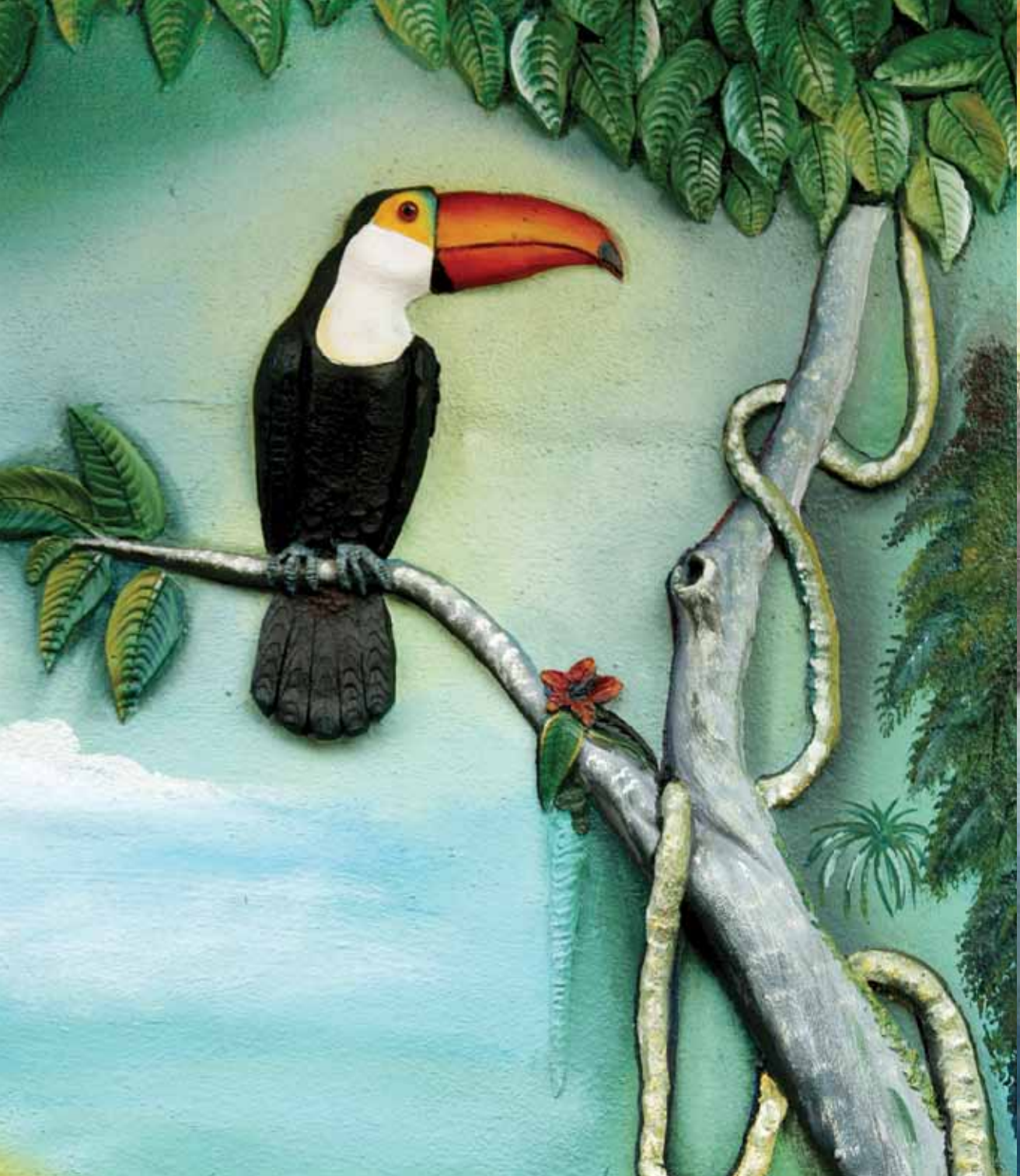
Mariana Bernd

PINTURAS DE PAISAGEM AMAZÔNICA

e a construção de um imaginário da cultura popular

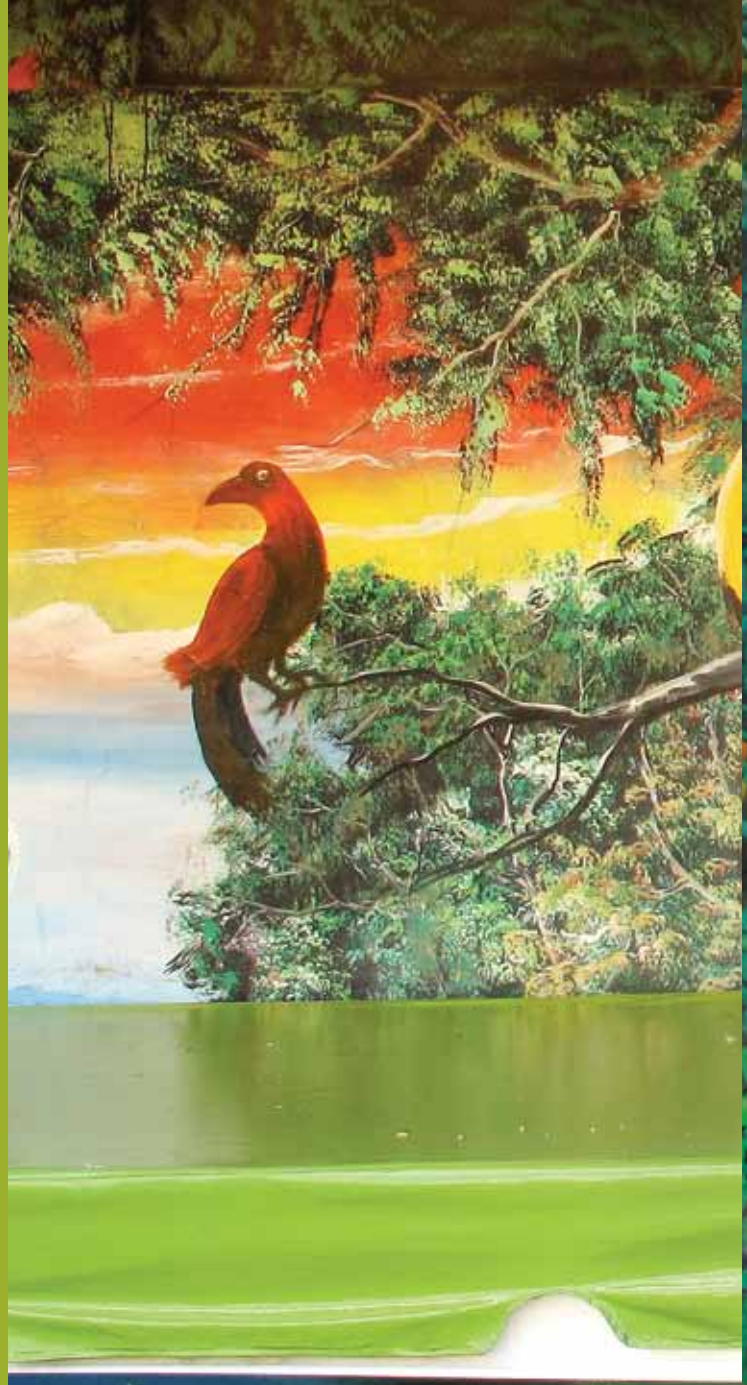


ABAIXO DO EQUINÓCIO,
NA PARTE MAIS ALTA,
ESTÁ O PARAÍSO TERRESTRE,
AONDE NINGUÉM CONSEGUE
CHEGAR, A NÃO SER PELA
VONTADE DIVINA.

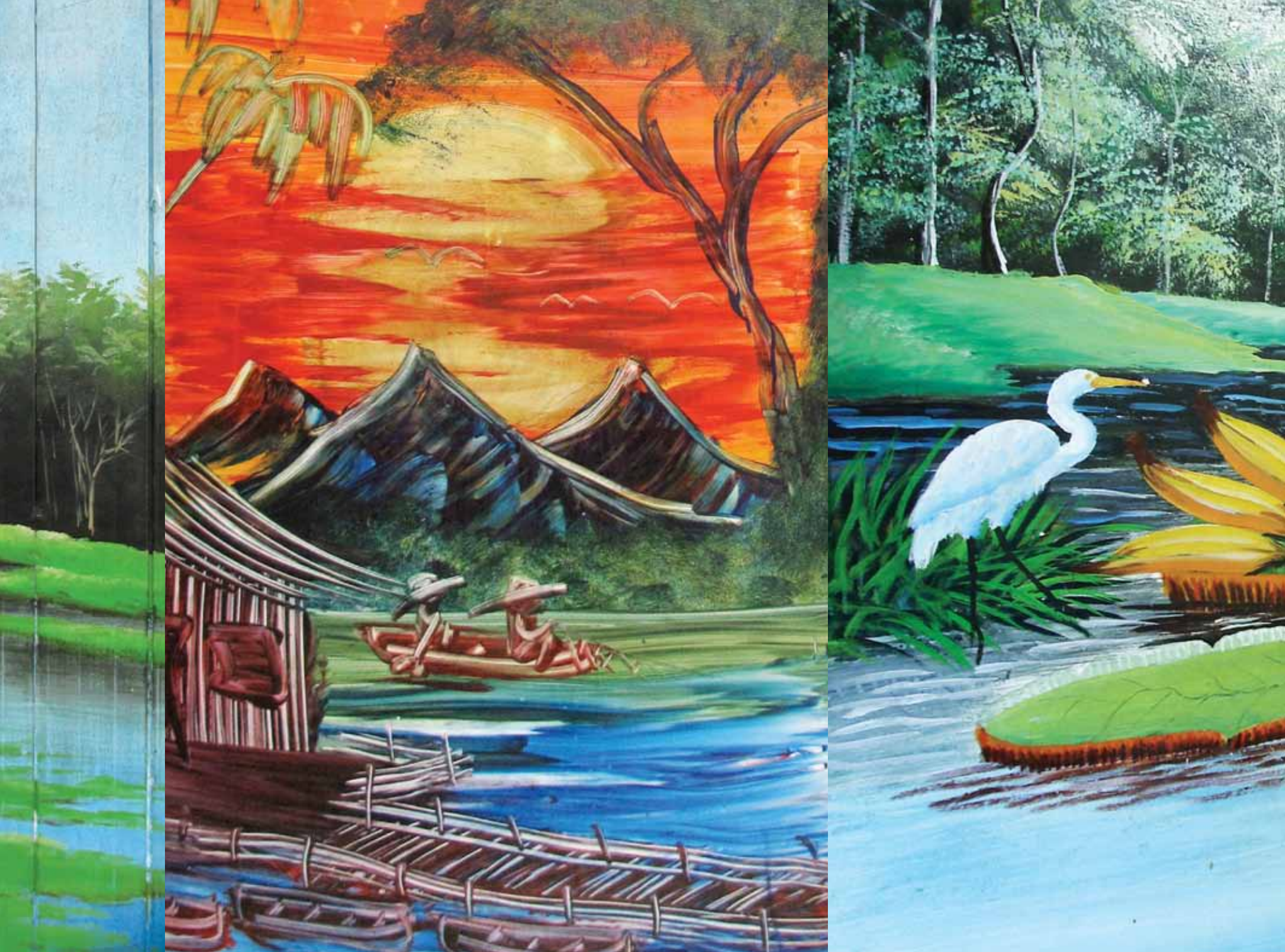
UMA COISA FEÍSSIMA DE PÁSSAROS DE
DIVERSAS FORMAS, E CORES,
E TANTOS PAPAGAIOS,
E DE TANTOS TIPOS DIVERSOS,
QUE ERA MARAVILHOSO.

AS SUAS ÁRVORES
SÃO DE TANTA BELEZA
E DE TANTA SUAVIDADE QUE
PENSÁVAMOS ESTAR NO
PARAÍSO TERRESTRE.

ENCONTRAM-SE TAMBÉM, AÍ, PAPAGAIOS, ARARAS, E OUTROS PÁSSAROS DE RICA PLUMAGEM BEM COMO, MAIS RARAMENTE, MACACOS E COBRAS, DE MISTURA COM QUANTIDADES IMENSAS DE SAPATOS DE BORRACHA.



ESTAS MULHERES SÃO MUITO ALVAS
E ALTAS, COM O CABELO MUITO
COMPRIDO, ENTRANÇADO NA
CABEÇA. SÃO MUITO MEMBRUDAS
E ANDAM NUAS EM PELO,
TAPADAS SUAS VERGONHAS,
FAZENDO TANTA GUERRA
COMO DEZ ÍNDIOS.



DO RIO DAS AMAZONAS
AFIRMAM OS QUE O
DESCOBRIRAM,
QUE SEUS CAMPOS PARECEM
PARAÍSOS E SUAS ILHAS JARDINS,
E QUE, SE A ARTE AJUDAR A
FECUNDIDADE DO SOLO,
SERÃO PARAÍSOS E JARDINS
BEM TRATADOS.

QUEM QUISER APRECIAR UM QUADRO
COMPLETO DESSA SUPERIORIDADE,
DESSA ONIPOTÊNCIA DA NATUREZA NO PARÁ;
QUEM QUISER HAURIR A LARGOS TRAGOS
NA SUA CORNUCÓPIA,
NA QUAL A ININTERRUPTA TORRENTE
DERRAMA SUAS BENÇÃOS,
SOBRE O MUNDO VEGETAL,
SIGA PELO GIGANTESCO RIO ATÉ
QUALQUER PONTO NAS MUITAS ILHAS DO
CONTINENTE, OLHANDO EM TORNO
ATÉ ONDE PUDER ENXERGAR NA
ESCURIDÃO DA FLORESTA.

1. COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América*. As quatro viagens e o testamento. Porto Alegre: L&PM, p. 145, 1984. Apud GOLDIM, Neide. *A invensão da Amazônia*. Manaus: Valer Editora, p. 58, 2007.
2. VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo*. Cartas de viagens e descobertas. Porto Alegre: L&PM, p. 53, 1984. Apud GOLDIM, Neide. *A invensão da Amazônia*. Manaus: Valer Editora, p. 63, 2007.
3. KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanência nas províncias do Norte do Brasil* [1840]. Belo Horizonte: Iatiaia/ São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980, p. 188. Apud FILHO, João Meirelles. *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira. 1500-1930*. São Paulo: Metalivros, p. 107, 2009.
4. CARVAJAL, Gaspar de. *Descobrimento do rio de Orellana* [1541]. São paulo: Nacional, p.13, 1941. Apud FILHO, João Meirelles. *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira. 1500-1930*. São Paulo: Metalivros, p. 98, 2009.
5. ROJAS, Alonso de. *Relação do descobrimento do Rio Amazonas, hoje. S. Francisco de Quito e declaração do mapa onde está pintado* [1637]. São paulo: Nacional, p. 120, 1941. Apud GOLDIM, Neide. *A invensão da Amazônia*. Manaus: Valer Editora, p. 110, 2007.
6. AVÉ-LALLEMANT, Robert. *No Rio Amazonas – Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*. São Paulo: Livraria Itatiaia/Edusp, 1980. Apud FILHO, João Meirelles. *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira. 1500-1930*. São Paulo: Metalivros, p. 136, 2009.

Mariana Bernd

PINTURAS DE PAISAGEM AMAZÔNICA

e a construção de um imaginário da cultura popular

SÃO PAULO | 2011

Bernd, Mariana

B524p Pinturas de paisagem amazônica e a construção de um imaginário da cultura popular / Mariana Bernd. – São Paulo, 2011.

196 pp., 181 ils.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) – FAUUSP.

Orientadora: Clice de Toledo S. Mazzilli

1. Pintura – Manaus (AM) 2. Cultura popular - Amazonas
3. Paisagem - Amazonas I. Título

CDU 75(811.32)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, exceto as figuras, por qualquer meio convencional ou eletrônico, exclusivamente para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Mariana Bernd

PINTURAS DE PAISAGEM AMAZÔNICA

e a construção de um imaginário da cultura popular

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São paulo para obtenção do título de Mestre na área de concentração Design e Arquitetura

Orientação: Profa. Dra. Clice de Toledo S. Mazzilli

SÃO PAULO | 2011

agradecimentos

Aos pintores Antonio e sua esposa Francisca, Gilson, Joilson, Raul Peruano e Sales.

Ao amigo Fabio D'Almeida, por sua ajuda fundamental na elaboração da dissertação e pela revisão técnica tão atenciosa. Aos fotógrafos Manoel Marques, Marcelo Delduque, Renato Stockler e Louise Lauschner. À minha irmã Gabriela Bernd, por todo o incentivo e pelo tratamento das imagens. Aos entrevistados Milton Hatoum, Renan Fritas Pinto, Anisio Mello e Moacir Andrade. Aos amigos Marcelo Teo, Joana Benetton, Paulo Werneck e Thomas Sieh pelas leituras, opiniões e colaborações. À Aldemar Matias Jr., Beto Villares, Julio de Paula, Marcio Sztutman e Roni Hirsch, pelas contribuições técnicas e informações valiosas. Aos professores Ana Paula Simioni, Lilia Schwarcz, Luciano Migliaccio, por suas aulas e conversas esclarecedoras. À Fernanda Martins, João Meirelles Filho, Tenorio Telles e Ribamar (Ariaú Amazon Tower), pelas indicações e suporte em Manaus. Aos amigos Edouard Fraipont, Glória Cordovani, José Aluizio Guimarães, Luiz Villares, Marcela Lordy, Maria Augusta Bueno, Mariana Jorge, Pedro Inoue, Rodrigo Pimenta e Vera Hamburguer por todas opiniões e conversas. Aos meus pais, Marlene e Roberto Bernd, pelo apoio de sempre.

abstract

The Masters thesis *Amazonic landscape paintings and the construction of an imaginary popular culture*, is an attempt to document and analize everyday paintings that represent the Amazon Forest and were produced in the 20th and 21st centuries for visual communication and decoration of interiors and façades of commercial and residential buildings, located in downtown Manaus, capital of Amazonas State, Brazil.

It is possible to find various meanings in these paintings that shine amidst the visual polution and chaos of the city. Repeatedly evoking the repertoire of Amazonian imagery, they fuse local mythology with universal icons common to modern cities and tacky elements of the regional esthetic that dominates Northern Brazil.

The amazonian landscape paintings – a term used by the painters themselves to describe their trade, how provoke us to reflect on the current production of popular graphic art in Brazil and more specifically, over how this form of pictorial expression survives and proliferates in Manaus.

KEYWORDS: painting, landscape, popular culture, Manaus, Amazonia, visual comunication, graphic arts, vernacular.

A Dissertação de Mestrado *Pinturas de paisagem amazônica e a construção de um imaginário da cultura popular* trata de documentar e analisar as pinturas populares que representam a floresta amazônica, produzidas nos séculos XX e XXI, utilizadas na comunicação visual e na decoração dos interiores e das fachadas de estabelecimentos comerciais e residenciais, localizados no centro de Manaus, capital do Amazonas.

É possível encontrar diversos significados nessas pinturas, que se destacam em meio à poluição visual e à agitação da cidade. Evocando reiteradamente o repertório imagético da Amazônia, misturam a mitologia local com ícones universais das cidades contemporâneas, além de incorporarem elementos da estética brega que impera na região Norte do país.

As pinturas de paisagem amazônica – termo utilizado pelos próprios pintores para descrever seu ofício – provocam reflexões sobre a produção atual das artes gráficas populares brasileiras e, mais especificamente, sobre como essa expressão pictórica sobrevive e prolifera em Manaus.

PALAVRAS-CHAVE: pintura, paisagem, cultura popular, Manaus, Amazonia, comunicação visual, artes gráficas, vernacular.

sumário

introdução
O x-burguer e a vitória-régia 28

capítulo I
De Manaus à Parintins 40
I. a Manaus **44**
I. b Parintints **56**

capítulo II
A pintura de paisagem amazônica 66
II. a “Para ser amazônico” **100**
II. b “Se aperfeiçoando na amazônia” **106**
II. c “Sempre amazônico” **118**
II. d Regional, universal, nacional **126**
II. e “Para ficar mais real” **134**
II. f Modelos de revista **142**

capítulo III
Sobre a encomenda e a recepção das pinturas 148
III. a “O gosto do cliente” **166**
III. b “Você vai gostar. Eu gosto!” **176**
III. c Paisagem para todos **180**

considerações finais **182**

lista de figuras **190**
referências bibliográficas **192**

1

introdução

O BRASIL SE DESLOCOU PARA A AMAZÔNIA. TUDO ACONTECE LÁ, O TRÁFICO DE DROGAS PASSA POR LÁ, OS INTERESSES ECONÔMICOS ESTÃO LÁ, OS GRANDES CAPITAIS ESTÃO FLUINDO PARA LÁ. AS QUESTÕES DA ECOLOGIA, O OLHAR DO MUNDO, A PARANÓIA E A ILUSÃO DO PARAÍSO, TUDO ESTÁ LÁ, OU VOLTADO PARA LÁ.

PARA O BEM OU PARA O MAL, A AMAZÔNIA VIROU O LUGAR DOS LUGARES, É LÁ QUE ESTA SENDO COZINHADO UM GIGANTESCO GUISADO CULTURAL, E DAQUI NÓS NÃO TEMOS A MENOR IDÉIA DO QUE ESTÁ ACONTECENDO.[1]

1. CASTRO, Eduardo Viveiros de. In SZTUTMAN, Renato [org]. *Eduardo Viveiros de Castro*. Coleção Encontros. São Paulo: Editora Azougue, p. 174, 2007.

O X-BURGUER E A VITÓRIA-RÉGIA

Primeiro impacto, objetivos da pesquisa e metodologia aplicada

O x-burguer sobre a vitória-régia bóia no rio no meio da floresta, acompanhado pela fruta de guaraná e de um copo plástico com suco de açaí, tudo pintado à mão cobrindo uma barraca de lanches de rua. Dez metros à frente, a fachada do restaurante é revestida de ponta a ponta e de cima a baixo pelo pôr-do-sol caloroso, pintado em uma nuança que se estende do amarelo ao vermelho. A paisagem invade o interior do restaurante, cobrindo as paredes e o teto, sem deixar espaço a ser preenchido. Um quarteirão depois, araras, botos cor-de-rosa e uma onça em cores contrastantes saltam de um muro de rua na direção do turista. E assim segue: florestas abundantes e rios caudalosos decoram inúmeros estabelecimentos comerciais, casas e escritórios, em pleno centro urbano da cidade de Manaus, capital do Amazonas.

Em julho de 2007 fiz minha primeira viagem à Amazônia. O destino era o lago Mamori, formado por um igarapé[1] do rio Solimões, há 8 horas de barco da capital do estado. No alojamento, localizado na beira do rio e no meio da floresta, durante oito dias participei – junto com outros quatro alunos e

1. Igarapé, palavra adotada do nheengatu (língua geral amazônica) são os cursos de água, braços estreitos de rios ou canais existentes em grande número na bacia amazônica, São caracterizados por sua pouca profundidade e por correrem no interior da mata.

dois monitores, brasileiros e europeus – do *workshop* "Objetos naturais", ministrado pelo designer espanhol Martín Ruiz de Azúa. A passagem por Manaus durou aproximadamente 40 horas – 18 horas na ida e 22 na volta. Tempo suficiente para circular pelo centro da cidade, visitar o Teatro Amazonas, observar as pinturas de paisagem amazônica que revestem diversos estabelecimentos localizados no caótico centro comercial da cidade e trocar impressões sobre elas com os estrangeiros europeus que me acompanhavam.

Neste primeiro contato, as imagens causaram-me grande impacto por dois aspectos principais. De um lado, o impacto estético: a alta qualidade técnica, a acuidade do detalhamento dos trabalhos, a grande dimensão da área de cobertura e o colorido intenso das pinturas. Por outro, me chamou a atenção o conteúdo iconográfico das pinturas, que acionam repetitivamente o repertório imagético amazônico, misturando a mitologia local aos símbolos universais das cidades contemporâneas e aos elementos da estética brega[2], que impera na região Norte do país.

De volta a São Paulo, em minhas reflexões sobre a experiência na Amazônia, ressoavam e expandiam as questões levantadas por essas imagens e pela possibilidade de serem a construção de um resultado gráfico[3] – ou ainda, da tradução visual – do "guisado cultural" amazônico, sugerido pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro [p. 30].

As *pinturas de paisagem amazônica* aplicadas na comunicação visual e na decoração de estabelecimentos privados e comerciais na cidade de Manaus são o objeto da presente pesquisa de mestrado.

Os principais objetivos desta pesquisa estão em documentar esse fenômeno cultural regional por meio de fotografias e entrevistas e, a partir do material coletado, analisar o processo criativo dos pintores e a construção do vocabulário imagético amazônico nos dias de hoje. Buscaremos também investigar e compreender:

> Qual é a origem do repertório iconográfico de que se valem os pintores locais atualmente?
> Quanto a representação desse repertório deve à constante influência do olhar estrangeiro sobre a Amazônia?

2. Definições e considerações sobre a estética e a música brega são desenvolvidas no capítulo 1, *De Manaus à Parintins*, p. 49.

3. O termo "gráfico" é utilizado na área da comunicação para definir qualquer representação visual de objetos por linhas ou figuras, independente dos meios pelos quais são reproduzidos.

> Quanto deve à mitologia e à estética regional?
> Como se dá a encomenda das pinturas e sua recepção pelos manauenses e turistas que transitam pela cidade?
> Existe uma identificação da população local e regional com as imagens construídas?

Por meio da análise dos exemplos específicos de pinturas de paisagem amazônica encontradas em Manaus, esta pesquisa também contribui para a ampla discussão sobre a produção das artes populares, considerando-as uma manifestação cultural de importância relevante para a compreensão da construção de uma identidade gráfica brasileira. Concordando com o historiador da arte e do design Rafael Cardoso,

> Para muitos designers, é um pouco aborrecida essa discussão de identidade nacional. O que importa o conceito de brasilidade na prática profissional de um mundo globalizado? [...] Mesmo que para negá-la em seguida, parece necessário conhecer melhor a tal brasilidade – o que é, como funciona, como foi construída por que e por quem. Na área do design, ainda estamos longe de qualquer consenso sobre o que viria a constituir uma identidade nacional e, portanto, mais longe ainda de qualquer possibilidade eficaz de desmistificá-la em prol de outras expressões mais relevantes.[4]

É importante ressaltar que a investigação deste trabalho se dá no âmbito das artes gráficas populares (tradução do termo em castelhano *gráfica popular),* definido pelo historiador espanhol Martín M. Checa-Artasu em seu texto *Cuando las paredes comunican: la gráfica popular en México*, como sendo "um conjunto de elementos gráficos, imagens e tipografias que, de forma mais ou menos ordenada, utilizando as paredes, fachadas, muros e placas, servem para comunicar diversas informações vinculadas à vida cotidiana".[5] Os artistas gráficos populares se utilizam de modelos adaptados da cultura globalizada, misturando os símbolos universais com elementos da cultura e ambiente local.[6]

4. CARDOSO, Rafael. "Introdução" in *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, p. 12, 2005.
5. CHECA-ARTASU, Martin M. *Cuando las paredes comunicam: la gráfica popular en México.* 53º ICA: Congreso Internacional de Americanistas, Universidad Iberoamericana, Cidade do México, 2009.
6. Checa-Artasu coloca que esta forma de representação é traço comum em diversas manifestações visuais de cunho popular, encontradas em outros países da América Latina, do Oriente Médio, da África e também da Ásia. Neste sentido, as pinturas de paisagem amazônica de Manaus não estão isoladas e dialogam com outras manifestações encontradas em diferentes cidades de países em desenvolvimento.

As pinturas de paisagem amazônica aqui estudadas são frutos de uma visualidade específica de uma determinada região, produzidas por autores auto-didatas, que se utilizam da pintura como instrumento e que não frequentaram escolas técnicas ou outras instituições de ensino. Assumindo que o termo *design* – que tem como origem as escolas modernistas do início do século xx, como por exemplo a Bauhaus – se refere à "uma atividade projetual que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos a serem produzidos industrialmente"[7], visando, por meio deste projeto, conferir funcionalidade e estética aos objetos, optei por não empregar o termo *design gráfico* para definir as pinturas aqui estudadas, entendendo que há uma diferença metodológica de produção, de reprodução e de distribuição entre o objeto de estudo e o processo do ofício legitimado da profissão do *designer*.

Além disso, não identifiquei no decorrer da pesquisa nenhum tipo de projeto das pinturas realizadas nem presenciei a utilização do termo *design* – seja pelos artistas ou seja pelos demais entrevistados – referindo-se às obras aqui apresentadas. Aplicarei, então, a terminologia utilizada pelos próprios artistas, tratando as obras como *pinturas de paisagem amazônica*. Não se trata de conferir ao termo os significados específicos que carrega quando relacionado à História da Arte, mas sim, de entendê-lo de maneira literal: são imagens figurativas que, por meio da pintura, representam a paisagem amazônica.

A abordagem metodológica da pesquisa se dá em duas etapas: na pesquisa de campo em Manaus, foram captadas imagens e entrevistas que dissessem respeito às pinturas e à seu contexto, além de estreitar relações com os pintores locais, seus clientes e seu público. Na segunda, já de posse de uma quantidade significativa de dados, tratei de analisar e compreender a produção e a recepção das pinturas de paisagem amazônica encontradas na cidade. O corpo-a-corpo com as pinturas e com seus autores foi fundamental para compreender as origens dos repertórios acionados por eles, estabelecendo as relações entre seu discurso verbal, os resultados pictóricos e a recepção das imagens.

Na pesquisa de campo, realizada em duas visitas – uma em dezembro de 2008/janeiro de 2009, e a outra em julho de 2010 –, foram documentadas, por meio fotográfico, as pinturas de paisagem amazônica dos estabelecimentos comerciais e residenciais de Manaus e gravadas as entrevistas com os pintores,

7. MALDONADO, Tomás. Congresso do ICSID [International Council of Societies of Industrial Design], 1961. Para outras definições, abrangências do termo e intersecções do design com outras diciplinas, ver: MOURA, Monica. *Design e/é Arte* [http://www.scribd.com/doc/7396224/Design-Ee-Arte-Monica-Moura]

seus clientes, turistas e com a população local. O procedimento utilizado nas entrevistas foi o de mostrar as diversas imagens de pinturas de paisagem amazônica registradas em Manaus, para que os entrevistados comentassem livremente suas opiniões e reflexões, muitas vezes conduzindo naturalmente a conversa e os temas abordados.[8]

Os pintores foram entrevistados em seu local de trabalho e, quando não estavam com alguma encomenda em andamento, conversávamos nos estabelecimentos revestidos por suas pinturas e também caminhando pelas ruas do agitado centro comercial da cidade. Além de mostrar as imagens e permitir que conduzissem a conversa, em alguns casos as perguntas foram previamente elaboradas, contemplando as seguintes temáticas:

> Utiliza imagens [fotografias, desenhos, etc.] da paisagem como referência [ou inspiração] nas suas pinturas? Que tipo de imagens são: da própria floresta amazônica, ou, outras pinturas de paisagem de outros lugares?
>
> Já presenciou alguma vez a cena que reproduz, com todos os animais juntos e a selva ao redor?
>
> Costuma ir à floresta?
>
> Quem são seus principais clientes? O que é pedido na encomenda?

Na segunda etapa da abordagem metodológica, na qual desenvolvi a análise das imagens e das entrevistas realizadas na pesquisa de campo, me apropriei de ferramentas de diversas disciplinas, criando assim, um olhar múltiplo sobre os objetos. Acredito que um tema tão variado e com diversas facetas e matrizes, como é a cultura popular brasileira, encontrada de forma condensada em especial nas grandes cidades, é merecedor de uma abordagem plural. Não me parece possível dar conta das questões levantadas pelas pinturas de paisagem amazônica sem abordá-las simultaneamente sob os pontos de vista da Antropologia Visual, da História, da História Social da Arte, da Sociologia da Arte, da História da Cultura Popular e das teorias pós-modernas da Arquitetura.

O capítulo I, *De Manaus à Parintins*, inicia a dissertação traçando um breve histórico da cidade de Manaus, ambiente urbano onde estão as pinturas de paisagem estudadas: de sua fundação no sé-

8. As entrevistas realizadas neste trabalho são de cunho qualitativo e não quantitativo. Interessam as informações indicativas presentes no discurso dos pintores e receptores, onde as temáticas que envolvem as pinturas de paisagem amazônica são apresentadas, exploradas e discutidas, porém não esgotadas ou concluídas.

culo XVII, passando pela construção do Teatro Amazonas no final do XIX, pela instituição da Zona Franca em 1967, até os dias atuais. Para os dados históricos sobre a cidade e a construção do Teatro Amazonas, baseei-me principalmente na bibliografia dos historiadores amazonenses Otoni Mesquita[9], Clarival do Prado Valladares[10], Mário Ypiranga Monteiro[11], e também, nas observações críticas do escritor e sociólogo Marcio Souza.

A cidade de Parintins é abordada neste capítulo inicial por se tratar do berço de alguns pintores que atuam em Manaus, para onde levam a estética do Festival do Boi, importante evento que ocorre na cidade anualmente. Pouca bibliografia é encontrada sobre o Festival, portanto, apoiei-me em documentos jornalísticos, como o programa *Veredas* – transmitido pela rádio Cultura, apresentado e dirigido pelo jornalista Julio de Paula[12] – e nos artigos escritos pelo antropólogo Hermano Vianna[13] sobre a cultura amazônica contemporânea.

9. MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. Manaus: Valer Editora, 2006.

10. VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. São Paulo: Bloch Editores, 1974.

11. MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1965.

12. *O mistério do Boi*. Programa *Veredas*, Cultura Brasil: portal de música brasileira, 29.06.2010. www.culturabrasil.com.br

13. VIANNA, Hermano. *O epicentro pop da amazônia*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 05 de maio, 1999, Caderno Mais!

No capítulo II, *A pintura de paisagem amazônica*, foram desenvolvidas as análises das pinturas e do processo criativo dos artistas. Primeiramente foi definido o escopo da pintura de paisagem amazônica, elencando os elementos que compõem as pinturas e caracterizando-as como de temática amazônica. Para tanto, segui o modelo desenvolvido por Martín M. Checa-Artasu em seu texto *Cuando las paredes comunican: la gráfica popular en México*.[14]

Para as análises das pinturas e do processo de criação e produção, apliquei principalmente o corpo teórico elaborado pelo historiador W.J.T. Mitchell. Em seu livro *Iconology: Image, Text, Ideology*[15], Mitchell, defende o olhar multiciplinar sobre as imagens para melhor compreender seus significados e aborda-as não apenas como elementos iconográficos isolados, mas sim, como a representação de um repertório amplo e complexo, parte de um imaginário – possível tradução para o termo *imagery*, empregado por ele no livro.

Utilizei também as categorias sugeridas por Mitchell, que classifica os diferentes tipos de imagens: imagens gráficas

14. CHECA-ARTASU, Martin M. *Cuando las paredes comunicam: la gráfica popular en México.* 53º ICA: Congreso Internacional de Americanistas, Universidad Iberoamericana, Cidade do México, 2009.

15. MITCHELL, W. J. T.. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

(quadros, desenhos e fotografias), imagens óticas (espelhos e projeções), imagens mentais (sonhos, memórias, ideias e fantasmas) e imagens verbais (metáforas e descrições)[16]. Seguindo a proposta do autor, traçando as relações e contradições entre as imagens verbais – coletadas nas entrevistas – com as imagens gráficas – as pinturas registradas nas fotografias –, obtemos importantes informações sobre esta expressão cultural e suas relações sociais neste contexto específico.

O historiador da arte Ernst Gombrich[17] – também abordado por Mitchell em *Iconology: Image, Text, Ideology* – ajuda a embasar a leitura das imagens no que diz respeito às questões sobre a construção da "realidade" – presente no discurso dos pintores –, e das convenções acionadas por eles nas composições pictóricas. Seguindo Gombrich, o contraponto entre os termos "natureza" e "convenção", nos leva a questionar o que é construído e o que é natural [ou puro, nato] na representação, discussão esta pertinente para compreender a maneira como os artistas percebem a natureza que os rodeia e a mistura com elementos de outros repertórios, traduzindo visualmente o resultado nas pinturas de paisagem amazônica.

Para discorrer sobre outra discussão presente no capítulo II, a cópia *versus* o original nas referências acionadas pelos pintores, além de Gombrich, foi abordado o pensamento da filósofa Susan Sontag. Em seu livro *Sobre fotografia*[18], a autora trata as imagens fotografadas como "miniaturas da realidade", o que ajuda a nos explicar a aparente confusão presente no discurso dos pintores quando elaboram sobre a "realidade" que representam em suas obras, referindo-se muitas vezes à uma reprodução fotográfica ou videográfica da paisagem.

No capítulo III, *Sobre a encomenda e a recepção das imagens*, são apresentadas histórias e relatos dos clientes dos pintores, dos turistas e habitantes da Manaus. Percebemos a migração das pinturas de paisagem amazônica de um contexto puramente comercial para o ambiente privado. A discussão, levantada a partir dos relatos e das imagens, trata da questão da identidade promovida pela representação da paisagem amazônica. Para tanto, utilizei o conceito de "mediação" pelo ponto de vista da Sociologia da Arte, baseada na bibliografia de Natalie Heinich.[19]

16. Íbdem, p. 10.

17. GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

18. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, p. 14. [São Paulo: Companhia das Letras, 2004].

19. HEINICH, Natalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru: EDUSC, p. 87, 2008.

Além dos autores citados especificamente em cada capítulo, permeiam no decorrer de toda a dissertação os pensamentos dos antropólogos Manuela Carneiro da Cunha, Eduardo Viveiros de Castro e Lilia Moritz Schwarcz. Tanto no que diz respeito à suas percepções na maneira como é construída a ideia de cultura e identidades de determinados grupos, quanto à multidiciplinaridade das área em que atuam, este trabalho se alinha com a abordagem desses autores em diversos momentos, e, principalmente, há uma afinidade no que diz repeito à maneira como olham para estas culturas.

No projeto gráfico e na diagramação da dissertação procurei isolar o texto das imagens de pinturas de paisagem amazônica, construindo cadernos de fotografias que iniciam os capítulos II e III, contrapondo os discursos verbais com as imagens apresentadas e ressaltando as dissonâncias entre eles. A intenção deste formato é fazer com que o texto não seja legenda das imagens, nem as imagens sejam ilustrações do texto. Conferimos assim uma autonomia à linguagem visual, criando-lhe um espaço próprio, defendendo sua credibilidade como documento e não apenas como informação "parasitária ou ilustrativa do documento verbal"[20]. Ou ainda, como afirma Mitchell, "um parágrafo e uma imagem tem a mesma função. São duas formas diferentes de prática da linguagem."[21]

De forma geral, essa pesquisa se volta para a relevância da análise de manifestações da cultura popular para a compreensão de determinados aspectos do ambiente brasileiro atual. Para tal abordagem, nos inspiramos nos acervos, exposições e textos[22] produzidos pela arquiteta Lina Bo Bardi, que ressalta a importância da arte popular como representação da cultura de um país e identifica a possibilidade de sua equivalência com a arte acadêmica ou institucionalizada, no que diz respeito à sua legitimidade como documento histórico:

> Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raizes populares é compreender a história de um país. E um país em cuja base está a cultura do povo é um país de enormes possibilidades.[23]

20. LEITE, Miriam Moreira. "Texto visual e texto verbal" in *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, p. 44, 1998.

21. MITCHELL, W. J. T.. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 20, 1986.

22. Os textos de Lina Bo Bardi consultados estão publicados nos livros: RUBINO, Silvana [org.]. *Lina por escrito*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, e, BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: São Paulo, 1994.

23. BARDI, Lina Bo. "Por que o nordeste?" in *Tempos de grossura*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: São Paulo. p. 20, 1994.

Não se trata, portanto, de abordar a arte popular abraçada e aceita de forma estereotipada pela cultura dominante, mas sim, a arte popular partindo do ponto de vista de seus próprios autores. Desta maneira, acredito que a análise aqui proposta das pinturas de paisagem amazônica nos forneça informações fundamentais para que, seguindo o caminho proposto por Lina Bo Bardi, possamos extrapolar os significados aparentemente óbvios das pinturas, buscando compreender as relações dos artistas com seus clientes, espectadores e com o ambiente onde estão inseridos: a floresta Amazônica e a cidade de Manaus.

capítulo I

DE MANAUS À PARINTINS

RORAIMA
Rio Amazonas
BELÉM
RIO NEGRO
Manaus
Parintins
Santarém
AMAZONAS
PARÁ
RIO TAPAJÓS
ACRE

I. a MANAUS

A cidade de Manaus foi fundada na segunda metade do século XVII, na enseada de Tarumã, quando os portugueses colonizadores chegaram à Amazônia para explorar a região em busca de escravos indígenas. Estabeleceu-se ali o primeiro povoado do Rio Negro: um agrupamento de índios de diversas tribos amazônicas. Posteriormente, no mesmo século, a cidade que ainda era vila, foi transferida para a outra margem do Rio Negro, próximo à confluência com o Rio Amazonas – atualmente conhecida como o Encontro das Águas –, onde foi construída a fortaleza da Barra de São José do Rio Negro e a vila passa a se chamar Lugar da Barra.[1]

Em 1848, após um período de abandono da região amazônica, a vila é promovida a cidade e batizada com o nome Barra do Rio Negro. Em 1850, a comarca do Alto Amazonas é elevada à categoria de província e, em 1856, seu nome é trocado para cidade de Manáos.

A população era composta, em sua maior parte, por índios e mestiços e, segundo a observação do viajante naturalista inglês Alfred Russel Wallace que visitou a cidade em 1849, "era 'bem provável' não existir entre as pessoas nascidas no local uma

1. MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. Manaus: Valer Editora, p. 23- 52, 2006.

única gota de 'sangue inteiramente europeu', destacando que a miscigenação entre portugueses e índios foi 'considerável'"[2]. Na percepção do viajante, a vila era muito pobre, suas igrejas eram pequenas em relação às das outras cidades próximas – como por exemplo as de Santarém –, seus habitantes "mais civilizados" trabalhavam com o comércio escasso da região e não tinham "outras diversões a não ser beber e jogar, desconheciam todo e qualquer tipo de ocupação intelectual" e "muitos deles jamais abrira um livro". Wallace descreve uma elite para quem "o grande acontecimento era a missa aos domingos" e se surpreeende com os trajes das mulheres – "elegantíssimas, num multicolorido desfile de musselinas e gazes francesas" – e dos homens que usavam "ternos pretos finíssimos, chapéus de feltro, gravatas de cetim e botinas de verniz".[3]

Assim, Manaus adentra o período republicano (1889) como a capital provincial mais distante da corte, composta por uma população pobre e com produção agrícola insignificante. As edificações arquitetônicas eram construídas em um só piso com paredes de pau-a-pique, algumas cobertas de palha e poucos prédios públicos ou particulares.

É nesse contexto que se inicia um importante ciclo comercial na região amazônica: a cultura extrativista do látex, matéria-prima da borracha, extraída das seringueiras abundantes na mata. Produzida para exportação, altamente valorizada na Europa e nos Estados Unidos, a borracha era o que de mais moderno havia no mercado mundial. No final do século XIX e início do XX, Manaus torna-se o grande centro de comercialização do látex (ao lado de Belém do Pará) e importante potência econômica brasileira com uma receita significativa de quase 40% da renda nacional.

Em 1890, Eduardo Ribeiro, o recém empossado governador republicano da província do Amazonas, um maranhense de 25 anos, filho de escravos, mulato e adepto ao pensamento positivista, como muitos de sua época, desembarca em Manaus – após estadia no Rio de Janeiro e viagem à Europa, onde visita à recém-inaugurada Torre Eiffel – com o propósito de transformar o povoado em uma cidade moderna e cosmopolita, idealizando "uma Manaus imensa, urbanizada e próspera, como uma Paris dos Trópicos".[4] Patrocinado com dinheiro do ciclo da borracha, inicia um projeto urbanístico arrojado,

2. WALLACE, Alfred Russel apud MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. Manaus: Valer Editora, p. 29, 2006.

3. Ibidem, p. 30.

4. SOUZA, Marcio. *A expressão amazonense*. São Paulo: Alfa-ômega, p. 90, 1977.

planejando a construção de palácios, pontes e canais que se integravam à floresta. Um dos seus objetivos principais era a retomada da construção do Teatro Amazonas, cuja pedra fundamental havia sido colocada em 1884, transformando-o em símbolo da elevação cultural da cidade.

A decoração interna do Teatro foi delegada por Eduardo Ribeiro ao artista pernambucano Crispim do Amaral, responsável também pela decoração do Teatro da Paz, em Belém. Pintor, desenhista, caricaturista, cenógrafo, músico, ator e comediante, Crispim estudou na Academia de San Luca, em Roma, seguindo para Paris, onde diz-se, trabalhou como cenógrafo na Comédia Francesa e como caricaturista do jornal *Le Rire*[5]. No contrato, o artista recebeu do governador a encomenda de uma decoração "de estilo europeu, trabalhada sobre motivos regionais".[6]

A encomenda do governador parece trazer à tona questões contemporâneas à construção do Teatro e que protagonizavam a discussão, possivelmente presenciada por Eduardo Ribeiro, que se desenrrolava no Rio de Janeiro, capital da República, no decorrer da segunda metade do século XIX[7] sobre a possibilidade de construção de uma identidade nacional no âmbito das artes plásticas: o que daria corpo a uma arte nacional; o fortalecimento da doutrina de seus mestres ou a representação da natureza do País?

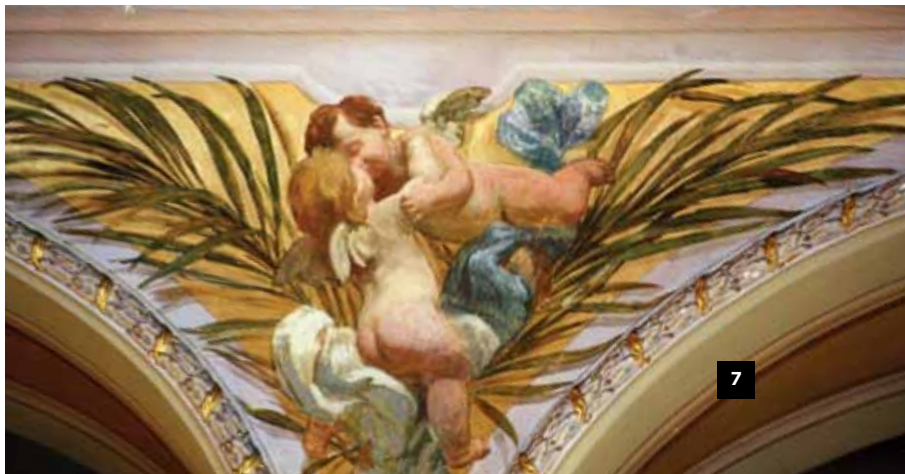
Em sua encomenda, o governador pede ambas características: o clássico europeu na ornamentação, nas pinturas e no projeto arquitetônico, e motivos regionais amazônicos a serem trabalhados como tema. Busca, desta maneira, uma forma de afirmar o Amazonas como uma das caras possíveis do Brasil, assim como outras personalidades – políticos e in-

5. LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*, 1963 apud VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*, 1974. São Paulo: Bloch Editores, 1974
6. MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*, 1965. Governdo do Estado do Amazonas, 1965
7. O debate que se desenrola ao longo do século XIX sobre o que seria a cara legítima da arte brasileira se intensifica a partir de 1879, quando a Academia Imperial de Belas Artes monta paralelamente à sua Exposição Geral a mostra "Coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira". As produções artísticas de mestres e ex-alunos da Academia expostas nessa coleção mesclavam a tradição acadêmica com as temáticas nacionais, colocando forte ênfase nos elementos da paisagem natural brasileira. Inicia-se uma ampla discussão protagonizada pela publicação carioca *Revista Illustrada*, na qual colaborava o crítico Gonzaga-Duque, dirigida por Angelo Agostini, que, por um lado valorizava os artistas paisagistas brasileiros, e, por outro, criticava o ensino e a produção da Academia, na qual a imagem do indígena romantizado, domesticado e de traços europeus era defendida como representação da nacionalidade brasileira. [GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*, "Introdução" de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Mercado de letras, 1995.]

4

5

6


7

telectuais – haviam tentado ao longo do século XIX. Não era apenas a nacionalidade que estava em jogo, mas também, a regionalidade e a soberania econômica da borracha. E Crispim do Amaral lhe entregou a encomenda.

Nas pinturas que compõem a decoração do Teatro encontramos a representação de deuses e personagens gregos e outros elementos europeus, ornados pela flora regional e banhados pelos rios do Amazonas. Estas imagens podem ser encontradas, por exemplo, no pano de boca do palco e na lira ornamentada pela folha da palmeira abaixo das iniciais do Teatro, na Sala de Espetáculos [fig. 6]. No teto do Salão Nobre a pintura *A glorificação das Bellas-Artes no Amazonas* [fig. 4], executada pelo artista italiano Domenico De Angelis, um contratado por Crispim, representa um "grupo de musas e alegorias descendo dos céus do Monte Hélicon sobre a floresta amazônica",[8] emolduradas pelas folhas de palmeira, planta típica de florestas tropicais.

Os elementos neoclássicos – parte do importante modelo vigente na arte acadêmica francesa e italiana da época –, estão entrosados e bem recebidos pela paisagem amazônica, aplicando o estilo europeu na temática tropical. Eles indicam a inserção e aceitação do Teatro no mundo ocidental das artes e respondem às intenções do então governador republicano de validar a importância da cidade de Manaus no âmbito nacional, afirmando o regionalismo amazônico no contexto cultural europeu do final do século XIX e início do XX.

A partir da década de 1910, enquanto outras regiões do Brasil seguiam o processo de industrialização, o ciclo da cultura extrativista da borracha na Amazônia entrava em decadência vertiginosa, afetado pela concorrência da borracha mais barata produzida na Ásia e distribuída para os países europeus e Estados Unidos, cuja economia e indústria (principalmente automobilística) era alavancada no decorrer da primeira guerra mundial.

Com a escassez de recursos, Manaus entra em um longo período de abandono e isolamento que perdura quase todo o século XX. Os produtores da borracha, a maioria europeus, voltam aos seus países de origem, abandonando as construções palacianas onde residiam, enquanto o projeto urbanístico de Eduardo Ribeiro é deixado de lado pelo poder público federal.

Conforme o relato do sociólogo e escritor amazonense Márcio Souza,

8. VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. São Paulo: Bloch Editores, p. 91, 1974.

> Durante os anos de depressão, Manaus sofre uma assustadora redução populacional e o índice de liquidez caiu praticamente a zero. A massa rural regredia para o sistema do trabalho de subsistência e para o regime de troca. A classe média, proletarizada, necessitava de crédito aberto do comércio e, com o alto índice de desemprego, atingia altos níveis de indigência. Os palacetes começavam a ruir abandonados e as ruas enchiam-se de buracos. Toda a infra-estrutura de serviços urbanos começou a entrar em colapso e o êxodo das populações interioranas acelerava este processo. A Paris equatorial era agora uma Porto Príncipe ridícula, vivendo num isolamento de enlouquecer.[9]

Em 1967, durante o período da ditadura militar no Brasil, o deputado potiguar criado no Amazonas, Pereira da Silva, elabora a lei da Zona Franca, que delimita a cidade de Manaus com isenções e reduções fiscais e alfandegárias. Idealizada para facilitar as relações comerciais brasileiras de importação e exportação, a lei buscava revitalizar a região amazônica e, principalmente, a cidade de Manaus, propondo o incentivo econômico por meio de benefícios fiscais e tarifas alfandegárias reduzidas ou ausentes, com o intuito de atrair empresas multinacionais que, teoricamente, trariam o progresso e a riqueza de volta à cidade.

A exemplo do que ocorre no período do ciclo da borracha, quase um século depois, Manaus se afirma novamente como anfritriã de relações econômicas e comerciais estrangeiras, valorizando a produção de baixo custo que utiliza mão de obra barata. Reposiciona-se, dessa forma, no circuito comercial nacional e internacional. Paradoxalmente, o preço da revitalização comercial e econômica da cidade – via insenção fiscal para as empresas – é a manutenção da cidade na mesma – ou pior – situção decadente que se encontrava antes da instauração da Zona Franca.

> As ruas do comércio incipiente encheram-se de portinhas abarrotadas de surpéfulos e nos supermercados, se o feijão continuava caro, pelo menos era possível encontrar um *coq-au-vin* enlatado ou sopa Campbells.[10]

Em um primeiro momento, a criação da Zona Franca aparece como uma solução rápida e segura para a crise econômica e social da região, criando empregos, atraindo investimentos

9. SOUZA, Marcio. *A expressão amazonense.* São Paulo: Alfa-ômega, p. 141-142, 1977.

10. Idem, p. 161.

e agilizando as relações comerciais. Porém, o crescimento não planejado que decorre da lotação da cidade e do inchasso das favelas nas periferias, por conta da imigração dos novos trabalhadores – principalmente nordestinos –, trouxe problemas de diversas ordens à cidade de Manaus. Um deles deriva da mesma ausência de arrecadação de impostos provinda de empresas particulares. Sem essa verba, o Estado não dispõe de meios suficientes para retornar investimentos na infra-estrutura da cidade em crescimento.

Embora a Zona Franca seja uma condição legislativa conferida à cidade de uma maneira geral, que tem como principal foco seu pólo industrial, atualmente a região referida por esse nome é composta pelas ruas do centro histórico de Manaus, onde se comercializam os produtos ali industrializados e também importados de outros países (principalmente da China). São as ruas e avenidas que rodeiam em um raio de 1 km o Teatro Amazonas, onde estão antigos palacetes do final do século XIX, a maioria deles em ruínas e alguns poucos em processo de restauração.

Manaus desemboca no século XXI como a segunda maior região metropolitana do Norte e a décima segunda do Brasil. Com 2 milhões de habitantes, é a oitava cidade mais populosa do país.[11] Inserida no meio da floresta Amazônica, na confluência dos rios Negro e Solimões, é ponto de passagem para o turista que visita a selva – em torno de 570 mil por ano que passam pela cidade.[12]

É uma cidade quente, úmida, vibrante e colorida. Ouvimos constantemente pelas ruas a música Brega, que impera na região Norte do país, tocada em alto volume e simultaneamente em diversos estabelecimentos comerciais.

A música brega, ou o Brega, como é conhecido na região, é parte de uma expressão cultural do Norte e Nordeste do Brasil que deriva de uma manifestação popular alavancada nas periferias no decorrer da década de 1970 e que ganhou exposição nos meios de comunicação de massa. Inicialmente composta de letras românticas, rimas e arranjos simples, é uma música com forte apelo sentimental e despontou artistas como Altemar Dutra, Odair José, Reginaldo Rossi e Waldick Soriano. A partir da década de 1990, o Brega passa a assimilar novos aspectos, distantes da linha romântica, como nos casos do brega-pop e do tecnobrega, ritmos amplamente difundidos

11. Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], 2009.

12. Fonte: Relatório dos indicadores de turismo do Amazonas, 2003/2009. Amazonastour – Órgão Oficial de Turismo do Governo do Estado.

15 anos
Casamentos
e Eventos
em geral
Art's Foto
XEROX, FAX, INTERNET,
CRACHÁS, VHS P/ DVD,
FILMAGENS, FOTOGRAFIAS,
BANNERS, PLASTIFICAÇÃO,
IMPRESSÃO EM CAMISAS,
RECARGA DE CARTUCHO
E MUITO MAIS!
IMPRESSÃO DIGITAL EM GRANDE FORMATO
3232 5371
Ligue: 3232-4544 e 9146-6044
DOCERIA
Sabor de Mel
REI DAS CHAVES
CHAVES
CARIMBOS
PLASTIFICAÇÃO
ATENDEMOS A DOMICÍLIO
233-0405
FOTO
XEROX
ENCADERNACAO
PLASTIFICACAO
DIGITACAO
CONVITE
CRACHA
PANFLETO
XEROX
ENCADERNAÇÃO
PLASTIFICAÇÃO
CONVITE
CARTÃO DE VISITA

TÁ NA MODA TÁ NA
SHOW DE MODAS
VISITE A GALERIA CENTRAL
Jumbo
Sorvete
0,50
NOVA
JAMBO
C/PREÇO
ESPECI
NO
ATACAD

QUIK SILVER
10

Destravamos
Playstation II
11

OFERTA
22.00
12

MUNDO FASHIO
Número um em preço baixo
ANÉIS
BRINCOS
PULSEIRAS
COLARES
BOLSAS
MAQUIAGE
13

atualmente na cena musical do Norte do Brasil.[13] Em outras regiões do país, como no Sul e Sudeste, o termo "brega" é aplicado como adjetivo, designando um estilo de "mau gosto" ou "cafona", diferente da aplicação como substantivo no Norte e Nordeste, que dá nome a esta expressão estética.

O vestuário que vemos nas mulheres que circulam pelas ruas do centro comercial e portuário da cidade durante o dia e a noite é ousado: justo ao corpo, colorido e sem restrições à mistura de estampas ou elementos brilhantes, os saltos dos sapatos são altos, as saias justas e curtas.

O comércio avança em direção às calçadas, dividindo espaço com os camelôs que também ocupam as ruas, apresentando seus produtos sem ordem ou hierarquia; roupas, sapatos, bolsas, aparelhos eletrônicos, celulares, ervas curandeiras, doces, CDs e DVDs piratas.

Os estabelecimentos comerciais das ruas da Zona Franca competem pela atenção dos clientes por meio de sinalizações publicitárias e peças da comunicação visual. São inúmeras faixas que se sobrepõem amarradas nos postes, enormes fotografias plotadas – algumas em baixa resolução – e aplicadas nas fachadas, nos *outdoors* e nas placas publicitárias, que escondem a arquitetura de estilo neoclássico do final do século XIX.

Na ordem caótica da divulgação dos nomes, marcas e serviços, o objetivo da comunicação visual parece ser preencher o menor espaço com a maior quantidade de informação possível, seja ela tipográfica ou fotográfica. As palavras se sobrepõem às imagens, os fundos coloridos em degradê preenchem o que sobra de espaço vazio. Os serviços e produtos oferecidos gritam suas qualidades, competindo entre si.

É nesse contexto urbano que vivem e trabalham os pintores de paisagem amazônica estudados na presente pesquisa. Rodeados pela atmosfera de Manaus, inserem por meio de suas pinturas, o repertório iconográfico amazônico nesse ambiente cosmopolita.

Porém, todos os artistas entrevistados na pesquisa são nascidos em outras cidades do estado do Amazonas, em outras regiões do Brasil ou ainda em outros países. Entre os pintores atuantes na cidade, diversos deles são nascidos em Parintins, a segunda maior cidade do estado, localizada à 420 km de Manaus.

13. Para consultas sobre a música e a estética brega, ver: CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix Editora, 2007. ARAÚJO Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

I. b PARINTINS

A cidade de Parintins situa-se à margem direita do rio Amazonas, entre o rio Madeira e o Paranás, na ilha Tupinambarana, a maior do Estado com 7.069 km², localizada entre Manaus e Belém do Pará. Tem como principal atração o Festival do Boi, que acontece anualmente no final do mês de junho, recebendo em média um público de 35 mil espectadores, além dos 5 mil brincantes[14] de cada boi.

O Festival do Boi de Parintins tem sua origem na festa do boi-bumbá (ou bumba-meu-boi, como é conhecido no Maranhão), uma manifestação existente em vários estados do Brasil e levada à Amazônia pelos primeiros imigrantes nordestinos que chegaram à região para trabalhar nos seringais, durante o ciclo da borracha no final do século XIX. Em sua origem, o boi-bumbá é uma brincadeira de rua, na qual seus participantes se fantasiam, tocam e dançam ao redor do "boi", também um brincante fantasiado. A partir de 1910 surgem em Parintins os 2 bois que participam do festival até os dias atuais: o Caprichoso e o Garantido.

O boi Caprichoso é negro, representado pela cor azul e tem uma estrela na testa. Foi criado em 1913 pela familia

14. Brincante é o nome genérico para todos os integrante de danças dramáticas, entre ela a dança do Boi. [PAULA, Julio de. *O mistério do Boi*. Programa *Veredas*, Cultura Brasil: portal de música brasileira, 29.06.2010. www.culturabrasil.com.br]

Cid que veio da cidade do Crato no Ceará. O Garantido é branco, representado pelo vermelho (encarnado) e tem um coração na testa. Foi concebido dois anos depois do rival, por Lindolfo Monteverde, nascido em Parintins mas de família maranhense.

O vermelho e o azul são cores emblemáticas na cultura popular brasileira. Representando sempre forças opostas, muitas vezes se referem ao mal e ao bem e aos mouros e cristãos, respectivamente.[15] Desde o período da colonização do Brasil outras danças dramáticas espalhados pelo Nordeste, Centro-oeste e Sudeste do país, também utilizam as cores azul e vermelho para designar oposição de duas agremiações. É o caso, por exemplo, dos Congos, das Cavalhadas e do Pastoril, esta última uma celebração de natal sem rivalidade, mas que se dá em torno de dois cordões, cada um de uma das duas cores.

No início, na Festa do Boi no Amazonas, as fantasias eram feitas com folhas de bananeira e papel de seda – esse para fazer fitas e enfeitar as lanças – e os chapéus eram ornados com penas de galinha. O brilho das roupas era feito a partir de papel de carteira de cigarro.

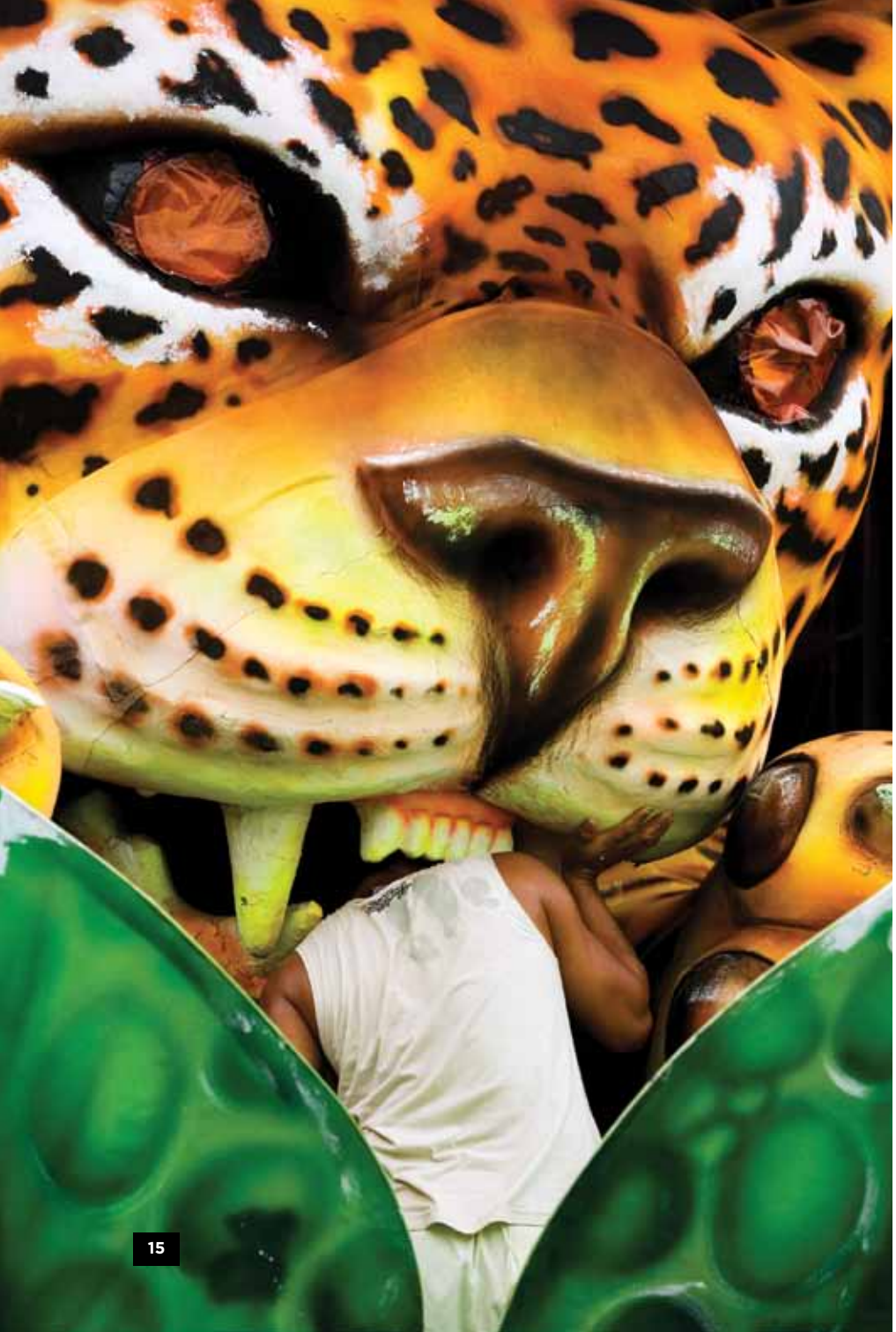
Apartir de 1966 os dois bois passam a competir entre si, apresentando-se em uma arena onde posteriormente é construído o Bumbódromo, local de apresentação do festival atualmente [fig. 16]. No final da década de 1970 e início de 1980, o Festival do Boi de Parintins ganha novas e maiores dimensões. Segundo Dona Odinéia Andrade, integrante do Boi Caprichoso,

> em 1982, começaram a chegar para os bois roupas carnavalescas, o carnaval do Rio de Janeiro começa a influenciar a festa de Parintins. Tinhamos que inserir no bojo do boi algo mais que atraísse turista. Onde eu fui buscar? Na cultura amazonense.[16]

A apresentação dura três noites, por um período de três horas, com ordem de entrada na arena alternada em cada dia. As duas torcidas posicionam-se em metades opostas na arquibancada. A luz é apagada sobre a torcida oponente enquanto cada boi se apresenta, destacando as cores vermelha e azul das torcidas alternadamente.

15. ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, p. 352, 1º tomo, 1982.

16. *O mistério do Boi*. Programa *Veredas*, Cultura Brasil: portal de música brasileira, 29.06.2010. www.culturabrasil.com.br]



15

16

17

19

18

Os rituais são desenvolvidos a partir do enredo original do bumba-meu-boi do Nordeste: a lenda de Pai Francisco e Mãe Catirina que, grávida, deseja comer a língua do boi mais bonito da fazenda. Para satisfazer o desejo da mulher, Pai Francisco manda matar o boi de estimação do patrão mas, descoberto, tenta fugir e é preso. O casal, com a ajuda de um padre e do Pajé (o médico, segundo tradição indígena), consegue fazer renascer o boi do patrão. Pai Francisco e Mãe Catirina são perdoados e há uma grande comemoração.

Atualmente, este enredo original é sobreposto pela exploração das temáticas regionais, as lendas, os rituais indígenas e costumes dos ribeirinhos, representando-as através de alegorias e acompanhadas pelas toadas (como são chamadas as músicas dos bois) muitas delas incluindo também em suas gravações sons da floresta e canto de pássaros.

Além dos protagonistas, os demais personagens do enredo também são sempre os mesmos, sendo eles: o patrão fazendeiro (dono do Boi), sua filha, a sinhazinha, as tribos indígenas e a cunhã-poranga, a moça mais bela da tribo. São representadas também as figuras típicas e personagens das lendas regionais, como o boto cor-de-rosa e a Iara.

Segundo os organizadores e os artistas que trabalham na produção do festival, os motivos aplicados nas cenografias, alegorias e na decoração dos bois são sempre desenvolvidos em cima de temáticas amazônicas. Porém, o que encontramos observando as imagens fotografadas dos espetáculos é uma mistura de elementos e personagens do imaginário amazônico com figuras de um repertório universal, como dragões, monstros e seres fantásticos. Construídos em grandes proporções, as alegorias cenográficas contrastam com a escala humana, parecendo controlar e guiar os personagens do enredo. A grandiosidade da cenografia e dos personagens revestidos por um intensa e vibrante aplicação cromática é uma das características mais valorizadas por seus produtores, motivo de orgulho para os parintinenses e de surpresa para o turista estrangeiro e de outras regiões do Brasil.

Neste período do ano, Manaus se volta para o interior e a festa de Parintins torna-se o assunto das ruas.

> Desde os primeiros meses do ano já se vê em Manaus uma movimentação crescente. Toadas dos bois, Garantido e Caprichoso, são tocadas insistentemente, nas rádios locais, em reuniões festivas, lojas e ruas da cidade. [...] As cores vermelha e azul, imagens estilizadas dos dois bois e outros elementos ligados ao festival, tornam-se mais freqüentes nos vestuários das pessoas, e na publicidade em

Coca-Cola
BRASIL

> geral. Elas podem ser vistas em decorações de vitrines de lojas, supermercados. De fábricas de bebidas a convênios de assistência médica e outros estabelecimentos comerciais, dos mais populares aos mais sofisticados, começam a fazer alguma referência, ou associação a eles.[17]

Como constata a pesquisadora Maria Helena Rodrigues Silva, as cores azul e vermelho impreguinam as cidades amazônicas como importante instrumento das torcidas dos bois. A empresa multinacional Coca-cola e o banco Bradesco, principais patrocinadores do festival, apesar de terem os logotipos em vermelho, aplicam uma versão azul do outro lado da arena, para se referir também ao boi Caprichoso, agradando ambas as torcidas e, desta maneira, se posicionando com imparcialidade. No caso da Coca-cola esse acontecimento é uma variação *sui generis* no mundo, uma exceção feita devido à grande importância do Festival para os amazonenses e também desse mercado consumidor para a empresa.

Os paratinenses e amazonenses, de uma maneira geral, rejeitam a afirmação que o Festival do Boi é um descendente do desfile das escolas de samba do carnaval carioca. Além da diferença entre os formatos de apresentação e de suas arenas, segundo os integrantes mais antigos, foi o Rio de Janeiro que buscou a influência no Festival do Boi, uma vez que os bois de Parintins são anteriores aos desfiles das escolas cariocas.

Portanto, a cidade de Parintins exporta diversos artistas com capacitação técnica de cenografia e pintura, para trabalharem anualmente na elaboração dos desfiles do carnaval do Rio. Nos demais meses do ano estes artistas se transferem para Manaus, onde trabalham na produção das pinturas de paisagem amazônicas dos estabelecimentos comerciais e residenciais da cidade.

17. SILVA, Maria Helena Rodrigues. *Boi-bumbá de Parintins: arte e significação*. Campinas: UNICAMP / Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, p. 29, 2005.

capítulo II

A PINTURA DE PAISAGEM AMAZÔNICA

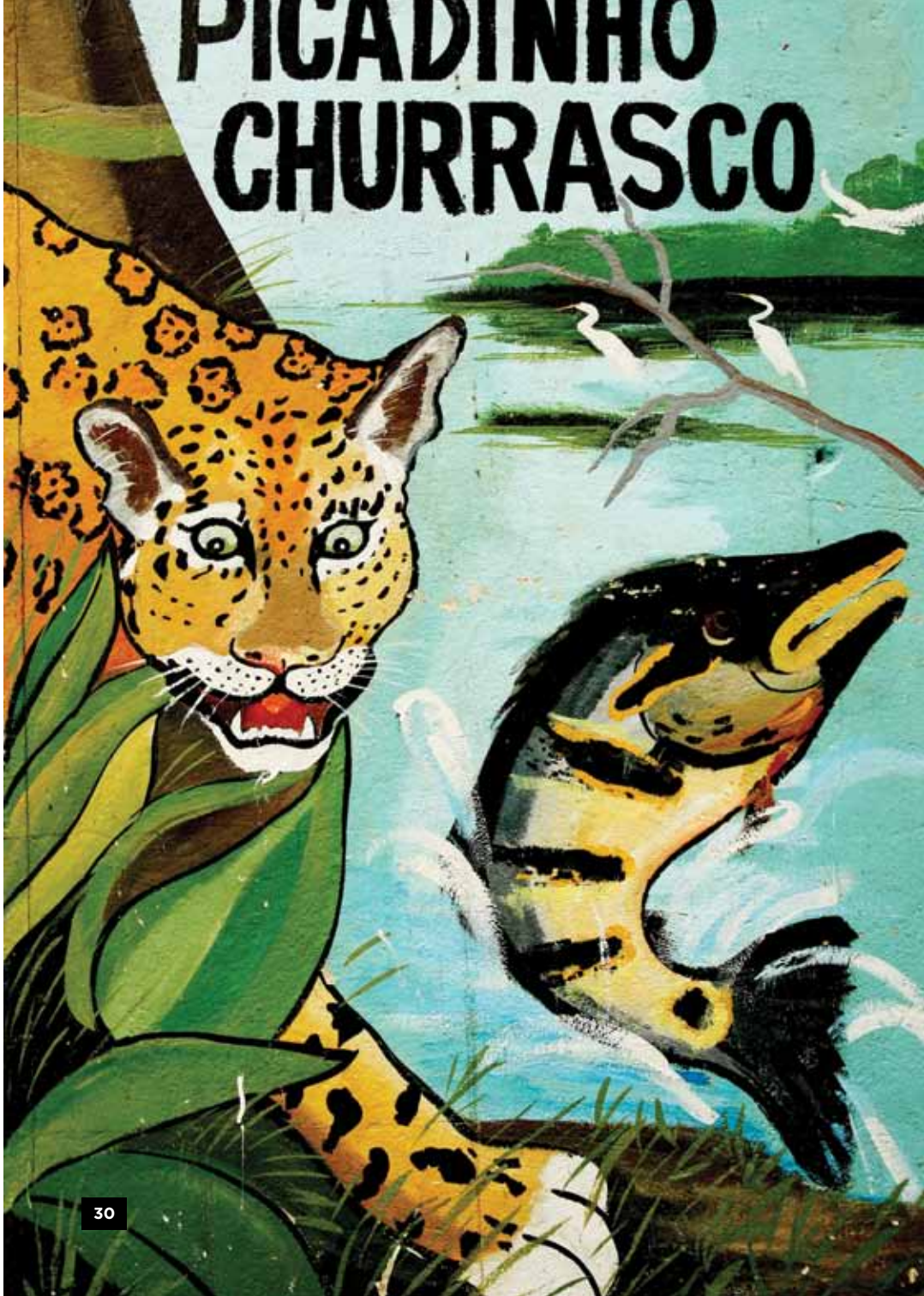
3653-1308

25

26

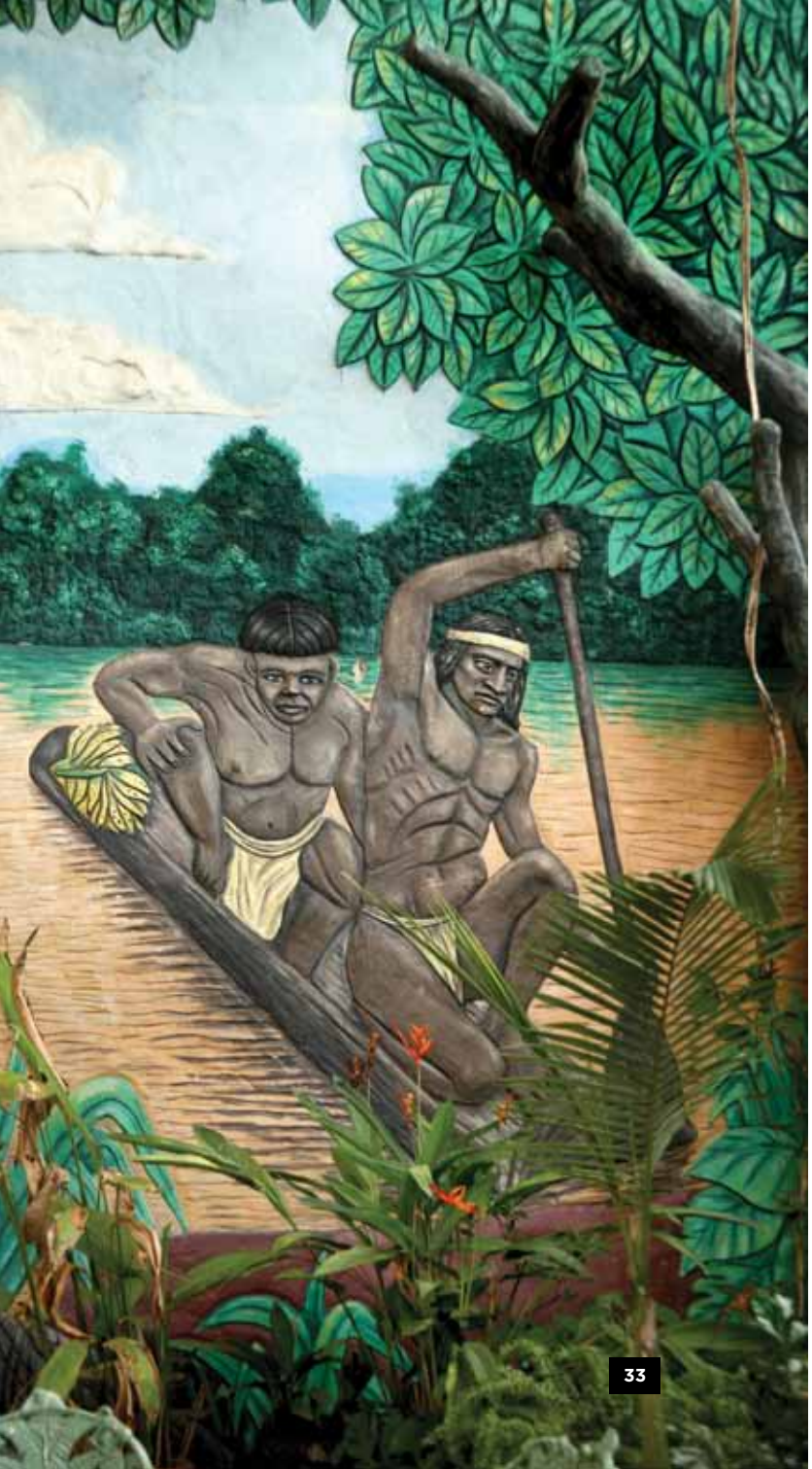
28

29



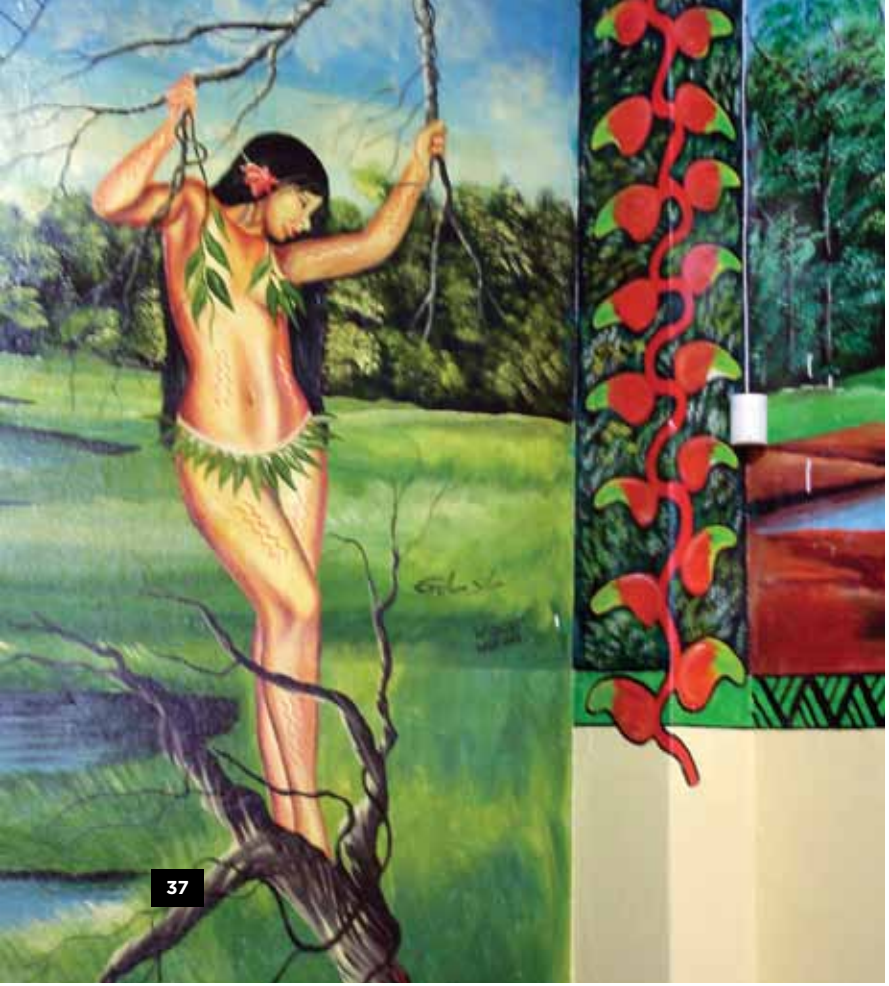
30

MAIS VERÃO COM PEPSI



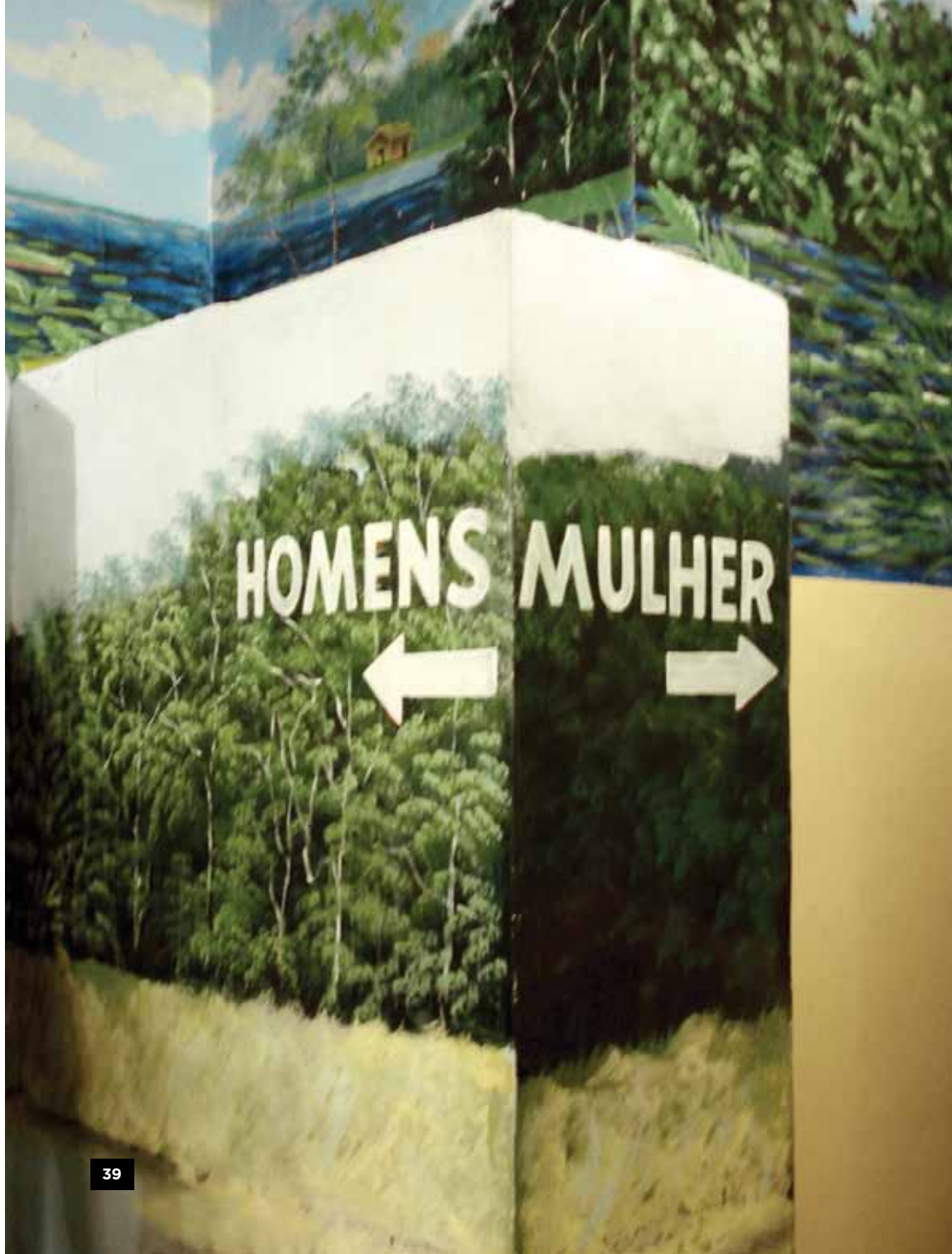
33

34



37

38



39

ANTARCTICA
ANTARCTICA
ANTARCTICA
ANTARCTICA
REDONDO.
A CERVEJA QUE DESCE

41

MAIS SABER QUE SEMPRE É POSSÍVEL MELHORAR.
RESTAURANTE
ITIRAPURU

42

43

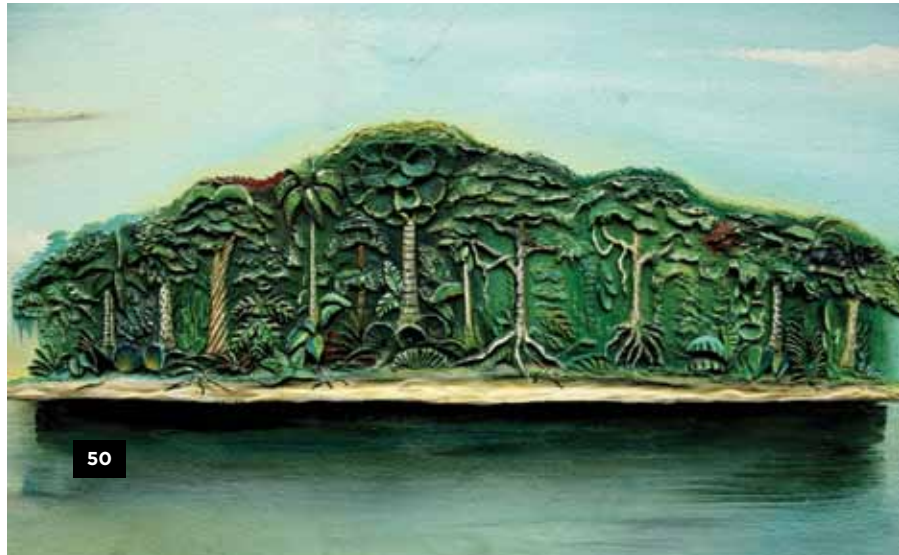
HOTEL LISBOA II
HOTEL LISBOA II
HOTEL
Hotel Lisboa
Hotel Lisboa
VISA

44

45

48

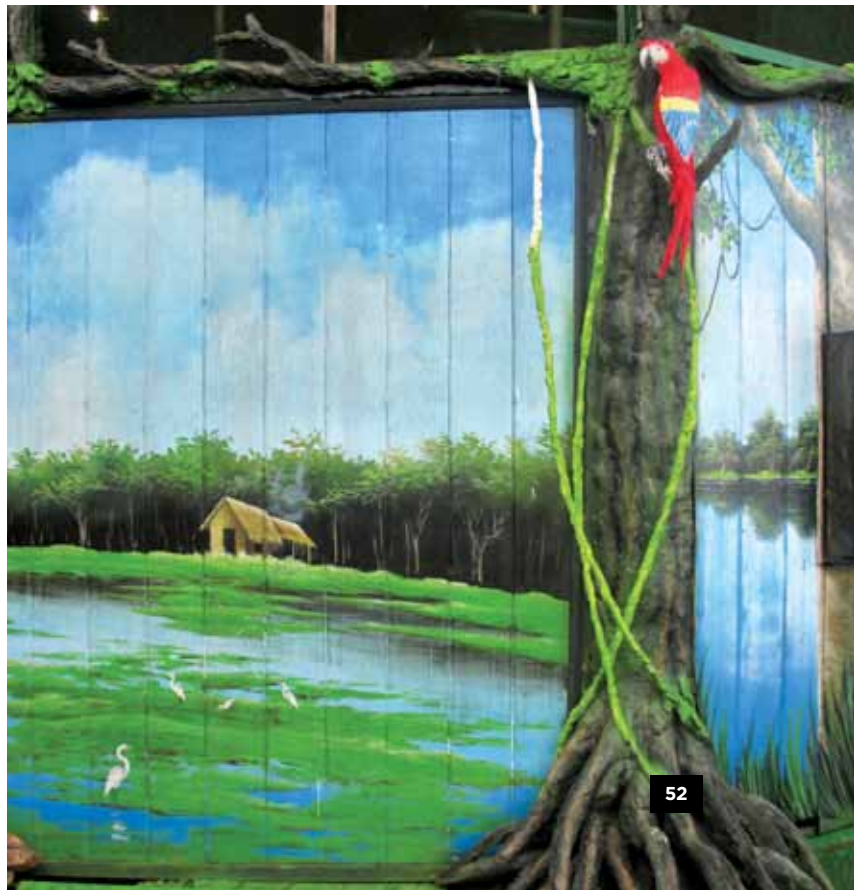
49



50

51

54



52

SUITE
DO FUTURO
07

NATUREBA
HOSTEL
ALBERGUE
NATUREBA
RESTAURANTE

56

57

58

400
400

Bem-vindos
OBRIGADO PELA PREFERÊNCIA
ORDEM E PROGRESSO
X-BURGUER
X-EGG
X-MAIONESE
MISTO
MISTO DUPLO
Refrig. Lata
FOGAS

60

WELCOME

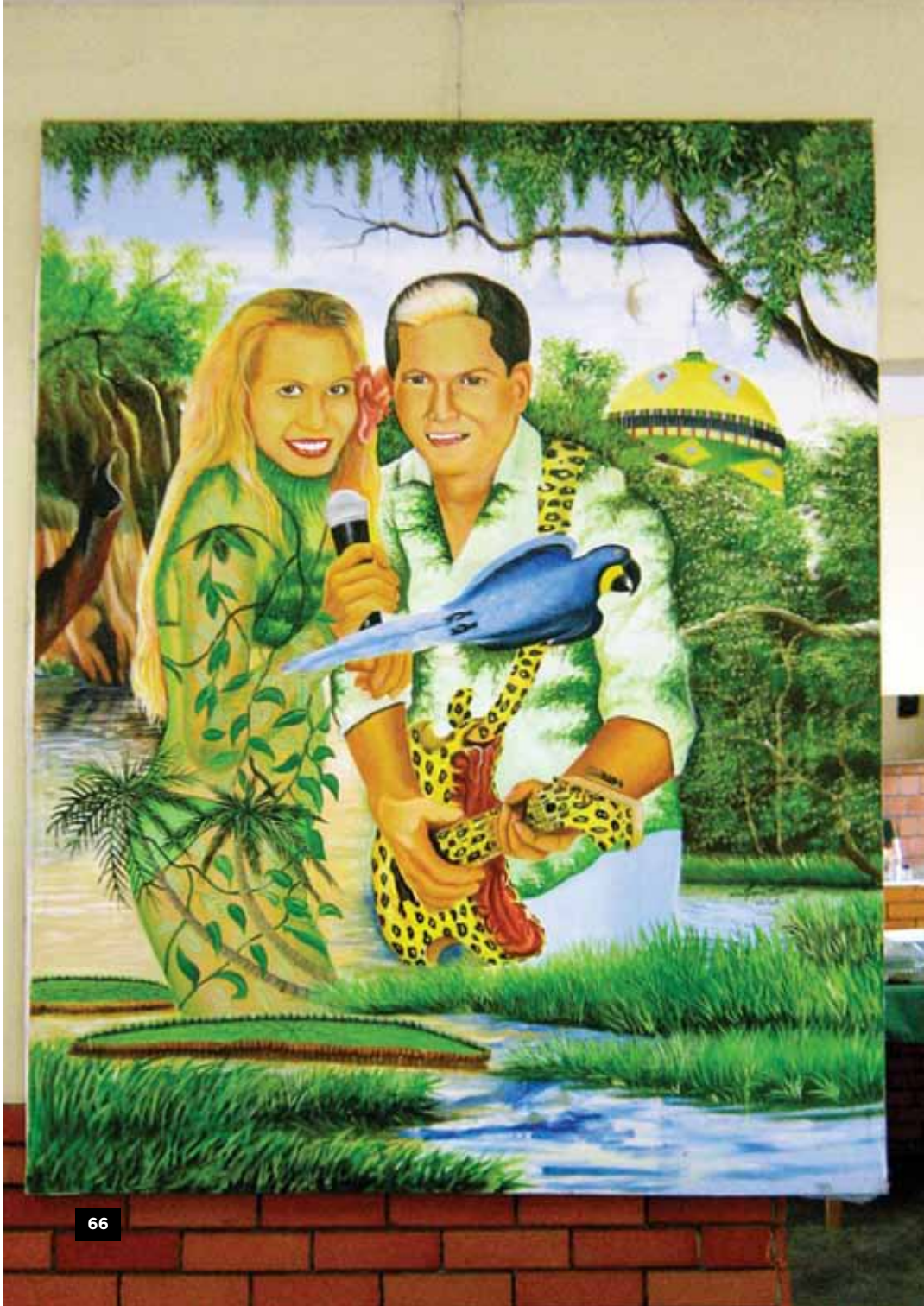
61

Restaurante e Lanchone

62

64

65



66

SKOL
A cerveja que desce redondo
TÁ NA RODA?
TÁ REDONDO.
BRAHMA
3,50
BOAhhhh!
BRAHMA

ATACADÃO DO
JEANS
ATACADÃO DO
JEANS
ATACADÃO DO
JEANS

68

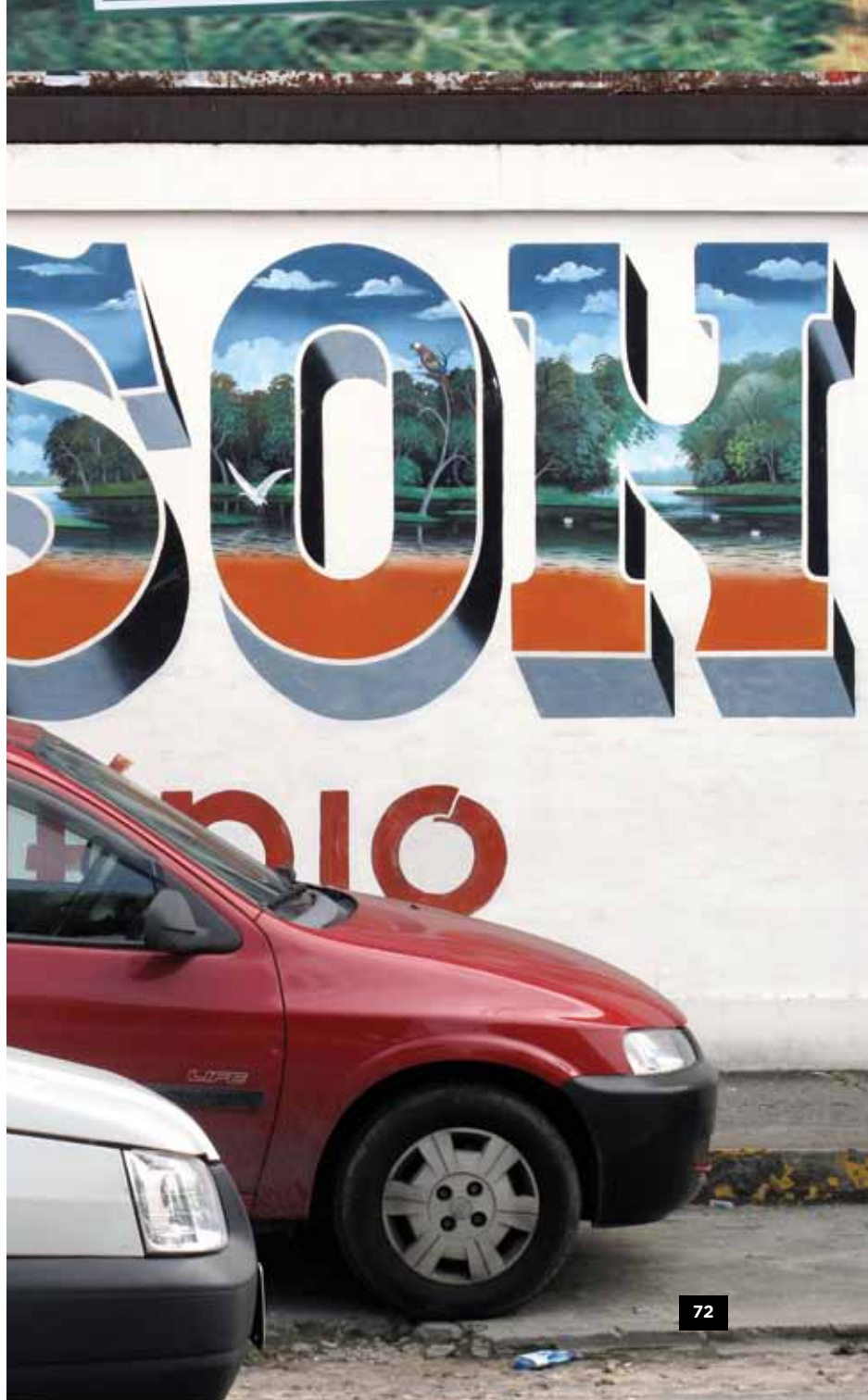
ATACADÃO
PARAISO
Onla
NewBoy
Marvil
FOLIA
PEGADA JEANS
JAK
TopBoy
VENDAS NO ATACADO E VAREJO COM O MENOR PREÇO DA PRAÇA
FONE: 3232-0182

69

IMP. LUANA
LTDA
ATACADO E VAREJO
BIJOUX
53
SANSUNO
ASSISTEL

70

71



72

BA
ENSINO

PEIXARIA
TEMOS
SOPA
TEMOS

HOTEL
HF
FELIPÃO

II. a "PARA SER AMAZÔNICO"

Os elementos da pintura de paisagem amazônica

A pintura de paisagem é uma forma de representação amplamente difundida em toda a região amazônica. De produção sobretudo popular, encontra-se nas cidades, vilas e comunidades de toda região Norte do país. São aplicadas diretamente sobre as paredes e muros, nas fachadas e na decoração de interiores dos estabelecimentos comerciais e das casas residenciais dos moradores locais.

Para delimitar o escopo das pinturas aqui estudadas partiremos da definição de pintura de paisagem como sendo a representação pictórica dos elementos percebidos pelo artista e que compõem o ambiente no qual ele está inserido. Trata-se da projeção visual de sua percepção e da apreciação estética dos elementos da natureza que o rodeia, tanto no que diz respeito à reprodução dos elementos naturais que ali encontra quanto ao modelo de natureza idealizado que ajuda a construir.[1] Conforme

1. A utilização dos termos "natureza" e "natural" aqui aplicados, dialogam com a elaboração teórica levantada pelo historiador da arte Ernst Gombrich em seu livro *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica* [São Paulo: Martins Fontes, 1986] e discutida por W. J. T. Mitchell em *Iconology: Image, Text, Ideology* [Chicago: The University of Chicago Press, pp 75-77, 1986.], onde o contraponto entre os termos "natureza" e "convenção" nos levam a questionar o que é construído e o que é natural [ou puro, nato] na representação. Neste caso, os termos assumem um duplo sentido: referem-se tanto ao conjunto dos elementos biológicos e botânicos, da fauna e da flora local quanto ao conceito de convenção e de construção da representação destes elementos ditos naturais.

coloca a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz em seu livro *O sol do Brasil; Nicolas-Antoine Taunay e as desaventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, "a paisagem sempre significou a natureza esteticamente processada, um instrumento cultural; ou melhor, uma forma de ver, mediada por elementos históricos, culturais e sociais."[2]

Por pintura de paisagem amazônica – termo utilizado por alguns dos artistas entrevistados para descrever seu próprio ofício – entendemos as representações pictóricas da paisagem que contém uma iconografia construída de temática amazônica, encontrada repetitivamente nas pinturas.[3] Os elementos que compõem esta iconografia são:

2. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil; Nicolas-Antoine Taunay e as desaventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 125, 2008.
3. No decorrer da pesquisa foram coletadas fotografias de pinturas de paisagem em cidades do interior do Amazonas, do Acre e do Pará. Os elementos trabalhados são os mesmos das pinturas encontradas em Manaus, porém suas características pictóricas e estilísticas diferem bastante. Devido ao escopo dessa pesquisa ter como recorte as pinturas localizadas em Manaus, não nos aprofundaremos na análise e na comparação entre as diferentes produções encontradas na região Norte.

1. VEGETAÇÃO

É representada pela mata fechada, pela vegetação rasteira e aquática da margem do rio. Em alguns casos é detalhada e diversificada, onde identificamos diferentes espécies, como por exemplo, a palmeira, a bromélia, a samambaia, a bananeira, a trepadeira, o cipó e o filodendo. Em outros casos são pintadas de forma genérica, não figurativa, com pinceladas rápidas e formas abstratas, com as quais os tons de verde diferenciam o interior da mata de sua folhagem externa, não havendo a preocupação em definir as diferentes espécies de plantas ali encontradas.

Dentro desta categoria destacam-se a vitória-régia e a planta do guaraná, normalmente desenhada aberta com a polpa e a semente aparentes. Ambas são elementos de forte representação na mitologia local, na cultura popular regional, nos anúncios publicitários e turísticos da Amazônia, e presentes também no discurso verbal dos pintores entrevistados.

A Lenda do Guaraná é disseminada em variadas versões dependendo da região do Amazonas. De maneira geral, conta a história de um curumim morto pelo invejoso Deus Jurupari, inimigo de Tupã, que deu vida ao menino cujos pais não podiam ter filhos. A mãe enterrou os olhos da criança morta,

onde cresceu o pé de guaraná. As sementes negras da fruta, rodeadas pela polpa branca, imitariam os olhos humanos.

2. RIO

Os rios são representações constantes nas pinturas amazônicas, e, junto com a vegetação, estão presentes na composição de todas as cenas de temática local. São pintados sempre calmos e raramente sugerem a imensidão da imagem que percebemos ao navegar por eles. Os dois mais importantes rios do estado são o Amazonas e o Negro. Este último, devido ao seu tom escuro e a ausência de vento, reflete a floresta com a perfeição de um espelho, característica esta dificilmente encontrada nas pinturas de paisagem aqui analisadas.

O rio Amazonas, que ao cruzar Manaus leva o nome de Solimões, tem cor de barro, um marrom mais claro, mais leitoso que o rio Negro e também não tem sua cor fielmente representada nas pinturas.

Os rios são pintados em tons de verde, azul e branco, cores simbólicas utilizadas nas representações de água, sejam elas de mar ou de rio, em ilustrações ou campanhas publicitárias. O tom escuro, preto, é utilizado nestas pinturas para dar o sombreado e a profundidade de campo, mas não como a cor do rio em si.

As margens muitas vezes estão com areia, mostrando uma das mais belas paisagens amazônicas e ideal buscado pelos turistas: as praias de rio. São encontradas em épocas intermediárias, entre as cheias – onde só vemos as copas das árvores, e as baixas – quando se vêem muitos troncos, raizes, galhos secos e lama nas margens.

3. CÉU

Por trás da mata, ao fundo, há sempre o céu. Em algumas representações é pintado em azul anil, respondendo à expectativa de um dia sem nuvens num país tropical. Todavia, o céu azul aparece constantemente misturado ao branco, uma situação fácil de se encontrar na região amazônica que, devido à alta umidade do ar, apresenta sempre muitas nuvens e chuvas durante o ano todo.

Há também o pôr-do-sol, um cenário bastante aplicado nas pinturas de paisagem amazônica. As cores fortes e o degradê de tons quentes representam uma cena comum da região, além de dialogarem com a representação de paisagens tropicais de outras regiões do Brasil e do mundo.

4. PÁSSAROS

Tucano, araracanga [ou arara], galo-da-serra, garça-branca, papagaio e jaçanã são importantes elementos na composição das pinturas amazônicas. São apresentados como figurantes em alguns casos, mas, quase sempre, protagonizam a cena, representando a variedade da fauna local.

As cores das plumagens são sempre vibrantes e em diversas tonalidades, destacando-as do verde da floresta e dos tons azulados dos rios. A maioria dos pássaros, tanto os que levantam vôo quanto os que pousam em galhos ou nas vitórias-régias são representados de perfil, e, assim, são realçados o formato e as cores de seus bicos. Esta forma de representação de pássaros é comum em enciclopédias ilustradas, em fotografias utilizadas para catalogação e material editorial, fontes de referência utilizadas pelos pintores.

5. ANIMAIS AQUÁTICOS

O boto cor-de-rosa e outras espécies de peixes de rio, como o tucunaré, o pirarucu e o tambaqui, também protagonizam diversas pinturas amazônicas. Esses últimos são encontrados decorando, principalmente, interiores e fachadas de peixarias[4] [fig. 27, 29 e 30], tratando-se de símbolos de comunicação direta com o consumidor e com os clientes desses estabelecimentos.

Já o boto cor-de-rosa, além de ser personagem nas pinturas decorativas, também tem importante papel na mitologia regional. A Lenda do Boto – assim como a do Guaraná – encontra-se em diversas versões, conta a história do boto cor-de-rosa que se transforma em um rapaz galanteador e aparece nas festas das aldeias e comunidades ribeirinhas trajando roupas brancas e um chapéu para esconder o furo na cabeça, que se aparente, denunciaria sua real identidade. Encanta e seduz as moças virgens e solteiras e as leva para o fundo do rio, de onde voltam grávidas na manhã seguinte.

6. ANIMAIS TERRESTRES

As espécies de animais terrestres, como macacos, bois e felinos, ocupam menos espaço no conjunto das pinturas de paisagem amazônica do que os pássaros e os animais aquáticos. Salvo a

4. Em Manaus, bem como em toda a região Norte do país, entende-se por peixaria os restaurantes especializados em pescados de rio, diferente do significado no Sudeste, onde peixaria é o estabelecimento onde se compra o peixe e outros crustáceos.

exceção da onça – figura bastante representada, muitas vezes sobre galhos de árvores e, geralmente, à espreita, observando quem a observa. Apesar da fama de selvagem e agressiva, convive pacificamente com outras espécies, não representando uma ameça à tranquilidade do ambiente.

Os macacos aparecem em espécies variadas, mas sempre pequenos e camuflados no meio da mata, sem destaque ou grande representatividade na composição pictórica.

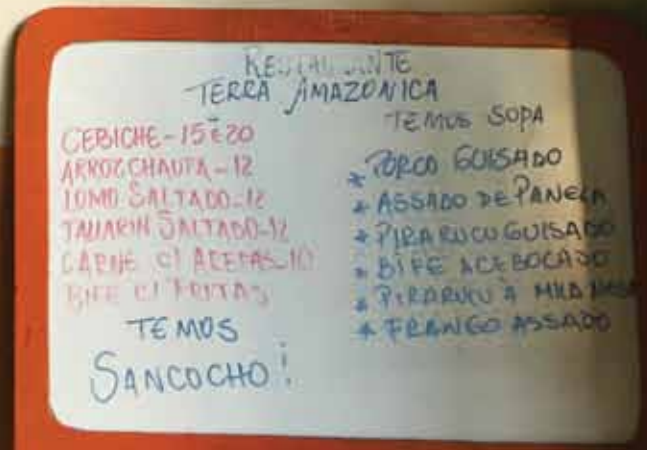
A representação do boi parece cumprir uma função similar à do peixe de rio pintado nas peixarias e restaurantes, aparecendo em açougues, barracas do mercado que vendem carne e restaurantes onde alguns pratos do cardápio são de carne bovina [fig. 27 e 28].

7. OUTROS ELEMENTOS E PERSONAGENS

Constantemente encontramos nas pinturas de paisagem amazônica elementos, objetos e figuras humanas inseridos na mata, mas destacando-se dos elementos tidos como "naturais" da floresta. É o caso do Teatro Amazonas [fig. 46 e 76], do x-burguer [fig. 24, 25 e 26], dos copos de plástico, de outros produtos vendidos nas lojas onde está a pintura e também das mulheres caboclas/índias, dos trabalhadores seringueiros e pescadores.

Estes elementos e personagens não são encontrados unicamente em pinturas de paisagem amazônica. Ao contrário, alguns como, por exemplo, o x-burguer, são elementos comuns da mídia publicitária universal e outros pertencem ao acervo simbólico regional – o caso dos pescadores, das índias e do Teatro Amazonas. Todavia, uma vez que esses elementos derivados da mídia universal e de outros repertórios iconográficos, são incorporados pelas pinturas de paisagem amazônica, pondo-se ao lado dos elementos "naturais" da floresta, passam também a integrar esse imaginário local.

Outro elemento em comum nas pinturas dos estabelecimentos comerciais é a assinatura dos artistas. Ao lado do nome do pintor assinado em um dos cantos inferiores, encontramos um número de telefone para contato [fig. 24, 31 e 76]. Esta forma de assinatura evidencia a intenção do artista em comercializar o seu trabalho, aproveitando aquele espaço para divulgá-lo. No caso das pinturas realizadas em residências, o artista assina apenas seu nome, sem o número de telefone, criando uma distinção entre a pintura produzida para ser vista nos espaços públicos e a que é produzida para o ambiente doméstico e privado.


TERRA AMAZONICA
CEBICHE - 15 E 20
ARROZ CHAUFA - 12
LOMO SALTADO - 12
TALLARIN SALTADO - 12
TEMOS SOPA
PORCO GUISADO
ASSADO DE PANELA
PIRARUCU GUISADO
BIFE ACEBOLADO
FRANGO ASSADO
TEMOS
SANCOCHO!

II. b “SE APERFEIÇOANDO NA AMAZÔNIA”

Técnicas e suportes das pinturas

As pinturas populares de paisagem amazônica encontradas em Manaus apresentam algumas características formais e técnicas comuns entre si e outras que as diferenciam. A maioria delas, registradas e analisadas nesta pesquisa, são produzidas diretamente sobre as paredes e muros dos estabelecimentos comerciais e das casas residenciais. O suporte das pinturas, nesses casos, é o reboco caiado[5] ou pintado e o ladrilho aplicado sobre a parede. Suportes como placas metálicas ou PVC dos quiosques de lanche e de fachadas dos estabelecimentos também são pintados diretamente. O tamanho da pintura varia de acordo com a área de superfície disponível.

No conjunto das pinturas aplicadas sobre os muros, paredes, placas e fachadas em Manaus, encontramos quatro abrangentes categorias:

1. Pintura bidimensional: a obra é aplicada diretamente sobre o reboco pintado, ladrilhado ou sobre a placa metálica e de PVC;
2. Pintura tridimensional: o artista esculpe a paisagem em cimento e depois a pinta por cima;

5. Reboco caiado é a superfície de argamassa aplicada sobre a parede de concreto ou tijolo, que recebe a pintura do cal.

3. Tela de pintura: a representação da paisagem é realizada sobre tela, suporte tradicional das obras de arte legitimadas pelas instituições artísticas, como galerias e museus;
4. Pintura cenográfica: é composta por bonecos, objetos decorativos e elementos arquitetônicos tridimensionais e descolados da parede, onde a pintura bidimensional faz o pano de fundo para outras representações, construídas em fibra de vidro e isopor.

Nas pinturas bidimensionais, os materiais utilizados pelos pintores são as tintas latex e acrílica [brilho e semibrilho] para paredes. Nas aplicações tridimensionais sobre o cimento a preferência é pela tinta composta da mistura do verniz acrílico transparente leitoso [Metalatex[6]] pigmentado com bisnagas coloridas. Alguns pintores ainda utilizam tintas à base de óleo de linhaça e o esmalte sintético, apesar de serem materiais mais antigos e melhor indicados para aplicação em metal e madeira. Mesmo sendo de qualidade inferior e de custo mais baixo, estas tintas se aproximam das tintas utilizadas para pintar telas, atividade que os pintores exercem paralelamente às pinturas nas paredes.

6. Metalatex é a marca de uma tinta da Sherwin Williams. Os pintores se referem ao Metalatex de forma genérica, como se fosse o tipo da tinta.

Nos estabelecimentos comerciais, quadros de telas pintadas com a temática amazônica também convivem com posters de propaganda de bebida e cardápios. Ao lado do balcão e das mesas, cumprem a função decorativa similar à pintura realizada em painéis diretamente na parede. Em ambos os casos os elementos representados nas composições são os mesmos; o rio, o céu, a floresta, a vitória-régia, o tucano, a arara, a onça, o pescador, o Teatro Amazonas e personagens da cultura popular local, como é o caso da dupla Chimbinha e Joelma da banda Calypso de música brega, um dos maiores sucessos musicais da região amazônica [fig. 66].

Porém, variando de acordo com o suporte, a pintura popular de paisagem amazônica é separada pelos próprios artistas em categorias que, apesar de se cruzarem, são distintas. Alguns pintores definem as produções realizadas diretamente nas paredes e muros como sendo seu "trabalho comercial" e as telas como o "trabalho artístico". Como coloca o artista Raul Peruano, em entrevista realizada enquanto pintava um painel na parede interna do restaurante Delícias da Marlene, no centro de Manaus, ao lado do Teatro Amazonas:

> Tem quadro meu também aí na Pinacoteca [*do Amazonas, em Manaus*]. Isso aqui é pintura comercial, para mim não

tem valor. Minha pintura é diferente. Isso aqui é pintura comercial para sobreviver.[7]

Raul foi o único pintor entrevistado que relatou ter cursado uma faculdade de Belas Artes, em Lima, no Peru. Fica claro que para ele, bem como para outros pintores, apesar de entender ambos os trabalhos como "pintura", (termo que pode carregar o sentido artístico) o suporte é um indicador da valorização que confere ao próprio trabalho; para ele a pintura "mural" é encomendada de cunho comercial e, portanto, desprovida de valor artístico. Já a mesma temática amazônica, quando pintada sobre a tela, ganha o *status* de arte maior.

Para outro artista atuante em Manaus, José Antonio da Silva [fig. 49, com sua mulher d. Francisca], a pintura que produz em paredes e muros não possue diferencial de valor artístico da pintura em telas. Autodidata, desenvolveu sua técnica trabalhando em gesso no Ceará e denomina seu trabalho como "paisagem artística amazônica em alto relevo". Nas obras encomendadas por clientes, a técnica tridimensional que aplica nas paredes e muros, esculpindo o cimento, e pintando-o [fig. 23,

7. Entrevista realizada na primeira vista à Manaus, em janeiro de 2009, enquanto Raul realizava uma das pinturas no restaurante Delícias da Marlene.

78

79

33, 34, 47, 48 e 50] é diferente da técnica que utiliza para pintar as telas [fig. 78 e 79], que aguardam em sua casa o convite para exposição em uma galeria ou museu:

> A diferença é que nas paredes é alto relevo, já nos quadros é somente a base de tinta, seja à óleo ou látex. Eu acho que sim, é a mesma arte, porque é a mesma dedicação.[8]

Para o Sr. Antonio o que diferencia os dois tipos de pintura são a técnica e o material utilizado, não o suporte. O que agrega o valor artístico à pintura é o tempo e o cuidado que dedica à produção, independentemente se o mote é uma encomenda e uma intenção comercial ou não.[9]

É curioso como convivem as múltiplas funções, técnicas e suportes das pinturas de paisagem utilizadas como decoração e cenografia no hotel Ariaú Amazon Towers [fig. 51, 52 e 53]. Inaugurado em 1987 – e localizado há uma hora e meia de navegação de Manaus pelo Rio Negro – é um dos percursores do conceito de "hotel de selva" na região amazônica. Construído em madeira sobre palafitas nas margens de uma ilha do rio, o hotel recebe turistas do Brasil e do mundo todo, oferecendo a visitação e a estadia na selva amazônica, "garantindo segurança e conforto aos clientes", conforme nos relatou Ribamar Mendes, diretor-executivo do hotel.

O artista plástico Francisco Sales [fig. 54], nascido em Parintins, escultor e pintor, mora e trabalha no Ariaú Amazon Towers desde sua inauguração. Sua função é aplicar a temática amazônica na decoração do hotel em diversos suportes: no mobiliário, nas portas das suítes, nos grandes painéis de áreas externas, nos ambientes comuns, como o restaurante e a recepção, e nos quadros expostos nas paredes dos corredores internos. As técnicas de aplicação da temática amazônica são variadas. Encontramos; madeira entalhada e pintada, painéis pintados diretamente na parede, telas emolduradas e objetos cenográficos esculpidos em isopor ou madeira, revestidos de fibra de vidro e pintados.

A composição cenográfica também tem presença significativa nas ruas de Manaus, como no caso do Hostel Natureba [fig. 24, 25 e 26], na Av. Getúlio Vargas – umas das principais e maiores vias do centro comercial da cidade. Como Sales e outros que trabalham em Manaus, os artistas que conceberam a fachada do

8. Entrevista realizada na primeira vista à Manaus, em janeiro de 2009, na casa de uma cliente de Sr. Antonio.
9. Outras questões que tangem a recepção, o gosto e a encomenda das pinturas populares amazônicas serão discutidas no capítulo III desta dissertação.

albergue são de Parintins. Os objetos construídos em isopor e fibra de vidro que a compõem tem a mesma estrutura e estética da ornamentação dos carros alegóricos da Festa do Boi de Parintins, na qual a cenografia, o figurino e a pintura conferem importantes características estéticas aos desfiles carnavalescos.[10]

Nos casos onde os objetos e personagens cenográficos fazem parte da decoração, a pintura que os reveste é também aplicada como fundo, criando uma prolongação dos objetos tridimensionais no plano bidimensional. Em outros casos, um pano de fundo composto pelos rios e florestas, destaca os protagonistas da cena, conforme o exemplo da onça na fachada do Hostel Natureba [fig. 55].

Uma característica comum identificada nos trabalhos, independente da técnica e do suporte utilizados, é o preenchimento pictórico completo da superfície, sem deixar espaços vazios. É o caso das fachadas do restaurante Uirapurú, do hotel Lisboa II e da entrada de uma boate [fig. 36 a 44], onde a representação da paisagem aparece como um papel de parede, dominante e implacável sobre o suporte branco original.

10. A Festa do Boi e a cidade de Parintins são abordados também no capítulo I desta dissertação.

O autor das pinturas é Gelson da Silva Bente, ou Gilson [fig. 43], como escolheu ser chamado. Filho de caboclos, nasceu no interior do Pará e foi criado em Parintins desde os 8 anos. Aprendeu a pintar aos 12, com um vizinho que trabalhava como pintor de paisagem na cidade. Mudou-se para Manaus em 1994 em busca de trabalho e hoje, com 34 anos, é um dos pintores de paisagem mais ativos na região portuária e na Zona Franca, área comercial do centro da cidade.

O parceiro de trabalho de Gilson é Joilson Batista Figueira, cujo pai era artesão em Santarém, no Pará. Quando trabalham juntos, Joilson pinta o fundo e Gilson aplica os detalhes e os elementos da paisagem, assinando a obra final. Em seu depoimento durante a entrevista, Joilson deixa claro a hierarquia que existe na dupla; por se tratar de ser Gilson quem executa os elementos figurativos das pinturas [os animais, a selva, as pessoas, etc.] e serem estes elementos que caracterizam a pintura amazônica, ele é considerado pelo próprio Joilson como sendo o autor e o artista das pinturas.

Na visão frontal da fachada do hotel Lisboa II [fig. 44], a pintura reveste completamente os batentes, beirais, janelas e, até, a lateral da placa de sinalização. A paisagem não abre exceções para a superfície original e só vemos o ladrilho que reveste a parede na parte interna dos batentes, na visão da

80

81

perspectiva das janelas e portas. Os tons mais claros próximos do branco, como nas nuvens e no reflexo do rio, também não são o branco do ladrilho, mas sim, um tom aplicado sobre o azul do céu e das águas.

O mesmo raciocínio observamos em outros suportes, como nos casos do *freezer* e das geladeiras revestidos pelo pôr-do-sol pintado com os dedos da mão [fig. 56, 57 e 58][11] e da índia aplicada sobre a ondulação da telha *ethernit* [fig. 32], no fundo do bar Castanhola.

O preenchimento completo das superfícies pela mata densa e rios caudalosos nos remetem à forma como a floresta amazônica invade a cidade de Manaus. Por tratar-se de uma região extremamente úmida, devido à quantidade de rios que a rodeia, a cidade é uma estufa natural. Qualquer estabelecimento abandonado e até mesmo as inúmeras fachadas tombadas que vemos no centro da cidade, são invadidas pela mata que nasce e praticamente engole o que vê pela frente [fig. 80 e 81]. Por isso, estas pinturas retratam uma possibilidade real, reproduzindo

11. Este pintor é conhecido na área central da cidade como Mineiro, por ser de Minas Gerais, e não foi localizado em nenhuma das duas visitas à Manaus. A técnica que utiliza, pintando com os dedos da mão, foi relatada pela proprietária do restaurante Delícias da Marlene, onde encontramos duas geladeiras pintadas por ele.

a relação da floresta com a cidade e nos relembrando a cada quadra que estamos literalmente no meio da selva amazônica.

Outra forma de aplicação da paisagem amazônica recorrente em Manaus é a ornamentação da tipografia que encontramos nos muros e nas placas de fachadas com os nomes dos estabelecimentos comerciais, como por exemplo, na loja Paraíso, no logotipo com as iniciais do Hotel Felipão, criado por Gilson, e nas elaboradas paisagens que preenchem as letras de 1,5 metro de altura do muro externo do Instituto Batista Ida Nelson [fig. 72 e 73], escola particular de ensino fundamental e médio, de base cristã, localizada em Adrianópolis, bairro residencial de classe média alta de Manaus.

A utilização do matiz (ou degradê) dividindo a letra em camadas horizontais, a espessura da letra que cria o espaço para a ornamentação interna e o contorno e volume destas aplicações tipográficas são características que se assemelham com a tipografia desenhada e pintada pelos abridores de letra[12] – artistas responsáveis pela aplicação dos nomes nos bar-

12. Abridor de letra é o título dado ao pintor de nomes de barcos na região amazônica. [MARTINS, Fernanda de Oliveira. *Letras que flutuam: o abridor de letra, a tipografia vitoriana e a visualidade amazônica*. Belém: ICA / Universidade Federal do Pará, 2008].

82

83

84

REI
LABREA
MARÃES
SILVA
JOANA
HONDA
Lanche
L.H. Lanche
Deus me Deu
GELADA AQUI
CARLOS
CONRADO PINHO
DONA
OREIRA-IV

cos comerciais e turísticos (as gaiolas) que circulam pelos rios amazônicos e atracam nos portos das cidades [fig. 82 a 85].

Em sua monografia *Letras que flutuam: o abridor de letra, a tipografia vitoriana e a visualidade amazônica*[13], que trata sobre os abridores de letra de Belém do Pará, a designer gráfica Fernanda Martins relata que

> [...] o abridor de letra dos barcos da Amazônia possui um código simbólico comum encontrado em toda região. Apesar destes autores clamarem por estilos próprios, é possível concluir que estes elementos não são individuais e que fazem parte um universo maior, de uma cultura local. A partir da apropriação de um modelo de tipos decorativos pertencente ao século XIX, desenvolveu-se um sistema de signos locais pertencente a este grupo, conectados regionalmente através do rio. Dentre os elementos deste sistema de códigos podemos citar o uso exclusivo das letras maiúsculas, a divisão do miolo dos caracteres, separados em sua metade superior e inferior e coloridos em tons diferentes, uso de sombras, fios, paleta de cores e principalmente o usos da decoração do miolo das letras criando um conjunto harmônico.[14]

O modelo de tipos decorativos pertencente ao século XIX a que se refere a autora na citação acima são os elementos tipográficos vitorianos: estilo inglês surgido durante o reinado da rainha Vitória [1837-1901], e rapidamente difundido por toda a Europa. O estilo estético Vitoriano, que abrangia a arquitetura, as artes plásticas e decorativas, tem seu desenvolvimento no decorrer da Revolução Industrial, junto com o aquecimento das relações comerciais entre os países da Europa e do Novo Mundo. Soma-se a isso a consequente demanda para a publicidade dos produtos industrializados, aplicada nos anúncios de revistas, nos posters, rótulos e embalagens dos produtos exportados para outros países, entre eles o Brasil.

A tipografia vitoriana [fig. 86], conhecida também como *fat faces,* devido ao formato espesso do corpo da letra que permite a ornamentação interna, passa a ser utilizada nas peças publicitárias, nos rótulos e embalagens como uma forma de criar mais impacto e de fazer com que o texto, ali apresentado, falasse mais alto, destacando o produto da concorrência.

13. MARTINS, Fernanda de Oliveira. *Letras que flutuam: o abridor de letra, a tipografia vitoriana e a visualidade amazônica*. Belém: ICA / Universidade Federal do Pará, 2008.

14. Ibid, p. 53, 2008.

ABCDEFGH
IJKLMNOP
RSTUVWX.

HER HER
THIN

RRRR

No final do século XIX, a Amazônia de uma forma geral e Manaus especificamente, mantinham um estreito vínculo com o mercado europeu por conta da comercialização da borracha produzida em abundância na região. O período vitoriano vigente na Europa coincide com as idas e vindas de navios com carregamentos de produtos europeus para serem distribuídos, abastecendo as famílias européias que se mudavam para a Amazônia para explorar os seringais, e a exportação da borracha para a Europa e Estados Unidos. Segundo Fernanda Martins,

> O Ciclo da borracha trouxe como consequência o povoamento da Amazônia, o florescimento de uma elite cultural e o desenvolvimento dos transportes fluviais da região. Esta grande movimentação econômica e efervescência cultural é contemporânea ao surgimento e desenvolvimento da tipografia vitoriana na Europa e Estados Unidos. Este estilo rapidamente tomou conta do cenário internacional e seguramente aportou na Amazônia.[15]

Portanto, podemos sugerir que as características da tipografia vitoriana que reconhecemos no desenho da tipografia amazônica aplicada atualmente nos barcos e também na comunicação visual dos estabelecimentos comerciais, são uma herança do intercâmbio cultural que ocorreu na Amazônia do final do século XIX por conta do comércio da borracha. O estilo sobreviveu, se transformou e se solidificou como uma forte identidade visual da região, transmitida de geração para geração de artistas amazonenses autodidatas.[16]

A particularidade dos exemplos da tipografia encontrados em Manaus é a temática utilizada na ornamentação interna da letra. São as paisagens amazônicas que ocupam o espaço do degradê nas três camadas horizontais das letras [fig. 82 a 84], representando o céu, as folhagens e o rio. Desta forma, ao mesmo tempo que inserem os elementos figurativos da floresta, por respeitarem a composição formal dos tipos, estão se relacionando diretamente com a tradição gráfica local da região.

15. Ibid, p. 57, 2008.

16. Para outras ocorrências da aplicação da tipografia de estilo vitoriano e exemplos da continuidade deste processo no decorrer do século XX na Amazônia, ver: MARTINS, Fernanda de Oliveira. *Letras que flutuam: o abridor de letra, a tipografia vitoriana e a visualidade amazônica*. Belém: ICA / Universidade Federal do Pará, p. 56-59, 2008.

II. c "SEMPRE AMAZÔNICO"

O apelo turístico das pinturas na comunicação visual e na arte decorativa

Estima-se que a utilização das pinturas de paisagem amazônica na comunicação visual e decorativa dos estabelecimentos comerciais em Manaus, intensificou-se a partir década de 1960, segundo o relato dos escritores Marcio Souza e Milton Hatoum e do sociólogo Renan Freitas Pinto.[17] Desde a inauguração do Teatro Amazonas, em 1899 – conforme abordado no capítulo I –, e no decorrer de todo o século XX, encontramos a apropriação dos elementos amazônicos nos desenhos dos logotipos de hotéis, restaurantes, anúncios de revistas e jornais. Porém, a utilização recorrente destes elementos na decoração, pintados diretamente sobre as fachadas e paredes internas dos restaurantes e hotéis da cidade, ganha força e representatividade a partir da segunda metade do século XX.

Trata-se da chamada "arte de peixaria"[18] que ornava os restaurantes especializados em pratos típicos locais, com detalhes da flora e fauna, principalmente aquática, da Amazônia. Por meio da reprodução pictórica dos mitos e símbolos regionais, os artistas passam a imprimir uma forte identidade visu-

17. A conversa telefônica com Marcio Souza e a entrevista com Renan Freitas Pinto foram realizadas em Manaus, em janeiro de 2009. A entrevista com o Milton Hatoum, ocorreu em São Paulo, em dezembro de 2009.

18. Marcio Souza foi o primeiro entrevistado a citar o termo "arte de peixaria", informação esta confirmada posteriormente na entrevista com Renan Freitas Pinto.

al, tanto na comunicação visual quanto na decoração interna dos estabelecimentos, respondendo à encomenda dos clientes que desejam embalar seus estabelecimentos comerciais com a representação da floresta amazônica e dos seus produtos exóticos, visando atrair o turista e também a população local.

Apesar de atualmente também encontrarmos as pinturas de paisagem amazônica aplicadas nas residências particulares dos manauenses (como veremos no capítulo III), o apelo de venda turística das pinturas aplicadas nas fachadas dos hotéis e restaurantes do centro comercial de Manaus é uma das principais características das imagens reunidas nesta pesquisa. Como nos relata o pintor Sr. Antonio:

> Sempre amazônico. É o tipo que eu gosto, eu me adaptei mais ao trabalho amazônico. É o que o turista gosta mais, você mostrar a floresta. Muitas vezes, eles não têm uma passagem direta para os hotéis [*resorts nos arredores de Manaus*], daí eu mostro uma selva em alto relevo. É isso que eu quero mostrar para o turista. [...]
>
> É um trabalho em cima das pesquisas que a gente faz na selva, a gente traz até a cidade.[19]

19. Entrevista realizada em janeiro de 2009, na casa de uma cliente de Sr. Antonio.

Entre os clientes do pintor estão o Restaurante Scarola [fig. 23, 33 e 34] e o Hotel 10 de julho [fig. 47, 48 e 50], ambos localizados na rua da praça São Sebastião – endereço do Teatro Amazonas – um dos mais importantes pontos turísticos da cidade. Também revestiu com suas pinturas a clínica de ultrasonografia Clínison da Dra. Eliana Torres[20] em frente ao Hotel 10 de julho, que atende à população local. Constantemente é chamado para executar suas paisagens em alto relevo nas residências particulares dos manauenses.

Em sua fala, durante a entrevista realizada enquanto produzia uma obra no muro do quintal da casa de uma cliente, Sr. Antonio expõe o objetivo motor de seu trabalho: trazer a floresta para a cidade e, assim, encantar o turista.

Esta intenção é também identificada pelo escritor Milton Hatoum, nascido em Manaus e para quem a cidade é personagem ativo de seus romances. Observando as fotografias das pinturas de paisagem amazônica, comenta:

> Há também uma ausência da floresta e do rio na cidade. Manaus, até os anos 1960, não era separada da natureza.

20. Este trabalho será abordado e discutido pelo ponto de vista da cliente Dra. Eliana, no capítulo III.

Lembro que na minha juventude e na minha infância a natureza fazia parte da cidade. Isso aqui, essas paisagens, estavam muito próximas da gente por causa do próprio lazer na cidade. [...]

Essa natureza toda [*apontando para as fotografias*] fazia parte do nosso cotidiano. Mesmo o das pessoas pobres. Haviam balneários populares, o Parque Dez era um deles. Hoje a cidade está de costas para o rio, você não vê o rio. Salvo em alguns bairros, ou muito ricos ou muito pobres. [...]

Ele [*o pintor de paisagem amazônica*] está levando a Amazônia para esse espaço aí, vai levando a floresta para esses lugares [...]

Falta água em bairros de Manaus. Uma ironia trágica. Acho que tem isso também, de você trazer o inacessível, o que já não existe mais. [...]

E claro, há também essa busca de um mundo melhor.[21]

21. Entrevista realizada em São Paulo, em dezembro de 2009.

Mas qual é a floresta amazônica que o pintor quer recuperar, trazer para dentro da cidade e mostrar ao turista estrangeiro que a visita? Como seria sua percepção deste "mundo melhor", sugerido por Hatoum?

Nas imagens produzidas por Sr. Antonio o boto cor-de-rosa está sempre sorrindo, saltando ao lado de três vitórias-régias compostas de forma organizada. A onça observa inofensiva. O tucano, a arara-vermelha e o macaco compõem o enquadramento. Não há ameaças e os animais convivem pacificamente na mesma cena, em harmonia em seu *habitat*. O rio reflete o céu na calmaria de suas águas, por onde navega a canoa dos índios fortes, de dorso nú e sexo vestido. A vegetação selvagem é ajardinada, até as folhas das árvores respeitam a ventilação da cozinha do restaurante. Tudo calmo, tranquilo, romântico e domesticado. O éden na Terra, sob controle.

Essas características, demonstradas aqui nas pinturas em alto revelo de Sr. Antônio, são encontradas na maioria das representações da paisagem amazônica, como vemos nas imagens apresentadas no início deste capítulo. Retratam uma cena típica amazonense, não necessariamente a cena que encontramos quando navegamos pelos rios da região, mas sim, a que encontramos repetitivamente nas diversas pinturas de paisagem em Manaus. Respeitam a tradição e determinadas con-

venções de um imaginário[22], na qual a cena pictórica deve mais ao repertório que evoca, do que à natureza em si.

A maioria dos clientes da dupla de pintores Gilson e Joilson está localizada no centro comercial da cidade. Nos arredores da oficina de Joilson onde funciona uma serigrafia, e outros artistas trabalham produzindo peças gráficas que não abordam a temática amazônica, como calendários, panfletos, anúncios e outras peças publicitárias e promocionais para os comerciantes do bairro. Os clientes que encomendam as pinturas de paisagem amazônica são donos de hotéis, restaurantes, barracas de lanches, bares e casas noturnas. Segundo Gilson,

> o pessoal pede sempre paisagem amazônica. [...] Sempre que eu vou fazer alguma coisa eu boto um fundo amazônico, paisagem amazônica. Nunca faço um trabalho simples.[23]

Nas pinturas produzidas pela dupla na entrada do Hotel Felipão [fig. 75 e 76] e na fachada do Hotel Lisboa II [fig. 44], observamos as mesmas características edênicas levantadas nas análises das pinturas em alto relevo de Sr. Antonio; mantém-se a calma e a harmonia, no primeiro caso representada por diferentes tipo de aves, e no segundo, pela convivência pacífica de tantos animais diferentes na mesma cena, que parecem não se perturbar com a presença do caçador de jacarés. O rio está sempre tranquilo e o céu azul, não há sinal de banzeiros[24] nem de alguma outra ameaça da natureza selvagem.

No detalhe da pintura da entrada do Hotel Felipão está representado o Teatro Amazonas, o mais visitado ponto turístico e importante pólo cultural da cidade, motivo de orgulho

22. O termo imaginário é uma possível tradução para a palavra em inglês *imagery*, cunhada pelo historiador W. J. T. Mitchell, em seu livro *Iconology: Image, Text, Ideology* [Chicago: The University of Chicago Press, 1986]. Diferente da aplicação de imaginário como definição de um conjunto de imagens, para imaginário Mitchell propõe um conjunto de imagens que podem ser compostas também pelas idéias da idéia de uma imagem, ou seja, além das imagens em si [*the proper image*] definidas por ele como sendo as imagens gráficas [quadros, desenhos, fotografias, estátuas] e óticas [espelhos, projeções], também compõem o mesmo imaginário as respectivas imagens mentais [sonhos, memórias, idéias, fantasmas], perceptivas [dados sensíveis, aparências] e verbais [metáforas, descrições].

23. Entrevista realizada na primeira vista à Manaus, em janeiro de 2009, caminhando pelas ruas do centro da cidade.

24. Banzeiro é o termo utilizado pelos caboclos da região do médio e alto Rio Negro para denominar as tempestades fortes e instantâneas que ocorrem constantemente, as vezes 2 ou 3 vezes no mesmo dia. O vento sopra em rajadas, o rio se vira em ondas e as embarcações balançam muito. Presenciei diversos banzeiros durante 10 dias de viagem subindo o Rio Negro e sua força pode ser assustadora, deixando o turista pouco confortável e, algumas vezes, bastante assustado.

para os manauenses e, portanto, referência para os pintores locais.[25] O edifício do Teatro é pintado em uma perspectiva distorcida, com sua fachada neoclássica e cúpula decorada com elementos da bandeira brasileira. Apesar de sua localização atual ser no centro da cidade rodeado pelas ruas e pelo comércio intenso e caótico, o Teatro ergue-se na beira do rio, no meio da floresta, emoldurado pela natureza local.

Gilson parece recuperar de forma inversa a intenção original do empreendimento que, em 1899, procurava inserir Manaus no ambiente cultural europeu da época. Reposiciona as características arquitetônicas e estilísticas européias – que no final do século XIX agregavam valores eruditos e buscavam conferir à cidade um *status* cultural elevado –, no meio da exuberância da floresta amazônica, sugerindo o entrosamento dos elementos estrangeiros importados no passado com a cultura e a estética regional atual.

Para o historiador da arte Ernst Gombrich, "a inscrição verbal traz o significado via o caminho indireto, por uma mediação de código arbitrário, decifrado por alguns [a língua]. Já a imagem se relaciona diretamente com o objeto que representa"[26]. Como exemplifica no caso da placa de sinalização que leva a frase "Cuidado com o cão", normalmente acompanhada de uma imagem de um cachorro de raça agressiva. Segundo o autor, para entendermos o texto é necessário falar a língua local. Já a imagem do cachorro, as custas de sua disseminação em um determinado momento histórico, passa a ser um símbolo universalmente inteligível.

Apesar da diferença de intenção no exemplo citado de Gombrich, na qual imagem funciona como sinalização, percebemos que os pintores aqui apresentados parecem utilizar este raciocínio para se comunicarem com seu público-alvo que, em primeira instância, é o turista estrangeiro e também de outras regiões do Brasil. Optam pelo caminho direto, trabalhando com um repertório já instituído e distribuído universalmente pelas mídias de massa, apropriando-se de ícones e símbolos já estabelecidos e relacionados com o ambiente amazônico, como o boto cor-de-rosa, o tucano, a arara, a onça, o pôr-do-sol, o rio, a vitória-régia e a floresta.

Portanto, de acordo com os relatos nas entrevistas realizadas com os pintores e seus clientes e com a análise das

25. O Teatro Amazonas, sua construção e a importante influência que exerce sobre a cultura local é tratado com mais profundidade no capítulo I; *De Manaus à Parintins*.

26. Ernst Gombrich apud MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 79, 1986.

imagens aqui apresentadas, podemos dizer que os símbolos utilizados nas pinturas populares de paisagem amazônica, aplicadas na comunicação visual dos estabelecimentos comerciais manauenses, acionam convenções pictóricas familiares ao turista estrangeiro – principalmente europeu. Isso tanto no que diz respeito à representação de determinados objetos importados, externos à selva, como o Teatro Amazonas e outros produtos comercializados na região central da cidade (descritos mais adiante neste capítulo), quanto à representação da visão edênica sobre a Amazônia e seus elementos/símbolos regionais. Desta forma, aproxima-se o turista da imagem de selva que ele espera encontrar: um ambiente que consegue decodificar, conviver e até dominar, apontando a possibilidade de conhecer o exótico, sem por ele se sentir ameaçado.

RECEPTION

BRASIL

II. d REGIONAL, UNIVERSAL, NACIONAL

O x-burguer na vitória-régia e outros casos

> A vitória-régia é uma planta, uma folha, que o pessoal gosta muito. Os gringos gostam de ver isso aí. Tem abacate, tem banana, tem o copo de suco... Tudo, só na vitória-régia. De bandeja. Ela é grande, dá pra botar em cima. Também tem padarias que o pessoal faz um cesto de pão, eu faço uma vitória-régia cheia de pão.[27]

Na citação acima, em um trecho da entrevista, Gilson revela a origem de seu raciocínio criativo na concepção das impactantes imagens que produz sob a encomenda dos donos de trailers de lanches e bares localizados na Zona Franca de Manaus. Para o artista, a vitória-régia – ícone constante nas representações visuais da Amazônia – funciona como um suporte, ou, segundo ele próprio, como uma bandeja. É uma planta "espinhuda, tem uma estrutura rígida com estrias embaixo, como se fosse uma rede de arame. É sólida, se você colocar o dedo, ela não afunda. Os turistas colocam crianças em cima", nos conta o escritor manauense Milton Hatoum, observando as fotografias das pinturas de Gilson, durante a entrevista. A adaptação funcional que Gilson propõe à vitória-régia tem

27. Entrevista realizada com Gilson na primeira vista à Manaus, em janeiro de 2009.

um fundamento estrutural: a planta seria capaz de suportar o peso dos lanches e frutas anunciados por seus clientes.

Partindo desta possibilidade Gilson aplica à vitória-régia a função de bandeja em diversas pinturas produzidas pela cidade, em algumas delas apoiando as frutas regionais como o açaí, o cupuaçu e o tucumã, ao lado de frutas encontradas em outras regiões do Brasil e de outros países, como o abacate, a banana e o maracujá [fig. 43].

Um dos elementos que mais se destaca nestas pinturas, chamando atenção pela estranheza e pela complexidade da mistura iconográfica que produz é o x-burguer boiando no rio sobre a vitória-régia [fig. 24, 25 e 26]. Um objeto deslocado e, ao mesmo tempo, inserido na selva, cena que nos remete ao ambiente onírico das obras surrealistas.[28] Cria-se um contraste entre a intenção da representação ideal e realista da paisagem e a inserção de um elemento importado e desconectado desta paisagem regional.

Apesar do resultado da composição pictórica da cena apontar uma possibilidade de relação com as obras surrealistas, o raciocínio criativo de Gilson continua seguindo o mesmo percurso objetivo e racional, próprio da linguagem publicitária, traçado também na utilização da vitória-régia: as barracas e os bares vendem lanches, o x-burguer é, dentre todos, o mais vendido em Manaus e a legibilidade de sua representação imagética é universal. De origem americana e disseminado mundialmente, essa imagem é compreendida por todos os turistas que circulam pela cidade e também pela população local. Na análise de Hatoum,

> Poderia ser um quadro pop. Um pop amazônico, pop ambientalista. Se bem que os ambientalistas não gostam nem de carne e nem de plástico. [...]
>
> Ele [*Gilson*] explora também essa mescla do industrial, daquilo que é industrializado, com a paisagem... Já é uma coisa urbana.[29]

28. O surrealismo, movimento da vanguarda artística européia do início do século XX, tráz para as artes o sentido de afastamento da realidade comum. Nos termos de André Breton, autor do 1º manifesto surrealista [1924], trata-se de "resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade". Esta supra-realidade parece tomar forma nestas pinturas de Gilson, que, apesar da busca pela representação do real, cria uma nova realidade, utilizando a mata regional "real" como pano de fundo para um objeto estrangeiro. [Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm]

29. Entrevista realizada em São Paulo, em dezembro de 2009.

A utilização destes elementos amplamente difundidos pelas mídias, pertencentes a um imaginário universal das sociedades capitalistas e industrializadas, confere às pinturas uma característica cosmopolita, ao mesmo tempo que insere Manaus no circuíto do progresso industrial, mostrando ao espectador que a cidade não está isolada e que ali ele pode acessar os mesmos produtos industrializados que encontra nas demais grandes cidades do mundo.

Ao lado do x-burguer, muitas vezes emoldurando a cena, a fruta do guaraná também tem importante destaque nas composições destas pinturas. Trata-se de um produto tipicamente amazônico que, além de ser exportado para todo Brasil e para o exterior, é parte importante da mitologia local.[30] Colocando o guaraná em primeiro plano, Gilson parace fazer um contraponto iconográfico: representa o x-burguer, de origem norte-americana, ao lado do copo industrializado, demonstrando a inserção de Manaus no mundo globalizado e desenvolvido, ao mesmo tempo que o guaraná garante a localização específica da pintura. É apenas nas cidades amazônicas que o x-burguer é acompanhado do suco de açaí e da fruta de guaraná, boiando sobre a vitoria-régia e circundado pela selva. Desta maneira, Gilson trabalha elementos que poderiam estar em qualquer lugar do mundo mas, combinando-os com produtos regionais, deixa claro que estão situados na Amazônia. E ainda, seguindo a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha,

> Toda percepcção do real é fruto de um ponto de vista singular, sem que exista qualquer posição privilegiada. O que é universal não é um conjuto de coisas objetivas, e sim um modo de organizá-las. Assim, não se concebe uma natureza compartilhada e dada à qual culturas idiossincráticas imporiam uma ordem – a cultura é o universal; a natureza é que é idiossincrática.[31]

Durante a pesquisa que realizei em Manaus, no final de dezembro de 2008, visitei o galpão onde era produzia o concerto de Natal realizado anualmente no dia 25 de dezembro, na praça São Sebastião, ao redor do Teatro Amazonas. Trata-se de uma grande produção, patrocinada pelo Governo do Estado do Amazonas, que envolve em torno de 4 mil profissio-

30. A *Lenda do Guaraná*, mito regional encontrado nas representações gráficas e nos discursos dos pintores e de outros entrevistados na pesquisa, é descrito na página 102 deste capitulo.

31. CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, p. 366, 2009.

nais, como produtores, cenógrafos, pintores, atores e dançarinos, apresentada para um público de aproximadamente 30 mil espectadores. Presenciei ali uma das produtoras locais fazendo a encomenda dos presentes que seriam oferecidos ao Menino Jesus pelos Reis Magos durante o concerto. Na lista, além dos tradicionais ouro, incenso e mirra, constavam também, para a surpresa da produtora, o cupuaçu, o açaí e o tucumã, três frutas típicas da região amazônica. Ela comenta com seu funcionário, encarregado da compra dos produtos: "É isso mesmo, meu filho. Acaboclaram Jesus."

Por um lado, o "acaboclamento" descrito nessa cena, insere os elementos típicos amazônicos em histórias universais, por outro, garante a impregnação do regionalismo, trazendo esses temas para dentro do contexto amazônico e embalando-os com os produtos exóticos da região. Essa ideia dialoga com as representações dos pintores locais que ornamentam os objetos da cultura universal e com a estética e elementos amazônicos. Trava-se uma relação interessante entre o regional e o universal: um vive dentro do outro, interdependentes, ao mesmo tempo que cada elemento tem seu espaço e valor respeitado nas composições.

No decorrer da entrevista Gilson não demonstrou ter uma intenção consciente, ou fazer algum tipo de reflexão, sobre a miscigenação simbólica que produz em suas pinturas. Ainda assim, percebemos nas sínteses que essas imagens alcançam a possibilidade de convivência pacífica e respeito mútuo entre os elementos regionais, que não deixam de estar presentes em função da entrada em cena dos objetos universais.[32] Ao contrário, sem negar a inevitável presença do x-burguer na cidade de Manaus, o ambiente amazônico o incorpora. Este, por sua vez, não expulsa as características e o repertório iconográfico da selva anfitriã.

Em alguns casos encontrados nas ruas de Manaus, a pintura de paisagem decora os muros e ambientes com elementos co-

32. Esta colocação dialoga com o pensamento do arquiteto pós-moderno Kenneth Frampton e a teoria do Regionalismo Crítico. Para Frampton, o artista deve ser "capaz de condensar o potencial artístico da região e, ao mesmo tempo, de reinterpretar as influências culturais vindas de fora". Para isso, trabalhando sobre as bases da distinção entre cultura como fenômeno local e particular de uma determinada região, e civilização, como sendo os elementos universais e dominantes, o Regionalismo Crítico busca fazer uma síntese destes dois conceitos, para que haja uma harmonia entre as duas forças, que muitas vezes estão em oposição. [FRAMPTON, Kenneth. "Perspectivas para um regionalismo crítico" [1983] em *Nova agenda da arquitetura*. Kate Nesbitt [org.]. São Paulo; Cosac Naify, p. 504, 2004.]

Para a definição e distinção entre cultura e civilização universal Kenneth Frampton se baseia na teoria do filósofo Paul Ricoeur em"Universalization and National Cultures", em *History and Truth*. Evanston; Northwestern University Press, pp. 276-283, 1961.

muns a um repertório nacional, não especialmente regional amazônico. Dividindo o espaço com o hamburguer, observamos coqueiros e cocos [fig. 90, 91 e 92] reproduzindo imagens encontradas em diversas cidades do Nordeste e Sudeste do Brasil e, muitas vezes, em outros países de clima tropical. Pelo ponto de vista do pintor Raul Peruano:

> Você está em São Paulo, tem que pintar coisa de São Paulo. Você tá no Nordeste tem que pintar açude, mulher carregando água e burrico. Aqui tem que ser tudo da Amazônia, vitória-régia. Cada estado tem sua característica, né? Na Bahia também, tem que pintar o negro lutando capoeira, o coqueiro e o coco. No sertão, por exemplo, não se encontra isso.[33]

Contradizendo o raciocínio de Raul as pinturas amazonenses dissolvem as fronteiras regionais que deseja estabelecer o pintor. Os coqueiros e os cocos estão em destaque, a cor do rio é azul-esverdeada, a floresta ao redor não é abundante e há a areia branca, que encontramos na região amazônica em épocas de seca, quando o rio de coloração marrom baixa

90

91

92

33. Entrevista realizada na primeira vista à Manaus, em janeiro de 2009.

RIO SOL
IMPORTADORA
RIO SOL
29
VARE

e as raizes e troncos secos aparecem em grande quantidade, conferindo às praias fluviais uma aparência diferente das representadas nessas imagens. Portanto, estes elementos e paisagens podem ser relacionados à praias marítimas de outras localidades do país que, inseridas em Manaus, passam a representar a nacionalidade brasileira da Amazônia e sua integração com o imaginário de outras regiões. Apresentam uma amplitude do repertório iconográfico utilizado pelos pintores manauenses e apontam possibilidades de outras formas de representação da natureza, menos focadas nas características regionais e mais interessadas em temas de abrangência nacional.

A presença dos elementos regionais, universais e nacionais identificados nas imagens – a floresta amazônica e seus produtos, os coqueiros e praias, os hamburgueres e outros objetos estrangeiros – nos mostram que o quê chamamos de imaginário e de temática amazônica não têm suas fronteiras tão definidas nem tratam de territórios herméticos. Por meio da intersecção iconográfica produzida nas composições pictóricas e da forma como se relacionam estes diferentes elementos, as pinturas de paisagem parecem traduzir visualmente o grande "guisado cultural" amazônico [termo cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiro de Castro][34], contexto social e cultural onde se inserem as imagens.

34. SZTUTMAN, Renato [org]. *Eduardo Viveiros de Castro*. Coleção Encontros. [São Paulo: Editora Azougue, p. 176, 2007.

II. e "PARA FICAR MAIS REAL"

A cópia, o original e outras referências
nas pinturas populares de paisagem amazônica

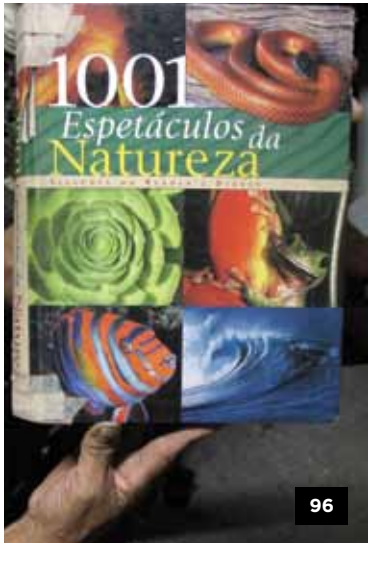
> Dentro da ética profissional você tem que fazer como as coisas são. Não fazer um abstrato. Você fazer um tucano com o bico grande demais, um tucano com o olho maior. Isso aí eu acho ridículo, não é minha área não. Minha área é fazer como elas são. [...]
>
> Eu gosto de fazer a coisa como ela é, a onça do jeito que ela é. Fazer as rosetas do jeito que as rosetas são. Gosto de fazer o tucunaré da maneira como ele é, a cor original dele. E assim outros animais também. [...]
>
> Nós temos terrenos no rio Urubú, que são terrenos isolados, de difícil acesso, mas a gente consegue chegar até lá. E ali a gente faz as pesquisas, traz as bromélias, as plantas, as orquídeas, as palmeiras. Tudo o que tem na selva nós pesquisamos, fazemos os esboços para justamente poder jogar na arte.[35]

Nestas declarações do pintor Sr. Antonio percebemos sua preocupação e intenção – clara e consciente –, em registrar

35. Entrevista realizada com Sr. Antonio e D. Francisca, na primeira vista à Manaus, em janeiro de 2009.

95

97



96

"fielmente" uma determinada realidade, de traduzir pictoricamente a paisagem que idealiza, percebe, convive e admira. Para o artista, a pintura é uma forma de retratar algo, uma representação real do objeto e a possibilidade de abstração do realismo[36] significa um desvio moral e ético de seu ofício.

Durante a entrevista, enquanto Sr. Antonio produzia e me descrevia o seu processo criativo, suas visitas à mata para registros que depois serviriam como referência para seu trabalho, e o seu compromisso em retratar a "natureza das coisas", reparo nas folhas de papel dobradas em seu bolso. Pedi para vê-las e me mostrou sem constrangimento, como se não fossem um depoimento contra seu discurso "ético-realista". São folhas impressas, coloridas, com fotografias em *close* de animais que representa em suas pinturas [fig. 95, 96 e 97]. Fica claro que utiliza outras referências além das imagens gravadas por ele e da observação da paisagem natural, presentes em seu depoimento. As imagens de arquivos digitais

36. O termo "realismo" é aqui utilizado de acordo com a significação conferida pelos próprios pintores: uma representação objetiva da realidade. Não nos referimos ao Realismo como doutrina estética, surgida em 1850 na França, com Gustave Flaubert [1821-1880] na literatura e Gustave Courbet [1819-1877) na pintura, definida como "forma de superação das tradições clássica e romântica, assim como dos temas históricos, mitológicos e religiosos". [Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, http://www.itaucultural.org.br]

da internet e de revistas de turismo – parte da mídia e da cultura contemporânea que o rodeiam – são utilizadas pelo pintor para detalhar as obras. É o que explicita na entrevista realizada 1 ano e meio após a primeira, em julho de 2010, quando indagado novamente sobre seu processo criativo:

> Então você vai imaginar, vai colocar esse visual na sua mente, vê o que pode ficar melhor. E vai surgindo a criatividade. Em cima dessa criatividade você vai fazendo o alto relevo e depois vai se baseando nas cores naturais da revista e você vai fazendo de acordo com as cores mesmo, para ficar mais real. E tem DVD, Globo Repórter, documentário da África... Aquilo é muito bom para a gente pesquisar.

Para Sr. Antonio, as imagens fotográficas e videográficas, sejam elas produzidas por ele mesmo, assistidas na televisão e em DVDs, coletadas na internet ou em revistas e catálogos, são consideradas tão (ou mais) "coisas reais" quanto a mata e os animais que frequenta e conhece pessoalmente. A referência de "cor original" do tucunaré a que se refere na citação, é uma foto do peixe impressa em uma revista de pesca [fig. 97]. A reprodução da reprodução fotográfica é o original de Sr. Antônio.

> É aquele negócio, quando você acorda às 4:00 horas, vê aquele reflexo e já vai numa inspiração; "Ah, vou fazer dessa maneira assim..." Parece que bateu a foto ali, pá. É você imaginar. De repente, você imaginou aquela floresta, uma selva. Aí você consegue fazer, já tá na mente. [...]
>
> A gente leva uma câmera [*quando vai à floresta*], filma, grava num CD e guarda. E aí a gente vai pesquisar naquele CD o que vai fazer. Leva a filmadorazinha, filma, passa para o computador. É muito importante isso, porque você precisa ter umas fotografias que é para justamente você pegar os detalhes, sabe.

Nestes discursos percebemos que Sr. Antonio não atribui uma diferença de valor entre a concepção mental da imagem, a fotografia captada e o objeto real. Alinha a imagem mental – por ele chamada de inspiração – à fotografia e, esta por sua vez, ao objeto real – a coisa em si. Mesmo sendo apresentada em três formatos e etapas diferentes do processo criativo, a imagem representa e significa a mesma coisa para o pintor. Ao demonstrar sua preocupação em retratar nas pinturas a natureza exatamente como ela se apresenta, Sr. Antonio miscigena, em sua definição de realidade, a percepção da paisagem local com as reproduções fotográficas desse ambiente. Não trata

as imagens fotografadas como "manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir".[37]

Assim como outros pintores de Manaus, Sr. Antonio parte dessas miniaturas para fazer a sua tradução visual da Amazônia, considerando as fotografias a "realidade em si" e utilizando-as como base de referência na composição de suas pinturas. O uso dessas fotografias, uma vez disponíveis e distribuídas pelos meios de comunicação de massa, contribui na construção da conexão entre o repertório iconográfico acionado pelos pintores e o turista que visita a Amazônia. Colabora na legibilidade e na consequente validação das pinturas locais como retrato fiel da natureza regional.

Mesmo quando o ambiente da floresta está ainda mais próximo do pintor e este está localizado no meio da selva, às margens do rio e longe da região urbana de Manaus, a fotografia tem papel importante no processo criativo do artista. Como nos conta o parintinense Sales, pintor da decoração e responsável pela manutenção do hotel de selva Ariaú Amazon Towers:

> Olha, na verdade, eu sempre costumo me basear em fotografia. Eu me baseio mais pelas fotos. Mas tem trabalhos que eu já tenho em mente.[38]

O percurso da fotografia nesses casos é ainda mais curioso: torna-se distante o momento da captação fotográfica da imagem na selva, que é reproduzida nos centros urbanos em revistas, catálogos, livros e na internet e re-absorvida pelo artista que a utiliza como referência na materialização da pintura de paisagem. A imagem 94 pintada por Sales na parede externa de uma das construções do hotel [p. 134], na qual foi utilizada uma fotografia de referência para a composição dos botos-cor-de-rosa, nos mostra o contraste do resultado final: a intersecção entre a representação da selva e a selva em si. A pintura aspira ser um prolongamento da paisagem, um *trompe-l'oleil,*[39] que, ao mesmo tempo que camufla a construção em concreto, a insere no ambiente natural que a rodeia.

37. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia,* p. 14. [São Paulo: Companhia das Letras, 2004].

38. Entrevista realizada com o pintor Sales, nas dependências do Amazon Towers Hotel, visitado em julho de 2010.

39. Na pintura o termo *trompe-l'oleil* ["enganar o olhar" em francês] significa uma forma de ilusionismo visual, onde a obra induz o especatdor em interpretar o que esta pintado como objeto ou paisagem real. [*Dictionary of Art and Artists*. Londres: Thames and Hudson, p. 357, 1994]

Ao passearmos pelo hotel, construído sobre palafitas e estruturas de colunas e vigas de madeira, percebemos diferenças no tratamento e no acabamento do material. A madeira aparece pintada de verde, envernizada com acabamento brilhante, entalhada e pintada decorando portas e batentes com a temática amazônica. Em muitos casos é revestida de fibra de vidro, pintada em tons de marrom recebendo a textura de tronco de árvore. Segundo Sales, referindo-se à uma dessas colunas [fig. 98],

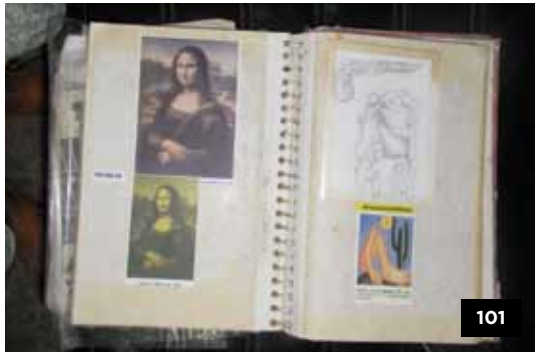
> [...] Na verdade, a madeira está com este esteio [*peça para escorar*] que fica aqui, ela não é tão comprida e já tem outro que pega junto com ele, então aparece os parafusos. Aí a gente preferiu fazer o revestimento. Para ficar mais real, parecendo a madeira mesmo.

No exemplo do banco, apresentado ao lado [fig. 99], a pintura que reveste as tábuas de madeira ilustram a própria madeira e não há o encaixe que Sales justifica esconder nas colunas. "Porque, então, pintar a madeira de madeira?", pergunto novamente. A resposta se repete: "Para ficar mais real". Percebemos aqui, mais uma vez explicitamente, que a representação ilustrativa do objeto lhe parace mais verossímel que a coisa em si. Acredita

98

99

100



101

102

ressaltar por meio da pintura as características do material que utiliza, conferindo à matéria-prima o seu próprio significado.

Como todos os artistas entrevistados na pesquisa – com exceção de Raul que cursou Escola de Belas Artes em Lima, no Perú – o Sr. Antonio não cursou nenhuma escola de arte no interior do Ceará, onde nasceu e foi criado. Desenvolveu-se no ofício de forma auto-didata, ou seja, aprendeu a pintar olhando outras pinturas. O mesmo aconteceu com Gilson – que aprendeu a pintar trabalhando com outro pintor. Por sua vez, Sales foi ensinado por seu pai que aprendeu com seu avô. Portanto, para construir as suas pinturas, eles observaram outras, principalmente por meio de reproduções fotográficas. Como nos relatou Sr. Antonio, na primeira entrevista,

> temos uma coleção da Barsa onde tem muita coisa bonita que eles fizeram no passado. Mas eu tô me aperfeiçoando mais na Amazônia mesmo.

Na segunda visita à Manaus, Sr. Antonio me convidou para visitá-lo em sua casa, onde estavam seus quadros e as referências que utiliza; DVDs, livros, catálogos, revistas e os cadernos onde colava as imagens de pinturas e fotografias que obser-

vava para treinar o desenho [fig. 100, 101 e 102], quando trabalhava em gesso, no início de sua carreira artística, no Ceará.

> O gesso me deu a fisionomia, a perfeição. A fisionomia de bailarina, Rômulo e Remo, os dois leões, aqueles corsários, aquelas africanas com os tambores, tudo eu fazia no gesso. Aquelas peças chinesas, os chineses com os peixes.

Entre as reproduções das obras de arte coladas em seu caderno, encontramos a escultura *David* [1504] e o afresco do teto da Capela Sistina, *A criação de Adão* [1511], ambas obras de Michelangelo e símbolos máximo da beleza e da perfeição para Sr. Antonio, segundo seu próprio relato. Ali também estão a pintura *O nascimento da Vênus* [1485], de Sandro Botticelli, a *Mona Lisa* [1507], de Leonardo da Vinci, o *Abaporú* [1928], de Tarsila do Amaral, além de reproduções de quadros dos artistas cubistas Pablo Picasso [1881-1973] e George Braque [1882-1963]. Algumas dessas obras – como as de Michelangelo, Botticelli e Da Vinci – são oriundas do mesmo período, o Renacimento italiano [aproximadamente entre fins do século XIII e meados do século XVII]. Todas tem em comum o fato de serem obras representativas de seus diferentes períodos e estarem presentes em enciclopédias ilustradas de história geral e da arte. Apesar de tratarem da figura humana, personagem pouco presente na pintura de Sr. Antonio, servem de referência de ideal de beleza e perfeição, preocupação constante no discurso do pintor.

Podemos concluir, portanto, que as imagens concebidas e produzidas pelos pintores de paisagem amazônica em Manaus e nos seus arredores, não são simplesmente uma cópia da paisagem natural que os rodeia, mas sim, o resultado de um complexo processo que envolve um vocabulário convencional e múltiplo de representações pictóricas, que necessitam ser compreendidas em seus termos próprios. Em outras palavras, as composições não tratam apenas de representações da paisagem "real" que observam, mas trazem incorporadas em si aspectos simbólicos e valores estéticos gerados em outras formas de representação que encontramos nas imagens verbais, mentais e pictóricas acerca desta mesma paisagem. Desta maneira, traduzem em suas composições determinadas convenções pré-estabelecidas, resignificando a representação do objeto "real" e ampliando o acervo pictórico local.

SKOL
REDONDO.
BRAHMA
2,50
4,00
3,50

II. f MODELOS DE REVISTA

A representação da figura humana na pintura popular amazônica

> Na adolescência, como todo mundo da sua turma, Ito adorava filmes de caubói. Seu imaginário era povoado por ataques de índios nas paisagens desertas do Arizona. Índios, para ele, só podiam ser índios americanos. Tanto que, ao se vestir de índio para brincar no boi-bumbá, não podia faltar a calça comprida com franjas coloridas dos dois lados. Todos os integrantes das "tribos" dos Bois de sua cidade eram conhecidos como "tontos", uma homenagem carinhosa ao companheiro do Zorro.[40]

Apesar de ocupar menos espaço que a flora e fauna local a representação da figura humana não é rara de ser encontrada nas pinturas populares de paisagem amazônica presentes nas paredes dos estabelecimentos em Manaus. Quando aparecem, o homem e a mulher são representados miscigenando diversas referências e raças, seguindo a descrição do antropólogo Hermano Vianna na citação acima.

Entre os pintores entrevistados é na obra de Gilson que encontramos a maior quantidade de mulheres e homens, sempre inseridos e emoldurados pela exuberância da floresta e de

40. VIANNA, Hermano. *O epicentro pop da amazônia*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 05 de maio, 1999, Caderno Mais!

seus produtos exóticos. Exemplo disso é a decoração interna do restaurante Uirapurú. Sua fachada coberta pelo pôr-do-sol caloroso nos conduz à decoração interna, onde entre os painéis dos botos, araras e florestas, encontramos a figura da índia e da criança Kamilly [fig. 37 e 38], neta dos proprietários Ana e Clóvis, que encomendaram a imagem ao pintor.

Em ambos os retratos, Gilson se utilizou de fotografias para a reprodução das pessoas. No caso da índia, para a referência do corpo utilizou a modelo de uma revista, aplicando na composição o rosto idealizado por ele. No caso de Kamilly, partiu de uma foto da menina, colocando-a no rio ao lado das vitórias-régias.

Segundo o depoimento de Gilson, o cenário amazônico também foi ultilizado por ele para retratar figuras políticas e celebridades nacionais, como os quadros pintados e presenteados à apresentadora de televisão Ana Maria Braga, ao político Amazonino Mendes e ao ex-presidente da república Luis Ignácio Lula da Silva.

> Peguei uma revista, uma foto da Ana Maria Braga. Fiz metade dela dentro d'água, cheia de vitória-régia, cheio de pássaro voando, arara, tucano, onça. Aí eu fiz bem aqui no ombro dela uma arara, desse lado. Ficou um negócio bacana. [...]
>
> Rapaz, nós fizemos uma montagem. Foram quarenta obras que ele [*Amazonino Mendes*] fez no estado do Amazonas, obra grande. O Teatro Amazonas, quando fez 100 anos, ele recuperou. Ponta Negra [*bairro residencial*] também. O estádio Vivaldo Lima, o Bumbódromo lá em Parintins foram obra dele. Fizemos uma montagem desses trabalhos e metade dele saindo do encontro das águas. [...]
>
> Lá em Partintins a festa do boi é vermelho e azul. Eu fiz ele [*o ex-presidente Lula*] de paletó aberto, fiz uma camiseta branca com a estampa dos dois bois cheios de alegoria. Um negócio bem bolado. De um lado o paletó azul e do outro vemelho. Aí fiz Fome Zero, uma canoa, uma rabetinha cheia de frutas, sabe? Fui colocando outros projetos do Lula. Luz para Todos, esses negócios. Ficou muito legal, ficou bonito.[41]

A descrição das figuras que "saem de dentro das águas", remete a duas importantes lendas do repertório mitológico local; a Lenda de Iara e a Lenda do Boto Cor-de-Rosa.

41. Entrevista realizada com o pintor Gilson, na primeira visita à Manaus, em janeiro de 2010.

Na adaptação regional da lenda universal das sereias, Iara é uma mulher tentadora e sensual, de rosto de feições européias, cabelos longos e ondulados. Sua parte inferior é como a de um peixe. Aparece banhando-se nas águas dos rios, penteando os cabelos e cantando, com metade do corpo nu à mostra e sua cauda dentro d'água. Seduzido e hipnotizado, o moço que com ela mergulha nunca mais é visto.

Na versão masculina da lenda de Iara, o boto cor-de-rosa transforma-se em um homem bonito e forte, um caboclo vestido de branco, bronzeado e muito perfumado, que e vai às festas da região, convida as moças para dançar e as seduz, para engravidá-las e abandoná-las. A lenda serve como explicação para as moças justificarem a gravidez sem casamento.

Em ambos os casos, a presença do rio como *habitat* natural e sua relação com a sensualidade dos personagens é bastante forte. Essas lendas permemeiam o repertório cultural e educacional de todas as comunidades e grupos sociais da região amazônica. Portanto, parece natural para Gilson colocar o retratado em meio a vitórias-régias saindo do rio. Inseri-los no contexto amazônico significa para o artista exaltar e celebrar seus personagens.

Observando as imagens produzidas por Gilson no interior da boate localizada na região portuária de Manaus [fig. 36 e 103], onde o artista "permuta pinturas por prazeres" – segundo a definição do escritor Milton Hatoum – [42], além de encontrarmos os vestígios da lenda da Iara e da confirmação que utiliza modelos de fotografias de revistas em suas composições, identificamos outras referências na construção das personagens.

Na figura 103, a quantidade de plumas, o desenho dos trajes e do cocar da índia à esquerda remetem à representação do índio norte-americano e não ao índio brasileiro da Amazônia. Apesar de todas as personagens que decoram as paredes da boate serem morenas, seus traços faciais contém poucas indicações da origem indígena autóctone. Segundo Gilson, "elas são caboclas, mistura de índio com branco", a miscigenação que predomina na Amazônia, mas em sua composição privilegia os traços do rosto da mulher branca. A figura à direita está vestida com jeans e top curto, que deixa à mostra a marca do biquíni, além de botas, trajes comuns de serem visto nas mulheres que circulam pelas ruas de Manaus e de outras cidades brasileiras.

São mulheres fortes e sensuais, como as personagens da lenda das Amazonas – temidas guerreiras indígenas de aldeias matriarcais que, cavalgando nuas e armadas com arco e flecha, combatiam os guerreiros das tribos rivais, dominando

42. Entrevista realizada em São Paulo, em dezembro de 2010.

toda a região do alto Rio Negro. Diz a lenda que amputavam o seio direito para que não atrapalhasse no movimento de tração da flecha, equiparando-as, assim, aos guerreiros homens. Aprisionavam os rivais mais corajosos, os levavam para a tribo e deles engravidavam. Se o rebento nascesse homem, era devolvido à aldeia de seu pai, se nascesse mulher, a criança era criada entre as guerreiras. A Lenda das Amazonas – as guardiãs do éden tropical – é uma das mais antigas da região e seu mito fascinava os expedicionários europeus.[43]

A representação dos homens, nos casos encontrados, está sempre relacionada ao trabalho e às funções "masculinas", como, por exemplo, o caçador de jacarés pintado por Gilson na fachada do Hotel Lisboa II [fig. 44], o índio caçador do Sr. Antonio [fig. 33 e 34] e os trabalhadores dos seringais das pinturas do peruano Toinho Maia[44] [fig. 35].

A tonalidade da pele, as feições dos rostos e dos corpos do caboclo ribeirinho e do índio amazônico são representados de forma caricata, bem como as funções que desempenham nessas obras.

Porém, essas imagens contradizem uma outra caricatura do homem amazônico construída por diversos autores desde os tempos da colonização. Conforme relata o historiador Otoni Mesquita,

> outro fator muito importante na caracterização dos costumes locais é o clima tropical, quente e úmido, apontado muitas vezes [*nos relatos dos viajantes dos séculos XVI ao XX*] como um dos responsáveis pela indolência típica da população nativa, mas que atingia a todos, independente da origem ou condição social.[45]

Nas imagens aqui reproduzidas, nas quais os homens estão sempre trabalhando ou praticando alguma atividade física, o artista popular reposiciona essa condição, combatendo o preconceito que carregam o caboclo e o índio amazonense até os dias atuais e resignificando o seu comportamento e o valor de sua mão de obra.

43. GOLDIM, Neide. *A invensão da Amazônia*. [Manaus: Valer Editora, p. 107, 2007].

44. Toinho é parceiro de Raul Peruano em alguns trabalhos. Na primeira vista a Manaus ele não estava na cidade. Deverá ser entrevistado na próxima visita em julho de 2010.

45. MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. Manaus: Valer Editora, p. 36, 2006.

MULHER

HOMEM
HOMEM

capítulo III

SOBRE A ENCOMENDA E A RECEPÇÃO DAS PINTURAS

SoLer

106

VENDA DE EQUIPAMENTOS DE
AUTOMAÇÃO COMERCIAL
ASSISTÊNCIA TÉCNICA
SWEDA - ELGIN

107

108

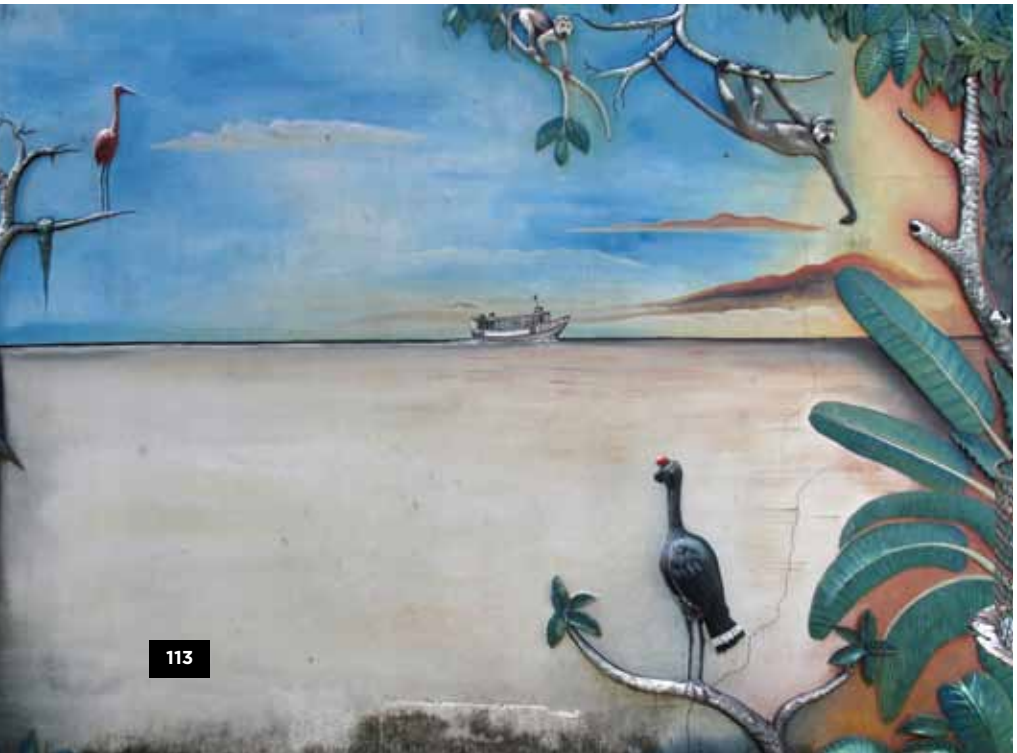
109

110

111

114

115



113

116

LANCHE DO BARAO
SANDUICHE
X TUDO
SALA
EG
BAC
ABOO
BURG
HA ABURG
BAURU
CARNE

GADOS
S
THELRY
CAFÉ

X-TUDO 8,00
X-CALABRESA 5,00
X-SALADA 4,50
X-HAMBURGUER 4,00
X-BACON 5,00
X-SALSICHA 5,00
X-BURGUER 4,00
MISTÃO DUPLO 4,00
X-EGG 4,00
MISTO 2,50
X-MAIONESE 4,00
Coca pequena 2,50
água Mineral 600 2,50
" " 500 2,50
" " 300 1,80
Refrig Lata 3,00

SENHORES CLIENTES:
NÃO NOS RESPONSABILIZAMOS POR OBJETOS ESQUECIDOS NO RESTAURANTE.
OBS:
NÃO TRABALHAMOS COM CHEQUES
NÃO VENDEMOS FIADO!

123

124

SUBA
SUBA

122

Suite de Nature
03

OME
WERS

III. a “O GOSTO DO CLIENTE”

Histórias sobre as encomendas das pinturas de paisagem amazônica

MARIA ALVES | O orelhão e o banheiro[1]

A revistaria e sebo Soler, da manauense Maria Alves, está localizada na rua 10 de julho, uma das 4 vias que delimitam o Largo São Sebastião, onde se situa o Teatro Amazonas. A aproximadamente 100 metros do Teatro, chama a atenção do pedestre um orelhão inteiramente pintado com a temática amazônica [fig. 106 e 107]. De um lado predominam os tons azuis; do outro, os tons de laranja, misturados com o verde da floresta.

Maria estava sozinha, sentada atrás do balcão, dentro de sua loja, lendo uma revista. Ao entrar no estabelecimento, indago se ela era a proprietária, e ela, desconfiada, questiona o motivo da pergunta. Expliquei a intenção de conversar sobre o orelhão na frente da loja, com o intuito de desenvolver a minha pesquisa de mestrado. Maria se recusou a gravar a conversa, alegando que eu poderia ser funcionária da empresa Oi, responsável pela manuntenção e operação da telefonia pública em Manaus. Aos poucos, conversando e tranquilizando-a, ela concordou em contar a história do orelhão, ainda assim sem permitir a gravação da conversa.

1. Entrevista realizada na primeira vista à Manaus, em janeiro de 2009.

Maria afirmou que contratou o pintor peruano Chauly[2] para pintar o telefone em 2005. Desde então, os turistas o fotografam e, quando informa o endereço de sua loja, usa-o como referência, ressaltando que "na porta tem o orelhão mais bonito da cidade".

No início de novembro de 2008 o orelhão parou de funcionar. Maria ligou para o serviço da Prefeitura de Manaus responsável pela manutenção do aparelho, conforme havia feito em outras ocasiões. "Os moços" vieram, consertaram o telefone e tiraram a cobertura revestida com a pintura de paisagem de Chauly, colocando no lugar a pintura institucional da empresa Oi, que havia ganhado a licitação municipal para utilizar os orelhões da cidade como espaço publicitário, aplicando o logotipo da empresa em todos os telefones públicos da cidade.

Segundo Maria, todos da rua se revoltaram com a retirada do orelhão pintado por Chauly: os vizinhos, os transeuntes, os colegas de trabalho e "os cheira-cola"[3]. Maria então contratou um dos responsáveis pela manutenção que havia retirado a cobertura pintada para descobrir onde se encontrava o antigo telefone. Três meses depois, procurando em ferro-velhos e depósitos da Prefeitura, o funcionário o encontrou e devolveu ao seu local de origem. Em seguida, Maria procurou um advogado, que redigiu e registrou em cartório uma carta que daria a ela os direitos sobre o orelhão.[4]

Ao ser indagada sobre os motivos que a fizeram encomendar a pintura do orelhão com temática amazônica, Maria nos conta:

> Viajando pelo Nordeste, eu vi que em Aracajú os telefones são em forma de cajú, na Bahia são côcos. Nós precisávamos de um com motivos amazônicos. Dai a Oi vai lá e tira, coloca no lugar um orelhão frio, sem personalidade.

Maria ficou tão satisfeita e orgulhosa com o resultado do orelhão que encomendou à Chauly a mesma pintura "com personalidade amazônica" para um pequeno banheiro de seu estabelecimento [fig. 108 a 111]. Localizado em um pequeno corredor que une a loja e a casa onde mora nos fundos, o banheiro é um

2. Procuramos Chauly através do número de telefone que está em suas pinturas na Soler, mas não foi possível localizá-lo, pois o telefone estava desativado.
3. Maria se refere ao meninos e meninas em condição de rua, que circulam pelo largo São Sebastião, principalmente durante a noite.
4. Na época da entrevista, Maria ainda não havia recebido a homologação da carta nem um atestado de "direito de posse" do orelhão. Também não foi possível verificar nos sites da Prefeitura de Manaus a possibilidade de um cidadão tornar-se proprietário de um bem público. De qualquer forma, na visita seguinte à Manaus, em 2010, apesar de desencontrar com Maria na Soler, o orelhão ainda permanecia em frente à sua loja.

espaço que serve ambos ambientes; o comercial – frequentado por seus clientes, manauenses e turistas – e o privado – onde circulam ela própria, seus funcionários e visitas pessoais.

JAQUELINE | O mar, a piscina e o rio[5]

O casal Jaqueline [fig. 112] e Robério contratou Sr. Antonio para decorar os muros internos da área da piscina [fig. 114 a 116] e os externos frontais de sua casa [fig. 112 e 113]. A residência onde mora o casal e sua família localiza-se nos Campos Elíseos – conjunto Belvedere, um bairro residencial a aproximadamente 30 minutos de carro do centro comercial de Manaus, deslocada portanto da zona turística da cidade.

Jaqueline é de Manaus e conheceu Robério em sua cidade natal, Epatinga – "mais para cima no interior do Amazonas, cinco dias de viagem de barco pelo rio Solimões" – onde ia visitar parentes anualmente. Apesar de admirar a beleza da paisagem Jaqueline "detestava ir para lá, porque não tinha televisão".

Quando construíram a casa, em 2006, Jaqueline sugeriu ao marido que decorassem a piscina com uma pintura de motivos marinhos. Na ocasião Robério viu a pintura de paisagem amazônica em alto relevo de Sr. Antonio no restaurante A Choupana, no centro de Manaus, onde conseguiu seu contato telefônico. Na encomenda pediram ao pintor que utilizasse o "tema mar" ao redor da piscina, com o tubarão, o golfinho e as conchas que Jaqueline trouxe do Ceará (terra de Sr. Antonio, que nasceu no interior do Estado) para serem encrustradas na parede [fig. 116]. A aplicação dos outros elementos, segundo a cliente, partiu da iniciativa do pintor e nunca são iguais: "é um serviço personalizado".

Enquanto realiza, junto com sua esposa D. Francisca, o restauro das pinturas em alto relevo da piscina, Sr. Antonio nos conta:

> É uma paisagem do Atlântico. Nós fizemos os peixes com referências da revista. Temos aqui o peixe-espada, o cavalo-marinho, algas marinhas, o coral bem vermelho, a estrela-do-mar. Temos também anêmonas, o peixe-palhaço e água-viva. A impressão é de que está no fundo do mar.
>
> [*D. Francisca*] A gente trabalha também de acordo com o gosto do cliente.

5. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, na residência do casal em julho de 2010, durante o período que Sr. Antonio e sua esposa D. Francisca restauravam a pintura em alto relevo da piscina, realizada originalmente em 2006. O marido de Jaqueline, Robério, não estava em casa na ocasião da entrevista.

> Agora ali do lado [*no muro dos fundos*] nós temos uma paisagem amazônica. Pode ver o pirarucú, tem o tucunaré, caradiço, que é regional, as criatividades regionais.
>
> Lógico do lado da piscina, fica mais bonito o mar, tem mais sentido, corresponde melhor.

Curiosamente, tanto para o artista quanto para sua cliente, a piscina – de água doce – é associada iconograficamente ao mar – de água salgada. Os peixes e elementos dos rios amazônicos – também de água doce, mas em tons de marrom ao invés do verde e do azul – estão representados ao fundo, em um muro menor. Desta maneira, Sr. Antonio faz com que as paisagens distintas convivam em um mesmo ambiente. Apesar de destacar em seu discurso a importância da presença dos elementos aquáticos amazônicos, não frustra o desejo de sua cliente e é com facilidade que inclui um novo repertório em sua obra.

Para o muro externo da frente da casa, o pintor sugeriu aos clientes "um igarapé, o rio bem amplo e uma ilha", relata Jaqueline. A pedido de Robério o pintor aplicou um barco na composição [fig. 113], para representar o barco da família: seu pai e irmãos eram pescadores.

Para Jaqueline, a pintura de Sr. Antonio é o retrato perfeito da natureza do interior do Amazonas, "igualzinho". E, por fim, ressalta que a arte de Sr. Antonio é tão bonita que "antes os pichadores pichavam o muro, agora eles respeitam a pintura. O Sr. Antonio falou e eu nem estava acreditando muito..."

ELIANA TORRES | Manaus e o Paraná[6]

Dra. Eliana é nascida em Manaus, bem como toda sua família, incluindo seus pais e avós. É médica, formou-se em 1990 pela Universidade Federal do Amazonas e proprietária da Clinison (clínica médica e de ultrasonografia), localizada na rua 10 de julho, ao lado do largo São Sebastião, na frente da revistaria e sebo Soler e do Hotel 10 de julho. Apesar de estar localizada na área mais visitada por turista na cidade (ao lado do Teatro Amazonas), sua clientela é composta basicamente pela população local de Manaus.

Eliana (conforme pediu para ser chamada no início da entrevista) me recebeu em sua clínica após o expediente. Assim como Robério, também conheceu a pintura de Sr. Antonio por meio do painel no restaurante A Choupana, onde o pintor assinou o trabalho com seu nome e número de telefone

6. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010.

celular. Eliana anotou o telefone e entrou em contato para encomendar uma pintura para sua clínica, cujo imóvel é de sua propriedade.

> Eu queria alguma coisa bem amazônica. Achei o trabalho dele muito bem feito, muito natural e detalhado. É uma coisa durável, feito com cimento, barro e areia, uma mistura que ele faz e fica para a vida toda. É um painel para todo o tempo.

Eliana pediu a Sr. Antonio um painel em alto relevo no saguão da entrada da clínica [fig. 117] e outro no muro do páteo interno [fig. 118], com aproximadamente 4 metros de comprimento. Segundo a cliente, o trabalho completo "foi bem caro", custando-lhe R$ 14.000,00.[7]

Para o saguão, a cliente sugeriu "uma árvore com tronco grosso, em alto relevo, e alguns animais da região". O pintor incluiu na encomenda a onça pintada, a coruja, o tucano e uma grande cascata em cimento "imitando pedra". Para o painel do páteo, Eliana pediu uma praia, tartarugas correndo para o rio, e "um homem pescando em uma canoa, um peixe pulando já fora da água, como se ele já tivesse pegado o peixe no anzol." Entregou ao Sr. Antonio uma fotografia como modelo para o pescador:

> Essa pessoa não é daqui, é do Paraná. É um amigo do peito. Não tem nada a ver com o Amazonas. Esteve por aqui, eu o conheci e fiz uma amizade muito grande, só que ele já foi embora. Mora no Paraná, não é nativo da região. Então esse pescador é como se fosse um turista na região, porque ele não tem nada de amazônico, totalmente diferente.

A figura humana não é uma presença constante nas composições do Sr. Antonio. Quando aparecem, como no caso do painel do Hotel 10 de Julho localizado em frente à clínica de Eliana [fig. 33 e 34], são representados por homens de traços indígenas e pele escura. A "diferença" entre as representações do pescador/turista e do amazonense, apontada por Eliana, é acentuada pelo tom de sua pele rosada, na mesma tonalidade dos botos cor-de-rosa à esquerda da mesma pintura.

7. Esse valor contrasta com o valor declarado por Sr. Antonio, que, durante a entrevista realizada na sua casa um dia antes, afirmou ter cobrado um total de R$ 9.550,00 pelas 2 pinturas.

Apesar de frequentar pouco os passeios de selva[8] nos arredores de Manaus, Eliana afirma que a representação de Sr. Antonio é muito parecida com a realidade da natureza amazônica:

> É muito, muito parecido com tudo que é natural: as folhas, a casca das árvores, a vitória régia nativa. Ele [*Sr. Antonio*] procurou ser bem natural, baseado no que a gente vê ao vivo na floresta, nativo mesmo.

Segundo Eliana seus pacientes e acompanhantes que frequentam a clínica – a maioria deles moradores de Manaus e arredores – também apreciam muito a arte de Sr. Antonio. Tiram fotografias ao lado da cascata do saguão e na frente da pintura do páteo.

Angelita veio de Recife, no Pernambuco, e trabalha como recepcionista da clínica há 5 meses. Também admira muito o trabalho do pintor, afirmando que se trata de uma perfeita representação da natureza da Amazônia e que "se tivesse dinheiro, faria uma pintura dessa em minha casa".[9]

8. Partindo de Manaus, os passeios de selva são muito comuns na região, frequentados por turistas e também pela população local. São organizados por diversas operadoras turísticas, sempre acompanhados de guias, com finalidades distintas: pescaria, caça, observação da natureza, visita à comunidades indígenas e caminhadas no interior da floresta secundária.
9. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010.

BOAVENTURA E THELMA | Barraca de lanches[10]

A barraca de lanches do manauense Boaventura [fig. 119] está localizada na rua Dr. Moreira, na Zona Franca, centro comercial de Manaus. Vende sanduíches, salgados, sucos e refrigerantes.

O artista Mineiro,[11] de passagem pela cidade, ofereceu-se para pintar uma mostra gratuita na barraca de Boaventura. Satisfeito com o resultado, o comerciante contratou-o para completar o trabalho, pagando-lhe R$ 100,00 pelo serviço.

Boaventura nos conta que, apesar de "sempre passar turista", sua clientela é composta principalmente pela população local. São os habitantes de Manaus que trabalham na região central e no comércio da Zona Franca. Seus clientes fiéis e habituais repararam e elogiaram o trabalho de Mineiro e a nova cara da barraca. Porém, segundo o relato do proprietário, a pintura com a paisagem amazônica não contribuiu para atrair novos clientes.

A barraca da Thelma [fig. 120], nascida em Parintins, fica no pier do cais do porto, onde os barcos e gaiolas embarcam e

10. As entrevistas com Boaventura e Thelma foram realizadas ao lado de suas barracas, na rua e no porto respectivamente, durante a segunda vista à Manaus, em julho de 2010.
11. Mineiro é o mesmo artista que pintou o restaurante Delícias da Marlene e não foi localizado em nenhuma das duas visitas à Manaus.

desembarcam suas cargas e seus passageiros [fig. 85]. Vende lanches, bebidas, bolachas, chocolates e doces. As barracas se alinham, lado a lado, na parte central do pier. A barraca da Thelma é a única com pintura de paisagem amazônica, destacando-se visivelmente das outras. Ela nos conta que sua barraca virou um ponto de encontro no tumultuado local, que "as pessoas falam: quer marcar um encontro? Vai lá na Thelma! O único lanche que é todo pintado."

O autor da pintura é seu amigo e conterrâneo Wilson. Segundo Thelma, o pintor também trabalha para o boi Garantido e Caprichoso no Festival de Parintins.[12] Thelma encomendou ao artista uma pintura por R$ 600,00 e pediu,

> [...] alguma coisa que representasse o meu lanche, que caracterizasse o lanche. Estamos no meio da floresta, alguma coisa que combinasse. Dar o destaque; na verdade ficou destacado, só aqui tem essa pintura.

Dessa maneira, ao mesmo tempo que a pintura da barraca de Thelma a distingue e destaca de seus vizinhos, confere ao estabelecimento uma identidade local amazônica, ressaltando o ambiente natural que o rodeia.

Para Thelma, a pintura funciona como propaganda: do seu estabelecimento, da paisagem amazônica e também do trabalho do artista. Elogiada por seus clientes locais e fotografada pelos turistas "principalmente do interior do estado do Amazonas" – que chegam e partem nas gaiolas que ali aportam – a pintura, segundo a proprietária, chama a atenção de quem passa, agradando sua clientela cativa e atraindo os novos fregueses.

CLAUDIENE E ADALTO | Coisas famosas do Amazonas[13]

O restaurante a kilo Delícias da Marlene [fig. 121], especializado em comidas regionais, tem suas paredes internas pintadas por Raul Peruano e as geladeiras por Mineiro, ornamentadas no topo com as cabeças dos bois Garantido e Caprichoso.

12. Apesar de Thelma confirmar que o nome do pintor é Wilson, surgiu uma dúvida quanto à autoria da obra ao compararmos sua barraca com as pinturas de Gilson (cujo nome verdadeiro é Gelson), principalmente se observarmos a representação da floresta, das folhagens, do sombreado do rio e do boto cor-de-rosa no Restaurante Uirapurú [fig. 42]. Na entrevista com Joílson, o parceiro de Gilson, este mencionou que o irmão de Gilson – chamado Wilson – também era artista e trabalhava com a dupla eventualmente. Estas informações nos levam a supor que Gilson e Wilson, ambos nascidos em Parintins, trabalharam juntos em mais de uma ocasião, ou ainda, dividem a mesma técnica e estilo de aplicação dos elementos amazônicos nas composições.

13. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010.

Na porta do restaurante é colocada uma TV que, durante o dia e a noite, passa continuamente a gravação da Festa do Boi de Parintins. Localizado na frente do Largo São Sebastião, atende a população local e também os turistas que visitam o vizinho Teatro Amazonas.

A encomenda das pinturas partiu da proprietária D. Marlene, que não estava no restaurante no dia da entrevista. Quem nos contou sobre a demanda feita ao pintor Raul foi sua filha, e gerente do restaurante. Além dela, também forneceu informações Adalto um funcionário do estabelecimento.

> Aqui tem muito turista. Então tem que ser uma paisagem igual do Amazonas. Se aqui é o Amazonas, tem que ser o rio, a floresta, uma onça, o papagaio, a arara... As coisas mais famosas do Amazonas.

Segundo Claudiene, os turistas estrangeiros são os que mais reparam e comentam sobre as pinturas. Compram os DVDs da Festa de Parintins "para levar e mostrar como é a Amazônia".

Para Adalto, as pinturas representam Manaus como era antigamente, "antes de invadirem aqui... Era bárbaro!". E apesar de enfatizar a intenção de promover a pintura como atração turística, concorda com Claudiene quando esta responde à pergunta[14] se há uma identificação do amazonense com as pinturas de paisagem: "Com certeza! Temos orgulho!".

ANA E CLÓVIS | Artes arrazantes[15]

O casal Ana e Clóvis mora em Manaus há 14 anos e é proprietário de 2 restaurantes localizados na mesma rua Dr. Moreira na Zona Franca: o Uirapurú [fig. 37 a 40] e o Uirapurú II [fig. 122 e 123]. Clóvis, matogrossense, cuida do primeiro e Ana, carioca, do segundo. Ambos atendem basicamente a população local e os comerciantes da Zona Franca. Segundo Clóvis, "o povão aqui do centro. Pouco turista, mas os que vêem as pinturas olham, gostam e entram".

Ana contratou e encomendou as pinturas das fachadas e interiores de ambos os restaurantes para Gilson:

14. As perguntas direcionadas para Claudiene foram: "Você acha que os amazonenses se identificam com essa pintura? Vocês dois gostam? Acham que ela representa vocês, como amazonenses?"

15. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010, nos restaurante Uirapurú II.

> Eu falei: eu quero animais, eu quero a floresta, eu quero a Amazônia dentro do restaurante. Porque eu amo a Amazônia. Amo Manaus. É isso. É coração.

Para Ana a pintura de paisagem ajuda a atrair tanto o turista quanto a população local que, segundo ela, se sente bem dentro do ambiente decorado com a temática amazônica, "se identificam muito com isso aqui". Pretende levar Gilson para seu sítio no interior [a 2 horas de barco de Manaus] para pintar dentro e fora da casa. "Quando acabar a piscina eu quero levar ele lá, para ele fazer umas arte arrazantes."

III. b "VOCÊ VAI GOSTAR. EU GOSTO!"

A recepção e as impressões dos turistas e manauenses sobre as pinturas

José Assunção[16] é professor de inglês, motorista de ambulância, trabalha na operadora Amazon Tours como guia turístico em Manaus e vendendo excursões para a selva.

Os turistas com quem circula por Manaus estão sempre de passagem por um ou dois dias, indo ou voltando do passeio na selva ou de barco nos rios. As duas principais atrações turísticas da cidade onde José passeia com seus clientes são a visita de barco ao Encontro das Águas[17] e a visita guiada ao Teatro Amazonas, situado na região central onde estão diversas pinturas de paisagem dos estabelecimentos comerciais que visam, segundo o relato dos proprietários, atrair os turistas. Porém, segundo José, os turistas brasileiros e estrangeiros só reparam nas pinturas de paisagem quando ele as aponta, daí comentam e eventualmente tiram fotografias.

Já o próprio José, nascido em Manaus, observa e gosta das pinturas. Nos conta sobre a agência de turismo Armstrong, inteira pintada com os temas amazônicos,

16. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010, na operadora Amazon Tours, localizada dentro do Hotel 10 de Julho.

17. O Encontro das Águas, a 10 minutos de lancha de Manaus, é a intersecção dos rios Negro (marrom escuro) e Solimões (marrom claro) que, devido a diferença de densidade e de composição mineral, não se misturam, mantendo uma fronteira cromática quando se encontram.

> Um ambiente que ajuda na venda. Dentro de vários elementos esse é um que vai ajudar na venda. Ele usa a pintura para o turista se sentir num ambiente de selva, apesar de não ter a selva ali no escritório, cria um impacto na mente do cliente. Você vai gostar. Eu gosto![18]

Colega de José na Amazon Tours, Paulo César[19] trabalha como guia em Manaus há 5 anos, acompanhando grupos de turistas nos passeios de selva. Também aprecia as pinturas, acreditando que retratam bem a vida amazônica:

> Dá uma idéia de selva. A gente imagina aquela casinha, "Ah, a casinha lá do seu Antonio, que a gente passa, e tem aquele assaizeiro, que tem o buriti, aquela cerquinha do lado e passa o igarapé aqui na frente". Dá uma idéia sim.

Paulo César concorda com José que os turistas (principalmente os estrangeiros, ressalta) reparam pouco nas pinturas, não lhes chamam a atenção.

O relato de um grupo de turistas canadenses e outro grupo de franceses[20], entrevistados separadamente no café da Pinaconteca do Estado, localizada na praça Heliodoro Balbi ao lado da Zona Franca, vai ao encontro das observações dos guias. Ao verem as fotografias das pinturas de paisagem amazônica – localizadas num raio de menos de 500 metros da Pinacoteca – dizem não terem visto nenhuma das pinturas nem nada parecido nos arredores.

Os canadenses (3 casais de aproximadamente 50 anos) estavam na cidade há dois dias e partiriam de volta para casa na manhã seguinte, depois de uma viagem de barco pelo rio Negro de oito dias de duração. Haviam visitado o Teatro Amazonas e o Encontro das Águas. Impressionados pelas imagens das pinturas de paisagem, um deles comentou espontaneamente que parecia muito a paisagem que viu navegando pelo rio Negro. Ao serem indagados se a pintura de paisagem poderia atrai-los para algum restaurante, a resposta unânime foi positiva: "*Absolutely, yes!*"

Positiva também foi a recepção das pinturas de paisagem amazônica da decoração do Ariaú Tower pelos hóspedes espanhóis de Madri, Ismael e Manoela[21]. Recém-casados, estavam

18. José tentou contactar a agência para agendarmos uma visita mas ninguém atendeu o telefone.

19. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010, na operadora Amazon Tours, localizada dentro do Hotel 10 de Julho.

20. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010.

21. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010, no Ariaú Towers Hotel.

em viagem de lua de mel e era a primeira vez que visitavam o Brasil. Passaram pelo Rio de Janeiro, Parati e seguiriam para Salvador após uma semana na Amazônia. Estavam encantados com as pinturas e decoração do hotel, principalmente com as portas dos quartos entalhadas e pintadas à mão com as paisagens e animais. Nos relata Samuel,

> São bonitas porque refletem perfeitamente o rio Negro e Solimões. São paisagens que na Espanha não existem, são totalmente diferentes. Chama muito a atenção a vegetação e as cores também. Identificamos a pintura com o que podemos ver.

O Ariaú Tower Hotel recebe turistas de diversas partes do mundo e do Brasil, assim como os manauenses e amazonenses de outras regiões. A bancária Greuse Feitosa, de 42 anos, nasceu e mora em Manaus. Visita o Ariaú Towers Hotel constantemente, uma média de 2 vezes por ano desde sua inauguração, em 1987. Acompanhada da mãe e da filha estava passando o final de semana no hotel, onde nos concedeu a entrevista.

Greuse se diz impressionada com a quantidade e a beleza dos quadros nos corredores e nas habitações do hotel, alguns parecidos com quadros que ela mesma tem em casa:

> Eles captam a natureza, captam a beleza do índio, dos animais: eu acho demais! É muito talento, muito dom. Eu acho muito bonito mesmo.[22]

Nos conta que identifica as feições do amazonense nas representações das pinturas dos painéis, quadros e esculturas em fibra de vidro [fig. 127 e 128] que encontramos decorando o hotel.[23]

Greuse tem a pele morena clara, cabelo escuro liso e estatura baixa (aproximadamente 1,60m). Seus avós maternos vieram do Nordeste: o avô do Ceará e a avó de Natal, no Rio Grande do Norte. Os avós paternos são amazonenses do interior do Estado. Em sua auto descrição se diz "amarela, uma outra mistura", diferente do amazonense, do caboclo "típico da região" que, segundo ela tem "o cabelo bem lisinho, olho puxado e pele morena, escura". Greuse identifica o seu grupo – os amazonenses – nas representações do hotel, mas não se inclui nele. Distingue-se pelo tom da pele e pelos ascendentes nordestinos, sem considerar que o caboclo amazonense é, em sua origem, a miscigenação do índio com o branco.

22. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010, no Ariaú Towers Hotel.

23. Nas diversas formas de representação do amazonense que encontramos no Ariaú Towers Hotel, estes são sempre índios ou caboclos.

Amanda e Juliana[24] tem 21 anos, estudam na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas e trabalham na Pinacoteca do Estado como guias do acervo do museu.

As estudantes reconheceram as pinturas de paisagem amazônica das fotografias que lhes mostrei – com exemplos dos trabalhos de Sr. Antonio, Gilson e Mineiro – denominando-as como uma "arte voltada para o turista", encontrada nos hotéis, nos restaurantes do centro comercial, na Zona Franca da cidade. Apontaram a semelhança da temática amazônica entre o trabalho visto nas fotografias e o trabalho de artistas amazonenses que fazem parte do acervo do museu, como Moacir Andrade e Areto Loreto, ressaltando, porém, a diferença de intenção nas duas formas de representação do mesmo ambiente natural amazônico, conforme afirma Amanda:

> Essas pinturas [n*as fotografias*] também podem ser vistas como arte. Só que é uma arte para deixar o local mais bonito e deixar um pouco da identidade daqui, da região. Alguns restaurantes utilizam paisagens amazônicas para chamar mais turistas. Já os quadros aqui da Pinacoteca são só arte mesmo.

Ao mesmo tempo que interam o discurso sobre a presença de uma identidade regional por meio das pinturas de paisagem, as estudantes reforçam a distinção entre a arte "comercial", de cunho popular, e a arte "legitimada" pelas instituições artísticas e assimilada por uma determidada elite intelectual como arte "verdadeira" – sendo que, neste caso, ambas dividem a mesma temática da paisagem amazônica. Esse ponto de vista sobre as pinturas aqui estudadas aparecem em outros depoimentos no decorrer da pesquisa, na voz de artistas plásticos, professores, intelectuais e até mesmo dos próprios pintores entrevistados. São pessoas que em seu depoimento valorizam qualitativamente a arte "legítima" presente nos museus, salões e galerias como sendo superior ao trabalho aplicado em estabelecimentos comerciais e residênciais nas ruas de Manaus.[25]

24. Entrevista realizada na segunda vista à Manaus, em julho de 2010, no saguão da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

25. As questões que permeiam a legitimação e valorização da arte popular e sua comparação com a arte acadêmica e "legitimada", são pertinentes para a compreensão da recepção das pinturas aqui estudadas. Porém os limites da abrangência desta pesquisa de mestrado nos impedem de aprofundar este tema, que poderá ser desenvolvido em um próximo artigo.

III. c PAISAGEM PARA TODOS

No início dessa pesquisa, em julho de 2007, as pinturas de paisagem amazônica localizadas na Zona Franca de Manaus, me saltaram aos olhos em meio ao caos da cidade. Este imapcto foi gerado pela acuidade técnica das pinturas, por suas cores vibrantes, pela repetição dos elementos amazônicos e pela insistência com que as pinturas apareciam em diferentes estabelecimentos comerciais, de restaurantes à bares, barracas de rua à hotéis, revestindo orelhões, fachadas, muros e paredes internas. Parecia claro, que a intenção dos pintores e de seus clientes era a de atrair o olhar de quem a elas se detém, principalmente o turista que transita por Manaus, a caminho da selva, conclusão constantemente presente nos discursos dos pintores e clientes entrevistados.

No decorrer da pesquisa, nas conversas com os pintores, com seus clientes, no aprofundamento da análise das pinturas de paisagem e na observação de seu contexto, percebemos outras possíveis funções dessas imagens. De maneira aparentemente não intencional ou objetiva, as pinturas – produzidas inicialmente para "vender" uma determinada idéia de Amazônia – passam a ter um novo significado, uma identificação com a população local que as encomenda e as insere nos interiores de seus estabelecimentos comerciais e dentro de suas casas.

É o que demonstra a história de Maria Alves, que, após encomendar a pintura do orelhão – no lado externo de sua loja –, prolonga a encomenda para um dos banheiros de sua casa, associando em seu discurso a pintura de paisagem amazônica com a construção de uma "cara", uma identidade regional. É também o caso de Robério e Jaqueline, clientes do Sr. Antonio, que o contrataram para pintar em alto relevo os muros internos do páteo ao redor de sua piscina, local que frequentam exclusivamente sua família e amigos. As paisagens amazônicas presentes dentro das residências criam um vínculo intenso com seus clientes/espectadores, dialogando diretamente com a população habitante de Manaus.

Mesmo em casos onde a pintura cumpre um papel na decoração comercial, não estando inserida em um ambiente privado e familiar – como, por exemplo, nos estabelecimentos de Ana e Clóvis proprietários dos restaurantes Uirapurú, na clinica médica de Eliana, nas barracas de Thelma e Boaventura e no restaurante Delícias da Marlene – o alvo inicial do turista estrangeiro, poucas vezes acertado, é revertido diretamente para os amazonenses e habitantes de Manaus. As pinturas agradam também os próprios encomendantes, muitos deles oriundos de outras regiões do Brasil e de outras cidades da região amazônica.

Nesses casos, os clientes são, ao mesmo tempo, mediadores[26] e receptores das imagens. São peças fundamentais na construção do acervo pictórico que serve para atrair o estrangeiro ao passo que busca dar forma a uma identidade para os que ali habitam. Esses mediadores contribuem para a construção do vocabulário imagético e engrossam o coro dos turistas e manauenses, que elogiam os artistas locais e afirmam as semelhanças das representações das pinturas com a natureza que rodeia a cidade. Dessa maneira, valorizam as imagens que patrocinam, elevando mais uma vez a natureza amazônica como símbolo de fartura e de orgulho da região.

26. Segundo definição da socióloga Nathalie Heinich, o termo mediação "designa tudo o que intervém entre uma obra e sua recepção, tendendo a substituir 'distribuição' ou 'instituições'." Aplicamos o termo neste caso, considerando que os clientes que encomendam as pinturas tem um papel de mediação fundamental no processo de recepção das imagens. [HEINICH, Natalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru: EDUSC, p. 87, 2008.

considerações finais

Em minha primeira visita a Manaus, conforme abordado na introdução, um dos aspectos que me causou grande impacto ao observar as pinturas de paisagem amazônica localizadas no centro da cidade, foi o conteúdo iconográfico das paisagens representadas nas imagens. Neste primeiro contato, pareciam bastante objetivas – e óbvias – as referências acionadas pelos artistas locais: tratava-se de uma aplicação insistente do repertório imagético amazônico – os rios, a floresta, os animais e as lendas regionais –, misturado com os símbolos universais das cidades contemporâneas, como por exemplo o x-burguer e outros produtos vendidos pelos estabelecimentos comerciais revestidos pelas pinturas. Buscando um apelo comercial, a representação da paisagem amazônica e seus elementos característicos transformam a floresta em embalagem para o comércio local.

Porém, este trabalho não trata da investigação da tradição visual amazônica, mas sim, de uma tradução atual desta tradição. Esta tradução implica em um processo ativo, que leva em conta o objeto – texto e imagem – e o olhar de seu receptor, revelando a resignificação das representações do ambiente amazônico. Percebemos, portanto, diversas referências e associações relacionadas às pinturas, seja no depoimento dos artistas, seja nos relatos dos clientes e receptores, ou ainda nas análises desenvolvidas. Uma das perguntas a que se pro-

punha responder a pesquisa, sobre qual seria a origem do repertório iconográfico de que se valem os pintores locais atualmente, ganha uma nova abrangência, abrindo possibilidades de compreensão sobre a miscigenada cultura local, sobre o processo dos pintores e sobre a tradução visual que realizam.

Observamos que a composição do repertório iconográfico com que trabalham os pintores atualmente não nasce de uma única origem, nem de um único acervo isolado, mas sim, de uma variedade de informações – visuais e verbais – oriundas de diversas fontes e mídias. É o caso, por exemplo, do pintor cearense Sr. Antonio, que mistura referências das obras de Da vinci e Michelângelo com as imagens coletadas em arquivos digitais da internet, revistas de turismo e de seu próprio acervo – fotográfico e videográfico – sobre a floresta, conferindo simultaneamente às pinturas que produz o modelo de beleza idealizada por ele e a realidade da paisagem que percebe. É também o exemplo de Gilson, pintor parintinense, que incorpora o x-burguer na paisagem amazônica, transforma a vitória-régia em bandeja e reproduz figuras humanas a partir de fotografias de revistas e acervos pessoais de seus clientes, baseando as representações nas lendas regionais.

Considerando que a compreensão do significado de determinada imagem resulta não apenas da análise de sua concepção e produção mas também do uso que tem e como – e por quem – é recebida, observamos também o olhar, a percepção e o repertório de seus mediadores: os clientes dos pintores, os habitantes de Manaus e os turistas – brasileiros e estrangeiros.

De forma geral, imagens produzidas acerca da paisagem amazônica circulam em âmbito mundial, através de fotografias, vídeos, pinturas e ilustrações, publicadas e distribuídas por internet, enciclopédias, livros didáticos, revistas, catálogo de turismo, televisão, cinema entre outros. Este enorme e variado acervo imagético contribui na construção do repertório amazônico, acionado tanto pelos pintores quanto pelos turistas que visitam a região, colaborando, assim, na abrangência da legibilidade e na eficiência da decodificacão das pinturas de paisagem amazônica por parte dos turistas que visitam Manaus.

Porém, a construção do imaginário sobre a paisagem amazônica não se deve apenas à reprodução e distribuição das imagens que a representam. Descrições verbais sobre a visão edênica da floresta e seus elementos exóticos são encontradas nos relatos dos viajantes europeus que visitaram a região amazônica desde a época da colonização.

Nas páginas iniciais dessa dissertação [p. 1 à 17] foi apresentada uma seleção de trechos de relatos sobre as viagens

realizadas por expedicionários europeus entre os séculos XVI e XIX na Amazônia, colocadas ao lado de detalhes das pinturas de paisagem produzidas em Manaus atualmente. Propondo uma relação entre as descrições verbais do ambiente amazônico de outrora com a produção imagética realizada nos séculos XX e XXI, minha intenção não é demonstrar uma continuidade histórica neste processo, mas sim, levantar a hipótese que o repertório amazônico com que trabalhamos hoje em dia é parte de uma construção que tem sua origem no olhar estrangeiro sobre a Amazônia. Em outras palavras, as imagens sobre a paisagem produzidas na Amazônia remontam visualmente a imagem que o estrangeiro formou acerca dela.

Traçando um paralelo com o exemplo colocado pelo antropólogo Marshall Sahlins em seu artigo "Adeus aos tristes tropos":

> No aeroporto de Honolulu [*Havaí*], os visitantes são recebidos por dançarinas de hula-hula com saias de "palha" de plástico, gingando ao som de lânguidas guitarras espanholas, numa expressão de "espírito de aloha" singularmente havaiano. Uma cultura do turismo, do tipo hoje largamente vendida como material aborígene. [...] Agora, portanto, os havaianos não tem nada a fazer se não recriar-se à imagem que os outros fabricaram deles".[1]

Tanto no caso das pinturas de paisagem amazônica quanto no caso das dançarinas havaianas, o olhar estrangeiro é ao mesmo tempo o alvo e o desencadeador original da construção da imagem. Cria-se um jogo de espelhos onde as descrições – verbais ou imagéticas – montam uma imagem elaborada pelo estrangeiro sobre a cultura que visita, tornando-a um modelo a ser reproduzido. Os pintores enxergam o reflexo da natureza edênica na imagem importada, utilizam-a como modelo nas representações da sua própria paisagem e

1. SAHLINS, Marshall. "Adeus aos tristes tropos" [1992] in *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 506, 2007.

Após ler o artigo de Marshall Sahlins, foi curiosa a chegada de barco ao Ariaú Tower Hotel, no Rio Negro, em julho de 2010. Ali também o visitante é recebido no pier por um violonista e uma dançarina. Na adaptação amazônica do ritual havaiano os artistas tem traços indígenas, a música é cantada pelo violonista em Nheengatu (língua geral amazônica) – lembrando a sonoridade das músicas dos índios peruanos – e o sutiã da dançarina é feito de casca de coco. A cena remete diretamente à dança havaiana descrita por Sahlins, tanto no movimento corporal, quanto na indumentária – uma saia de franjas com a barriga à mostra – e nos colares de flores de plástico que presenteiam aos recém chegados.

Parece, por tanto, que o modelo construido em torno da cultura haviana difundiu-se para outras regiões, onde o significado da dança e do colar na recepção do hóspede, sinônimo de "bem vindo ao paraíso", é aqui multiplicada pelo hotel de selva amazônica para receber seus visitantes.

a devolvem ao visitante, como sendo a representação fiel da realidade natural amazônica.

Por outro lado, conforme vimos no capitulo III, *Sobre a encomenda e a recepção das pinturas*, nos depoimentos dos habitantes de Manaus, a construção de uma "cara" para vender a Amazônia por meio da representação de sua paisagem, não se trata apenas de uma questão comercial, mas, de fato, resulta também eu uma identificação da população local com esta forma de representação da natureza que os rodeia.

A representação da paisagem de uma determinada região é associada aos discursos sobre a identidade nacional desde o final do século XVIII na Europa[2] e a partir do início do século XIX no Brasil, quando as questões relacionadas à formação de uma identidade brasileira – estreitamente ligadas à possibilidade do país se tornar uma nação política e culturalmente independente de Portugal –, são refletidas nas obras produzidas com temáticas nacionais, onde os artistas colocavam forte ênfase nos elementos da paisagem natural brasileira.

2. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil; Nicolas-Antoine Taunay e as desaventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 125, 2008.

É neste contexto que, em 1890, foi construido em Manaus o Teatro Amazonas – fato discutido no capítulo I, *De Manaus à Parintins*. Respondendo à encomenda do governador republicano Eduardo Ribeiro, a decoração interna executada pelo artista pernambucano Crispim do Amaral, aplica o estilo neoclássico europeu nos elementos da paisagem amazônica, buscando afirmar a região como uma das "caras" possíveis do Brasil do final do século XIX e início do XX.

Até os dias atuais, o Teatro Amazonas é o mais forte polo cultural e o ponto turístico mais visitado da cidade. Uma referência real de como a Amazônia é representada através de sua natureza exuberante e como a representação da paisagem dialoga tanto com o público estrangeiro que o visita quanto com a população local que o admira.

Portanto, não é a toa que encontramos nos depoimentos da população local – dos pintores, seus clientes e habitantes de Manaus – uma relação de identidade estabelecida com as pinturas de paisagem amazônica produzidas atualmente na cidade. Esta relação vem sendo construída, em paralelo com a elaboração do repertório iconográfico amazônico, no decorrer dos últimos cinco séculos.

Resultado de uma miscigenação étnica e cultural, a população local – oriunda de diferentes regiões brasileiras e de outros países – tem como um ponto de convergência a relação com

o ambiente onde estão inseridos, indentificando-o nas representações da paisagem amazônica. O ambiente urbano da cidade de Manaus, apesar de rodeado pela floresta, parace estar de costas para ela e as pinturas criam uma paisagem artificial, reproduzida em diferentes suportes – nos muros, paredes e quadros, e também em orelhões, *freezers* e geladeiras. Trata-se de uma simulação que trás a imagem da floresta de volta para dentro da cidade, unificando uma identidade local por meio da representação da natureza regional.

As análises desenvolvidas sobre esta manifestação da visualidade popular amazônica – as pinturas de paisagem, o processo criativo dos artistas e a recepção pelos turistas, clientes e habitantes de Manaus –, de uma maneira geral, apontam para uma variedade de resultados e significados, frutos da diversidade da origem de seus mediadores e da multiplicidade dos repertórios com que trabalham. Voltando à citação do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, na *Introdução* [p. 30], na Amazônia "está sendo cozinhado um gigantesco guisado cultural" e os resultados encontrados nas pinturas de paisagem de Manaus refletem uma parte desta mistura.

O processo através do qual resultam as pinturas pode ser associado ao *sampler*, um método de colagem musical, amplamente difundido na região amazônica, através do qual são produzidas as músicas bregas distribuídas em larga escala por um mercado paralelo e independente das grandes gravadoras.[3] Os *samplers* amazônicos colam trechos de músicas, algumas vezes distorcidas e outras em sua versão original, sem remuneração de direitos autorais, e são aplicadas sobre uma base eletrônica de música brega. Produzidas em computadores caseiros a partir de programas gratuítos, estouram nas rádios locais, lotam shows e vendem milhões de discos nos camelôs da cidade.

Pode-se estabelecer uma analogia do *sampler* com o processo de produção e de recepção das pinturas de paisagem amazônica. Inseridas no ambiente impregnado pela estética brega, as pinturas são apropriações de referências múltiplas, coladas em uma nova ordem. São traduções de repertórios já existentes que, quando processados, ganham novos significados.

Ainda há muito o que se discutir sobre esta intensa manifestação cultural que acontece no Norte do Brasil atualmente. A estética brega, de maneira geral, é um movimento popular massiço, que se observado e estudado, pode nos revelar importantes informações sobre a "cara" do Brasil no início do século XXI. Ou, ao menos, sobre uma de suas múltiplas facetas.

3. Sobre o *sampler* e o processo de produção e distribuição das músicas bregas, ver o filme *Brega S/A* [2009] de Wladmir Cunha e Gustavo Godinho. [http://www.youtube.com/watch?v=7srAWUecsio]

O QUE FOI DE ALGUMA MANEIRA SE CONSOLIDANDO NA CONSCIÊNCIA MODERNA É A IDÉIA DE QUE A CRIAÇÃO PRECISA DA CÓPIA, A IDÉIA DA BRICOLAGEM DE LEVI-STRAUSS, DE QUE TODA CRIAÇÃO NASCE NUMA ESPÉCIE DE PERMUTAÇÃO, REALIZADA SOBRE UM REPERTÓRIO JÁ EXISTENTE.

O FATO DE QUE NÃO HÁ NADA ABSOLUTAMENTE NOVO NÃO TORNA O NOVO MENOS NOVO.[1]

1. CASTRO, Eduardo Viveiros de. In SZTUTMAN, Renato [org]. *Eduardo Viveiros de Castro*. Coleção Encontros. São Paulo: Editora Azougue, p. 184, 2007.

lista de figuras

1. Sinuca no porto de Manaus [Manoel Marques, 2008]
2. Porto de Manaus [Manoel Marques, 2008]
3. Teatro Amazonas [Manoel Marques, 2008]
4. Teto do Salão Nobre do Teatro Amazonas [Manoel Marques, 2008]
5. Detalhe do pano de boca [Mariana Bernd, 2008]
6. Detalhe do pano de boca [Manoel Marques, 2008]
7. Decoração do Salão Nobre [Manoel Marques, 2008]
8. Rua Rui Barbosa, Centro [Mariana Bernd, 2007]
9. Rua Marechal Deodoro, Centro, Manaus [Mariana Bernd, 2007]
10. Rua Dr. Moreira, Centro [Louise Lauschner, 2011]
11. Rua Dr. Moreira, Centro [Louise Lauschner, 2011]
12. Rua Floriano Peixoto, Centro [Mariana Bernd, 2009]
13. Rua Rui Barbosa, Centro [Mariana Bernd, 2009]
14. a 22. Festival do Boi de Parintins [Renato Stockler, 2008]
23. Restaurante Scarolla, pintura de Sr. Antonio [Manoel Marques, 2008]
24. Barraca de lanches, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2007]
25. Barraca de lanches, pintura de Gilson [Marcelo Delduque, 2008]
26. Parede de bar, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2007]
28. Churrascaria no porto de Manaus [Mariana Bernd, 2009]
29. Restaurante Canto da Peixada [Mariana Bernd, 2009]
30. Muro de restaurante [Manoel Marques, 2008]
31. Bar do Gringo [Mariana Bernd, 2010]
32. Bar Catanhola [Mariana Bernd, 2008]
33. e 34. Hotel 10 de Julho, pintura de Sr. Antonio [Manoel Marques, 2008]
35. Restaurante no Centro [Manoel Marques, 2008]
36. Boate, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2009]
37. a 40. Restaurante Uirapurú, pinturas de Gilson [Mariana Bernd, 2009]
41. Boate, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2009]
42. Restaurante Uirapurú, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2009]
43. Restaurante no centro, retrato de Gilson [Mariana Bernd, 2009]
44. Hotel Lisboa II, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2010]
45. Hotel Opção, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2010]
46. Muro de copiadora, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2010]

47. Hotel 10 de Julho, pintura de Sr. Antonio [Manoel Marques, 2008]
48. Restaurante Scarolla, pintura de Sr. Antonio [Manoel Marques, 2008]
49. Sr. Antonio e D. Francisca [Mariana Bernd, 2008]
50. Detalhe, pintura de Sr. Antonio [Manoel Marques, 2008]
51. a 53. Ariaú Amazon Towers, pinturas de Sales [Mariana Bernd, 2010]
54. O pintor Sales entre suas telas [Mariana Bernd, 2010]
55. Hostel Natureba [Mariana Bernd, 2010]
56. a 58. Pinturas de Mineiro [Mariana Bernd, 2008/2010]
59. Pintura de Mineiro e Raul Peuano [Mariana Bernd, 2010]
60. Restaurante Delícias da Marlene [Mariana Bernd, 2010]
61. e 62. Raul peruano pintando o restaurante [Mariana Bernd, 2010]
63. Restaurante peruano, Centro [Manoel Marques, 2008]
64. a 66. Quadros em bares e restaurantes, Centro [Mariana Bernd, 2009]
67. Bar, Centro [Manoel Marques, 2008]
68. a 70. Fachadas, Centro [Marcelo Delduque, 2008]
71. Logotipo do Hotel Felipão, pintado por Gilson [Mariana Bernd, 2009]
72. e 73. Instituto Ida Batista Nelson [Mariana Bernd, 2009]
74. Muro de rua [Mariana Bernd, 2010]
75. Entrada Hotel Felipão [Manoel Marques, 2008]
76. Detalhe do painel da entrada Hotel Felipão [Manoel Marques, 2008]
77. Restaurante peruano, Centro [Manoel Marques, 2008]
78. e 79. Quadros pintados por Sr. Antonio [Mariana Bernd, 2010]
80. Fachada em Manaus [Manoel Marques, 2008]
81. Fachada em Manaus [Mariana Bernd, 2010]
82. a 84. Tipografias de barcos do porto de Manaus [Mariana Bernd, 2010]
85. Porto de Manaus [Marcelo Delduque, 2008]
86. Exemplos de tipografia vitoriana [MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 178-180, 2008]
87. Detalhe da fachada do restaurante Uirapurú [Mariana Bernd, 2010]
88. Ariaú Amazon Towers, pintura de Sales [Mariana Bernd, 2010]
89. Muro de rua [Mariana Bernd, 2010]
90. Painel de bar [Mariana Bernd, 2009]
91. Detalhe de restaurante [Manoel Marques, 2008]
92. Muro de hotel [Manoel Marques, 2008]
93. Fachadas, Centro [Marcelo Delduque, 2008]
94. Ariaú Amazon Towers, pintura de Sales [Mariana Bernd, 2010]
95. a 97. Referências do Sr. Antônio [Mariana Bernd, 2010]
98. e 99. Ariaú Amazon Towers, pintura de Sales [Mariana Bernd, 2010]
100. a 102. Caderno de referências do Sr. Antônio [Mariana Bernd, 2010]
103. Boate, pintura de Gilson [Mariana Bernd, 2010]
104. e 105. Barco para o Ariaú Amazon Towers [Mariana Bernd, 2010]
106. e 107. Orelhão pintado por Chauly [Mariana Bernd, 2010]
108. a 111. Banheiro pintado por Chauly [Mariana Bernd, 2009]
112. Jaqueline em frente ao muro externo [Mariana Bernd, 2010]
113. Detalhe do muro externo, pintura de Sr. Antonio [Mariana Bernd, 2010]
114. Sr. Antonio e D. Francisca, trabalhando [Mariana Bernd, 2010]
115 e 116. Área da piscina, pintura de Sr. Antonio [Mariana Bernd, 2010]
117 e 118. Clínica Clinison, pintura de Sr. Antonio [Mariana Bernd, 2010]
119. Barraca de Boaventura, pintura de Mineiro [Mariana Bernd, 2010]
120. Barraca de Thelma, no porto de Manaus [Mariana Bernd, 2010]
121. Restaurante Delícias da Marlene [Mariana Bernd, 2010]
122. e 123. Restaurante Uirapurú II [Mariana Bernd, 2010]
124. Ana, proprietária do restaurante Uirapurú II [Mariana Bernd, 2010]
125. Porta de quarto do Ariaú Amazon Towers [Mariana Bernd, 2010]
126. Painel do Ariaú Amazon Towers [Mariana Bernd, 2010]
127. e 128. Bonecos do Ariaú Amazon Towers [Mariana Bernd, 2010]
129. Quadro do Ariaú Amazon Towers [Mariana Bernd, 2010]
130. Portão da casa de Jaquelide e Robério [Mariana Bernd, 2010]

referências bibliográficas

ALENCAR, José de.
O guarani. São paulo: Ateliê Editorial, 2000.
ALVES, Caleb Faria.
Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. São Paulo: Edusc, 2003.
ANDRADE, Mário de.
Macunaíma, o heróis sem nenhum carácter. São paulo: Ateliê Editorial, 2000.
_____, Mario de.
Danças dramáticas do Brasil. São Paulo: Editora Itatiaia, 1º tomo, 1982.
_____, Mario de.
O turista aprendiz. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1983.
BARDI, Lina Bo.
Tempos de grossura. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1994.
BATH, Fredrik.
"Grupos étnicos e suas fronteiras" in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.
BAXANDALL, Michael.
Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
BERGER, John.
Modos de ver. São Paulo: Rocco Editora, 2001.
BHABBA, Homi.
O Local da Cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
BURKE, Peter.
Hibridismo cultual. Porto Alegre: Unisinos, 2004.
CANEVACCI, Massimo.
Antropologia da comunicação visual. São Paulo: DP&A Editora, 2001.
CARVALHO, José Murilo de.
A formação das almas, o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
CARDOSO, Rafael. [org.]
O design brasileiro antes do design. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHARTIER, Roger.
"Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. Seminário "Popular Culture: an Interdisciplinary Conference", Massachusetts Institute of Technology [MIT], 1992.
CHECA-ARTASU, Martin M.
Cuando las paredes comunicam: la gráfica popular en México. 53º ICA: Congreso Internacional de Americanistas. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009.
CHIARELLI, Tadeu.
"Introdução" e "Notas" in DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, 1995.
CUNHA, Manuela Carneiro da.
Negros, estrangeiros. "Introdução" e "Conclusão". São Paulo: Brasiliense, 1985.
_____, Manuela Carneiro da.
Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
FERRARA, Lucrecia D'Alessio
Olhar periférico. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.
FILHO, João Meirelles.
Grandes Expedições à Amazônia Brasileira. 1500-1930. São Paulo: Metalivros, 2009.
FLORESCANO, Enrique. [org.]
Espejo mexicano. Cidade do México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fundación Miguel Alemán/Fondo de Cultura Económica, 2002.
FRAMPTON, Kenneth.
"Perspectivas para um regionalismo crítico" in NASBITT, Kate [org]. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
_____, Kenneth.
"Uma leitura de Heidegger" in NASBITT, Kate [org]. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
GINZBURG, Carlo.
Mitos, emblemas, sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
GINZBURG,Carlo e CASTELNUOVO, Enrico.
"História da arte italiana, centro e periferia" in *A Micro-História e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
GLAUBER, Barbara. [org.]
Lift and separate – graphic design and the vernacular. Nova Iorque: The Herb Lubalin Study Center of Design and Typography, 1993.
GOLDIM, Neide.
A invensão da Amazônia. Manaus: Valer Editora, 2007.
GOMBRICH, Ernst H.
Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
GREGOTTI, Vittorio.
"Território e arquitetura" in NASBITT, Kate [org]. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
HATUM, Milton.
Cinzas do norte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
_____, Milton.
Dois irmãos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
_____, Milton
Órfão do Eldorado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
HEINICH, Natalie.
A Sociologia da Arte. Bauru: EDUSC, 2008.
LEITE, Dante Moreira.
O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia. São Paulo, Editora da UNESP, 2002.
LEITE, Miriam Moreira.
"Texto visual e texto verbal" em *Desafios da Imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998.
LÉVI-STRAUSS, Claude.
Tristes Trópicos. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
LUPTON, Ellen.
Mixing messages – graphic design in contemporary culture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996.

MAGALHÃES, Aloísio.
E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.
MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W.
História do design gráfico. São Paulo: Cosac Naify, pp. 178-180, 2008
MESQUITA, Otoni.
Manaus: história e arquitetura (1852-1910). Manaus: Valer Editora, 2006.
MITCHELL, W. J. T.
Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
MONTEIRO, Mário Ypiranga.
Teatro Amazonas. Manaus: Governdo do Estado do Amazonas, 1965.
MORSE, Richard M.
O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
NASBITT, Kate [org].
"Introdução" in *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
ORTIZ, Renato.
Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
READ, Herbert.
The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists. Londres: Thames and Hudson, 1994.
RIBEIRO, Darcy.
O povo brasileiro. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
RUBINO, Silvana [org.]
Lina por escrito. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
SAHLINS, Marshall.
Cultura na prática. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
SCHWARCZ, Lilia Moritz.
O sol do Brasil; Nicolas-Antoine Taunay e as desaventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
SCHWARZ, Roberto.
"Nacional por subtração" in *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
SONTAG, Susan.
Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.
SOUZA, Gilda de Mello.
O tupi e o alaúde. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.
SOUZA, Marcio.
A expressão amazonense. São Paulo: Alfa-ômega, 1977.
_____, Marcio.
Galvez, imperador do Acre. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
SZTUTMAN, Renato [org].
Eduardo Viveiros de Castro. Coleção Encontros. São Paulo: Editora Azougue, 2007.
TOTA, Anna Lisa.
A Sociologia da Arte; do museu tradicional à arte multimédia. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
TZONIS, Alexander. LEFAIVRE, Liane.
"Por que regionalismo crítico hoje?" in NASBITT, Kate [org]. *Uma nova agenda para arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
WÖLFFLIN, Heinrich.
Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
VALLADARES, Clarival do Prado.
Restauracão e recuperação do Teatro Amazonas. Manaus: Bloch Editores, 1974.

ARTIGOS DE PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

BLAUVELT, Andrew.
In and around: Cultures of design and the design of cultures. Berkeley; Emigre Maganize, nº32, 1994.

FRAMPTON, Kenneth.
Place-form and cultural identity in Design after modernism: beyond the object. Seattle: Arcade Magazine. http://www.arcadejournal.com/Public/IssueArticle.aspx?Volume=20&Issue=1&Article=30

MITCHELL, W. J. T.
Como caçar [e ser caçado por] imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. Brasília: Revista E-compós, v.12, 2009.

PAULA, Julio de.
O mistério do Boi. Programa *Veredas*. Cultura Brasil – Portal de música brasileira, 29.06.2010. http://www.culturabrasil.com.br/programas/veredas/arquivo-15/o-misterio-do-boi-3

VIANNA, Hermano.
O epicentro pop da amazônia. São Paulo: Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, 05.05, 1999.

TESES E DISSERTAÇÕES

MARTINS, Fernanda de Oliveira.
Letras que flutuam: o abridor de letra, a tipografia vitoriana e a visualidade amazônica. Monografia de especialização em Semiótica e Cultura Visual Belém: ICA / Universidade Federal do Pará, 2008.

SILVA, Maria Helena Rodrigues.
Boi-bumbá de Parintins: arte e significação. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2005.

TUTTOILMONDO, Joana.
País-paisagem: uma análise da produção pictórica paisagística de Tarsila do Amaral. Dissertação de mestrado. Orientadora: Profa. Sylvia Maria Caiuby Novaes. São Paulo: FFLCH / USP, 2003.

FILMES

Brega S/A. Wladmir Cunha e Gustavo Godinho, 2009.
Fitzcarraldo. Werner Herzog, 1982.
Iracema, uma transa amazônica. Jorge Bodanzky, 1976.
Macunaíma, o herói sem nenhum carácter. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.
Teatro Amazonas. Aurélio Michiles, 2002.

SITES CONSULTADOS

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm
http://populardelujo.wordpress.com/
http://www.culturabrasil.com.br/programas/veredas
http://www.scribd.com/doc/7396224/Design-Ee-Arte-Monica-Moura

Esta obra foi impressa em sistema digital sob demanda e corresponde ao consumo de 0,2 árvores plantadas sob a norma ISO 14001.

RECICLE SEMPRE.

Linear B gráfica

Responsabilidade Livros Sob demanda Ambiental