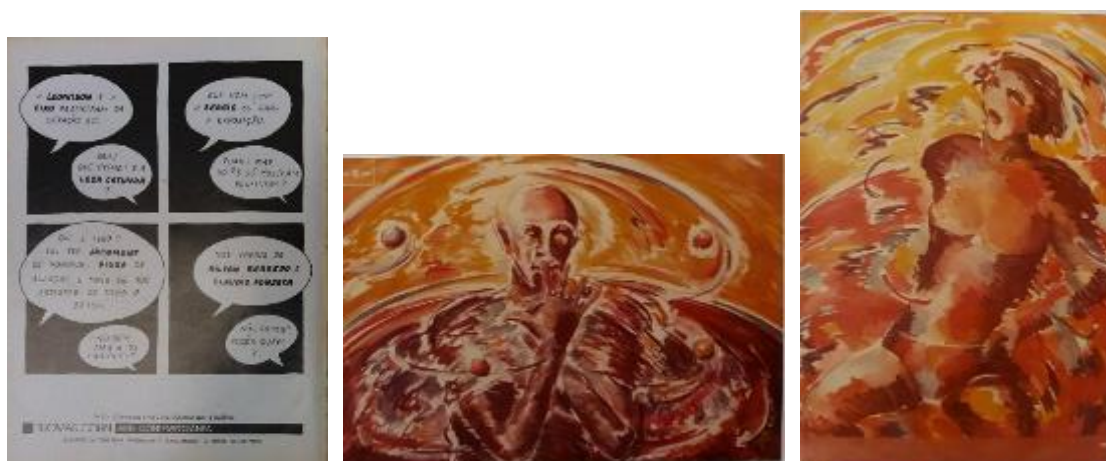


Figura 13 – Destaque do nome de Jair Jacqmont no início do catálogo, a central e a da direita, dois de seus quadros que foram expostos, o primeiro *O mágico*, na técnica tinta acrílica sobre tela e o segundo *Desportista/Banhista*, óleo sobre Eucatex, ambos de 1984. Fonte: catálogo original da exposição.

A “Geração 80” (assim eram considerados os artistas dessa década de 1980) surgiu como uma esperança nas artes visuais no Brasil, levando em consideração que chegou ainda com a repressão da ditadura, mas com muita sede de liberdade, esperança e que através dessa liberdade surgissem boas produções. Surgiram quadros grandes e mal-acabados, cheios de erros e com muita energia, sem o menor apuro técnico, mas os artistas não estavam preocupados com a longevidade desses quadros e sim com o ato de criar, o fazer. Herkenhoff (1949) fala em sua entrevista publicada no catálogo da exposição:

Na obra desta geração há menos racionalidade e mais prazer (como a década gosta e desgasta o termo)? Há menos guerra entre arte e mercado (suas ideologias coincidem, se aproximam, concedem?): a obra não tem intenção de enfrentar heroicamente o mercado. Não há artista-Kamikaze: quem quer viver profissionalmente do seu trabalho que procure se entender com as forças do mercado. (HERKENHOFF, 1984)²⁷

Os artistas dessa geração não estavam preocupados em comercializar suas obras, a única preocupação era criar por prazer, usar materiais, experimentar. Era uma geração um tanto confusa, apesar de não serem fascinados pelos prêmios dos grandes salões de artes, não se abstinham de participar dos mesmos.

²⁷ HERKENHOFF, Paulo. As primeiras respostas... in Catálogo oficial da exposição Como Vai Você, Geração 80? 1984. Sem número de página.

2.1.5 A Grande Tela (1985)



Figura 14 – Capa do catálogo geral da 18ª Bienal de São Paulo, 1985
Fonte: digitalizado pela autora

Apresentada na 18ª Bienal de São Paulo (1985), entre 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985, com curadoria de Sheila Leirner. O módulo *A grande tela* como uma retomada de valores expressionistas é levada em conta por um grupo de artistas dos anos 80 (e que foram avaliados na bienal).

A grande tela é um termo usado a alguns anos, de forma diversa, por um crítico italiano que pretendia demonstrar na pintura o ritmo desenvolvido entre o quadro e o ambiente no qual vivemos. Mas na Bienal, a "Grande Tela" é um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas em direção a novos caminhos.

Para que a fruição seja perfeita o fruidor percorre um caminho com o objetivo de se integrar a grande tela e participar das naveas pertencentes ao caminho, isso nos remete a arte Neoconcreta, onde Lygia Clark criou diversas obras nas quais o expectador no mesmo momento em que fruía a obra também fazia parte dela.

A exposição "*Expressionismo No Brasil: Heranças e Afinidades*", que também fez parte da 18ª Bienal de São Paulo em 1985, tinha como objetivo oferecer uma visão do Expressionismo no Brasil.



Figura 15 – Capa do catálogo Expressionismo no Brasil, módulo exposto na 18ª Bienal de São Paulo, 1985.
Fonte: digitalizado pela autora

A pretensão dos seus curadores, Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquista, não era a de fazer um inventário ou descrever a evolução histórica imagética do Expressionismo, mas apontar as alternativas que esse projeto suscitava na constituição da visualidade brasileira, desde a Semana da Arte Moderna, que o descobre, até o seu "*revival*" nos anos de 1980, como uma das expressões da pós-modernidade, o neoexpressionismo. (Catálogo geral da 18ª Bienal de São Paulo, 1985, p.144)

2.1.6 Exposição “2080”

Exposição dedicada à pintura dos anos 80, com a curadoria de Felipe Chaimovich, com 50 obras feitas por 33 artistas, além de peças do MAM de São Paulo e do Rio, e de peças de algumas coleções de acervos particulares do país como os de Eduardo Brandão e Gilberto Chateaubriand.

A exposição foi elaborada tomando como base quatro exposições organizadas na década de 1980. *A Pintura como Meio* organizada por Aracy Amaral para o Museu de Arte contemporânea (MAC) de São Paulo, em 1983, *Como vai você, Geração 80?* realizada por Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager no Parque Lage do Rio de Janeiro, em 1984; *A grande tela* o módulo, apresentado na Bienal de São Paulo de 1985, com curadoria de Sheila Leiner, e *Imagens da Segunda Geração*, montada também no MAC, em 1987, por

Tadeu Chiareli. “Não é uma remontagem, o interesse do curador eram os conceitos desenhados naquela época e que até hoje ajudam uma maior compreensão do período.” (KATO, 2003, P.44)

A exposição trazia quatro módulos, cada módulo em homenagem a uma exposição. No módulo *Suporte para pintura*, o curador faz referência à *Pintura Como Meio* (1983), teve a curadoria de Aracy Amaral que reuniu jovens artistas como Sérgio Romagnolo, Ana Tavares e Ciro Cozzolino, que retornavam a técnica tradicional da pintura, pois ainda estavam arraigados ao regime ditatorial. O módulo *Anarquia a Prazer* faz referência a exposição “*Como vai você, Geração 80*”, ocorrida no Parque Lage, no Rio de Janeiro em julho de 1984, assinada pelos curadores Marcos Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger. Neste módulo é abordada a despolitização dos artistas, após anos de engajamento. O módulo *Neoexpressionismo* – Trata de “*A Grande Tela*”, apresentada na 18ª Bienal de São Paulo, entre 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985, com a curadoria de Sheila Leirner, que busca a retomada de valores expressionistas, mas é levada em conta por um grupo de artistas dos anos 80 (e que foram avaliados na bienal). E por fim, “*Citacionismo*” – Aborda a exposição “*Imagens de Segunda Geração*”, curada por Tadeu Chiarelli, entre 3 de setembro a 25 de outubro de 1987, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Aqui os artistas faziam referência explícita a obras de outros artistas ou movimentos. (KATO, 2003, P.45)

A exposição foi distribuída em painéis móveis para que o público pudesse interagir, o objetivo do curador era que a sala principal se tornasse um tabuleiro de jogo de xadrez, convidando o público a nova reavaliação sempre.

Percebe-se a relevância da “Geração 80” para a Arte Brasileira. Essa geração que foi para as ruas em defesa da democracia que desde 1964 não fazia parte da vida do brasileiro, foi exatamente essa geração que encheu os comícios e as avenidas nas manifestações, que rompeu com a rigidez em prol da liberdade de expressão e que tirou as obras dos museus e as levou para as ruas. (IDEM)

Apesar de as exposições descritas terem acontecido exclusivamente no eixo Rio – São Paulo, não quer dizer que outras capitais do Brasil não estavam movimentadas com o mesmo objetivo, a sonhada liberdade. Mas o poder hegemônico dessas duas cidades acabara ofuscando as outras cidades e não se comentou muito sobre um contexto maior.

Basbaum²⁸ diz que com a eleição de Lula, houve a oportunidade de lançar um novo olhar para os anos 80, não mais como “década perdida” – visão mais conservadora -,

²⁸ BASBAUM, Ricardo. “2080”: *muito mercado e pouca arte*.

mas sim como um caldeirão gerador de muitos processos que hoje assumem papel proeminente no debate cultural. Ele menciona a retomada da pintura que também foi muito comentada, mas que na verdade foi um acontecimento europeu e não brasileiro. (BASBAUM, “2080”: *muito mercado e pouca arte*)²⁹

2.2 Amazonas 80: Um breve panorama sobre as artes no Amazonas na década de 1980.³⁰

O ano de 1980 foi bastante produtivo artisticamente. Em fevereiro de 1980, em comemoração ao primeiro ano de administração do governo de José Lindoso a Fundação Cultural do Amazonas anunciou a criação da Escola de Artes do Amazonas e inaugurou em março. O governador instituiu um prêmio de quarenta mil cruzeiros para obras de artes e lembrou a importância desse prêmio para o incentivo à cultura do Estado do Amazonas. Considerado um estímulo às vocações artísticas e literárias do povo amazonense, o prêmio foi instituído pela lei número 647 de 30 de setembro de 1967, o qual era concedido aos melhores trabalhos produzidos por artistas amazonenses ou radicados no Amazonas.³¹

A exposição *Ixé Cunhã* (Eu mulher), foi realizada no peristilo do Teatro Amazonas uma mostra de arte contemporânea feminina, onde trazia 21 artistas da capital e interior do Amazonas e algumas contribuições de fora do estado. A mostra reuniu vários tipos de trabalhos como desenhos, pinturas, fotografias, esculturas e xilografias, sendo bem visitada e com boa aceitação. Esteve presente nessa exposição artistas como Bernardete Andrade e Ana Cristina Saliba.³²

Em maio de 1980 aconteceu a segunda feira de artesanato na praça Heliodoro Balbi, em frente ao Comando Geral da Polícia Militar, funcionava no Palacete Provincial e divulgava a produção de produtos típicos da região. A Expo Arte/80 também aconteceu no mesmo ano e divulgava a produção de artes com produtos do Amazonas e recursos materiais como o Bambu, juta e vime. Funcionava no Canto da Cultura na Av. Eduardo Ribeiro, onde havia um grande fluxo de turistas³³.

²⁹ IDEM

³⁰ Toda a pesquisa desse subitem foi feita na Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital no Jornal do Comércio no período de 1980 a 1989. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>, com várias palavras chaves, inclusive os nomes dos artistas. Visitas no IGHA para verificar os Jornais do comércio e do Amazonas.

³¹ “Lindoso instituiu prêmios para obra de arte: 40 mil”. *Jornal do Comercio*. Manaus-Am. Caderno 1- pag. Cidade – 3.12 de março de 1980.

³² “Teatro abre expê Ixê Cunhã com 22 artistas femininas”. *Jornal do Comercio*. Caderno 2 – pag. Cidade – 11. 19 de março de 1980.

³³ De Frente/ de Perfil. “Feira de Arte”. *Jornal do Comercio*. Caderno 1 – pag. Geral – 2. 13 de maio de 1980.

Contudo, o destaque foi em 1983, na gestão de Ruy Alberto Costa Lins como superintendente da Suframa, a criação do Prêmio Suframa por ocasião da comemoração dos 15 anos da Zona Franca de Manaus, visando incentivar a produção artística e literária da região bem como divulgação dos valores culturais da Amazônia, onde foram premiados cerca de 44 artistas, além de jornalistas, escritores e historiadores. Essa premiação durou por toda a década de 1980 e entrou para a década de 1990³⁴.

A Galeria Afrânio de Castro (Figura16) que estava situada onde agora funciona a Academia Amazonense de Letras, recebeu o nome inicial de Galeria de Arte e foi inaugurada em 1981 pelo artista plástico Moacir de Andrade. Por lá passaram Sebastião Rodrigues, Jair Jacqmont, Jader Rezende, Otoni Mesquita, Arnaldo Garcez, Roberto Evangelista, entre outros. Em 1985 a galeria passou alguns meses fechada e em fevereiro de 1986 reinaugurou com uma grande mostra de Arte Postal, com os artistas amazonenses³⁵.

Na década de 80 também existiu a Galeria Espaço Cultural da escritora Leila Leong e a Galeria Anette Brito. Não surgiram artistas novos, durante toda a década somente foram encontrados registros dos mesmos que já pertenciam ao meio artístico. Em 1987 aconteceu um intercâmbio entre Belém e Manaus. Denominado Conexão Norte, trouxe para conhecimento da população artistas novos, paraenses.³⁶

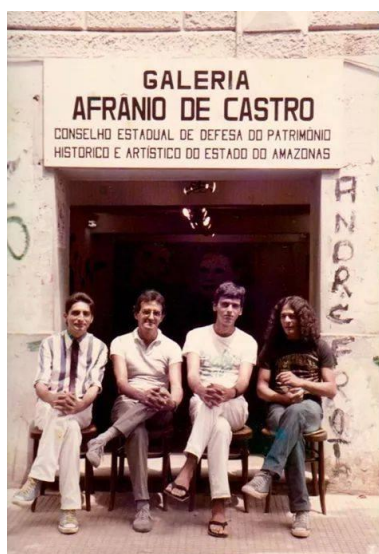


Figura 16 - Galeria Afranio de Castro, da esquerda para direita Otoni Mesquita, Jair Jacqmont, Jader Rezende e Arnaldo Garcês. Fonte: imagem cedida do acervo de Jair Jacqmont

³⁴ “Suframa entrega prêmios”. *Jornal do Comercio*. Caderno 1 – pag. Economia – 8. 15 de dezembro de 1989.

³⁵ “Linhas Cruzadas”. *Jornal do Comercio*. Caderno 1 – pag. OPINIÃO. 13 de fevereiro de 1986.

³⁶ “Artes Plásticas”. *Jornal do Comercio*. Pag. Momento - 21. De 31 de dezembro de 1987.

Em entrevista com Jader Rezende sobre sua experiência na década de 1980, em Manaus, respondeu dizendo que:

A década de 80 foi marcante para mim, assim como para outros artistas amazonenses. Chegamos a formar um grupo, liderado por Jair Jacqmont, que realizou várias exposições fantásticas, a maioria na galeria Afrânio de Castro, um reduto de artistas contemporâneos da época. Veio então a febre dos salões de arte. 1985 foi um ano especial: fui selecionado para o VIII Salão Nacional, no MAM do Rio de Janeiro, o 17º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte e o Salão Art Pará, onde fui agraciado com o Prêmio Aquisição.³⁷

A comprovação do que disse Rezende, foi que no Brasil, Rio de Janeiro, Belém, São Paulo e Recife, aconteciam as exposições coletivas nas quais Otoni Mesquita, Sergio Cardoso, Rita Loureiro, Auxiliadora Zuazo, Jader Rezende, Arnaldo Garcês, Jair Jacqmont, Roberto Evangelista sempre estavam presentes, essa era a oportunidade de divulgação da Arte nos grandes nas grandes capitais.

A vontade de produzir é algo que esteve permanentemente em minha produção, sobretudo, na década de oitenta, quando a animação no cenário artístico brasileiro, incluindo o de Manaus era bastante estimulante. Galerias, Salões e Mostras aconteciam com frequência. Assim, grandes eventos abrigavam e divulgavam artistas pelo país, premiavam e destacavam linguagens e abriam espaços para a inovação. Além disso, havia um animado mercado e um grande público consumidor.³⁸

O comentário de Mesquita sobre sua produção artística na década de 1980 simboliza suas ações e de todos os artistas que estavam no Estado do Amazonas nessa época e que também partiram pelas capitais do Brasil onde também aconteciam exposições de artes, como o estado do Pará, Recife, Rio de Janeiro São Paulo e o Estado de Minas Gerais.

Em 1988, dá-se destaque à tentativa louvável do Superintendente do Teatro Amazonas na época, Mariolino Brito, de popularizar a arte levando o palco para as ruas de Manaus. A montagem era em cima de um caminhão que possuía um palco mecânico tendo ainda um telão para efeitos visuais e eliminação. Através do projeto Palco sobre Rodas as companhias de teatro, dança, iam para os bairros da cidade.

³⁷ REZENDE, J. <j.rezende277@gmail.com>. Biografia. Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 23 de fevereiro de 2017.

³⁸ MESQUITA, O. <otoni_mesquita@hotmail.com>. Sobre a obra “Mulheres ao Vento” Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 21 de fevereiro de 2017.

CAPÍTULO III: Artistas e obras no Amazonas na década de 1980

OBRAS DE ARTE - ACERVO PINACOTECA					
Nº	Iconografia	Autor	Título	Técnica / Dimensões	ANO
1.		Álvaro Páscoa	"Igreja de S. Sebastião"	Xilografia / 0,24x0,14	1988
2.		Manoel Borges	"Cabocla"	Aquarela/ 0,51x0,43	1985
3.		Manoel Borges	Sem Título (mulher nua)	Carvão/papel/ 0,52x0,35	1981
4.		Manoel Borges	Sem Título (menino)	Carvão/papel/ 0,52x0,35	1981
5.		Mª Auxiliadora Zuazo	Eleanora Duce	Desenho/ 0,215x0,16	1988
		Mª Auxiliadora Zuazo	Sem Título (mulher com mão no rosto)	Desenho/ 0,215x0,16	1988
		Mª Auxiliadora Zuazo	"Isadora Ducan"	Desenho/ 0,215x0,16	1988
		Mª Auxiliadora Zuazo	"Cabana do Pai Tomás..." (Harriet Beecher Stowe)	Desenho/ 0,215x0,16	1988
6.		Otoni Mesquita	Sem Título 8/10 (Pessoas ao Vento)	Litografia/ 0,60x0,81	1983
7.		Ademar Guerra	"Os operários"	Têmpera/papel/0,47x0,34	1982
8.		Ademar Guerra	"Operário II"	Tempera/papel/ 0,27x0,61	1983
9.		Jader Resende	"Cartas do Amazonas"	Aquarela/papel/ 0,41x0,57	1986
10.		Moacir Andrade	"Paisagem Amazônica"	Óleo/tela/ 2,15x1,57	1987
11.		Rita Loureiro	Sem Título	Óleo/tela/ 2,15x1,57	1980
12.		Van Pereira	"Casa de palha na beira do rio"	Acrílico/tela/ 0,70x0,94	1983
13.		Sebastião Rodrigues	"Modelo"	Acrílico/tela/ 0,70x0,94	1984
14.		Sebastião Rodrigues	Sem Título (Família na canoa)	Óleo/duratex/0,61x0,87	1981
15.		Sebastião Rodrigues	"Dança do Boi"	Óleo/tela/ 2,15x1,57	1984

Figura 17 Quadro sinótico dos artistas e obras pesquisados: Fonte: Própria autora.

3.1. Conhecendo os artistas

3.1.1 Adhemar Guerra³⁹

Nascido em Manaus (AM), estudou desenho e pintura no Instituto Técnico - Oberg, no Rio de Janeiro. Participou de diversas exposições, como: o Prêmio Colmeia de Artistas Jovens (Rio de Janeiro, 1958); o I Salão de Arte Sacra de Nova Friburgo (Rio de Janeiro, 1959); o II Salão Curupira de Artes Plásticas (Manaus, 1981) e, ainda, na Galeria de Artes Gacemss (Rio de Janeiro, 1985); na Galeria do Sheraton Hotel (Rio de Janeiro, 1986); no I Salão Tiradentes de Arte (Manaus, 1986); e no Centro Cultural Palácio Rio Negro - CCPRN (Manaus, 2000).

3.1.2 Álvaro Páscoa

Nasceu em Oliveira do Bairro, Portugal, em 1920. Foi escultor, entalhador, gravurista e professor. Realizou sua formação acadêmica e artística em Portugal, onde cursou a Escola Acadêmica do Porto e o curso comercial da Escola Raul Dória, na mesma cidade. Seu pai, José Reis Páscoa imigrou para o Brasil no início do Século XX, estabelecendo negócios em Manaus.

Durante sua juventude em Portugal, Álvaro Páscoa tomou contato com dois mestres da pintura francesa, Paul Cézanne e Claude Monet, e pelas observações dessas obras começou a esboçar seus primeiros desenhos e esculturas de maneira autodidata. Aos vinte anos de idade afastou-se de suas atividades por motivo de doença e o isolamento fez com que aprimorasse seu desenho, experimentando também a escultura e o entalhe, técnica tradicional do Norte de Portugal. Tinha interesses culturais diversificados, pois dedicava-se ao estudo da poesia portuguesa clássica e contemporânea, do teatro e do cinema.

Esteve envolvido na vida cultural portuguesa e conheceu o movimento neorrealista na literatura e nas artes plásticas no momento em que despontava em Portugal. Conheceu e identificou-se com a ideologia comunista, e passou a inserir sua preocupação social em sua produção artística. Conheceu e manteve contato com muitas pessoas influentes nos movimentos culturais e políticos dos quais fazia parte, porém a crescente repressão ditatorial salazarista e a crise econômica desenhada pela Segunda Guerra Mundial somaram-se ao falecimento de José Reis Páscoa em 1948, fazendo com que a direção dos negócios

³⁹ Disponível em: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/pinacoteca/bio_adhemar.php

fosse passada para os filhos e com a dificuldade financeira, encerraram o Café Suíço (Propriedade da família Páscoa, bastante frequentado por intelectuais) e Álvaro Páscoa transferiu-se, em 1958, para o Brasil, especificamente para Manaus.

Em Manaus, logo integrou-se nos movimentos culturais existentes, em especial no Clube da Madrugada. Conhecedor das tendências da vanguarda europeia tais como o neorrealismo e o expressionismo, o caráter social de sua obra tornou-se ainda mais acentuado no Amazonas. Participou de diversas exposições com obras em técnicas variadas: esculturas, gravuras, entalhes e desenhos. Sua gravura era de cunho social, expressionista. Nos anos 60 fez xilogravuras e bico de pena para ilustrar livros de escritores e poetas. Suas obras fazem parte do acervo de diversos museus e de coleções particulares: Museu do Vaticano (Roma), Museu do Porto de Manaus e Pinacoteca do Estado do Amazonas, da qual foi um de seus diretores. (PÁSCOA, 2011, p. 257-263)

3.1.3 Jader Resende

Jader Cardoso Rezende, nasceu em Conselheiro Lafaiete (MG) em 9 de janeiro de 1964. Seu pai era mestre de obras e sua mãe, mais culta, se encarregou da formação intelectual dos cinco filhos, dentre os quais ele é o terceiro. Seus pais vieram para Manaus em busca de uma vida melhor no ano de 1970, quando Jader Rezende ainda tinha seis anos de idade e os seus irmãos mais novos ainda eram crianças de colo. Começou a pintar ainda criança, costumava reproduzir retratos e grandes vultos da história além de obras de grandes mestres, como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall. Mais tarde, já na adolescência, cursando a Escola Técnica Federal do Amazonas no início dos anos 80, foi incentivado pela professora de artes plásticas Esther Domingues, a aprimorar seu olhar e criar coragem para transpor para as telas suas próprias ideias. Nesta instituição havia pequenos salões de arte de alunos.

Ainda no início da década de 80, atuou no mercado editorial independente e integrou uma espécie de movimento de artistas contemporâneos, que promovia exposições individuais e coletivas na cidade e em outros estados. O ápice veio nos salões de arte, em meados da década de 1980, quando foi selecionado para o VIII Nacional, no MAM do Rio, com uma instalação, o 17º Salão Nacional de Belo Horizonte, em 1985, e, no mesmo ano, merecedor de um prêmio de aquisição no Salão Arte Pará, em Belém. Em meados de 80

passou a atuar, paralelamente, em redações de colunas de jornais, pois era praticamente impossível sobreviver de arte.

Em 1982 foi convidado pelo curador da Secretaria de Estado da Cultura, Sérgio Cardoso, a expor no hall do Teatro Amazonas: “Foi minha primeira individual, só com aquarelas, a maioria retratando favelas de Manaus. Foi quando vendi minhas primeiras obras, inclusive para um norte-americano presidente da Texaco, que visitava o teatro e comprou duas”⁴⁰.

Ainda em Manaus, participou de algumas oficinas com artistas do Sudeste, como: Manfredo de Souza Netto, por exemplo. Após enveredar pelo figurativismo, viu-se atraído pelo abstracionismo e passou a compor em maior dimensão, como instalações e grandes painéis, a maior parte perdida.

Totalmente intuitivo, quando tem um *insight*, busca executá-lo com o que tiver de material. Por um tempo passou por dificuldades financeiras e passou a compor com materiais alternativos como terra, argila colorida e areia. Em aproximadamente 1994 voltou para Minas Gerais, onde vive até hoje. Como *hobby*, costuma fazer algumas fotografias e algumas esculturas com objetos improváveis, mas sem pretensão de comercializar.

Em 1996, já em Minas Gerais, aventurou-se por outros caminhos da arte, montou e dirigiu o curta de animação *Janelas*, que mostra a vida de prostitutas através de janelas de casarões históricos de Ouro Preto. Com apenas um minuto de duração, o curta foi selecionado pelo Instituto Itaú Cultural e exibido em Campinas (SP) e Belo Horizonte.

Em quase três décadas no jornalismo amazonense, mato-grossense e mineiro viveu momentos importantes e colheu bons frutos, como os prêmios Volvo de Jornalismo, em 2005, com a série “Estradas na Contramão”, que faz uma radiografia completa da BR-135, considerada uma das mais críticas do Estado de Minas Gerais; Prêmio Embratel (finalista), 2005; prêmio Délio Rocha Jornalismo de Interesse Público, do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais, em 2008; e prêmio Délio Rocha de Jornalismo do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais, 2010.

⁴⁰ REZENDE, J. <j.rezende277@gmail.com>. Biografia. Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 23 de fevereiro de 2017.

3.1.4 Manoel Borges

Artista plástico de grande expressividade foi retratista nas décadas de 60 e 70 executando vários nus. Foi um dos professores dos cursos de desenho da Pinacoteca do Estado do Amazonas. Com tendências neoclassicista e aproximação do surrealismo figurativo, pintou vários quadros mostrando sua habilidade com as cores (PÁSCOA, 2011, p. 208). Já em 1975 ao lado de Van Pereira, dava aulas de pintura a Otoni Mesquita. Sua arte pôde ser apreciada em exposições diversas: Mostra Retrospectiva, na Biblioteca Pública do Amazonas (Manaus, 1977); Mostra individual de Pinturas, no Hall do Teatro Amazonas (Manaus, 1979); Salão Hahnemann, também no Hall do Teatro Amazonas (Manaus, 1982); Artes Amazonas, Galeria Teodoro Braga, no Teatro da Paz, em Belém (Pará, 1982); Amazonas - Mostra Coletiva de Artes Plásticas, na Feira de Cultura Brasileira (São Paulo, 1983); Mostra Coletiva, no Rio Sheraton Hotel (Rio de Janeiro, 1983); Mostra Inaugural da Galeria Café Concerto Hollywood (Rio de Janeiro, 1983).

3.1.5 Maria Auxiliadora Zuazo

Nasceu no Seringal Santa Vitória no município de Lábrea (AM) em 1951. Desde criança até a juventude esteve em contato com as águas barrentas do Rio Purús e do Rio Negro. Na infância Auxiliadora Zuazo já desenhava, ilustrava os trabalhos escolares das suas colegas, no colégio de freiras onde estudou. Na década 1960 se mudou para o Rio de Janeiro para fazer vestibular para Psicologia.

Contudo, uma visita ao Museu de Belas Artes mudou seu destino, pois acabou entrando para a escola nacional de Belas Artes onde teve como mestres Amés de Paula Machado (gravura) e Carlos Magano (pintura mural). Por três anos trabalhou na Escolinha de Arte do Brasil com Augusto Rodrigues.

Voltou a Manaus e realizou sua primeira exposição na Pinacoteca do Estado do Amazonas, onde foi premiada com Menção Honrosa (1968) outorgado pela Fundação Cultural do Amazonas. Em 1979 expôs na Antuérpia (Bélgica) e participou da coletiva “Amazônia 79”, no Paço das Artes, em São Paulo. Expôs também no Museu de Arte Brasileira (São Paulo, 1989) e no Solar Grandjean de Montigny da Pontifícia Universidade Católica (Rio de Janeiro, 1989).

Lançou importantes trabalhos como o livro "Made in Amazonas", em parceria com o poeta Elson Farias (1978); e o álbum "Curumins e Cunhantãs", com poemas de Dori Carvalho, Leyla Leong e da própria artista (1982).

Auxiliadora Zuazo passeia por várias técnicas como a xilogravura, estudos para tapeçaria, litogravura, gravura em metal e aquarela. Como Goeldi, Zuazo tem tendência a representar as paisagens e a solidão das grandes cidades, porém, seu forte está na natureza de sua Amazônia, entranhado em seu sangue o verde do paraíso natural. Diz receber em sonhos as imagens em preto e branco dos desenhos que depois colore⁴¹.

3.1.6 Moacir Andrade

Moacir Andrade (1927-2016) nasceu em Manaus no dia 17 de março de 1927, na Santa Casa de Misericórdia de Manaus viveu a sua primeira infância no interior do Amazonas. Em 1934 seus pais voltaram para Manaus em busca de melhor educação para seus dois filhos Mozart e Moacir.

Segundo Páscoa (2011), “seu estilo transita entre o Figurativismo expressionista, a Abstração lírica, também se vê um Realismo fantástico tropicalista e Paisagismo naturalista” (p. 182). A maioria de suas obras são paisagens, porém em 1950, Moacir Andrade teve contato com as obras de Picasso e experimentou algumas composições baseado na Escola de Paris.

Entre 1950 e 1954, foi para o Rio de Janeiro e lá fez o curso de Museologia no Museu Histórico Nacional e em 1954 ligou-se ao movimento cultural Clube da Madrugada, e foi o diretor-fundador da Pinacoteca de Estado do Amazonas. Em 1975, realizou várias conferências e palestras sobre artes e folclore brasileiro, em Nashville TN, Memphis TN e Martin TN (Estados Unidos). Em 1990, lançou o catálogo de arte 50 Anos de Pintura. (Pascoa, 2011, p.178).

Das suas obras literárias, as que mais se destacam são: *Moacir Andrade, Catálogos*; *Moacir Andrade, Desenhos*; *Manaus, Monumentos, Hábitos e Costumes*; *Amazonas, a Esfinge do Terceiro Milênio*; *Alguns Aspectos da Antropologia Cultural do*

⁴¹ LEONG, Leila. *Centro de Artes Chaminé*: Governo do Estado do Amazonas :Editora Sergio Cardoso e Cia. Ltda. (sem ano)

Amazonas; Tipos e Utilidades dos Veículos de Transportes Fluviais do Amazonas; Nheengaré ou Narrativas Amazônicas; Manaus, Ruas, Fachadas e Varandas; Tesouro de Icabibiaba.

Lecionou Educação Artística na Universidade do Amazonas, Escola Técnica Federal, Colégio Estadual e no Colégio Militar, onde construiu um monumento mural de madeira. Criou vários cursos gratuitos na cidade e no interior, entre os quais ensinou desenho, pintura, escultura em barro, madeira e gesso. Seus quadros, espalhados pelo mundo, encontram-se em casas de amigos, admiradores de suas obras, bem como nos acervos de muitos museus e pinacotecas.

3.1.7 Otoni Mesquita⁴²

Otoni Moreira de Mesquita nasceu em Autazes-Am durante a grande cheia de 1953. O artista desenhou desde a infância, mas só começou a expor suas obras em 1975, após ter passado pela Pinacoteca do Estado do Amazonas. Na época frequentou o curso de Iniciação ao Desenho e Pintura, ministrado pelos artistas Manoel Borges e Van Pereira. Posteriormente participou de várias exposições coletivas, fez ilustrações para jornais, cartazes, cenários, escreveu contos e fez teatro. Deste período, o artista destaca em 1978, sua participação nos dois Encontros Livres de Artes, evento promovido por jovens artistas das mais diversas áreas na Praça da Polícia. No ano seguinte, no II Salão Universitário de Artes, aconteceu sua primeira premiação. Em 1980, Otoni Mesquita concluiu o curso de jornalismo na Universidade do Amazonas e expôs “Fruturbano”, sua primeira exposição individual, que foi montada no hall do Teatro Amazonas. No segundo semestre do mesmo ano, o artista seguiu para o Rio de Janeiro, para fazer o curso de Gravura na Escola de Belas Artes. Durante o período desta graduação o artista mostrou seu trabalho em algumas cidades brasileiras e além do desenho e da pintura, passou a trabalhar com várias técnicas de gravura (xilogravura, metal, linóleogravura e litogravura). Sua formação artística foi complementada com vários cursos no M.A.M do Rio de Janeiro. Retornou à Manaus em dezembro de 1983 e no ano seguinte, foi convidado a ministrar disciplinas no Curso de Educação Artística e no mesmo ano submeteu-se a Concurso Público, sendo aprovado em 1º lugar. Sem dúvida, o ano de 1984 foi marcante na vida artística de Otoni Mesquita, aconteceram mudanças em sua vida e seus trabalhos ganharam novas nuances.

Participou de várias exposições coletivas e individuais: **II Salão Aberto de Arte** no Atlético Rio Negro Clube⁴³ (Manaus, 1977); **II Salão Universitário de Artes Plásticas** no

⁴² Disponível em: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/pinacoteca/bio_otoni.php

Teatro Amazonas (Manaus, 1979); **Nostalgia** no Teatro Amazonas (Manaus, 1983); **Gravadores do Amazonas** na Galeria Afrânio de Castro (Manaus, 1984); **Aquarelas** na Galeria Afrânio de Castro (Manaus, 1985); e participou de concursos como o da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, no qual conquistou o 3º Lugar.

Além de pintar e desenhar, Otoni Mesquita escreve, e já ganhou um concurso de contos promovido pelo Serviço Social do Comércio - SESC, outras vezes, costuma colaborar com jornais locais, um de seus trabalhos de maior sucesso, por exemplo, foi a ilustração do livro "Água Barrenta", de Plínio Valério. O artista diz não seguir nenhuma escola ou linha específica. Seus trabalhos são voltados para as temáticas sociais e ecológicas⁴⁴.

3.1.8 Rita Loureiro⁴⁵

Nasceu em Manaus (AM) em 1952. Em 1976 mudou-se para o Rio de Janeiro onde começou a pintar. Executou um importante trabalho de ilustração em uma edição para bibliófilos da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade, em 1984. Em 1982, foi homenageada, pela Editora Max Fourny que a incluiu no livro *Lê Revê et Lês Naifs*, publicado em Paris.

Participou de diversas exposições, dentre elas: "Nós somos gente que come farinha", na Galeria Jean Jacques (Rio de Janeiro, 1981); *Boi Tema*, no Museu de Arte de São Paulo (1984); e *A Borracha da Amazônia*, na Galeria de Arte Paulo Vasconcelos (São Paulo, 1989).

(...) Rita Loureiro é um símbolo de alta sensibilidade, que como num movimento de maré, acaba por devolver em termos de artes plásticas, o que a personalidade riquíssima de Mário de Andrade criou em *Macunaíma*... (...) Não a considero *Naif*. Pintora rebuscada no traço e na pincelada, ela é simples, como simples é o herói que ela nos devolve. Estranha união de paulistano tímido e genial com a moça amazona, que põe em destaque sua obra revolucionária. (Luiz Seraphico, Ex-presidente do MAM de São Paulo, em 1982)⁴⁶

3.1.9 Sebastião Rodrigues

Sebastião Rodrigues nasceu em 1954 no município Costa do Pesqueiro, localizado no Município de Manacapuru, no estado do Amazonas.

⁴³ Disponível em: <http://blogdodurango.com.br/ii-salao-aberto-de-arte-nao-atinge-publico-esperado>

⁴⁴ MESQUITA, O. <otoni_mesquita@hotmail.com>. Sobre a obra "Mulheres ao Vento" Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 21 de fevereiro de 2017.

⁴⁵ Disponível em: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/pinacoteca/bio_rita.php

⁴⁶ Rita Loureiro – Interpretação de *Macunaíma* do Museu de Arte Moderna de São Paulo em julho de 1982. Disponível em: <http://www.processoedecisao.com.br/st-ExGaleriaSeta.htm#Rita>. Acessado em: 05.12.2016

Sempre gostou de pintar, apesar de iniciar ainda com garatujas feitas na terra molhada e modelagem utilizando tabatinga⁴⁷. Demonstrou habilidade e prazer pela pintura na infância pintando cenas do seu cotidiano.

Para a criança, a arte é um meio de expressão, sua linguagem de pensamento. Nos desenhos se detalham todas as transformações que sofre a criança à medida que cresce e se desenvolve. Por essa razão, o desenho resulta num grande documento de análise e diagnóstico para os psicólogos.⁴⁸

Algumas pessoas desenvolvem habilidades desde criança, mas acabam deixando de lado no decorrer de suas vidas, outras, muitas vezes incentivadas pelos pais, aprimoram suas capacidades tornando-as um ofício.

Sebastião Rodrigues e sua família permaneceram na Costa do Pesqueiro até 1965, quando juntamente com sua família partiram para Manaus e se estabeleceram. Com o anseio de aprender técnicas e materiais de pintura, procurou a Pinacoteca do Estado do Amazonas, que tinha como diretor na época o artista Álvaro Páscoa, que o orientou. Vejamos como Rodrigues descreve esta época da sua vida:

Após os primeiros anos ali passados, minha família migrou para a cidade de Manaus (1965), onde recebi a orientação precisa dos mestres locais (Professor Manuel Borges e Sr. Álvaro Páscoa, então diretor da Pinacoteca do Estado do Amazonas) e a iniciação necessária dos materiais pertinentes ao desenvolvimento do trabalho artístico. Mas as inquietações eram tantas que me conduziram para a cidade do Rio de Janeiro, onde minha mulher e eu nos estabelecemos. Com a mudança para o Rio de Janeiro e a realidade cultural da cidade fui impulsionado no sentido de abandonar a temática regionalista, de uma época mais romântica da minha vida para desenvolver uma linguagem condizente com os grandes centros⁴⁹.

Rodrigues foi para o Rio de Janeiro em 1985, juntamente com sua esposa e lá mora até hoje. Ele descreve seus primeiros dias e o seu ofício de uma forma poética em seu site, criado para divulgar sua produção. Segue sua descrição:

O tempo (1985) era de ebulição, plena efervescência no campo das artes plásticas, terreno fértil para os recursos criativos germinarem. A partir daí, inicio um trabalho pertinaz, experimentando técnicas e materiais diversos, impulsionado pelo movimento libertário da contemporaneidade. Fazia da observação um precioso instrumento que estabelecia um laboratório seguro onde a pintura, veículo inesgotável das ideias, agigantava-se. Nesse universo permissível, eu atuo tomado de compulsão criadora, investigo o instinto da cor e a oposição constante entre transparência e opacidade, crio camadas sucessivas através de imprimaduras,

⁴⁷ Qualquer tipo de argila mole e untuosa, sedimentar, de colorações diversas.

⁴⁸ Disponível em: <http://br.guiainfantil.com/desenho-infantil/212-terapia-infantil-atraves-dos-desenhos.html>

⁴⁹ Disponível em: <http://www.sebastiaorodrigues.art.br/pt/biografia.html> . Acessado em: 25.06.2015

utilizando-me de papéis recortados que acomodam as tintas e as transferem para o suporte, produzindo tramas e dobraduras que insinuam sugestivas texturas⁵⁰.

Percebe-se através de suas palavras o prazer com que fala de seu fazer artístico, e a tranquilidade que fala sobre todo o processo de pesquisa e experimentação. A partir da mudança para o Rio de Janeiro, o artista muda de estilo, pois até esse momento suas pinturas eram figurativas com temática regionalista. É interessante notar que Sebastião Rodrigues detinha-se nas figuras humanas, caboclas, indígenas, enfim, não estava ligado ao paisagismo naturalista, mas à uma tendência expressionista que se torna regional por representar o ser humano que vive no Norte. Abaixo o artista descreve um pouco mais essa mudança:

As formas, âmago e embrião gerado a partir das intervenções contínuas, ordenam o caos inicial, nomeando valores expressivos. Convertidos neste impulso para fecundar a obra, inserem-se os materiais possíveis como: carvão, pigmentos, colas e resinas. Pinto lava e seco, construo e desconstruo tudo é plano, tudo é pano, tudo é tela, do chão à janela tudo é arte. Absolutamente fiel a esta extraordinária forma de expressão e arte, a Pintura, em seu estado puro, “desintoxicada” de definições vazias ou de conceitos e análises que pretendam dominá-la ou esgotá-la!

Na pintura, reside o sublime, como o diamante em estado bruto que aguarda o trabalho revelador da lapidação para se transformar em joia preciosa e poder emitir seu fascinante brilho. Na pintura, o silêncio das ideias se transforma em matéria, em representações. Arte e artista estabelecem o diálogo inaudível da criação, povoando o aparente vazio, compondo-o com linhas e ritmos, impulsos constantes vivificados pela energia da cor e pela celebração da luz que a tudo revela. Praticá-la é um sacerdócio, uma devoção intraduzível em texto. A pintura é fonte inesgotável, campo generoso e fértil, preche de possibilidades para experimentação e desenvolvimento de apuro técnico⁵¹.

Finalmente, Rodrigues descreve a sua preferência com relação aos pintores famosos que foram ícones na história da arte e que inspiram milhões de pessoas por todo o mundo, inclusive ele mesmo:

Meus ensaios preferidos são no campo da anatomia, inspiradora de gênios que sobre ela se debruçaram com maestria quase divina, como Da Vinci, Michelangelo Buonaroti e Rembrandt, dentre outros.

Os anatômicos e suas linhas de composição revelam formas surpreendentes da realidade. Não as nego, mas transformo-as, produzindo tramas de matéria e cor em dinâmica adaptada. Esse exercício estético permite interferir criando nova plasticidade, sem objetivar a organicidade.

Por enquanto, é este o labor que me entretém. É certo que o tempo poderá me levar por novos caminhos, mas a pintura será sempre minha guia⁵².

⁵⁰ IDEM

⁵¹ Disponível em: <http://www.sebastiaorodrigues.art.br/pt/blog/15-sim-sou-pintor.html>. Acessado em: 25.06.2015

⁵² IDEM

3.1.10 Van Pereira

Antonio Evanildo da Costa Pereira nasceu em Nhamundá em 1952, transferiu-se para Manaus na década de 60 e iniciou seus estudos artísticos na Pinacoteca do Estado do Amazonas. Desenhista, pintor, escultor e ilustrador, foi membro do clube da Madrugada e colaborou com inúmeras ilustrações de livros. Trabalhou ao lado de Flávio Magalhães, Regina Vater e Carlos Araújo, com ilustrações que abordavam aspectos fantásticos e místicos, para a revista *Planeta*.

Expôs em muitos lugares desde 1970 e ganhou inúmeros prêmios, e realizou uma série de ilustrações para um livro da escritora japonesa Suma Jinnai, trabalho que o projetou internacionalmente. Possui um excelente domínio técnico do desenho e sua obra reflete um aspecto naturalista e fantástico da Amazônia. A junção entre a técnica e o sentido espiritual foi um dos fatores responsáveis pela receptividade de sua obra no Japão. Durante a década de 70 sua obra gráfica recebeu influência estética da *Pop-Art*, mas depois encontrou um caminho particular, que reunia experiências figurativas com organização geométrica, aspectos simbolistas e surrealistas, pois nessa fase o artista passou a elaborar muitas de suas obras a partir de seus sonhos. Suas lembranças de convívio com antepassados místicos da região do baixo Amazonas tornaram essas experiências mais vívidas, que logo se refletiram em sua poética. Uma das marcas inconfundíveis de sua obra, é o sol geometrizado que possui um significado espiritual. Segundo o artista, essa forma circular pode representar o sol ou a lua, dependendo do contexto. Sol e lua são repartidos ao meio e remetem às frestas de palha e às janelas das palafitas. (PÁSCOA, 2011, p. 267-272)

3.2 Análises das Obras

Wolfflin (2015) descreve um trecho das memórias de Ludwig Richter⁵³ (1803-1884), na qual lembra uma passagem da sua juventude, quando ele e seus três companheiros

⁵³ Pintor alemão, *printmaker* e ilustrador. É classificado por Moritz von Schwind como o representante mais importante da pintura romântica tardia e gravura na Alemanha. Em contraste com o trabalho de grandes mestres do Romantismo primitivo como Philipp Otto Runge e Caspar David Friedrich, ambicioso em conteúdo e inovador na forma, a arte de Richter foi mais modesta em seus objetivos, em linha com o clima intelectual restrito do período Biedermeier. Richter foi um dos artistas mais queridos na Alemanha durante a maior parte do século XIX. Ele era filho e aluno de Carl August Richter, professor da Academia de Belas Artes de Dresden. Adrian Ludwig trabalhou sob sua direção por seus primeiros doze anos. Em 1820, enquanto viajava como parte de seus estudos artísticos, visitou Estrasburgo e o Midi em França. Em 1823, ele fez outra viagem, desta vez para a Itália, onde se baseou em Roma e viajou para Nápoles e os arredores. Desta viagem, numerosas obras foram geradas, incluindo o Vale do Amalfi. Em 1836, foi nomeado Professor de Pintura de Paisagens e Animais na

resolveram pintar uma certa paisagem e decidiram captar o menor detalhe que fosse. O resultado foram quatro telas completamente diferentes, assim como o temperamento dos artistas, apesar do modelo ter sido o mesmo.



Figura 18 – *Vênus de Botticelli* à esquerda e a *Vênus de Credi*, à direita.
 Fonte: <http://it.chnmuseum.cn/tabid/1134/Default.aspx?ExhibitionLanguageID=256>
<http://orussier.free.fr/lutins/voyages/italie/toscane/botticelli.htm>

O narrador concluiu que cada um tem uma maneira objetiva de ver as coisas, por isso captam o objeto de formas diferentes, conforme a visão do artista, ou seja, cada artista tem o seu ideal de forma. Para exemplificar usaremos a *Vênus* de Botticelli e a *Vênus* de Credi (figura 16), pois ambos são contemporâneos de mesma procedência, florentinos da fase final do *Quattrocento*. Nessas obras se pode perceber a interpretação de cada um através de seus estilos onde cada um mostra sua personalidade com suas pinceladas, umas mais agressivas, outras mais tranquilas, mas cada uma identifica seus autores.

Assim como os artistas possuem seus estilos em suas interpretações, a observação da obra também é diferente, cada espectador possui o seu momento de sublimação distinto ao

Academia de Dresden. Depois de outra viagem à Itália, ele decidiu dedicar-se a obras sobre a paisagem alemã e as pessoas. Em 1853, foi nomeado membro honorário da Academia de Munique e em 1874 da Academia de Berlim. Recebeu Medalhas de Ouro nos Salões de Paris (1855) e Viena (1883). Ele também gravou muitas paisagens e cenas de gênero, muitas das quais foram feitas em xilogravuras e usadas para ilustrações de livros populares e livros infantis. (Web Gallery of Art. Disponível em: http://www.wga.hu/bio_m/r/richter/biograph.html. Acessado em: 11.01.2017)

contemplar uma obra. A forma de ver é diferente. Logo, as análises que seguem não são definitivas, pois é somente uma forma de fruir da autora da pesquisa.

Seria interessante que o acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas, trouxesse uma análise em suas obras auxiliando na compreensão das mesmas, uma vez que a partir de uma análise interpretativa muitas informações podem ser abstraídas através de um simples ato de fruição. Essas informações poderiam despertar nos alunos o interesse de investigação ao contextualizar a obra com geografia, história e outras disciplinas além da arte propriamente dita, pois no contato com a interpretação da obra é possível entender todo o processo de criação do artista.

No entanto, poucos estudos como o que foi realizado por Décio Viana da Silva (2014) sobre as obras de Hahnemann Bacelar, através do Programa de Pós-Graduação de Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, possuem uma análise iconográfica, e não estão em posse da Pinacoteca. Por isso, o produto cultural desta pesquisa envolve a elaboração de um projeto de aplicativo contendo as obras, as análises e leituras do acervo, a fim de auxiliar os visitantes da Pinacoteca do Estado do Amazonas, que também podem ser alunos de escolas, na compreensão da obra e dos elementos que a compõe.



Igreja de S. Sebastião - Manaus

A. Páscoa

Figura 19 – Igreja de São Sebastião – Álvaro Páscoa –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov.

3.2.1 Obras Gráficas

3.2.1.1 Igreja de São Sebastião

Identificação

Autor: Álvaro Páscoa (Portugal, 1920 – Manaus, 1997)

Título da obra: Igreja de São Sebastião

Local: Manaus

Data: 1988

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos: Xilogravura

Dimensões: 24cm X 14cm

Trata-se de uma xilogravura⁵⁴ figurativa, uma paisagem urbana da Igreja São Sebastião localizada no centro histórico de Manaus. Neste quadro podemos ver claramente a torre lateral, a cúpula central e o frontão da entrada da Igreja, além de algumas casas e uma palmeira. A composição apresenta bastante contraste entre a Igreja de São Sebastião e as casas que rodeiam. Possui a função decorativa e ilustrativa a qual retrata uma das construções amazonenses mais antigas inserida em uma paisagem.

É um quadro cujas linhas que o compõem são complexas de ordem e aleatórias, contudo se fazem presente em toda a obra, possui uma certa saturação quanto ao preenchimento dos espaços, é simétrica, pois se observarmos as diagonais superior direita com a diagonal inferior esquerda veremos que estão sem nenhum elemento, totalmente preto comprovando a simetria do quadro. (Figura 18)

⁵⁴ Técnica mais antiga da gravura, foi inventada na China com a intenção de imprimir em tecido. Também foi usada no Egito e no período Bizantino. No século XX, foi bastante utilizada pelos artistas em seus trabalhos. O fauvismo francês e o expressionismo alemão encontraram na xilogravura uma de suas maiores formas de expressão. (MENDONÇA, SANTOS E LOTTI, 2014)



Figura 20 – A Igreja de São Sebastião, Fonte: foto cedida dos acervos da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

O projeto de construção da Igreja de São Sebastião é do Dr. João Carlos Antony o qual iniciou a construção no ano de 1879, foi feito em forma de Cruz Latina⁵⁵ (Figura 19) com a frente voltada para a praça com o mesmo nome. A igreja foi construída no estilo Neoclássico, contudo a simetria não foi muito bem atendida por conta das intempéries. Uma das histórias é que no período chuvoso quando estava sendo construída a torre esquerda, tiveram que interromper a construção para salvar a nave central das goteiras, e quando fizeram o orçamento para retomar a construção da outra torre, viram que não tinham verba suficiente pois o encarregado pela obra havia recebido todo o dinheiro e acabou fugindo, preferiram deixar como estava. A igreja foi concluída no ano de 1888 e benzida pelo Pe. Frei Jesualdo Machetti em uma missa onde compareceram muitas pessoas como Rodrigues (2016) menciona em sua pesquisa:

“Estando presente o Excelentíssimo Senhor Presidente desta Província com os oficiais de sua corte, todas as autoridades civis e militares e uma parte do batalhão

⁵⁵ A cruz cristã é o mais conhecido símbolo religioso do cristianismo. É a representação do instrumento da crucificação de Jesus Cristo, e está relacionada ao crucifixo (cruz que inclui uma representação do corpo de Jesus) e à família mais ampla dos símbolos em forma de cruzes. A cruz representou em diversas sociedades a interseção do plano material e do transcendental em seus eixos perpendiculares. Por exemplo, era insígnia de Serápis no Egito. Ao ser apropriado pelo cristianismo, este símbolo enriqueceu e sintetizou a história da salvação e paixão de Jesus, significando também a possibilidade de ressurreição. Disponível em: http://www.conhecimentogeral.inf.br/cruz_latina/

de artilharia a acompanhar a banda de música, presente ainda a Superiora das Filhas de Santa Anna e quase toda população de Manaus. (2016 p.23)

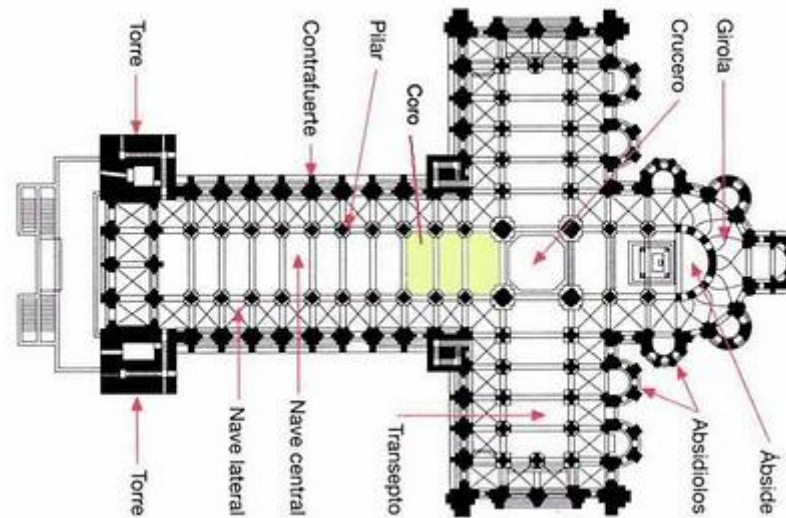


Figura 21 – Exemplo de planta em forma de Cruz Latina

Fonte: <http://verdadyverdades.blogspot.com.br/2011/11/romanico.html>

Na região onde foi construída a Igreja não existem muitas casas, pois ao lado esquerdo passa uma rua, ao lado direito tem a casa paroquial e um bar, na frente da Igreja, a praça de São Sebastião que juntamente como o Teatro Amazonas formam o Largo de São Sebastião que faz parte da revitalização e transformação do Centro Cultural.

Ao analisar a xilogravura, verifica-se uma composição onde na parte inferior do quando se pode perceber uma palmeira e algumas casas e na parte superior a Igreja. Contudo, no em torno da Igreja não existe tal visão. Outra curiosidade da obra é que o artista gravou exatamente a torre que não existe na igreja, a esquerda, quem sabe idealizando o projeto feito e não executado.

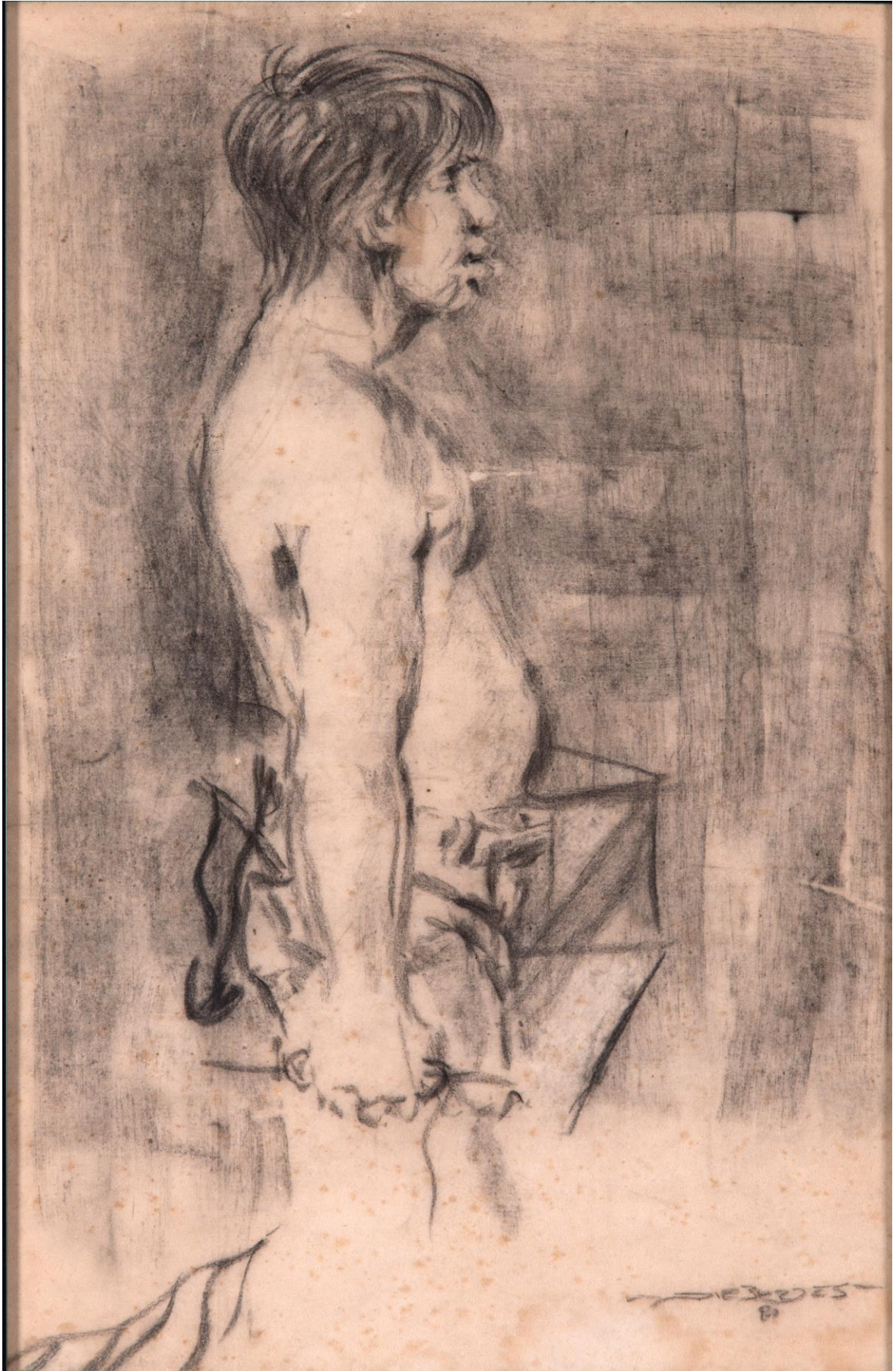


Figura 22 – *Sem título* – Manoel Borges –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.1.2 *Sem Título*

Identificação

Autor: Manoel Borges

Título da obra: *Sem título*

Local: Manaus

Data: 1981

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,55 X 0,35

Materiais: Carvão/ papel

Percebe-se que a obra é realista pois retrata o caboclo amazonense, uma das características do realismo, o retrato fiel da realidade, geralmente cenas do cotidiano de classes mais baixas, retratava pessoas comuns, a beleza estava no que se via, sem necessidade de ser mudada.

A obra *Sem título* de Manoel Borges traz em sua composição figurativa e decorativa, o retrato de um homem com cabelo curto e características físicas típicas da região. Está de perfil olhando para a frente, aparentemente de short (o desenho não tem uma conclusão visível na parte inferior) e sem camisa, atrás um estilingue enfiado no bolso, segurando na mão esquerda uma pipa também conhecida como papagaio na região amazônica e na sua mão direita um carretel de linha, indicando que está pronto para “soltar pipa”. No lado inferior esquerdo do quadro a rabiola da pipa. Observa-se o modelo em um momento informal mostrando uma postura totalmente relaxada e apesar de estar de perfil, percebe-se uma certa descontração em sua expressão. Borges, aprimorou-se na realização de retratos, tendo executado vários nus nas décadas de 60 e 70 (PÁSCOA, 2011, p.206)

As linhas de contorno são quase inexistentes, pois as sombras delimitam o desenho o deixando suave e delicado. Na sombra a frente do homem percebe-se algumas linhas verticais e horizontais, provavelmente foram deixadas pelo carvão ao ser usado de lado para dar mais volume à forma.



Figura 23 – *Sem título* - Manoel Borges –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.1.3. Sem título

Identificação

Autor: Manoel Borges

Título da obra: *Sem título*

Local: Manaus

Data: 1981

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,52 X 0,35

Materiais: Carvão/ papel

Sem título é a obra formada por uma jovem de cabelo curto, despida, que traz em sua expressão um sorriso descontraído e um olhar perdido, olhando para lugar nenhum, diria com uma certa inocência. O desenho é feito com carvão e demonstra, assim como o quadro anterior, bastante habilidade com o material utilizado e com o desenho figurativo. Algumas partes do desenho como o pescoço e o tronco são delimitados por sombras, contudo no ombro e braço direito percebe-se linhas fortes, finas e contínuas.

Pela similaridade com a obra *Homem*, parece ter sido composta no mesmo período e é como se uma completasse a outra devido ao estilo, técnica utilizada e até mesmo pelo gênero.



Figura 24 - Desenho primeiro quadrante: Isadora Duncan/ Segundo quadrante: Eleonora Duce / Terceiro quadrante: sem título e no Quarto quadrante: Harriet Beecher Stowe

Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.1.4 *Sem título*

Identificação

Autor: Auxiliadora Zuazo

Título da obra: primeiro quadrante: Isadora Duncan/ Segundo quadrante: Eleonora Duce / Terceiro quadrante: sem título e no Quarto quadrante: Harriet Beecher Stowe

Local: Manaus

Data: 1988

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: Primeiro: 0,22x0,16 / Segundo: 0,215x0,16 / Terceiro: 0,22x0,16 / Quarto: 0,22x0,16

Materiais: Desenho

Esta obra de Auxiliadora Zuazo, traz a união de quatro desenhos em uma única composição, a qual retrata quatro mulheres. Três são identificadas pela artista e somente uma não tem identificação. Em toda a composição utilizou-se a mesma técnica e o mesmo ano. Provavelmente trata-se de um estudo de rosto feminino.

O primeiro, Isabela Duncan⁵⁶, bailarina, nasceu em 26 de maio de 1877 (algumas fontes dizem 27 de maio de 1878), em San Francisco, Califórnia, desenvolveu uma abordagem da dança que enfatizou o movimento naturalista. Foi sucesso na Europa como intérprete da música clássica e abriu escolas que integraram a dança com outros tipos de aprendizagem.

Contrapondo a fotografia com a obra de Zuazo (Figura 23), percebe-se a semelhança no formato do rosto arredondado, no queixo comprido e largo, nas bochechas grandes. Traz um traçado curvilíneo que favorece o movimento no desenho.

⁵⁶ O estilo de Duncan era controverso para seu tempo, pois desafiou o que era considerado convencional o oposto ao ballet, dando a ênfase principal na forma feminina e nos movimentos livres. As realizações e a visão artística de Duncan a levariam a ser chamada de "Mãe da Dança Moderna" - um sobrenome também compartilhado por um sucessor, Martha Graham. Duncan enfrentou terríveis tragédias em sua vida. Primeiramente, quando o carro em que estavam caiu no Rio Sena com seus dois filhos e sua babá se afogando em 1913. Mais tarde, Duncan se casou com o poeta Sergey Aleksandrovich Yesenin em 1922, favorecendo uma união legal para permitir que ele viajasse para os EUA. No entanto, o casal foi condenado ao ostracismo devido à paranóia anti-bolchevique e Duncan declarou que não voltaria aos Estados Unidos. O casamento não duraria com Yesenin, pois sofria de graves problemas de saúde mental e cometeu suicídio em meados dos anos 1920. Ela morreu em Nice, França, em 14 de setembro de 1927, quando seu lenço foi pego nas rodas traseiras de um automóvel em que ela estava montando. (retirado do site bio. Disponível em: <http://www.biography.com/people/isadora-duncan-9281125> . Acessado em: 15.01.2017)



Figura 25 – Foto de Isadora Duncan e desenho de Auxiladora Zuazo
 Fonte: foto retirada do site <http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/i/isadora-duncan.htm>

O segundo, Eleonora Duse⁵⁷ (1858-1924), atriz italiana, nasceu em Vigevano de uma família de atores, e fez sua aparição no primeiro estágio em uma idade muito jovem. As dificuldades decorrentes de viajar com empresas de viagem afetaram desfavoravelmente sua saúde, mas em 1885 ela foi reconhecida em casa como a maior atriz da Itália, e este veredicto foi confirmado por que de todas as principais cidades da Europa e América.

Observa-se na obra (Figura 24), semelhanças nas sobrancelhas expressivas, no olhar triste no nariz afilado, e novamente as mesmas características do traçado que externa o estilo do desenho de Zuazo, pois ele é percebido nos quatro desenhos que compõe esse quadro.

⁵⁷ Em 1893, fez suas primeiras aparições em Nova York e em Londres. Durante alguns anos, ela esteve intimamente ligada ao romântico Gabriele d'Annunzio, e várias de suas peças, especialmente *La Città morta* (1898) e *Francesca da Rimini* (1901), lhe forneceram partes importantes. Mas alguns de seus maiores sucessos durante a década de 1880 e início de 1890 - os dias de seus principais triunfos - estavam em versões italianas de peças como *La Dame aux camélias*, em que Sarah Bernhardt já era famosa; E a reputação de Madame Duse como atriz foi fundada menos em suas "criações" do que em sua magnífica individualidade. Em contraste com a grande atriz francesa, ela evitou toda "maquiagem"; Sua arte dependia de intensa naturalidade, em vez de efeito de palco, força simpática ou intelectualidade pungente, em vez do emocionalismo teatral da tradição francesa. Seu gênio dramático deu uma nova leitura às partes, e durante estes anos os admiradores das duas principais atrizes da Europa praticamente constituíram duas escolas rivais de apreciação. A má saúde impediu Madame Duse de sair do palco por algum tempo; Mas, depois de 1900, já não lhe era possível evitar a "maquilhagem", sua posição entre as maiores atrizes da história era indiscutível. (Retirado do site [thehistory.com](http://www.theatrehistory.com/italian/duse001.html) disponível em: <http://www.theatrehistory.com/italian/duse001.html>, acessado em: 20.01.2017)



Figura 26 – Foto de Eleonora Duse e ao lado o desenho de Auxiliadora Zuazo.
 Fonte: Foto retirada do site https://en.wikipedia.org/wiki/File:Eleonora_Duse_2.jpg

E o quarto quadro, Harriet Beecher Stowe⁵⁸ (1811-1896) é uma das escritoras mais famosas da América. Seu livro mais conhecido é *Uncle Tom's Cabin*, um romance anti-escravidão publicado em 1852, traduzido para português como a *Cabana do pai Tomás*. Nascida em Litchfield, Connecticut em 1811, Harriet foi chamada "Hattie" por seus sete irmãos e três irmãs. Seu pai era um ministro famoso, Lyman Beecher, que guiou a comunidade com seus poderosos sermões e ensinou seus filhos a se envolverem nas questões do dia.

⁵⁸ Em 1832, Harriet se mudou para Cincinnati, Ohio, onde foi introduzida aos debates da escravidão, à estrada de ferro subterrânea e aos escravos fugitivos. Ela usou seus poderes de observação e imaginação vívida para começar sua carreira de escritora. Enquanto vivia em Ohio, Harriet se casou com Calvin Stowe, um brilhante professor, que incentivou sua carreira de escritora. Tinham sete filhos. Depois que um de seus filhos morreu de cólera, Stowe escreveu: "estava em sua cama moribundo e em sua sepultura que eu aprendi o que uma pobre mãe escrava pode sentir quando seu filho é arrancado dela." Em 1850, a Lei dos Escravos Fugitivos foi aprovada, que punia qualquer um que oferecesse comida escrava fugitiva para abrigo temporário. Harriet usou sua raiva por essa lei injusta, a morte de seu filho e os relatos pessoais de antigos escravos para escrever seu romance. A cabana do tio Tom apareceu primeiramente em um jornal do abolitionist, então na forma do livro em 1852. Um *bestseller* imediato, o livro recebeu elogios elevados e críticas ásperas, projetando Harriet internacionalmente.

Quando o presidente Abraham Lincoln se encontrou com Harriet Beecher Stowe em 1862 falou: "você é a mulher pequena que escreveu o livro que começou esta grande guerra." Cabana do pai Tomas não era certamente a única causa da guerra civil, mas ele agitou opiniões anti-escravidão, detidas pelo Norte e pelo Sul que levaram à Guerra Civil. Em 1873, Harriet e sua família se mudaram para sua casa vitoriana em Forest Street, na comunidade literária e de reforma social de Hartford, conhecida como Nook Farm. Ela viveu lá por 23 anos. (Retirado do site bio. Disponível em: <http://www.biography.com/people/harriet-beecher-stowe-9496479#synopsis> . Acessado em: 20.01.2017)



Figura 27 – Foto de Harriet Beecher Stowe ao lado do desenho de Auxiliadora Zuazo

Fonte: foto retirada do site <https://www.fractureme.com/art-store/fracture/harriet-beecher-stowe-by-francis-holl-225>

Neste quadro (Figura 25) a semelhança também se percebe em alguns pontos assim como nos outros descritos, o cabelo por exemplo tem o mesmo formato, a boca pequena e carnuda e o formato dos olhos.

Para a terceira mulher do quadro não existe nenhuma indicação no desenho original a respeito da personagem retratada, como acontece nos outros três, contudo percebe-se que retrata uma freira católica, pois o pano na cabeça parece muito com o hábito⁵⁹. Todas as mulheres retratadas foram mulheres fortes, que romperam barreiras e lutaram por seus propósitos e pelo que acreditavam.

⁵⁹ 3. Roupagem de frade ou freira.

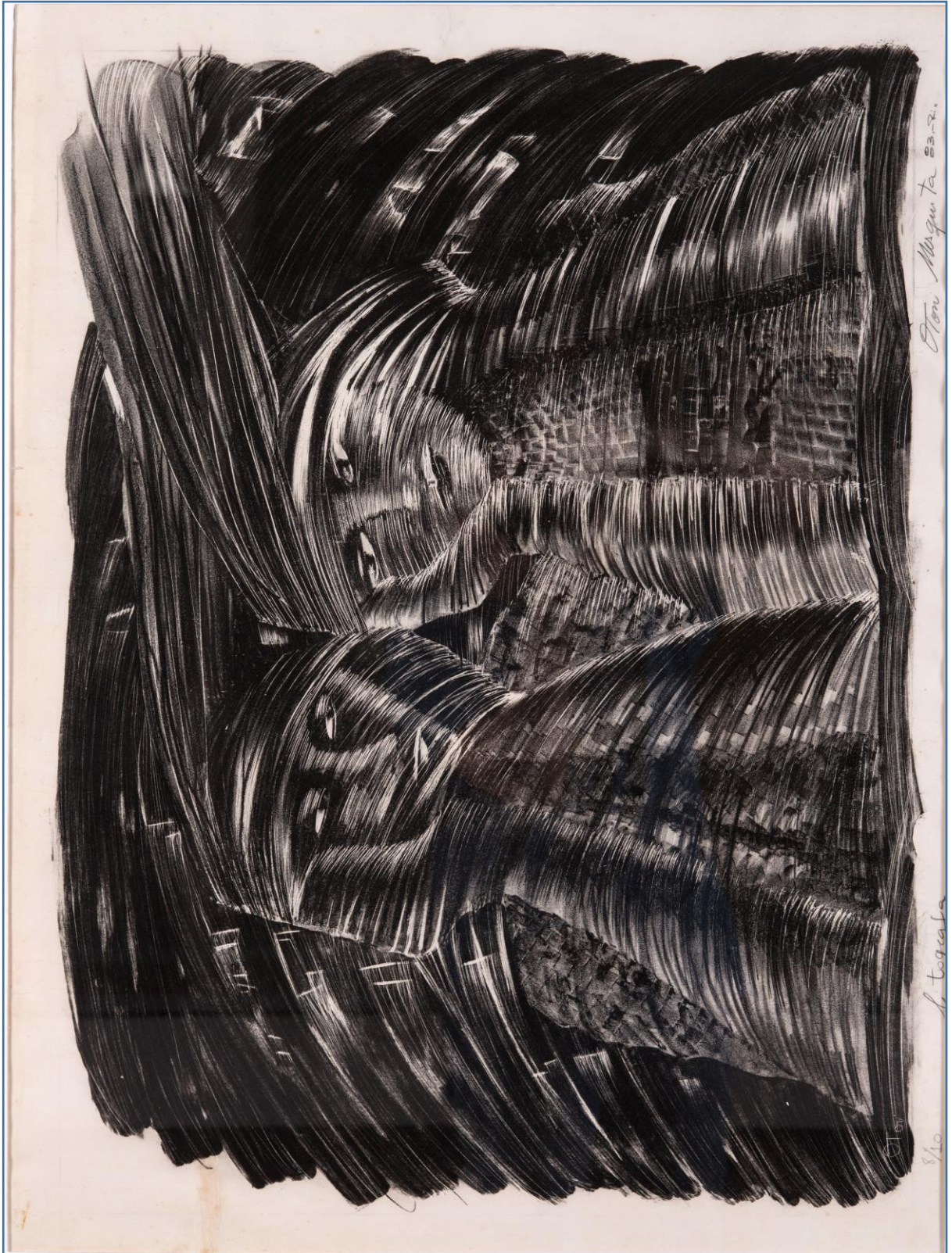


Figura 28 - Sem Título - Otoni Mesquita –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.1.5 Sem Título

Identificação

Autor: Otoni Mesquita

Título da obra: Sem título,

Tiragem: 8/10

Local: Manaus

Data: 1983

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,60 X 0,81

Materiais: Litografia

A litografia⁶⁰ é um processo de impressão descoberto no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771-1834), dramaturgo, que buscava um meio econômico para imprimir as suas peças de teatro e palavra litografia vem de *lithos*, "pedra" e *graphein*, "escrever". Esse processo de impressão é iniciado através do desenho de uma imagem feita na base com materiais gordurosos (bastão, pasta, etc.) normalmente essa base é pedra calcária também conhecida como “pedra litográfica”. Após o desenho feito, a pedra recebe um tratamento com diversas soluções e somente depois disso recebe a tinta. Esta superfície entintada (Figura 24) é então impressada diretamente no papel, por meio de uma prensa especial (como na maioria das gravuras de artes gráficas) (Figura 25), ou em um cilindro de borracha (como na impressão comercial).

Esse processo é artesanal e demanda tempo, contudo o resultado é perfeito e foi muito utilizado por vários artistas renomados.

⁶⁰ De extensa aplicação na indústria como processo gráfico - por meio do offset -, a litografia é testada por artistas de diferentes épocas. Francisco de Goya (1746-1828) emprega a litografia no período final de sua vida quando realiza, entre outros, a série *Touros em Bordéus*. Théodore Géricault (1791-1824), Eugène Delacroix (1798-1863) e Honoré Daumier (1808-1879) são outros exímios na técnica. Daumier, particularmente, executa a litogravura na maior parte de sua obra - calcula-se mais de 4.000 -, sobretudo em seus cartuns políticos e charges sociais. Edvard Munch (1863-1944), por sua vez, reproduz uma série de pinturas de sua própria autoria, como a famosa tela *O Grito*, que passa à litografia, em 1895, e *Melancolia*, 1896. A litografia em cores mobiliza o interesse de artistas franceses como Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Pierre Bonnard (1867-1947) e Édouard Vuillard (1868-1940), influenciados de perto pelo sucesso das xilogravuras japonesas. Na Inglaterra é possível lembrar as estampas simbolistas de William Blake (1757-1827) e as imagens de James Whistler (1834-1903). (Litografia. Enciclopédia Itaú Cultural)



Figura 29 – Entintando a superfície

Fonte: <https://australianmuseum.net.au/image/bitumen-applied-to-surface>

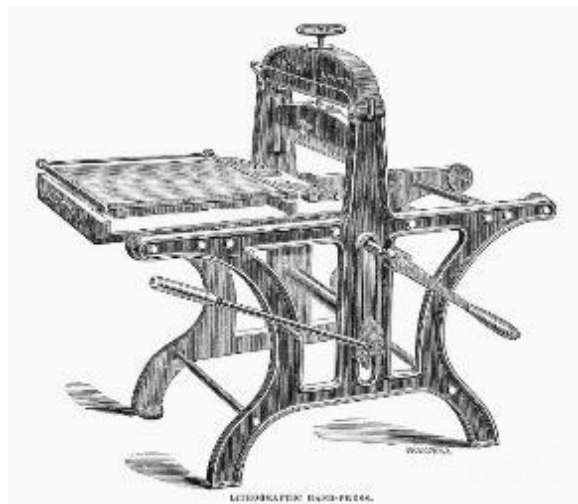


Figura 30 – Prensa manual

Fonte: <http://fineartamerica.com/featured/lithographic-hand-press-granger.html>

A litografia *Sem título* de Otoni Mesquita, traz em seu conteúdo dois rostos apoiados em suas mãos, que parecem ser femininos a julgar pelas bocas e olhos e seus cotovelos apoiados em uma superfície. Vale ressaltar, que a figura feminina é bastante presente nas obras do artista. Observa-se três texturas, a utilizada nas mulheres e no fundo faz parecer que elas estão dentro de um tornado ou que estão envolvidas por um vento muito forte, talvez por esse motivo nos arquivos da Pinacoteca consta como nome fictício dessa obra “Mulheres ao vento”, justamente por esse movimento perceptível na obra. Uma textura diferente foi utilizada no corpo das mulheres, que nos remete a tramas de aço utilizadas em

armaduras de cavaleiros e a terceira textura no apoio dos cotovelos que se assemelham a livros abertos.

Mulheres ao vento foi uma série de 10 obras em litografia desenvolvida por Mesquita quando ainda estava na Escola de Belas Artes. A maior parte foi desenvolvida no ateliê do MAM-RJ, onde o artista complementava sua formação. “Um dos diferenciais nesta série, foi sem dúvida, a tentativa de valorizar a sugestão de volume e o movimento nas figuras representadas”.⁶¹

Sobre o quadro *Mulheres ao vento*, Mesquita descreve:

A representação das mulheres de olhares semicerrados ou fechados, em figuras levemente diluídas, como se estivessem num ciclone, pretendia remeter a uma atitude reflexiva, tendo na figura feminina o centro de atenção. Parte destes movimentos circulares, foi gerado pela própria gestualidade do ato de espalhar a tinta sobre o suporte e o ato de entintar as matrizes. A gestualidade, assim como os recortes, a superposição de materiais são algumas das tendências da época.⁶²

⁶¹ MESQUITA, O. <otoni_mesquita@hotmail.com>. Sobre a obra “Mulheres ao Vento” Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 21 de fevereiro de 2017.

⁶² IDEM



Figura 31 – *Operários* – Adhemar Guerra –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2 Obras Pictóricas

3.2.2.1 Operários

Identificação

Autor: Adhemar Guerra

Título da obra: Operários

Local: Manaus

Data: 1982

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,47x0,34

Materiais: Têmpera/ papel

O quadro *Operários* traz em sua composição alegorias em forma de folhas coloridas que representam operários supostamente entrando em uma fábrica, mas pode ser saindo, o que faz a diferença é que as cabeças não possuem rostos, parecendo estar de costas para o observador. Em outro plano em azul a fábrica, e na parte esquerda de cima do quadro pintado de preto que pode simbolizar a noite e na parte direita dois círculos, um dentro do outro em dois tons de amarelo, que podem simbolizar o dia, talvez pela funcionalidade das fábricas do Distrito Industrial de Manaus ser dia e noite.

Na composição dos operários, a técnica utilizada foi carimbo de folhas, a pintura traz algumas características Neorrealistas quando aborda o realismo social através da luta dos operários, por melhores empregos, melhores salários, melhores condições de vida, mas também traz características neoexpressionistas pelo uso das alegorias e simbolismo.

O dicionário de símbolos⁶³ diz que “no oriente a folha é tida como símbolo de felicidade e prosperidade. Em um buquê ou ramo expressam uma coletividade em prol de uma ação coletiva ou pensamento comum”. Nesse caso o significado explica a suposta aglomeração de pessoas na entrada da fábrica.

Através do que pode ser observado na obra não existe uma linha de composição, e não possui linhas de contorno, as poucas linhas que existem são puramente acessórias. As cores utilizadas por Guerra são basicamente frias quase em tons pálidos ou cores baixas como chama Ostrower (1991), a não ser pelo amarelo que entra no quadro compondo o sol e apenas dois operários, mas que é análoga do azul e do verde que são as cores dominantes desse quadro.

⁶³ Retirado do site Significado do Símbolos. Disponível em <http://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Folha> . Acessado em 05.04.2017.

As cores frias que compõem a obra caracterizam-se por serem melancólicas, tristes, mórbidas, mas também são calmas. A pintura à têmpera, que é uma pintura em camadas de cores pastéis, pois são misturas de pigmentos com água e gema de ovo (as vezes ovo inteiro) não permite um grau de saturação alto, pois não é espessa, por isso são necessárias várias camadas para se atingir uma saturação média, como a obra de Guerra. Sua vantagem sobre a pintura a óleo é que a pintura em têmpera não danifica, escurece ou desbota, ela é extremamente resistente. Têmpera é uma técnica antiga de uso constante na maioria das culturas do mundo até que foi gradualmente sendo substituída por tintas a óleo na Europa, durante o Renascimento⁶⁴.

⁶⁴ Tempera Painting. Encyclopedia Of Fine Art (Disponível em: <http://www.visual-arts-cork.com/painting/tempera.htm>)



Figura 32 – *Operários II* – Adhemar Guerra -
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.2 *Operários II*

Identificação

Autor: Adhemar Guerra

Título da obra: Operários II

Local: Manaus

Data: 1983

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,27 x 0,61

Materiais: Têmpera/ papel

Operários II traz em primeiro plano seis alegorias que simbolizam pessoas, mais precisamente operários, sendo que quatro deles pintados através da técnica de carimbo com folhas e dois em forma geométrica com um objeto na mão direita que podem ser armas, paus, ferros, ou ferramentas, fazendo pensar que estão reivindicando seus direitos no seu local de trabalho. A impressão que se tem é que os seis estão indo em direção à fábrica, pois as cabeças não possuem rostos.

Além das duas pessoas o plano de fundo também é todo geométrico, lembrando o estilo cubista, mas também traz características neorrealistas. A pintura tem uma saturação média, visto que a técnica utilizada foi a têmpera. O quadro parece ser uma sequência do outro intitulado *Operários*, pois traz consigo as mesmas características visuais, diferenciando-se somente pelo formato da folha e da paleta de cores que mudou.

Em *Operários*, as figuras parecem caminhar em direção da fábrica e em *Operários II*, podem estar desiludidos, buscando a greve para resolver a situação dos salários, pois carregam em suas mãos objetos que podem ser ferramentas para o trabalho ou, como estão posicionadas para cima, podem ser também armas para a luta, pois os anos 80 foi uma década de lutas políticas e sociais.

Guerra utiliza no homem geométrico da esquerda uma escala tonal monocromática de azul onde parte de um tom pastel até um azul intenso e faz a mesma coisa com o vermelho no homem geométrico da direita. Contudo, utiliza mais uma vez as cores análogas, mas agora o amarelo laranja e vermelho com variações de tons utilizando as cores neutras como preto, formando o marrom e o cinza que compõem a sua paleta de cores. Os planos geométricos sobrepostos oferecem profundidade à composição.

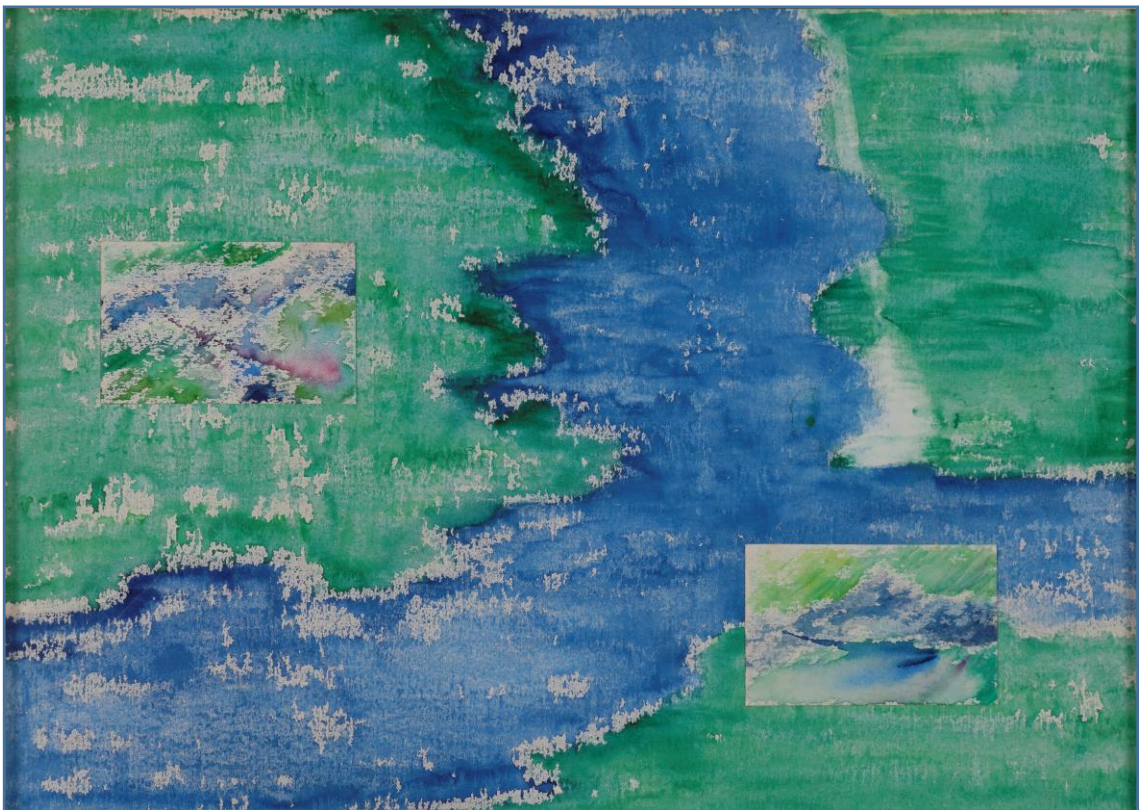
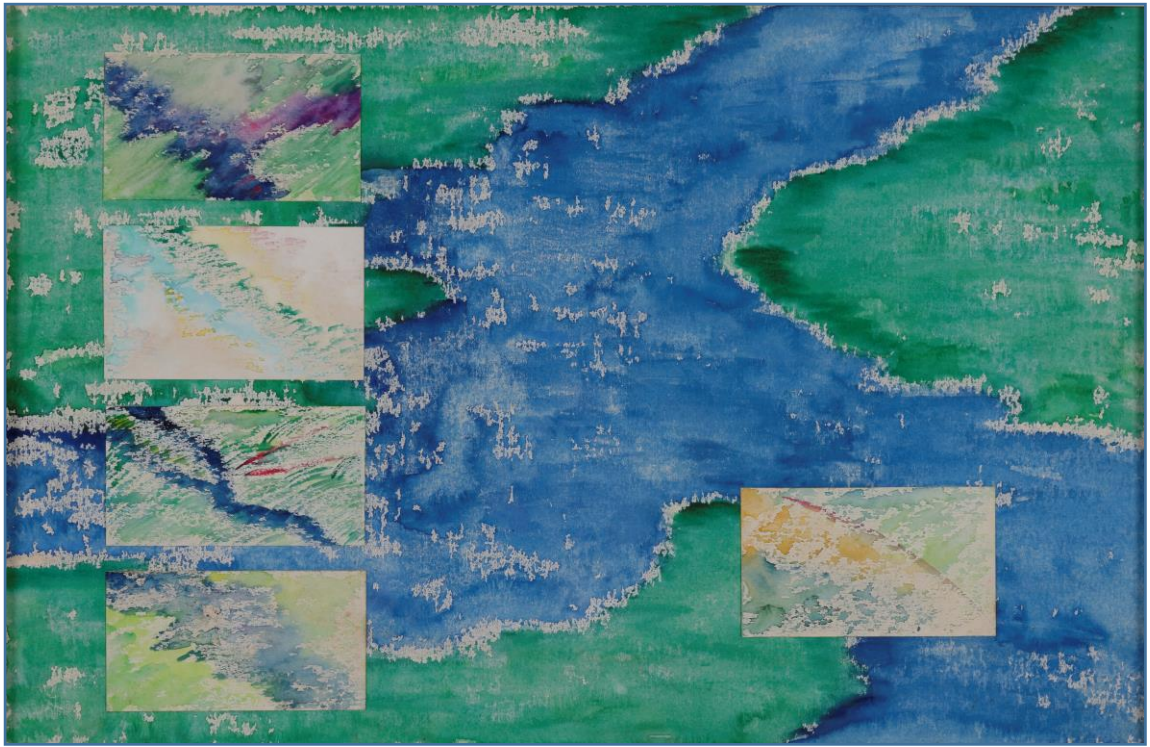


Figura 33 – *Cartas do Amazonas* – Jader Rezende –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.3 *Cartas do Amazonas*

Identificação

Autor: Jader Resende

Título da obra: *Cartas do Amazonas*

Local: Manaus

Data: 1986

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,41x0,57

Materiais: Aquarela/ papel

A obra *Cartas do Amazonas* do artista plástico Jader Resende é formada por dois quadros, no qual o primeiro um desenho em azul em forma de um pássaro em pleno voo, de asas abertas sobre uma área verde, sobre esse desenho cinco retângulos sendo que quatro na esquerda um embaixo do outro e um na direita, cada retângulo com uma pintura diferente.

O segundo, também um desenho azul sobre a pintura verde e sobre esse desenho dois retângulos um no lado direito e outro no lado esquerdo. Não é perceptível sombra nesta composição, contudo em algumas partes do desenho percebe-se tonalidades mais escuras. As cores predominantes nesse quadro são o verde e o azul, mas existem outras em quantidades menores como o vermelho, um azul mais claro e o laranja.

No quadro *Cartas do Amazonas* a palavra “cartas” pode estar relacionada com cartografia ou com mapa, e nos remete a uma vista aérea dos rios e florestas do Amazonas quando vemos o Rio Amazonas e seus afluentes. Os quadrados menores que estão inseridos nas pinturas parecem ser um recorte de outras partes dos rios ou de afluentes do gigantesco rio Amazonas o segundo maior rio do mundo.

Trata-se de uma forma diferente e uma nova abordagem criativa do artista sobre a paisagem e a temática amazônica, que foge do lugar comum. Resende comenta que:

“Foi a forma que encontrei de retratar a imensidão da floresta Amazônica, por vezes puramente estética, noutras alertando para o desmatamento desenfreado, sempre mostrando visões aéreas desse importante bioma, como forma de alertar que o pior estava por vir.”⁶⁵

⁶⁵ REZENDE, J. <j.rezende277@gmail.com>. *Biografia*. Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 23 de fevereiro de 2017.

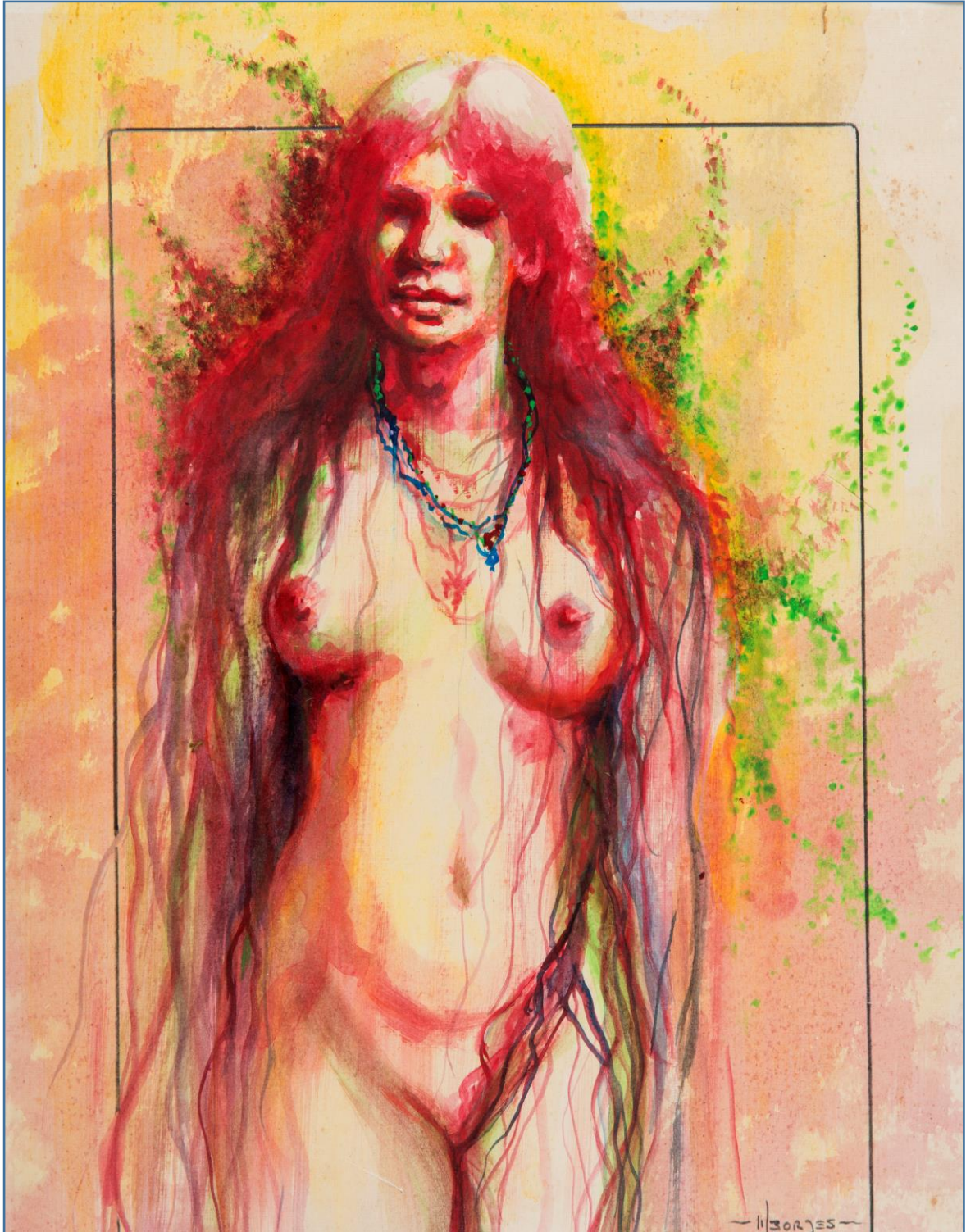


Figura 34 – *Cabocla* - Manoel Borges –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.4 *Cabocla*

Identificação

Autor: de Manoel Borges

Título da obra: *Cabocla*

Local: Manaus

Data: 1985

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,51x0,43

Materiais: Aquarela/ papel

A obra *Cabocla* traz em sua composição uma mulher, com cabelos longos que caem sobre sobre seu corpo nu. A mulher possui traços regionais, aparência indígena e está com expressão de serenidade, com um sorriso tímido e olhando para a sua direita. Percebe-se o movimento pois a mulher está em posição de caminhada, como se estivesse andando em um campo. Atrás da cabocla pode ser visto pontos verdes que se assemelham a vegetação do local em que ela se encontra.

O quadro não possui linhas de contorno, a delimitação da forma se dá somente com a mistura de tonalidade das cores. Percebe-se o equilíbrio do quadro através do objeto central que é a mulher.

Quanto às cores, podem ser identificadas o amarelo que foi colocado no fundo, o vermelho, que fica por cima do amarelo concluindo a base da pintura formando um laranja. Na vegetação percebe-se o verde com pinceladas de magenta e na mulher o vermelho predomina, mas mistura-se harmoniosamente com o azul, amarelo e verde, mostrando muita habilidade do artista. Páscoa (2011), descreve a habilidade de Borges, no mesmo quadro, da seguinte forma: “Na aquarela *Cabocla*, o artista mostra sua habilidade como colorista, no uso dos tons de magenta e amarelo, utilizando os efeitos de transparência com pinceladas leves e mais soltas”. (p. 206-209). Também mostra sua habilidade com retratos em desenho e nus, como vimos no quadro que é representado por uma “Mulher” e que recebeu o mesmo título pela Pinacoteca do Estado do Amazonas.



Figura 35 - *Paisagem amazônica* - Moacir Andrade –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.5 Paisagem amazônica

Identificação

Autor: Moacir Andrade

Título da obra: *Paisagem amazônica*

Local: Manaus

Data: 1987

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 2,15x1,57

Materiais: Óleo e tela

A pintura é figurativa e retrata uma paisagem amazônica, assim como diz seu título. É um tipo de pintura muito realizada por grande parte dos artistas amazonenses que privilegiam como temática os aspectos da paisagem e da vegetação regional.

A obra se organiza em um eixo diagonal onde para esquerda está a floresta e para direita o rio com trazendo consigo o reflexo esplendoroso da floresta amazônica (Figura 34). No primeiro plano o tronco de uma árvore cheias de cipós⁶⁶ pendurados.



Figura 36 – Eixo de composição da obra
Fonte: própria autora

No segundo plano, bem próximo da árvore, percebe-se um arbusto bem frondoso e verde, mais atrás muitos arbustos, dessa vez representados em tons opacos, para simbolizar a distância do objeto principal. O cenário da obra é sereno, assim como toda a área ribeirinha⁶⁷ do Estado do Amazonas. Tal serenidade se dá pelo reflexo das árvores e das nuvens no rio, pela luz do dia refletido.

⁶⁶ 1.Bot. Designação comum às plantas sarmentosas ou trepadeiras que pendem das árvores e nelas se trançam; icipó.

⁶⁷ 2.Que se encontra ou vive próximo a rios ou ribeiras; marginal; justafluvial.

A técnica utilizada para a pintura foi tinta óleo sobre tela, na qual o artista mostra toda a sutileza de suas pinceladas. Por outro lado, o amontoado de pinceladas espessas nos cipós dá vida ao quadro, parecendo saltar da moldura toda a exuberância da paisagem.

O gênero pictórico paisagístico cujas origens remontam desde o século XVII, traz como primeiras paisagens realizadas os registros de Albrecht Dürer (1471 - 1528). O contato com o gênero foi fazendo com que vários artistas o utilizassem no decorrer dos séculos: “os nomes de John Constable (1776 - 1837) e Joseph Mallord William Turner (1775 - 1851) são as primeiras referências para a compreensão do desenvolvimento do gênero”.⁶⁸ No impressionismo Claude Monet (1840 - 1926), Pierre-Auguste Renoir (1841 - 1919), Camille Pissarro (1830 - 1903) também utilizaram o gênero destacando a luz natural e pinturas ao ar livre de uma forma mais realista.

No Amazonas, esse gênero também é bastante utilizado pelos artistas, contudo como uma forma de facilitar a comercialização de suas obras.

⁶⁸ Enciclopédia Itaú Cultural. Pintura de paisagem. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo363/pintura-de-paisagem>. Acessado em: 18.03.2017.



Figura 37 - *Sem título* - Rita Loureiro –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.6 *Sem Título* de Rita Loureiro

Identificação

Autor: Rita Loureiro

Título da obra: Sem título

Local: Manaus

Data: 1980

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

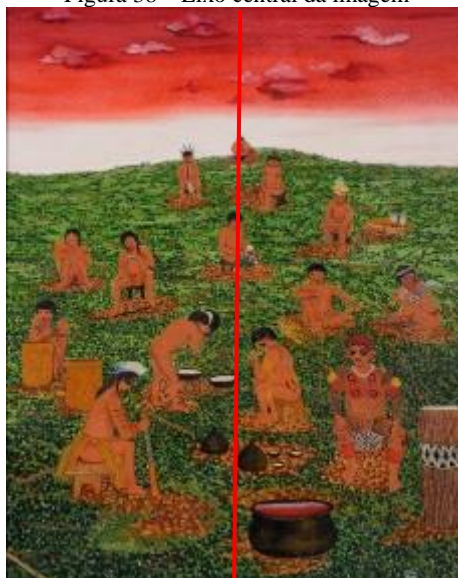
Dimensões: - 0,985x0,79

Materiais: Óleo/ tela

A pintura *Sem Título* de Rita Loureiro é figurativa e retrata uma cena do cotidiano indígena em seus afazeres. A obra possui uma função decorativa e ilustrativa de uma das raças que formam a população brasileira.

Trata-se de uma cena no campo, onde catorze indígenas dispostos em forma simétrica em torno de um eixo central realizam atividades diversas (Figura 35), além de retratar alguns utensílios utilizados no seu dia-a-dia. Na parte de baixo observa-se os índios com um tamanho maior e na parte de cima, como se fosse o fundo do quadro, com um tamanho menor proporcionando profundidade à composição.

Figura 38 – Eixo central da imagem



A técnica utilizada foi óleo sobre tela e demonstra muita precisão da artista nas pinceladas finas, curtas e primorosas, esses detalhes são percebidos na vegetação que preenche mais de sessenta por cento da tela (Figura 36).

Figura 39 – Detalhe da vegetação



Quase todos os índios executam uma ação, uns tecendo algo, sentados no chão, outros sentados em pequenos bancos de madeira, uma índia está em pé tomando alguma bebida, porém todos com uma expressão muito tranquila. Percebe-se alguns utensílios como, caldeirão, potes, cuias, cestos todos riquíssimos em detalhes.

Na parte de baixo do quadro, tem um índio sentado com cocar, indumentárias nos braços e pernas, o corpo e o rosto pintado, Segundo Ytanajé Cardoso⁶⁹ essa pintura é característica dos povos da Região do Xingu e pode ser um guerreiro em emancipação. A Região do Xingu está localizada na região nordeste do Estado do Mato Grosso, na parte sul da Amazônia brasileira, são aproximadamente dezessete etnias que vivem lá.

Figura 40 – Do lado esquerdo o recorte da pintura de Rita Loureiro e no lado direito um índio da etnia Yawalapiti.



As cores são extremamente saturadas, o vermelho do céu chama muito a atenção e nos remete ao pôr do sol e o contraste fica por conta do verde que é a cor diretamente oposta do vermelho no círculo cromático.

⁶⁹ Integrante da tribo Munduruku do Amazonas, aluno do Programa de Pós Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

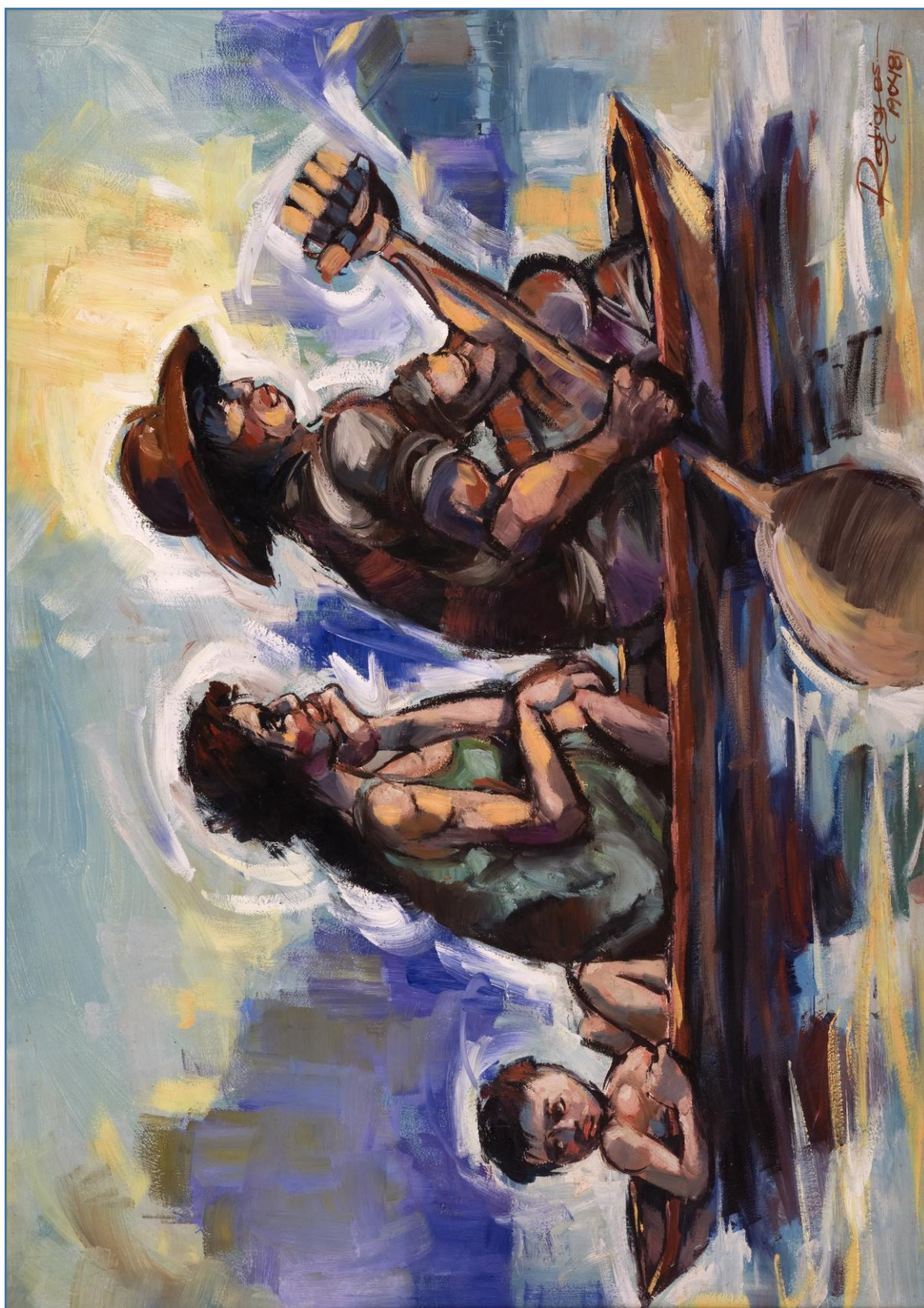


Figura 41 – *Sem título* - Óleo sobre Duratex, 61 x 87cm - ano 1981 –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.7 *Sem título*

Identificação

Autor: Sebastião Rodrigues

Título da obra: Sem título

Local: Manaus

Data: 1981

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 61 x 87 cm

Materiais: Óleo sobre Duratex

Esta obra apresenta três pessoas, aparentemente uma família, pai, mãe e filho em uma atividade peculiar do povo ribeirinho. Estão sentados em uma canoa, meio de transporte construído de madeira típico da região. O pai está remando, a mãe no meio e o filho atrás. (Figura 39)

A mãe denota certa falta de preocupação em relação ao filho, pois normalmente para proteger os filhos a mãe os coloca em lugares em que possa ser visualizado e protegido, e não é o que vemos nessa imagem. Outra coisa a se observar nessa é o tamanho da canoa, é um tamanho muito pequeno, o que nos faz pensar se realmente suportaria tanto peso.

Percebe-se que os traços humanos são típicos da região amazônica, olhos puxados e cabelos lisos, oriunda da mistura de índios com os portugueses, resultado da miscigenação dessa região a não ser o homem que segura o remo, pois a cor da pele e os traços de caboclo são perceptíveis, contudo, na obra *Sem título*, a mulher possui cabelos crespos e pele clara, assim como a criança que supostamente é filho, o que dá a entender que não são dessa região ou possuem antecedentes brancos. A mãe em uma posição parecida com *O pensador* de Auguste Rodin parece realmente absorta em seus pensamentos e o menino em uma posição que remete a lembrança do *Baco* de Caravaggio, porém a visão do menino está com outro foco que não o de seus pais, pois está olhando para trás.

Vemos a mão enorme que segura o remo, a qual possui uma grande proporção em relação ao corpo. Tomamos como referência as características do expressionismo, tendência da arte europeia moderna, vigente na Alemanha entre 1905 e 1914, onde a arte está ligada a ação, despreendida da luminosidade, usando a semelhança com a vida “normal”, considerada como violenta através de cores forte e imagens distorcidas.

O grupo define objetivo e procedimentos que ficam daí por diante, associados ao movimento alemão: o caráter de crítica social da arte; as figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas que rejeitam todo tipo de comedimento; a retomada das artes gráficas, especialmente da xilogravura; o interesse pela arte primitiva. Essa poética encontra sua tradução em motivos retirados do cotidiano, nos quais se observam o acento dramático e algumas obsessões temáticas, por exemplo, o sexo e a morte. (Enciclopédia Itaú Cultural. Expressionismo.
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3784/expressionismo>)

O sol está em uma posição que nos remete ao entardecer de uma tarde quente e tropical, pois propaga as cores quentes por todo o céu e que ao incidir no objeto principal reflete uma sombra projetada para a lateral, diferente da sombra do objeto. As sombras podem ser próprias ou projetadas. As sombras próprias acham-se diretamente nos objetos por cujas formas, orientação espacial e distância da fonte luminosa são criadas.

As sombras projetadas são lançadas de um objeto sobre outro ou de uma parte sobre outra do mesmo objeto que está direcionada corretamente para trás. (ARNHEIM, 2005, p. 308) O objeto principal está em contraluz, o que faria o lado visível do quadro um pouco mais escuro e a sombra projetada um pouco mais para trás. Vejamos a figura:

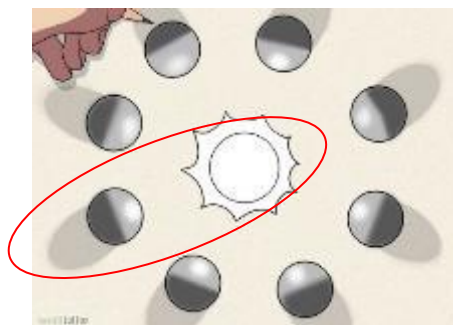


Figura 42 – Sombras projetadas com luz natural
Fonte <http://www.infoskep.com/subject-como-desenhar-uma-sombra.html>

Na obra a fonte de luz encontra-se do lado esquerdo para frente do homem e um pouco acima da cabeça, isso significa que a sombra seria projetada para o lado direito e um pouco para trás, e não para o lado. Percebe-se certa despreocupação com valores naturalistas e acadêmicos por parte do artista.

Falando sobre cores, Dondis (2007, p. 69) diz que a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem muita força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. Podemos confirmar essa afirmação olhando a pintura da tela escolhida, em que o artista utilizou as cores, verde, azul,

violeta, amarelo, branco, laranja, vermelho, dentre outras. Todas utilizadas em uma perfeita harmonia, que transmite a paz e a pureza do momento retratam perfeitamente a beleza de um entardecer na área ribeirinha do estado.

O homem, com a pele morena, está vestido com trajes típicos da região norte: a camisa com uma cor que parece ser cinza e a calça com a cor marrom e algumas pinceladas de violeta e vermelho, usa um chapéu aparentemente de couro, possui uma expressão carrancuda. A mulher de pele mais clara, com a expressão despreocupada e pensativa, magra e de seios fartos, usa um vestido na cor verde. O céu por sua vez, possui a cor azul no fundo com uma suavização de branco, umas pinceladas de amarelo formam o sol e seu reflexo sob as águas e no céu azul, para misturar-se com esse amarelo, que está bem expressivo por toda a tela, o roxo, formando um contraste todo especial e que também está em grande quantidade na tela. Para Gomes Filho (2008, p.65) nas artes de modo geral, o contraste cromático contribui para a valorização da aparência do produto ou da composição, destacando partes interessantes no objeto. E finalizando, uma espécie de aura feita com a cor branca circunda o objeto principal da cena dando um destaque maior aos personagens.

A tela possui uma ótima harmonia e uma disposição formal bem organizada e proporcional no todo ou entre as partes do todo. O quadro está equilibrado, pois o objeto principal encontra-se centralizado na tela, ocasionando uma perfeita articulação visual na integração e coerência formal das unidades ou partes daquilo que é apresentado (IDEM).

Portanto, a análise iconográfica da obra *Sem título* do artista Sebastião Rodrigues, nos proporcionou uma aproximação com os costumes (andar de canoa), com as características físicas do povo amazonense, tais como a cor da pele, os traços típicos que antes passavam despercebidos. Pudemos perceber a grandiosidade do ambiente regional, luminosidade da região e todo o arcabouço de historicidade que traz um quadro. Contudo, ao contemplar uma obra olhamos de uma forma tão superficial que essas coisas que julgamos mínimas, mas são totalmente relevantes.



Figura 43 – *Modelo* - Acrílica / tela - 0,73 x 0,60cm - ano 1984 –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.9 *Modelo*

Identificação

Autor: Sebastião Rodrigues

Título da obra: *Modelo*

Local: Manaus

Data: 1984

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,73 x 0,60

Materiais: Acrílico/tela

A obra *Modelo* de Sebastião Rodrigues mostra uma jovem moça nua sentada sobre uma superfície, parece ser uma cama, em posição de ser retratada por um pintor. Trata-se de uma representação figurativa onde a modelo está com a perna esquerda esticada e a perna direita encolhida contra seu corpo, o braço esquerdo dobrado como se estivesse tocando o cabelo do lado direito e o braço direito se apoiando na superfície. Ao seu lado direito um quadro na mesma posição na qual ela se encontra, é como se estivesse comparando com a posição da modelo. Atrás da moça uma janela fechada e na parte esquerda do quadro um recipiente com alguns pincéis. Nesta pintura observa-se que no quadro pintado há um prolongamento da perna, na pintura aparece transparente, no canto superior direito pode ser visto dois retângulos sobrepostos com a imagem do sol.

Rodrigues tem um jeito peculiar em suas representações, não aparenta estar preocupado com a rigidez acadêmica, ou com o naturalismo, percebe-se o prazer somente de pintar sem se preocupar com as formalidades, assim suas pinturas trazem fortes características do Expressionismo. Páscoa (2012, p. 62) descreve como características básicas do Expressionismo “a liberdade de técnica, deformação da imagem, exasperação da cor, recusa do realismo visual, inspiração popular e dramaticidade” que é o que descreve as pinturas de Rodrigues. Suas obras são muito similares as dos expressionistas Ernst Ludwig Kirshner (1880 – 1938) e Otto Müller (1874-1930), tanto a forma quanto a temática, pois Müller prioriza nus femininos em suas composições e Kirshner a figura feminina.

Quanto as cores, que segundo Dondis (2007) na linguagem visual, é um dos elementos mais emocionais e intensifica a informação, Rodrigues não é trivial, em uma mistura de cores quentes com cores frias, as usa numa brincadeira de sobreposições causando um efeito um tanto agressivo e ao mesmo tempo harmonioso, aos olhos de quem observa.



Figura 44 – Dança do Boi – Sebastião Rodrigues - Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.10 Sem título

Identificação

Autor: Sebastião Rodrigues

Título da obra: Sem título

Local: Manaus

Data: 1984

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,87x0,71

Materiais: Óleo/tela

Esta obra de Sebastião Rodrigues representa imgeticamente três homens de chapéu semelhante aos de palha e dois bois um do lado do outro. Um dos homens carrega em sua mão direita um pandeiro. Este quadro consta com o nome fictício nos arquivos da Pinacoteca do Estado do Amazonas como “*dança do boi*” pois a figura mostra exatamente homens divertindo-se com os bois.

Agora, Rodrigues utilizou em sua representação movimentos circulares, em um quadro expressionista figurativo, com cores muito vibrantes. Os homens estão vestidos de roupas cor de rosa e sapatos brancos, possuem as mãos grandes e a pele morena, os bois são azuis com chifres grandes.

Apesar de as cores serem bem divididas entre quentes e frias, o objeto central da obra demonstra a predominância nas cores azul e rosa, contudo com o efeito circular utilizado pelo artista causando a sobreposição de cores aumenta a nuance da composição, observa-se ainda a cor laranja, amarelo, verde, roxo, todas em perfeita harmonia como sempre. A composição possui uma perspectiva combinada, pois relaciona a visão frontal e aérea, que atribue um movimento complexo à pintura.



Figura 45 – *Casa de palha no rio* – Van Pereira –
Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas. Foto: Roumen Koynov

3.2.2.11 *Casa de palha no rio*

Identificação

Autor: Van Pereira

Título da obra: Casa de palha no rio

Local: Manaus

Data: 1983

Localização atual: Pinacoteca do Estado do Amazonas

Dados técnicos

Dimensões: 0,70 x 0,94

Materiais: Acrílica/tela

A *Casa de palha no rio* de Van Pereira é uma paisagem ribeirinha típica do interior do Amazonas, trata-se de uma arquitetura vernacular. A casa possui características de uma palafita com esteios altos como pernas, possui uma janela e uma porta na frente, uma janela do lado direito do observador. É toda construída de madeira e palha, na frente da casa duas canoas com uma cobertura de palha e um pouco mais para o lado direito do observador uma árvore. Atrás da casa um varal com roupas estendidas.

Esta temática escolhida por Pereira é bastante utilizada pelos artistas amazonenses, é uma pintura regionalizada, onde o artista demonstra bastante habilidade com o material utilizado. Sua expressividade aparece em sua composição através de delicadas pinceladas e uma harmonia perfeita das cores transmitindo muita calma com o rio tranquilo. Páscoa (2011) diz que Pereira “possui um excelente domínio técnico e sua obra reflete um aspecto naturalista e fantástico da Amazônia”. (p. 271)

A representação da paisagem amazônica evoca o naturalismo e o romantismo do cotidiano. A observação da luz natural e a atenção aos elementos atmosféricos proporcionam vistas luminosas e vibrantes, de precisão topográfica.

CAPÍTULO IV: Descrição da elaboração do catálogo

4.1 Projeto do Aplicativo

Dois motivos justificam a escolha do produto cultural: inicia-se pelo uso das tecnologias que estão praticamente dominando o cotidiano das pessoas, por todos os lugares encontram-se pessoas com um *smartphone* ou um *tablet*, as escolas e universidades possuem laboratórios com tais equipamentos tecnológicos e utilizam com seus alunos. Em um futuro muito próximo os equipamentos poderão ser controlados de casa através de *smartphones*.

Atualmente, a tecnologia avança a passos largos, nas ruas e nas escolas é possível comprovar isso pela facilidade de uso das mídias e tecnologias pelas crianças e adolescentes. Daqui a alguns anos, as metodologias de ensino deverão se adaptar para que os alunos aprendam de modo mais eficaz, diferentemente da forma que aprendemos hoje. Os alunos estão cada vez mais conectados, sendo assim será mais atrativo para aproximar o conteúdo pesquisado às ferramentas tecnológicas com as quais eles estão familiarizados e gostam.

Prensky (2001) centra-se na dicotomia entre dois conceitos bastante utilizados, que são os nativos digitais e os imigrantes digitais. Os nativos digitais recebem as informações muito mais rápidas e processam muito rápido, são habituados a multi-tarefas, dominam as tecnologias. Leem melhor gráficos do que textos, e usam games para estudar. Já os imigrantes digitais, não apreciam essas novas habilidades, preferem uma coisa de cada vez, aprender passo a passo e não acreditam que seus alunos possam aprender utilizando esse mundo tecnológico que o circunda.

O outro motivo refere-se à divulgação da produção artística dos artistas plásticos no Amazonas. A arte no Amazonas está se transformando, no sentido de que se produz muito mais do que 20 anos atrás e se divulga muito melhor do que 10 anos atrás, através do surgimento das redes sociais. Contudo, uma grande parcela da população ainda não se sente pertencente a esse meio privilegiado de apreciadores da arte, mas que poderiam vir a conhecer e apreciar.

Durante as pesquisas descobriu-se alguns aplicativos de museus de arte e percebeu-se que esses aplicativos existem no mundo inteiro. Na Itália, encontrou-se o aplicativo da Pinacoteca di Faenza onde constava a obra e um texto sobre essa obra em áudio.

Também foi encontrado no Brasil, a Pinacoteca de São Paulo, com os mesmos recursos. (Figura 45)

Então, diante do exposto decidiu-se criar um aplicativo que pudesse ser acessado de qualquer lugar e a qualquer momento, com as obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas e por uma questão de recorte temporal, as produções artísticas na década de 1980. Esse aplicativo deverá ser utilizado por um público variado, por professores e alunos, por turistas, enfim por quem tiver interesse na arte no Amazonas. Pretende-se que tenha uma visualidade limpa e uma linguagem acessível a todos os públicos, fazendo assim, que quem desejar possa conhecer tais artistas e suas obras produzidas nesse período.

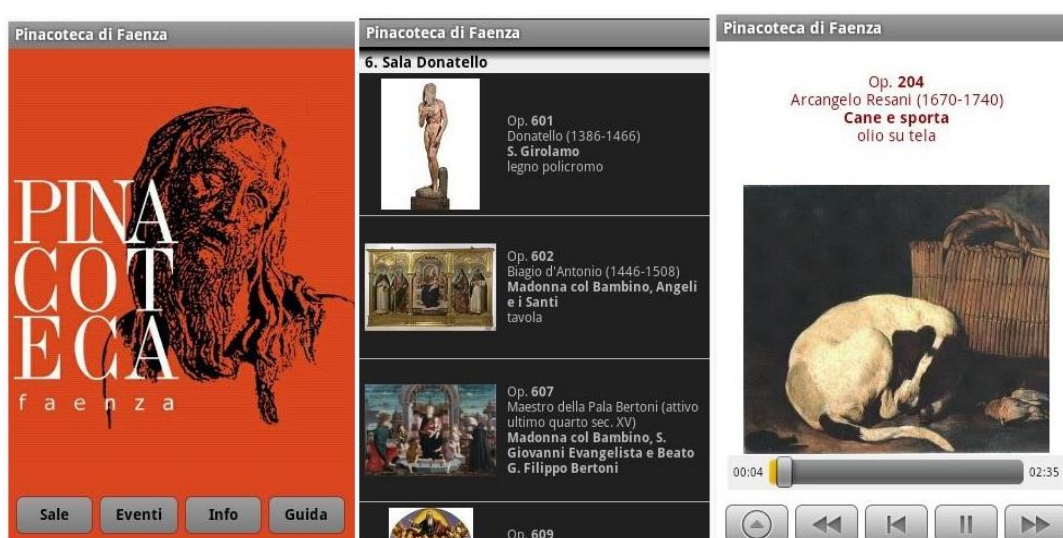


Figura 46 – Aplicativo da Pinacoteca di Faenza
Fonte: print da tela de um smartphone

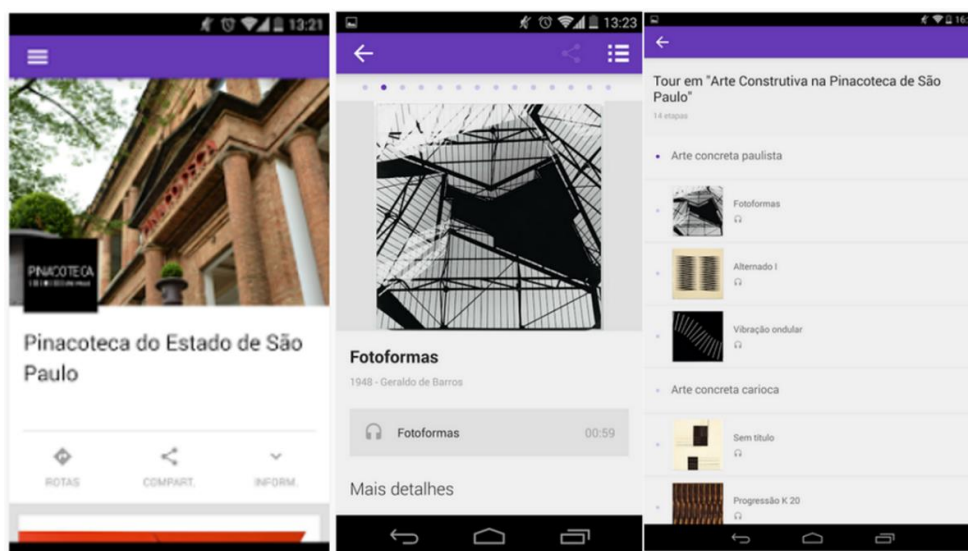


Figura 47 – Aplicativo da Pinacoteca de São Paulo
Fonte : print da tela de smartphone

4.1.1 O Aplicativo

O objetivo desse aplicativo é divulgar a produção amazonense da década de 1980 das obras que estão na exposição permanente da Pinacoteca do Estado do Amazonas, para que este patrimônio público, além das obras, seja conhecido e que sirva para fins educacionais, turísticos, entre outros. Foi criado, inicialmente para a plataforma android, que é uma plataforma para tecnologia móvel completa, com código aberto, onde já traz consigo aplicativos, programas para celulares e interface do usuário. Por ser código aberto (open source), possibilita aos desenvolvedores criarem aplicações móveis para melhorar o desempenho do sistema ou inovar para facilitar ainda mais a vida dos usuários. Os aplicativos são escritos na linguagem de programação Java para Android.

O aplicativo aborda a década de 1980, por isso é trazido como marca uma explosão de cores em aquarela como se fosse o resultado de vários jatos de spray para testar o grafite que traz consigo modernidade e diversão, apesar de referir-se aos anos 80, utilizando uma tipografia que remete à mesma época. O nome do aplicativo “AMAZONAS 80” descreve todo o nome do projeto e exatamente o que se pretende que o público conheça. (Figura 45)

A interface do aplicativo foi projetada para que qualquer pessoa possa utilizá-lo, desde o mais velho ao mais novo usuário, com um design descontraído, informal e ao mesmo tempo criativo, mostra todos os artistas, obras, locais, tudo relacionado ao conteúdo pesquisado.



Figura 48 – Marca do produto
Fonte : Por Nattasha Hayden

4.1.2 Funções

Tela Splash: é a primeira tela quando se abre o aplicativo, essa tela fica ativa por três segundos aproximadamente e passa automaticamente para a tela seguinte.



Figura 49 Tela Splash - Fonte: Nattasha Hayden

Tela Menu: na tela menu estará as funções do aplicativo.

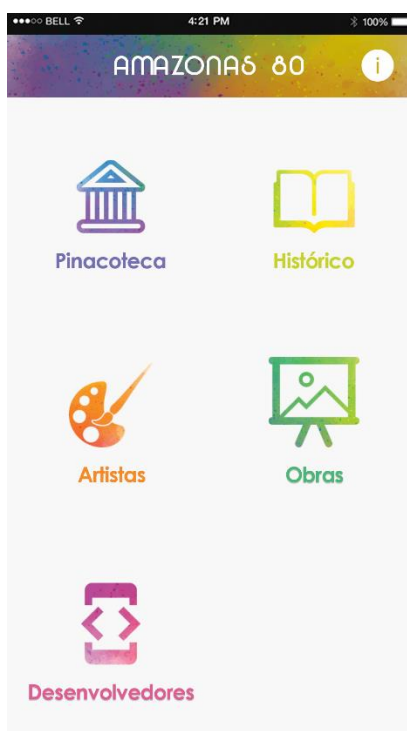


Figura 50 - Tela Menu – Fonte: Nattasha Hayden

Pinacoteca: fala dos locais pelos quais a Pinacoteca do Estado do Amazonas se estabeleceu desde sua criação até os dias de hoje.

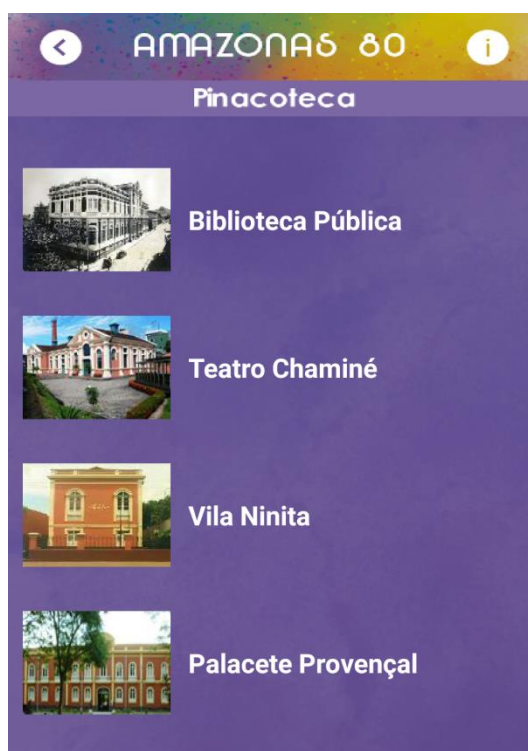


Figura 51- Tela Pinacoteca – Fonte: Nattasha Hayden

Artistas: descreve a biografia dos dez artistas pesquisados.



Figura 52 - Telas artistas - Fonte: Nattasha Hayden

Obras: traz a imagem das respectivas obras e suas fichas técnicas e análises.



Figura 53 - Telas Obras - Fonte: Nattasha Hayden

Histórico: justificativa da existência do aplicativo, porque foi criado, como, etc.

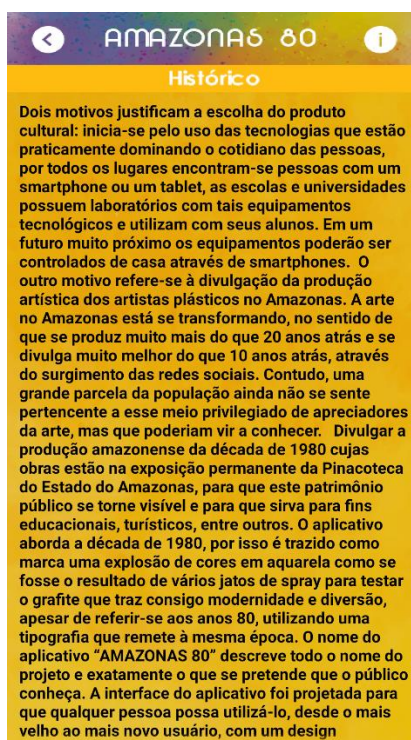


Figura 54 - Tela Histórico - Fonte: Nattasha Hayden.

Desenvolvedores: todos os participantes do projeto, designer, programador, patrocinadores, etc.

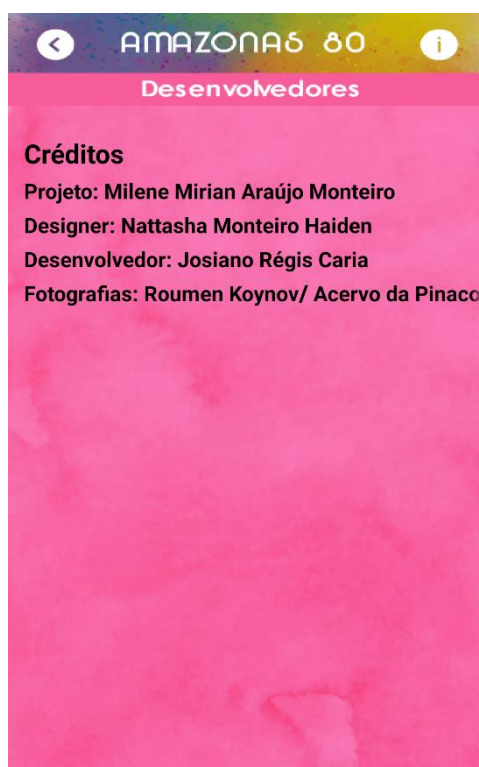


Figura 55- Tela Desenvolvedores - Fonte: Nattasha Hayden

Para exemplificar de uma forma imagética, utilizou-se o fluxograma. (Figura 46)

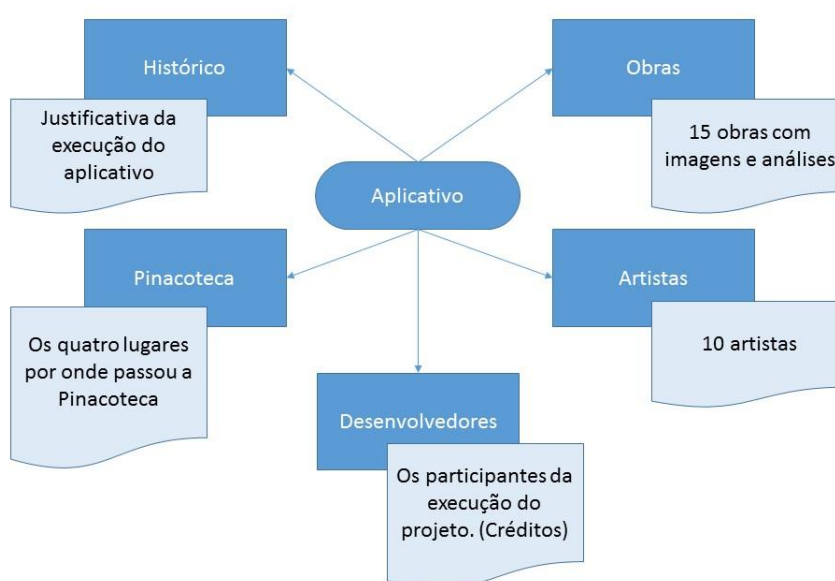


Figura 56 – Resumo das funções através do fluxograma
Fonte: próprio autor

4.1.4 Cores e tipografia

A cor é a parte mais importante da linguagem visual, ela age tanto em quem frui a obra quanto em que cria. Kandinsky (1969 apud Farina, etc. e al, 2006, p. 13) “afirma que a cor exerce uma influência direta ‘A cor é o toque, o olho, o martelo que faz vibrar a alma, o instrumento de mil cordas’”.

Estudos sobre a psicologia da cor afirmam que as cores influenciam no comportamento humano, Bamz (1980, apud Farina, etc. e al, 2006, p. 104) através de suas pesquisas, alia o fator idade à preferência que o indivíduo manifesta por determinada cor. (Figura 48).

Vermelho	corresponderia ao período de 1 a 10 anos Idade da efervescência e da espontaneidade;
Laranja	corresponderia ao período de 10 a 20 anos Idade da imaginação, excitação, aventura;
Amarelo	corresponderia ao período de 20 a 30 anos Idade da força, potência, arrogância;
Verde	corresponderia ao período de 30 a 40 anos Idade da diminuição do fogo juvenil;
Azul	corresponderia ao período de 40 a 50 anos Idade do pensamento e da inteligência;
Lilás	corresponderia ao período de 50 a 60 anos Idade do juízo, do misticismo, da lei;
Roxo	corresponderia ao período além dos 60 anos Idade do saber, da experiência e da benevolência.

Figura 57 – Principais conclusões da pesquisa de Bamz
Fonte: imagem retirada do livro psicodinâmica das cores em comunicação.

O aplicativo não possui uma cor predominante, fez-se a opção de usar várias cores a fim de chamar a atenção de todas as idades. Farina (2007) em curtas palavras traz significados que foram usados como referencial para a utilidade do aplicativo. Azul: Harmonia, maturidade; Roxo: Espiritualidade; Lilás: Inspiração; Rosa: Amor; Laranja: Energia; Amarelo: Alegria; Verde: Vitalidade.

A tipografia escolhida para a marca foi a Majel (Figura 47), é uma tipografia sem serifa⁷⁰, redonda, com formatos que remetem a época dos anos 80.

⁷⁰ 1.Tip. Pequeno traço, ou, às vezes, simples espessamento, que remata, de um ou de ambos os lados, os terminais das letras não lineais de caixa-alta e caixa-baixa, e que pode ter a forma de filete, barra, etc.; remate. Ex: **AaBbCc** (as partes vermelhas são as serifas).



Figura 58 – Fonte Majel

Fonte: imagem retirada do site <http://pt.fontriver.com/font/majel/>

E para uma breve degustação do aplicativo, acesse o QRCode abaixo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho foi analisar a obra dos artistas visuais amazonenses através de um estudo iconográfico do acervo da exposição permanente na Pinacoteca do Estado do Amazonas com o recorte temporal da década de 1980, para construção de uma memória artística cultural da produção visual no Amazonas. Para isso primeiramente foi verificada a existência de dezenove artistas que produziram na referida década então, houve a necessidade de se fazer outro recorte metodológico, ou seja, selecionar de dezenove artistas somente aqueles que eram amazonenses e os que se estabeleceram no Amazonas, para tornar a pesquisa mais objetiva, e finalmente reunir os subsídios histórico-críticos sobre os autores e suas obras. Desse modo, todos os objetivos foram alcançados.

O trabalho foi iniciado com o primeiro capítulo na abordagem sobre iconografia, a memória e o acervo. Na parte da iconografia tratou-se desde os primeiros estudos feitos por Cesare Ripa em 1765 e a partir desses estudos todos os estudiosos dessa temática até chegar a Aby Warburg e Panofsky, quando em 1938 resolveu se dedicar aos estudos de iconologia sistematizando um método para análises de obras de arte utilizado por inúmeros estudiosos do assunto. Depois foram relacionados os conceitos de memória e arquivo. As obras de arte foram abordadas como arquivo, visto que também são consideradas como documento histórico. A partir desse viés, passou-se para a caracterização da Pinacoteca do Estado do Amazonas, o museu onde essas obras estão armazenadas.

Seguindo no capítulo dois, tratou-se da cena artística no Brasil na década de 1980 com uma contextualização política, o fim da ditadura e o processo de libertação de uma mentalidade adquirida no convívio com a mesma. A busca da liberdade de expressão junto com novas formas de produtos artísticos e novos movimentos deram um impulso para as artes. No Amazonas não foi diferente, foi uma década bastante produtiva onde vários artistas tiveram oportunidade de divulgar suas produções nas capitais mais efervescentes da época.

No penúltimo capítulo, realizou-se uma breve biografia dos dez artistas estudados e as análises iconográficas de quinze obras. Tais análises foram fundamentadas em Panofsky e em Wölfflin. As obras analisadas foram somente aquelas que constam na exposição permanente da Pinacoteca do Estado do Amazonas. Atualmente na Pinacoteca do Estado do Amazonas, estas obras trazem somente as informações das fichas técnicas e nada mais.

O conjunto de obras analisadas traz como característica as mesmas do Neoexpressionismo, surgido entre 1970 – 1980, que é um resgate dos elementos formais do expressionismo alemão e do expressionismo abstrato, onde o que é retratado não é a realidade objetiva e sim as emoções de uma forma por vezes grotesca, exagerada, distorcida através de aplicações vívidas, agitadas, às vezes violentas ou formalmente dinâmicas. Os neoexpressionistas assumiram uma variedade de temas culturais e mitológicos, nacionalista-históricos, eróticos e "primitivistas". Exatamente como as obras que constam nesse trabalho comprovando o diálogo com a Vanguarda⁷¹.

As análises das obras possuem uma função interpretativa e informativa nessa pesquisa, pois integrarão o projeto do aplicativo onde constarão as obras, suas análises e a biografia dos artistas. Todas as análises foram feitas utilizando os conceitos formais, nos quais foram descritos os elementos dos objetos, e também o método de Panofsky que descreve os elementos simbólicos na análise iconográfica.

As análises feitas constam em um aplicativo para a plataforma Androide (ainda em teste), para *smartphones* e *tablets*, estará à disposição do público para todas as idades e para inúmeros fins que vão da educação ao turismo.

No processo de análise das obras foi muito importante os estudos sobre análise formal, para os quais utilizamos Fayga Ostrower, Donis Dondis, Rudolf Arnheim, Heinrich Wölfflin, dentre outros que trazem todos os elementos formais e os motivos (composição) necessários na descrição pré-iconográfica como as formas puras e as qualidades expressionais proposta por Panofsky e para a análise iconográfica que é a ligação desses motivos com os conceitos e assuntos (alegorias e histórias).

Em um estudo posterior seria interessante que essas análises fossem feitas em todas as obras da Pinacoteca, podendo constar em placas museográficas perto das obras, ou ainda poderia haver um catálogo de todas as obras com as respectivas análises, isso facilitaria a interação do público com as obras e a sublimação das mesmas. Outra hipótese seria incluir áudios das análises próximas das obras tornando-as ainda mais acessíveis.

⁷¹ Retirado do site de Guggenheim. Collection Online. Neo-expressionism. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/neo-expressionism>. Acessado em 19.03.2017.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, Philip. "Iconography and Iconology." *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed November 19, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0278>
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual uma psicologia da visão criadora*: Nova Versão/ Tradução de Ivonne Terezinha de Faria – São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. Da Universidade de Cambridge. Digitalização: Argo. Disponível em < <http://portalconservador.com/livros/Geoffrey-Barracough-Introducao-a-Historia-Contemporanea.pdf>. Acesso em: 05/06/2015, as 11:40.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.
- CHAIMOVICH, Felipe. *Brazil: Art after 1980. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/public/page/GAO_free_Brazil_Art_After_1980 > Acesso em: 20/07/2016.
- CORNELSEN, VIEIRA E SILVA, Elson Loureiro, Elisa Maria Amorim, Marcio Seligmann. *Imagem e Memória*. Organizadores. – Rio de Janeiro: FALE/UFMG. 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*; tradução Claudia de Moraes Rego. - Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESVALLÉES André e MAIRESSE François. *Conceitos-chave de Museologia*. Editores Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.
- DIDI-HUBERMAM, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2013.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*; tradução Jefferson Luiz Camargo. – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2007.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- FARINA, Modesto et al. *Psicodinâmica das Cores em comunicação*. 5ª ed. São Paulo: Edgar Blücher Ltda. 2006
- FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. *O guia completo da cor*. Tradução: Renata Bottini. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. – [Reimp]. – Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma*. 8ª ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- GONZÁLEZ, Manuel Antonio Castiñheiras. *Introducción al Método iconográfico*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. 2ª ed. - São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda. 1990.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*; Tradução Álvaro Cabral. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HERKENHOFF, Paulo. *As primeiras respostas...* in Catálogo oficial da exposição Como Vai Você, Geração 80? 1984.
- JAPIASSU, Hilton, MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3ª ed. Ver. Ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- KATO, Gisele. A releitura dos anos 80. In Revista Bravo, nº 64, 2003.
- LASH, Willem F. "Iconography and iconology." *Grove Art Online*. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed November 19, 2015, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803>
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 1989.
- MODULO. Edição especial/ catálogo oficial da mostra "Como Vai você geração 80?". Jul. de 1984.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas, séculos XIX e XX*. 2ª ed. Reis; São Paulo. Instituto Cultural Itaú, 1991.

NORA, Pierre. *Entre memória e História. A problemática dos lugares*; Tradução: Yara Aun Khoury do Departamento de História da PUC-SP. In: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. p. 23-43.

OSTROWER, Fayga. *Universo da Arte*. 7ª ed. – Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PAES, Marilena Leite, *Arquivo: teoria e prática*. - 3. ed. rev. ampl. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEREIRA, Lucio Camilo Oliva e SILVA, Michel Lourenço da. *Android para desenvolvedores*. Rio de Janeiro: Brasport, 2009.

PASCOA, Luciane Viana Barros. *As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011.

PASCOA, Luciane Viana Barros. *Álvaro Páscoa: O golpe Fundo*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, (col. Histórias... Reflexões).

RIBEIRO, Belisa. *A bomba no Riocentro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1999.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80- Brasil: quando a multidão voltou as praças*. 3ª edição. Série Princípios, São Paulo: Ática. 1999.

SILVA, Lara Nuccia Guedes da. *Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense*. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2003.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1991.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relódio D'Água, 1992.

WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Imago/ Universidade Nova de Lisboa, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Tradução de João Azenha Júnior. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.

Créditos das imagens Roumen Koynov/ Acervo da Pinacoteca/ SEC, conforme Legislação de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

DISSERTAÇÕES

SILVA, Décio Viana da. *UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA OBRA PICTÓRICA DE HAHNEMANN BACELAR (1962 a 1969): contribuições para um inventário*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes e Letras) da Universidade do Estado do Amazonas.

RODRIGUES, Carrie Carolinne Evans Ferreira. *O acervo pictórico da Igreja de São Sebastião em Manaus*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes e Letras) da Universidade do Estado do Amazonas.

ARTIGOS

AMARAL in 50MAC, *A pintura como meio: 30 anos depois*. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%E7OES/2014/pinturacomomeio/pintura.htm>. Acesso em: 16/07/2016

BASBAUM, Ricardo. “2080”: *muito mercado e pouca arte*. Disponível em: < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1590,1.shl>> Acesso em: 20/06/2016.

Biblioteca Virtual, série memória. Disponível em: <http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/index.php?p=5> Acesso em: 16/11/2015.

Biografias y vida. La enciclopedia biográfica em Linea. Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com>> Acesso em: 07/04/2016.

Biografia de Ludwig Richter in Web gallery of art. Disponível em: <http://www.wga.hu/bio_m/r/richtera/biograph.html> Acesso em: 07/01/2017

Biography of Harriet Beecher Stowe for Students. HarrietBeecherStowe.org, 2008. Disponível em: <https://www.harrietbeecherstowecenter.org/pdf/hbs_bio.pdf> Acesso em: 23/01/2017

MENDONÇA, DOS SANTOS e LOTTI, Grasielle Carina, Noeli Floriani e Valdenir. **Xilografia: da teoria a arte de gravar**. X encontro do grupo de pesquisa Educação, Arte e inclusão, UDESC, 2014. Florianópolis. Disponível em: <<http://virtual.udesc.br/eventos/xencontro/anais2014.php>>

NEIVA, Eduardo. Imagem, história e semiótica. **An. mus. paul.** São Paulo, v. 1, n. 1, p. 11-29, 1993. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141993000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 03 out. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141993000100002>.

PRENSKY, M. Digital Natives, Digital Immigrants Part 1. On the Horizon. Vol 9, nº 5. Setembro/Outubro, 2001. Disponível em: <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>. Acessado em: 18.03.2007.

RODRIGUES, Ana Márcia Lutterbach. A teoria dos arquivos e a gestão de documentos. *Perspect. ciênc. inf.*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 102-117, abr. 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-9362006000100009&lng=pt&nrm=iso acessos em 11 dez. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-99362006000100009>.

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. **O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina**. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI, 2014, Londrina, PR. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/G7.htm>> Acessado em: 03 de outubro de 2016.

XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 37, 2015, Rio de Janeiro. Caveiras: um “Pathosformel” da Fotografia de Guerra. Rio de Janeiro (RJ): Editora, 2015: Intercom. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3079-1.pdf>. Acesso em: 29.11.2015.

JORNAIS

“Lindoso instituiu prêmios para obra de arte: 40 mil”. *Jornal do Comercio*. Manaus-Am. Caderno 1- pag. Cidade – 3.12 de março de 1980.

“Teatro abre expê Ixê Cunha com 22 artistas femininas”. *Jornal do Comercio*. Caderno 2 – pag. Cidade – 11. 19 de março de 1980.

De Frente/ de Perfil. “Feira de Arte”. *Jornal do Comercio*. Caderno 1 – pag. Geral – 2. 13 de maio de 1980.

“Suframa entrega prêmios”. *Jornal do Comercio*. Caderno 1 – pag. Economia – 8. 15 de dezembro de 1989.

SITES E BLOGS

Blog oficial de Sebastião LEITE, Luciana de Almeida. *Como Vai Você, Geração 80?* In Mac Virtual. Disponível em: <
<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/vaivc/index.html>>
Acesso em: 19/02/2016.

CANTON in 50MAC, *A pintura como meio: 30 anos depois*. Disponível em:
<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%E7OES/2014/pinturacomomeio/curadora.htm>. Acesso em: 16/07/2016.

Como vai você, Geração 80? In Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80-1984-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 19/06/2016

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3784/expressionismo>> acesso em: 20/07/2015.

Guia Infantil. **Terapia infantil através dos desenhos das crianças**. Disponível em:<
<http://br.guiainfantil.com/desenho-infantil/212-terapia-infantil-atraves-dos-desenhos.html>>
acesso em: 10 /07/2015.

Litografia. Enciclopédia Itaú Cultural. < Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>> acesso em: 25/01/2017.

NEO EXPRESSIONISM, Collection online. Disponível em:
<http://www.guggenheim.org/artwork/movement/neo-expressionism>. Acesso em: 19/03/2017.

OSTROWER, Fayga Perla. **Aula de encerramento do curso de composição e análise crítica**, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959. Em <<http://faygaostrower.org.br/livros-e-videos/artigos-e-ensaios>> Acesso em: 15/10/2014.

Oxford Dictionaries Language matters. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/catalogue-raisonne>> Acesso em: 15/05/2016.

O vírus da aids, 20 anos depois. A epidemia da aids através dos tempos. Disponível em: <http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>. Acesso em: 11/02/2017.

Pinacoteca do Estado do Amazonas. Disponível em: <<http://www.cultura.am.gov.br/pinacoteca-do-estado/>> Acesso em: 12/07/2015.

"**pinacoteca**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/pinacoteca>> Acessado em 11/05/2016.

Portal Artes. Disponível em: <<http://www.portalartes.com.br/curiosidades/311-expressionismo.html>> acesso em: 07/07/2015.

Portal da Cultura. Disponível em: < <http://www.cultura.am.gov.br/pinacoteca-do-estado/>> Acesso em 01/07/2015.

Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos, disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acessado em: 11/05/2016.

Rodrigues. Disponível em: Disponível em: < <http://www.sebastiaoarodrigues.art.br/pt/blog/15-sim-sou-pintor.html>> Acesso em 12 de julho de 2015.

Site oficial de Sebastião Rodrigues. Disponível em: < <http://www.sebastiaoarodrigues.art.br/pt/biografia.html>> Acesso em 12/06/2015.

Tempera Painting. Encyclopedia Of Fine Art. Disponível em: < <http://www.visual-arts-cork.com/painting/tempera.htm>> Acesso em: 31.01.2017

SOFTWARE

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Eletrônico Aurélio. Rio de Janeiro: Editora Positivo Informática Ltda, 2004. Versão 5.0. 40 CD-ROM.

VÍDEOS

A Obra Como Arquivo - Seminário Arquivo e Memória - O Legado do Artista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MnCLr5kA514>. Acessado em: 23/09/2015.

Conhecendo Museus - Ep. 57: MUSEU AMAZÔNICO & PINACOTECA DO AMAZONAS. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4CbxsQDsOo8>> Acessado em: 09/05/2016.

CATÁLOGOS

Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985, Parque Ibirapuera-São Paulo.

COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80? Curadoria Marcus Lontra. 78 p., il. p & b, Catálogo Oficial da exposição, Escola de Artes Visuais – Parque Lage. Brasil. Rio de Janeiro: 1984

Do conceitual à arte contemporânea: marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. (Cadernos história da pintura no Brasil; 6)

Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1985. Catálogo da exposição realizada no Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, dentro da 18ª Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo.

PIZA, Daniel. *Depois da Festa- Os poucos sobreviventes da Geração 80*. Revista Bravo, nº 64, Janeiro de 2003.

Rita Loureiro – Interpretação de Macunaíma – MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo em Julho de 1982.

LEONG, Leila. *Centro de Artes Chaminé: Governo do Estado do Amazonas* :Editora Sergio Cardoso e Cia. Ltda. (sem ano)

ENTREVISTAS

REZENDE, J. <j.rezende277@gmail.com>. *Biografia*. Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 23 de fevereiro de 2017.

MESQUITA, O. <otoni_mesquita@hotmail.com>. *Sobre a obra “Mulheres ao Vento”* Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em 21 de fevereiro de 2017.

JACQMONT, J. *Entrevista com Jair Jacqmont*. Manaus. Em 22 de junho de 2016, 75 min de duração, som no formato mp3. Entrevistadora: Milene Mírian Araújo Monteiro.

CARDOSO, Y. C.<ytanaje_2011@hotmail.com> *Informações sobre pintura indígena*. Mensagem recebida por MONTEIRO, M.M.A. <mili.monteiro@gmail.com>. Em

ANEXOS

ANEXOS

Entrevista com Jader Rezende (Por email)

Nome Completo

Jader Cardoso Rezende

Quando e onde nasceu?

Conselheiro Lafaiete (MG), 09/01/1964

Quando começou pintar?

Ainda criança, costumava reproduzir retratos e grandes vultos da história e obras de grandes mestres, como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall. Mais tarde, já na adolescência, cursando a Escola Técnica Federal do Amazonas, fui incentivado pela professora de artes plásticas Esther Domingues, a aprimorar meu olhar e criar coragem para transpor para telas minhas próprias ideias.

Seus pais eram artistas?

Meu pai era mestre de obras e minha mãe, mais culta, se encarregou da formação intelectual dos filhos (cinco, sou o terceiro).

Como se tornou artista plástico? Quando começou a expor?

Como disse acima, foi no início dos anos 80, cursando a ETFAM, onde havia pequenos salões de arte de alunos. Em 1982 fui convidado pelo curador da Secretaria de Estado da Cultura, Sérgio Cardoso, a expor no hall do Teatro Amazonas (foi minha primeira individual, só com aquarelas, a maioria retratando favelas de Manaus. Foi quando vendi minhas primeiras obras, inclusive para um norte-americano presidente da Texaco, que visitava o teatro e comprou duas.

Fez algum curso de aperfeiçoamento?

Algumas oficinas com artistas “sulistas” em Manaus, como Manfredo de Souza Netto, por exemplo.

Fez algum curso superior?

Sempre autodidata.

Quais foram alguns desafios que você teve de enfrentar?

A falta de grana, mas matérias alternativas supriam essa lacuna, como terra, areia e argila coloridas.

Como é o seu momento de criação?

Totalmente intuitivo. A ideia vem e busco executá-la com o que tiver ao meu alcance.

Pode descrever um pouco do seu percurso artístico?

Após enveredar pelo figurativismo, me vi atraído pelo abstracionismo e passei a viajar em coisas com maior dimensão, como instalações e grandes painéis, a maior parte perdida no tempo e no espaço.

Lembra da década de 80 em Manaus? Poderia mencionar algum fato dessa época?

A década de 80 foi marcante para mim, assim como para outros artistas amazonenses.

Chegamos a formar um grupo, liderado por Jair Jacqmont, que realizou várias exposições fantásticas, a maioria na galeria Afrânio de Castro, um reduto de artistas contemporâneos da época. Veio então a febre dos salões de arte. 1985 foi um ano especial: fui selecionado para o VIII Salão Nacional, no MAM do Rio de Janeiro, o 17o Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte e o Salão Art Pará, onde fui agraciado com o Prêmio Aquisição.

O que você faz como hobby?

Adoro fotografar, escrever, fazer esculturas com objetos inusitados, mas hoje sem grandes pretensões, como “ser famoso”, viver de arte, coisa e tal.

Sobre as Cartas do Amazonas. Foi a forma que encontrei de retratar a imensidão da floresta amazônica, por vezes puramente estética, noutras alertando para o desmatamento desenfreado, sempre mostrando visões aéreas desse importante bioma, como forma de alertar que o pior estava por vir.

Acho que o neoexpressionismo se enquadraria perfeitamente como meu estilo.

- E sobre suas participações em exposições, você poderia fazer um resumo?

No início da década de 80, já estabelecido em Manaus, atuei no mercado editorial independente e integrei uma espécie de movimento de artistas contemporâneos, que promovia exposições individuais e coletivas na cidade e em outros estados. O auge veio nos salões de arte, em meados daquela década. Fui selecionado para o VIII Nacional, no MAM do Rio, com uma instalação, o 17 Salão Nacional de Belo Horizonte, em 1985, e, no mesmo ano, merecedor de um prêmio aquisição no Salão Arte Pará, em Belém. Em meados de 80 passei a atuar, paralelamente, em redações, porque não dava para sobreviver de arte.

Também me aventurei na Sétima Arte. Em 1996 produzi, montei e dirigi o curta de animação Janelas, que mostra a vida de prostitutas através de janelas de casarões históricos de Ouro Preto. Com apenas um minuto de duração, o curta foi selecionado pelo Instituto Itaú Cultural e exibido em Campinas (SP) e Belo Horizonte.

Em quase três décadas no jornalismo amazonense, mato-grossense e mineiro vivi momentos importantes e inesquecíveis e colhi bons frutos, como com os prêmios Volvo de Jornalismo,

em 2005, com a série “Estradas na Contramão”, que faz uma radiografia completa da BR-135, considerada uma das mais críticas do Estado de Minas Gerais; Prêmio Embratel (finalista), 2005; prêmio Délio Rocha Jornalismo de Interesse Público, do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais, em 2008; e prêmio Délio Rocha de Jornalismo do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais, 2010

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA A JAIR JACQMONT (gravada)

Qual estilo se encaixa suas obras?

É expressionista, pelas pinceladas.

Como foi feita a seleção para participação da Exposição “Como vai você, Geração 80”?

Foi indicação. No salão de arte moderna, aprendi a pensar sobre a arte contemporânea, aprendi técnicas.

Como começou a pintar?

Comecei quando criança, com desenho. Minha mãe era descendente de franceses, tinha o dom para as cores, ela fazia mapas a lápis de cor e com aquelas cores, e eu ficava olhando e acabou ficando profissional. Estudei Engenharia civil, mas abandonei. Estudei com Manoel Borges e Álvaro Páscoa, na época em que a Pinacoteca oferecia Cursos.

Fale sobre o parque Lage.

Fui convidado a participar, pois já tinha feito algumas exposições importantes, como o Salão de Verão e os salões nacionais. Na UFMG fiz um trabalho de instalação, mas não gostei pois me senti muito preso.

O que foi importante em Manaus na Década de 80?

Estudava no Museu de Arte Moderna, cursos livres, fui aluno do Aluísio Carvão, minimalista, preto e branco, geométrico e usava materiais não formais, também fui aluno de Roberto Pontual e Eduardo Sued. Voltei para Manaus nessa época, em que Hahnemann já estava largando a pintura e fazendo instalações. Participei de uma exposição no SESC com instalações, eu e o Roberto Evangelista, que também é importante, pois participou de exposição na Bienal de São Paulo. A década de 80 fervilhava de produções, exposições em Manaus e havia os convites para expor em Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Pará.

Durante minha estada no Rio de Janeiro, participei de algumas exposições no Jornal do Brasil. Aprendi aquarela e desenho, mas essas aulas eram muito formais, mas o importante era aprender.

A galeria Afrânio de Castro “bombava” na década de 80.

TEXTO ENVIADO POR OTONI MESQUISTA ATRAVÉS DE EMAIL SOBRE O QUADRO *MULHERES AO VENTO*.

Mulheres ao vento, Mulheres ao tempo, Mulheres ao relento. É uma série que desenvolvi em desenho, gravura em metal e litogravura, em 1983.

No momento não lembro a quantidade de obras, mas foram várias em cada técnica. 10

A série foi desenvolvida quando eu ainda estava na Escola de Belas Artes, com estudos iniciados em 1982.

Grande parte das gravuras em metal foram realizadas no atelier do MAM-RJ, local onde eu complementava a minha formação em gravura, no período da noite.

Foi uma fase de grandes experimentações em minha formação, nas artes plásticas, quando buscava diferentes maneiras de me expressar e representar a figura humana no desenho e na gravura. Um dos diferenciais nesta série, foi sem dúvida, a tentativa de valorizar a sugestão de volume e o movimento nas figuras representadas.

A figura feminina como temática é algo bastante persistente em minha obra e a motivação central desta série, como de toda a produção daquele período era a necessidade de criar e produzir obras que levassem ao domínio das técnicas, assim como a definição de um repertório próprio, desenvolvido a partir de um processo de criação contínuo. A vontade de produzir é algo que esteve permanentemente em minha produção, sobretudo, na década de oitenta, quando a animação no cenário artístico brasileiro, incluindo o de Manaus era bastante estimulante. Galerias, Salões e Mostras aconteciam com frequência. Assim, grandes eventos abrigavam e divulgavam artistas pelo país, premiavam e destacavam linguagens e abriam espaços para a inovação. Além disso, havia um animado mercado e um grande público consumidor.

Naquele período, não havia grande preocupação em rotular a produção. Muitas coisas novas estavam sendo reveladas e abriam-se novos espaços para a expressão plástica. Nos víamos sempre como artistas contemporâneos, com propostas e em busca de uma expressividade

própria, prezando muito a originalidade, sem desprezar as inúmeras influências da história da arte.

Mulheres ao vento - A representação das mulheres de olhares semicerrados ou fechados, em figuras levemente diluídas, como se estivessem num ciclone, pretendia remeter a uma atitude reflexiva, tendo na figura feminina o centro de atenção. Parte destes movimentos circulares, foi gerado pela própria gestualidade do ato de espalhar a tinta sobre o suporte e o ato de entintar as matrizes. A gestualidade, assim como os recortes, a superposição de materiais são algumas das tendências da época.

Texto de uma entrevista por email sobre as pinturas dos povos indígenas com Ytanajé Cardoso.

Estou analisando um quadro da artista Rita Loureiro, de um povo indígena, mas não consigo identificar você saberia me dizer?

Esses que estão de cocar, são especiais numa tribo?

Esse que está na parte de baixo, todo pintado é o cacique?

Ao meu ver, parece imagem de indígenas do Xingu!

Pq vc acha que é do Xingu?

Porque esse tipo de pintura corporal é característico daquela região!

Qual é a sua tribo?

Munduruku do Amazonas

Quem usa cocar é especial?

O cacique parece aquele que está sentado ao lado do tambor!

Mas não é possível identificar com exatidão por alguns motivos, um dos quais é que a própria autora da pintura que tem a autoridade para identificar os personagens.

Aquele que parece o cacique pode muito bem ser um guerreiro em fase de emancipação!!
etc.