

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO A PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SEMIÓTICA VISUAL: ARTES PLÁSTICAS EM MANAUS (ANOS 1980) –  
FASE 2

Bolsista: Karen Rafaela da Silva Cordeiro, FAPEAM

MANAUS  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO A PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

RELATÓRIO FINAL  
PIB-H/ 0139/2012  
SEMIÓTICA VISUAL: ARTES PLÁSTICAS EM MANAUS (ANOS 1980) –  
FASE 2

Bolsista: Karen Rafaela da Silva Cordeiro, FAPEAM  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosemara Staub de Barros

MANAUS  
2013

Todos os direitos deste relatório são reservados à Universidade Federal do Amazonas, ao Núcleo de Estudo e Pesquisa em Ciência da Informação e aos seus autores. Parte deste relatório só poderá ser reproduzida para fins acadêmicos ou científicos.

Esta pesquisa, foi financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Amazonas – FAPEAM, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Amazonas, foi desenvolvida pelo Núcleo de Estudo e Pesquisa em Ciência da Informação e se caracteriza como subprojeto do projeto de pesquisa Processo de criação na Amazônia pertencente ao Grupo de Pesquisa de Estudos em Arte e Tecnologia Interativa - GEPARTI/CNPq/UFAM;

A arte é um alimento útil à sociedade.

Arnaldo Garcez

**LISTA DE QUADROS**

QUADRO 1 – Classificação do signo conforme tricotomia.....17

QUADRO 2 – Atividades desenvolvidas no PIBIC.....29

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>07</b>
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>08</b>
1.1 A Semiótica de Peirce.....	08
1.2 Os elementos da Linguagem Visual.....	19
1.3 Breve Contextualização da Arte Nacional na década de 80.....	22
1.4 Breve Contextualização da Arte em Manaus na década de 80.....	26
<b>2. BIOGRAFIAS.....</b>	<b>27</b>
2.1 Arnaldo Garcez.....	27
2.2 Bernadete Andrade.....	28
2.3 Rita Loureiro.....	30
2.4 Otoni Mesquita.....	30
<b>3. CATALOGAÇÃO DAS OBRAS ARTÍSTICAS.....</b>	<b>32</b>
3.1 Arnaldo Garcez.....	32
3.2 Bernadete Andrade.....	33
3.3 Rita Loureiro.....	35
3.4 Otoni Mesquita.....	37
<b>4. ANÁLISE SEMIÓTICA DAS OBRAS.....</b>	<b>41</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>61</b>
<b>FONTES E REFERÊNCIAS.....</b>	<b>62</b>
<b>CRONOGRAMA.....</b>	<b>64</b>

## INTRODUÇÃO

A pesquisa “Semiótica Visual das Artes Plásticas em Manaus (anos 1980) – Fase 2” visa dar continuidade aos estudos e análises semióticas realizadas na primeira fase da pesquisa, feita no PIBIC 2011. E por estar vinculada ao projeto de pesquisa intitulado “Processo de criação artística na Amazônia”, pertencente ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte e Tecnologia Interativa – GEPARTI/CNPq/UFAM, tem como objetivo contribuir com o conhecimento artístico desse período, além de analisar as interações signicas e o processo de significação cultural das obras produzidas naquela época.

Podemos admitir, que ainda é escasso o estudo das Artes Plásticas em Manaus, ainda há um grande espaço reservado para a realização de pesquisas que permitam que a identidade cultural não seja perdida.

Diante de tanta escassez faz-se necessário o mapeamento e catalogação das obras produzidas naquela época, para isso foram selecionados dez artistas, que tiveram destaque naquela época, como, Arnaldo Garcez, Rita Loureiro, Bernadete Andrade e Otoni Mesquita.

A cidade de Manaus na década de 1980, segundo CORREA (2008), foi prestigiada com a inauguração da Galeria Afrânio de Castro em 1981. Naquela época os artistas não possuíam espaço para mostrarem suas produções, a Galeria veio então difundir a arte na cidade de Manaus e ceder o espaço inicial que muitos artistas necessitavam.

É importante ressaltar que os artistas apontados nessa pesquisa não foram os únicos que tiveram produção naquela época, tivemos o cuidado de escolher os que de alguma forma tiveram destaque, principalmente por terem participado de exposições na Galeria Afrânio de Castro, que era um dos poucos espaços cedidos para exposições artísticas.

Pretendemos pesquisar as manifestações artísticas de Manaus nos anos 80, sob o ponto de vista da Semiótica Visual, para isso usaremos como base teórica Semiótica de Charles Sanders Peirce.

## **1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

### **1.1 Semiótica de Peirce**

A Semiótica que usaremos neste trabalho para análise formal das obras artísticas será a Semiótica de Peirce. Embora a semiótica possua três vertentes, a semiótica Peirciana talvez seja a mais conhecida nos dias atuais, como expõe Santaella:

A primeira peculiaridade reside no fato de ter tido, na realidade três origens ou sementes lançadas quase simultaneamente no tempo, mas distintas no espaço e na paternidade; uma nos Estados Unidos, outra na União Soviética e a terceira na Europa Ocidental. (SANTAELLA, 2007, p. 15)

Mas o que é Semiótica? Logo a priori, o termo “Semiótica” nos põe diante de uma grande dúvida. De forma resumida fala-se que Semiótica é a “ciência de toda e qualquer linguagem” (SANTAELLA, 2007, p. 10) ou a Ciência que tem como objetivo o estudo dos signos.

Segundo Barros “A Semiótica peirceana, ou ainda a ciência que estuda os signos, considera que todas as coisas existentes no mundo se constituem em signos, sendo que cada uma delas tem sua própria linguagem” (BARROS, 2007, p. 3).

Por linguagem nos referimos a todos os tipos de linguagem, o papel da linguagem não fica restrito somente as linguagens escritas e faladas, nem por distinção de idiomas, a linguagem nesse caso se dá por qualquer meio de comunicação, segundo Santaella (2007) a linguagem está na presente em imagens, sinais, formas, movimentos, volumes, música, som, expressão, enfim tudo ao nosso redor é composto de linguagem.

Para melhor compreensão vejamos quem foi Charles Sanders Peirce.

Charles Sanders Peirce, nasceu nos Estados Unidos em 1839 e faleceu no ano de

1914, Peirce teve envolvimento com várias áreas da ciência, formou-se em Química, além de possuir envolvimento com a matemática, filosofia, astronomia, conheceu dez idiomas, diferentes, mas foi antes de tudo um grande cientista.

De acordo com Santaella (2007), pelo fato de seu pai Benjamim Peirce, ter sido um grande matemático e professor de Harvard, há indícios de que esse herança tenha influenciado Peirce para dar um pontapé inicial em seus estudos. Sua casa era constantemente sede de reuniões importantes com vários artistas e cientistas da época, os quais eram amigos de seu pai.

Peirce começou seus estudos sobre a lógica desde muito cedo, de acordo com Santaella (2008) suas leituras começaram pelas cartas de Shiller, logo depois passou a estudar, com apenas 12 anos de idade, a *Crítica da Razão Pura* de Kant, considerada por muitos uma obra com alto nível de complexidade, e aos 16 anos de idade já a conhecia como a palma de sua mão.

Todo e qualquer envolvimento que Peirce possuía com as ciências, era um meio de atingir a *Lógica das Ciências*, também conhecida como *Semiótica*, como é descrito neste trecho:

[...] desde o dia em que, na idade de 12 ou 13 anos, eu peguei, no quarto do meu irmão mais velho, uma cópia da lógica de Whateley e perguntei ao meu irmão o que era lógica, ao receber uma resposta simples, joguei-me no assoalho e me enterrei no livro. Desde então, nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa – matemática, ética, metafísica, anatomia, termodinâmica, ótica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, o jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia, exceto como um estudo de *Semiótica*. (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2007, p. 21)

Embora Peirce tenha dedicado cerca de 30 anos de sua vida aos estudos da *Semiótica*, nunca fora reconhecido, foram inúmeros manuscritos deixados, chegando a totalizarem cerca de 80.000, sem mencionar os que já haviam sido publicados em vida. “Considerando-se que décadas depois de sua morte, apenas perto de 5.000 páginas [...] foram publicadas” (SANTAELLA, 2007, p. 21)

Os estudos da grande obra Peirciana começaram a partir dos estudos dos fenômenos, Peirce caracterizava um fenômeno ou phaneron como “tudo aquilo que aparece a mente” (SANTAELLA, 2007, p. 7). Um fenômeno também pode ser descrito como “[...] meaning by the phenomenon, whatever is present at any time to the mind in any way” (C.P. 1.186).

Com os estudos sobre os fenômenos, Peirce deu a luz aos “três elementos formais ou categorias universalmente presentes” (SANTAELLA, 2008, p. 7).

No entanto, como expõe Santaella (2008), Peirce não ficou satisfeito com sua classificação em apenas três classes ou categorias, somente treze anos mais tarde com uma nova publicação, com o título original: “One, two, three: fundamental categories of a Thought and of a nature” (C.P. 1. 369) é que as categorias voltaram à tona, sendo um fruto de quase 30 anos de total dedicação, Peirce então convenceu-se que eram somente essas três categorias:

[...] temos indubitavelmente três elementos radicalmente ligados à consciência, só estes e nenhum outro. E eles estão evidentemente ligados às idéias de um-dois-três. Sentimento imediato é a consciência do primeiro; o sentido da polaridade é a consciência do segundo; e consciência sintética é a consciência do terceiro ou do meio. (C.P. 1. 382)

Posteriormente as categorias passaram a ser classificadas como: primeiridade, secundidade e terceiridade, no idioma original Firstness, Secondness and Thirdness.

Segundo Barros (2007), as categorias estão ligadas entre si, todo e qualquer fenômeno produzido deverá pertencer a uma dessas categorias, mesmo que o fenômeno esteja classificado apenas em terceiridade, terá intrinsecamente as classificações de primeiridade e secundidade.

A primeiridade classifica-se como o acaso, “é a qualidade do sentimento” (SANTAELLA, 2007, p. 46). É o primeiro contato que temos com o objeto, que pode ocorrer com qualquer um dos sentidos, seja ele o tato, a visão, o olfato, o paladar, tal contato gera um sentimento que pode ser qualquer sentimento. Por exemplo, você sente um cheiro, mas não

consegue determinar que cheiro é esse. Para reforçarmos o pensamento vejamos a primeiridade nas palavras de Peirce “[...] sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante de tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise”. (C.P. 1. 377)

A secundidade é o segundo contato com o objeto, caracteriza-se pela ação. Segundo Barros (2007) é quando temos uma sensação em relação ao objeto, de que forma ele é constituído. Para Peirce a secundidade é “a segunda consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa” (C.P. 1. 377). Seguindo o exemplo dado anteriormente, nesse segundo momento a luta para determinar que cheiro é esse que você está sentindo começa, a percepção entra em ação.

A terceiridade é o terceiro contato que temos com o objeto, pode ser descrita como “[...] generalidade, infinitude, continuidade, difusão, crescimento e inteligência” (SANTAELLA, 2007, p. 51) ocorre quando escolhemos um código para descrevermos o que foi percebido, tal código pode ser determinado por uma linguagem, ou seja, fazemos uso de uma lei. Para Peirce a terceiridade caracteriza-se como “consciência sintática, reunindo tempo, sentido e aprendizado, pensamento”. (C.P. 1.377). Fazendo novamente o exemplo da percepção do cheiro sentido na descrição de primeiridade e secundidade, agora na terceiridade você escolherá um modo de representar o cheiro sentido, seja pela fala, escrita ou até mesmo por gestos.

A partir do exemplo dado verificamos que a experiência passou pelas três categorias, “a experiência se inicia pela primeiridade, passa pela secundidade, para ser nomeada na terceiridade”. (BARROS, 2007, p. 86).

Partindo para outros termos, Santaella (2007), digamos que um signo é o primeiro, o objeto o segundo e o interpretante o terceiro. Cada um dos termos será explicado no decorrer do trabalho.

Foram muitas as definições de signo dadas por Peirce, Santaella (2008) salienta que foram no mínimo entre vinte ou até mesmo trinta formulações diferentes a cerca do que é um signo, ressaltamos que esse número de definições foi dado somente aos volumes traduzidos, vejamos então duas definições atribuídas por Peirce:

Um signo ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen. (C.P. 2.228)

Defino Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o Interpretante do Signo, é, desse modo mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim tem uma relação triádica com seu Objeto e seu Interpretante. (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2008, p.12)

A relação triádica do signo é conhecida como semiose. “A semiose é a ação do signo, ou seja, um processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete” (PEIRCE *apud* BARROS, 2007, p. 88), Barros (2007), defende que toda a ação produzida pelo signo nas citações acima são atribuídas por Peirce como sendo semiose, a ação de “gerar ou produzir e se desenvolver num outro signo” (SANTAELLA, 2008, p. 8).

Com isso, verificamos o surgimento de novos termos como representâmen, objeto e interpretante, passaremos então a explicá-los.

O signo de forma muito simplificada, pode ser definido, segundo Santaella (2008), como alguma coisa que representa algo para alguém, apesar dessa afirmação parecer simples, ela dificulta nossa compreensão, já que a partir dessa afirmativa temos a ilusão de que o signo para ser considerado como signo tem que seguir a função de representar algo para alguém, o uso da palavra alguém não pode prender-se a algo material, é dessa forma então que o termo signo e representamem se diferenciam, sendo assim “um Signo é um Representamen com um

interpretante mental (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2008, p.14).

O signo, portanto tem o papel de representar algo diferente dele mesmo, como nos explica Peirce no trecho a seguir:

[...] para que algo possa ser um Signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer alguma outra coisa, chamada seu Objeto, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser algo distinto de seu objeto. (C.P. 2.230)

Segundo Barros (2007) no seu trajeto de representar algo para alguém o signo faz uso de dois objetos, sendo eles conhecidos como objeto dinâmico e objeto imediato, mas para vermos o conceito de objeto dinâmico e de objeto imediato, é necessário que o termo objeto seja definido.

Como afirma Santaella (2008), para tenhamos uma melhor compreensão do termo objeto é necessário que primeiramente a associação de objeto com “coisa” seja desfeita, vejamos o que Peirce define como objeto:

Os objetos – pois um signo pode ter vários deles – podem ser, cada um deles, uma coisa singular existente e conhecida ou que se acredita tenha anteriormente existido ou que se espera venha a existir, ou um conjunto de tais coisas, ou uma qualidade, relação ou o fato conhecidos cujo Objeto singular pode ser um conjunto ou uma totalidade de partes, ou pode ter outro modo de ser, tal como algum ato permitido cujo ser não impede sua negação de ser igualmente permitida, ou algo de uma natureza geral desejado, exigido, ou invariavelmente encontrado em certas circunstâncias gerais. (C.P. 2. 232)

O objeto, de modo simplificado é aquilo que é representado pelo signo, é algo diferente do signo:

O objeto nesse caso só pode ser algo a ser criado pelo próprio signo, determinando o signo a posteriori, o que o faz aliás, funcionar como signo; caso contrário, ele não teria, em si mesmo, nenhum poder para funcionar como tal. (SANTAELLA, 2008, p.38)

Agora vejamos os conceitos acerca do objeto imediato, segundo Santaella (2008) está localizado dentro do signo “[...] é o objeto tal como o próprio signo o representa, e cujo

Ser depende de sua representação no signo” (C.P. 4. 536), ou seja, o objeto imediato é aquilo que indica sua condição mental tal qual nos é apresentado, sem nos deixar nenhuma dúvida sobre o que é apresentado a nossa mente quando o observamos, por fim, o objeto imediato é o modo como o objeto dinâmico é representado, podemos também dizer que o objeto imediato é uma sugestão do objeto dinâmico, como explicita Santaella (2008).

Já o objeto dinâmico é o objeto real, “é o objeto em si próprio” (C.P. 8. 333). É tudo aquilo que o signo “[...] não consegue expressar, podendo apenas indicar” (C.P. 8. 314), de acordo com Santaella (2008) é também aquilo que o signo substitui e é mediato pelo objeto imediato.

Agora passaremos a ver o que é o interpretante do signo. O interpretante ocorre quando o signo cria outro signo, segundo Barros (2007) é fruto da ação sígnica entre o representamen e o objeto, dado como o terceiro ato dessa ação, para entendermos melhor de que forma tal ação ocorre:

Um signo ou representamen, é o primeiro que se coloca em uma relação triádica genuína tal com um Segundo denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assuma a mesma relação triádica com seu Objeto. (C.P. 2. 274)

O interpretante é dividido em interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final. Santaella (2007) nos diz que Peirce já usava o termo interpretante na sua publicação “Sobre uma nova lista de Categorias”, porém a divisão do interpretante foi usada de forma tardia.

Um interpretante imediato diz respeito à possibilidade de reproduzir o signo, seja uma qualidade, um objeto ou o que ele reproduzirá em uma mente qualquer.

Um interpretante dinâmico produz a possibilidade criada no interpretante imediato e subdividi-se em três níveis: emocional, energético e lógico.

No primeiro nível dividido interpretante dinâmico emocional, temos segundo

Santaella (2008) um signo de qualidade de um sentimento, esse signo corresponde ao efeito de qualidade produzido na mente do intérprete.

No segundo nível, temos o interpretante dinâmico energético, que é um signo que produz “um ato no qual alguma energia é dispendida” (SANTAELLA, 2008, p. 79), quando para que haja uma interpretação há a necessidade de um “desgaste” físico.

E no último nível, encontramos o interpretante dinâmico lógico, segundo Santaella (2008) nesse caso temos um pensamento ou entendimento geral daquilo que é produzido pelo signo.

Seguiremos agora com a divisão dos signos conforme três tricotomias, Peirce as divide como:

[...] a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda conforme a relação do signo com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante, e a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão. (C.P. 2. 243)

Para que fique mais claro vejamos o quadro a seguir com as três tricotomias mais famosas de Peirce:

Signo 1º em si mesmo	Signo 2º com seu objeto	Signo 3º com seu interpretante
1º quali-signo	Ícone	Rema
2º sin-signo	Índice	Discente
3º legi-signo	Símbolo	Argumento

Quadro 1 – Classificação do signo conforme tricotomia.  
FONTE: Santaella, 2007.

Na primeira divisão, na qual um signo representa mera qualidade, Peirce define um signo como: qualissigno, um sinsigno ou um legissigno.

Onde “um Qualissigno é uma mera qualidade que é signo. Não pode atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como

signo.” (C.P. 2. 244), pense em uma cor, a cor por ela mesma apenas como uma qualidade, é nesse momento que você pensou apenas na qualidade da cor é que formou-se um qualissigno, que lhe causará efeitos (sentimentos) posteriormente.

Logo depois temos um Sinsigno, que é um signo “singular, simples [...] é uma coisa ou evento existente e real” (C.P. 2.245), também segundo Peirce um sinsigno envolve vários qualissignos. Usando um exemplo dado por Santaella (2008), temos o sinal de trânsito na cor vermelha que nos faz parar o carro, embora a cor vermelha seja um qualissigno, nesse caso o sinsigno ocorrerá no momento em que paramos o carro quando nos deparamos com a cor vermelha.

Na terceira divisão temos um Legissigno, que é denominado como “[...] uma lei que é signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens” (C.P. 2.246).

Voltaremos a usar o exemplo do sinal de trânsito vermelho, só é possível fazer com que uma pessoa freie o carro quando o vê porque já foram atribuídas leis que lhe foram passadas para que não ultrapassasse o sinal vermelho

Nesse momento passaremos para a segunda tricotomia, a qual Peirce dividiu os signos em: ícone, índice ou símbolo.

O signo é considerado como ícone, segundo Santaella (2008) quando o mesmo possui semelhanças com seu objeto, semelhanças essas podendo ser de caráter ou de qualidade, vejamos o que Peirce tem a dizer sobre o signo icônico:

Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista esse tal objeto, o ícone não atua como signo. Qualquer coisa, seja uma mera qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo seu. (C.P. 2. 247)

Seguindo os passos de Santaella (2008) verificamos que o signo icônico também era chamado por Peirce de hipoícone, e divide-se ainda em três novas faces: a imagem, o

diagrama e a metáfora.

Um signo icônico como imagem, relaciona-se com a primeiridade, de acordo com Barros (2007) ocorre quando as características de algo possuem certa semelhança com algo.

O diagrama, ocorre por segundidade, “por sua vez, representam por similaridade nas relações internas entre signo e objeto” (SANTAELLA, 2008, p. 120)

E por fim, temos a metáfora, que representa a terceiridade “são ícones que justapõem a semelhança [...]. As caricaturas são um grande exemplo” (BARROS, 2007, p. 94).

O segundo item da segunda tricotomia elaborada por Peirce são os signos indiciais. De acordo com Teixeira, os índices são

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mais sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto como objeto individual, por um lado, quanto por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo. (C. P. 4. 305)

Ou seja “são os signos afetados pelas coisas existentes singulares” (BARROS, 2007, p. 94), imagine que você fez uma calçada em frente a sua casa e no dia seguinte foi possível notar que lá haviam pegadas de um animal, tais pegadas eram de um gato, o animal não estava mais ali, mas elas indicavam que ele esteve lá.

Passemos então ao símbolo, para Peirce

Um Símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos. Falamos em escrever ou pronunciar a palavra “man”, (homem) mas isso é apenas uma réplica, ou corporificação da palavra, que é pronunciada ou escrita. A palavra em si mesma, não tem existência embora tenha um ser real que consiste no fato de os existentes se deverão conformar a ela. (C. P. 4. 292)

É possível estabelecer que os símbolos possuem “uma relação direta entre o representamem e o objeto, porém uma relação arbitrária e de convenções sociais e culturais”

(BARROS, 2007, p. 95).

A última e também terceira tricotomia elaborada por Peirce trata a relação do signo com seu objeto, para esta tricotomia Peirce estabeleceu o Rema, Discente ou Argumento.

Peirce estabelece que “Um *Rema* é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível. Todo Rema propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido” (C. P. 3. 250), Barros (2007) aponta que os Signos Remáticos são “vagos”, segundo a autora eles interpretam o objeto criando apenas possibilidades e hipóteses.

Um signo Discente para Peirce é “[...] um signo que para seu Interpretante , é um signo de existência real. Portanto não pode ser um Ícone o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real [...] (C. P. 3. 251), Barros (2007) expõe que um Signo Discente “veicula a informação”.

Vejamos agora o Argumento, Peirce caracteriza o argumento como “[...] um Signo que, para seu Interpretante é um signo de lei (...) é um Signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo.” (C.P. 3. 252)

E a partir dessas três classificações (Rema, Discente e Argumento) Peirce chegou a outras dez classes de signos, para ele a partir das dez classes “(...) numerosas subdivisões têm de ser consideradas” (C.P. 3. 254), a seguir as dez classes:

Primeira: Qualissigno, Icônico, Remático

Segunda: Sinsigno, Icônico, Remático

Terceira: Sinsigno, Indicial, Remático

Quarta: Sinsigno, Indicial, Dicente

Quinta: Legissigno, Incônico, Remático

Sexta: Legissigno, Indicial, Remático

Sétima: Legissigno, Indicial, Dicente

Oitava: Legissigno, Símbolo, Remático

Nona: Legissigno, Símbolo, Dicente

Décima: Legissigno, Simbólico, Argumento

## **1.2 Os elementos da Linguagem Visual**

Para que façamos as análises das obras artísticas faz-se necessário um estudo sobre os elementos básicos que constituem uma imagem, “sempre que alguma coisa é projetada e feita, esboçada e pintada, desenhada, rabiscada, construída, esculpida ou gesticulada, a substância visual da obra é composta por uma lista básica de elementos” (DONDIS, 2007, p. 51) nesse primeiro momento consideraremos tais elementos como sendo o ponto, a linha, o plano e a cor.

Vejamos a seguir cada um desses elementos a começar pelo ponto.

### **O Ponto**

O ponto “é a unidade mais simples e irredutivelmente mínima de comunicação visual” (GOMES FILHO, 2008, p. 42). Como muitos costumam dizer o ponto é o início de tudo, como exemplo, pegue uma caneta e coloque-a na posição de riscar em um papel, fazendo isso notamos que a primeira forma tomada será a de um ponto.

O ponto também “tem grande poder de atração visual sobre o olho” (DONDIS, 2007, p. 53), levando para o lado prático, pense em uma pessoa vestida totalmente com peças brancas, agora imagine que na roupa dela tem uma pequena mancha preta, seu olhar será direcionado rapidamente para essa mancha.

Outra característica do ponto, segundo Barros (2007) é a de transcender a matéria, porque não há necessidade de estar graficamente representado, pegue como exemplo a impressão feita por uma impressora, o que vemos é a forma como um todo, mas são pequenos pontos que colocados lado a lado.

Encontramos também o ponto em elementos da natureza (Figura 1)



Figura 1 – Ponto presente na natureza.  
FONTE: Gomes Filho, 2000.

## **A Linha**

“A linha é definida como uma sucessão de pontos. Quando dois pontos estão tão próximos entre si [...] aumenta a sensação de direcionamento, e a cadeia de pontos se converte em um outro elemento visual distinto: a linha. (GOMES FILHO, 2008, p. 43)

Utilizamos a linha de várias maneiras, na Arte, a linha pode ser usada para dar noção de volume, para contornar, para dar movimento, criar hachuras, texturas, entre outras tantas utilidades.

A linha também é considerada “como o elemento essencial do desenho” (DONDIS, 2007, p. 56), vejamos um exemplo prático na figura 2.



Figura 2 – Desenho com linhas.  
FONTE: Gomes Filho, 2000.

## **O Plano**

O plano por sua vez “é definido por uma sucessão de linhas” (GOMES FILHO,

2008, p. 44).

Segundo Barros (2007), o plano pode ser utilizado para sugerir a noção de tridimensionalidade por meio da sobreposição de elementos bidimensionais (Figura 3).

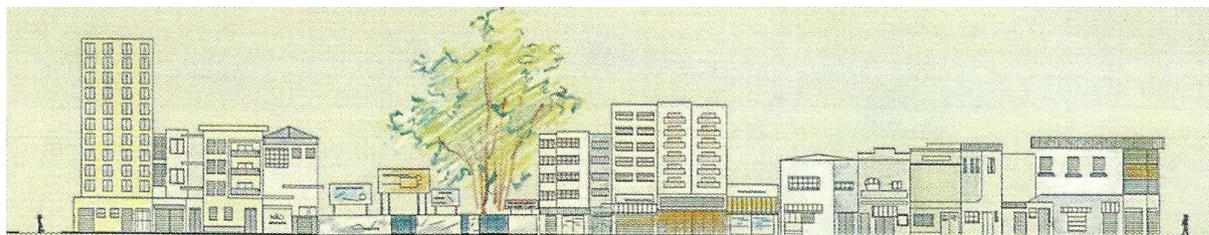


Figura 3 – Exemplo de plano.  
FONTE: Gomes Filho, 2000.

## A Cor

“A cor é um dos elementos morfológicos mais complexos” (BARROS, 2007, p. 47)

Segundo Dondis (2007), a cor possui muita informação, a cor é penetrante e está presente em todas as formas visuais. Todos nós fazemos associações com as cores, tais associações nos causam sentimento, elas são responsáveis muitas vezes por passar sensações tranquilas, alegres, agitadas etc...

Na hora de compor uma obra plástica as cores são de suma importância, pois são elas que passam as sensações propostas pelo artista.

Segundo Barros (2007), a cor possui três dimensões: matiz ou croma; saturação; brilho.

Onde a matiz ou croma é definida, segundo Barros (2007), como a cor que enxergamos, a representação da cor como sendo ela mesma, como as cores primárias e as secundárias, apresentadas pelo círculo cromático (Figura 4).

Barros (2007) define a saturação como sendo a relação da cor com sua pureza.

Por fim temos a última dimensão da cor, conhecida como brilho. O brilho diz respeito ao claro, escuro. “[...] gradações tonais ou de valor” (BARROS, 2007, p. 47)

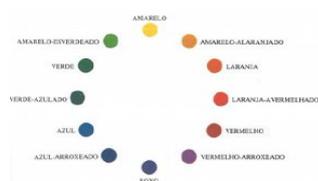


Figura 4 – Círculo Cromático

FONTE: Dondis, 2007

### **1.3 Breve Contextualização da Arte Nacional na década de 80**

O estudo a seguir mostra um breve panorama das artes plásticas no Brasil na década de 80, a fim de fazer uma comparativa com a arte em Manaus na mesma década, tomamos como referência as grandes metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro, que já naquela época mostravam serem palcos para uma nova geração de artistas. O que essa nova geração pretendia mostrar? Quais eram suas temáticas? A princípio os críticos notaram que havia

[...] uma atitude romântica nesta geração sofrida com a violência urbana, a crise econômica sem fim, a fome, a AIDS, as dificuldades em novo comportamento na relação entre as pessoas, a miséria, a corrupção. Mas esses criadores não parecem ser afetados por tudo isso e neles não percebemos uma agressividade “politicamente correta” (...) (AMARAL, 2006, p. 257)

Também começaremos levando em conta “a lei de 1973, que normatizou o ensino da educação artística e a formação do arte-educador” (PECCININI, 2000, p. 120), a partir disso é que foi dado o primeiro passo rumo a criação de entidades de ensino superior no país que de certa forma contribuíram para a produção artística vigente dos anos 80.

A arte nos anos de 1980 no Brasil, segundo Costa (2006), seguiu o movimento conhecido como Transvanguarda, mas também conhecido como Neo-Expressionismo ou Pattern, como ressalta Peccinini (2000) tal movimento tinha como característica principal o retorno a pintura, sendo facilmente observada nos primeiros cinco anos da década e ficou conhecida por esses nomes porque muitos a viam como “uma revisão nostálgica da

história” (CANONGIA, 2010, p. 8), era fácil alguns críticos encontrarem características muitos semelhantes com o movimento artístico Expressionismo.

A década de 80 ficou conhecida como o retorno à pintura porque nas décadas anteriores (60 e 70) outras formas de expressão foram exploradas, tais como o objeto, à performance e o happening, embora seja importante ressaltar que a pintura nessas décadas não foi extinta, foi somente menos explorada, como aponta Amaral (2006).

A Transvanguarda no Brasil quebrou algumas rupturas, uma delas foi dar um novo berço aos movimentos seguidos no país, já que a mesma nasceu na Itália, diferente de outros movimentos seguidos em décadas anteriores no Brasil, como por exemplo, a década de 1960 que seguia os passos dos movimentos artísticos nascidos no Estados Unidos da América e dos países Europeus. Além disso, o movimento Transvanguarda “teve um sentido particular no Brasil ao expressar nossa brasilidade e a liberação de energias contidas pela ditadura que começava a desmoronar” (COSTA, 2006 p. 33), com isso surgiram novas possibilidades, transformando as características “usuais” da arte,

Foram características dessa geração (...) a pintura sem chassis, a lona substituindo o linho, os suportes mais livres possíveis, autonomia para a seleção de formatos, dimensões inusuais em seu gigantismo para jovens que apenas se iniciavam (...) (AMARAL, 2006, p 206)

A diversidade em relação ao uso de materiais trouxe bastante inovação trazendo experimentação também a partir da fabricação de objetos tridimensionais, com isso outras características marcantes para a década:

[...] ao lado do conceitual, em artistas que trabalham com o tridimensional, surge na pintura a “curtição” da superfície, a experimentação de materiais, vários deles adensando a matéria (com cera, com pigmento puro, entretela, objetos os mais diversos, fragmentos do universo industrializado etc.), e a audácia das dimensões agigantadas, que não está desvinculada do fenômeno do mercado. Por outro lado, a ausência da composição, a matéria pela matéria, o prazer visual da intensidade cromática, parece ter cedido lugar a uma poética, a uma sensualidade (...) (AMARAL, 2006, p. 213)

O fim da ditadura também proporcionou uma mudança significativa no processo artístico, os artistas agora voltaram-se para “uma renovação ideológica, social e institucional” (CANONGIA, 2010, p. 26), embora tais acontecimentos não tivessem muitos ligados a política e sim a um questionamento sobre as formas artísticas utilizadas no passado, como observaremos neste trecho:

O que estava em questão no país, como de resto na produção mundial, era a retomada da história da arte, não mais como uma evolução de ismos que se sucedem e se instauram em programas estéticos fechados, mas como um banco de dados a ser reciclado em fragmentos dispersos e simultâneos. (CANONGIA, 2010, p. 28)

A década de 80 foi responsável por lançar uma variedade considerável de bons artistas, segundo Amaral (2006), a maioria dos artistas lançados no Rio de Janeiro tiveram a ajuda do artista Áquila de Rocha, que possuía 70 anos na época além de outros artistas como Nelson Leirner, Julio Plaza e Regina Silveira, que foram artistas atuantes dos anos 60.

Vale também ressaltar que as Bienais foram grandes responsáveis pelas mudanças ocorridas na época, segundo Peccinini (2000), já que difundia a arte brasileira tanto em âmbito nacional quanto internacional, mas também é importante citar a importância de outros locais, tais como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o Museu de Arte contemporânea da USP (Universidade de São Paulo) e a Faculdade de Artes Plásticas da FAAP (Faculdade Álvares Penteado).

As bienais mais importantes da década de 80, segundo Peccinini (2000) foram:

- XVI Bienal de São Paulo em 1981.
- XVII do ano de 1983.
- XVII do ano de 1984.
- XVII do ano de 1985.

A Bienal de 1981, a XVI realizada em São Paulo, mostrou alguns trabalhos dos artistas Carlos Farjado e Ivald Granato. Peccinini (2000) aponta que os trabalhos do artista Carlos Farjado possuíram destaque na Bienal de 1981 porque

As grandes telas que esse artista apresentou na Bienal de 1981 têm o espírito de sapiência, de especulação, que intelectualiza a pintura, o que transmitiu em sua ação doente. Faz das obras resultados consequentes de reflexões e de experiências técnicas atinentes à composição, à superfície, ao espaço e a cor. Como ele próprio afirmava suas obras têm o caráter experimental da produção em grandes formatos, de elevação vertical, quebrando o conceito de quadro pendurado na parede, como uma janela aberta para um espaço ilusório que se aprofunda em perspectiva (...) (PECCININI, 2000, p. 120)

Já o trabalho apresentado por Ivald Granato

(...) fazia uma crônica da época por meio de uma linguagem pictórica, que modificava em características de estilo de composição a cada quadro da série apresentada, bem ao gosto da transvanguarda. A espontaneidade, a vivacidade, uma alegria sensual, a capacidade de dialogar com a linguagem da pintura tipicamente brasileira, são visíveis em seus trabalhos.

Segundo Puccinini (2000) a Bienal de 1985 lançou o grupo “Casa dos 7”, que teriam se inspirado na Bienal de 1981 e só então no ano de 1982 criado o coletivo, os artistas que compunham o grupo dividiam um ateliê na Vila da Cerqueira César, eram artistas 5 sem formação acadêmica, sendo eles: Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos e Paulo Monteiro.

Uma das mais importantes exposições realizadas nessa fase, foi “Como vai Você Geração 80?”, segundo Canongia (2010), a coletiva movimentou o cenário artístico nacional, pois uma centena de artistas expuseram e se sentiram livres para agirem sobre as obras, tal exposição aconteceu na Escola Parque Lage, situada no Rio de Janeiro, no ano de 1984 e tendo como curador Marcus de Lontra Costa.

Foi a partir dessa coletiva, segundo Canongia (2010) que foi possível classificar a pintura neexpressionista no Brasil.

A tentativa pela descoberta de novos materiais e por novas formas de manifestações

artísticas movia os artistas da década de 80, com isso “ os artistas da década de 80 produziam uma extrema ambiguidade conceitual, brincando com colagem indiscriminada da história da arte e desfazendo seus limites formais semânticos” (CANONGIA, 2010, p. 34), a arte nessa fase não ficara presa aos padrões clássicos, performances e instalações levaram a arte para uma novo horizonte, o conceitual.

Quer informal, quer icônica, a volta à pintura, portanto, não era apenas um retorno ao artesanato e às experiências sensíveis, contra o intelectualismo atribuído à minimal e à arte conceitual, mas, antes, a pintura era o gênero perfeito para se discutir a tradição [...] os artistas dessa nova geração cutucaram com vara curta todo “o arcabouço elaborado por Olimpo”. (CANONGIA, 2010, p. 36)

#### **1.4 Breve Contextualização da Arte em Manaus na década de 80**

A Arte em Manaus na década de 80, segundo Correa (2008) foi marcada historicamente com a inauguração da Galeria Afrânio de Castro, no ano de 1981. Tal galeria tinha o objetivo de difundir a arte na cidade além de ceder um espaço significativo para os artistas, como fica exposto no trecho a seguir:

[...] visava cobrir e mesmo reparar as necessidades dos artistas que naquele determinado tempo dispunham apenas do Hall do Teatro Amazonas, hotéis e Shopping Center, além de preencher a lacuna nas artes plásticas e criar um espaço cultural. (CORREA, 2008, p. 19)

A galeria era localizada na rua Ramos Ferreira 1009, nos porões do prédio da Academia de Letras e foi um espaço conseguido pelo atual Secretário de Cultura do Amazonas, Robério do Santos Perreira Braga, foi um espaço cedido pelo vice governador da época.

Apesar de ter sido uma ferramenta de suma importância, a galeria precisava de alguns ajustes para que ficasse no pé de igualdade com as galerias a fora, como expõe Jair Jacqmont (coordenador da Galeria) no trecho a seguir:

Existe a necessidade da galeria ser instalada em um local adequado, mais amplo, bem iluminado, a exemplo de outras pelo Brasil afora. Até Porto Velho, cidade menor que a nossa tem uma galeria duas vezes maior tanto na largura quanto na altura. (A NOTICIA 08/03/1987)

Os artistas amazonenses não queriam ficar para trás em relação às tendências brasileiras, muitos deles chegaram a viajar para participar de exposições fora do estado, como exemplo, temos a Mostra de Artistas Amazônicos que aconteceu no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo:

A qualidade técnica dos artistas e a disposição de suas obras no espaço do museu facilitam a leitura da pesquisa artística, evocativa do pedaço brasileiro que hoje estimula a discussão sobre a soberania nacional. Aqui nesta mostra, o tema explícito nas obras expostas, com suas variadas simbologias compõe um cenário rico de informações sobre a floresta, as lendas e as raízes culturais da complexa área amazônica, que de, acordo com os ecologistas, tem a missão de ser o pulmão do mundo futuro. (ISTOÉ SENHOR/1019 – 29/3/89)

## **2 BIOGRAFIAS**

### **2.1 Arnaldo Garcez**

Garcez é natural de Manaus-Amazonas estudou desenho, pintura, e cultura e gravura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Atualmente Arnaldo Garcez é reconhecido pelo seu trabalho, não somente no Brasil, mas também em outros lugares fora do país, como Lisboa, Miami e Nova York.

Na década de 80, Garcez produzia obras que criticavam a prostituição na cidade. Suas principais atividades na década de 80 foram:

- 1981 – Coletiva, II Salão Curupira de Artes Plásticas, promovido pela Amap – Associação Amazonense de Artistas plásticos, Manaus.
- 1982 – Coletiva, Exposição de pinturas com Adhemar Guerra, no Teatro Amazonas, Manaus.
- 1983 – Coletiva, Casas, na Galeria Afrânio de Castro, Manaus.

- 1986 – Coletiva, Arte Postal Amazonense na Galeria Afrânio de Castro, Manaus.
- 1988 – Coletiva, III Salão Curupira de Artes Plásticas, promovido pela Amap, premiado com medalha de ouro.

## 2.2 Bernadete Andrade

Maria Bernadete Mafra de Andrade, mais conhecida pelo nome artístico Bernadete Andrade, nasceu no interior do Amazonas, em Barreira no ano de 1953.

A filha de Aurélio Carneiro de Andrade e Mãe Maria Alice Mafra de Andrade, não muito diferente de alguns artistas, Bernadete começou a desenhar desde a primeira infância.

Pinto 2012, relata que sua mãe era artesã nas horas vagas e que essa influência foi de suma importância para a artista desenvolver seu potencial artístico, e aos sete anos se mudou para a cidade de Manaus. Na década de 70, Bernadete começara seus estudos acerca do desenho, mas seus pais não tinham condições de pagar. Seus pais apresentaram-na aos diferentes aspectos da cultura local, o que posteriormente pôde ser observado em suas obras, como relata a própria artista

[...] certa vez, até um ritual Sataré-Mauê fez parte dos nossos momentos lúdicos, isso depois de ouvir meu pai e minha mãe, que sempre após o almoço nos lia ou contava uma história. Lembro que realizamos uma festa de casamento, meio mágica, do meu irmão com uma tuncandeira embaixo de um frondoso narimari (ANDRADE *apud* PINTO, 2012, p 19)

Segundo Pinto 2012, Bernadete iniciou a graduação em Filosofia no ano de 1978 pela Universidade do Amazonas, agora conhecida como Universidade Federal do Amazonas, posteriormente teve a oportunidade de estudar na Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas ao fazer vestibular pela primeira vez escolheu o curso de Letras.

Em 1988, Bernadete ingressou no corpo docente da Universidade Federal do Amazonas, como professora de educação Artística.

As principais atividades da artista relacionadas à Arte na década de 80 foram:

- 1980 – Exposição individual de desenhos na Galeria Hanneman Bacelar, em Manaus.
- 1980 - Exposição Coletiva “Ixê Cunhã”, hall do Teatro Amazonas em Manaus.
- 1982 – Ingressa na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro.
- 1983 – Exposição Coletiva 7º. Salão de Artes Plásticas da Escola Nacional de Belas Artes, no Mezanino do Metrô – Largo do Carioca, Rio de Janeiro – RJ.
- 1984 – Exposição Individual no Teatro Álvaro Braga em Manaus.
- 1984 – Exposição Coletiva no Salão Ari Barroso, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro/Cinelândia.
- 1985 – Exposição coletiva 8º Salão de Artes Plásticas da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro –RJ.
- 1985 – Exposição Coletiva Tri-Gestos + Questão, na Galeria EBA-7 – Rio de Janeiro – RJ
- 1985 – Participa da execução do painel para o dia internacional da mulher, no Circo Voador, Rio de Janeiro – RJ
- 1985 – Exposição Coletiva de Artes Plásticas, Circuito Experimental da Cultura, no Salão de Artes da CEU/Rio de Janeiro.
- 1986 - I Bienal de Arte sobre Papel, Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, Argentina.
- 1987 – Jovens Pintores Latino-Americanos, Congresso Internacional de Letras Rio de Janeiro.
- 1988 – Exposição coletiva “Os 13 Novíssimos 1988”, na Galeria do ICBEU,

Copacabana, 14 de Setembro a 6 de Outubro Rio de Janeiro.

- 1988 – Novíssimos, Galeria de Artes do Icubeu, Copacabana, Rio de Janeiro.
  - Pintores do Norte, Centro Cultural Tancredo Neves, Belém.
  - Galeria Contemporânea, Rio de Janeiro.
- 1989 – Artistas contemporâneos do Amazonas, Museu de Arte Brasileira (MAB), São Paulo.
- 1989 – Verde Contemporâneo, Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro.

### **2.3 Rita Loureiro**

Rita Loureiro é uma artista amazonense.

Suas obras ganharam bastante repercussão no anos 80 com a exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, designada “Boi Tema” e com a sequência de quadros pertencentes à uma série intitulada Macunaíma em 1891.

Segundo Mello e Souza (1987), a exposição Boi Tema chamou a atenção do público logo em seu primeiro contato com as obras pela proporção das telas e pelo estilo pessoal que a artista carregava. Suas obras carregam bastante aspectos da cultura amazônica

[...] à profunda vivência da paisagem , ao sentimento da distância, das travessias intermináveis, do horizonte das águas que, mesmo imensa, não eram as águas sinfônicas do mar, mas a melodia infinita dos rios, contido entre as margens. Era ao ar livre da rua, do terreiro, do mercado, da andança e, principalmente do desfile (...) os Reisados, as congadas, o Maracatu, as Taiêras, os Cordões de Bichos, o Bumbá-Meu-Boi (MELLO E SOUZA, 1987, p 15)

### **2.4 Otoni Mesquita**

Otoni de Moreira Mesquita nasceu no dia 27 de Junho de 1953, no município de Autaz Mirim, mas segundo Silva (2003) veio para Manaus com apenas um ano e meio de idade. É formado em Jornalismo pela Universidade do Amazonas (UA) e cursou Gravura na

Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Otoni conta que começou a desenhar desde muito cedo, seus primeiros desenhos eram de objetos simples, “xícaras, castelos, rainhas, bichos e outras figuras” (SILVA, 2003, p 87).

Otoni Mesquita começou a expor seus trabalhos no ano de 1975, este foi o ano que também iniciou um curso de desenho na Pinacoteca do Estado, ministrado pelo artista Manoel Borges.

Suas principais exposições na década de 80 foram:

- 1980 – Exposição Individual “Fruturbano” de 25 de Janeiro a 20 de Fevereiro no Hall do Teatro Amazonas.
- 1982 – Exposição Individual “Estamos Dançando”, no Hall do Teatro Amazonas.
- 1982 - Exposição Coletiva da EBA na Casa do Estudante do Brasil – Rio de Janeiro.
- Exposição Individual “Nostalgia” no Hall do Teatro Amazonas.
- 1984 – Fragmentos, Galeria Afrânio de Castro.
- 1984 – VII Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM, Rio de Janeiro.
- 1985 – VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM, Rio de Janeiro.
- 1985 – IV Arte Pará, prêmio de Aquisição.
- 1986 – Papel, Corpo e Matéria, Parque rio Laje – Rio de Janeiro.
- 1986 – Soltando os Bichos, Galeria Afrânio de Castro.
- 1987 – Arte Hoje, Galeria Eliseu Visconti.
- 1989 – Artista Contemporâneos do Amazonas, Museu de Arte Brasileira – São Paulo.
- 1989 – Surrealismo no Brasil, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

### 3. CATALOGAÇÃO

#### 3.1 Arnaldo Garcez

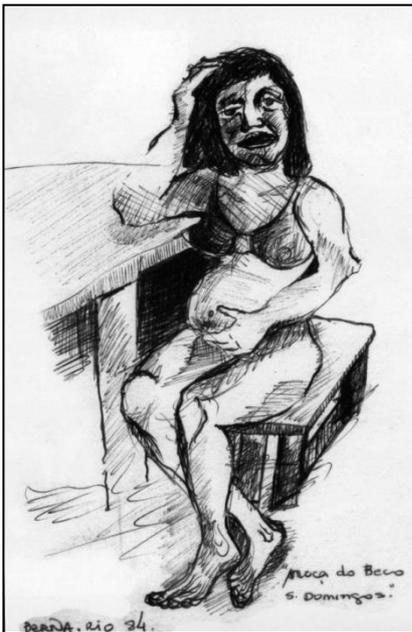


Obra: Sem Título; Pastel seco s/ papel Canson; 1986  
Fonte: Sede da Secretaria de Estado e Cultura do Amazonas.  
(Figura 5)



Obra: Sem título; Pastel seco s/ parede; 1984  
Fonte: Arquivo digital de Otoni Mesquita.  
(Figura 6)

### 3.2 Bernadete Andrade



Obra: Moça do Beco S. Domingos; Desenho a caneta azul s/ canson; 1984;  
Fonte: Pinto, 2012  
(Figura 7)



Obra: Sem título; Rascunho em Caneta s/ Papel; Anos 80.  
Fonte: Pinto, 2012  
(Figura 8)



Obra: Sem Título; Anos 80; Rio de Janeiro;  
Fonte: Pinto, 2012  
(Figura 9)



Obra: Sem Título; Lápis s/ Papel; Anos 80;  
Fonte: Pinto, 2012.  
(Figura 10)

### 3.3 Rita Loureiro



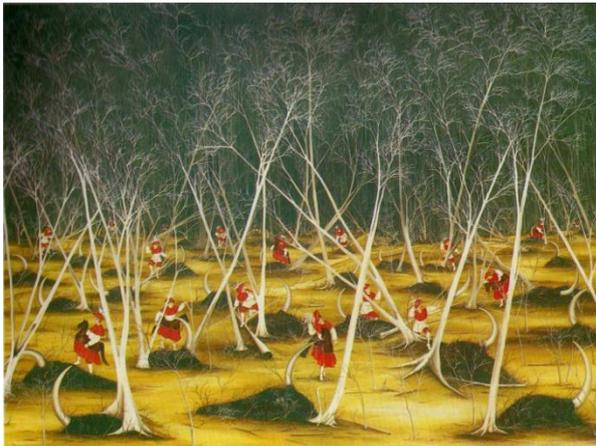
Obra: Pesadelo do Vaqueiro; Óleo s/ Tela; 1984  
Fonte: Mello e Souza, 1987  
(Figura 11)



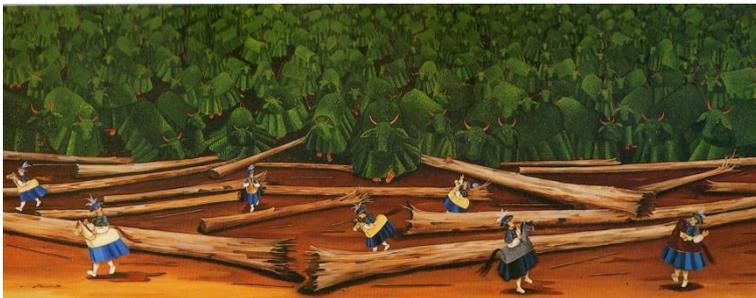
Obra: Boi Vento; Óleo s/ Tela; 1984;  
Fonte: Mello e Souza, 1987  
(Figura 12)



Obra: Boiúna (o encontro das águas); Óleo s/ Tela; 1984  
Fonte: Mello e Souza, 1987.  
(Figura 13)



Obra: Desfolhante Laranja; Óleo s/ Tela; 1984.  
Fonte: Mello e Souza, 1984  
(Figura 14)



Obra: Boi Floresta; Óleo s/ Tela; 1984.  
Fonte: Mello e Souza, 1984  
(Figura 15)



Obra: Boitatá (o boi de fogo); Óleo s/ Tela; 1984.  
 Fonte: Mello e Souza, 1984  
 (Figura 16)

### 3.4 Otoni Mesquita

Litogravuras Fase I - Nostalgia Amazônica



Obra: Banho de Cuia; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 17)

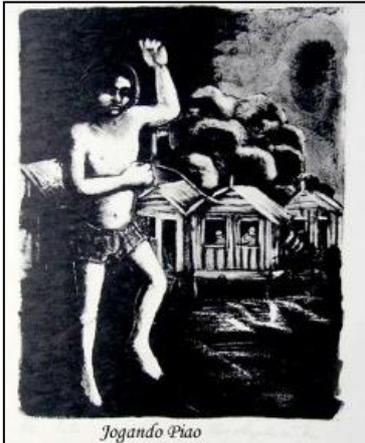


Obra: Catando Piolho; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.

(Figura 18)



Obra: Fazedor de Pássaros; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 19)



Obra: Jogando Pião; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 20)



Obra: Mulheres; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 21)



Litogravuras Fase II – Seres Pétreos

Obra: Avis Centripta; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.

(Figura 22)



Obra: Petreos; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 23)



Obra: Petreos IIa; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 24)

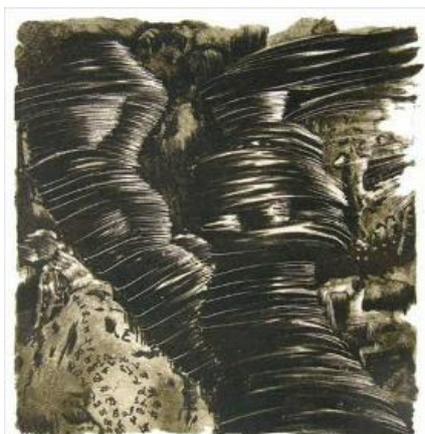


Obra: Vis Centripeta; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 25)

Litogravuras Fase III – Mulheres ao Vento, Mulheres a Tempo, Mulheres ao Relento.



Obra: Mulheres ao Vento; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 26)



Obra: S/ Título; Litogravura; 1983.  
 Fonte: Arquivo do Artista.  
 (Figura 27)

Obra: S/ Título; Litogravura; 1983.  
Fonte: Arquivo do Artista.  
(Figura 28)

## 4. ANÁLISE SEMIÓTICA DAS OBRAS

### 4.1 Arnaldo Garcez

Figura 5 – Sem Título; Pastel seco s/ papel; 1986



A obra acima é do artista plástico Arnaldo Garcez, ela foi feita a partir da técnica do pastel seco sobre papel no ano de 1986. Atualmente a obra pertence à Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas e está localizada na sede da mesma.

Levando em conta os aspectos do signo em si mesmo, a obra acima faz uso de basicamente três elementos, a linha, a cor e o volume, tais qualidades são conhecidas como qualissignos.

É possível notarmos o uso de três tipos de linha na obra, as linhas retas e as linhas curvas e linhas diagonais, elas são responsáveis não somente pelo contorno da forma mostrada na obra, mas também pelo volume adquirido. Ao fundo há uma linha horizontal.

A forma utilizada para a disposição das linhas sugere que as mesmas foram colocadas de maneira desordenada, mas com a preocupação em manter o equilíbrio.

Embora notemos predominância da cor preta, é possível também perceber o uso de outras cores, como o amarelo e o azul.

Ainda levando em conta os aspectos do signo em si mesmo, note que no canto inferior direito há uma assinatura com o nome Garcez, a partir deste momento é possível estabelecermos seu sinsissgno.

A partir da observação do modo como o artista utilizou as linhas, cores e formas na obra, é possível notar que a mesma possui traços semelhantes à escola expressionista, assim como também outro movimento artístico inspirado no Expressionismo, movimento este conhecido como Neo-Expressinismo.

A relação do signo com seu objeto propõe a representação da figura de um ser humano do sexo masculino, sendo assim ela é classificada como ícone e também é uma imagem.

Seu interpretante imediato sugere a forma masculina, forma esta que pode ser percebida no primeiro contato com a obra. A obra carrega forte carga emocional, fazendo com que seu interpretante imediato trate de emoções e sentimentos, pois o ícone utilizado na imagem transmite a sensação de angústia e de tristeza (é importante lembrar que as emoções transmitidas poderão apresentar variações).

O interpretante final pode ser classificado como rema, por se tratar de meras possibilidades, o que é reforçado ainda mais com a ausência de título da obra, logo chegamos a classificação do signo como Qualissigno Icônico Remático.

Figura 6 – Sem Título; Pastel Seco s/ parede; 1984.  
Fonte: Arquivo digital de Otoni Mesquita.



A obra foi realizada na Galeria Afrânio de Castro, utilizando pastel seco sobre a parede da galeria no ano de 1984.

Na relação do signo em si mesmo, em termos de qualissigno é possível notar que a obra apresenta seguintes os elementos visuais: linha, cor, volume e plano.

Nesta obra o artista faz uso das linhas retas, curvas e diagonais. É possível observar que seus traços dão ênfase às linhas diagonais. Os traços utilizados variam ao longo da obra, ora são mais finos, ora mais grossos. As linhas também proporcionam outro elemento visual, o volume.

As cores utilizadas são branca, vermelha e preta, dando predominância a cor preta. Em alguns detalhes é possível observar que as cores encontram-se umas com as outras, causando um volume sinuoso.

O elemento visual plano é proposto com o uso da sobreposição que uma imagem faz a outra. A forma em que os elementos encontram-se dispostos proporciona conforto ao olhar, se dividirmos a obra ao meio com uma linha imaginária vertical veremos que a obra apresenta equilíbrio.

O sinsigno, diferente da obra analisada anteriormente é inexistente.

Seu legissigno ocorre no momento em que a obra nos remete às obras expressionistas, por trazer semelhança com características utilizadas pelos adeptos deste movimento artístico, tais como o forte uso das expressões e cores, que transmitiam à seus observadores forte carga emocional.

Esta obra apresenta imagens que nos remetem a duas pessoas do sexo masculino, por possuírem mera semelhança a classificação nesse caso é icônica e segundo sua subdivisão criada por Peirce trata-se de uma imagem, por apenas apresentar características semelhantes. Sendo assim, seu interpretante imediato sugere a presença de duas figuras masculinas.

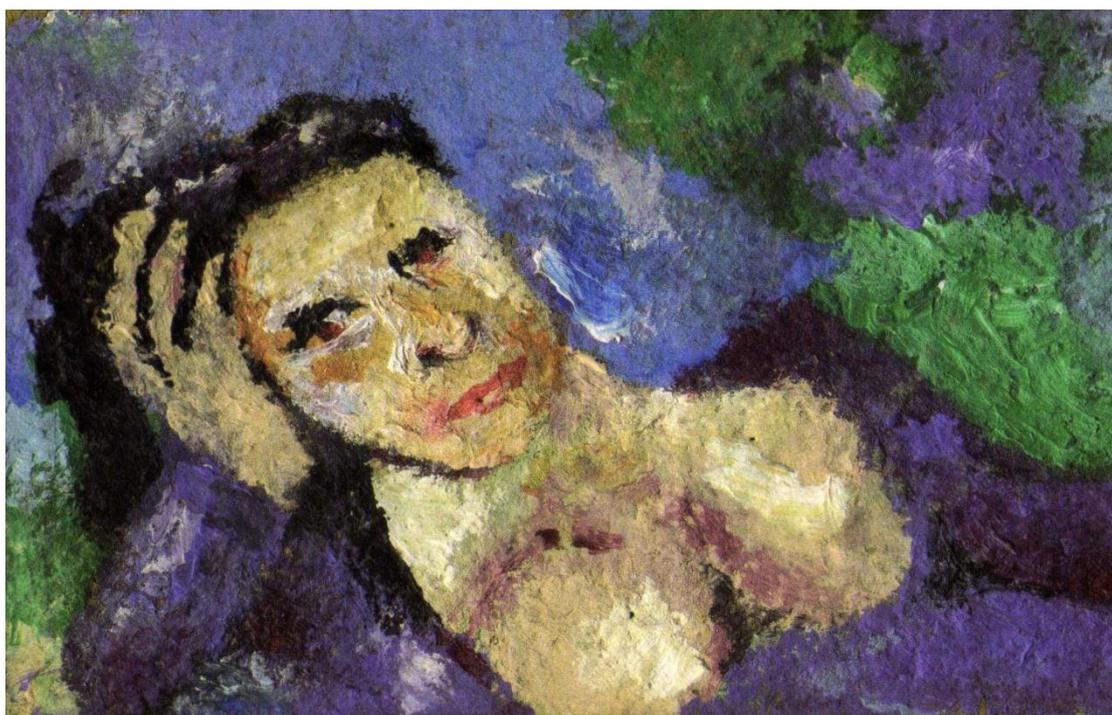
Como foi dito anteriormente, a obra apresenta forte carga emocional, a expressão utilizada na primeira representação do ícone masculino, nos remete a sensações tais como a tristeza, já no segundo ícone é possível associar suas linhas de expressão com sentimentos como raiva, indignação, entre outros.

A ausência de título na obra traz mais liberdade para o observador, a falta de símbolo (nesse caso o título) não exerce influência em sua interpretação e por se tratar apenas de meras possibilidades a obra em questão pode ser classificada como Remática.

Chegamos então a sua classificação final: Qualissigno Icônico Remático.

## 4.2 Bernadete Andrade

Figura 7 – Sem título; Rio de Janeiro; 1980.  
Fonte: Pinto, 2012.



Obra feita pela artista plástica Bernadete Andrade no ano de 1980, enquanto ainda estudava na escola de Belas Artes no estado do Rio de Janeiro.

Em relação a seus qualissignos podemos notar o uso da cor e textura de forma não linear.

As cores escolhidas para esta obra são predominantemente dos tons frios, como o azul, roxo e verde. A artista também faz uso de outras cores como o amarelo (ocre), preto, salmon e marrom.

Suas pinceladas bem demarcadas além de criarem textura causam a variação de tonalidade em determinadas áreas com a utilização da cor pura.

Neste caso seu sinsigno se torna inexistente.

Seu legissigno se faz presente quando conseguimos associar sua pintura às tendências expressionistas, por carregar semelhança na principal característica do expressionismo, que era o uso da expressão. A obra também possui características que nos remetem à escola artística Impressionista, pela forma como a artista trabalha suas pinceladas.

A obra não possui título, que neste caso é seu símbolo, logo ele também é inexistente.

Podemos classificar o signo em relação ao seu objeto, como signo icônico, pois o mesmo nos possui semelhança em sua representação com a de um indivíduo do sexo feminino, também podemos classificá-la como imagem, já que sua relação com o objeto se trata da apenas de sua aparência.

A obra assim como as mostradas anteriormente, não possui símbolo. A ausência de título deixa interpretação da obra em aberto, ou seja, o tema varia conforme o cognitivo e as experiências colaterais de cada indivíduo, o que faz com que haja uma imparcialidade na interpretação da obra, ou seja, a interpretação de quem a aprecia não é influenciada pela intenção do autor.

Quanto à seus interpretantes, no interpretante imediato é possível identificarmos a presença de uma mulher, a maneira como a artista trabalha transmite sensações ligadas à

nosso emocional, logo podemos identificar seu interpretante dinâmico como características ligadas ao emocional.

As expressões transmitidas pelo ícone podem ser de tristeza, serenidade, tranqüilidade, entre outras.

Seu interpretante final será remático, por se tratar apenas de uma possibilidade de representação. Tudo irá depender de sua mente interpretadora, logo chegamos a sua classificação final: Qualissigno Icônico Remático.

Figura 8 – Sem Título; Lápis s/ Papel; Rio de Janeiro; 1980;  
Fonte: Pinto, 2012.



A obra acima é de autoria da artista plástica Bernadete Andrade, foi criada no ano de 1980 na cidade do Rio de Janeiro.

Em relação ao signo em si mesmo, em relação ao seu qualissigno nesta obra a artista se expressa por meio do elemento visual linha.

A utilização da linha é feita de diversas maneiras ela foi usada não apenas como contorno, mas em algumas áreas é possível notar que formam hachuras na intenção de proporcionar sombreamento, que por sua vez causam a sensação de volume. As linhas usadas variam entre retas, curvas e diagonais e há também variação em sua espessura.

Seu legissigno está associado com o movimento artístico Expressionismo, por apresentar semelhanças em relação ao movimento, principalmente no apelo às emoções.

O sinsigno nesse caso é inexistente.

Levando em conta o signo em relação à seu objeto, a obra em questão possui o ícone, por a mesma trazer a representação de uma mulher e uma criança, de acordo com a subdivisão do ícone ela também é classificada como um signo de imagem.

A obra possui três planos, em primeiro plano é visto a representação dos signos icônicos de uma mão e um bebê; em seguida em segundo plano há outro signo também icônico que representa uma pessoa do sexo feminino; por fim há o fundo do cenário que é composto exclusivamente por linhas diagonais.

Seus traços demonstram a variação da pressão do lápis, para melhor compreensão imagine uma linha vertical dividindo a obra ao meio, no lado esquerdo do expectador as linhas são mais escuras e no lado direito as mesmas possuem tonalidade mais clara.

Seu interpretante imediato sugere a figura de uma mãe segurando uma criança que transmite a ideia de ser o seu filho.

Se interpretante dinâmico está ligado à emoção, nesta obra a artista trabalha muito bem com esta questão. Os signos icônicos podem transmitir várias ideias e sensações diferentes, uma das hipóteses levantadas é a do sentimento de perda que uma mãe sente

quando seu filho falece, como somente podemos levantarmos hipóteses e não sabermos ao certo o que a artista pretendeu transmitir o interpretante final desta obra é remático. Sendo assim podemos classificá-lo Qualissigno Icônico Remático.

### **4.3 RITA LOUREIRO**

Figura 9 - O Pesadelo do Vaqueiro; Óleo s/ Tela; 1984.  
Fonte: Mello e Souza, 1987.



A obra de Rita Loureiro intitulada “O Pesadelo do Vaqueiro” foi apresentada ao público em 1984 no museu de Arte de São Paulo, trata-se de uma pintura feita com tinta óleo sobre tela e faz parte de uma série com outras 25 telas, série essa intitulada “Boi Tema”.

Notamos que seus signos de qualidade (qualissignos) são o ponto, a linha, cor, plano,

textura e volume.

A artista utilizou uma grande gama de cores, sendo elas o vermelho, roxo, rosa, amarelo, ocre, marrom, verde, azul, branco e preto. O uso das tonalidades das cores em degradê, proporciona a sensação de volume, em decorrência disso não há necessidade de linhas bem demarcadas no contorno das figuras. No entanto, o uso das linhas se torna evidente nas texturas apresentadas na obra.

As texturas mais evidentes são de elementos orgânicos, como cabelos, folhas, penas e palhas, o uso das texturas na obra trazem mais fidelidade às representações dos mitos e lendas da região Amazônica.

As formas utilizadas pela artista são predominantemente orgânicas e estão dispostas de forma assimétrica na cena, imagine uma linha vertical dividindo a obra ao meio, a partir disso é possível notar que os elementos não estão representados de forma harmoniosa, do lado esquerdo do observador contém mais elementos, ou seja, o olhar é imperceptivelmente mais atraído para este lado da tela, este recurso pode ter sido utilizado de forma proposital.

É possível notar também a presença de três planos.

No momento em que associamos o estilo da obra com outra escola artística estabelecemos seu signo de lei, chamado de legissigno. No caso da obra em questão podemos estabelecer semelhanças com a escola artística Surrealista, pelo fato da artista lidar com representações de seres do imaginário, assim como os artistas surrealistas faziam.

A obra em questão trabalha com a representação de vários seres, uma que nos leva a associação com a de um indivíduo do sexo masculino, outra que trabalha a representação de um boi e alguns personagens do repertório folclórico da região amazônica, por estas imagens possuírem apenas meras semelhanças, de acordo com a semiótica estabelecida por Peirce a obra possui signos icônicos. De acordo com a subdivisão apresentada pelos ícones, a obra está sub classificada como uma imagem.

Nesta obra o símbolo encontra-se presente por a mesma possuir um título, “O Pesadelo do Vaqueiro”, logo que o título é lido se torna inevitável não tentarmos criar associações, uma das hipóteses possíveis que o título pode nos levar seria a morte de uma das coisas mais importantes para o vaqueiro (seu boi), será que ele morreu ou ficou doente? Será que a cena do pesadelo ocorreu de fato ou seria apenas algo criado em sua mente? Por se tratar apenas de meras possibilidades, podemos estabelecer seu interpretante final, que é o rema.

A artista nesta obra trabalha com a representação de ícones da cultura folclórica amazônica, como já foi citado anteriormente.

Em primeiro plano temos um ícone que lembra um boi, mas não de forma familiar, ele possui indumentárias comuns ao do festival folclórico Bumba-Meu-Boi, ele está representado na cor preta, com alguns detalhes na cor branca. Em seu lado há um ícone representando a figura de um indivíduo do sexo masculino, ele também utiliza acessórios característicos da festa folclórica Bumba-Meu-Boi, as cores usadas pela artista para representá-lo foram o azul, o branco e o marrom, tendo alguns detalhes de sua vestimenta na cor amarela. Em seguida, localizado no canto inferior direito da obra, está representado um ícone até então desconhecido, com formas que lembram a de um tamanduá, ele está representado em basicamente duas cores, o marrom e o amarelo, ele também usa uma vestimenta com textura de folhas secas, que podem ser de palhas, seus pés lembram pés humanos, embora estejam representados com formas desproporcionais.

Começamos nossa análise do segundo plano com os ícones da direita para a esquerda, primeiramente temos o homem da floresta, ele está representado predominantemente em diferentes tonalidades da cor verde, sua textura imita a de folhas lisas, suas mãos possuem formas semelhantes às mãos humanas, embora apresente uma proporção de tamanho exagerado, seus dedos são bem maiores em relação ao tamanho do resto de sua

mão, seu rosto possui ausência de elementos faciais, exceto pela boca, que toma como referência a característica da boca humana, ela está representada na cor vermelha.

O segundo ícone representa outro personagem bastante conhecido na cultura popular amazônica, a Mapinguari é conhecida por muitas pessoas como um ser sobrenatural que habita as florestas amazônicas. Este signo está representado usando a cor marrom e a amarela, sua pele possui textura de pêlo, sua forma não se assemelha à humana, exceto pela representação de suas mãos que lembram a anatomia da mão humana, mas neste caso ela também possui proporções exageradas. Em sua representação de rosto encontram-se outras formas semelhantes à de natureza humana, estas formas apenas possuem leve referência, pois as mesmas também são representadas de forma exagerada, é possível notarmos pela relação do tamanho dos elementos que parecem ser de uma orelha, um olho e um nariz, que estão representados de maneira exagerada em relação ao tamanho do rosto. Em sua mão direita segura o tronco de uma árvore e em seu colo temos uma outra criatura, esta possui tanto traços humanos quanto traços de animais, é uma figura de espécie desconhecida, talvez criada pelo imaginativo da própria artista.

Logo em seguida temos outro ícone do folclore amazônico, que é a Matinta Pereira também conhecida como Mati-Taperê, a lenda conta que a Mati-Taperê é uma ave que as vezes assume a forma humana, quando esta criatura está na forma humana possui características semelhantes a de uma idosa. Nesta obra a representação da Mati-Taperê possui tantos os tons mais quentes como os mais frios, ela está representada de maneira flutuante, seu rosto possui linhas horizontais, seu cabelo linhas verticais em tons branco e cinza azulado. Seus membros superiores e inferiores lembram as características humanas, embora estejam representados de forma exagerada, sem seguir uma proporção.

Por fim há o fundo do cenário composto por uma floresta com árvores secas, nas cores, marrom, azul e branca, o jogo de cores feito pela artista proporciona a leva sensação de

linhas, assim como também a textura.

Seu interpretante dinâmico traz consigo informações emocionais, que somente serão possíveis a partir do conhecimento desses elementos folclóricos da mitologia amazônica. Sendo assim, chegamos então a classificação do interpretante final como Remático, por trabalhar com meras possibilidades.

Por fim, o signo pode então ser classificado como Qualissigno Icônico Remático.

Figura 10 – Boi Tatá (O Boi do Fogo); Óleo s/ Tela; 1984;  
Fonte: Mello e Souza, 1987.



A obra acima é de autoria da artista plástica Rita Loureiro, possui o título “Boi Tatá (O Boi de Fogo)”, assim como a obra analisada anteriormente, também foi exposta no ano 1984 no Museu de São Paulo, é uma obra feita com tinta óleo sobre tela.

Seus qualissignos estão divididos entre linha, cor, volume, plano e textura.

Nesta obra os elementos estão dispostos de forma assimétrica, as cores utilizadas são o amarelo, marrom, vermelho, preto, verde, ocre, azul, cinza e o branco. Os jogos de cores feitos pela artista proporcionam o aparecimento de outros elementos visuais, como a linha, o volume e a textura. As pinceladas dão sutileza à obra, suas linhas não foram demarcadas de formas perceptíveis, dando preferência às formas orgânicas.

O volume neste caso foi adquirido por meio da variação de tonalidades em determinadas áreas.

As texturas mais marcantes são as que representam palhas, folhas, cabelos e tecidos.

Seu legissigno pode ser identificado quando notamos semelhanças da obra com o movimento artístico Surrealista. Nesta obra seu sinssigno é inexistente.

Esta obra, assim como a mostrada anteriormente trabalha com a representação de signos ícones, algumas das formas utilizadas nos remetem a forma de um boi, de seres humanos do sexo masculino, de árvores e cobras. Podemos também notar a presença de fumaça, logo ela está indicando fogo, isso significa que há a presença do signo índice.

Para melhor análise dos ícones, trace duas linhas imaginárias horizontalmente. A primeira linha imaginária deverá ficar um pouco acima dos ícones dos vaqueiros, a segunda deverá incluir os ícones de floresta e do elemento folclórico, o boi. Feito isto a obra ficará dividida horizontalmente em três planos.

No primeiro plano estão localizados quatro ícones que nos remetem a seres humanos do sexo masculino, eles estão caracterizados com outros signos que nos levam a acreditar que os mesmos são vaqueiros característicos do festival folclórico Bumba-Meu-Boi. Tais vaqueiros estão representados nas cores azul, ocre e preto; suas indumentárias estão nas cores azul e preto.

No segundo plano, há um ícone de um Boi, suas proporções são maiores em relação

à dos vaqueiros. Esta obra possui título, logo ela também possuía símbolo. O título é “Boi Tatá (O Boi do Fogo)” e assim que o título é lido, tentamos associá-lo com o conteúdo representado na tela, logo associamos a imagem do boi com o título, nosso cognitivo irá trabalhar com a hipótese de que o signo representado seja o Boi Tatá.

O Boi Tatá faz parte do repertório folclórico amazônico. Reza a lenda que o Boi Tatá é uma criatura protetora da floresta que possui a forma de uma cobra, e que quando anda, seu trajeto percorrido fica com rastros de fogo. Talvez a artista tenha adaptado a lenda para sua obra. As cores utilizadas para representá-los são o marrom e o amarelo, embora seja um Boi, em sua parte inferior é possível notar que seus pés possuem bastante semelhança com a anatomia dos pés humanos. De sua boca surgem cobras com texturas lisas, com tonalidades de cores que variam entre o amarelo e o vermelho, possivelmente fazendo uma alusão ao fogo. Também em segundo plano há signos icônicos representando uma floresta.

Por fim, temos o último plano que possui as cores cinza, preto, amarelo e vermelho. Nesta parte da obra é possível observar o surgimento do elemento fumaça, em sua parte superior há a representação de máscaras, que hipoteticamente foram feitas com bases em grafismos indígenas; pela forma que estão representadas aparentam estar pegando fogo.

Seu interpretante imediato sugere a figura de quatro vaqueiros, a de um boi, uma floresta e máscaras indígenas.

Seu interpretante dinâmico lida com as emoções, emoções estas que serão conectadas às experiências colaterais de cada um, por este motivo o signo pode ser classificado como um rema, pois se trate apenas de possibilidades.

Então podemos classificá-lo como Qualissigno Icônico Remático.

#### **4.4 OTONI MESQUITA**

Figura 11 – Mulheres na Porta da Rua; Litogravura; Rio de Janeiro – 1983.  
Fonte: Arquivo digital do Artista Otoni Mesquita.



A obra acima é de autoria do Artista Plástico Otoni Mesquita, foi feita durante o período que morou no Rio de Janeiro e estudou na Escola de Belas Artes, no ano de 1983 e possui o título “Mulheres na Porta da Rua” e faz parte de uma série intitulada Nostalgia Amazônica.

Seus qualissignos estão divididos em linha, plano, volume e textura.

As linhas podem ser classificadas como linhas curvas e retas. Em determinadas áreas é possível notar o uso de linhas mais expressivas, que mudam sua espessura e tonalidade de acordo com a luz proposta pelo artista causando a sensação de sombreado, logo proporcionando também outro elemento, o volume, que por sua vez é complementado pelas texturas em linhas retas, que preenchem, por exemplo, a representação do tecido e cabelo humano.

As linhas são preferencialmente orgânicas no primeiro plano da cena, tendo

contraste com o fundo, onde há predominância de linhas retas; as mesmas são responsáveis pela criação de formas geométricas.

Na obra os elementos estão dispostos de forma assimétrica, no entanto se traçarmos uma linha imaginária verticalmente bem no centro da mesma é notório que eles estão distribuídos de forma harmoniosa, o peso está equilibrado, proporcionando certo conforto ao olhar do apreciador.

O signo apresenta semelhanças com outros estilos artísticos, logo ele possui legissigno. A obra nos remete ao estilo Modernista, mais precisamente à obras de Tarsila do Amaral, por suas formas arredondadas.

Levando o signo para a relação consigo mesmo, o classificamos como signo icônico, pois as formas representadas remetem a duas figuras do sexo feminino, por se tratar apenas de mera semelhança o signo fica subdividido em imagem.

O símbolo do signo é composto pelo título “Mulheres na Porta da Rua”, logo no primeiro contato com o título da obra, nossa mente é imediatamente envolvida no processo de associação das palavras com as imagens representadas, ou seja, tentamos estabelecer uma conexão entre o que está representado, com as palavras que a caracterizam, no caso o título da obra. O observador só é influenciado pelo título da obra, se o mesmo conhecer a Língua Portuguesa. A série a que a obra pertence também poderá causar influência na interpretação da obra.

O interpretante imediato, sugere neste caso, a figuras de duas mulheres.

Quanto a seu interpretante dinâmico, é perceptiva a ideia de que ele produz qualidades de sentimento, os signos icônicos representados na imagem nos remetem a uma conversa tranquila, na qual duas mulheres mantêm uma prosa calma ao mesmo tempo em que arrumam alguns detalhes relacionados à aparência. Por esta litogravura pertencer à série Nostalgia Amazônica, nossa mente tende a interpretar os ícones com nossas experiências

colaterais, quem vive a cultura amazônica sabe que em alguns bairros de Manaus, ao cair a tarde, algumas pessoas se reúnem em frente a suas casas para manter uma boa prosa, enquanto são refrescadas com a brisa do vento.

Em nível de interpretante final, podemos classifica-lo como remático por trazer meras possibilidades.

O signo neste caso pode ser Qualissigno Icônico Remático.

Figura 12 – Fazedor de Pássaros; Litogravura; Rio de Janeiro 1983.  
Fonte: Arquivo de Otoni Mesquita



A obra acima foi criada pelo Artista Plástico Otoni Mesquita, no ano de 1983 na cidade do Rio de Janeiro enquanto o mesmo cursava Belas Artes, seu título é “Fazedor de Pássaros”, pertence a série de litogravuras intituladas Nostalgias Amazônicas.

Os elementos evidentes nesta obra são linhas, volume, textura e plano.

As linhas podem ser classificadas como linhas retas e curvas, que variam em espessura e tonalidade. As linhas mais grossas possuem tonalidades escuras bem saturadas, entrando em contraste com linhas finas e claras, que estão justapostas brincando com jogo de luz e sombra, tal jogo por sua vez proporciona a sensação de volume.

As texturas utilizadas na obra estão presentes tanto em elementos orgânicos como em inorgânicos, ou seja, é possível notar o uso da textura tanto na representação de objetos inanimados e geométricos, como na representação icônica de uma figura que nos remete a uma criança do sexo masculino.

Há predominância de dois planos, no primeiro plano estão dispostos os signos icônicos que representam um garoto e uma lamparina. No segundo plano, há a representação ao fundo de uma parede. Por fim, existem formas que possuem semelhança com pássaros; elas estão voando de forma quase circular e passeiam do primeiro ao segundo plano.

Esta litogravura nos remete a representação de uma criança do sexo masculino e a de alguns pássaros voando, podemos classificar o signo como ícone e por manter a relação de apenas mera semelhança com seu objeto, o signo também pode ser classificado com imagem, levando em conta a subdivisão dos ícones.

Seu símbolo se faz presente a partir do momento em que entramos em contato com o título da obra “O Fazedor de Pássaros”, o que nos leva a entender que o signo icônico que representa um garoto está a criar pássaros, assim tentamos estabelecer a relação entre o que foi dito com que foi composto.

Seu interpretante imediato ocorre no momento em que a forma nos sugere a imagem de uma criança do sexo masculino ou de um garoto.

Seu interpretante dinâmico sugere a sutileza e os sentimentos nostálgicos do sabor do infância. A obra nos remete, por exemplo, ao poder de imaginação de uma criança,

que com somente poucos elementos pode ser levada ao mundo das fantasias. É importante lembrar que as questões aqui sugeridas são somente hipóteses.

Em nível de interpretante final, podemos dizer que se trata de um signo remático, pois a obra em questão trabalha com meras possibilidades.

Chegamos em sua classificação final em Qualissigno Icônico Remático.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este relatório cumpriu com todas suas atividades previstas em seu cronograma.

Sentimos enorme dificuldade em encontrarmos as obras produzidas naquela época, algumas delas estão sob posse de órgãos públicos, por esta razão algumas não foram catalogadas.

O que verificamos foi à falta de material referente à produção artística em Manaus na década de 80, o que faz com que a nossa pesquisa seja ainda mais importante, para que no futuro ela venha a servir como base para os interessados em estudos artísticos e semiótica visual.

Nesta pesquisa foi possível notar também que os artistas daquela época se mantinham atuais em relação à arte que ocorria em todo território brasileiro e alguns deles participavam de exposições fora de seu estado natal, fazendo com que seu trabalho fosse mais reconhecido.

Levando em conta as análises semióticas, todas as obras aqui analisadas estão amparadas na semiótica de Sharles Sanders Peirce.

## REFERÊNCIAS E FONTES

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e Artistas contemporâneos no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

A NOTÍCIA. O espaço da Galeria Afrânio de Castro em Manaus. Manaus, 08 de Março de 1987.

BARROS, Rosemara Staub de. **Introdução a Semiótica.** In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS. Pró-reitoria de Ensino de Graduação. Centro de Educação a Distância. Coleção Artes Plásticas EaD: curso de licenciatura/ módulo I: caderno 2/ Instituto de Ciências Humanas e Letras; Zeina Rebouças Corrêa Tomé, organizador. Manaus: Edua, 2007.

BARROS, Rosemara Staub de. **Percepção Visual.** In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS. Pró-reitoria de Ensino de Graduação. Centro de Educação a Distância. Coleção Artes Plásticas EaD: curso de licenciatura/ módulo I: caderno 2/ Instituto de Ciências Humanas e Letras; Zeina Rebouças Corrêa Tomé, organizador. Manaus: Edua, 2007.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80, embates de uma Geração.** 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-200: Movimentos e Meios.** São Paulo: Alameda, 2004.

CORRÊA, Paulo Henrique Trindade. **Galeria Afrânio de Castro: As Artes Plásticas em Manaus Anos 80.** Manaus. Monografia Sob Orientação do Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita Universidade Federal do Amazonas. 2008.

DONDIS, DONIS A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** São Paulo: Editora Martins Fontes. 1997.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma.** São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma.** São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

LOUREIRO, Rita. **Boi Tema: Apresentação de Gilda de Mello e Souza** – Rio de Janeiro: Philobibliion; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Pinturas no Brasil: um olhar sobre o século XX.** São Paulo : Empresa das Artes, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica; trad. José Teixeira Coelho Neto.** São Paulo, ed. Perspectiva, 3ª. Edição, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. **The collected papers of Charles Sanders Peirce. 8 vols.** USA: Harvad University Press, 1987-1990.

PINTO, Priscila. **Bernadete Andrade – Por entre Pinturas e Cidades Imaginárias.** Organizado por Priscila Pinto / Manaus: Edua, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **O Que é Semiótica.** São Paulo: Editora Brasiliense. 2007.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos.** São Paulo: Editora Pioneira. 2008.

SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense.** Manaus: Editora Valer. 200

**CRONOGRAMA**

Nº	Descrição	Ago 2012	Set	Out	Nov	Dez	Jan 2013	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
01	Reuniões com a orientadora	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
02	Leitura e fichamento de referencial teóricos	X	X	X									
03	Coleta de Dados			X	X	X	X	X	X				
04	Análise da Coleta de dados					X	X	X	X	X	X	X	
05	Elaboração dos relatórios mensais	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
06	Elaboração do Resumo e Relatório Final  Preparação da Apresentação Final para o Congresso											X	X

Quadro 2 – Atividades realizadas no PIBIC

Etapas cumpridas X