



PODER EXECUTIVO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

VICTOR HUGO DA SILVA REIS

“MANAUS ERA UMA CIDADE BAIXA QUE VOCÊ VIA DE CIMA”: um estudo  
sobre as obras de Sérgio Cardoso nos períodos de 1970 e 1980

MANAUS  
2025



PODER EXECUTIVO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA



VICTOR HUGO DA SILVA REIS

“MANAUS ERA UMA CIDADE BAIXA QUE VOCÊ VIA DE CIMA”: um estudo  
sobre as obras de Sérgio Cardoso nos períodos de 1970 e 1980

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais, sob a orientação da Profa. Dra. Artemis de Araújo Soares e coorientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros.

**Orientadora:** Artemis de Araújo Soares

**Coorientadora:** Rosemara Staub de Barros

MANAUS  
2025

### Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

- 
- R375m      Reis, Victor Hugo da Silva  
              "Manaus era uma cidade baixa que você via de cima": um estudo sobre  
              as obras de Sérgio Cardoso nos períodos de 1970 e 1980 / Victor Hugo da  
              Silva Reis. - 2025.  
              125 f. : il., color. ; 31 cm.
- Orientador(a): Artemis de Araújo Soares.  
              Coorientador(a): Rosemara Staub de Barros.  
              Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa  
              de Pós-Graduação em Soc. e Cultura na Amazônia, Manaus, 2025.
1. Artes plásticas. 2. Sérgio Cardoso. 3. Iconografia. 4. Relações  
              socioculturais. 5. Amazônia. I. Soares, Artemis de Araújo. II. Barros,  
              Rosemara Staub de. III. Universidade Federal do Amazonas. Programa de  
              Pós-Graduação em Soc. e Cultura na Amazônia. IV. Título
-

VICTOR HUGO DA SILVA REIS

“MANAUS ERA UMA CIDADE BAIXA QUE VOCÊ VIA DE CIMA”: um estudo  
sobre as obras de Sérgio Cardoso nos períodos de 1970 e 1980

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais, sob a orientação da Profa. Dra. Artemis de Araújo Soares e coorientação da Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros.

Aprovado em: 27/02/2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Artemis de Araújo Soares/UFAM (Presidente)

---

Prof. Dr. Sávio Luís Stoco/UFPA (Membro)

---

Profa. Dra. Marilene Corrêa da Silva Freitas/UFAM (Membro)

---

Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa/UEA (Suplente)

---

Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro/UFAM (Suplente)

## ***DEDICATÓRIA***

Ao meu falecido avô, Manoel Correa da Silva, que dedicou sua vida em prol de nossa família, ensinando valores como generosidade e bondade.

A todos os artistas, escritores e agentes culturais amazonenses, que buscam sempre se inserir no campo cultural, fortalecendo nossa cultura e a mostrando para o Brasil e para o mundo.

Por fim, ao Amazonas, minha terra querida e amada!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Sérgio Cardoso, sujeito de minha pesquisa, por disponibilizar seu tempo para me atender e me ajudar nesse processo, por intermédio dos diálogos e dos documentos fornecidos pelo artista.

Agradeço a minha mãe, Kátia Reis, ao meu pai, Marcos Reis, ao meu irmão, Vinícius Reis, e a minha querida avó, Rosenilda Corrêa, por terem me apoiado nessa caminhada, além de me incentivar a prosseguir.

Agradeço a Universidade Federal do Amazonas, ao Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia e aos professores do programa, em especial à minha orientadora, a professora Dra. Artemis Soares e a minha co-orientadora, a professora Dra. Rosemara Barros, por ajudarem, não apenas no desenvolvimento de minha pesquisa, mas também em meu desenvolvimento pessoal e acadêmico.

Agradeço à professora Luciane Páscoa, à professora Marilene Corrêa e ao professor Sávio Stoco, que integraram minha banca de qualificação e defesa de dissertação, pelas contribuições à minha pesquisa.

Agradeço também aos professores que tive durante a graduação de licenciatura em artes visuais, assim como também aos professores que tive na educação básica, não apenas por terem me formado como cidadão, sobretudo por exercerem uma profissão nobre e de extrema importância na sociedade, na qual merece ser mais valorizada, pois forma todas as outras.

Agradeço a Karen Cordeiro, professora da disciplina do estágio docente, pela troca de diálogos sobre a arte em Manaus, o que enriqueceu minhas concepções, assim como também pelo material de apoio que me foi apresentado.

Agradeço a Adriana e ao Jhonny, que atuaram na secretaria do programa, pela ajuda nos processos acadêmicos. Agradeço a Caroene Neves e ao Paulo Holanda por terem me ajudado na construção de meu projeto de pesquisa para ingressar no programa.

Agradeço às instituições que possibilitaram o meu acesso às obras e aos documentos sobre Sérgio Cardoso, como o Serviço Social do Comércio, com a condução de Denise Vicentim e Roberto Cesário Neto; a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, com a condução Sylvia Angelina no Teatro Amazonas; ao SA Correio Brasiliensis, em especial ao assistente administrativo Pedro Affonso, por disponibilizar os materiais do Jornal do Comércio; a Academia Amazonense de Letras, por disponibilizar o discurso de Sérgio Cardoso e demais materiais relevantes para fundamentar este estudo.

Agradeço à FAPEAM (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas) pelo financiamento de minha bolsa de estudos, que me ajudou a me manter na universidade.

Por fim, agradeço a todos os demais que passaram pela minha trajetória, contribuindo para minha evolução como pessoa, artista e pesquisador, e espero poder retribuí-los com a minha dissertação. A todos, o meu muito obrigado!

## RESUMO

Esta pesquisa, sob abordagem qualitativa, tem por finalidade analisar, por intermédio da Iconografia e Iconologia, as obras de arte nas décadas de 1970 e 1980, do artista plástico, dramaturgo e escritor amazonense Sérgio Vieira Cardoso, também imortal na Academia Amazonense de Letras. Para tanto, traçaremos um reviver com o levantamento bibliográfico, histórico e sociológico sobre os aspectos das imagens que convergem com os acontecimentos do século XIX ao século XX, o período da borracha e o surgimento da Zona Franca de Manaus, visando identificar as relações da arte, sobretudo, com a sociologia, criando um diálogo interdisciplinar para assim compreender o motivo da construção e concepção das obras do artista pesquisado. Para tanto, por intermédio de entrevistas semiestruturadas, nos possibilitou o entendimento sobre o motivo de suas representações artísticas. Ademais, se fez necessário conhecer um pouco da biografia do artista por meio de levantamento documental e entrevistas remotas e presenciais que contribuíram para reconstituir a trajetória de vida de Sérgio Cardoso. Estes aspectos foram analisados sob a perspectiva da sociologia da arte, de Pierre Bourdieu, que define o seu *habitus*, *capital* e *campo*. Neste sentido, a iconografia e iconologia, de Panofsky (1991), fundamentou a abordagem epistemológica, sendo uma etapa de análise técnica, por descrição, conceitual e interpretativa das imagens. Desenhamos a pesquisa em três etapas constituídas pelas conjunturas da Amazônia brasileira do século XIX ao XX, a biografia da década de 1950 até a década de 1980, e as criações do artista, sob análise crítica e interpretativa, por meio das etapas de análise constituídas por Erwin Panofsky: descrição, narrativas e significação. A pesquisa contribui para o entendimento de arte contemporânea no Amazonas, sobretudo, aos acervos bibliográficos acerca do assunto, valorizando os contextos sociais, históricos e principalmente a importância das imagens, do artista e da história da Arte no Amazonas.

**Palavras-chave:** Artes plásticas; Sérgio Cardoso; Iconografia; Relações Socioculturais; Amazônia.



## ABSTRACT

This research, under a qualitative approach, aims to analyze, through Iconography and Iconology, the works of art from the 1970's and 1980's by the Amazonian artist, playwright, and writer Sérgio Vieira Cardoso, who is also an immortal member of the Academia Amazonense de Letras. To this end, we will trace a revival through bibliographic, historical, and sociological research on the aspects of images that converge with events from the 19th to the 20th century, including the rubber boom period and the emergence of the Manaus Free Trade Zone. The goal is to identify the relationships between art, especially with sociology, creating an interdisciplinary dialogue to understand the reasons behind the construction and conception of the works of the artist under study. For this purpose, semi-structured interviews provided us with insights into the motivations behind his artistic representations. Additionally, it was necessary to explore the artist's biography through documentary research and remote and in-person interviews, which helped reconstruct Sérgio Cardoso's life trajectory. These aspects were analyzed from the perspective of the sociology of art, as proposed by Pierre Bourdieu, who defines *habitus*, *capital*, and *field*. In this sense, the iconography and iconology of Panofsky (1991) grounded the epistemological approach, serving as a stage for technical analysis through description, conceptualization, and interpretation of images. We structured the research into three stages: the contexts of the Brazilian Amazon from the 19th to the 20th century, the artist's biography from the 1950's to the 1980's, and the artist's creations, analyzed critically and interpretively through the stages of analysis proposed by Erwin Panofsky: description, narratives, and signification. This research contributes to the understanding of contemporary art in Amazonas, particularly to the bibliographic collections on the subject, valuing social and historical contexts, and especially the importance of images, the artist, and the history of art in Amazonas.

**Keywords:** Visual arts; Sérgio Cardoso; Iconography; Sociocultural relations; Amazon.

“A arte, antes de ser uma leitura material, é uma inspiração espiritual, porque emana da virtuosidade e da criatividade divina, e nós somos apenas instrumentos da leitura dessas imagens.”

Sérgio Cardoso

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - Sérgio Cardoso. O Grito (Psicose), S/D .....                               | 48  |
| Figura 2 - Projeto Hahnemann: exposição do Pedro Queiroz Sampaio Filho, 1979 .....    | 61  |
| Figura 3 - Projeto Hahnemann: exposição da Rita Loureiro, 1979 .....                  | 62  |
| Figura 4 - Projeto Hahnemann: exposição da Maria Auxiliadora Zuazo, 1979 .....        | 63  |
| Figura 5 - Projeto Hahnemann: exposição do Otoni Mesquita, 1980 .....                 | 64  |
| Figura 6 - Projeto Hahnemann: exposição Ixé Cunha, 1980 .....                         | 65  |
| Figura 7 - Projeto Hahnemann: exposição de Arnaldo Garcez, 1980 .....                 | 66  |
| Figura 8 - Projeto Hahnemann: exposição de Marta Gamond, 1980 .....                   | 66  |
| Figura 9 - Projeto Hahnemann: exposição de Reinaldo Barbalho, 1980 .....              | 67  |
| Figura 10 - Cartaz de “O fantasma da arte”, 1980 .....                                | 67  |
| Figura 11 - Cartaz da peça “O Elogio da Preguiça”, 1980 .....                         | 68  |
| Figura 12 - Mostra “Gentileza Vegetal”, Pojucan Bacellar, 1981 .....                  | 69  |
| Figura 13 - Cartaz de recital de piano, 1981 .....                                    | 70  |
| Figura 14 - Cartaz da exposição de Edemberg Jr., 1981 .....                           | 70  |
| Figura 15 - Cartaz da exposição “Portraiporrait”, de Rubens Brito, 1981 .....         | 71  |
| Figura 16 - Cartaz do Studio de Dança, 1981 .....                                     | 72  |
| Figura 17 - Projeto Hahnemann: exposição de Adhemar Guerra & Anísio Mello, 1982 ..... | 73  |
| Figura 18 - Projeto Hahnemann: exposição de Rui Machado, 1982 .....                   | 73  |
| Figura 19 - Cartaz da IV mostra de teatro infantil, Teatro Amazonas, 1982 .....       | 74  |
| Figura 20 - Cartaz da exposição Morte na Amazônia Ars Saloon, 1983 .....              | 75  |
| Figura 21 - Premiados no VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, 1985 .....  | 76  |
| Figura 22 - Prêmio Aquisição, no 7º Arte Pará, Belém, 1988 .....                      | 78  |
| Figura 23 - Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 47,6 x 67,30 cm .....             | 87  |
| Figura 24 - Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 67,30 x 47,6 cm .....             | 92  |
| Figura 25 - Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 67,30 x 47,6 cm .....             | 93  |
| Figura 26 - Segunda cena da obra de Sérgio Cardoso, 1978 .....                        | 94  |
| Figura 27 - Cena da peça <i>Tem Piranha no Pirarucu</i> .....                         | 94  |
| Figura 28 - Terceira cena da obra de Sérgio Cardoso, 1978 .....                       | 95  |
| Figura 29 - Cena da peça <i>Tem Piranha no Pirarucu</i> (Mr. Pyle) .....              | 96  |
| Figura 30 - Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 47,6 x 67,30 cm .....             | 99  |
| Figura 31. Sérgio Cardoso, S/T, 1980, Mista/papel .....                               | 103 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                                                                           | 13  |
| <b>I - AMAZÔNIA BRASILEIRA: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADES</b>                                              | 19  |
| 1.1. Histórias da borracha: a economia e vida na Amazônia                                                   | 19  |
| 1.2. A perspectiva de Márcio Souza: uma análise das literaturas e dramaturgias                              | 24  |
| 1.3. Cultura, visualidade e pensamento social na Amazônia                                                   | 29  |
| 1.4. Manaus: crescimento tecnológico e industrial                                                           | 35  |
| 1.5. A cena artística de Manaus no século XX: a repercussão das tendências locais na arte de Sérgio Cardoso | 40  |
| <b>II - A TRAJETÓRIA DE SÉRGIO CARDOSO</b>                                                                  | 45  |
| 2.1. Trajetória formativa antes dos anos 1970                                                               | 45  |
| 2.2. Primeiros passos                                                                                       | 52  |
| 2.3. A década de 1980                                                                                       | 64  |
| <b>III - ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS DO ARTISTA NOS ANOS 1970 E 1980</b>                              | 81  |
| 3.1. Entre a sociologia da arte, o sujeito e o método                                                       | 81  |
| 3.2. Arte 1 - 1978                                                                                          | 86  |
| 3.3. Arte 2 - 1978                                                                                          | 91  |
| 3.4. Arte 3 - 1978                                                                                          | 98  |
| 3.5. Arte 4 - 1980                                                                                          | 103 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                                                 | 108 |
| <b>REFERÊNCIAS</b>                                                                                          | 112 |
| <b>APÊNDICE</b>                                                                                             | 118 |
| <b>ANEXO</b>                                                                                                | 123 |

## INTRODUÇÃO

Discutir sobre a arte em Manaus no decorrer da história tem se tornado um assunto menos complexo, porventura seja pela expansão de acervos bibliográficos acerca do assunto, e independentemente dos conteúdos estarem fragmentados, visto que cada pesquisa abarca sobre um artista específico, estes, se analisados em conjunto, são vistos como peças-chave para a constituição de uma conjuntura geral. Não obstante as diversas interpretações desses autores sobre as artes em Manaus estejam enriquecendo esse panorama, ainda assim prossegue sendo um desafio na medida em que ocorre a desvalorização do artista amazonense no cenário nacional, até mesmo pelo próprio amazonense. Esse fato justifica-se, sobretudo, pela ausência de contato visual da população com as imagens e de uma abordagem educacional que inclua os acervos locais.

Nos convém discutir que a análise sobre o panorama artístico nacional dificilmente é exequível, porque os estudos restringem-se às conjunturas históricas de regiões específicas. A exemplo, o barroco mineiro, que se alastrou para o Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Paraíba, e o modernismo, que ganhou enfoque, sobretudo, em São Paulo, Rio de Janeiro, um pouco tardiamente em Minas Gerais. Por consequência, circunstâncias relevantes da história da arte brasileira como as criadas no século XIX continuaram apagadas até os anos 1990 [...] (Marques; Mattos; Zielinsky; Conduru, 2014, p. 2).

O grande problema do pensamento artístico brasileiro é que este se define tão somente com base nas conjunturas dessas regiões, principalmente, da região sudeste, ainda que exista pluralidade de acervos em todas as cidades brasileiras, incluindo Manaus com obras inseridas na Pinacoteca e em outros espaços. Este pensamento provém de concepções retrógradas e colonialistas. Primeiramente que a cultura brasileira é como um grande quebra-cabeças, e a arte são alguns de seus fragmentos essenciais. Na realidade, a arte, seja de amplas capitais ou pequenas comunidades, sem exclusividades, possui um grande papel na formação cultural brasileira. Nenhuma cultura deve ser ignorada e subalternizada em um país tão plural culturalmente como o Brasil, no entanto ainda presenciamos a invisibilidade dessa diversidade cultural, uma vez que os críticos e até mesmo a própria academia rejeitam o que não atende às expectativas do eixo Rio/São Paulo.

Mediante a essa colocação, o consecutivo estudo, integrado a temática de História da arte no Amazonas, surge com a valorização da arte amazonense e da necessidade de reconstituir esse conhecimento, não deixando-o oculto à população, devendo ser abrangido com maior

frequência em escolas e universidades do Amazonas, de modo a não limitar-se apenas ao conhecimento eurocêntrico sobre arte.

Portanto, foi-se escolhido como sujeito de pesquisa o artista plástico, dramaturgo e escritor manauara Sérgio Vieira Cardoso, visando analisar suas obras imagéticas, as quais são objetos deste estudo, realizadas entre as décadas de 1970 e 1980, e que deixam claras suas convicções políticas e sociais por intermédio da linguagem não verbal. Através do estudo dessas concepções sobre a política e sociedade que foi escolhido como título a frase de Sérgio Cardoso “Manaus era uma cidade baixa que você via de cima” que, sob minha perspectiva, exprime as desigualdades mediante as diferentes posições sociais em condições de precariedade ou privilégio. A elite, que possui a vista de cima, esbanja dos luxos que somente foram proporcionados pela classe pobre, que integra a parte baixa da cidade por ser a base de toda essa construção.

Em 2022, conheci as criações pictóricas de Sérgio Cardoso mediante ao estágio exercido na Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas (SEC-AM), pelas quais manifestei curiosidade para que no Trabalho Final de Curso esquadrinhasse, semioticamente<sup>1</sup>, sua série de 2005 designada *Black River Fast Food*<sup>2</sup>. Ao longo da leitura imagética, constatou-se que o intelectual supracitado principiou sua carreira como artista plástico nos anos 1970, e que na década de 1980, em conjunto com seu coletivo artístico, implementou uma maior efervescência política e cultural para a capital do Amazonas.

Partindo do pressuposto que Sérgio Cardoso emergiu nessa carreira de modo anarquista, sem vínculo a nenhum movimento político, ele não receava expor suas convicções em sua arte, com base nas conjunturas sociais, portanto, tecia uma convergência interdisciplinar entre arte e sociologia.

A interdisciplinaridade pode ser enxergada por suas múltiplas facetas. Sobressai-se precipuamente neste estudo como uma modalidade de aplicação de conhecimentos através de uma disciplina em outra, no entanto, também pode estar sob a lente do pesquisador como uma teoria epistemológica ou uma proposta metodológica [...] (Paviani, 2008, p. 14).

Refletindo sobre a dinâmica da confluência entre essas esferas disciplinares, estrutura-se a consecutiva questão norteadora: Como as narrativas que emergem nas obras de Sérgio Cardoso das décadas de 1970 e 1980 indicam um diálogo interdisciplinar entre as artes plásticas

---

<sup>1</sup> A Semiótica é um método que analisa obras imagéticas, musicais, literárias etc., através do estudo dos signos (aquilo que remete a alguma coisa).

<sup>2</sup> A tradução deste título para a língua portuguesa é “Comida Rápida do Rio Negro”, cujas imagens representam caixas com macarrão, similares a culinária asiática do Yakisoba, com adagas substituindo os hashis.

e sociologia? Mediante a essa questão, constitui-se como objetivo geral compreender o potencial das obras de Sérgio Cardoso das décadas de 1970 e 1980 como instrumentos de análise sociológica das transformações históricas e culturais vividas em Manaus.

Ambicionando lograr tal escopo, necessita-se, inicialmente, dissertar sobre a condição histórica, social e cultural da Amazônia nos séculos XIX e XX, partindo da Amazônia brasileira até adentrar, singularmente, nas circunstâncias de Manaus. Segundamente, reconstituir a trajetória de vida de Sérgio Cardoso, a contar de sua infância e findar na década de 1980. Finalmente, analisar, sob a ótica iconográfica e iconológica, as obras de Sérgio Cardoso das décadas de 1970 e 1980, que executam a interação interdisciplinar.

Essa pesquisa percorre o itinerário da história da arte como história das imagens, e da imagem como uma estratégia didática de transmitir sobre os acontecimentos histórico-sociais do lócus (Manaus). A abordagem epistemológica da Iconografia e Iconologia, método intrínseco da História da Arte, tem por sua incumbência reconhecer tais condições através das imagens e suas narrativas, por conseguinte, assume um viés qualitativo.

Consoante Minayo (2004, p. 133-134), [...] a pesquisa qualitativa nos conduz à três finalidades: (a) a de entender a cultura, os grupos e suas representações sobre temas específicos; (b) aquela que estuda de que forma se dão as relações entre demais sujeitos na sociedade institucionalmente e mediante os movimentos sociais; (c) a análise da formulação de políticas públicas e sociais, de modo que investigue o seu processo de elaboração, aplicação técnica e a quem elas são direcionadas.

Indubitavelmente, este estudo orienta-se pelo primeiro trajeto, porque as temáticas específicas sob a concepção subjetiva de Sérgio Cardoso são averiguadas em sua arte. A exemplo, seu coletivo de artistas e intelectuais com perspectivas convergentes, simultaneamente que divergentes, estão inseridos na categoria dos estudos culturais, sobretudo, da análise dos grupos. O artista era uma figura-chave crucial a esses grupos em que era associado, porque se impôs politicamente e executou projetos que os favoreceram. Os artistas do século XX eram amplamente dinâmicos e, majoritariamente, valorizavam a cultura a qual integravam. Examinar os encadeamentos de um único artista com as manifestações coletivas torna este um estudo de caso.

Em conformidade com Yin (2001, p. 21), [...] o estudo de caso, engloba múltiplos núcleos para uma indagação que visa preservar as características holísticas e os reais significados das circunstâncias sociais - incluindo processos organizacionais e administrativos, mudanças sucedidas em regiões urbanas, relações internacionais, a maturação de alguns setores e, também, ciclos de vida individuais.

Salienta-se, precipuamente, que este estudo apura a respeito de um curso de vida subjetivo, o de Sérgio Cardoso, portanto, fundamenta-se por meio de seis entrevistas semiestruturadas com o sujeito, análises documentais, material audiovisual e o levantamento bibliográfico. A princípio, as entrevistas aconteceram de forma modalizada, em outros vocábulos, remota e presencialmente. As três entrevistas presenciais dependeram, maiormente, do uso do gravador de áudio do celular para registro de informações minuciosas, enquanto as entrevistas remotas ocorreram via Whatsapp por áudio e chamada de voz. Somente as três últimas entrevistas tiveram um roteiro elaborado, sendo as três primeiras iniciadas casualmente e conduzidas pelo entrevistado.

Ressalta-se a relevância das entrevistas para este estudo, visto que cavaquear com o artista permite a familiarização do entrevistador com seu contexto poético, sobretudo, reescrever a narrativa tanto de sua trajetória, como do cenário artístico de Manaus.

A coleta dos documentos subdividiu-os em dois acervos, os físicos e os digitais. Os dezenove documentos físicos, registrados no sótão do Teatro Amazonas dia 07 de novembro de 2023 (Terça-feira), das 10:00 às 12:00, mencionaram Sérgio Cardoso relativamente à sua atuação nas atividades do projeto Hahnemann Bacelar e dos cartazes engendrados sobre espetáculos. A acessibilidade a esses recursos sucedeu através do consenso do ex-secretário de cultura, o Sr. Marcos Apolo Muniz e da condução ao recinto por Silvia Angelina, funcionária da Secretaria. Os seis documentos digitais datados de 1975 e 1986, que compunham a Hemeroteca Digital do Jornal do Commercio, foram aproveitados graças a licença concedida por Pedro Affonso, assistente administrativo do SA Correio Braziliense (integrante ao grupo Diário Associados Press S/A responsável pelos direitos de utilização dos conteúdos jornalísticos), no dia 11 de dezembro de 2024. O material audiovisual, descoberto na plataforma Youtube, exibe uma entrevista de Sérgio Cardoso cedida à TV Encontro das Águas em 2016. Esse vídeo descreve, pormenorizadamente, algumas das principais ocorrências na trajetória do artista, como sua participação na dramaturgia de Márcio Souza.

Mediante ao levantamento bibliográfico, encontrou-se livros, teses, dissertações e artigos. Algumas dessas referências, que compõem a biblioteca da Academia Amazonense de Letras, foram consultadas na data 14 de Agosto de 2024, fornecendo o roteiro da cerimônia de posse de Sérgio Cardoso, que inclui o discurso do artista e de quem o apresentou. Também reconheceu-se registros sobre a Galeria Afrânio de Castro e da peça *Tem Piranha no Pirarucu*. A soma desses dados concebeu os três capítulos da dissertação.

No capítulo 1 - *Amazônia brasileira: história, cultura e sociedades* - discorreu-se e ponderou-se acerca da conjuntura histórica, social e cultural da Amazônia brasileira nos séculos



XIX e XX, e conquanto esta parte inicial a enfatiza designadamente, não nega os fatores coexistentes em outras localidades da região, que sofreram os impactos do adentramento de extrativistas oriundos do ocidente e dos Estados Unidos. Portanto, parte-se das circunstâncias gerais da Amazônia, em particular o ciclo da borracha, atravessando à reflexão sobre a cultura amazônica, a Zona Franca de Manaus e ultimando o panorama da arte na cidade. Neste capítulo, Souza (2023) é um dos autores essenciais, posto que contribuiu com a formação das concepções de Sérgio Cardoso, ademais, outros autores que pensam a Amazônia, cultura e arte, como Silva (2023), Pinto (1992), Benchimol (1999), Loureiro (1995), Reis (1989) e Páscoa (2011), também fundamentaram as cinco seções em que foram distribuídos.

O capítulo 2 - *A trajetória de Sérgio Cardoso* - fragmentou-se em três seções para tratar de suas vivências. A começar de sua infância à adolescência nos anos 1950 e 1960, através da narrativa de sua trajetória formativa (social, cultural e intelectual). Seguidamente, os acontecimentos da década 1970 são explorados em correlação aos primeiros passos de Sérgio Cardoso como artista plástico. Em conclusão, explorou-se a década de 1980, onde o artista excedeu as fronteiras de Manaus por meio de sua arte, expondo e recebendo prêmios. É relevante salientar que compreender as concepções de Sérgio Cardoso através das entrevistas e sua trajetória de vida são detalhes essenciais, visto que a imagem nada mais é do que um pensamento materializado por intermédio de uma tela, papel etc., para tanto, suas entrevistas anteriormente listadas entram, especificamente, neste capítulo, em complemento com França (2015), que ao analisar a criação “Lazone” de Sérgio Cardoso, discorre sua trajetória.

O capítulo 3 - *Análise e interpretação das obras do artista nos anos 1970 e 1980* - interliga-se, primordialmente, ao segundo capítulo, porque determina a noção do itinerário de Sérgio Cardoso sob a perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, o seu *habitus*, *capital* e *campo* com base nas narrativas contadas. Essa perspectiva muito se baseia nas convicções de Erwin Panofsky, que estuda a Iconografia e Iconologia, sobretudo, criou três etapas para análise desse método. Para tanto, serão analisadas quatro obras de Sérgio Cardoso, três de 1978 e uma de 1980, cujo processo criativo do artista transmuta, mas configura as mesmas conjunturas. Em complemento à essa análise, há de se destacar três referências principais, Cardoso (2024), que retrata sobre a modernidade em Manaus mediante a dramaturgia, convergente com Ribeiro (2015), que estuda esse fenômeno sob a lente da sociologia e antropologia, e Marx;Engels (1998), que discorre a luta de classes, representada nas narrativas de Sérgio Cardoso.

As obras imagéticas deste estudo integram dois acervos, o acervo do SESC (Serviço Social do Comércio) e o acervo pessoal de Sérgio Cardoso. No dia 05 de dezembro de 2023 (Terça-feira) localizou-se, no balneário do SESC, imagens de técnica mista, para tanto, foram

registradas sob anuência da produtora cultural, Denise de Moura Vicentim, e a condução de Roberto Cezario da Silva Neto (Apoio técnico e cenografia), 15 obras de Sérgio Cardoso, datadas de 1978. O acervo pessoal de Sérgio Cardoso, que foi disponibilizado pelo próprio artista, excedeu essa quantidade, posto que foram cedidas, na data 09 de julho de 2024, 17 imagens, totalizando 32 imagens ao complementar com o acervo preliminar, no entanto, somente quatro serão investigadas por suas significações.

# **I - AMAZÔNIA BRASILEIRA: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADES**

## **1.1. Histórias da borracha: economia e vida na Amazônia**

No decorrer do século XIX ao XX, a Amazônia atravessa plurais transmutações, sejam elas em conjunturas culturais, econômicas e políticas. À proporção que se estuda tais circunstâncias, pode-se salientar alguns dos principais fatos recordados na história regional. A princípio, esse estudo que parte do século XIX se iniciara no ano de 1824.

D. Pedro I, em 25 de maio de 1824, salientou no artigo 2º de uma carta constitucional a qual redigira para se comprometer com a nação, que o império seria dividido em províncias, porém sem quaisquer mudanças em seus limites territoriais. Para tanto, os presidentes dessas províncias foram definidos mediante ao parlamento, o Rio Negro estar naturalmente incluído nesse processo, no entanto o Amazonas não, uma vez que era visto como um território de dependência do Pará (Reis, 1989, p. 157).

Conforme Arthur Cezar Ferreira Reis, antes de ser província, esse espaço era considerado como comarca, a primeira era a do Rio Negro, que surgira também em 1824. Quando chegara ao ano de 1833, não obstante a comarca prosseguisse adjunta ao Pará, o governo paraense, ao fragmentar o território da província, dera origem a três comarcas, e uma destas era a comarca do Alto-Amazonas, que estava sob governo dos comandantes militares e progredira até 1852, ao seu lado foram criadas as comarcas do Baixo-Amazonas e do Grão-Pará, quando a população da comarca do Alto-Amazonas não concordara com a sujeição do Pará, as vozes autoritárias foram a frente no parlamento nacional pelo restabelecimento da condição de Província a que a comarca deveria adquirir, uma vez que o império devia-lhe essa reparação.

O projeto passara pelo senado, posteriormente aprovado, dando origem a Província do Amazonas, que se basearia nas características da comarca do Rio Negro, e teve como presidente João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha, filho do escritor amazonense Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha<sup>3</sup>. No caso do Grão-Pará, segundo Marilene Corrêa da Silva, este estava sob domínio português, gerando a indignação ao absolutismo e uma revolta dos paraenses sobre a prevalência dos luso na administração da comarca, de modo que se dividira, entre eles, grupos em favor e em oposição a independência do Brasil<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> REIS, Arthur Cezar Ferreira. **História do Amazonas**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 166-190.

<sup>4</sup> SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz do Amazonas**. 4. ed. Manaus: Editora Valer, 2023, p. 186-187.

De acordo com Silva (2023, p. 188), [...] mediante as acomodações conservadoras durante o período dessa Independência surgira a Cabanagem na Amazônia, uma outra cisão na vida política regional, a qual entrou como uma expressão revolucionária responsável pelas relações da Amazônia com a Nação recém-criada. Nesse período surgira a polarização região x nação, e a Amazônia brasileira acabou se tornando processo e resultado das manifestações políticas impostas pela Nação brasileira.

A Cabanagem não somente sugeriu que os assuntos regionais eram relevantes para o crescimento do Brasil, como também unira os grupos inferiorizados que compartilhavam das mesmas dificuldades socioculturais, econômicas e políticas, fatores não acessíveis por não serem disponibilizados pelo Estado-Nação<sup>5</sup>. É evidente que no passar dos anos do século XIX, a Amazônia tornara-se cada vez mais dispersa desse colonialismo português, a prova que se aprofundara nos interesses capitalistas, com a comercialização do que pudera ser considerado ainda mais valioso que o ouro, a borracha<sup>6</sup>, de acordo com Souza (2007),

A borracha foi descoberta aos poucos como matéria-prima, numa lenta aceitação que não previa a importância que iria adquirir nos anos subsequentes. Os índios já conheciam suas propriedades. O próprio Cristóvão Colombo dá notícia de sua existência, em uma segunda viagem à América, observando os habitantes do Haiti utilizarem o látex na fabricação de bolas miraculosas. Os cientistas ficaram intrigados com essas bolas que desafiavam a lei da gravidade na terra. Mas, em 1736, por uma deferência da Coroa Portuguesa, o astrônomo francês Charles Marie de La Condamine, visitando a América do Sul, remete um comunicado à Academia de Ciências de Paris, descrevendo rudimentarmente o processo de coleta e preparação dessas bolas e de outros objetos já correntemente usados pelos colonos portugueses, como bombas, seringas, garrafas e botas. Os portugueses aproveitaram a velha manufatura indígena para estabelecer uma comercialização restrita. Às escondidas, esses objetos manufaturados escapavam do rigoroso controle das autoridades para atingir outros países (Souza, 2007, p. 25).

Esse comércio que beneficiara as elites foi o responsável por transformar grandes capitais do norte do Brasil, por intermédio da grandiosidade arquitetônica, em representações dos estilos provenientes da Europa<sup>7</sup>, mediante a isso surgira a *belle époque* amazônica, termo emprestado do francês que se traduzido para o português significa “Bela época”. A *belle époque* ocorreu entre 1880 à 1910, período marcado pelo triunfo da burguesia e admiração a riqueza da borracha que crescera nas sociedades amazonenses e paraenses<sup>8</sup>.

Para Lopes (2024, p. 27), [...] por intermédio da exploração do látex da *hevea brasiliensis*, comumente conhecida como seringueira, Manaus e Belém, duas capitais do norte

---

<sup>5</sup> SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz do Amazonas**. 4. ed. Manaus: Editora Valer, 2023, p. 188-244.

<sup>6</sup> SOUZA, Márcio. **Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha**. 2. ed. Manaus: Edua, 2007, p. 15-21.

<sup>7</sup> SOUZA, Márcio. **Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha**. 2. ed. Manaus: Edua, 2007, p. 18-26.

<sup>8</sup> DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 5.

brasileiro, foram agraciadas com prédios luxuosos, o Acre também teve seu protagonismo nesse período. As capitais foram se ampliando com a criação de avenidas arborizadas, praças deslumbrantes, bondes movidos à eletricidade, iluminação pública e, principalmente, teatros grandiosos, como o Teatro Amazonas em Manaus e o Teatro da Paz em Belém.

É inevitável discutir sobre os Teatros quando se estuda a *belle époque*, e isso seja provavelmente por serem alguns dos principais símbolos arquitetônicos do norte e do Brasil, os mais procurados por quem visita. De acordo com o escritor e historiador Mario Ypiranga Monteiro em seu livro *Teatro Amazonas (Fac-similado)*, o Teatro Amazonas, o qual excedera um valor superior ao de quatro mil cruzeiros, teve em 1883 sua licitação obtida pelo comerciante Manuel de Oliveira Palmeira de Menezes. Quando iniciara a execução do construção monumental, o governador Eduardo Ribeiro, o qual sonhara com esse progresso a cidade, mandara contratar o artista Crispim do Amaral. O artista foi o responsável pelas pinturas do Teatro, os telões de cena etc., e para que tornasse uma arquitetura tão similar a estética ocidental, vinham materiais importados de países como Itália e França, ainda haviam materiais luxuosos que atribuíam ao Teatro o glamour de se construir um grande palco que acolhera grandes espetáculos para lazer e apreciação cultural, materiais como mármore, um dos mais almejados por muitos escultores<sup>9</sup>. Enquanto o Teatro da Paz, de acordo com Souza (2010),

Construído entre 1869 e 1874, mas inaugurado apenas em 1878, em decorrência de um litígio entre o governo e o arrematante das obras, a edificação é, no país, um dos exemplares de teatro-monumento em estilo neoclássico. Mais especificamente, um teatro de ópera. É uma das arquiteturas de grande volumetria construídas na capital do Pará, como ostentação da riqueza proveniente da economia de exportação do látex a partir da segunda metade do século XIX, período de intensa atividade no setor de obras públicas – o “termômetro invariável do progresso dos povos”, segundo as palavras de Ambrósio Leitão da Cunha, um dos 60 presidentes nomeados pelo imperador D. Pedro II para a Província do Pará, entre os anos de 1852 e 1889 (Souza, 2010, p. 94).

O Teatro da Paz, com suas feições luxuosas, fora a primeira localidade levantada com os recursos públicos, e acabara se tornando um marco temporal da *belle époque* amazônica<sup>10</sup>, similarmente ao Teatro Amazonas. No entanto, mesmo que ambas localidades fossem agraciadas com a riqueza natural, as elites se organizavam de diferentes formas.

A elite paraense constituiu-se por muitos núcleos, dentre eles descendentes Portugal e de funcionários públicos, além de comerciantes, proprietários de terras e pecuaristas, enquanto a elite amazonense surgira mais recentemente que a paraense, no entanto, dominara as

---

<sup>9</sup> MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Teatro Amazonas (Fac-similado)**. Manaus: Edições Governo do Estado, 2001, p. 6-9.

<sup>10</sup> SOUZA, Roseane Silveira de. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 93-121, jul./dez., 2010, p. 94.

localidades urbanas, de comerciantes e profissionais liberais, somente não existiam famílias ligadas à terra tradicionalmente (Daou, 1999, p. 6).

Para Daou (1999), a *belle époque* no Brasil, a qual rompeu com os padrões coloniais, afastou por intermédio do controle social, e da renovação urbana, as classes pobres dos limites das cidades. Belém fora objeto de investimentos e causou uma boa impressão, fazendo com que um de seus monumentos fosse considerado entre um dos mais deslumbrantes do Brasil, enquanto Manaus, até mais que Belém, fora considerada a capital da borracha, por intermédio disso projetou-se como uma cidade moderna e evoluída nos quesitos de comunicação e transporte, era um avanço que atendia, é claro, os principais interesses e necessidades da classe burguesa<sup>11</sup>.

O governador de Manaus na época, Eduardo Ribeiro, já tivera o sonho de transformar Manaus na Paris dos Trópicos<sup>12</sup>, sua ambição relacionada ao embelezamento fizera que, no período de seu governo (1980-1981) construísse grandes obras como o Palácio da Justiça, a Ponte dos Bilhares e, principalmente, a arquitetura que permanece atualmente como um grande símbolo da cidade de Manaus, o Teatro Amazonas<sup>13</sup>, de acordo com Daou (1999),

Das iniciativas promovidas por Eduardo Ribeiro depreendem-se as bases de uma significativa alteração das representações e expectativas em relação à cidade, considerando-se o que fora, por exemplo, a cidade provincial: ela não é mais o locus onde se constituirá a elite, onde se implantarão os sinais emblemáticos do Império. A elite já consolidada apropria-se agora da cidade que conquistou como lugar privilegiado de consagração da distinção, seja pelo consumo de bens e serviços sofisticados, seja pelo contato e interação com os negociantes da borracha e muitos viajantes que deram seu caráter cosmopolita, ou ainda por ser este mais e mais o lugar privilegiado do investimento simbólico de indivíduos que se articulam como grupo. A cidade conquistada enunciava a efetiva viabilidade de civilização em tão remota paragem: homens “civilizados” vivendo numa cidade subtraída à selva circundante, embelezada e favorecida pelas benesses do consumo e da engenharia urbana desenvolvida por europeus e norte-americanos. A intervenção urbana promoveu, aos olhos dos que ali viviam, a superação de um atraso histórico. Graças à homogeneidade no estilo, nas funções ou nos usos que tiveram os novos espaços, adveio uma representação de ampla e inequívoca aceitação para os amazonenses sobre a “Manaus antiga”. Este é o cenário urbano da “Belle époque manauara”, por vezes denominado de “Manaus moderna” (Daou, 1999, p. 22).

Ainda que o Teatro concluído por Eduardo Ribeiro fosse um dos mais memoráveis, é relevante citar outras arquiteturas levantadas no período da borracha, como o Ideal Clube, por exemplo, o qual surgira em 1903 com um baile de gala na casa do Coronel José Gonçalves Dias,

---

<sup>11</sup> DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 15-21.

<sup>12</sup> SOUZA, Márcio. **Silvino Santos**: o cineasta do ciclo da borracha. 2. ed. Manaus: Edua, 2007, p. 18-26.

<sup>13</sup> LOPES, Júlio Antônio. **Amazonas**: história, mistérios e heroísmo - Recortes Pessoais. Manaus: Gráfica e Editora Ziló/Academia Amazonense de Letras, 2024, p. 32-33.

se tornando um espaço de luxo e glamour com a realização dos bailes e a presença de pessoas importantes<sup>14</sup>. É imprescindível negar que todo esse desenvolvimento somente ocorrera através da borracha, e do século XIX ao XX fora requisitada, Portugal, país europeu próximo a Espanha, fora quem mais teve contato com a mercantilização no território amazônico.

Segundo Benchimol (1999, p. 70), [...] é evidente que Manaus e Belém foram transformadas em bases comerciais mediante as firmas portuguesas, uma vez que milhares de imigrantes lusos eram atraídos pela fortuna. Essas empresas lusitanas, intituladas de J. G. Araújo, J. S. Amorim, J. A. Leite, J. Soares, J. Rufino, etc., foram inseridas em um momento histórico da economia amazônica.

O extrativismo da borracha começou no século XIX e prosseguiu ao século XX, no entanto, nesses períodos o ciclo da borracha foi subdividido em duas fases. Segundo Almeida; Soares (2020), “Em meados do século XX os embates mundiais arrolaram os brasileiros de formas variadas, e uma delas foi no decorrer do denominado Segundo Ciclo da Borracha [...]” (Almeida; Soares, 2020, p. 200). Reconhecendo a relevância do látex para o desenvolvimento de múltiplas materialidades, os Estados Unidos também adentraram na Amazônia.

No século XX, conforme Garfield (2009, p. 30), [...] Nicholas Roosevelt, que havia sido enviado à Amazônia por conta de interesses empresariais norte-americanos, descreveu a região, em 1939, como um exemplo perfeito de uma localidade, em que o transporte aéreo no futuro prometia diminuir os elevados custos de negócios, que historicamente mantiveram o padrão de vida baixo e aumentaram os gastos de produtores e investidores. Mediante a isso, as descrições da Amazônia como um El Dorado foram atualizadas, e a América Latina ficou conhecida como um “extenso reservatório de riquezas naturais, cujo potencial poderia funcionar como uma nova fronteira e o núcleo de uma nova civilização”.

Queiroz (2017) salienta que, [...] para o colonizador, a ideia de Eldorado foi ressignificada na Amazônia, promovendo no próprio nativo uma cristalização no significado de cidade encantada [...] (Queiroz, 2017, p. 57-58). Nessa abordagem, quando Queiroz (2017) se refere a ideia de Eldorado, ele se embasa na literatura do escritor amazonense Hatoum (2008), intitulada *Órfãos do Eldorado*, citando o seguinte trecho:

Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas em um lugar encantado (Hatoum, 2008, p. 64 apud Queiroz, 2017, p. 58-59).

---

<sup>14</sup> BRAGA, Genesino. **Assim nasceu o Ideal Clube**. Manaus: Academia Amazonense de Letras, 1980, p. 11.

Ao relacionar o trecho de Milton Hatoum com a abordagem de Garfield (2009), nota-se a justificativa do interesse dos EUA na Amazônia, tanto para extração de recursos quanto a para exportação de mercadorias provindas de sua nação, uma vez que é citada essa metáfora de Eldorado, ou seja da Amazônia como um local idealizado para a execução de tais atividades.

Os EUA, em si, de acordo com Seth Garfield, já haviam criado uma dependência da borracha, um material que se tornou essencial no dia a dia e no desenvolvimento tecnológico no século XX, inicialmente, era importada do Sudeste Asiático, porém, quando os japoneses tomaram controle das colônias produtoras de borracha na região, os EUA perderam o acesso a 97% dos meios para extração desses recursos, e na medida que a borracha foi se tornando um material indispensável para o país, o governo foi impulsionado a buscar alternativas, chegando à exploração da Amazônia, de modo a se envolver em projetos para a expansão da produção de borracha na América Latina<sup>15</sup>.

Segundo Cardoso; Heizer (2012, p. 166) [...] na região Amazônica, era relevante para a implantação de uma área própria para o cultivo da borracha, um tempo subalterno a de uma área de produção igual no Oriente. As terras para esse cultivo poderiam ser adquiridas de três formas: por intermédio da compra, podendo também ser arrendadas ou até mesmo cedidas pelo Governo de forma gratuita. Os impostos territoriais ou de exportação também não eram um obstáculo, dado que estes poderiam ser reduzidos incentivando, dessa forma, o ingresso do capital externo na região. Essas facilidades comerciais e tributárias abriram caminho para que Henry Ford, empresário norte-americano, implantasse sua empresa naquela parte do território.

Sendo pioneira no mercado automobilístico, a *Ford Motor Company*, empresa de Henry Ford, também criador da Fordlândia, revolucionou as linhas de produção ao implementar a montagem em série, revolução essa conhecida como “fordismo”. No início do século XX, especificamente em 1908, essa empresa, que foi responsável pela criação do conceito de carros populares, criando o modelo Ford T., tornou-se uma das maiores. Sua matéria prima era exatamente a borracha natural, visto que necessitava desse material para desenvolver os pneus os quais seriam utilizados nos carros, portanto, o mercado norte-americano tornou-se o principal consumidor da borracha (Damasceno Neto, 2019, p. 13).

## 1.2. A perspectiva de Márcio Souza: uma análise das literaturas e dramaturgias

---

<sup>15</sup> GARFIELD, Seth. A Amazônia no imaginário norte-americano em tempo de guerra. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 29, n. 57, p. 19-65, 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/263/26311686002.pdf>>. Acesso em: 19 Out. 2024.



Márcio Souza (1946-2024) foi um romancista, dramaturgo, ensaísta, contista e diretor de cinema<sup>16</sup>. Quiçá sua perspectiva seja, senão uma das mais relevantes para a fundamentação desse estudo, dado que as literaturas e dramaturgias de Márcio Souza criticam os contextos supracitados anteriormente, todavia que os abordam sob um sentido poético, metafórico, e coincidem com a busca da significação das obras de Sérgio Cardoso.

Na antologia das literaturas e dramaturgias de Márcio Souza escritas entre 1970 e 1980, realçam-se *As folias do látex* (1976) e *Galvez, imperador do Acre* (1976), que foram os primeiros escritos, posteriormente, *A expressão amazonense* (1978), *Tem Piranha no Pirarucu*<sup>17</sup> (1978) e, finalmente, *Mad Maria* (1980).

Em ordem cronológica dos acontecimentos, a dramaturgia *As folias do látex* narra eventos mais antigos datados de 1743 a 1918 e mostra personalidades históricas como Eduardo Ribeiro, Louiz e Elizabeth Agassiz, Euclides da Cunha e Ramos Ferreira. Essa dramaturgia enfatiza a extração da borracha, igualmente a sua mercantilização. Dentre as circunstâncias levantadas, o escritor salienta a Amazônia portuguesa mediante ao personagem “Lusitano”<sup>18</sup>. Esse personagem, para tentar acalmar a Amazônia caracterizada como uma mulher, articula que, de acordo com Souza (1997),

Minha querida menina, não deixe se enganar por esses boatos terríveis. Nada temos a ver com o Vice-Reino do Brasil. Aqui é o Grão-Pará, minha filha. Isto aqui não é uma simples colônia, é parte integrante de Portugal. Se eles lá no sul querem o desconhecido, aqui o que desejamos é prosperar. (Souza, 1997, p. 74)

Mediante ao diálogo do personagem na dramaturgia, são notórios alguns pontos relevantes nas circunstâncias da borracha na Amazônia, o surgimento do Grão-Pará, por exemplo. Para Silva (2023), “[...] No Estado do Grão-Pará e do Rio Negro, repousava o projeto da Amazônia portuguesa [...]” (Silva, 2023, p. 154), onde a monarquia portuguesa interligava-se fisicamente e politicamente a duas outras conjunturas, ambas revoluções, na Europa a Revolução Francesa, e na América do Norte a Revolução Americana. A presença lusitana trouxe consigo a criação e desenvolvimento da sociedade colonial na Amazônia, sustentando a política de submissão dos povos na região. Quanto ao Vice-Reino do Brasil, sua grande distância com o norte impedia sua atribuição de uma administração consequente à região<sup>19</sup>. No

---

<sup>16</sup> MÁRCIO Souza. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5552/marcio-souza>>. Acesso em: 25 de outubro de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>17</sup> Peixe de água doce encontrado na Amazônia.

<sup>18</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 66-121.

<sup>19</sup> SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz do Amazonas**. 4. ed. Manaus: Editora Valer, 2023, p. 153-157.

livro *Galvez, imperador do Acre*, é possível encontrar alguns pontos que complementam os aspectos de *As folias do Látex*.

Segundo Rodrigues (2022, p. 12), [...] o romance de 1976, do escritor amazonense Márcio Souza, *Galvez, imperador do Acre*, narra a história do *Luiz Galvez*, que transformara o Acre em uma monarquia, se consagrando imperador. O aventureiro pretendia libertar o Acre da Bolívia e dos Estados Unidos, se envolvendo em uma conspiração revolucionária.

Quando a narrativa de *As Folias do Látex* expõe o personagem Coronel de Barranco, o qual cultua a seringueira, a definindo como algo exclusivo e oriundo de um organismo vivo<sup>20</sup>, *Galvez, o imperador do Acre* conceitua e exhibe o papel dessa seringueira, comumente conhecida cientificamente como **hevea-brasiliensis** mediante a Enciclopédia britânica, citada por Souza (1978),

A **hevea-brasiliensis** é uma espécie vegetal da família das euforbiáceas e aparecerá sempre em minha história como os bastidores do palco estão para a cena de uma comédia. Ela é a fonte principal da extração do látex. No estado adulto tem cerca de 30 metros de altura e um tronco de 3 metros de circunferência. É uma bela árvore, não há dúvida, e quando pude reconhecer um desses espécimes no meio da selva, não deixei de render as minhas homenagens. As folhas são de verde-escuro e de suave contato. Dentro do tronco corre uma seiva branca, o látex solidificado se transforma em borracha. Os botânicos não sabiam a função exata do látex no metabolismo. Mas isso não tinha nenhuma importância, já que os comerciantes haviam descoberto uma função menos botânica para o látex. O interessante é que a **hevea-brasiliensis** é uma planta hermafrodita (Souza, 1978, p. 25).

Com o acesso às seringueiras houve o domínio de firmas estrangeiras sobre a borracha em 1903. Plácido de Castro já afirmava que a borracha atrairia a cobiça internacional, e quem mais olhava para esse ponto eram os britânicos e americanos, resultando na criação do Bolivian Syndicate<sup>21</sup>.

Inspirado no Governo boliviano, o Bolivian Syndicate era um consórcio formado por capitalistas britânicos e norte-americanos, para tanto sua sede localizava-se no estado de Nova Iorque. Nessa conjuntura, a Bolívia assinou um contrato com ambas nacionalidades sobre o arrendamento do Acre, o qual concedia ao Sindicato a administração fiscal do território do Acre por trinta anos, possuindo liberdade para cobrar impostos, direitos alfandegários, usufruir rendas de terras, de conformidade com a legislação da Bolívia (Schaefer, 2022, p. 25).

Duas personalidades ádvenas, criadas por Márcio Souza, representam os ingleses e norte-americanos, evidenciando seus planos com a **hevea-brasiliensis**. O britânico, por exemplo, roubava sementes de seringueiras e plantara na Ásia, logo em seguida, no ano de 1905,

---

<sup>20</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 66-121.

<sup>21</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 66-121.

a Ásia produz e comercializa 145 toneladas da borracha. O personagem Plácido de Castro entra nessa dramaturgia como um herói, visto que pretendia derrotar esse consórcio comandado pela ideologia capitalista, e que era uma ofensa aos países sul-americanos e à própria Bolívia. No entanto, no século XX, plurais companhias foram beneficiadas pelo mercado da borracha. As companhias Dusendchon, Zargas et Co., Scholz et Co., Gondon et Co., Gunzburger, Levy et Co., De Lagollerie et Co., J. G. Araújo., Theodore Levy Camille et Co., J. C. Aran y Hermanos eram as que dominavam. Com a presença das tropas bolivianas<sup>22</sup>, a relação do Brasil com a Bolívia crescera a ponto de criar um acordo que possibilitaria a construção de uma ferrovia. Conforme Ferreira (2005) citado por Gomes (2012),

O acordo entre o Brasil e a Bolívia para que fosse construída a estrada de ferro Madeira-Mamoré tem suas origens no momento em que o Alto Peru se divide em Bolívia e Peru, sendo que a região onde fica localizada a Bolívia, por ocasião de tal divisão, ficou sem porto de mar, ficando, portanto, impedida parcialmente de negociar, escoar seus produtos, necessitando, por isso, de buscar alternativas (Ferreira, 2005 apud Gomes, 2012, p. 20).

A ficção literária, *Mad-Maria*, de Márcio Souza deixa clara essa circunstância. De acordo com Gomes (2012), [...] Em *Mad-Maria*, o autor se volta para a história da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré entre os anos de 1907 e 1912 (Gomes, 2012, p. 36). Esse livro é dividido em cinco partes, conhecidas como livros contendo cada qual sua quantidade de capítulos. Saliento especificamente o primeiro livro e capítulo, intitulado “Ocidente Express” o qual descreve a realidade enfrentada por trabalhadores e habitantes locais durante a construção dessa ferrovia na região do rio Abunã, em 1911<sup>23</sup>. Souza (2022), os apresenta como barbadianos citando que,

[...] Os barbadianos já estavam bastante suados, as peles negras brilhando, e eles iam chapinhando na água, que lhes atingia os joelhos. Collier tem ali sob as suas ordens cento e cinquenta homens. O objetivo era atravessar os pantanais do rio Abunã com uma ferrovia, o que não parecia difícil. Os barbadianos carregavam o trilho na direção do sítio onde outros trabalhadores estavam abrindo valas com picaretas e pás [...] (Souza, 2022, p. 16)

O principal foco do autor nesse contexto eram as condições de trabalho exaustivas de quem construía a ferrovia, e o personagem Collier, descrito nessa Ficção como um engenheiro, era quem supervisionava os trabalhadores<sup>24</sup>. Retornando ao ano de 1903, salientado em *As folias*

---

<sup>22</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 66-121.

<sup>23</sup> SOUZA, Márcio. **Mad Maria**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022, p. 8-111.

<sup>24</sup> SOUZA, Márcio. **Mad Maria**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022, p. 8-111.

do látex, o custo de vida em Manaus cresceu, tornando-se superior até que o de grandes metrópoles como Nova Iorque<sup>25</sup>.

O custo de vida em Manaus era duas vezes mais caro que em Paris. O Teatro Amazonas custava quatrocentas mil libras esterlinas aos cofres do governo, o preço de um almoço em um restaurante modesto não era subalterno a seis dólares, e na residência do Major Freire, um lingote de ouro servia de peso de papel. É importante salientar que houve na cidade o maior consumo **per-capita** de diamantes do mundo, onde os novos ricos adoravam quebrar recordes. (Souza, 1978, p. 101).

É relevante destacar que o Amazonas estava caminhando rumo à falência em 1951<sup>26</sup>, e em alguns anos mais tarde dessa contextualização fora criada a Zona Franca de Manaus. Márcio Souza criticava esse modelo por intermédio da dramaturgia “Tem Piranha no Pirarucu”.

A escrita foi publicada na década de 1970. Inicialmente, Márcio Souza escreveu a peça com o nome de “Zona Franca, meu amor”, contudo, após a censura ocorrida em 1974, porque a dramaturgia criticava os fins capitalistas provenientes da investida econômica do governo na Amazônia, a peça retornou em 1978 e passou a ser chamada de “Tem piranha no Pirarucu”<sup>27</sup>, segundo Costa (2012), mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia,

O texto Zona Franca, meu Amor criticava aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais, nos anos da vigência do novo modelo para o Amazonas. Representava, assim, uma afronta ao governo militar e às elites executivas da nova administração do Estado: a Suframa – Superintendência da Zona Franca de Manaus (Costa, 2012, p. 49).

Era o terceiro painel sobre a história contemporânea do Amazonas, simultaneamente que a comédia das impossibilidades da mentalidade extrativista amazonense. Era relevante e necessário libertar-se das ilusões e entender o fenômeno da Zona Franca de Manaus (zona de livre comércio imposta à cidade pelos tecnocratas da ditadura militar) (Souza, 2010, p. 68).

Em um resumo da narrativa, no primeiro ato, a peça se refere a Zona Franca de Manaus como um dos bolsões de subdesenvolvimento do Brasil, posteriormente, um dos personagens, o Dr. Pedreira, descrito como candidato a senador, diz que se trata de um novo ciclo da borracha<sup>28</sup>. Em *A expressão amazonense*, onde Márcio Souza narra as circunstâncias históricas e culturais do Amazonas, o autor dedica um capítulo exclusivo à Zona Franca de Manaus.

---

<sup>25</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 66-121.

<sup>26</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 66-121.

<sup>27</sup> RODRIGUES, Wallace; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Resistências críticas no palco verde de Márcio Souza. **Debates Insubmissos**, Caruaru, n. 12, v. 4, p. 137-160, jan./abr. 2021.

<sup>28</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 138-174.

Segundo Souza (2010, p. 184), [...] A Zona Franca pode ser vista por intermédio de duas perspectivas, inicialmente, uma solução justa e de efeito seguro que afastou o marasmo financeiro e impulsionou o Estado. Sob outro enfoque, uma medida do modelo autoritário, o qual esvaziou a hegemonia política estadual, afastou os técnicos nativos e causou o esfacelamento da tradicional elite econômica surgida no extrativismo e no comércio [...].

A Zona Franca fez a população acreditar que o sentimento de abandono do Amazonas havia acabado, trazendo o prazer pelo consumo ao que viera de fora<sup>29</sup>. Na visão do artista plástico Zeca Nazaré (2005), o período do surgimento da Zona Franca poderia ser considerado como:

Era também tempo de fervilhar do começo da ZONA FRANCA DE MANAUS, nos últimos três anos da década de 60 e começo da década de 70. A cidade estava se transformando, a pacata Manaus do porto de lenha começava a receber gente de tudo que era lugar e criando uma pluralidade de negócios e de população [...] (Nazaré, 2005, p. 23).

Na peça *Tem Piranha no Pirarucu*, o personagem Mister Pyle, descrito como um ilustre industrial americano que visitava o local, é o personagem que representa esses empreendedores, e também um dos que mais chama atenção por entrar como a representação própria do capitalismo, deixando bastante claro, desde o início, que viera a Manaus fazer negócios, investimentos e montar fábrica, considerado como um “Businessman”<sup>30</sup>, que significa empresário em português, no entanto, o contexto da Zona Franca é mais complexo quando iniciamos a discorrer mediante aos seus impactos positivos e negativos no contexto econômico e urbanístico de Manaus.

### 1.3. Cultura, visualidade e pensamento social na Amazônia

No Brasil do século XX eram constantes as discussões acerca da visualidade Amazônica, principalmente na arte. Na conjuntura nacional surgira, próxima ao Neoexpressionismo e ao Neoinformalismo, a transvanguarda. Na transvanguarda, cujo termo fora definido pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, os artistas possuíam livre acesso aos materiais históricos que narram o que ocorrera nos movimentos artísticos anteriores, podendo

---

<sup>29</sup> SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2010, p. 183-184.

<sup>30</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 138-174.

usar, sem contradições, de forma livre os mesmos preceitos em suas artes, uma vez que ocorrera uma mudança de paradigma do pós-modernismo (Cordeiro, 2021, p. 13).

Segundo Gil Vieira Costa, em sua tese intitulada *Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais*, quando ocorre essa mudança de paradigma do modernismo para o contemporâneo, os eixos Rio/São Paulo, os quais estavam interessados em repercutir a ‘brasilidade’, rejeitara quaisquer regionalismos, e somente mediante a troca de direcionamento ao dado identitário, que a ‘arte amazônica’ podera ir além de Belém, que procurava uma ‘amazonidade’, e de Manaus, retornando na década de 1980, com uma ampla força, um regionalismo cosmopolita<sup>31</sup>. Para Costa (2019),

A ‘visualidade amazônica’ surge no discurso como inteiramente integrada aos domínios da ‘arte brasileira’. Mas é preciso dizer que a recepção positiva se deu, sobretudo, para apenas algumas das muitas visualidades amazônicas. Somente a produção de um regional reformulado na língua das correntes artísticas internacionalistas conseguiu legitimidade no eixo Rio de Janeiro-São Paulo: a visualidade popular reelaborada conforme a tradição construtiva, no caso de Emmanuel Nassar, Luiz Braga e Osmar Pinheiro; a herança cultural indígena explorada a partir dessa mesma referência construtiva, em Ruy Meira; a experiência fenomenológica da floresta investigada a partir da pintura da chamada Geração 80, em Dina Oliveira (Costa, 2019, p. 591).

Preliminar a essa inserção, a visualidade amazônica se construiu por intermédio de múltiplas linguagens, especificamente artísticas, que interpretaram e traduziram a Amazônia. Mediante a uma reflexão profunda, buscar entender a temática amazônica na arte requer um conhecimento prévio sobre o que é essa cultura, e como são as diferentes perspectivas sobre a Amazônia que constituem a sua visualidade. Aqui serão destacadas a literatura, as artes plásticas e o cinema, como forma de compreender essa visualidade, em diálogo com a área do pensamento social na Amazônia. Afinal, o que é a Cultura Amazônica?

Os estudos culturais são majoritariamente amplos, havendo diversas definições sobre cada cultura em tempo e espaço, muitas áreas, como por exemplo, Antropologia e Semiótica, possuem o seu conceito singular de cultura. Quando discorremos sobre a cultura amazônica, um dos intelectuais que possui uma definição é João de Jesus Paes Loureiro. Aqui é interessante ressaltar, a princípio, os elementos que formam essa cultura, conforme Loureiro (1995),

Na Amazônia pode-se reconhecer ainda nitidamente dois grandes espaços sociais tradicionais da cultura, cada qual assinalado por características bem definidas, mas também marcados por uma forte articulação mútua, que se processa em decorrência de procedimentos próprios ao desenvolvimento regional: o espaço da cultura urbana

---

<sup>31</sup> COSTA, Gil Vieira. **Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal do Pará. Belém, 2019, p. 590-593.

e o da cultura rural [...] (Loureiro, 1995, p. 55).

Para o professor, a cultura urbana é aquela que representa a vida nas cidades, onde a troca simbólica com outras culturas são mais intensas, enquanto a cultura rural é mais tradicionalista, conservando, com isso, os valores decorrentes de sua história, claro que, entre ambas culturas, a cultura rural, de predominância ribeirinha, é a mais entendida como representação da cultura amazônica, de forma que seu imaginário é refletido nos mitos e na visualidade constituída por uma perspectiva sobre os elementos utilitários, como casas e barcos<sup>32</sup>. A visualidade surge onde inicia a cultura, na medida em que se começa a definir os elementos como característicos daquela cultura específica. Em Manaus, por exemplo, os artistas possuem consciência dos elementos que formam tanto a cultura urbana, quanto a cultura rural. Na medida em que refletimos sobre os aspectos da cultura urbana em Manaus, o pensamento, de imediato, remete às ruas e aos monumentos do centro histórico, e isso é constante em muitas imagens.

Ainda ocorre, também, uma hiper valorização dos aspectos de fauna e flora característicos, também, da cultura amazônica, por artistas e grupos, os quais apresentam um caráter próprio para a arte no Amazonas. Em uma matéria escrita por João Bosco Ladislau de Andrade em o *Jornal do Comércio*, por exemplo, o autor entrevista o artista plástico manauara Jair Jacqmont Cantanhede, segundo ele “Os artistas contemporâneos estão preocupados com a pesquisa e com a visualidade amazônica. Sua água e sua vegetação são elementos constantes da nossa paisagem”, afirmava Jair Cantanhede” (Andrade, 1986, p. 30), com base nessa afirmação, é possível levantar outro exemplo de como a visualidade se traduz na arte amazonense, o grupo companhia das Índias, por exemplo, é um dos que buscava valorizar esse aspecto, consoante Maisel (2014), mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia,

Entre os anos 1988 e 1989, alguns artistas começam a articular uma espécie de movimento que visava à produção, discussão e difusão da arte amazonense. Otoni Mesquita rabisca um manifesto para o que seria o CIA das Índias, grupo que incluía Bernadete Andrade, Jair Jacqmont e Sérgio Cardoso (Maisel, 2014, p. 28).

Para Maisel (2014, p. 29), o grupo objetivava valorizar a cultura local, buscando referências nessa cultura, de modo a recorrer a temáticas como “ciclos da água, mata, fauna e terra”, além das narrativas dos mitos e das lendas. O foco seria abordar a realidade vivida no

---

<sup>32</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995, p. 55-56.

norte e, assim, caracterizar a arte aqui criada com nossas subjetividades, para tanto, eram comuns as trocas de ideias e tentativas de organização de exposições coletivas.

Mediante a essas representações, observa-se que a arte é um dos principais pilares para se discutir a visualidade. A literatura ao convergir com o pensamento social na Amazônia, se correlaciona com o cinema e com as artes plásticas. Tal visualidade, inclusive, transparece nos escritos de intelectuais que pensam a Amazônia, como Euclides da Cunha e Djalma Batista. Esses escritos apresentam duas perspectivas diferentes, são elas o Romantismo e o Naturalismo.

No Romantismo, o cenário é descrito sentimentalmente, idealizado<sup>33</sup>, enquanto o naturalismo desenvolveu uma linha de pensamento mais científica, sendo oriundo do realismo, conquanto ambos sejam movimentos passados, o pensamento romântico e naturalista ainda permanece em muitas mentalidades atualmente, todavia como se aplicam a Amazônia? Assente a questão é possível destacar alguns exemplos. Nas representações românticas, Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (1866-1909), um dos formadores do pensamento social literário na Amazônia, está entre os mais reconhecidos, conforme explica Paiva (2010), professor da Universidade Federal do Amazonas, ao citar Oliveira (2000),

O romantismo, como é notório, concebia positivamente a natureza como um espaço idealizado. Mesmo que o autor de *Os sertões* tenha inaugurado uma nova tradição no pensamento social brasileiro ao refletir negativamente sobre a natureza, encarando-a como barreira interposta aos avanços da civilização, as influências e as marcas do estilo literário romântico podem ser identificadas em seus escritos (Oliveira, 2000, p. 74 apud Paiva, 2010, p. 76).

O estilo romântico, ainda que prevalente em suas concepções, não era a única maneira utilizada pelo jornalista e escritor para se pensar a região, pois também foi além da literatura, que para Paiva (2010),

A imagem de “um mundo ainda vir a ser”, essa página do Gênesis que estava por se escrever, como diria o próprio autor algumas vezes, foi objeto de análise no preâmbulo do seu discurso proferido quando da sua posse na Academia Brasileira de Letras. Buscando fazer algumas reflexões acerca da sua escrita, caracterizada, segundo ele mesmo, como um estilo misto de ciência e literatura, e também como o objetivo de justificar essa opção, usou como exemplo inicial de seu argumento o modo pelo qual uma região justamente como a Amazônia impunha dificuldades estilísticas a qualquer outro escritor que ousasse desvendá-la. É como se a sua convicção de artista preocupado em fundir arte e ciência, já experimentada e divulgada desde *Os sertões*, ganhasse ali plena justificativa para qualquer projeto literário mais eficaz e duradouro. A Amazônia convertia-se, assim, em um exemplo expressivo da necessidade de juntar arte e ciência enquanto compósito estilístico (Paiva, 2010, p. 87).

---

<sup>33</sup> PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. **O papagaio e o fonógrafo: os prosadores de ficção na Amazônia**. Manaus: EDUA/UFAM, 2010, p. 76.



É curioso, e até justificável o motivo de Euclides da Cunha ser tão popular dentre os escritores da Amazônia, sua visão não se prende tão somente a descrever o espaço por meio da literatura, mas complementá-la com a cientificidade. Apesar de Euclides ter possuído uma visão idealizada, inerente ao romantismo, percebe-se que a integração da ciência com a arte insere também em seus escritos o caráter naturalista, que tem como base a ciência e sucede o romantismo na história, todavia há de se discorrer que a Amazônia atraiu não somente a atenção do brasileiro Euclides, porém de viajantes naturalistas, demais provindos da Europa, conforme ressalta Batista (2003), médico e escritor brasileiro,

Do século 18 em diante, quando já tinha ecoado na Europa o troceno anunciador das grandezas amazônicas, começou a procissão dos viajantes e naturalistas, curiosos de entender o Mundo Novo, deslumbrados ante aquele recanto impressionante da “eterna oficina” do criador [...] (Batista, 2003, p. 15).

Esses viajantes que aqui vieram e se instalaram buscavam estudar aspectos como fauna, flora, geografia etc.<sup>34</sup>, um lado científico vinculado à literatura, contudo, vale ressaltar que traziam desde a sua visão aos seus métodos ocidentais, o que inicialmente aparenta ser algo complementar, todavia, a partir do momento em que se alastram pelo território nacional, sobrepõe-se sobre os saberes tradicionais de modo a excluí-los, consoante Carvalho (2019), “[...] o pensamento ocidental hegemônico aqui transplantado retirou o estatuto de contemporaneidade da ciência, da arte, da espiritualidade e das tecnologias tradicionais indígenas e afro-brasileiras [...]” (Carvalho, 2019, p. 176). A ocidentalização tornou-se tão forte, principalmente por meio da colonização, que resultou na reprodução de seus métodos por muitos autores e universidades do Brasil<sup>35</sup>.

A Amazônia também é descrita por intermédio da poesia, outra forma literária. De acordo com Suassuna (2013), “[...] na Poesia, existe uma predominância do ritmo e da imagem, em benefício da criação daquela Beleza encantatória [...]” (Suassuna, 2013, p. 169), essa Beleza encantatória é evidenciada nas poesias de Loureiro (2008), que salientam as encantarias amazônicas, segundo o autor,

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, correspondente ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É essa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as

---

<sup>34</sup> BATISTA, Djalma. **Amazônia - Cultura e Sociedade**/ Djalma Batista; organização de Tenório Telles - Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas / Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003, p. 15.

<sup>35</sup> CARVALHO, José Jorge de. A Escola de Kyoto, a filosofia ocidental e as artes indígenas amazônicas. Triálogo para a construção de um encontro de saberes filosóficos. **Modernos & Contemporâneos**, Campinas, v. 3, n. 5, p. 174-196, jan./jun., 2019, p. 176-177.

entidades do fundo das águas e do tempo. Penso que representam o maravilhoso do rio equivalente à poetização da história promovida pelo maravilhoso épico. Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem - que é a natureza convertida em cultura e sentimento (Loureiro, 2008, p. 8).

Não obstante a poesia seja uma linguagem universal, a forma como Loureiro (2008) descreve a região através dessa arte, destacando os aspectos religiosos, míticos, característicos da própria região foge da concepção do romantismo, tampouco equivale ao naturalismo, pois do mesmo modo que não reproduz a Amazônia como um espaço idealizado, não adota a ciência ocidental para descrevê-la, ao contrário disso, nos envolve na leitura sobre um olhar poético, além de utilizar uma linguagem que nos ensina a imaginar e caracterizar essas entidades.

Em desvio da linguagem verbal da literatura, entende-se também o cinema como uma maneira de expor a visualidade amazônica, sendo uma arte que integra os aspectos visuais aos sonoros, conduzido por um roteiro. Para Selda Vale da Costa, em *Eldorado das ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897-1935)*, o fotógrafo e cinegrafista luso-brasileiro Silvino Santos é um dos que possui obras cinematográficas de valor histórico, porque suas obras cinematográficas destacam a visualidade ao narrar a vida amazônica<sup>36</sup>. De acordo com Stoco (2021) Silvino Santos, “[...] Durante as décadas de 1910 e 1920 produziu os seus principais filmes, financiados por capitalistas e governos, os quais, acrescentados aqueles filmados até a década de 1960, totalizam oito longa-metragens [...]” (Stoco, 2021, p. 15), e dentre esses longa-metragens situa-se a obra *No paiz das Amazonas*. Para Costa (1996),

Primeiro longa-metragem inteiramente rodado no Amazonas, *No paiz das amazonas* é o mais expressivo documento visual da Amazônia dos anos 20. As filmagens datam de 1920 e 1922 e abrangem Manaus, Maués, Manacapuru, o rio Madeira e o rio Purus no Amazonas, Rondônia e Roraima atuais, então pertencentes administrativamente ao Amazonas. Beleza e técnica aliam-se para oferecer uma visão deslumbrante da região, castigada pela crise da borracha. Foi preparado com o objetivo expresso de servir de veículo de propaganda das potencialidades econômicas da Amazônia no sul do país, por ocasião da Exposição do Centenário de Independência, no Rio de Janeiro, em 1922-23 (Costa, 1996, p. 197).

*No paiz das Amazonas* foi filmado em uma das regiões onde o primitivo é a norma, no entanto, recusou o exotismo e não se rendeu a natureza, sem prevalecer a vontade de cair no exotismo, o cineasta revela na obra uma região luxuriante, plena de fartura, distinta do conceito de inferno tropical onde o homem branco deve carregar seu fardo civilizador. Trata-se de um documentário sobre o capital, sobre as possibilidades de lucro e sobre o trabalho (Souza, 2007, p. 228).

---

<sup>36</sup> COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935)*. Manaus: Ed. da Univ. do Amazonas, 1996, p. 172.

A perspectiva do exotismo é, inclusive, uma visão muito estereotipada da Amazônia e de suas sociedades. O sujeito que vivencia a Amazônia, e que a retrata, majoritariamente, possui um olhar diferente de quem vem de fora, que quebra essas concepções, e a apresentam a Amazônia continental em dessemelhantes ângulos. Não obstante integram-se na Amazônia plurais cidades, países e a Guiana Francesa, as narrativas muito se convergem, ao mesmo tempo que se distanciam devido as realidades subjetivas de cada território e cultura, portanto, pensar sobre visualidade amazônica de uma forma geral requer um levantamento dessas particularidades em diálogo com os elementos similares das múltiplas vivências.

#### 1.4. Manaus: crescimento tecnológico e industrial

Nas conjunturas mundiais do período pós-guerra, os EUA entraram em disputa com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), resultando nos conflitos entre capitalismo e comunismo, que deram origem à Guerra Fria<sup>37</sup>. Essa guerra afetou o Brasil, que criou sob a Amazônia uma perspectiva de interesses, portanto, deve-se narrar minuciosamente esse processo.

No livro *Guerra Fria 2.0*, Mariano Aguirre cita e discute o pensamento do historiador Odd Arne Westad para condizer com sua perspectiva, o qual ressalta que essa disputa acirrada entre o capitalismo e o comunismo, mesmo que tenha se intensificado após o fim da Segunda Guerra Mundial, existe desde o final do século XIX<sup>38</sup>, portanto, depreende-se que o confronto entre o capitalista Estados Unidos da América e a comunista União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) afetou o cenário global em diversos aspectos, incluindo o Brasil, resultando na ditadura militar proveniente de um golpe de Estado. “No final de março de 1964, civis e militares se uniram para derrubar o presidente João Goulart, dando um golpe de Estado tramado dentro e fora do país” (Napolitano, 2017, p. 7). Quando esse golpe iniciou na década de 1960, Napolitano (2017) afirma que,

Defendo a interpretação de que em 1964 houve um golpe de Estado, e que este foi resultado de uma ampla coalizão civil-militar, conservadora e antirreformista, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango. O golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais. O quadro geral da Guerra Fria, obviamente, deu sentido e incrementou os conflitos internos da sociedade brasileira,

---

<sup>37</sup> AGUIRRE, Mariano. **Guerra fria 2.0: chaves para compreender a nova política internacional**. Lisboa: OBSERVARE. Universidade Autónoma de Lisboa, 2023. - 187 p., p. 27-28.

<sup>38</sup> AGUIRRE, Mariano. **Guerra fria 2.0: chaves para compreender a nova política internacional**. Lisboa: OBSERVARE. Universidade Autónoma de Lisboa, 2023. - 187 p., p. 27.

alimentando velhas posições conservadoras com novas bandeiras do anticomunismo. Desde 1947, boa parte das elites militares e civis no Brasil estava alinhada ao mundo “cristão e Ocidental” liderado pelos Estados Unidos contra a suposta “expansão soviética”. A partir da Revolução Cubana, em 1959, a América Latina era um dos territórios privilegiados da Guerra Fria. Este pensamento, alinhado à “contenção” do comunismo, foi fundamental para delinear as linhas gerais da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), propagada pela Escola Superior de Guerra (Napolitano, 2017, p. 9-10).

Marcos Napolitano enfatiza em seu livro *1964: História do Regime Militar Brasileiro* que, esse golpe aglomerou grupos conservadores, reunidos majoritariamente pelo posicionamento anticomunista. A imprensa, com seu discurso antirreformista e antigovernista conservador, especificamente o *Jornal do Brasil* que publicara antes do golpe uma matéria em contradição ao governo de Jango (João Goulart), que era visto como amigo dos comunistas, manipulara a classe média com seu discurso, e foi por meio deste que convenceram a esta classe com uma pressuposição de que Moscou, capital da URSS, ameaçava a comunidade cristã brasileira, igualmente a liberdade individual e as hierarquias de poder<sup>39</sup>. A imprensa foi uma das principais responsáveis pela propagação de discursos que convenceram o povo à intervenção militar no Estado brasileiro, esse aspecto fica evidente também, sobretudo, na Amazônia brasileira quando a ditadura chegara na região.

A imprensa e os militares deixaram evidentes seus interesses com a Amazônia Brasileira. Camila Barbosa Monção Miranda em sua dissertação *Ditadura militar e Amazônia: desenvolvimento, representações, legitimação política e autoritarismo nas décadas de 1960 e 1970*, destaca que o discurso instigado pela imprensa tenciona uma Amazônia adstrita ao modelo econômico desenvolvimentista direcionado ao mercado de capitais, enquanto a comparência militar na Amazônia, sob justificativa da tropa, deu-se pela ponderação sobre a relevância geopolítica do território, usando desse modelo desenvolvimentista para adentrar no espaço<sup>40</sup>, consoante a autora,

A preocupação com a Amazônia era tema central nos projetos desenvolvimentistas da ditadura e na busca pela garantia da segurança nacional. Os militares trataram de criar diversos organismos governamentais para colocar em ação os planos para a região. O processo de criação e funcionamento desses órgãos foram permeados pela formação e reformulação de representações sobre a Amazônia, que foram utilizadas para dar às ações do governo uma fachada de legalidade em três diferentes níveis: o regional, o nacional e o internacional. Assim, a propaganda oficial, com a ajuda dos veículos de comunicação, contribuiu para concretização desses planos, legitimação do regime e constituição de uma memória positiva sobre o período ditatorial. Certamente, essa

---

<sup>39</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017, p. 43-49.

<sup>40</sup> MIRANDA, Camila Barbosa Monção. **Ditadura militar e Amazônia: desenvolvimento, representações, legitimação política e autoritarismo nas décadas de 1960 e 1970**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2018, 84-96.

memória é múltipla. Mas, foi grande o esforço da ditadura e de seus admiradores em transformá-la em algo positivo, um legado. Pouco mais de um ano após o golpe, Castello Branco foi até a Amazônia e discursou em Belém (Miranda, 2018, p. 164-165).

É evidente que tais pensamentos adentrariam, inclusive, em Manaus, com um projeto econômico para a cidade que surgira por intermédio dessas preocupações militares. Não obstante Manaus tenha tido, precedentemente, um passado magnífico com a posse e proveito da borracha, na década de 60 a cidade caminhava rumo a decadência com os serviços públicos precários e uma grande fragilidade econômica. Foi necessário lançar, no primeiro governo que estava sob administração de Castello Branco, a “Operação Amazônia”, resultando no surgimento da Suframa (Superintendência da Zona Franca de Manaus)<sup>41</sup>. Segundo Bomfim; Botelho (2009), “A concepção da ZFM foi idealizada no final da década de 50, inicialmente como projeto geopolítico, com o objetivo de resguardar a soberania nacional na gigantesca região amazônica” (Bomfim; Botelho, 2009, p. 17). Este modelo foi idealizado por intermédio da Lei nº 3.173 de 06 de julho de 1957, no entanto entrou em vigor a partir de 1967 através do Decreto-Lei nº 288 de 28 de fevereiro deste ano, e a Zona Franca suscitou uma área de livre comércio de importação, recorrendo a incentivos fiscais especiais<sup>42</sup>. Esses incentivos são descritos no documento da Suframa (1988) como:

Foram os incentivos, objeto do Decreto-Lei nº 288/87, configurados pela isenção de **IMPOSTO SOBRE PRODUTOS INDUSTRIALIZADOS - IPI, IMPOSTO SOBRE IMPORTAÇÃO - II, IMPOSTO SOBRE EXPORTAÇÃO - IE**, redução do **IMPOSTO SOBRE OPERAÇÕES FINANCEIRAS - ISOF** e o **PROGRAMA ESPECIAL DE EXPORTAÇÃO - PROEX**, aliados aos benefícios ofertados pelo Governo do Estado do Amazonas, Prefeitura Municipal de Manaus, configurados através do crédito e restituição do **IMPOSTO DE CIRCULAÇÃO DE MERCADORIAS - ICM**, da isenção do **IMPOSTO SOBRE SERVIÇOS - ISS** e aqueles benefícios administrados pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia - SUDAM, basicamente na isenção do **IMPOSTO DE RENDA - IR** e a colaboração financeira através do **FUNDO DE INVESTIMENTOS DA AMAZÔNIA - FINAM**, os responsáveis pelo êxito do projeto brasileiro ZONA FRANCA DE MANAUS (Suframa, 1988, p. 23).

O doutor em ciências sociais e, um dos pesquisadores sobre a formação do pensamento social na Amazônia, Ernesto Renan Freitas Pinto, discorre em seu artigo *Zona Franca de Manaus e o Desenvolvimento Regional*, que por meio deste projeto o Brasil possuiu o interesse de integrar-se na Amazônia, no entanto, para que se fosse implantando um distrito industrial na região, fora exigido do país a redução de custos e burocracias. Os interesses das filiais em

---

<sup>41</sup> BOMFIM, Ronaldo; BOTELHO, Lissandro. **Zona Franca de Manaus - Condicionantes do futuro**. Manaus: Editora Valer, 2009, p. 18-65.

<sup>42</sup> SUFRAMA. **Amazônia, da Conquista ao Desenvolvimento**. Manaus: SAP/DEOS, 1988, p. 22.

Manaus estavam na busca da mão-de-obra barata, simultaneamente que crescente<sup>43</sup>. Esse fato condiz com a ideologia capitalista a qual Marx discutia.

Conforme Santos (2018, p. 285), [...] as zonas francas possuem um papel relevante nas estratégias capitalistas, portanto, a Zona Franca de Manaus, tal como o estabelecimento de um distrito industrial, atendera as demandas criadas na esfera do capitalismo mundial, resultando em uma nova repartição internacional do trabalho que buscara enaltecer e expandir o capital.

Isso é evidente na medida em que os empresários beneficiados com a Zona Franca são os que mais obtiveram sucesso no mercado<sup>44</sup> e suas empresas somente poderiam usufruir dos incentivos se, mediante a produção de bens e serviços, atribuir riquezas ao país, para tanto, esses incentivos têm possibilitado ao país o acesso a tecnologia avançada<sup>45</sup>, ademais, o setor da tecnologia foi um dos que mais cresceu com a Zona Franca pela ampla utilidade que esta pudera proporcionar, desde o lazer ao trabalho, para tanto a indústria ensejou a manufatura de rádios, gravadores, aparelhos de som, caixas registradoras, micro-computadores, calculadoras e, inclusive, a televisão<sup>46</sup>, que antes da Zona Franca já registrara sua marca no estado, conforme afirma Cabral (1999), citado por França (2013): “[...] a primeira emissora de televisão que aparece no Amazonas foi a *TV Manauara* que surgiu em 1965 como *hobby* da família Hauache. Foi uma das primeiras TVs a cabo do Brasil [...]” (Cabral, 1999 apud França, 2013, p. 17). Os relógios também foram amplamente requisitados, tanto que o setor relojoeiro foi uma das contribuições da Zona Franca. O objetivo, segundo Benchimol (1988), era:

Montar um setor relojoeiro, que trouxe uma grande contribuição pela diminuição do alto volume de contrabando desse produto, passando a contar com um produto nacional, com 57% do índice de nacionalização e que produziu 7.700.000 unidades em 1986 (Benchimol, 1988, p. 113).

Em uma manchete integrada ao Jornal do Comércio, o setor relojoeiro, que utilizava os fatores de produção local e absorvia novas tecnologias, focava, especificamente, na fabricação de relógios de bolso, os quais suas produções cresceram em grande escala no ano de 1982, sendo constituído no mais importante passo da regionalização e consolidação do parque industrial<sup>47</sup>. Ainda que houvesse uma expansão tecnológica na capital do Amazonas com a

---

<sup>43</sup> PINTO, Ernesto Renan Freitas. Zona Franca de Manaus e o Desenvolvimento Regional. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 6, p. 127-133, Jan./Jun. 1992, p. 131-132.

<sup>44</sup> BOMFIM, Ronaldo; BOTELHO, Lissandro. **Zona Franca de Manaus - Condicionantes do futuro**. Manaus: Editora Valer, 2009, p. 24.

<sup>45</sup> SUFRAMA. **Amazônia, da Conquista ao Desenvolvimento**. Manaus: SAP/DEOS, 1988, p. 23-24.

<sup>46</sup> BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia Fiscal - Uma Análise da Arrecadação Tributária e seus Efeitos sobre o Desenvolvimento Regional**. Manaus: ISEA, 1988, p. 112.

<sup>47</sup> POLO relojoeiro: dimensão maior do parque industrial. **Jornal do Commercio**, Manaus, 15 ago. 1980, p. 28.

implementação, a Zona Franca somente vendera a ideia de transformação e modernização, contudo não resolvera o conflito que Manaus enfrentou na década de 60 e viria a enfrentar posteriormente.

Segundo Pinto (1992, p. 128-129), [...] não obstante a Zona Franca trouxera para Manaus algumas vantagens, o mesmo modelo complicou a vida da grande maioria das pessoas, não trazendo melhorias após a sua instalação, em outros termos, negligenciou sua população, ao contrário de se transformar em um processo de promoção social para a mesma. Este fator é evidente e inegável, sem necessitar de nenhuma pesquisa para chegar a essa conclusão, posto que a Zona Franca trouxe para a cidade a expansão da miséria e inúmeros problemas em nível de calamidade pública, principalmente aos serviços básicos como transporte público, educação, saúde, abastecimento e moradia, resultando na falta de segurança, saneamento básico, aumento da criminalidade, e a destruição das características arquitetônicas e urbanísticas da cidade.

Por meio da literatura, Márcio Souza já descrevera essa situação, retorno novamente ao livro *A expressão amazonense* (1978), quando salienta que “Os aspectos arquitetônicos e paisagísticos estão abandonados e entregues à rapina da especulação imobiliária” (Souza, 2010, p. 184). Essa perspectiva em proximidade com similares, compara o processo econômico da Zona Franca com o do Ciclo da Borracha, Lopes (2024) discute que,

[...] não teriam sido os nossos antepassados, com o seu comodismo, com a sua imprevidência, com a sua falta de planejamento e desprovidos da visão de futuro os principais responsáveis pela derrocada? O mesmo, guardadas as devidas proporções, acontece hoje com o modelo Zona Franca de Manaus que, 57 anos depois de sua criação, ainda não desenvolveu um modelo alternativo de desenvolvimento. Será que o desastre vai se repetir? (Lopes, 2024, p. 28)

É imprescindível negar que a decadência urbana ocorre quando, conforme Márcio Souza, o estado urbanístico de Manaus prossegue atendendo e priorizando a classe hegemônica (burguesia), enquanto a classe trabalhadora, a qual Karl Marx e Friedrich Engels chamam de proletariado em *O Manifesto Comunista*<sup>48</sup>, está sendo colocada em segundo plano, como irrelevante de atender às suas necessidades, por esse motivo que os autores fazem a comparação da Zona Franca com o Ciclo da Borracha, uma vez que em ambas as épocas o planejamento urbano fora criado para atender as elites, sem pensar no futuro da sociedade capitalista<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998, p. 40.

<sup>49</sup> SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2010, p. 185-186.

### **1.5. A cena artística de Manaus no século XX: a repercussão das tendências locais na arte de Sérgio Cardoso**

Se, precedentemente, as artes plásticas brasileiras mantiveram-se nos limites do neoclassicismo e do romantismo, nesta ocasião, especificamente entre 1880 e 1920, os artistas brasileiros sentiram uma necessidade de modernização. Mediante a entrada do modernismo no Brasil, a pintura absorveu todos os outros movimentos que a Europa, principalmente o realismo, impressionismo, simbolismo, oriundos na França, os quais desenvolvera no decorrer do século XIX, e as primeiras vanguardas no início do século XX, como o fauvismo e o expressionismo (Oliveira, 2013, p. 92).

A princípio, quando o modernismo surgiu na Europa, a arte passou a apresentar o mundo por intermédio de suas diferentes interpretações, contudo, ainda seguiam cânones implementados em cada período específico. Na medida em que essas tendências adentraram no Brasil, as artes em Manaus não escaparam também de se apoiar nos mesmos ganchos eurocêntricos os quais outras localidades do Brasil se apoiaram, e essa influência modernista foi possível identificar em dois acontecimentos principais artísticos de Manaus no século XX.

Com base na coleta de informações, foi possível reconstituir tais conjunturas marcadas por intermédio de grupos de artistas que ficaram por incumbência de preservar a memória artística e cultural do Amazonas, aqui saliento, precipuamente, o Clube da Madrugada e o conjunto de artistas que trouxeram a efervescência para a cultura na década de 1980.

No período em que surgiu o Clube da Madrugada, múltiplas tendências estéticas foram utilizadas de modo a combinar com os anseios artísticos regionais em busca da identidade própria. Os artistas plásticos, escritores, poetas e intelectuais estavam cansados do isolamento cultural gerado pelas dificuldades econômicas e geográficas, por conseguinte, o clube foi resultante do desejo desse grupo por uma renovação estética por eles vivenciada, e o movimento modernista, evidenciado principalmente na Semana de Arte Moderna de 1922, parecia servir de referência (Páscoa, 2011, p. 79).

O Clube da Madrugada trouxe consigo uma série de artistas intelectuais majoritariamente recordados e homenageados no contexto do Amazonas, até nacionalmente, conforme a pesquisadora Luciane Páscoa, no livro *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*, pertencia a esse grupo o artista e filho de Djalma Batista, Gualter Batista; o desenhista, pintor e fotógrafo Manoel Borges; o artista Horacio Elena, Jair Jacqmont, o fotógrafo e fotojornalista, Normandy Litaiff; o ilustrador, xilogravurista, pintor e poeta José Coelho Maciel; o poeta, escultor, pintor, professor e escritor Anísio Mello; o escultor,



entalhador, gravurista e professor Álvaro Páscoa; o desenhista, pintor, escultor e ilustrador Van Pereira; Afrânio de Castro, pintor, escultor e ilustrador cujo nome foi homenageado com o surgimento da Galeria Afrânio de Castro na década de 1980; Hahnemann Bacelar cujo nome também foi homenageado com a criação do projeto Hahnemann, também na década de 1980, e Oscar Ramos, desenhista, pintor e diretor de artes cinematográficas<sup>50</sup>, artista cujas obras comprovam o que havia salientado anteriormente, uma vez que sua arte foi uma das que recebeu influência de movimentos eurocêtricos, ressalta Ventilari (2023) que,

Ramos foi influenciado em 1956 pelo cubismo; este é um movimento artístico do início do século 20 que buscava representar objetos e formas a partir de diferentes ângulos e perspectivas, muitas vezes desmontando e reconstruindo as formas em facetas simbólicas. As cores, azul e rosa são uma escolha inspirada por Pablo Picasso, sobre a figura que é um violoncelista (Ventilari, 2023, p. 101).

Quando chegara a década de 1980, essas tendências ainda eram discutidas pela imprensa amazonense, e o cubismo, estilo de Óscar Ramos, estava dentre as destacadas como uma das influências modernistas. No ano de 1986 em Manaus, repercute essa discussão nos panoramas da pintura no Amazonas, em uma matéria escrita em o *Jornal do Commercio*, por Andrade (1986), que salienta:

Nesse particular cabe dizer que, no geral, a principal característica da pintura amazonense nos dias de hoje tem sido a reprodução das escolas (cubismo, expressionismo, surrealismo, pintura ingênua, abstracionismo sensível ou geométrico, etc.) e dos estilos em voga em determinados centros (Andrade, 1986, p. 32).

Além dessa discussão ser constante na década de 1980, no Brasil fortalecera um movimento denominado de “Geração 80”. Tadeu Chiarelli, em seu artigo publicado na revista ARS da USP (Universidade de São Paulo), intitulado de *Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980*, descreve que Roberto Pontual, jornalista, poeta e crítico de arte, foi o responsável pela tentativa de inserção imediata do movimento “Geração 80” na história da arte brasileira, por intermédio de seu livro *Explode Geração!*, basicamente um manifesto que justificava e valorizava os artistas da “Geração 80”, apontados comumente pelo intelectual como guardiões do conceito de brasilidade nas artes visuais do país, e como artistas que representavam constantemente o idealismo e o romantismo em sua arte<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> PÁSCOA, Luciane. **As artes plásticas no Amazonas: o clube da madrugada**. Manaus: Editora Valer, 2011, p. 188-279.

<sup>51</sup> CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. *ARS*, São Paulo, v. 7, n. 15, p. 93-102, 2010.

Roberto Pontual justifica e valoriza a “Geração 80” por intermédio de uma estratégia de converter em elemento de ligação com a grande “tradição brasileira” um aspecto negativo do grupo, e essa tradição a qual o intelectual se refere é o barroco. É justificada a estratégia de Roberto Pontual, uma vez que somente é considerada como um ponto negativo a aderência por uma transvanguarda internacional adotada pelos artistas surgidos na década de 1980, por aqueles críticos ligados a um nacionalismo. Influenciados pela tendência de arte internacional mais recente, esses artistas eram considerados como um grupo sem vínculo com a singularidade “local” (Chiarelli, 2010, p. 97).

O conceito em si de “Geração 80” não é algo que deva se prender a um grupo determinado de uma localidade, uma vez que, “Geração”, pode ser entendida como um conjunto amplo de pessoas com diferentes mentalidades, todavia que cresceram como artistas em uma determinada década, independentemente de sua localidade, diferentemente de grupo, que é algo mais fechado. Pontual (1984) destaca um trecho interessante em *Explode Geração!*, segundo ele,

Não tenho a menor pretensão de haver esgotado o panorama da Geração 80 com os 20 e poucos artistas que andei visitando nas páginas precedentes. É óbvio que existe por aí, surgidos e surgindo, uma porção doutros, alguns possivelmente tão estimulantes como os que escolhi para tratar. Escolhi os que conheci diretamente ou através de trabalhos. Não poderia falar dos muitos outros cujos nomes me chegaram apenas de leve menção solta no ar, palavra pingada na imprensa (Pontual, 1984, p. 108).

Ao interpretar tal citação, pode-se observar que até mesmo Roberto Pontual considerava que a “Geração 80”, tampouco se limitava a somente aqueles artistas que estavam visíveis, que estavam mencionados. Em Manaus, é possível identificar artistas que pertenceram a essa geração, mesmo que já houvessem expostos em estados como o Rio de Janeiro, não estavam tão reconhecidos da mesma forma que os artistas destacados por Pontual, contudo, que foram responsáveis por um grande impacto cultural na cidade e no estado. Para Stoco; Ribeiro (2018),

Na cidade de Manaus, a Geração 80 é integrada pelos pintores Bernadete Andrade, Jáder Rezende, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita e Sérgio Cardoso. Esses nomes destacam-se por conta de seu reconhecimento individual, os quais envolvem premiações locais e nacionais (Stoco; Ribeiro, 2018, p. 117).

A dissertação de Silva (2020), por exemplo, investiga a trajetória artística de um dos artistas desse grupo, o Otoni Mesquita, apresentando uma situação que se aplica aos outros artistas do movimento. Para a autora, “Vale lembrar, ainda, que as artes plásticas, como as de Otoni Mesquita, tiveram grande papel na efervescência política e cultural entre o final dos anos 1970 e 1980” (Silva, 2020, p. 37). Esse grupo foi se fortalecendo e cada vez mais artistas na

década de 1980 foram surgindo. No entanto, era preciso a criação de um espaço com o propósito de acolher esses artistas, por conseguinte, a Academia Amazonense de Letras executou uma proposta.

A Academia Amazonense de Letras, no período em que o professor Mário Ypiranga Monteiro era presidente, possuía o objetivo de contribuir para a circulação das artes na cidade de Manaus, portanto, realizou uma parceria com a Secretaria do Conselho do Patrimônio Histórico do Estado, a qual estava vinculada ao gabinete do vice-governador, sob administração dos professores José Lindoso e Paulo Nery, para tomar uma medida que necessitava do apoio financeiro do governo do Estado. Essa medida consistia na criação de uma sala de teatro de fantoches e, é claro, uma galeria de arte, as quais funcionavam no porão da Academia (Braga, 2009, p. 102).

Mediante a tal ato, conforme salienta Robério Braga<sup>52</sup> no livro *Academia Amazonense de Letras*, surgira a Galeria Afrânio de Castro, a qual homenageava o integrante do Clube da Madrugada Afrânio de Castro, estando sob a direção de Jair Jacqmont Cantanhede. A primeira exposição ocorrera em 9 de abril de 1981, e a galeria contou com a presença de grandes nomes, dentre eles o próprio Jair Jacqmont, também o Sérgio Cardoso, Otoni Mesquita, Moacir Andrade, Auxiliadora Zuazo, Eli Bacelar, Roberto Evangelista, Arnaldo Garcez, Edgard Alecrim, Alípio Domingues e Bosco Ladislau<sup>53</sup>.

De acordo com Monteiro (2017, p. 57), a Galeria Afrânio de Castro, na qual estava situada, na década de sua fundação, onde agora funciona a Academia Amazonense de Letras, recebeu o nome inicial de Galeria de Arte e foi inaugurada em 1981 por Moacir de Andrade (Artista plástico) [...].

A Galeria Afrânio de Castro não surgiu somente como um local para a realização de mostras artísticas, valorizando a produção cultural, contudo, surgiu como um ato de resistência por um grupo que, digamos, estava sendo sobreposto na cidade por conta da elite manauara, Segundo Reis (2022),

O grupo de artistas buscava se desenvolver como pensadores, tanto no campo político, quanto social e, principalmente, artístico, utilizando desde as artes plásticas à poesia, contudo sua principal missão era rebelar-se contra o elitismo que impedia a ocorrência de exposições no Hall do Teatro Amazonas. Por conseguinte, Sérgio Cardoso, juntamente com outros artistas, realizaram um movimento efervescente na Galeria Afrânio de Castro, que ao final só permaneceram poucos artistas, como ele, Otoni Mesquita e Jair Jacqmont (Reis, 2022, p. 18)

---

<sup>52</sup> Professor, advogado, ex-secretário de cultura e Imortal na Academia Amazonense de Letras.

<sup>53</sup> BRAGA, Robério. **Academia Amazonense de Letras**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas - Secretaria de Estado da Cultura, 2009, p. 102-103.

Mesmo que tenha sido um local importante para a trajetória da arte em Manaus nos anos 1980, o local não resistiu, e o estudo sobre a arte em Manaus na década de 1980 se encerra com o seu fechamento. Neste subtópico, em especial, a história da arte no Amazonas é apresentada sob uma perspectiva ampla, que reflete a interferência dos cânones globais e nacionais no processo criativo subjetivo dos artistas amazonenses e seus grupos, todavia, estes também formulam seus próprios preceitos com a configuração de características da cultura amazonense em suas artes. Em busca de um propósito singular é que os artistas fazem surgir seus grupos, mas cada indivíduo possui sua funcionalidade, isto posto, cada artista deve ser analisado mediante as suas individualidades.

Sérgio Cardoso, integrante da Geração 80 no Amazonas, emerge nesse grupo, sobretudo, como um dos mais reconhecidos artistas, porque expandiu seus contatos além de Manaus. Não obstante, similarmente a outros artistas amazonenses, conforme foi citado no *Jornal do Commercio*, tenha integrado estilos eurocêntricos às suas imagens, principalmente o fauvismo, devido à utilização de contornos nítidos em suas obras, não deixa de representar a visualidade amazônica e sua história em suas artes, sob sua perspectiva constituída em suas vivências na região. O próximo capítulo descreve, minuciosa e narrativamente essas vivências mediante a sua trajetória de vida, condizentes com as circunstâncias artísticas, históricas e sociais que neste capítulo foram percorridas.

## II - A TRAJETÓRIA DE SÉRGIO CARDOSO

### 2.1. Trajetória formativa antes dos anos 1970

Inicialmente, deve-se levar em consideração que o desenvolvimento de qualquer ser individual abarca uma série de fatores inseridos em seu meio cultural.

O comportamento de cada ser humano é moldado mediante aos padrões culturais e históricos do grupo em que ele (indivíduo) nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações (Ostrower, 2001, p. 11-12).

Os moldes culturais interferem em seu modo de agir, pensar e, é claro, criar, todavia, para um artista, independente de qual linguagem se identifique, criar reúne os materiais provindos de suas vivências como sujeito, as aprendizagens adquiridas por intermédio de sua cultura, sociedade e referências intelectuais, estes integram o que chamamos de processo de criação.

Para que Sérgio Cardoso desenvolvesse sua poética, ele teve que beber de diversas fontes artísticas/culturais, sociais e intelectuais. No campo das artes, por exemplo, sua construção se dá além da experiência adquirida como criador de artes plásticas, cinema e dramaturgia, no entanto como espectador dessas linguagens. Para Vigotski (2009),

[...] O cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento [...] (Vigotski, 2009, p. 14).

Por conseguinte, tudo o que foi vivenciado pelo intelectual se torna material em seu processo criativo, e conquanto tenha se tornado artista plástico nos anos 1970, foi nos anos 1960, onde ocorria uma transição de sua infância à adolescência, que foi ampliando sua concepção da cultura e sociedade através desses meios, que resultaria em suas obras posteriormente. Portanto, para compreender a trajetória formativa de Sérgio Cardoso (social, cultural e intelectual), é essencial fragmentar este capítulo em três décadas por meio das narrativas de vida: 1960, 1970 e 1980, partindo da infância do sujeito ao que se tornara nos anos 1980. Essas narrativas são construídas através do que Bourdieu (2006) chama de relato autobiográfico. De acordo com ele:

[...] O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que "se entrega" a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado

sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tomar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário [...] (Bourdieu, 2006, p. 184).

O autor, ao discutir que os entrevistados perdem o fio da estrita sucessão do calendário, ressalta que eles tendem a não seguir a ordem cronológica dos fatos, cabendo ao pesquisador reconstituir, coerentemente, as conjunturas que facilitam ao leitor entender o motivo de certas tomadas de decisões do entrevistado, e esta estrutura cronológica será utilizada neste capítulo.

Sérgio Cardoso, filho de Ruth Cardoso, que era contadora, e Fernando Cardoso, funcionário público da polícia civil, nasceu em Manaus, na Av. Ramos Ferreira<sup>54</sup>, em 1954. Aos 4 anos de idade desenhava trens, carros, ônibus, navios e, posteriormente, começou a criar suas histórias em quadrinhos. Silva (2003) introduz a biografia de Sérgio Cardoso ao apontar que, “Desde a tenra infância apresentava sinais de interatividade. Os brinquedos de criação, as estórias em quadrinhos deixaram marcas em sua pintura [...]” (Silva, 2003, p. 105), em diálogo com essa conjuntura, ressalta-se uma entrevista que o artista concedeu a TV Encontro das águas (2016), onde cita que,

Essas coisas todas se formam na infância, o gosto pela arte de um modo geral, nós temos esse apreço pelas artes, porque na nossa infância tivemos acesso, a nossa poesia para o resto da vida foi construída nessas coisas simples, contatos mágicos que o teatro propicia para nós, que as artes visuais, que o contato com nossos intelectuais, com nossos escritores, com as pessoas que são simples (TV Encontro das Águas, 2016).

Com base em sua fala, depreende-se que Sérgio Cardoso, por já demonstrar ser um amante das artes na infância, sendo as artes plásticas, o cinema e a dramaturgia suas grandes paixões, desenvolveu seu processo artístico antes mesmo de expor quaisquer trabalhos. Por seu interesse constante pelo campo artístico, o sujeito buscava se inserir nos eventos culturais que Manaus propiciava, e uma forma disso era estar a par dos acontecimentos da cidade. Nos anos 1960 ocorreram uma série de fatores que influenciavam ou viriam a influenciar na construção de seu pensamento intelectual. As artes plásticas, mesmo que integrassem sua poética apenas

---

<sup>54</sup> ACADEMIA AMAZONENSE DE LETRAS. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Coordenação editorial: José Braga. Manaus: Academia Amazonense de Letras, 2017. Ano 99, n. 36. 272 p. ISSN 2236-9643, p. 94.

futuramente, despertaram seu interesse em virtude das histórias em quadrinhos (HQs), comumente conhecidas como Gibis, que lia durante a infância.

Consoante Costa (2023, p. 17), as histórias em quadrinhos integram, o que chamamos de textos narrativos, ou seja, histórias narradas por meio de imagens organizadas em sequências, e quase sempre acompanhadas de textos resumidos dialogados, nos quais são organizados por intermédio de um roteiro que narra, visualmente, uma história em um determinado local, com um certo espaço de tempo, apresentando diferentes tipos de personagens. As HQs são compostas por duas linguagens, a linguagem verbal e a não-verbal, reunindo imagens e palavras, o que facilita o entendimento do leitor por meio dessa comunicação visual. É impossível salientar sobre as histórias em quadrinhos na década de 1960 sem relativizar com a conjuntura da *Pop Art* em que foram amplamente destacadas.

A *Pop Art* surgiu na década de 1950 e foi o período em que as características da cultura estadunidense sobressaíram nas representações imagéticas. Roy Lichtenstein, sobretudo, foi o artista estadunidense que trouxe uma representação estandardizada das HQs tradicionais e aplicou a técnica proporcionada por esta linguagem em sua reinterpretação dos quadros de artistas famosos, alguns deles do expressionismo abstrato<sup>55</sup>. Quando a *Pop art* cresceu, o movimento não se limitou apenas ao solo americano, e sua divulgação foi estendendo-se pela década de 1950 até a década de 1960, onde o movimento foi tomando novos caminhos. Segundo Costa (2004),

Em 1962, a representação norte-americana na *Bienal de Veneza* obteve grande sucesso com um conjunto de obras *Pop*, termo-chave para designar essas Novas figurações. Em 1964, Robert Rauschenberg recebeu o grande prêmio do evento italiano, consolidando o movimento. Houve, paralelamente, uma atuação relevante de críticos norte-americanos que o apoiaram e, assim, a *Pop* foi assimilada pela crítica internacional, pelo mercado de arte, colecionadores e museus. (Costa, 2004, p. 23)

A autora enfatiza que mediante a essas conjunturas, a *Pop Art* logo alcançou diversas localidades, cada uma adaptada em seu contexto cultural<sup>56</sup>. Sérgio Cardoso não esclareceu quais eram as principais narrativas de seu interesse, porém as HQs compradas por ele na Livraria Acadêmica e trocadas no Cine Guarany forneceram para si a imaginação de um segmento para outro. Em outra entrevista que concedeu a TV Encontro das Águas (2016), o sujeito esclarece a relevância dessa forma de literatura para si e para toda uma geração, de acordo com ele,

Na verdade, a grande escola de artes da minha vida foi analisando, foi vendo a segmentação, é uma arte segmentar, você tem a narrativa, a narrativa do Gibi, até hoje

---

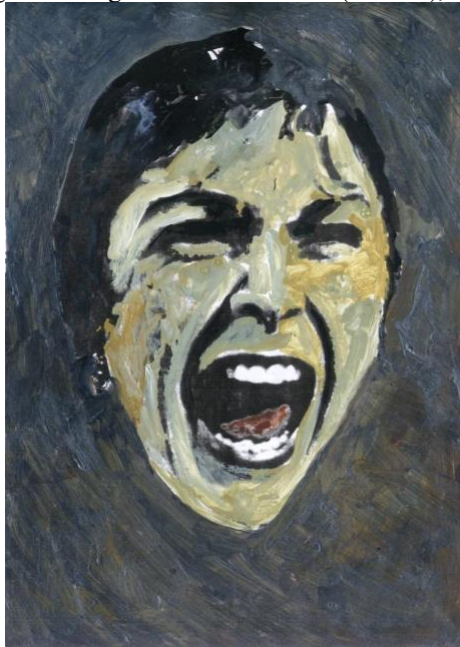
<sup>55</sup> JANSON, H. W. **História Geral da Arte: o mundo moderno**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 983-988.

<sup>56</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

me pego nos quadros que pinto com essas narrativas, então aquelas histórias de aventura, todas que fizeram a alegria de toda uma geração e que estimularam pintores, eu começava a olhar os traços e a anatomia que me foi possível adquirir para desenhar, vem de lá (TV Encontro das Águas, 2016).

As HQs, por serem narradas em sequência, incentivaram Sérgio Cardoso a expor suas obras em série, como conjunto de fatos. Evidentemente, há uma influência da americanização no Brasil na criação de suas artes com a exaltação a cultura estadunidense, e a *Pop Art* é um exemplo, porém essa americanização existe em território nacional antes mesmo da chegada desse estilo, através do intercâmbio cultural, econômico e político dos EUA com seus vizinhos latino-americanos, promovido pela política de “boa-vizinhança”<sup>57</sup>. A americanização influenciou no gosto de muitos brasileiros pelo cinema, pela música etc., e muitas obras de Sérgio Cardoso, posteriormente aos anos 1960, são carregadas por referências do cinema norte-americano, como por exemplo em uma de suas pinturas intitulada de “O Grito”, cuja data é desconhecida, ele retrata a cena clássica do chuveiro (fig. 1) do filme estadunidense “Psicose” (1960).

Figura 1. Sérgio Cardoso. O Grito (Psicose), S/D.



Fonte: Acervo pessoal do Sérgio Cardoso

Nesta obra, o artista se baseou na expressão facial da atriz para que reproduzisse, em sua arte, a personagem em destaque. Essa é uma das diversas configurações que o artista fez enfatizando essa cena marcante até os dias atuais, sendo reproduzida em vinte e três de suas

---

<sup>57</sup> FERRAZ, Francisco César. **Os brasileiros e a segunda guerra**: descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005. p. 20-21.



obras, ainda que o elemento esboçado seja o mesmo, ocorrem muitas modificações em cada trabalho, que os distinguem até dos outros da mesma série. Essa obra seguiu o estilo segmentar das HQs, conforme havia sido supracitado, porém tornou claro que o cinema também possuiu uma grande influência nas artes de Sérgio Cardoso, cujas sequências são similares aos “frames” cinematográficos.

Sérgio Cardoso era um frequentador assíduo dos cinemas de Manaus e a sessão do senhor Paulo Count, dono da sapataria onça, foi a primeira sessão que o intelectual assistiu. Manaus era conhecida por ter uma programação cinematográfica diversa. Os cinemas localizados na cidade da época foram oriundos de empresas como a Adriano Bernadin e a J. Fontenelle & Cia, cujas programações eram distintas por exibir desde séries e seriados, transmitindo a cada domingo um capítulo diferente e inédito.

A empresa J. Fontenelle & Cia, por exemplo, era proprietária do cinema Polytheama, estudado por Duarte (2017), o qual discorre que “[...] em 14 de julho de 1912, o amazonense Raymundo Fontenelle da Silva, dono da Empresa J. Fontenelle & Cia, inaugurou como sala propriamente para exibição, o Cine-Theatro Polytheama” (Duarte, 2017, p. 23), além deste, a empresa também comandou o Cine Éden, posteriormente denominado de Cine Veneza, e o cinema Odeon<sup>58</sup>, todos recordados por Sérgio Cardoso. Em sua terceira entrevista, realizada presencialmente no anexo Palácio da Justiça, Av. Eduardo Ribeiro, 901, Centro, Manaus/Amazonas, dia 6 de Outubro de 2023 (Sexta-feira), das 14:00 às 17:00, o artista expôs suas vivências pré-carreira, que influíram no desenvolvimento infantojuvenil, sobretudo no conhecimento cultural e intelectual, incluindo sua conexão com a sétima arte, expendendo que,

Os filmes vinham de navio, depois vinham de aviões para passar nesses cinemas, eu me lembro que era aluno do IEA e toda quinta-feira e sexta-feira, a gente descia a avenida e a gente parava em frente ao Odeon, por volta das 11:00, 11:15 ou 11:30 e chegava um carro da empresa cruzeiro do sul cheio de latões de filmes (Informação verbal)<sup>59</sup>.

O jovem, na época, e seu grupo, acumulavam dinheiro para ir ao cinema assistir, especialmente, os seus ícones que eram os heróis de aventura. O cinema no século XX cresceu em grande escala, principalmente porque foi o século da Era de Ouro de Hollywood. Independente de quais filmes o intelectual assistia nesses cinemas, as inúmeras referências cinematográficas fizeram com que sua paixão pela sétima arte se expandisse cada vez mais, uma prova disso é que o artista construía o cinema de caixa de papel, onde coletava caixas de

---

<sup>58</sup> DUARTE, Durango Martins. **A sétima arte em Manaus**. Manaus: DDC Comunicações Ltda, 2017, p. 25-28.

<sup>59</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista III. [out. 2023]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2023.

madeira e as cerrava ao meio, coletando restos de rolos de filme e os reunindo com fita durex, como se fosse um filme apenas, após isso, os colocava em uma tela de madeira, manuseando com a lâmpada e a lente que utilizava dos óculos de sua avó, igualmente a um projetor cinematográfico.

O rádio também era um dos principais meios de comunicação que influenciava em seu processo artístico. O rádio não recorre à imagem, mas exhibe os diálogos, sejam eles improvisados ou roteirizados, e o sentido utilizado do espectador é a audição. Pode-se dizer que tal fonte de informações se assemelha aos livros, porque a escuta e a leitura levam o sujeito a criar em sua mente as próprias imagens das cenas e personagens narrados, e são meios que estimulam a imaginação até mais que a televisão. Quando o artista se deixa influenciar pelo rádio para o desenvolvimento de seu processo, significa que ele reúne a diversidade de informações por ele traduzidas e transforma em algo concreto.

Conforme explana Afonso (2019, p.95), o rádio representa uma influência de valores, normas, sentidos, gostos, comportamentos e os papéis sociais que geriram na fase de floração para seu elenco e para a sociedade. Das traduções expressas em sentimentos e sensibilidades de um período musical, o rádio foi o principal meio de comunicação responsável pela mediação e construção deste, citando metaforicamente, Olimpo dos deuses da música brasileira e, dos semideuses do Olimpo do Vale Amazônico [...].

Uma das principais emissoras que o artista ouvia no rádio era a Rádio Baré, que formou seu cast de atores, e além de escutar as novelas no rádio, ouvia também suas músicas favoritas. Vale destacar que a música tem um papel importante na vida de Sérgio Cardoso, porque induz o seu processo de criação. O artista já deixou evidente em sua entrevista na TV Encontro das Águas (2016) que é fã de Gustav Mahler, música popular brasileira, Sivuca e Cláudio Santoro, populares nos anos 60<sup>60</sup>, para ele, “quando ouço essas músicas não vejo mais minha presença no espaço, sinto um trabalho fluindo, uma invenção acontecendo, o tempo se consolidando e fim, a arte em mim se traduzindo” (Tv Encontro das Águas, 2016).

Da mesma forma que a música influenciava em seu processo criativo, foi o rádio que o influenciou para que escrevesse para o teatro, ainda que a ida ao cinema tenha se tornado habitual na vida de Sérgio Cardoso, as radionovelas que provinham de emissoras como rádio Nacional, rádio Tupi etc, causavam no autor o interesse de concretizar as múltiplas ideias que surgiam daquelas diversas cenas narradas por meio do áudio. Acontece que, esse contato de Sérgio Cardoso com o teatro é até mais antigo que seu contato com a pintura.

---

<sup>60</sup> TV ENCONTRO DAS ÁGUAS. **Conversando com o maestro – Sérgio Cardoso**. 2016. Disponível em: <[https://youtu.be/Y2ZU\\_-y7mu8](https://youtu.be/Y2ZU_-y7mu8)>. Acesso em: 04 Ago. 2023.

O teatro sempre se fez presente em sua vida, possuindo uma grande importância para que se identificasse como dramaturgo. Um teatro no qual o artista frequentava durante a infância era o Teatro juvenil dos padres capuchinhos. Esse teatro localizava-se no campo da Tapajós com a Ramos Ferreira, sendo um espaço que fornecia uma pluralidade de diversas programações para a aprendizagem e lazer, como orquestras. Havia peças trazidas pelos padres, tinha também uma programação dominical, que ocorria às 17h, envolvendo encenações, jogos e sorteios, dentre outros eventos. Para o artista era uma festa, e tudo foi programado pelos atores e pelos padres.

Os padres não apenas traziam essas peças, como também eram proprietários do Teatro juvenil Cineclube, onde reproduziam os clássicos italianos, dentre eles “La Dolce Vita (1960)”, de Federico Fellini. Existia também o cineclube do ICBEU, dado que Ruy Alencar trazia filmes diretamente da embaixada americana para nele reproduzi-los.

Na década de 1960, conforme citado preliminarmente, o projeto desenvolvimentista da ditadura militar fez emergir em Manaus a Zona Franca, cujas opiniões entre os impactos para a economia e sociedade local ficaram divididos. Sérgio Cardoso, em suas entrevistas, deixa evidente o seu conhecimento sobre esse assunto, o intelectual confirma que,

A década de 1960 transformou a sociedade no Brasil. Os estudantes foram às ruas contra os parlamentares conservadores, e tinha chegado em Manaus, a promessa de desenvolvimento social e econômico que era a Zona Franca de Manaus, que viria através do comércio, vinham produtos eletrônicos, uma quantidade de gente que desembarcava aqui para fazer turismo, se vendiam os produtos com o preço mais barato e com maior qualidade (Informação verbal)<sup>61</sup>.

Para ele, a Zona Franca trouxe esse “cosmopolitismo cultural”<sup>62</sup>, mediante a uma expansão comercial de produtos oriundos de países como China, Japão, Coréia etc. O modelo movimentou o comércio e as ruas do centro como a Eduardo Ribeiro estavam ocupadas pelos empresários que vieram abrir seus negócios. Conforme ressaltado anteriormente, o setor tecnológico cresceu, proporcionando a manufatura de outros aparelhos eletrônicos além dos listados no capítulo anterior. Os toca-fitas, toca-CDs, videocassetes, posteriormente os DVDs, equipamentos de som etc., estavam inclusos nas linhas de produção e no comércio, gerando empregos em grande escala.

Sérgio Cardoso deixa evidente que a Zona Franca ampliou o sistema de comunicação da cidade e afetou o campo da cultura onde Sérgio Cardoso integrou-se, visto que trouxe

---

<sup>61</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista III. [out. 2023]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2023.

<sup>62</sup> Termo utilizado pelo artista. Cosmopolitismo é relativo à cosmópole, que significa uma região onde habitam pessoas de plurais nacionalidades, cada qual trazendo com si a sua cultura.

consigo uma transformação cultural. A princípio, uma pluralidade de artistas apareceram, ocorreram espetáculos no Teatro Amazonas, oriundos do Brasil e do mundo, surgiu também o movimento de Teatro, de onde o TESC provém.

França (2015, p. 70) explica que, [...] no ano de 1968 surge uma das principais referências teatrais do Amazonas, o Teatro Experimental do Sesc - TESC. Esse fator histórico no estado é marcado pelo surgimento da Zona Franca de Manaus, modelo político que traria uma transformação cultural, social e econômica para a cidade [...].

O TESC, juntamente com os cinemas, os cineclubes e o Teatro Juvenil dos Padres Capuchinhos mostram que a cidade de Manaus oferecia múltiplas manifestações culturais, havendo diversas atividades de lazer e aprendizagem. O fato de Sérgio Cardoso se inserir nesse conjunto de programações torna evidente como se deu a sua formação cultural, sendo a prova de que sua construção não começa no período em que expõe pela primeira vez uma tela em uma mostra individual/coletiva, ou que exhibe um filme de sua autoria publicamente, uma vez que envolve aspectos mais específicos, pois para que Sérgio Cardoso se formasse como artista plástico, dramaturgo e escritor, teve que procurar as mais diversas formas de conhecimento, o contato com as artes era uma delas.

O outro contato ocorria por intermédio da literatura, que assim como as artes, foi essencial em sua construção como intelectual. Acredita-se que o artista plástico também tem que buscar suas fontes na escrita, onde entende por meio das narrativas os contextos oriundos da complexidade humana, da imaginação, da realidade à fantasia.

Sérgio Cardoso lia todos os clássicos na juventude, o que fez com que despertasse seu interesse por essa linguagem verbal. Nos anos 60, os livros eram vendidos de porta em porta, entretanto, como o artista não possuía dinheiro para comprá-los, ele recorria à biblioteca. A biblioteca pública era o seu local favorito para que exercesse a atividade da leitura, porque adorava o espaço silencioso, além da diversidade literária, com uma amplitude de autores com plurais concepções.

Há de se considerar que os anos 1960 foram a base de sua formação, diante disso, os materiais acumulados durante o percurso do intelectual nessa década, fortalecem o seu desenvolvimento nas décadas que serão tratadas a seguir, onde já apresenta ter conhecimento do mundo o suficiente para concretizar seus trabalhos.

## **2.2. Primeiros passos**

Na década de 1970, o Brasil ainda estava vivendo o trágico período da ditadura militar, e em Manaus a Zona Franca completava 3 anos de fundação. O surgimento da televisão ocasionou o fechamento de muitos dos cinemas nos quais Sérgio Cardoso gostava de frequentar. Com os aparelhos de TV cada vez mais alcançáveis, e as novelas de televisão popularizadas, poucos cinemas como o Guarani resistiram, e cinemas como Polytheama, Odeon, Eden & Veneza tiveram seus fins na década<sup>63</sup>, no entanto novos surgiram, como o cinema 2 e Studio Center, contudo, logo a atenção do intelectual foi tomada pelo videotape. Os tapes eram fitas de vídeo gravadas que passavam fitas com capítulos de novelas, com telejornais do Sul do país etc., Sérgio Cardoso ainda assistiu a Copa de Futebol de 1971 em um videotape. Mas o que de fato marcou a vida do artista nesse período, foi o início de sua trajetória no campo das artes plásticas, principalmente na área da pintura. A década de 1970 foi relevante na trajetória de Sérgio Cardoso, tendo em vista que iniciou seu percurso como artista, não apenas como espectador, e seus conhecimentos sobre o desenho constituíram-se por intermédio de um curso que realizou. Na sexta e última entrevista realizada com o sujeito no dia 07 de outubro de 2024 (Segunda-feira), no anexo Palácio da Justiça, das 15:00 às 16:00, Sérgio Cardoso esclarece que,

Existia no Brasil um curso cultural de potência que era feito pelo Instituto Universal, um curso de desenho, como desenhar, como criar narrativa. E a mamãe comprou pelo Rebouço Postal. Nós éramos muito simples, mas nem por isso não criativos. E eu comecei a estudar ali, com as apostilas que vinham através do Instituto Universal, que era o Instituto da EBAL, Editora Brasileira de Arte e Literatura do Rio de Janeiro (Informação verbal)<sup>64</sup>.

Com o aprimoramento das técnicas, no ano de 1974, Sérgio Cardoso se introduz como artista plástico ao apresentar a sua arte em um evento intitulado pré-bienal do Amazonas, promovido pela Fundação Bienal, que atraiu muitos artistas do estado interessados em crescer no campo. Pré-bienal, com prefixo “Pré”, significa algo que ocorre antes de uma bienal, nesse caso, a 13ª Bienal Internacional de São Paulo<sup>65</sup> que ocorreria no ano seguinte. Para Sérgio Cardoso em sua quinta entrevista, ocorrida remotamente (Áudio - Whatsapp), dia 20 de Agosto de 2024 (Terça-feira), das 12:22 às 13:26,

Sobre a pré-bienal do Amazonas, foi um evento organizado pela Fundação Francisco Matarazzo em 1974 e esse evento objetivou mapear a produção artística de todo o Brasil e a produção artística local. A Fundação Francisco Matarazzo, objetivando a

---

<sup>63</sup> DUARTE, Durango Martins. **A sétima arte em Manaus**. Manaus: DDC Comunicações Ltda, 2017, p. 22-28.

<sup>64</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista VI. [out. 2024]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2024. Apêndice 3. Página 116 (Dissertação).

<sup>65</sup> 13ª Bienal Internacional de São Paulo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/123895-13-bienal-internacional-de-sao-paulo>. Acesso em: 05 de janeiro de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

participação de artistas na Bienal de São Paulo, em 1974, mandou para Manaus críticos de arte para avaliar a produção artística existente na cidade, os pintores, as coisas todas que eram feitas naquele tempo. Então, foi instituída uma exposição no hall da Biblioteca Pública, que era um local convencionado por exposições, por um ouvido da Secretaria de Educação, e só que os críticos passaram por aqui e não escolheram ninguém para participar da Bienal por uma série de situações, porque não havia um encontro com o tema da exposição que eles iam realizar na Bienal de São Paulo, e não havia ninguém com uma linguagem mais contemporânea, todos eram pintores e tudo mais. Mas nem por isso deixaram de proceder à premiação dos artistas participantes, e nessa leva eu fui premiado, junto com Moacir Andrade, Van Pereira, Jorge Palheta, Sebastião Rodrigues e outros, a geração que foi lá, e a gente participou da exposição. Foi legal, foi o primeiro momento da minha vida dentro de um certame, e para mim significou muito, porque ser tabulado, ser mensurado e ser avaliado é muito importante (Informação verbal)<sup>66</sup>.

A pré-bienal do Amazonas foi acompanhada pela Secretaria de Estado de Educação do Amazonas, e Sérgio Cardoso participou da pré-bienal a convite da coordenadora de assuntos culturais da secretaria, descreve ele,

Bateu na porta da minha casa uma senhora, eu estava dormindo, minha avó disse: uma senhora quer falar contigo, perguntou se eu tenho filho que é pintor, e eu disse: o que foi que a senhora fez? a minha avó: mandei ela para o porão, está sentada no porão, era Margarida Kuchevski Chilasi, ela era coordenadora dos assuntos culturais da Secretaria de Educação e Cultura, da SEDUC, que funcionava bem aqui na Praça da Saudade (Informação verbal)<sup>67</sup>.

Inscrito por Margarida no evento, que também era professora de piano, Sérgio Cardoso, conforme citado preliminarmente, venceu o Prêmio dessa Pré-bienal, e foi por intermédio de sua primeira pintura, designada “Coração de Manaus”, na qual finalizou em 1974. Em 1975, o intelectual participou da exposição coletiva Expo-eucarístico, ganhando o prêmio Expo-eucarístico promovido pela Fundação Cultural do Amazonas<sup>68</sup>. O evento, que ocorreu no salão da Biblioteca Pública do estado<sup>69</sup>, com a abertura iniciada às 17:30 do primeiro dia, premiava

---

<sup>66</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista V. [ago. 2024]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2024. Apêndice 2. Página 115 (Dissertação).

<sup>67</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista III. [out. 2023]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2023.

<sup>68</sup> SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense**. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003, p. 105.

<sup>69</sup> O artista ressalta que a Biblioteca Pública, dirigida pela Fundação Cultural do Amazonas, era o grande centro cultural da cidade, uma vez que no espaço funcionava tanto a Pinacoteca do Estado, quanto o Auditório Teatro desenhado por Alberto Rangel, por conseguinte, possuía o nome do criador. A Pinacoteca fora fundada por Moacir Andrade, que para Sérgio Cardoso, fora um sujeito de grande relevância artística e cultural, que socializou o personagem do artista plástico, por intermédio de suas obras, nas casas dos ricos, nos gabinetes oficiais, nas casas de família, ademais, no governo de Arthur César Ferreira Reis, reuniu obras de outros pintores brasileiros que tinham vindo para Manaus e que tinham vendido suas obras para o governo, as quais estavam em gabinetes, porções oficiais e estatutários, em outros termos, prédios públicos, atribuindo a elas seu devido valor histórico e cultural, e outros artistas se manifestaram como Oscar Ramos, Afrânio de Castro, tais quais Sérgio Cardoso denomina como Geração Pinacoteca. Também houve uma grande movimentação cultural, antes mesmo da criação da Zona Franca, houve o surgimento das edições do governo do Estado do Amazonas, com a realização de salões de artes plásticas e festivais de cinema.

300 cruzeiros para a melhor pintura e a melhor fotografia, com a colocação de primeiro e segundo lugar em cada linguagem. A mostra contou com a participação de muitos artistas jovens<sup>70</sup>, o que incluiu o Sérgio Cardoso, que tinha ou faria 21 anos de idade, conforme Exposição (1975) em o Jornal do Comércio,

A exposição terá a duração de 5 dias e conta com a participação de 36 jovens estudantes, que procuram mostrar da melhor maneira possível suas obras de artes plásticas para o povo amazonense que, gradativamente, vai se atualizando à arte cultural (Exposição, 1975, p. 4).

Após o processo de seleção, Sérgio Cardoso foi o conquistador do primeiro lugar no campo da pintura com a obra intitulada de “Certos e inesquecíveis telhados de Manaus”, além deste trabalho, também expôs as obras denominadas de “Um sol na noite”, “Um pensamento de Amor” e “Memórias do Teatro Juvenil”. Outros artistas premiados nessa cerimônia foram: Alberdan Andrade, em segundo lugar no campo da pintura, Manoel Borges, em primeiro lugar no campo da Fotografia, e Zeca Nazaré<sup>71</sup> o segundo lugar em fotografia<sup>72</sup>. Vale ressaltar que Sérgio Cardoso, ainda no início de sua carreira, já estava conquistando o seu espaço no campo das artes, entretanto, essa exposição foi uma forma ainda maior de atribuir visibilidade aos seus trabalhos, uma vez que estava vinculada a um evento que atraiu milhares de pessoas, incluindo presenças internacionais.

A mostra artística ocorreu por meio do IX Congresso Eucarístico Nacional, cerimônia de cunho religioso, com o tema “Repartir o pão”, na qual foi realizada do dia 16 ao dia 20 de Julho de 1975<sup>73</sup>, no estádio Vivaldo Lima, que foi o altar do congresso<sup>74</sup>, sendo essa exposição apenas uma parte da programação.

O IX Congresso Eucarístico fora um dos maiores eventos ocorridos na década com a oportunidade de acolher na capital do Amazonas uma cerimônia tão grandiosa, que atraiu visitantes de outros estados do Brasil e do mundo, incluindo o cardeal legado do Papa Paulo IV, o Dom Sebastião Baggio<sup>75</sup>, os organizadores planejaram pôr em pauta outros assuntos relevantes do momento, simultaneamente que arrecadar com o turismo, portanto, o IX Congresso Eucarístico deixou de ser apenas uma assembleia de cunho religioso, e passou a

---

<sup>70</sup> EXPOSIÇÃO de fotografias define as três melhores. **Jornal do Commercio**, Manaus, 19 jul. 1975, p. 4.

<sup>71</sup> José de Nazaré, comumente conhecido como Zeca Nazaré, é um artista plástico amazonense.

<sup>72</sup> EXPOSIÇÃO de fotografias define as três melhores. **Jornal do Commercio**, Manaus, 19 jul. 1975, p. 4.

<sup>73</sup> EMAMTUR adota providências para congresso eucarístico. **Jornal do Commercio**, Manaus, 06 jul. 1975, p. 5.

<sup>74</sup> MANAUS é a sede da festa do pão. A casa é de todos. **Jornal do Commercio**, Manaus, 16 jul. 1975, p. 5.

<sup>75</sup> MANAUS é a sede da festa do pão. A casa é de todos. **Jornal do Commercio**, Manaus, 16 jul. 1975, p. 5.

discutir assuntos econômicos e políticos. Em sua programação, por exemplo, incluía debates e artesanatos para vendas, destaca Manaus (1975),

Durante a realização do IX CEN, Várias iniciativas culturais serão desenvolvidas em nossa capital, como Encontro de educadores; exposição fotográfica sobre a vida na igreja na Amazônia; Feira do livro; abertura permanente do museu do índio; Exposição de artes plásticas litúrgicas; Exposição de artesanato, e ainda uma exposição de produtos regionais (Manaus, 1975, p. 5).

Algumas programações como a exposição de artesanato visavam arrecadar, ao mesmo tempo que valorizar os produtos regionais, e esse planejamento já ocorria desde antes do evento, quando a EMAMTUR (Empresa Amazonense de Turismo) incluiu na programação a exibição e venda desses produtos, juntamente com os artesanatos<sup>76</sup>. As obras de arte, não obstante ocorresse a exposição fotográfica sobre a vida na igreja na Amazônia, eram o que, em grande parte, mais se distinguia dos temas cristãos.

Nos anos 1970, Sérgio Cardoso fez o curso clássico, que era o curso que o preparava para ingressar na faculdade de Direito. O artista passou na faculdade que localizava-se na Praça dos Remédios<sup>77</sup> e, em 1976 concluiu sua graduação pela Universidade Federal do Amazonas. É relevante salientar que um de seus professores foi Samuel Benchimol, tal qual foi supracitado preliminarmente. A carreira na área do Direito foi relevante para que se mantivesse como artista plástico, e quando Zemaria Pinto<sup>78</sup> o introduz, no século seguinte, na Academia Amazonense de Letras em sua cerimônia de posse<sup>79</sup>, onde ocupava a cadeira nº 2 do patrono Euclides da Cunha, anteriormente pertencida a Moacir Andrade, ele confirma que por intermédio de sua formação, atuou também como procurador efetivo da Procuradoria Geral do Estado<sup>80</sup>. É evidente que no período, a carreira como artista não fornecia os recursos para a sobrevivência em meio ao sistema capitalista, portanto, muitas pessoas recorriam a outras profissões para que mantivessem suas criações artísticas. Sérgio Cardoso destaca esse fator em sua quarta entrevista no dia 08 de Agosto de 2024 (Quinta-feira), das 15:00 às 16:11, também no Palácio da Justiça, quando afirma que,

Minha preocupação é que as artes dessem condições de sobrevivência para os colegas e para todos nós. Ninguém vivia de arte, não era só eu que tinha o trabalho à parte para poder viver de arte, viver com a arte, então era assim. Eu focava no meu trabalho pra

<sup>76</sup> EMAMTUR adota providências para congresso eucarístico. **Jornal do Commercio**, Manaus, 06 jul. 1975, p. 5.

<sup>77</sup> Atualmente esse prédio está abandonado.

<sup>78</sup> Imortal na Academia Amazonense de Letras, também é economista e poeta.

<sup>79</sup> A cerimônia de posse foi iniciada pela imortal Rosa Brito, seguida do discurso de Sérgio Cardoso, sendo finalizada por Zemaria Pinto.

<sup>80</sup> ACADEMIA AMAZONENSE DE LETRAS. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Coordenação editorial: José Braga. Manaus: Academia Amazonense de Letras, 2017. Ano 99, n. 36. 272 p. ISSN 2236-9643, p. 95-100.



ter meu salário, ter meu dinheiro, ter minhas coisas, comer. Trabalhava, voltava pra casa e pintava meus quadros de noite, fazia isso até sem intenção de exposição, mesmo que eu não tivesse galeria. O desafio é ter paz interior para exercitar a criatividade, para receber as epifanias e fazer as leituras, as compreensões e tudo isso com naturalidade, sem preocupações egocêntricas, nem de competição, nem de inveja. Enfim, uma coisa totalmente natural, trabalhar de manhã, de tarde, dar aulas de História Geral, História do Brasil, de História da Arte também. Eu sempre fui apaixonado pela História, e depois fui advogado e, enfim, por aquilo que parece, uma carreira bem simples, jurídica, comum, mas essencial, efetiva. E o que é mais importante disso tudo é que eu só me inventava como artista de noite. Na minha casa, no porão da minha casa, minha santa mãe deixava eu ficar lá pintando as minhas coisas, vivendo (Informação verbal)<sup>81</sup>.

Para Sérgio Cardoso ser artista, ele trabalhava de manhã, de tarde e de noite. Suas criações com a pintura ocorriam no porão de sua casa, apenas com uma pequena luz para iluminar o cenário, também no chão da casa e no corredor. Ele colocava os papéis no chão, às vezes as telas e as tintas que comprava. O artista via a pintura como uma intervenção espiritual, que pretendia exprimir uma literatura, tendo em vista que era uma pintura literária, com palavras, com mensagens, e com a expressão ele pintava para a alma falar, pintava para o público, e não para ele. Manaus, conforme salientado preliminarmente, possuía muitos movimentos culturais. Havia teatros como o Teatro Luso, o Teatro Juvenil, que era o teatro religioso dos padres capuchinhos, também grupos de teatro dentro da universidade, o Teatro Escola Amadores<sup>82</sup> etc., também foi o ano em que Sérgio Cardoso organizou a primeira exposição de sua vida, intitulada “URBE”, do artista Jair Jacqmont Cantanhede. Sérgio Cardoso em 1977, por ser ligado ao movimento teatral, passou a se inserir mais no espaço do Teatro Amazonas, realizando duas exposições de artes plásticas, a primeira foi uma exposição individual, na qual não possuía nome, e a segunda foi denominada de Manaós Compartimentis<sup>83</sup>.

Encerrando tais exposições, Sérgio Cardoso foi chamado, a convite de Márcio Souza, para integrar uma exposição em seu espetáculo teatral *Tem Piranha no Pirarucu*. Na segunda entrevista, ocorrida remotamente (Áudio - Whatsapp) no dia 3 de outubro de 2023 (Terça-feira), das 15:59 às 16:39, na qual a comunicação apresentou, de modo circunstanciado, a vida de Sérgio Cardoso na transição das décadas de 1970 e 1980, Sérgio Cardoso ressalta sobre a peça, segundo ele: “era uma comédia que mostrava como a alienação cultural, social e política havia

---

<sup>81</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista IV. [ago. 2024]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2024. Apêndice 1. Página 114 (Dissertação).

<sup>82</sup> Esse teatro existia desde 1947, e era dirigido pelos Jebes Medeiros, Carlos Alberto Bandeira de Araújo e Ademar Bonates.

<sup>83</sup> **SÉRGIO Vieira Cardoso**. Escritóriodearte. Disponível em: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/sergio-vieira-cardoso>>. Acesso em: 28 Jun. 2023.

se instalado no mundo amazonense” (Informação verbal)<sup>84</sup>. A crítica de Márcio Souza despertou, principalmente, o interesse de Sérgio Cardoso, uma vez que também compartilhava das mesmas insatisfações sobre essa organização.

Na primeira entrevista com o sujeito, realizada remotamente (Chamada de voz - Whatsapp) no dia 10 de julho de 2023, das 11:10 às 11:30, Sérgio Cardoso elucida que a Zona Franca era uma das conjunturas de seu principal enfoque, conforme ele: “Fui um artista de contestação ao modelo político da Zona Franca de Manaus, pois via como tratavam os cidadãos nativos de Manaus, que era uma cidade abandonada” (Informação verbal)<sup>85</sup>, portanto, sua arte entra como uma leitura social, política, e cultural da cidade mediante a essa circunstância. A influência da cidade se dá por intermédio da leitura do que era a cidade e como havia se transformado a partir de 1967, visto que era uma cidade provinciana. Para Sérgio Cardoso, a Zona Franca trouxe uma nova visibilidade econômica e social para Manaus, contudo, destruiu a visualidade arquitetônica da cidade<sup>86</sup>, ele ressalta que,

A grande vantagem que existe disso tudo, que eu vejo assim, além das milhares de perdas que nós tivemos, é que a floresta se preserva em função das atividades econômicas do parque industrial, ponto. A Zona Franca de Manaus trouxe um cosmopolitismo imaginário para essa cidade. Ela trouxe gente que veio de tudo quanto era lugar do mundo e do Brasil, que eram invisíveis em suas terras e tornaram-se ilustres cidadãos de Manaus, do Amazonas, nas diversas frentes empresariais e até políticas dentro da cidade. A Zona Franca de Manaus foi um novo ciclo da borracha. Só que em vez do extrativismo vegetal, a gente tinha o extrativismo eletrônico, que é outra situação. Mas ela tem pontos positivos, sim, a serem considerados. Mas, no que diz respeito à cultura, ela ocasionou o desaparecimento das tradições, dos costumes essenciais da comunidade amazonense até 1967 (Informação verbal)<sup>87</sup>.

Logo, convencido pela temática da obra de Márcio Souza, correlacionada com essa circunstância, o artista não hesitou em reunir seus trabalhos para torná-los como uma parte complementar a um evento que discutia sobre as mesmas ideias que ele tinha, tanto que na entrevista que concedeu a TV Encontro das águas (2016) afirma o seguinte,

Eu tenho uma história que me liga ao Teatro como artista plástico, eu não queria mais fazer exposições, tava cansado, tinha feito uma exposição no Teatro Amazonas em 77, recolhendo os quadros e colocando dentro de um carrinho que eu tinha, um fusquinha, aí eu tô terminando de colocar quando Márcio está saindo do Teatro e diz:

---

<sup>84</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista II. [out. 2023]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2023.

<sup>85</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista I. [jul. 2023] Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2023.

<sup>86</sup> Prédios históricos foram destruídos, e outros foram construídos no lugar, todavia, para Sérgio Cardoso, a cidade possuía uma beleza exuberante. Uma cidade onde o povo vivia em torno de sua produção intelectual, educacional, cultural, e não tinha que dar satisfação para o Brasil, porque o Brasil não a via até o ano de 1967. O Brasil não tinha nenhuma relação com o Amazonas, com a cidade de Manaus, porque não se importavam com a localidade.

<sup>87</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista IV. [ago. 2024]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2024. Apêndice 1. Página 114 (Dissertação).

oi Sérgio, tu queres pintar uns quadros para um personagem da minha peça “Tem piranha no Pirarucu”? e eu digo: mas pintar quadros para um personagem é muito difícil, você não tem muito acesso e tal, mas eu tive acesso, fui ver os ensaios e tal, mas eu não tenho tempo, estou estudando para muitas coisas, para concurso, mas eu vou fazer o seguinte, vou levar uns quadros e se você gostar, você coloca lá no espetáculo (TV Encontro das Águas, 2016).

Entusiasmado com o convite, Sérgio Cardoso exibiu 10 obras de sua nova coleção, na qual Márcio Souza mostrou sua enorme apreciação, e após o espetáculo de Márcio Souza, o público subia no palco para ver os quadros, que tinham uma linguagem cênica, a linguagem do teatro, que tinham aquilo que ele considerava essencial, uma narrativa antropológica e fenomenológica das transformações que a cidade viveu<sup>88</sup>. Eram as obras do pintor emblemático que a peça criticava. Sérgio Cardoso criava uma narrativa, que misturava suas paixões pelos quadrinhos, pelo cinema e pelo teatro, eram leituras interdisciplinares entre essas áreas, principalmente, com a antropologia incinerada pelos ecos da pós-modernidade que aniquilou com a necessidade de memória. O artista não fazia arte de contemplação, não fazia arte de representação, nem de interpretação. Ele fazia um trabalho oriundo dessas linguagens, que eram suas vinculações, ainda que secundárias.

A peça foi um marco na vida de Sérgio Cardoso, onde sua carreira se engrandece e se fortalece com esse espetáculo, e tudo isso se deu graças ao Márcio Souza, como descreve França (2015), “[...] à convite do diretor e dramaturgo Márcio Souza, que Sérgio Cardoso desperta para o teatro, e consequentemente à dramaturgia [...]” (França, 2015, p. 72). Atualmente, os quadros exibidos no espetáculo pertencem ao acervo do SESC.

Sendo o último ano da década 1970, Sérgio Cardoso, no ano de 1979, realizou suas primeiras mostras em outros estados como a exposição individual “Mapas compartimentis”, que ocorreu na Livraria Noa Noa, no Rio de Janeiro e, a exposição coletiva de artistas amazonenses no Paço das Artes, Museu da Imagem e Som em São Paulo<sup>89</sup>.

Nesse período, Sérgio Cardoso, por ser um transgressor intelectual com curso de direito, que sabia posicionar-se socialmente, e que nunca estava à disposição da derrota, não era bem visto pelo Clube da Madrugada, ainda que fosse um clube constituído por artistas que valorizavam a arte e a visualidade amazônica. Sua aproximação, de fato, era com o grupo de artistas jovens que buscavam o Teatro Amazonas como um espaço para se inserir no campo

---

<sup>88</sup> É interessante salientar que o teatro influenciou não só nas artes plásticas de Sérgio Cardoso, mas em suas próprias escritas de teatro. Ele já era gravador, mas aperfeiçoou sua arquitetura literária. Ele desenvolveu tecnologias cênicas através da literatura, temas, e criou o teatro voltado para o mundo feminino, o mundo das mulheres, criando uma série de textos, totalizando mais de 22 textos atualmente.

<sup>89</sup> SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense**. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003, p. 106.

artístico de Manaus, ademais, também haviam jovens que buscavam o Teatro Experimental do SESC.

No ano de 1979, quando Sérgio Cardoso se tornou especialista em Administração Pública de Projetos Culturais pela Fundação Getúlio Vargas, ele não poderia imaginar que sua formação o ajudaria na execução das propostas as quais assumiria posteriormente, e que incluíam os jovens pelos quais se aproximava. Mediante as suas concepções, emerge em Manaus um projeto em que tornaria-se coordenador, um projeto de maior impacto cultural, que homenageia um artista muito conhecido no estado do Amazonas, o Hahnemann Bacelar (1948-1971)<sup>90</sup>. Sua marca como artista e seu papel no clube da madrugada viriam a influenciar muitos artistas que surgiram ulteriormente.

O projeto “Hahnemann Bacelar”, que tinha parceria com a Secretaria de Estado de Educação e Cultura e com o Teatro Amazonas, mantivera a memória deste pintor amazonense, que faleceu muito jovem ao desaparecer e nunca mais retornar, passando a ser visto como um símbolo para todos aqueles artistas jovens com o sonho de crescer por meio de sua arte, procurando a quem lhes estenda as mãos, sem inferiorizá-los.

Sérgio Cardoso atribuiu o nome a esse projeto de Hahnemann Bacelar por dois motivos: pelo que o artista poderia ter sido e pelo significado de luta por um espaço simbólico como o Hall do Teatro Amazonas, um espaço que não era permitido ser chamado de galeria Hahnemann. Os artistas não possuíam galeria, suas exposições ocorriam na biblioteca pública do estado, em bares, restaurantes etc., até surgir o projeto Hahnemann que se tornara um projeto de rebeldia, de resistência e de surgimento de novos valores nas artes plásticas no Hall do Teatro Amazonas, segundo Sérgio Cardoso,

Era uma coisa informal. Eu ganhava um tostão ali, mas tinha uma certa amizade com o diretor da época, que era o Josetito Lindoso. Eu disse para ele, vamos animar o hall do teatro. E aí eu comecei a animar o hall do teatro. Nós criamos um projeto de vários ciclos de exposições com artistas contemporâneos. Eu comecei a fazer a curadoria dessas exposições. A curadoria estabeleceu o nexo de narrativa, estabeleceu os caminhos do conceito da obra de arte. E muita gente boa surgiu aí, o projeto Hahnemann, que era um projeto que todo pilotava, a cada 45 dias, o hall do teatro, com um público fantástico. As artes plásticas passaram a ter um público mais fiel do que o público do teatro. E nós fizemos isso entre 1979 e 1982, depois disso parou. Foram mais de 100 exposições que nós fizemos. Nós fomos sempre para Manaus, o Salão Nacional de Artes Plásticas, a seletiva do Salão em 82, onde se inscreveram e foram premiados em 82 o Jacques Bon e o Roberto Evangelista. E foi criado o link da Fundação Nacional de Arte conosco. Nós trouxemos diversos artistas para realizar oficinas, em colégios e na Galeria de Artes da Flamengo Castro. Eu não tinha nenhum

---

<sup>90</sup> Para Sérgio Cardoso, o Hahnemann foi considerado um mártir das artes visuais do estado do Amazonas, porque ele foi descrito, segundo o jornal da época, como um Hippie amazonense. Foi a notícia que saiu da província do Pará, e saiu no jornal A crítica do Amazonas, uma vez que nos anos 1960 havia os hippies no mundo como uma forma de contracultura, uma rebelião artística, social e política.

vínculo com o órgão cultural, mas fazia uma colaboração com o IBU (Informação verbal)<sup>91</sup>.

O diretor Josetito Lindoso foi quem cedeu o Hall do Teatro para as exposições, e o projeto Hahnemann tratava-se de um projeto independente, sem precisar de um incentivo financeiro do estado. Os integrantes juntavam o que tinham para tornar possível o sonho dos artistas, porque não havia editais, não havia políticas culturais para o financiamento às atividades e a produção intelectual. Política cultural era uma invenção recente, e o artista quando realizou seu curso de Pós-graduação em Administração Pública de Projetos Culturais, retornou com essa ideia. Retornou objetivando organizar os serviços culturais democraticamente, com mais participações, criando o bojo desse serviço, dessas instituições<sup>92</sup>, uma vez que em Manaus, se um artista não tivesse um padrião político, ele não existia, tampouco se dava oportunidade para a juventude.

Figura 2. Projeto Hahnemann: exposição do Pedro Queiroz Sampaio Filho, 1979.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

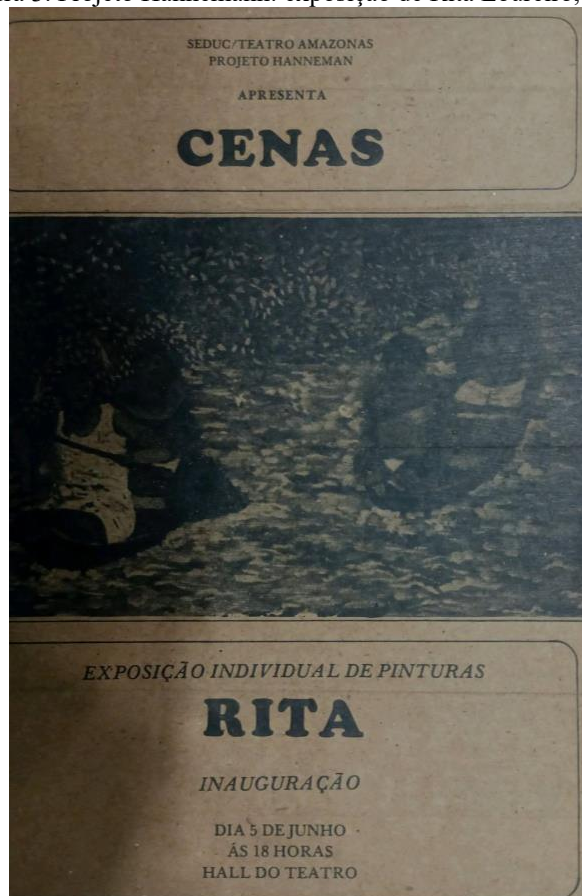
O projeto Hahnemann surgiu para quebrar essa barreira do elitismo na arte, porque objetivava alcançar o público, dinamizando as mostras com artistas diferentes, principalmente os jovens que se mostravam interessados pelas Artes Plásticas. Sérgio Cardoso se tornou coordenador do projeto por um sentimento político, social, espiritual, pela vocação social e pela

<sup>91</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista VI. [out. 2024]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2024. Apêndice 3. Página 116 (Dissertação).

<sup>92</sup> Sérgio Cardoso não era das instituições, todavia gostava de colaborar preparando os documentos, preparando os regimentos internos.

formação de plateias, de artistas, buscando abrir caminhos para o outros, porque se dispunha a servi-los, tendo em vista que o outro é muito importante para a sua vida, para tanto, organizou suas primeiras propostas em 1979. O primeiro registro encontrado foi de uma exposição do artista Pedro Queiroz Sampaio Filho (fig. 2), que aconteceu em 21 de maio de 1979.

Figura 3. Projeto Hahnemann: exposição de Rita Loureiro, 1979.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

A mostra do Pedro Filho exibia seus desenhos em correlação com a música, uma vez que é formado em piano. Nessa mostra o artista reúne os elementos abstratos da música como o som, os representando por intermédio da imagem. Sérgio Cardoso descreve esse primeiro trabalho do jovem como uma apresentação de seus voos introspectivos, suas metas existenciais, caminhos de seguir sozinho e construir coisas novas, que justifiquem a cada avanço mergulhos cada vez mais profundos. É um estudo do comportamento humano, do homem, da mulher, da morte que passou perto, da vida que brotou ali, por meio de sons em imagens coloridas, ao mesmo tempo que apresenta obras em vazios preto e branco.

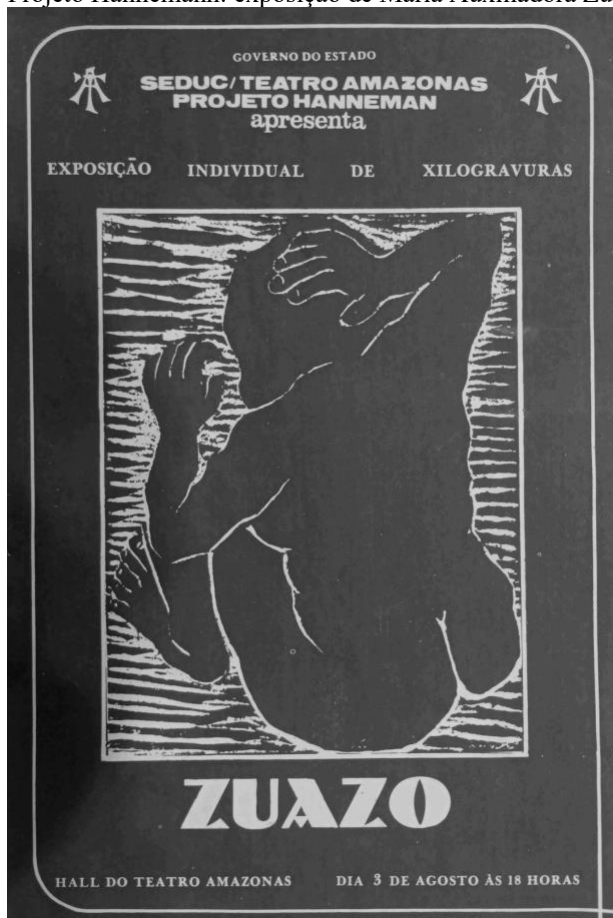
Outro projeto que Sérgio Cardoso comandou foi a exposição da artista Rita Loureiro (fig. 3). O projeto Hahnemann lança Margarita Delgado Thomaz da Silveira Loureiro (Rita) como uma nova artista, por meio de uma mostra que ocorreu no dia 5 de junho de 1979, sendo

esta sua primeira exposição individual, na qual expõe quadros de várias dimensões, todos muito coloridos e derramando com fartura magnífica de figuras e coisas amazônicas.

Nas palavras de Sérgio Cardoso, os temas representados pela artista escapam à rigidez, tendo sempre latentes as marcas do lirismo e da espiritualidade. Uma cristalinidade, própria da infância, persiste viva em seus trabalhos, ainda a leveza de tons, simplicidade na construção dos personagens e ambientes são detalhes que fluem naturalmente, aos olhos de quem as observa e percebe a cada instante, a profundidade ilimitada de seus pensamentos.

Pode-se dizer que esse foi um dos principais passaportes para todo o desenvolvimento da carreira de uma artista, e Sérgio Cardoso fez parte disso. Rita Loureiro entra no campo das artes plásticas de uma forma grandiosa, assim como os outros artistas que expuseram no Teatro Amazonas, o cartão postal da cidade, principal dos pontos turísticos mais recordados pelos visitantes, o que ela não imaginava no período, é que seria uma das principais artistas a trazerem uma maior visibilidade a arte no Amazonas na década que viria a seguir.

Figura 4. Projeto Hahnemann: exposição de Maria Auxiliadora Zuazo, 1979.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Por fim, o último projeto de 1979 coordenado pelo artista foi a exposição da artista plástica Maria Auxiliadora Zuazo (fig. 4), realizada dois meses após a mostra de Pedro, em 3



de agosto. Essa mostra reúne xilogravuras, e tem por intuito reconhecer o trabalho realizado pela artista, conforme Silva (2003), “Zuazo transita por várias técnicas: xilogravura, estudos para tapeçaria, litogravura, gravura em metal e aquarela” (Silva, 2003, p. 27). Seus trabalhos, em grande parte reunidos na Pinacoteca do Amazonas, valorizam essa arte tão fascinante e com um processo interessante, o qual esse cartaz faz referência por estar em preto e branco, dado que esse o resultado que a técnica da xilogravura objetiva chegar.

Sérgio Cardoso, um grande admirador dos trabalhos de Auxiliadora Zuazo, define a artista como uma pessoa forte, que todos têm que tomar consciência de sua proposta e de seu pensamento sem fronteira, ainda assim, é uma amazonense que está sempre disposta a contribuir para a formação de uma consciência artística para a comunidade. Encerrando a década de 1970, pode-se dizer que para o artista foi um período importante em sua construção, pois foi aqui que se deram os seus primeiros passos como artista plástico, o que fez com que expandisse suas fronteiras na década seguinte, 1980.

### 2.3. A década de 1980

Figura 5. Projeto Hahnemann: exposição do Otoni Mesquita, 1980.



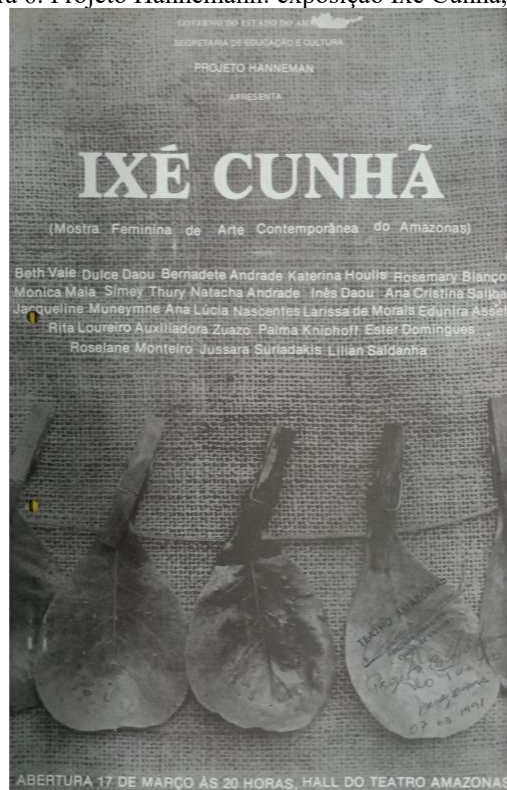
Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

A partir do levantamento em ordem cronológica da vida de Sérgio Cardoso, é importante enfatizar que a década de 1980 foi a que ele melhor se desenvolveu, se comparada ao período



anterior, uma vez que tanto ele quanto outros artistas amazonenses começaram a se destacar com muita intensidade no cenário artístico regional, nacional e internacional. Em 1980, Sérgio Cardoso ainda coordena e supervisiona trabalhos através do projeto Hahnemann, papel iniciado na década precedente, mas que se fortalece com o passar dos anos. Completando um ano de sua fundação, o projeto Hahnemann cresceu ainda mais na década de 1980, e o intelectual prosseguia como seu coordenador artístico, atuando também como pesquisador. Seu excelente trabalho de coordenação não apenas reuniu múltiplos artistas novos, como resgatou a memória dos que vieram antes, mostrando, com isso, que todos têm importância e merecem reconhecimento. Em 1980 esteve à frente de cinco propostas do projeto Hahnemann, sendo a primeira uma exposição de pinturas do artista plástico Otoni Mesquita (fig. 5), realizada no dia 25 de janeiro.

Figura 6. Projeto Hahnemann: exposição Ixé Cunhã, 1980.

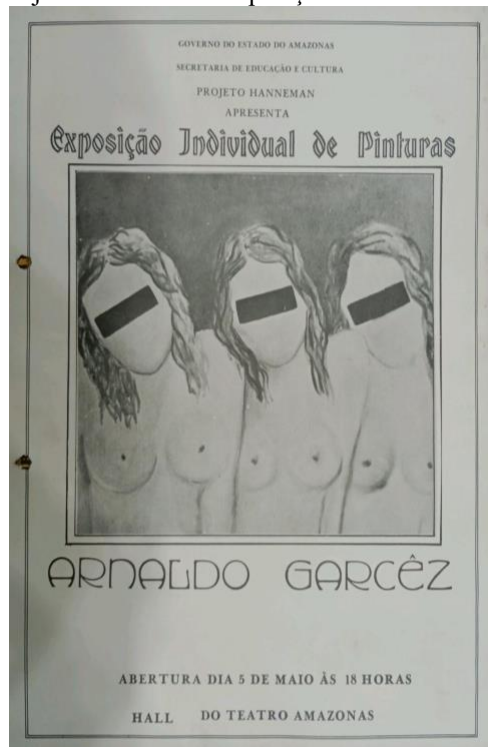


Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Otoni Mesquita havia acabado de receber seu primeiro prêmio em 1979, pelo Salão da FUNARTE, prosseguindo para esta, que seria, de acordo com Silva (2003), “[...] Sua primeira exposição individual “Fruturbano”, feita em 1980 no *hall* do Teatro Amazonas, teve a intenção de ser uma denúncia social” (Silva, 2003, p. 87). Após a mostra de Otoni Mesquita, a seguinte exibição idealizada e produzida por Sérgio Cardoso ocorreu no dia 17 de março e reunia não uma, entretanto, diversas artistas mulheres no Amazonas, em uma mostra intitulada “Ixé

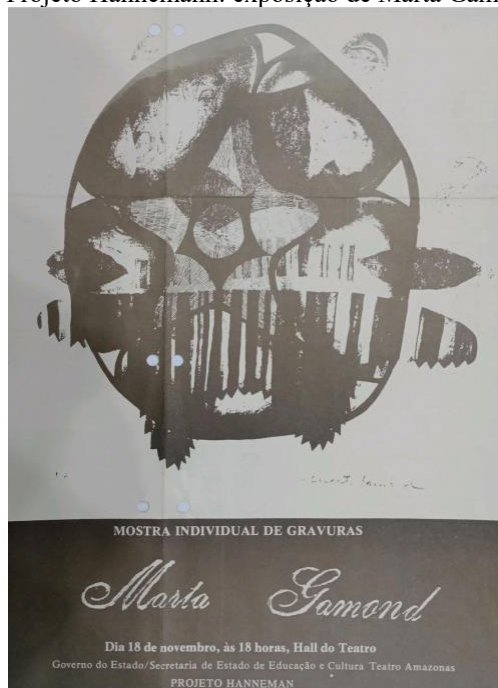
Cunhã” (fig. 6). Ixé Cunhã reuniu 21 artistas a expor, sendo algumas delas de nomes já conhecidos como Bernadete Andrade, Rita Loureiro e Auxiliadora Zuazo.

Figura 7. Projeto Hahnemann: exposição de Arnaldo Garcez, 1980.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Figura 8. Projeto Hahnemann: exposição de Marta Gamond, 1980.

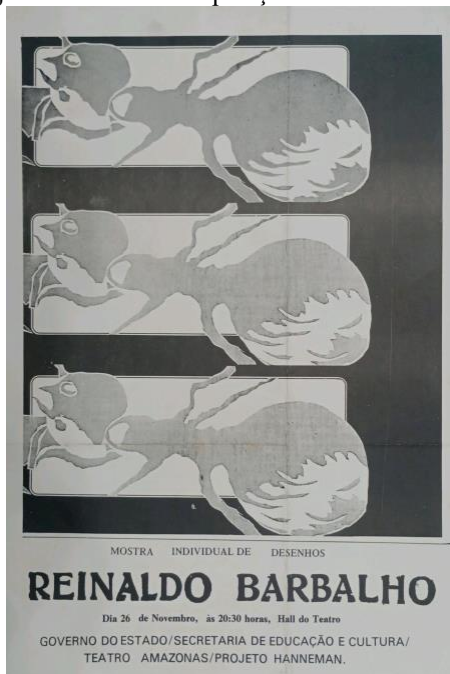


Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Um mês após, conhecido por seu reflexo de uma inquietação social, Arnaldo Garcez era o artista da vez, com sua mostra individual de pinturas (fig. 7) ocorrida no dia 5 de maio.

Arnaldo foi mais um artista no qual o projeto Hahnemann abriu fronteiras, e nas palavras de Sérgio Cardoso, seus trabalhos representavam a simplicidade da figura feminina. Buscando iluminar caminhos para outros artistas além do Amazonas, Sérgio Cardoso trouxe, inclusive, os trabalhos da artista argentina Marta Gamond, integrando a exposição que viria a seguir, no dia 18 de novembro, e dessa vez seria uma mostra individual de gravuras (fig. 8).

Figura 9. Projeto Hahnemann: exposição de Reinaldo Barbalho, 1980.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Figura 10. Cartaz de “O fantasma da arte”, 1980.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

No último projeto de 1980, Sérgio Cardoso apresenta mais um artista pelo projeto Hahnemann no dia 26 de novembro (fig. 9), no qual já provinha de uma carreira que começou em 1972, o Reinaldo Barbalho. Esse já apresentava um documentário produzido pelo artista, um artista que vinha de uma carreira onde a gravura, juntamente com o desenho e a pintura sempre se fez presente, sendo essa sua quarta exposição realizada, mesmo assim, já conhecia o processo de exposição no Teatro Amazonas, porque somente expusera no espaço antes dos anos 80, chegando a pertencer, ainda, a geração de artistas dos anos 1970.

Figura 11. Cartaz da peça “O Elogio da Preguiça”, 1980.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Sérgio Cardoso não se limitou apenas a ser coordenador de projetos em 1980, entretanto se envolveu em outros trabalhos, sendo responsável por atividades que envolveram mais o seu lado criativo, deixando seus toques pessoais. A peça “O fantasma da arte” (fig. 10) é uma delas, por exemplo, esse é um trabalho de autoria de Sérgio Cardoso, roteirizado e dirigido pelo intelectual. Outro exemplo é a sua participação na peça “O elogio da preguiça” (fig. 11).

Por já ter realizado uma exposição de grande impacto político na peça de Márcio Souza intitulada de “Tem Piranha no Pirarucu” em 1978, Sérgio Cardoso se junta ao diretor Gerson Albano para realizar a farsa desse dramaturgo, fazendo a programação visual do cartaz e

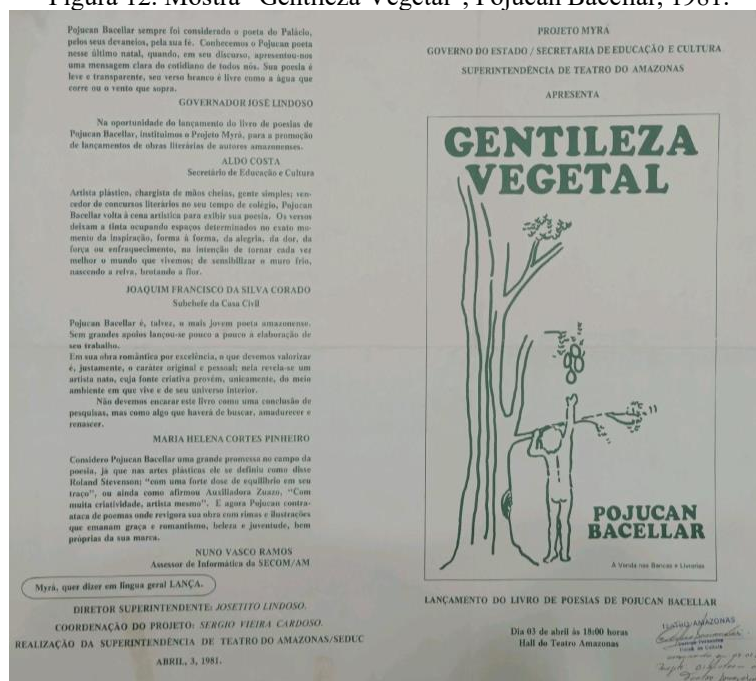
disponibilizando seus quadros para o cenário, nesse caso, o cenário da peça “O Elogio da Preguiça”, que ocorreu no Teatro Experimental do SESC.

A peça que se baseia no livro “O Elogio da Preguiça”, de Márcio Souza, escrito em 1980, conta com a participação de um grupo que visava defender a liberdade de expressão no Brasil, ainda criticando a ditadura militar igualmente a “Tem Piranha no Pirarucu”, entretanto, embora o dramaturgo seja manauara, essa produção se passa em outra localidade, conforme destacam Rodrigues; Soares Filho (2021),

[...] as peças não-amazônicas, centradas no Rio de Janeiro, têm como tema principal as marcas indelévels do regime ditatorial na sociedade brasileira. O tratamento político dessas obras manifesta-se num clima farsesco e mesmo absurdo, caso de “O elogio da preguiça” [...] (Rodrigues; Soares Filho, 2021, p. 154).

Chegando no ano de 1981, em 3 de abril, Sérgio Cardoso entrega a vez ao campo da poesia, apresentando o trabalho do jovem poeta Pojucan Bacellar (fig. 12) por intermédio do projeto “Myra”, no Hall do Teatro Amazonas, denominado de “Gentileza Vegetal”.

Figura 12. Mostra “Gentileza Vegetal”, Pojucan Bacellar, 1981.



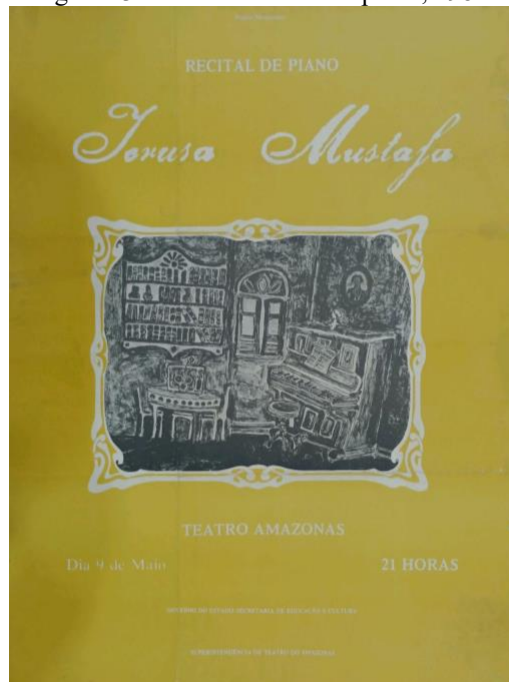
Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Em 9 de maio criou um cartaz para o recital de piano da artista Jerusa Mustafa (fig. 13), que aconteceu no Teatro Amazonas, além trazer nesse trabalho seus traços com a imagem representada que contém o instrumento, também teve um papel relevante nesse espetáculo quando realizou a supervisão geral. No dia 4 de agosto, Sérgio Cardoso ficou responsável pela produção e, por meio do projeto Hahnemann, a programação da exibição dos trabalhos de



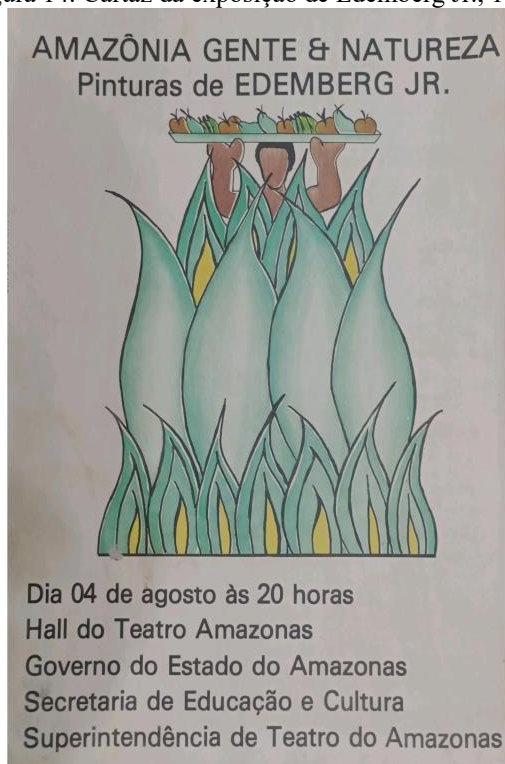
Edemberg Jr. (fig. 14), em uma mostra definida como “Amazônia Gente & Natureza”, contendo as pinturas do artista.

Figura 13. Cartaz de recital de piano, 1981.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

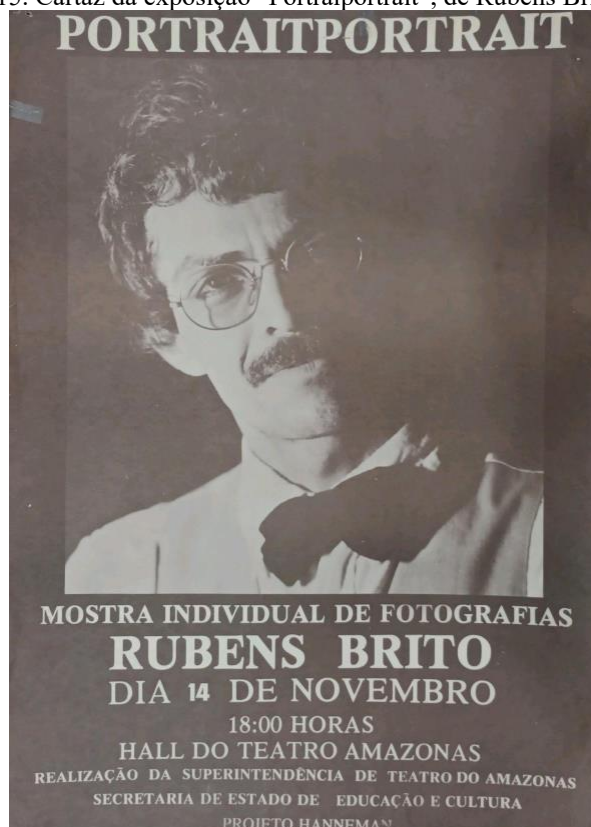
Figura 14. Cartaz da exposição de Edemberg Jr., 1981.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Em 4 a 30 de novembro de 1981<sup>93</sup>, Sérgio Cardoso participou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), pela FUNARTE, da Mostra final do 4º Salão Nacional de Artes Plásticas<sup>94</sup>, que completava quatro anos desde a realização do 1º salão, realizado em 24 de novembro a 20 de dezembro de 1978<sup>95</sup>. Sérgio Cardoso não é o único artista amazonense que participa dessa edição, uma vez que também foi registrada a presença do artista plástico Jair Jacqmont<sup>96</sup>. Enquanto esse salão ainda estava acontecendo no Rio de Janeiro, no dia 14 de Novembro, em Manaus, Sérgio Cardoso, fazendo a supervisão geral, traz a última exibição do projeto Hanneman do ano de 1981, porém, desta vez o artista é Rubens Brito, com a mostra subjetiva de fotografias “Portraitportrait” (fig. 15).

Figura 15. Cartaz da exposição “Portraitportrait”, de Rubens Brito, 1981.



<sup>93</sup> 4º Salão Nacional de Artes Plásticas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento20827/4-salao-nacional-de-artes-plasticas>>. Acesso em: 11 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>94</sup> SÉRGIO Cardoso. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9651/sergio-cardoso>>. Acesso em: 11 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>95</sup> 1º Salão Nacional de Artes Plásticas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83074/1-salao-nacional-de-artes-plasticas>>. Acesso em: 12 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>96</sup> 4º Salão Nacional de Artes Plásticas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento20827/4-salao-nacional-de-artes-plasticas>>. Acesso em: 11 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Ainda em 1981, desenvolveu também seu último cartaz do ano, entretanto, dessa vez divulgando o Studio de Dança do professor Andreas Paul Basler (fig. 16), no Teatro Amazonas, que tinha por objetivo formar grupo de bailarinos desse teatro. Para esse estúdio, Sérgio Cardoso não apenas fez a arte do cartaz, representando o Teatro Amazonas repetidamente, e menor que as bailarinas, onde seus traços com a pintura entregam de imediato, aos conhecedores de seus trabalhos, que essa é uma arte de sua autoria, como também entrou como supervisor geral do projeto.

Figura 16. Cartaz do Studio de Dança, 1981.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

A partir desse evento, Sérgio Cardoso não é mais apresentado como coordenador do projeto Hanneman, no entanto, como coordenador de assuntos culturais da SEDUC. Ainda em 1981, Sérgio Cardoso também faz especialização em Administração pública de serviços culturais. Assumindo o novo cargo, em 5 de abril de 1982, traz não um, mas dois artistas para uma única mostra, Adhemar Guerra e Anísio Mello (fig. 17). A exibição foi divulgada pelo mesmo diretor de “O Elogio da Preguiça”, entretanto, Sérgio Cardoso é quem faz a supervisão geral e, além de coordenador, conforme salientado acima, também cuidava da seção artística da Superintendência de Teatro do Amazonas.

Figura 17. Projeto Hahnemann: exposição de Adhemar Guerra & Anísio Mello, 1982.





Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

Figura 18. Projeto Hahnemann: exposição de Rui Machado, 1982.

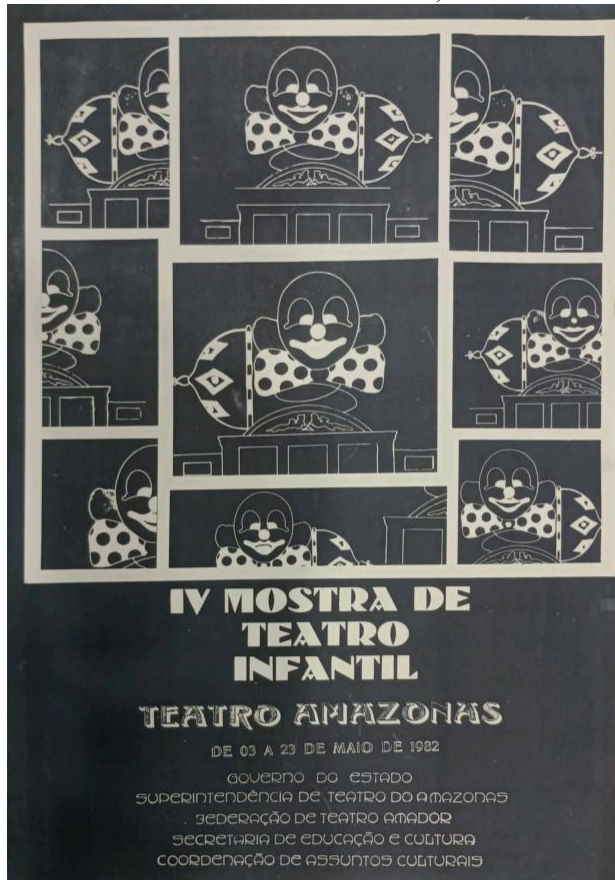


Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

A próxima mostra na qual ficou responsável foi a exibição de Rui Machado (fig. 18), no dia 23 de abril, intitulada de “A Travessia”, nessa traz as pinturas de um artista que já possuía

uma carreira na área desde os anos 1960, e aqui retorna por meio do projeto Hahnemann. Saindo um pouco do campo das artes plásticas, Sérgio Cardoso participa, posteriormente, de um espetáculo de teatro, dessa vez, a IV Mostra de Teatro Infantil (fig. 19), do dia 03 à 23 de maio, realizada no Teatro Amazonas.

Figura 19. Cartaz da IV mostra de teatro infantil, Teatro Amazonas, 1982.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

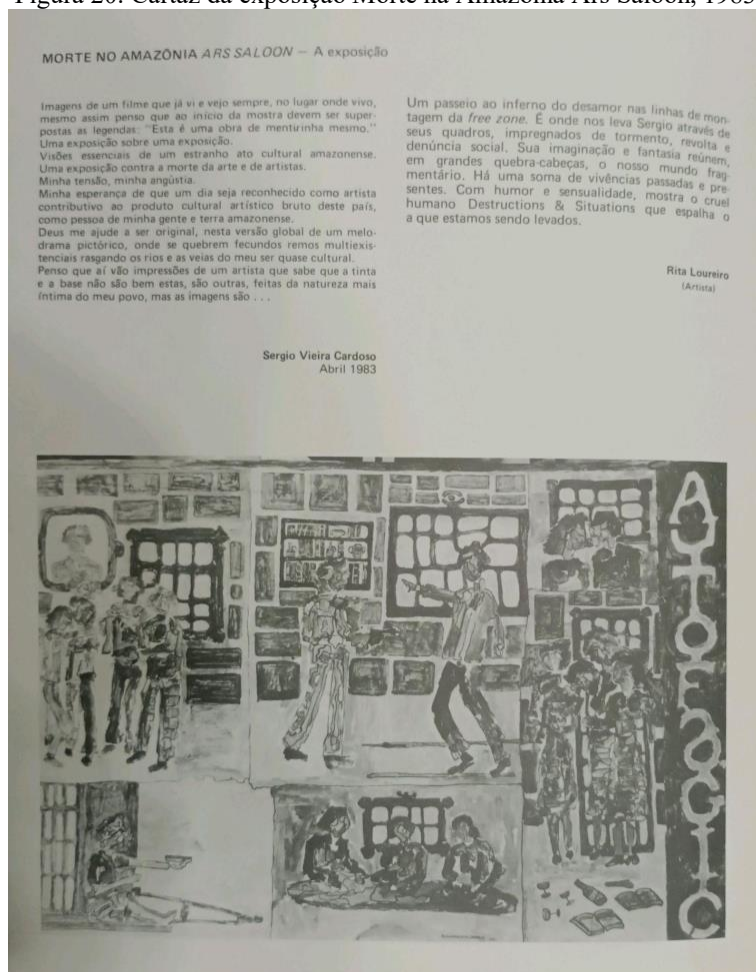
Seu papel com esse evento se dá não como coordenador, mas como programador visual, além dele, também se junta à mostra de teatro o artista Nonato Tavares, responsável pela criação dos desenhos que seriam impressos. Seis meses após, de 30 de novembro de 1982 a 16 de janeiro de 1983, Sérgio Cardoso retorna ao Salão Nacional e participa da mostra final do 5º Salão Nacional de Artes Plásticas, pela Funarte, juntamente com ele, o artista Jair Jacqmont integra-se a cerimônia adquirindo o prêmio aquisição<sup>97</sup>.

Um mês depois da iniciação da mostra final do 5º Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro, de 10 de dezembro de 1982 a 28 de fevereiro de 1983, Sérgio Cardoso participa,

<sup>97</sup> 5º Salão Nacional de Artes Plásticas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento85849/5-salao-nacional-de-artes-plasticas>>. Acesso em: 12 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

dessa vez, como artista convidado de outro salão, o 14º Salão Nacional de Arte Contemporânea, do Museu de Arte de Pampulha (MAP), localizado em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais<sup>98</sup>.

Figura 20. Cartaz da exposição Morte na Amazônia Ars Saloon, 1983.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas/Teatro Amazonas

No ano seguinte, de 18 de maio a 16 de junho de 1983, participou no Rio de Janeiro da exposição “Morte na Amazônia Ars Saloon”, na Galeria Rodrigo de Mello (fig. 20). Nas palavras de Sérgio Cardoso, retratadas no cartaz sobre a sua exposição, o trabalho apresenta as imagens de um filme que já viu e vê constantemente, uma exposição contra a morte da arte e de artistas, sendo, para ele, uma obra de mentirinha. Ainda em 1983, participou de mais duas exposições, uma intitulada de “Amazonenses”, que ocorreu na Galeria Massangana, localizada em Recife, e a outra foi uma coletiva de artistas do Amazonas, realizada no Memorial JK

<sup>98</sup> 14º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento86164/14-salao-nacional-de-arte-contemporanea-de-belo-horizonte>>. Acesso em: 12 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

(Juscelino Kubitschek), em Brasília<sup>99</sup>. Em 7 de dezembro de 1984 a 20 de janeiro de 1985 expõe na Mostra Final do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e da mesma forma que os outros, também conta com a presença do artista Jair Jacqmont<sup>100</sup>.

Figura 21. Premiados no VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, 1985.



Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Cardoso

Em 1985 recebe o Prêmio “Viagem no País”, no 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, promovida pela FUNARTE (fig. 21), com a programação definida do dia 13 de dezembro desse ano ao dia 02 de fevereiro de 1986<sup>101</sup>, além dele e de Jair Jacqmont, essa cerimônia contou também com a presença de outro artista amazonense, o Otoni Mesquita.

A obra de Sérgio Cardoso que venceu esse prêmio é intitulada de “Made Madeira”, sendo uma instalação com acrílico sobre técnica mista. O *Made Madeira* é uma representação de centenas de milhares de árvores derrubadas, umas atadas às outras, que eram comercializadas nos altos rios para chegar até aqui. As melhores madeiras desciam em jangadas, porque não havia balsas que coubessem essas árvores, sobretudo o Pau-rosa, que perfumava Manaus entre a década de 1950 e 1960, mas que trouxe um desastre ecológico para a Amazônia com a

<sup>99</sup> SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense**. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003, p. 106.

<sup>100</sup> 7º Salão Nacional de Artes Plásticas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238215/7-salao-nacional-de-artes-plasticas>>. Acesso em: 12 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>101</sup> 8º Salão Nacional de Artes Plásticas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento86854/8-salao-nacional-de-artes-plasticas>>. Acesso em: 13 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



extração da madeira. O prêmio “Viagem no País” foi o prêmio mais importante na trajetória de vida de Sérgio Cardoso, segundo ele,

O oitavo Salão Nacional de 1985 me trouxe uma grande surpresa, uma grande sorte, que foi a oportunidade de vir a exibir o meu trabalho e obter o reconhecimento de uma crítica especializada em artes plásticas e visuais, formado por professores, doutores das universidades do sul do país, e um ilustre desconhecido e com poucas, no meu entendimento, possibilidades. Eu já estava participando, já tinha participado da fase classificatória e fui para a final, junto com grandes artistas brasileiros. Foi muito bom, foi espetacular saber, numa tarde fria de dezembro daquele ano, através do *Jornal do Brasil*, que eu havia sido premiado, e que eu fui participar, despretensiosamente. Aliás, a despretensão é a grande marca da minha vida, porque se eu tivesse pretensões, talvez as pessoas me colocassem, com mais respeito, tivesse mais credibilidade junto aos meios acadêmicos. Mas o fato é esse, foi especial, participei com uma instalação chamada “Made Madeira”, que era uma leitura da geopoética, artística, visual da floresta devastada. Uma floresta desértica e que, graças a Deus, esse trabalho me trouxe muitas alegrias e a oportunidade de vir a participar de outros eventos nacionais (Informação verbal)<sup>102</sup>.

Quando recebera a notícia em o *Jornal do Brasil*, Sérgio Cardoso estava na Galeria Afrânio de Castro em um final da tarde, juntamente com outros artistas ali reunidos, sabendo de forma tardia que sua arte havia sido agraciada com o prêmio Viagem ao País, e que a obra estava em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro<sup>103</sup>. Ainda em 1985 participa da mostra “Caligrafias e Esculturas”, de Artistas Brasileiros, pela FUNARTE<sup>104</sup>. No ano de 1987, expõe pela primeira vez na Galeria Afrânio de Castro com a mostra “A Simples passagem do rio”<sup>105</sup>. Além de Sérgio Cardoso, Otoni Mesquita e Jair Jacmont também expuseram na galeria.

Não obstante a Galeria Afrânio de Castro, discutida no primeiro capítulo, não tivesse muita importância para a construção de Sérgio Cardoso como artista, o espaço foi essencial para que deixasse sua marca na história da arte no Amazonas, e fora o último artista a expor na galeria antes de seu fechamento. A Galeria Afrânio de Castro era um órgão do Conselho Amazonense de Desenvolvimento do Patrimônio Histórico, sendo dirigida por Jair Jacqmont. Esse grupo de artistas se destacava não apenas pelo engrandecimento do pictórico e outras técnicas que marcaram toda a geração de uma década, no entanto, como uma agremiação que trazia outros temas para discorrer além das artes plásticas. Em seu discurso de posse na

---

<sup>102</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista V. [ago. 2024]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2024. Apêndice 2. Página 115.

<sup>103</sup> ACADEMIA AMAZONENSE DE LETRAS. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Coordenação editorial: José Braga. Manaus: Academia Amazonense de Letras, 2017. Ano 99, n. 36. 272 p. ISSN 2236-9643, p. 79.

<sup>104</sup> SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense**. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003, p. 106.

<sup>105</sup> **SÉRGIO Vieira Cardoso**. Escritóriodearte. Disponível em: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/sergio-vieira-cardoso>>. Acesso em: 28 Jun. 2023.

Academia Amazonense de Letras, Sérgio Cardoso salienta a relevância da galeria em sua trajetória, consoante o intelectual,

Vale ressaltar que antes do renascimento atual do patrimônio histórico, cultural, artístico e existencial de noventa e sete, instalado para sempre, tomara, passo a relatar outras memórias anteriores, lá pelos idos da resistência dos anos oitenta, ressaltando o novo protagonismo da Academia, que, com seu prestígio, haveria de congrega os novos artistas contemporâneos no piso térreo, quando duas largas portas foram abertas na muralha de sua sede. Frequentei a partir daí, intensamente, seus portões, nas fundamentais e aguerridas manifestações da expressão artística, geradas a partir da Galeria Afrânio de Castro e do Teatro de Bonecos, criados pelo acadêmico e escritor Robério Braga, então Secretário do vice-governador Paulo Pinto Nery, sendo governador, o Dr. José Bernardinho Lindoso, brilhante e raro entusiasta da administração cultural. O teatro e a galeria, por estranhas contingências, concentravam a resistência criativa artística de nossa última juventude, em estado de atenta rebeldia, durante mais de dez anos (Academia Amazonense de Letras, 2017, p. 78-79).

A Galeria Afrânio de Castro não surgiu somente como um local para a realização de mostras artísticas, valorizando a produção cultural, contudo, surgiu como um ato de resistência por um grupo que, digamos, estava sendo sobreposto na cidade por conta da elite manauara, vale salientar, também, que Sérgio Cardoso foi o que mais realizava seus trabalhos no Teatro Amazonas, não somente por meio das exposições de 1977 e 1978, porém com os projetos que coordenou.

Figura 22. Prêmio Aquisição, no 7º Arte Pará, Belém, 1988.



Fonte: Acervo pessoal do Sérgio Cardoso

Em 1988, Sérgio Cardoso recebe o Prêmio Aquisição no 7º Salão Arte Pará<sup>106</sup> (fig. 22), na Fundação Rômulo Maiorana, em Belém, no Pará<sup>107</sup> e, além dele, participaram também outros artistas como Acácio Sobral, Galeno, Klinger Carvalho e Luiz Braga. Nesse salão, Sérgio Cardoso ganhou o prêmio com a obra intitulada de “Amazônia post cards (pieces) da paisagem”. Ainda no ano de 1988 para 1989, o artista integra ao grupo Companhia das Índias, para ele,

Companhia das Índias foi uma proposta do Ottoni Mesquita para juntar os contemporâneos num grupo filosófico, cultural e artístico. Mas só que esse negócio não vingou, porque só eu, Ottoni e a professora Bernadette Andrade, nós nunca formamos um grupo, os contemporâneos, tá entendendo? E, mais que isso, nós éramos pessoas que convergiam nas ideias, sobre as leituras, sobre as criações, a partir da produção de uma visualidade absolutamente original da cidade (Informação verbal)<sup>108</sup>.

Para o intelectual, o sistema artístico amazonense era muito extrativista. E era, de certa maneira, completamente voltada para a produção da visualidade naturalista, da floresta, dos rios e dos peixes, era o regionalismo sem a universalidade. Os interesses do grupo, relativos à natureza, influenciaram na criação de uma das pinturas de Sérgio Cardoso que foi realizada em 1989, a “Lunamata”, obra essa que foi exposta em uma mostra intitulada com o mesmo nome. Essa exposição ocorreu em São Paulo, e a pintura com a técnica de acrílica sobre papel destaca o verde que remete<sup>109</sup>, de imediato, a uma vegetação. Em 1989, Sérgio Cardoso participa da exibição de Artistas contemporâneos do Amazonas, no Museu de Arte Brasileira da FAAP (MAB-FAAP), também expõe na mostra “Coletiva Verde Contemporâneo”, no Salão Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro e na exposição “Cartas do Amazonas”, na Galeria ELEF, Belém<sup>110</sup>. Encerrando o ano de 1989, o fim da década é marcado não apenas com o fechamento da Galeria Afrânio de Castro, como também com o encerramento do grupo Companhia das Índias.

De fato, essas décadas foram marcadas na vida do artista não apenas por sua construção artística/intelectual, contudo, pelo quantitativo de criações do artista que enriqueceram a cultura local e regional, resta-nos então compreender como através dessas artes o artista destaca suas

---

<sup>106</sup> SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense**. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003, p. 105.

<sup>107</sup> 7º Salão Arte Pará. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento87434/7-salao-arte-para>>. Acesso em: 13 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>108</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista V. [ago. 2024]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2024. Apêndice 2. Página 115 (Dissertação).

<sup>109</sup> LUNA Mata. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra17761/luna-mata>>. Acesso em: 14 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>110</sup> SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da Pintura Contemporânea Amazonense**. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003, p. 106.

críticas supracitadas neste capítulo, para tanto, o próximo capítulo fará uma ponte entre o sujeito e o objeto, analisando e interpretando suas imagens através da iconografia e iconologia.



### III - ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS DO ARTISTA NOS ANOS 1970 E 1980

#### 3.1. Entre a sociologia da arte, o sujeito e o método

Este capítulo conduz-se, em particular, à análise das imagens de Sérgio Cardoso, todavia parte da análise do sujeito (Sérgio Cardoso), mediante às narrativas contadas preliminarmente, para convergir com a análise do objeto (Imagens das décadas de 1970 e 1980) sob o intuito de entender as peculiaridades do indivíduo nas representações imagéticas. Os fundamentos da sociologia da arte estudam as condutas cotidianas de Sérgio Cardoso, e um dos teóricos mais salientes desse campo é o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002).

Os estudos de Bourdieu na sociologia amparam-se, exclusivamente, na compreensão do *habitus* que, concomitantemente a *campo* e *capital*, são relevantes para entender o sujeito em meio a sua conjuntura social. Entre si, estes interligam-se para tal finalidade. O intelectual discorre sobre o *habitus* em *A Distinção: crítica social do julgamento* como um capital incorporado<sup>111</sup>. O terceiro capítulo desse material, com o título *O habitus e o espaço dos estilos de vida* ressalta, principalmente, tal conceito, consoante Bourdieu (2007),

[...] as condições diferentes de existência produzem *habitus* diferentes, sistemas de esquemas geradores suscetíveis de serem aplicados, por simples transferência às mais diferentes áreas da prática, as práticas engendradas pelos diferentes *habitus* apresentam-se como configurações sistemáticas de propriedades que exprimem as diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência sob a forma de sistemas de distâncias diferenciais que, percebidos por agentes dotados dos esquemas de percepção e de apreciação necessários para identificar, interpretar e avaliar seus traços pertinentes, funcionam como estilos de vida (Bourdieu, 2007, p. 164).

Nos convém explicar, de forma simplificada, que esses *habitus* constituídos por distintas condições, nada mais são que estilos de vida formulados em circunstâncias culturais, que distinguem-se por sua subjetividade, e quando Bourdieu (2007) destaca que, “[...] o princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais [...]” (Bourdieu, 2007, p. 164), ele define o *habitus* como uma estrutura estruturada, porque sua existência se baseia nas características próprias da sociedade e do indivíduo que nela atua, simultaneamente que, é uma estrutura estruturante, porque constitui as ações e concepções desse coletivo<sup>112</sup>. Em outros termos, o

---

<sup>111</sup> BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p. 107.

<sup>112</sup> BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk,

*habitus* é o responsável pelo surgimento dos comportamentos sociais, mas também é moldado por eles, por consequência, essas relações fazem ambos coexistir.

Quando Sérgio Cardoso começa a representar suas obras em sequência, criar o gosto pelo desenho, pintura e as narrativas dos HQs/gibis, escrever para o teatro, até mesmo estipular suas convicções intelectuais, cria o seu *habitus* porque o *campo* faz surgir no artista tais peculiaridades, seja por meio do cinema, das radionovelas, das histórias em quadrinhos etc., que influenciaram seu processo, portanto, o moldaram.

Quando Bourdieu indagou, minuciosamente, a respeito do *habitus*, encontrou para um único termo – o *capital* – múltiplas funcionalidades. Em *O poder simbólico*, Bourdieu (1989) considera que, “[...] o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haber*, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) [...]” (Bourdieu, 1989, p. 61), ou seja, o *habitus* não depende tão somente da agregação das ações, contudo, dos recursos que as sustentam, inseridos no capital. Por intermédio dessa característica, o capital é dividido em capital econômico, capital cultural e capital social.

O capital econômico, evidentemente, se trata dos recursos financeiros de um indivíduo, sendo essenciais para seu processo. O capital cultural é relacionado à educação e a titulação, relativo ao capital escolar, e garantido mediante ao reconhecimento atribuído pelo diploma. O capital social é constituído pelos vínculos sociais, ou seja, a rede de relações criada pelo indivíduo com a sociedade, as quais fornecem, consoante Bourdieu, “apoios” úteis<sup>113</sup>. Ademais, outro capital pouco supracitado neste material também é fundamentado nas teorias de Bourdieu, o capital simbólico, relativo a reputação, prestígio, fama etc<sup>114</sup>, condizente aos impactos sociais. Enquanto o capital social denota as influências que o sujeito adquire por intermédio de seu coletivo, o capital simbólico analisa as influências desse sujeito para o coletivo.

A respeito das características do capital simbólico, Bourdieu (2002), no texto *Esboço de uma teoria prática: precedido de três estudos de etnologia cabila*, ressalta que, “[...] um capital simbólico, que, como o prestígio e o renome ligados a uma família e a um nome, se reconverte facilmente em capital económico, constitui talvez a *forma mais precisa de acumulação* numa sociedade [...]” (Bourdieu, 2002, p. 250), em outros termos, este capital, levando em consideração o status, pode atribuir benefícios a quem o detém, incluso o fácil acesso a bens materiais, simultaneamente a ambientes prestigiosos. Sérgio Cardoso possui os quatro capitais.

---

2007, p. 164.

<sup>113</sup> BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p. 19-112.

<sup>114</sup> BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. ISBN: 972-29-0014-5, p. 134-135.

O capital econômico é representado pelos recursos que utilizava para sobreviver, embora não houvesse um valor supracitado, seu capital provém de sua renda como advogado, de procurador do Estado e de professor, quando ministrava aula de história geral, do Brasil e da arte. É relevante salientar, também, o valor do prêmio de 300 libras que recebeu na exposição Expo-eucarístico. O capital cultural é obtido no momento em que adquire conhecimento sobre desenho através do curso que realizou do Instituto universal, contudo, sua primeira titulação foi em Direito, seguidamente a especialização em administração pública de projetos e de serviços culturais.

O capital social refere-se as suas relações, que trouxeram, para si, benefícios como a integração no campo das artes plásticas e o primeiro prêmio adquirido, que somente foi possível devido o contato de Sérgio Cardoso com Margarida Kuthevsky Chilasi, que o indicou, da mesma forma que o contato com Márcio Souza o despertou para o Teatro, e a relação com o diretor do Teatro, o Josetito Lindoso, contribuiu para o desenvolvimento do projeto Hahnemann. Finalmente, o capital simbólico, cujo prestígio do artista se encontra em suas premiações, como o prêmio da Pré-bienal do Amazonas, que fora seu primeiro, seguidamente o prêmio Expo-eucarístico, o prêmio do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, sendo o mais importante, e o prêmio Aquisição no 7º Salão Arte Pará.

Todos esses são formados por intermédio do *campo*, cujo conceito é extenso, posto que, similarmente ao capital, também é fragmentado. Existe o campo religioso, o campo de produção etc., que carregam uma estrutura ou espaço social de *relações objectivas*<sup>115</sup>. Bourdieu (1989) determina esse espaço social sob a ótica de uma “[...] estrutura de relações objetivas que determina a forma assumida, eventualmente, pelas interações e pela representação concebidas pelos envolvidos em tais relações [...]” (Bourdieu, 2007, p. 229). Em suma, este espaço é formado por essas *relações objectivas*. As práticas sociais e individuais provêm dessas relações, e na conjuntura do campo, essas práticas vão influenciar, direta ou indiretamente, o indivíduo que deste campo faz parte. No caso de Sérgio Cardoso, por ser artista, associa-se ao *campo artístico*. Sobre a estrutura deste campo, Bourdieu (1996) cita que, “[...] pela unificação quase perfeita do campo artístico e de sua história, cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo "desloca" a série inteira dos atos artísticos anteriores” (Bourdieu, 1996, p. 185).

Evidentemente, a concepção de Sérgio Cardoso está atrelada ao *campo artístico* de Manaus, e da Amazônia no contexto geral. Ao se juntar ao grupo companhia das Índias,

---

<sup>115</sup> BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. ISBN: 972-29-0014-5, p. 64-66.

compartilha um interesse próprio com os outros integrantes em prol de um único objetivo, a valorização da arte e da visualidade amazônica, esse coletivo constitui o campo artístico da cidade, similarmente a sua trajetória que se deu, majoritariamente, no Teatro Amazonas com o projeto Hahnemann, e aquela pluralidade de artistas que se inseriram nesse processo também, ademais, os cinemas, os cineteatros, todos estes integram o campo artístico.

Não obstante seja possível encontrar diferentes núcleos na história da arte no Amazonas, muitas das ideias convergem entre eles, como a busca por essa visualidade, e a contraposição ao contexto da Zona Franca, portanto, pode-se afirmar que o campo artístico, concomitante com o campo intelectual, político e cultural, moldaram o *habitus* de Sérgio Cardoso. A cultura amazônica, tal qual Loureiro (1995) havia supracitado, é um fio condutor no processo de Sérgio Cardoso na medida em que suas artes da década de 1970, fazem sobressair a cultura urbana, enquanto a cultura rural destaca-se muito nas artes de 1980.

A princípio, é a partir do olhar que se identifica esses aspectos, e quando Bourdieu o analisa sob a perspectiva sociológica, ele descreve que as práticas culturais relacionadas ao gosto pelas artes, se dão, sobretudo, pelo capital cultural, em outras palavras, a escolaridade reconhecida pelo diploma, seguidamente dá origem social. Tal escolaridade influi na construção do olhar quando o observador “pedante”, termo destacado por Bourdieu, possui um olhar constituído pelo conhecimento teórico, possuindo materialidades que o possibilita identificar, por exemplo, as técnicas e as circunstâncias de uma pintura.

O observador que não acessa a essas características é denominado “mundano”, aquele que recorre às “propriedades sensíveis”, termo designado pelo crítico e historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), quando usufrui da arte pelo que lhe é perceptível sem compreendê-la aprofundadamente<sup>116</sup>. A partir desse ponto, a sociologia da arte dialoga com a história da arte, porque discorre as influências sociais na construção do olhar, e é esse olhar, sobretudo, que identifica as circunstâncias sociais na imagem através do método iconográfico e iconológico de Panofsky (1991), método desta pesquisa.

Segundo Panofsky (1991), “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma [...]” (Panofsky, 1991, p. 47), em outros termos, o método se aprofunda nas circunstâncias imagéticas, dando ênfase no campo cultural, simbólico, reconstituindo suas narrativas, e excedendo os aspectos formais das artes, no entanto, estes aspectos constituem as etapas de análise quando o observador inicia interpretando os elementos visuais, para encerrar com a compreensão dos significados

---

<sup>116</sup> BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p. 9-17.

simbólicos da arte<sup>117</sup>.

O método de estudo das imagens se subdivide em Iconografia e Iconologia, segundo Pifano (2010), “[...] o que separa a iconografia da iconologia, para Panofsky, é a interpretação. A ‘leitura’ iconográfica de uma obra é uma análise, já a ‘leitura’ iconológica é uma interpretação” (Pifano, 2010, p. 5), essas subcategorias dão origem a três etapas para compreender o significado das imagens.

Panofsky chamará a primeira etapa de *Tema primário ou natural*, subdividido em *factual e expressional*, onde identifica as formas puras. Este nível é comumente conhecido como descrição pré-iconográfica<sup>118</sup>. O primeiro contato que o indivíduo possui com a obra de arte é que o fará descrevê-la pelo que é perceptível, mas suas conclusões dependerão de seu repertório cultural, na maneira como vê as cores, como vê as formas, que agrupadas podem indicar um ser, uma cena ou objeto condizente com a realidade, como um cachorro, um balaústre, uma ampulheta etc., e quando identifica-se, de imediato, um contexto com base na representação da imagem, como a de uma pessoa segurando um cesto de roupas em uma laje com cordas de varal, indicando que ela vai pendurá-las, é considerado um significado factual.

Esse contexto pode ser facilmente identificado, opostamente ao significado expressivo que requer a interpretação subjetiva do indivíduo como em um teste de rorschach, por exemplo, posto que um borrão de tinta pode gerar múltiplas interpretações, enquanto para uma pessoa representa um guarda-sol, para outra é interpretado como um cogumelo<sup>119</sup>. A segunda etapa é o *Tema secundário ou convencional*, conhecido como análise iconográfica<sup>120</sup>.

Conforme discorre Panofsky (1991, p. 51), [...] quando se é salientado a respeito do “tema em oposição à forma”, se discute os temas secundários ou convencionais. Esse tema abrange as estórias, alegorias, imagens, e seus devidos conceitos e assuntos específicos manifestados, o que o torna dessemelhante ao primeiro nível que somente explora os temas primários ou naturais [...].

Em suma, a partir desse nível são identificadas as narrativas<sup>121</sup>, não é mais uma interpretação factual porque a análise vai além do que está visível, esta requer uma familiaridade

---

<sup>117</sup> BORGES, Patrícia Maria. A Iconografia como metodologia de análise e leitura de obras. **Motricidades**, São Paulo, v. 6, n. 3, p. 197-212, set./dez., 2022, p. 198.

<sup>118</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991, p. 50-55.

<sup>119</sup> BORGES, Patrícia Maria. A Iconografia como metodologia de análise e leitura de obras. **Motricidades**, São Paulo, v. 6, n. 3, p. 197-212, set./dez., 2022, p. 205.

<sup>120</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991, p. 50-58.

<sup>121</sup> BORGES, Patrícia Maria. A Iconografia como metodologia de análise e leitura de obras. **Motricidades**, São Paulo, v. 6, n. 3, p. 197-212, set./dez., 2022, p. 205.

com obras literárias, que abordam temáticas e conceitos específicos. Panofsky também exemplifica a pintura de Maffei representando Judite, e questiona se houve, antes de pintá-la, outras imagens que configuraram essa mulher, indicando que as referências imagéticas também são essenciais para reconstruir as narrativas.

A última etapa é denominada por Panofsky como *Significado Intrínseco ou Conteúdo*, que investiga as conjunturas sociais como crença religiosa e filosófica, classe social etc., e seus períodos, simultaneamente que as particularidades do indivíduo (artista), cujo contexto social influi em seu processo e sua arte é resultante de sua interpretação a respeito desses fatores. Nessa etapa, Panofsky reúne as formas puras, identificadas na primeira etapa, as histórias e alegorias percorridas na segunda, juntamente com os motivos, manifestações de princípios básicos e gerais, e chama de “valores simbólicos”, tais quais sua investigação faz dessa etapa uma “Iconologia”, uma vez que seu teor é interpretativo<sup>122</sup>, consoante Panofsky (1991),

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, histórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica - a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística européia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte "não-objetiva" (Panofsky, 1991, p. 54).

A investigação das obras de Sérgio Cardoso das décadas de 1970 e 1980 segue essas três etapas, sendo seis imagens selecionadas, com base em referências literárias como as próprias dramaturgias de Sérgio Cardoso e as literaturas de Márcio Souza, salientadas no primeiro capítulo, e nas conjunturas históricas como o ciclo da borracha e a Zona Franca que ajudaram a compreender o contexto das imagens, que retratam esses aspectos.

### 3.2. Arte 1 - 1978

No nível pré-iconográfico, a primeira obra (fig. 23), datada de 1978, constitui-se por um homem, cuja proporção é a maior da imagem, de olhos vendados e a mão sobre a maquete da cidade de Manaus, com o Teatro Amazonas, outros prédios e árvores mortas em uma mesa de madeira. Ao lado esquerdo, nota-se um homem realizando uma apresentação musical, tocando violão e cantando, enquanto abaixo dele há três pessoas, duas mulheres e um homem, realizando uma refeição sob uma mesa dourada com pratos, vasilhas e taças, sendo alguns desses objetos

---

<sup>122</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991, p. 52-61.

de cores similares às da mesa. Acima do homem ao centro há uma figura feminina com os olhos amarelos, a boca aberta e a mão levantada, como se estivesse acenando. Ao canto direito vemos uma mulher nua deitada em uma cadeira de praia com os braços cruzados, enquanto um homem pinta uma tela a qual, hipoteticamente, configura o Teatro Amazonas, devido ao formato circular da cúpula.

Figura 23. Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 47,6 x 67,30 cm.



Fonte: Acervo SESC.

Na segunda parte há duas cenas. Ao lado esquerdo uma mulher sentada em uma motocicleta, um pouco torta na imagem, abaixo de uma placa de madeira pendurada com a frase “Amazon life’s match” que significa “Combinação de vida na Amazônia”. Enquanto ao lado direito da imagem há outra placa escrita “Xopingue Senter” e abaixo da placa, na entrada da loja, há um homem, uma mulher, alguns objetos ao lado da moça sobre prateleiras, como uma câmera de vídeo, e um personagem ajoelhado que aparenta ser uma criança brincando. Na última parte, localizada no canto inferior da imagem, há sete mulheres indígenas nuas usando cocares e acessórios azuis em volta do pescoço e dos braços. Em frente a elas existem muitos objetos, incluindo livros, câmeras fotográficas, ventiladores, toca-fitas etc., e no canto esquerdo há um homem que segura uma mala.

No nível iconográfico identificou-se algumas estórias com base em algumas dramaturgias, como a peça *Tem Piranha no Pirarucu* (1978), de Márcio Souza, onde expôs dez imagens da série a qual esta pertence, e a peça *Xopingue Senter*, de sua autoria, devido a escrita do termo em uma das placas. Na peça *Tem Piranha no Pirarucu* há um personagem chamado El Biscateiro, cujo artigo da gramática espanhola “el” significa, na língua portuguesa, o artigo “o”, indicando o hibridismo cultural<sup>123</sup> entre esses idiomas com o inglês por meio da frase “Amazon Life’s Match”.

O El Biscateiro é o homem representado no centro da imagem e, hipoteticamente, pode ser o homem configurado ao canto inferior esquerdo da imagem, devido às semelhantes vestimentas de ambas figuras. O termo “biscateiro” indica uma pessoa que sobrevive mediante aos trabalhos manuais, trabalhos eventual cuja remuneração depende do quantitativo de vendas, em outros termos, um proletário.

Na dramaturgia de Márcio Souza, o mestre de cerimônias apresenta o El Biscateiro como o artista plástico mais expressivo da Zona Franca de Manaus<sup>124</sup>, sendo um artista que vendia seus quadros na época. Uma teoria é que o El Biscateiro seja uma referência ao próprio Moacir Andrade, porque foi muito reconhecido e divulgado na década de 1960, um artista que, certamente, se projetou e se destacou além do Clube da Madrugada. O personagem é reconhecido como um ícone dessa sociedade cuja tecnologia prevalece<sup>125</sup>. É importante salientar que o desenvolvimento tecnológico foi um dos pontos fortes da Zona Franca, tanto que na imagem há alguns aparelhos eletrônicos, como câmeras fotográficas e um gravador ao lado esquerdo, o primeiro objeto no canto inferior da imagem.

Ademais, o veículo na imagem também é uma referência a um modelo específico, a primeira motocicleta produzida no país, que consoante ressalta Jorge; Couto; Santos (2021), “A primeira moto fabricada no Brasil foi a Monark, em 1951, sendo, entretanto, nos anos de 1970, o momento no qual o maior impulso foi dado ao problema das motocicletas [...]” (Jorge; Couto; Santos, 2021, p. 10). Este modelo é, aproximadamente, condizente com o representado na obra de Sérgio Cardoso, porque as proporções do guidão (comprido)<sup>126</sup>, do veículo (fino) e do farol (circular), são completamente similares. O microfone representado na cena do músico também possui um modelo específico, posto que se trata dos microfones vintage comumente utilizados

---

<sup>123</sup> Fusão de características peculiares de distintas culturas.

<sup>124</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 151.

<sup>125</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 155.

<sup>126</sup> Parte do veículo onde o piloto segura ao pilotar, possuindo dois lados, um para cada mão.



na época. Sobre a peça *Xopingue Senter*, narrada no livro *Teatro urbano das mulheres de Lazone: quatro dramaturgias Barehs*, Cardoso (2023) escreve que,

Esta é uma história sobre o intercâmbio existencial de almas brasileiras que vieram para a cidade de Lazone, tentar construir suas vidas longe de suas memórias pessoais, como os habitantes originários da cidade do rio das Sombras nos anos setenta, no fulgor do entreposto comercial e parques industriais da zona mais ou menos franca daquela cidade perdida no Páhs Brasileiro. A ação da história se passa na última noite de convivência de despedida dos personagens. Todos os temas e situações abordados referem-se aos costumes e expectativas espirituais de um povo surpreendido na solidão de suas histórias por personagens que só queriam ganhar dinheiro, status social, desrespeitando todas as manifestações culturais daquela sociedade construída sobre os alicerces da solidão convicta e feliz. Mudaram os prédios históricos, as casas, os sotaques originários do falar das expressões ditas e escritas, as indumentárias, os alimentos, as convivências, as insistências, a felicidade provinciana, em nome de um avassalador progresso virtual. Vieram os sofrendores, os perdedores e a escória do mundo para a neo-colonização criminal. A cidade desapareceu. Almas vagarão por todos os tempos se ainda houver futuro. Vamos ao espetáculo (Cardoso, 2023, p. 193).

A peça apresenta quatro personagens principais, cada um com suas particularidades, o delicado bailarino Rudi, que é o oposto da personagem Stela, uma mulher forte e protetora, o escritor intelectual C.J. e Joana, que passa por um processo de luto. Embora suas personalidades sejam distintas, todos estão interligados à conjuntura de *Xopingue Senter*, que da mesma forma que Lazone (cidade fictícia criada por Sérgio Cardoso que interpreta, figurativamente, a cidade de Manaus, sua formação histórica e social<sup>127</sup>), também é um termo imaginado.

A peça é uma crítica ao colonialismo cultural, onde a ideologia capitalista prevalece na busca dos habitantes originários por dinheiro e status, suprimindo sua identidade cultural, expressões e sotaques através da modernização. É por intermédio dessa circunstância que Sérgio Cardoso cria o termo *Xopingue Senter*, distorção da palavra original “Shopping Center”, que indica uma adaptação de um termo oriundo da cultura inglesa à língua portuguesa utilizada em Manaus<sup>128</sup>.

Antes de realizar a interpretação iconológica, deve-se levar em consideração que o termo em inglês na placa “Amazon Life’s Match” indica, de imediato, o contexto principal da imagem, que é a “combinação de vida”, nesse caso, das vidas situadas em Manaus durante o desenvolvimento da Zona Franca de Manaus, que ocorre a partir da década de 1960. A obra cujo título é desconhecido apresenta cenas de consumo e prestígio, e seus personagens possuem

---

<sup>127</sup> FRANÇA, Wallace Abreu. **Lazone**: a cidade imaginária de Sérgio Cardoso. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2015.

<sup>128</sup> CARDOSO, Sérgio Vieira. **Teatro urbano das mulheres de Lazone**: quatro dramaturgias Barehs. Manaus: Gráfica e Editora Ziló/Academia Amazonense de Letras, 2023, 192-290.

as mesmas características dos descritos em Xopingue Senter, os artistas, migrantes, idealistas e sobreviventes, portanto, acredita-se que a imagem seja uma representação de Lazone.

O músico ao lado esquerdo superior pode ser uma representação dos artistas que viriam a aparecer mediante a transformação cultural, tal qual Sérgio Cardoso havia mencionado, sendo a mesma transformação que deu origem ao SESC, contudo, também pode indicar a situação dos artistas da classe trabalhadora no contexto, porque o músico, que aparenta estar tocando em um bar ou café, está em uma posição dessemelhante a de prestígio que os artistas estrangeiros obtiveram por se apresentarem nos teatros, sendo também um artista que trabalha por conta própria, similarmente ao El Biscateiro.

A música desse artista proletário entra como uma forma de sobrevivência ao modelo que prejudicou os serviços básicos e trouxe consigo a miséria. Acredita-se que o artista próximo a mulher nua também representa essa transformação, porém sua arte não aparenta entrar aqui como mercado, mas como valorização da linguagem.

A cena do jantar ao lado esquerdo, juntamente com a cena da mulher sentada sobre a moto e o Xopingue Senter, podem indicar que, mediante ao crescimento tecnológico, a isenção dos impostos e a exportação de produtos estrangeiros, o consumo e a ostentação ampliou-se. A ostentação ocorre desde usufruir de um banquete luxuoso com objetos de ouro à obter uma motocicleta cujo design sofisticado é novidade para a época, indicando o status do proprietário, logo o seu capital. Patentemente, essa ostentação está atrelada ao consumo exorbitante, sendo o próprio Xonpingue Senter um dos espaços construídos, principalmente, para essa atividade, porque o prazer pelo consumo dos produtos estrangeiros provém da crença de que Manaus não seria mais a capital do esquecimento, mas da inovação aos seus próprios habitantes.

As mulheres indígenas, no canto inferior, podem simbolizar aquelas pessoas cuja identidade foi se perdendo com a modernidade, visto que ocasionou o desaparecimento das tradições, consoante salientou Sérgio Cardoso. Contudo, podem indicar, na ideologia capitalista, o corpo humano como uma maneira de gerar capital, por estar próximo a objetos de consumo, pois se vende ao trabalho. Finalmente, a maquete ao centro pode gerar múltiplas interpretações, todavia, acredita-se que as árvores sem folhas, simbolizando árvores mortas, sejam propositais para compreender essa conjuntura. Desde o ciclo da borracha o capitalismo já atuava na região com a exploração da *hevea brasiliensis* devido aos recursos que esta poderia oferecer, uma vez que era considerada mais valiosa que o ouro, através disso, Manaus ergueu-se mediante a exploração, incluindo o Teatro Amazonas que é o símbolo arquitetônico da capital.

Os teóricos percorridos inicialmente, simultaneamente que a dramaturgia de Márcio Souza *Tem Piranha no Pirarucu* consideram a Zona Franca como um novo ciclo da borracha. Não obstante a floresta tenha preservado por intermédio das circunstâncias industriais, conforme destacou Sérgio Cardoso, os prejuízos socioambientais não foram inexistentes, porque o capitalismo amplia-se com a dinâmica da exploração e extração.

Consoante (Costa, 2016, p. 19), [...] não é possível se preservar a floresta local ao mesmo tempo que, para permitir a instalação e funcionamento do parque industrial da Zona Franca, deverão ser construídos conjuntos habitacionais, e preparada a área para a criação de fábricas e invasões ilegais de imigrantes.

Penso que a finalidade do artista com essa imagem caminhe por meio da crítica de que foi mediante a ideia de transformar a natureza em mercado, que surgiu Manaus e originou-se a Zona Franca. Em suma, a imagem representa os impactos sociais e ambientais causados pela implementação da Zona Franca, que incluem a perda da identidade provocada pela modernização e pela ampla valorização da cultura estrangeira, alienação, consumo e exploração.

### **3.3. Arte 2 - 1978**

Na descrição pré-iconográfica, a segunda imagem (fig. 24) é dividida em cinco cenas. Na primeira cena, ao lado esquerdo, há quatro personagens, uma mulher isolada de vestido amarelo, e que observa diretamente o grupo de pessoas situado ao lado direito. Esse grupo é integrado por dois homens e uma mulher no centro. No cenário, precipuamente, há também alguns itens relevantes de se destacar, ainda que o espaço seja integralmente mobiliado e os objetos trocam de lugar a cada cena, como o relógio, a televisão ao fundo e os quadros.

Na cena do canto superior direito há quatro pessoas, um rapaz com paletó e uma moça com vestido amarelo estão dançando o que possa ser valsa, enquanto o outro rapaz, que também está usando paletó de cor marrom, juntamente com a moça de vestido que segura um leque, estão em uma posição de alguém que retira uma pessoa para dançar, ou que encerra a dança, uma vez que segura o braço esquerdo da moça, enquanto o direito segura o leque. Na cena central, ao lado esquerdo, vemos três personagens, um homem em frente ao quadro do Teatro Amazonas que está olhando para uma mulher, personagens que aparentam ser menores fisicamente, e a mesma mulher de amarelo vista na primeira cena, que está distante, mas os observa.

Figura 24. Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 67,30 x 47,6 cm.



Fonte: Acervo SESC

No quarto cenário, há cinco personagens, a mulher de roupas amarelas, uma mulher de vestido azul que cruza um dos braços tocando no torso, um homem (o único nessa cena) que usa uma camisa de praia com desenhos de flores, outra mulher ao seu lado, que também está de braços cruzados, e no outro canto tem um homem de camisa marrom que é mais baixo que os outros personagens.

Na última cena, vemos a mesma mulher de vestido amarelo, cujo cabelo e o formato da vestimenta são dessemelhantes às outras cenas, ao seu lado, um rapaz que veste verde, e ao lado do rapaz há uma mulher de saia grande, igualmente a moça na primeira cena. No canto direito também há dois personagens, o mesmo homem com a camisa de praia visto na cena anterior, o qual conversa com uma pessoa, que possui uma figura desestruturada. Um fato interessante é que todos os personagens estão sem rosto.

No nível iconográfico, identificou-se que a narrativa gira em torno da dramaturgia *Tem Piranha no Pirarucu*, tal-qualmente a obra anterior, todavia, enquanto aquela representava apenas alguns aspectos da peça em diálogo com outra referência literária, essa constitui sua visualidade com base apenas na peça de 1978, sendo cada parte uma cena específica do roteiro, portanto, nesse nível serão identificados o cenário, os personagens e as ações. Acredita-se que na primeira cena da imagem, representada ao canto superior esquerdo, não haja, entre os

personagens, um diálogo destacado na história, portanto, pode ser apenas a introdução do cenário, tendo em vista que é apresentado de forma ampla. O local representado é denominado como o Salão da Condessa de Nivico, segundo Souza (2010),

No salão da Condessa de Nivico (NIVICO: marca de ordinários produtos eletrônicos japoneses que eram vendidos no começo da Zona Franca) estão reunidos alguns representantes do “tacacá-society”. A Condessa de Nivico é herdeira de respeitável fortuna que começa a exaurir-se, daí os encontros periódicos que promove em sua casa. Alimentada pelo brilho de um passado duvidoso e romanesco, que vai do tráfico de drogas à infância num bordel, ela é o eixo de todas as incertezas e temores, símbolo da mentalidade proverbialmente desconfiada e fatalista do extrativismo. O texto não conta propriamente com uma ação dramática e pode ser resumido como uma série de explosões provincianas, ruidosas provocações metalinguísticas, insultos e palavrões, num resultado ao mesmo tempo patético e hilariante (Souza, 2010, p. 68).

O cenário é constituído por móveis como o relógio de pêndulo, identificado na segunda, terceira e quarta cena, e a televisão retrô, vista somente na primeira cena, indicando o período em que a dramaturgia é ambientada, o século XX.

Figura 25. Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 67,30 x 47,6 cm.



Fonte: Acervo SESC

Os quadros nas paredes são os objetos mais importantes, porque integram todas as cenas, e ainda que haja uma modificação na posição das molduras e nas próprias imagens dos quadros, estes são os únicos objetos que se repetem gradualmente. Os quadros referenciam outras obras de Sérgio Cardoso criadas em 1978. O quadro próximo à porta de entrada, na primeira cena, representa cerâmicas (fig. 25). É evidente que é essa imagem, porque no quadro há um objeto flutuando próximo a uma porta com um fundo de cor quente.



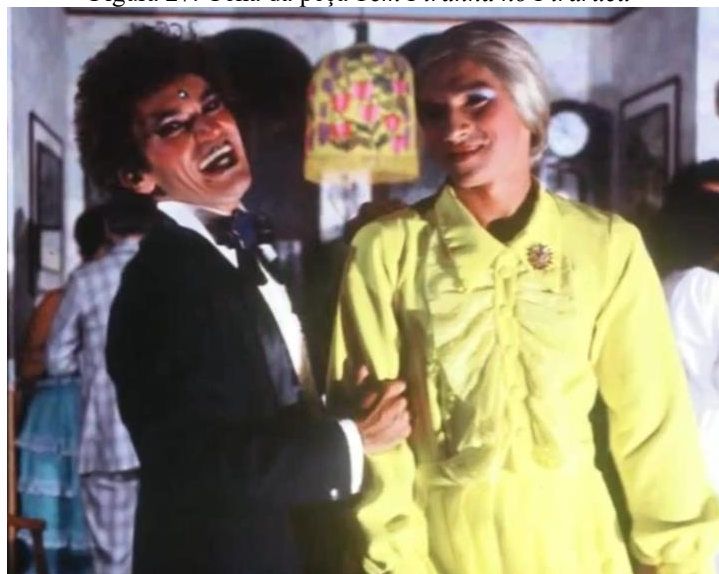
Figura 26. Segunda cena da obra de Sérgio Cardoso, 1978.



Fonte: Acervo SESC

Conforme supracitado preliminarmente, os quadros estavam no local não apenas para compor a cenografia, contudo, para realizar uma exposição pessoal de Sérgio Cardoso, por conseguinte, quando representa o cenário da peça, ele pinta a própria exposição. A Condessa de Nivico é uma das personagens mulheres na dramaturgia, além dela, existe a Valderez, a professora Caridade, a Maria Piranha e a Musa Amazônica .

Figura 27. Cena da peça *Tem Piranha no Pirarucu*



Fonte: MrSOUZA46. *TESC - Teatro Experimental do SESC do Amazonas*. YouTube, 2011. Frame capturado do vídeo. Licença Creative Commons Attribution (CC BY). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_TW-S7EP9Mc](https://www.youtube.com/watch?v=_TW-S7EP9Mc)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

No primeiro ato da peça, a condessa de Nivico dança com o Coronel Bubu, Valderez e o Mestre de cerimônias, e na imagem essa situação é representada na segunda cena onde há os quatro personagens (fig. 26). A Condessa de Nivico, descrita como uma senhora inteligente e virtuosa<sup>129</sup>, é a mulher que veste amarelo (fig. 27) em todas as cenas que aparece, não obstante o formato de suas vestimentas se modifiquem, as características físicas indicam que se trata da mesma personagem, ela dança com o coronel Bubu, que usa o que aparenta ser um terno ou camisa social marrom. Em primeiro plano dessa mesma cena estão Valderez, que aparenta ser a mais jovem, com um vestido azul segurando o leque e, hipoteticamente, o mestre de cerimônias, porque usa um terno com gravata borboleta.

Na terceira cena (fig. 28) com duas pessoas conversando, ainda que o formato do corpo tenha se modificado, acredita-se que ao lado esquerdo esteja o El Biscateiro, posto que troca diálogos com a professora Caridade, que além da Valderez em um certo momento da peça, é a única personagem que tem conflitos diretos com o El Biscateiro<sup>130</sup>. A personagem aparece na cena posterior com um estilo de vestimenta aproximado ao de uma educadora, que inclusive também aparenta ser uma senhora de idade. A professora Caridade é apresentada como uma mulher conservadora, anticomunista e que ensina o conformismo<sup>131</sup> para seus alunos<sup>132</sup>. Em um determinado momento ela chama, de maneira pejorativa, o El Biscateiro de sodomita vermelho<sup>133</sup>.

Figura 28. Terceira cena da obra de Sérgio Cardoso, 1978.



Fonte: Acervo SESC

<sup>129</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 139.

<sup>130</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 149-158.

<sup>131</sup> Conformista é a pessoa que não pensa, portanto não questiona.

<sup>132</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 149-158.

<sup>133</sup> Indivíduo que realiza práticas sexuais anais.

Acredita-se que essa cena ocorreu no segundo ato da peça, tendo em vista que é a partir dessa ação que é introduzido o El Biscateiro. Na quarta cena (fig. 28) é introduzido o Mister Pyle, o industrial norte-americano apresentado no primeiro capítulo.

Figura 29. Cena da peça *Tem Piranha no Pirarucu* (Mr. Pyle)



Fonte: MrSOUZA46. *TESC - Teatro Experimental do SESC do Amazonas*. YouTube, 2011. Frame capturado do vídeo. Licença Creative Commons Attribution (CC BY). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_TW-S7EP9Mc](https://www.youtube.com/watch?v=_TW-S7EP9Mc)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

Penso que seja o personagem vestindo uma camisa de praia similar às dos turistas (fig. 29), e está entre a condessa e a Caridade. Acredita-se que seja um momento antes de ser introduzida a Maria Piranha, quando a Condessa pergunta ao Mister Pyle o que está acontecendo e ele responde que roubaram o PIB dele, tendo em vista que nesse cenário também há o El Biscateiro e a Valderez. Na última cena (fig. 28) é introduzida a Maria Piranha que está próxima à condessa de Nivico. A personagem é uma prostituta, e na cena em que é introduzida, ela adentra o salão da condessa para cobrar o Mister Pyle<sup>134</sup>.

Enquanto a análise iconográfica baseia-se nas cenas da peça, a interpretação iconológica utilizará os diálogos reflexivos dos personagens para tecer uma significação, visto que, o conteúdo da imagem é o conteúdo da peça discernido tão somente pelas linguagens. A obra de Márcio Souza discorre a Zona Franca mediante a dramatização histórica, onde seus personagens reagem aos impactos sociais e econômicos que a implementação do modelo causou.

<sup>134</sup> SOUZA, Márcio. *Teatro II*. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 163-164.



Os personagens são conduzidos pela necessidade e ambição da obtenção de capital. A condessa de Nivico, por exemplo, abriu o salão para fins comerciais, porém sua avareza é dessemelhante a de Mister Pyle, que excessivamente esclarece seus interesses lucrativos, sugerindo a comercialização de radinhos de pilhas, eletrolas e coçadores de costa automáticos<sup>135</sup>.

Mister Pyle deixa evidente que é a própria representação da ganância – desejo exabundante de possuir mais do que tem – quando considera insignificante o que não propicia capital<sup>136</sup>. Em minha perspectiva, existe uma diferença entre ele e o El Biscateiro, não obstante ambos tenham o objetivo de comercializar algo. Na concepção Marxista, o Mister Pyle é um burguês, porque é descrito como um industrial americano, em outros termos, proprietário de fábrica, que detém os meios de produção e a mão-de-obra barata, enquanto o El Biscateiro é um proletariado, pertencente a classe trabalhadora que vende sua mão-de-obra, neste caso específico, é autônomo, sem vínculo empresarial, cujo lucro vai para si. Marx; Engels (1998) consideram o proletariado uma classe revolucionária que se opõe a burguesia<sup>137</sup>, para eles,

As camadas médias – pequenos comerciantes, pequenos fabricantes, artesãos, camponeses – combatem a burguesia porque esta compromete sua existência como camadas médias. Não são, pois, revolucionárias, mas conservadoras; mais ainda, são reacionárias, pois pretendem fazer girar para trás a roda da história. Quando se tornam revolucionárias, isto se dá em consequência de sua iminente passagem para o proletariado; não defendem então seus interesses atuais, mas seus interesses futuros; abandonam seu próprio ponto de vista para se colocar no do proletariado (Marx; Engels, 1998, p. 49).

Na medida em que olhamos a Zona Franca sob a lente Marxista, questionamos a quem ela mais beneficiou, o Mister Pyle (burguesia) ou o El Biscateiro (proletariado), basta apenas levantar os fatos ocorridos no período. Manaus se tornou uma localidade onde empresários, majoritariamente estrangeiros, como o Mister Pyle adentraram com um sonho de expandir seus negócios sem precisar pagar impostos.

A liberdade incluída no Decreto-Lei nº 288 de 28 de fevereiro de 1967, permitiu que estes obtivessem acesso à mão-de-obra barata, e seus benefícios dependiam de seu sucesso no mercado, portanto, da exploração dessa mão-de-obra. Quando a Zona Franca foi retratada na peça como um dos modelos no Brasil que causa o subdesenvolvimento, o autor quis dizer que ela muito trouxe a decadência, ainda que vendesse a ideia de progresso.

---

<sup>135</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 139-148.

<sup>136</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 139-157.

<sup>137</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998, p. 49.

A Zona Franca beneficiou a burguesia, como em qualquer localidade com o sistema capitalista, porque mediante a essa exploração obtém lucro em grande escala, enquanto o proletariado enfrenta múltiplos problemas sociais como o acesso a serviços básicos, que estavam em situação de precariedade. Retorno ao começo dessa crítica, quando citava que a classe burguesa é movida à ganância, porque o capital obtido será insuficiente para ela, mesmo que atinja um grande quantitativo, enquanto o proletariado busca obter dinheiro devido à necessidade de sobreviver a esse sistema.

Essa estrutura completamente desigual comprova o que os teóricos afirmam, que a Zona Franca é o novo ciclo da borracha, uma vez que por meio dela a cidade se tornou apenas um paraíso para quem usufrui de seus benefícios, nesse caso, a burguesia. Em suma, a obra de Sérgio Cardoso, simultaneamente que a dramaturgia de Márcio Souza, deixam claras as críticas à burguesia, e como estas foram as principais responsáveis pela maioria dos prejuízos causados na cidade quando foi implantado o modelo.

### **3.4. Arte 3 - 1978**

Conforme salientado preliminarmente, outro quadro que é visto na última cena do salão da condessa de Nivico, próximo a janela, referencia outra obra de Sérgio Cardoso criada em 1978 (fig. 30), portanto, será analisada neste tópico. Por intermédio da descrição pré-iconográfica identifica-se, nessa imagem, uma representação da cúpula do Teatro Amazonas de cores azul e vermelho, com algumas partes em marrom. Na cúpula há um símbolo que é sobreposto pela raiz da árvore representada acima, a árvore com troncos castanhos carrega maior quantidade de detalhes nessa imagem, primeiramente o látex em formato de espinha de peixe, de cor branca, dentro de um pote pequeno, representado dentro da árvore, e essa árvore carrega objetos como eletrodomésticos, vestimentas etc.

No primeiro galho ao lado esquerdo, há muitos objetos pendurados como uma pequena televisão de cores azul e vermelho, que possui duas antenas e segura, por meio de outra linha, um livro azul com um X representado. Ao lado desses objetos, subindo mais o galho, vemos uma garrafa com vidro vermelho e tampa azul, próxima a um ventilador. No segundo galho, que está ao lado direito, há também outro livro azul com X, todavia, menor que o outro, e ao lado do livro tem um toca discos com fones de ouvidos pendurados, segurado por duas linhas em uma posição não condizente com a realidade, porque necessitaria de quatro fios, um em cada ponta, para segura-lo desse modo.

Figura 30. Sérgio Cardoso, S/T, 1978, Mista/papel, 47,6 x 67,30 cm.



Fonte: Acervo SESC

Na posição próxima ao toca-discos há uma caixa de som, a qual serve de suporte para uma jaqueta de cor vermelha com azul, colocada em um cabide. A jaqueta possui uma proporção menor que a da caixa de som, tal-qualmente os outros objetos da imagem. Ao lado da caixa de som há binóculos de cor azul e vermelho, finalmente, neste mesmo galho, há a representação de uma caixa.

Nos galhos acima, os objetos possuem uma proporção menor. Ao lado esquerdo há um relógio, uma câmera fotográfica, uma caixa de disco vinil, um laptop, uma taça de vidro, e outros objetos que não são possíveis de identificar. No canto direito há uma caderneta, óculos de sol, livro, telefone convencional, relógio de pulso, relógio despertador e outros objetos que também não são possíveis de identificar. Por fim, o plano de fundo da imagem possui uma coloração amarelada na parte superior, contudo, no canto inferior o azul se torna uma cor mais predominante, ainda que o amarelo prevaleça.

Na análise iconográfica não há muitas referências a se discorrer, levando em consideração que a maioria dos significados foram factuais, ou seja, desvendados de imediato, como a cúpula e os objetos, todavia, existem algumas características que conduzem a

multiplicidade de ideias. Atento-me a desvendar a muda de látex, correlacionada com a árvore, o símbolo na cúpula e o “X” nos livros, que se destacam por sua peculiaridade na imagem, em outros termos, diferentemente dos outros objetos na árvore, possuem uma significação mais profunda.

O “X” é a 24ª letra do alfabeto português, cuja simbologia vai além da linguística quando este começa a ser interpretado de diversas formas. Pode-se atribuir significados ao “X” na matemática, levando em consideração sua funcionalidade como uma incógnita<sup>138</sup>. Quando definido como uma ferramenta para distinguir as proporções de itens como uma determinada peça de roupa, o “X” adota o sentido de “Extra”, que a designa como a vestimenta que possui as maiores dimensões. Ainda há o “X” na gastronomia, quando este se torna uma abreviação da palavra *cheese* (queijo), do sanduíche norte-americano cheeseburger, por intermédio da cultura popular brasileira, chamado de X-burger<sup>139</sup>.

Ainda que haja esses casos específicos de representações simbólicas do “X”, é inevitável discorrer o seu sentido de negação e limitação. O “X” geralmente indica uma resposta errada, seja em uma prova ou maratona, mas também destaca uma alternativa em um exame que está sendo avaliado. Contudo, acredita-se que o “X” representado na imagem de Sérgio Cardoso possua uma proximidade maior com a conjuntura do século XX, especificamente a ditadura militar no Brasil, representando a censura. É importante salientar que em um estado de repressão como o Estado brasileiro na época do regime, diversas manifestações artístico-culturais sofreram o impacto da censura para não contradizerem a ideologia imposta, de acordo com Calirman (2012), “[...] temendo a perseguição, muitas vezes exercida de forma arbitrária e sem aviso, esses artistas se esforçaram para não deixar vestígios de autoria em suas obras [...]” (Calirman, 2012, p. 6). A autora se refere às artes plásticas, todavia, a literatura também fora uma dessas manifestações censuradas, o que justifica a representação de um livro com o “X” na obra do artista.

A muda representada ao centro é a *hevea-brasiliensis*, tal qual Márcio Souza havia citado em *Galvez, o imperador do Acre*, que simboliza o crescimento econômico e urbano de Manaus durante o ciclo da borracha e árvore seria a seringueira crescida. Uma teoria a qual se pode constituir por intermédio da observação em diálogo com a literatura de Márcio Souza ao conceituar a *hevea-brasiliensis*, é que esta muda foi representada de cor branca, tendo em vista

---

<sup>138</sup> Na matemática é uma grandeza desconhecida, porém descoberta na resolução de uma equação.

<sup>139</sup> RIAL, Carmen Sílvia de Moraes. Fast-foods: a nostalgia de uma estrutura perdida. **Horizontes Antropológicos**, Florianópolis, v. 4, p. 94-103, 1996.

que a planta em seu estado original é verde, porque a seiva que corre dentro do tronco da seringueira é branca, por conseguinte representa o látex de onde a borracha provém.

A representação do Teatro Amazonas também é interessante, porque essa arquitetura, símbolo de Manaus, é oriunda da extração da borracha, e suas cores azul e rosa representam as transformações do espaço arquitetônico, que transitaram entre o século XX. A cúpula é representada em múltiplas obras de artistas amazonenses, que constituem a cultura urbana de Manaus através da visualidade. Esse elemento arquitetônico carrega a ideia de riqueza e patriotismo<sup>140</sup>, sobretudo, a modernização. Consoante Borges (2014),

[...] mencionar a cúpula do Teatro Amazonas é ater-se a estes processos de redefinições de significados que podem ser observados desde a alusão a uma riqueza da *Belle Époque* que visa a universalização do monumento e da cidade até o processo de colonização que nos faz pensar na submissão a determinados valores impostos. Todos esses processos fazem parte das transformações modernas (Borges, 2014, p. 36).

Esse diálogo da modernização converge com a interpretação iconológica, visto que a imagem representa uma transição da modernização nos séculos XIX e XX, partindo do ciclo da borracha até a Zona Franca. Diferentemente da primeira imagem analisada, que investiga a modernização como uma extensão do colonialismo cultural, essa a define como a responsável pelo crescimento econômico e tecnológico, contudo, que recorreu ao extrativismo da matéria prima da *hevea-brasiliensis* e da exploração da mão de obra.

É evidente que essa modernização trouxe múltiplos prejuízos sociais e ambientais, conforme destaca o personagem Ramos Ferreira na dramaturgia *As Folias do Látex* de Márcio Souza, no ciclo da borracha era proposital aterrar igarapés e derrubar o matagal<sup>141</sup> mediante ao extrativismo. Nesse período também foi fomentada a desigualdade para as populações mais pobres, porque não podiam usufruir do luxo espelhado nos monumentos que fizeram de Manaus uma das cidades mais apreciadas do norte.

Quando se ouve falar do período “áureo” da *belle époque*, encanta-se pela grandiosidade arquitetônica. Os demais prédios com materiais provindos da Europa transluzem o seu esplendor, mas cegam o indivíduo para a realidade de que muitos trabalharam excessivamente – sob o controle da classe burguesa – para erguer essa cidade. Salienta Odenei de Souza Ribeiro, em seu livro *Tradição e Modernidade no Pensamento de Leandro Tocantins*, que foi por

---

<sup>140</sup> Patriotismo porque há às representações da bandeira nacional da cúpula do Teatro em vida real.

<sup>141</sup> SOUZA, Márcio. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997, p. 81.

intermédio da expansão socioeconômica do *boom* borracha que Manaus consolidou-se<sup>142</sup>, conforme ele,

O crescimento vertiginoso ao qual Manaus e Belém foram submetidos no período compreendido entre 1880 e 1930 foi uma resposta às necessidades das inversões de capital transnacional e ao mesmo tempo a adoção de um estilo de vida similar aos das cidades mais desenvolvidas da Europa. Estavam lançadas as condições materiais e culturais para viabilizar a produção e o transporte da borracha para os grandes centros consumidores, não levando em conta seus habitantes nativos. Esses últimos, juntamente com os migrantes de origem nordestina, foram submetidos a uma disciplina espaço-temporal de produção, tanto na cidade como nos seringais, regida por dispositivos que coordenavam, classificavam e hierarquizavam, suas ações para maximizar o excedente. O que permitiu altas taxas de retorno para o capital privado investido no processo extrativo, acompanhado de uma ascendente arrecadação pública. Da conjunção ou confluência da riqueza privada com a expansão da arrecadação pública foi possível transformar a cidade e adotar o estilo de vida moderno, necessário para atrair mais investimentos. Sob cada palacete construído e avenida aberta, pelo engenho da moderna técnica a serviço do embelezamento da metrópole, residem os espectros dos anônimos trabalhadores nativos e nordestinos, exauridos de sua condição humana para proporcionar às elites a árdua tarefa de escolher entre o melhor espumante francês para brindar a *belle époque* no trópico (Ribeiro, 2015, p. 41).

A citação de Ribeiro (2015) deixa evidente que foi a burguesia quem mais se beneficiou com a modernização, e isso ocorreu devido ao extrativismo. Com o passar dos anos nada mudou, porque a história se repetiu na Zona Franca, e enquanto no período da borracha o extrativismo ocorreu com a exploração da seringueira que forneceu o látex, na Zona Franca os recursos extraídos da floresta foram utilizados no processo de manufatura dos itens feitos no polo industrial da cidade, gerando lucro a burguesia nessa circunstância.

Preliminarmente, em uma de suas entrevistas, Sérgio Cardoso utiliza o termo de “extrativismo eletrônico”, que seria a exploração dos recursos provenientes da floresta amazônica que por meio da industrialização, passariam a integrar dispositivos eletrônicos. Acredita-se que os demais itens tecnológicos representados nos galhos da árvore indiquem esse extrativismo, que somente ocorreu pela retirada dos recursos da floresta, os demais itens como roupas, livros etc., também são resultantes do extrativismo infindável. O “X” representado nos livros também pode não ter sido casual, e não representa tão somente a censura da arte no regime militar, contudo, o adentramento militar na Amazônia que através dos interesses geopolíticos, resultou na instalação da Zona Franca de Manaus.

Em suma, a obra não possui título, da mesma forma que as outras, mas simboliza as raízes, tendo a seringueira como um ponto de partida para todo esse desenvolvimento local. Ademais, retrata os impactos ambientais e sociais que a modernidade causou, que em certos

---

<sup>142</sup> RIBEIRO, Odenei de Souza. **Tradição e modernidade no pensamento de Leandro Tocantins**. Manaus: Editora Valer/Fapeam, 2015, p. 38.

pontos dialoga com a primeira imagem analisada, porque essa modernidade trouxe consigo o colonialismo cultural, que subalternizou pessoas e suas tradições, atendendo os interesses de classes detentoras do capital em grande escala, e que também causou a ideia de avanço, mas teve que recorrer, sobretudo, ao extrativismo. Penso, ainda, que os itens nos galhos também representam o consumismo exorbitante, e quanto mais consumismo, mais extrativismo na lógica capitalista.

### 3.5. Arte 4 - 1980

A última obra (fig. 31) foi uma das escolhidas da década de 1980 para análise, porque a reflexão condiz com as situações sociais levantadas nas últimas interpretações, contudo, para entendermos essa conjuntura, seguiremos o mesmo processo de investigação. A princípio, no nível da descrição pré-iconográfica, ao lado esquerdo é representado um casal, uma moça e um rapaz.

Figura 31. Sérgio Cardoso, S/T, 1980, Mista/papel.



Fonte: Acervo SESC

Em um significado factual, o casal caminha em direção a um carro vermelho estacionado, cuja parte da frente do carro é a única vista, sob o ângulo de perfil, no centro



histórico da cidade, visto que o estilo das portas e das janelas são semelhantes às construções oriundas do período da borracha. Ao lado direito vemos outra cena, que ocupa um espaço maior na imagem. A circunstância se passa em uma casa de madeira, que é o material das paredes e dos móveis.

A porta que está aberta nos apresenta uma visão do outro cenário, levando em consideração os estilos das casas e a placa de madeira. A moça, vestindo uma roupa azul com rosa claro, e com estampas de borboletas, está sentada sobre uma arquibancada da cozinha, segurando uma criança no colo com o braço esquerdo, enquanto o braço direito toca no rosto com a mão fechada, indicando que a personagem está chorando e enxugando os olhos. Atrás da moça há três prateleiras, a primeira, no canto superior, contém quatro potes de cores azul, rosa etc., enquanto na segunda, a do meio, pode-se notar uma chaleira e dois copos, finalmente, a prateleira inferior segura um relógio despertador, pratos e um bule pequeno. Na arquibancada também há dois objetos, uma cerâmica marrom com alça amarela e um copo.

Mediante essa descrição, acredita-se que no nível da análise iconográfica essa imagem pode criar diferentes histórias e alegorias porque, sob a perspectiva do leitor da imagem, a cena ao lado direito pode ser interpretada como uma continuação da cena ao lado esquerdo. Penso que essa seja uma das estratégias de Sérgio Cardoso para referenciar as histórias em quadrinhos, não apenas através da arte segmentar que depende da dispersão, por parte do artista, de uma temática em diferentes obras de uma única série, todavia mediante a uma sequência de fatos configurados em uma única obra, como as HQs fazem.

Por conseguinte, essa imagem pode se tratar de um relacionamento narcisista entre o homem na primeira cena e a mulher na segunda, que resultou no abandono da esposa e deu à ela a responsabilidade de cuidar de uma criança, ou as mesmas cenas ocorrem simultaneamente, podendo indicar que a mulher ao lado direito está de coração partido por seu amor estar apaixonado por outra, todavia, prefiro analisar esses fatos sob a perspectiva sociológica, que retrata as desigualdades sociais, tendo em mente que Sérgio Cardoso fazia críticas à política em sua arte.

Antes de elaborar uma discussão acerca da temática principal sob esta interpretação, algumas características na imagem referenciam pequenos gestos culturais que destacam, principalmente, a época retratada. O rapaz que acompanha a moça, por exemplo, possui um estilo de *bad boy* (garoto mal) da década de 1980, cujo estereótipo era comumente representado na televisão como um jovem descolado que possuía um carro, buscando se destacar sobre os demais rapazes de sua época. O modelo do carro representado é o Ford Escort XR3, e este é uma peça-chave para desvendar dois fatores nessa imagem, primeiramente o contexto da



modernidade, que trouxe consigo esse avanço tecnológico, segundamente, quem usufruía desse avanço. Não se trata apenas do carro, porém do centro urbano, da cultura, do lazer etc., restringido à grupos com a maior posse dos capitais supracitados por Bourdieu, que buscam o prestígio por meio destes.

A figura do *Bad Boy* ocupa uma posição de privilégio, não pertencente à classe burguesa, porém a uma classe média cujo acesso a roupas estilosas e carros sofisticados é mais usual. O termo – emprestado do inglês norte-americano – determina o *Bad Boy* como um galã, seria então um playboy da década de 1980, e sua aparência o possibilita ter tudo o que almeja. Sua vida é carregada de luxo e ostentação, opostamente a mulher ao canto direito da imagem, posto que representa, principalmente, as consequências da precariedade que o capitalismo provoca.

Os elementos da moradia da moça, como suas vestimentas, as paredes de madeira etc., nada mais são que denotações de simplicidade, condizentes com as condições sociais da personagem, cuja situação é de vulnerabilidade e desesperança. Acredito que represente o desespero de viver em um sistema capitalista, que segundo a ideologia, até mesmo recursos básicos ao ser humano, como água e alimentação, tornam-se mercadorias, tendo a moça que arcar com custos domésticos e maternos, porém como viver em uma situação de abandono? A partir desse ponto que adentramos na interpretação iconológica, porque na cena ao lado direito, sob minha perspectiva, a casa da moça representa as periferias de Manaus, que estão inseridas na cidade, mas abandonadas e subalternizadas.

Para o professor doutor em Geografia pela Universidade de São Paulo, José Aldemir de Oliveira, nunca houve espaço para as pessoas pobres, ainda que estes sejam os responsáveis pelas construções que são símbolos da cidade de Manaus. Na época da *belle époque*, a ideia de Eduardo Ribeiro sobre Manaus como a Paris dos Trópicos surge da exaltação de Paris como uma cidade iluminada, de alta classe, que afastou as classes pobres dos centros urbanos, e esse afastamento, da mesma forma que ocorreu em Manaus, resultou na formulação de áreas periféricas, quase sempre excluídas dos projetos de infra-estrutura urbana e totalmente invisíveis nos cartões postais<sup>143</sup>.

De acordo com Harvey (2015, p. 219), [...] Em Paris, a periferia consistia na expansão urbana para o noroeste, ao redor dos bairros de Chaussée d'Antin e mais além, que eram

---

<sup>143</sup> OLIVEIRA, José Aldemir de. A produção do urbano na periferia: a decadência de Manaus da belle époque. In: **X Encontro de Geógrafos da América Latina**, São Paulo: Departamento de Geografia/FFLCH/USP, 2005. Disponível em: <[https://riu.ufam.edu.br/bitstream/prefix/6949/2/ArtigoEvento\\_Oliveira\\_A%20produ%C3%A7%C3%A3o%20do%20urbano%20na%20periferia.pdf?utm\\_source=chatgpt.comp](https://riu.ufam.edu.br/bitstream/prefix/6949/2/ArtigoEvento_Oliveira_A%20produ%C3%A7%C3%A3o%20do%20urbano%20na%20periferia.pdf?utm_source=chatgpt.comp)>. Acesso em: 24 Jan. 2025. p. 10488.

recentes. O surgimento das favelas, como a famosa Petite Pologne, era resultante das necessidades populares, as quais não se conseguia atender.

Na ótica de Miranda (2017), as periferias são “[...] bairros mais afastados do centro da cidade, precários em sua estrutura com ausência de recursos básicos como saneamento básico e água encanada e terrenos a preços populares [...]” (Miranda, 2017, p. 34). Quando me refiro à desigualdade evidente nesta imagem, retrato uma luta de classes onde as condições de vida são completamente dessemelhantes. A elite se beneficia das produções criadas pela classe trabalhadora sob controle do sistema capitalista e extrativista, enquanto a classe pobre reside nas periferias. A hegemonia da classe burguesa no ciclo da borracha se estendeu ao século XX, e quando surgiu a Zona Franca de Manaus, resolveu muitos problemas econômicos, mas trouxe consigo as plurais precariedades de serviços e infraestrutura urbana, sendo as classes pobres as mais afetadas. Ressalta Ramos (2021) que,

[...] a cidade de Manaus recebe mudanças significativas com as indústrias que se instalavam, e vivia um momento de crescimento demográfico acelerado. Surge o Distrito Industrial, ainda exclusivo para um parque de indústrias e alguns conjuntos residenciais, como o Castelo Branco no bairro Parque Dez de Novembro, e o bairro do Japiim com o conjunto residencial 31 de Março; ambos os bairros iniciaram com algum planejamento urbanístico para atender à realidade daquele momento. Contudo, as políticas foram insuficientes para conter o crescimento desordenado do ponto de vista urbanístico, as chamadas “invasões”, isto é, ocorreram ocupações irregulares em diversas áreas da cidade, formavam-se as periferias da metrópole. Isto era o reflexo da inserção de Manaus na fase industrial da reprodução do capital internacional, que com os incentivos se estabelecia na Amazônia Ocidental, de forma particular, em sua capital (Ramos, 2021, p. 43-44).

Também é relevante investigar a situação das mulheres nesse período da industrialização, além das desigualdades em relação a classe social, a indústria também fomentava a desigualdade de gênero. O mercado de trabalho somente compactuava com a contratação de mulheres com um padrão de corpo específico, cujas situações familiares como ter ou não cônjuges impactava no processo de seleção, e claramente, em um sistema patriarcal, também havia desigualdade salarial entre mulheres e homens. Se tinha filho, então a condição de vida dessas mulheres era mais cruel, porque sua rejeição nas entrevistas de emprego eram constantes<sup>144</sup>. Acredito que seja o caso da segunda mulher na imagem de Sérgio Cardoso.

As duas mulheres representadas nesse cenário mostram que, não obstante as diferentes mulheres enfrentam a mesma situação da desigualdade de gênero imposta pela sociedade

---

<sup>144</sup> LIMA, Vívian Silva; DINIZ, Gláucia Ribeiro Starling; NEVES, André Luiz Machado das; PONTES, Munique Therense Costa de Moraes; MARTINS, Gizelly de Carvalho. Panorama das condições femininas no Amazonas: do período colonial ao século XX. *Interfaces Científicas - Humanas e Sociais, Aracaju*, v. 6, n. 1, p. 21-32, jun. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/3833/2305>>. Acesso em: 25 jan. 2025, p. 27.

machista, são dispersas por sua classe social, onde a mulher que está ao lado esquerdo indica uma posição de privilégio, logo não enfrentará os mesmos problemas da mulher que está com uma criança no colo, cuja realidade também não condiz com a mulher contratada na fábrica devido a sua condição física e familiar. Em suma, Sérgio Cardoso retrata as desigualdades sociais e de gênero de forma clara e através de suas amplas camadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De antemão – e me refiro ao processo de pré-pesquisa – considerar estudar um único sujeito, sobretudo, um artista em um tempo transitório como o mestrado, necessita selecionar entre as multifaces de seu ser individual. Sérgio Cardoso é um intelectual polímata<sup>145</sup>, e as linguagens (artes plásticas, teatro e cinema) que se sobressaem em sua trajetória são correlativas entre si até certo ponto, porque dependem de aparatos metodológicos distintos para serem estudadas. Quando se delimita uma de suas linguagens, o estágio seguinte, que é escolher entre suas criações, torna-se ainda mais desafiador, porque o propósito do pesquisador com a história da arte é registrar para que ninguém esqueça, futuramente, as transformações culturais pelas quais sua localidade, estado e nação caminharam, e prosseguirão transitando no dinâmico mundo da arte, por consequência, todas as criações são relevantes. As quatro obras destacadas, ainda que sejam claras em suas mensagens, são insuficientes para compreender toda complexidade do artista e sua época.

O último estágio, após toda a seleção, reduz o estudo da história da arte a duas possibilidades de escolha. Evidentemente, esta pesquisa preocupou-se com a significação aprofundada das imagens, mas poderia estudá-la tão somente pelo viés narrativo e expresso, isto posto, teria que fazer uma análise comparativa das obras com os preceitos de seu campo artístico nacional e global. Se este estudo fosse conduzido pela análise das transmutações dos traços e conteúdos de Sérgio Cardoso, seria focado em um campo diferente, a crítica genética, não que fosse dispersa dos estudos da história da arte, mas esta estaria severamente focalizada nas etapas individuais de concretização da imagem, e não da imagem em meio a um contexto.

Contudo, a história da arte e a crítica genética são semelhantes em um aspecto, em ambos casos o estudo do indivíduo não é separado do estudo das imagens, somente se modificam as intenções. Nessa pesquisa, por exemplo, antes de definir como Sérgio Cardoso representava Manaus em sua arte, foi essencial entender o que era Manaus para ele em seu tempo. Uma cidade culturalmente enriquecida, com plurais atividades de lazer, no entanto, esquecidas com a transição das décadas. O artista, ao narrar tais conjunturas, expõe seu sentimento de nostalgia e de orgulho por vivenciar uma época de ouro das manifestações artísticas, assim se constituiu. Todavia, seu ser social e intelectual também se construiu por meio das redes de relações que desenvolveu e que ainda se desenvolve por toda sua trajetória,

---

<sup>145</sup> Pessoa que domina várias áreas do conhecimento.

desde quando fora indicado à pré-bienal até quando coordenou o projeto Hahnemann que trouxe consigo, uma diversidade de artistas.

Atrevo-me a refletir, sobretudo a respeito do percurso de vida de Sérgio Cardoso e o diálogo com a Iconografia e Iconologia. Esse método não foi a primeira opção no percurso acadêmico, porém foi o mais adequado para esta pesquisa em meio ao mestrado interdisciplinar, porque estabelece proximidades com a sociologia da arte. As interligações entre Erwin Panofsky e Pierre Bourdieu me ajudaram a entender mais sobre o processo de formulação de convicções, que influenciam no processo técnico da criação imagética. Ainda trouxe uma experiência interessante, que talvez não fosse possível de ser executada em um programa disciplinar, que é mergulhar no *habitus* do sujeito e seu *campo*, porque poderia apenas se limitar a dizer quem é o sujeito e o que ele faz, todavia aqui estudei, mesmo que não fosse o foco principal, de que maneira se formou, recorrendo, inclusive, ao estudo da psicologia de Lev Vygotsky para explicar um pouco sobre sua infância, portanto, me ajudou a formular minhas concepções sobre o sujeito.

Sob minha perspectiva, Sérgio Cardoso possui um diferencial aos demais artistas do Amazonas, e foi o que despertou meu interesse na graduação, posteriormente na pós-graduação, e essa dessemelhança está na maneira enigmática que transluz em suas imagens, buscando inovação estilística, simultaneamente que respeita as tradições. A exemplo, a cúpula do Teatro Amazonas é representada por muitos artistas, casualmente, pela necessidade de valorizar a visualidade regional e local na arte, porém Sérgio Cardoso usa esse recurso em conjunto a outros elementos para reverberar nos observadores e gerar reflexões, que para quem é acostumado a ver a cúpula gradualmente, prende a atenção ao ver sua representação distinta da realidade. Quem observa, por exemplo, a segunda imagem do Salão da Condessa de Nivico, não poderia imaginar sua profundidade, tampouco a relação sociocultural de Sérgio Cardoso com Márcio Souza que o fez representar o cenário de seu espetáculo na imagem, e no momento em que desvendaram-se as obras de Sérgio Cardoso, decifrou-se, simultaneamente, uma parte da dramaturgia de Márcio Souza, sobretudo, suas convicções.

Entretanto, para chegar a esse pensamento, foi relevante responder à problemática deste estudo: Como as narrativas que emergem nas obras de Sérgio Cardoso das décadas de 1970 e 1980 indicam um diálogo interdisciplinar entre as artes plásticas e sociologia? Onde encontramos a resposta de maneira simplificada: porque as narrativas interpretadas e traduzidas pelo artista ao criar suas artes provém dos estudos sociológicos, como de Marx; Engels (1998) e Ribeiro (2015). O sujeito, simultaneamente que tivera conhecimento sobre as técnicas que compuseram sua obra de arte, teve que se aprofundar nos conhecimentos sobre a sociedade e

sua história para representá-los visualmente, ademais, múltiplas áreas vão se integrando a essa perspectiva artística, cabendo ao artista pensar a maneira que ele quer transmitir a mensagem. Ademais, Sérgio Cardoso ressalta em uma de suas entrevistas que “a arte para mim é interdisciplinar” (Informação verbal)<sup>146</sup>.

É interessante salientar que representar temas sociais e históricos na arte atribuem a imagem uma função educativa, entretanto, essa perspectiva sobre a arte não é atual. Retornemos, por exemplo, ao período bizantino, onde as imagens ainda não integravam as basílicas, mas eram defendidas pelo Papa Gregório como um instrumento de ensino aos fiéis analfabetos, mais tarde, quando já estavam inseridas em igrejas e catedrais, as imagens passaram a ter funções narrativas, cujo assunto, levando em consideração a ideologia teocêntrica<sup>147</sup>, eram as histórias cristãs<sup>148</sup>. Sérgio Cardoso, sobretudo, foi um educador não apenas por ensinar história da arte, etc., porém por lecionar a história e a sociologia sem estar presente fisicamente para isso. A imagem ensina por si só, no entanto, as percepções surgem da individualidade de cada espectador.

Mas defendo, e é uma concepção que carrego desde a graduação em artes visuais da UFAM, que o ensino de história da arte deve se desenvolver, mormente, através da crítica, da análise, e não somente da narrativa decorada, em outros termos, da história da arte como história das imagens. É preciso constituir um pensamento crítico sobre os métodos de difusão e ensino da arte, o que inclui a educação superior como um dos principais pilares. Mediante a uma observação subjetiva, considera-se que os acervos bibliográficos de artes no Amazonas, mesmo em constante ampliação, são pouco conhecidos porque são raramente ou nunca divulgados no âmbito acadêmico. Essa restringida compreensão se dá através da falta de inclusão do tema no aspecto curricular do ensino superior, e possa até ser exigido na educação básica, todavia sem a disponibilização dos referenciais teóricos e os debates propiciados pelos cursos de licenciatura não é possível constituir, ao professor em formação, um conhecimento múltiplo para ensinar em suas classes.

Por causa dessa ausência teórica, os acadêmicos apenas conhecerão Sérgio Cardoso e outros artistas se frequentarem a Pinacoteca do Estado do Amazonas, e aqueles ainda são poucos tendo em vista a pluralidade de acervos, Da Silva da Selva, por exemplo, possui um dos

---

<sup>146</sup> Entrevista concedida por Sérgio Cardoso. Entrevista III. [out. 2023]. Entrevistador: Victor Hugo da Silva Reis. Manaus, 2023.

<sup>147</sup> Doutrina que considera Deus como centro de tudo.

<sup>148</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013, p. 83-127.

maiores acervos do estado. Em Manaus, não é escasso o material para se reconstituir a história da arte, no entanto, são escassos os estudos.

Foi um aspecto que fez falta nessa pesquisa, encontrar um amplo acervo bibliográfico acerca da história da arte no Amazonas. Tem-se do Clube da Madrugada, todavia e os outros grupos? Quem criava? Quem era reconhecido? A qual classe social esses artistas pertenciam? Esses, majoritariamente, eram homens, por que poucas artistas mulheres? E por que ainda prosseguem sendo? São reflexos de uma sociedade machista e elitista? No projeto Hahnemann houve a exposição de mulheres Ixé Cunhã, seria interessante destacar, também, quem eram essas mulheres e como foi essa exposição, elas prosseguiram?

São questões que devem ser levantadas em pesquisas futuras e, aqui deixo duas sugestões para ampliar os estudos de história da arte no Amazonas sobre os quais nada encontrei, ou que encontrei poucos dados: deve-se coletar dos artistas do século XX o que eles pensavam sobre a Zona Franca de Manaus e como esta impactou em suas vidas, fazendo uma comparação até os dias atuais, o que ela mudou? Outra sugestão é realizar um levantamento acerca dos artistas do período da *belle époque*, existiram? quais eram? como eram vistos? havia artistas nas periferias? Ademais, também seria relevante entender os panoramas da arte contemporânea no Amazonas, e como os jornais registravam tal temática.

Por fim, estudar o Sérgio Cardoso foi uma experiência empolgante, não somente por adquirir o sentimento de satisfação sobre contribuir com mais um material a esse acervo bibliográfico de história da arte no Amazonas, entretanto, por mergulhar nesse campo que se tornou de meu interesse, trazendo informações inovadoras, por conseguinte, se torna um trabalho amplamente importante por resgatar essa memória.

Esse intelectual, oriundo da classe trabalhadora, era rico culturalmente e não hesitou em levar essa cultura adiante. Atualmente, com quase 51 anos de carreira artística, prossegue exercendo sua função como curador e gestor cultural, com seu escritório no Palácio da Justiça, e como diretor artístico do ICBEU (Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos), e é um dos artistas mais complexos cujos materiais ainda são poucos para este estudo, portanto, as pesquisas a seu respeito e suas imagens não devem cessar.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA AMAZONENSE DE LETRAS. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Coordenação editorial: José Braga. Manaus: Academia Amazonense de Letras, 2017. Ano 99, n. 36. 272 p. ISSN 2236-9643.

AFONSO, Lucyanne de Melo. **“Não desligue o rádio”**: o cotidiano musical radiofônico em Manaus (1943-1964). Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2019.

ALMEIDA, Sandra Rejane Viana de; SOARES, Artemis de Araújo. Amazônia: traçado histórico das influências da colonização. **Somanlu - Revista de Estudos Amazônicos**, v. 20, p. 193-202, 2020.

ANDRADE, João Bosco Ladislau de. Panorama da Pintura Amazonense (I). **Jornal do Comércio**, Manaus, 16 mar. 1986.

\_\_\_\_\_. Panorama da Pintura Amazonense (II) – os contemporâneos. **Jornal do Comércio**, Manaus, 23 mar. 1986.

BATISTA, Djalma. **Amazônia - Cultura e Sociedade**/ Djalma Batista; organização de Tenório Telles - Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas / Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: Formação Social e Cultural**. Manaus: Editora Valer/Editora da Universidade Federal do Amazonas, 1999.

\_\_\_\_\_. **Amazônia Fiscal - Uma Análise da Arrecadação Tributária e seus Efeitos sobre o Desenvolvimento Regional**. Manaus: ISEA, 1988.

BOMFIM, Ronaldo; BOTELHO, Lissandro. **Zona Franca de Manaus - Condicionantes do futuro**. Manaus: Editora Valer, 2009.

BORGES, Werner Vilaça Batista. **A modernidade em relato de um certo oriente, dois irmãos e cinzas do norte**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da História Oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Esboço de uma teoria prática: precedido de três estudos de etnologia cabila**. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1. ed. Oeiras: Celta Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro:



Editora Bertrand Brasil, 1989. ISBN: 972-29-0014-5.

BRAGA, Robério. **Academia Amazonense de Letras**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas - Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

CALIRMAN, Cláudia. **Arte brasileira na ditadura militar**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

CARDOSO, Luciene Pereira Carris; HEIZER, Alda. Os norte-americanos na missão à Amazônia, em 1923. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 156-170, Jan./Jun. 2012.

CARDOSO, Sérgio Vieira. **Teatro urbano das mulheres de Lazione: quatro dramaturgias Barehs**. Manaus: Gráfica e Editora Ziló/Academia Amazonense de Letras, 2023.

CARVALHO, José Jorge de. A Escola de Kyoto, a filosofia ocidental e as artes indígenas amazônicas. Triálogo para a construção de um encontro de saberes filosóficos. **Modernos & Contemporâneos**, Campinas, v. 3, n. 5, p. 174-196, jan./jun., 2019.

CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. **ARS**, São Paulo, v. 7, n. 15, p. 93-102, 2010.

CORDEIRO, Karen. **Otoni Mesquita: Fragmentos, bichos, personas e paramentos**. Manaus: Editora UEA, 2021.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Francisco Jayme Cordeiro. **A história da música em quadrinhos: uma proposta metodológica para o ensino da música na escola**. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) - Faculdade de Artes, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2023.

COSTA, Gil Vieira. **Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições moveidças e tensões globais**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.

COSTA, Juarez Baldoino da. **O Polo Industrial da Zona Franca de Manaus e a preservação da floresta amazônica: caminhos independentes**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2016.

COSTA, Mariana Baldoino da. **Personagens e Identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2012.

COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935)**. Manaus: Ed. da Univ. do Amazonas, 1996.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

DAMASCENO NETO, Hermes Marques. **Amazônia, borracha e imigração: o caso Fordlândia: (1925-1945)**. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2019.

DUARTE, Durango Martins. **A sétima arte em Manaus**. Manaus: DDC Comunicações Ltda, 2017.

EXPOSIÇÃO de fotografias define as três melhores. **Jornal do Commercio**, Manaus, 19 jul. 1975, p. 4.

FRANÇA, Alberto Luiz Rodrigues. **O uso da televisão da Educação a Distância (EAD): um estudo sobre o centro de mídias da SEDUC no Amazonas**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2013.

FRANÇA, Wallace Abreu. **Lazone: a cidade imaginária de Sérgio Cardoso**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2015.

GARFIELD, Seth. A Amazônia no imaginário norte-americano em tempo de guerra. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 29, n. 57, p. 19-65, 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/263/26311686002.pdf>>. Acesso em: 19 Out. 2024.

GOMES, Márcia Letícia. **A Ficção descolonizadora em Márcio Souza: uma análise de *Mad-Maria* sob uma perspectiva pós-colonial**. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) - Núcleo de Ciências Humanas, Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, 2012.

HARVEY, David. **Paris, capital da modernidade**/ David Harvey; tradução Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

JORGE, Maria H. P. M.; COUTO, Aquilla dos Anjos; SANTOS, Pedro Manoel dos. **A motocicleta no Brasil do século XX**. São Paulo: Associação Brasileira de Medicina do Tráfego, 2021.

LOPES, Júlio Antônio. **Amazonas: história, mistérios e heroísmo - Recortes Pessoais**. Manaus: Gráfica e Editora Ziló/Academia Amazonense de Letras, 2024.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem** / João de Jesus Paes Loureiro. – São Paulo: Escrituras Editora, 2008. – (Coleção ensaios transversais ; 36)

\_\_\_\_\_. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. **Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2014.

MANAUS é a sede da festa do pão. A casa é de todos. **Jornal do Commercio**, Manaus, 16 jul. 1975, p. 5.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Cláudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira?. **Perspective** [On-line], Versions originales. p. 1-16, Set. 2014. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/294462/mod\\_resource/content/1/perspective-5543-existe-uma-arte-brasileira.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/294462/mod_resource/content/1/perspective-5543-existe-uma-arte-brasileira.pdf)>. Acesso em: 18 Out. 2024.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MIRANDA, Camila Barbosa Monção. **Ditadura militar e Amazônia: desenvolvimento, representações, legitimação política e autoritarismo nas décadas de 1960 e 1970**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2018.

MIRANDA, Michel Jader de Oliveira. **O uso de geotecnologias na análise temporal do processo de expansão urbana sobre a bacia hidrográfica do Puraquequara**: Manaus - AM. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2017.

MONTEIRO, Milene Mírian Araújo. **Produção Artística Visual no Amazonas na década de 1980: análise iconográfica das obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) - Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas. Manaus. 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

NAZARÉ, Zeca. **Zeca Nazaré: Pintor, gravurista e artista gráfico**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **História da arte no Brasil: textos de síntese**/ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz - Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 3. ed., 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 15 Ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. **O papagaio e o fonógrafo: os prosadores de ficção na Amazônia**. Manaus: EDUA/UFAM, 2010.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

PÁSCOA, Luciane. **As artes plásticas no Amazonas: o clube da madrugada**. Manaus: Editora Valer, 2011.

PAVIANI, Jayme. **Interdisciplinaridade: conceitos e distinções**. 2. ed. rev. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2008. 128 p.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. **Fênix**, Uberlândia, v. 7, n. 3, p. 1-21, set./dez., 2010.

PINTO, Ernesto Renan Freitas. Zona Franca de Manaus e o Desenvolvimento Regional. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 6, p. 127-133, Jan./Jun. 1992.

PONTUAL, Roberto. **Explode Geração**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

QUEIROZ, Rafael da Silva. **A Amazônia complexa e residual de Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2017.

RAMOS, Ageane Alves. **Segregação e diferenciação na metrópole**: as pontes que unem e separam no contexto das ocupações em margens dos igarapés de Manaus. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2021.

REIS, Arthur César Ferreira. **História do Amazonas**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

REIS, Victor Hugo da Silva. **Black River Fast Food**: abordagem semiótica sobre a série do artista Sérgio Cardoso. TFC (Licenciatura em Artes Visuais) – Faculdade de Artes, Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 48 p. 2022. Trabalho não publicado.

RIBEIRO, Odenei de Souza. **Tradição e modernidade no pensamento de Leandro Tocantins**. Manaus: Editora Valer/Fapeam, 2015.

RODRIGUES, Michele Souza. **História e ficção regional na Amazônia**: Galvez, imperador do Acre e Ilha da Consciência (A formação do leitor-aprendiz). Dissertação (Mestrado em Ensino de Humanidades e Linguagens) - Centro de Educação e Letras, Universidade Federal do Acre. Cruzeiro do Sul, 2022.

RODRIGUES, Wallace; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Resistências críticas no palco verde de Márcio Souza. **Debates Insubmissos**, Caruaru, n. 12, v. 4, p. 137-160, jan./abr. 2021.

SANTOS, Luiz Fernando de Souza. **Entre o mágico e o cruel**: a Amazônia no pensamento marxista brasileiro. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2018.

SCHAEFER, Matheus Karl Schmidt. **Do sindicalismo ao ecossocialismo**: as lutas dos seringueiros amazônicos como enfrentamento ao modo de sociabilidade capitalista. Dissertação (Mestrado em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022.

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

SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz do Amazonas**. 4. ed. Manaus: Editora Valer, 2023.

SILVA, Tatiana Lima da. **Otoni Mesquita – 1979-1989**: Arte contemporânea e subversão. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Filosofia, Ciências

Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2020.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2010.

\_\_\_\_\_. **Galvez, imperador do Acre**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.

\_\_\_\_\_. **Mad Maria**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

\_\_\_\_\_. **Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha**. 2. ed. Manaus: Edua, 2007.

\_\_\_\_\_. **Teatro II**. São Paulo: Marco Zero, 1997.

\_\_\_\_\_. **Um Teatro na Amazônia**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2010.

SOUZA, Roseane Silveira de. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 93-121, jul./dez., 2010.

STOCO, Luiz Sávio; RIBEIRO, Ricardo Agum: A Geração 80 no Amazonas e a trajetória de Cristóvão Coutinho: A eloquência da pintura e a descrição do Graffiti Art (1985-2017). **Arteriais**, Pará, n. 6, p. 116-130, Jun. 2018.

\_\_\_\_\_. **O cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade** / Sávio Luiz Stoco. - Manaus: Fundo Municipal de Cultura, 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SUFRAMA. **Amazônia, da Conquista ao Desenvolvimento**. Manaus: SAP/DEOS, 1988.

TV ENCONTRO DAS ÁGUAS. **Conversando com o maestro – Sérgio Cardoso**. 2016. Disponível em: <[https://youtu.be/Y2ZU\\_-y7mu8](https://youtu.be/Y2ZU_-y7mu8)>. Acesso em: 04 Ago. 2023.

VENTILARI, Monik. **Óscar Ramos: uma expressão visual amazonense no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2023.

VIGOTSKI, Lev S. **Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico: livro para professores** / Lev Semionovich Vigotski; apresentação e comentários Ana Luiza Smolka; tradução Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## **APÊNDICE 1 - PERGUNTAS DA ENTREVISTA DO DIA 8 DE AGOSTO DE 2024**

- 1- O senhor possui um amplo conhecimento sobre a Zona Franca de Manaus e sobre os outros fatores políticos dos anos 70 e 80, eu gostaria de saber: como a política nos anos 70 e 80 influenciou em suas obras?
- 2- Como era e como é a sua relação com as políticas culturais?
- 3- Eu gostaria de saber mais sobre a sua relação com o movimento teatral nos anos 70 e 80, como o teatro influenciou em suas criações nas artes plásticas?
- 4- O senhor coordenou projetos de exposições, dentre eles o projeto Hahnemann Bacelar, eu gostaria de saber: o que foi esse projeto? Como surgiu? por que Hahnemann?
- 5- Gostaria de saber também: o que despertou o seu interesse em coordenar esses projetos, dentre outros projetos culturais?
- 6- O senhor dialogou com o clube da madrugada no período em que se iniciou nas artes plásticas? Qual a sua relação com o clube da madrugada?
- 7- Eu vi que o senhor passou pela Galeria Afrânio de Castro, eu gostaria de saber: qual foi a importância dessa galeria para a sua construção como artista? onde ela funcionava?
- 8- De que forma o senhor manteve sua carreira como artista plástico? quais foram os desafios?

## **APÊNDICE 2 - PERGUNTAS DA ENTREVISTA DO DIA 20 DE AGOSTO DE 2024**

1- O senhor pode falar um pouco mais a respeito sobre o grupo Companhia das Índias?

2- O senhor pode falar um pouco mais a respeito sobre a pré-bienal do Amazonas?

### **APÊNDICE 3 - ENTREVISTA DO DIA 07 DE OUTUBRO DE 2024**

- 1- Quando e como iniciou sua trajetória como artista plástico?
- 2- Qual a relação da temática de sua arte de 1978 com o roteiro da peça “Tem Piranha no Pirarucu”?
- 3- De que forma os artistas eram vistos pela sociedade e pela imprensa em Manaus na década de 1980? De que forma o senhor era visto?
- 4- Como foi sua trajetória no Teatro Amazonas? Qual foi a sua importância como coordenador cultural do projeto Hahnemann?
- 5- Como a sua vivência em Manaus e a convivência com a cultura amazônica influenciou em seu processo artístico?
- 6- Para o senhor, qual a importância dos artistas do Amazonas para a Pinacoteca do Estado do Amazonas? Qual a importância da Pinacoteca para a sua vida? E qual mensagem a Pinacoteca trás para a sociedade ao expor suas artes?



## APÊNDICE 4 - TERMO DE CESSÃO DE USO DE IMAGEM E/OU VOZ PARA FINS DE PESQUISA



### COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

#### Termo de cessão de uso de imagem e/ou voz Para fins de pesquisa

Eu, \_\_\_\_\_, participante do estudo **“Manaus era uma cidade baixa que você via de cima”**: um estudo sobre as obras de **Sérgio Cardoso nos períodos de 1970 e 1980**, de forma livre e esclarecida, cedo o direito de uso das fotografias, vídeos e/ou voz adquiridos durante a minha participação em estudo/pesquisa e vídeo-documentário, e autorizo o(s) pesquisador(es), *Victor Hugo da Silva Reis, bem como o Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas*, responsável(is) pelo trabalho a:

1- utilizar e veicular as fotografias, vídeos e/ou voz obtidas durante a minha participação em estudo/pesquisa e vídeo-documentário anterior a(o) *dissertação*, para fim de obtenção de grau acadêmico (e/ou divulgação científica).

2- utilizar as fotografias, vídeos e/ou voz na produção de quaisquer materiais acadêmicos, inclusive aulas e apresentações em congressos e eventos científicos, por meio oral (conferências) ou impresso (pôsteres ou painéis); na publicação de artigos científicos em meio impresso e/ou eletrônico para fins de divulgação, sem limitação de número de inserções e reproduções;

3- no caso de imagens, executar livremente a montagem das fotografias, realizando cortes e correções de brilho e/ou contrastes necessários, sem alterar a sua veracidade, utilizando-as exclusivamente para os fins previstos neste termo e responsabilizando-se pela guarda e pela utilização da obra final produzida;

4- no caso da voz, executar livremente a edição e montagem do trecho, realizando cortes e correções necessárias, assim como de gravações, sem alterar a sua veracidade, utilizando-as exclusivamente para os fins previstos neste termo e responsabilizando-se pela guarda e pela utilização da obra final produzida.

O participante declara que está ciente que não haverá pagamento financeiro de qualquer natureza neste ou em qualquer momento pela cessão das fotografias, dos vídeos e/ou da voz, e que está ciente que pode retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma, salvo os materiais científicos já publicados.

É vedado ao(s) pesquisador(es) utilizar as fotografias, os vídeos e/ou a voz para fins comerciais ou com objetivos diversos da pesquisa proposta, sob pena de responsabilização nos termos da legislação brasileira. O(s) pesquisador(es) declaram que o presente estudo/pesquisa será norteado pelos normativos éticos vigentes no Brasil



### COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

O participante receberá uma cópia assinada e datada deste termo.

Manaus, \_\_de \_\_\_\_\_de 20\_\_.

---

**PESQUISADOR(A)**  
**CPF:**

---

**PARTICIPANTE DO ESTUDO**  
**CPF:**

## ANEXO 1 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



### UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA - PPGSCA

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(A) Sr(a) está sendo convidado a participar do projeto de pesquisa **“Manaus era uma cidade baixa que você via de cima: um estudo sobre as obras de Sérgio Cardoso nos períodos de 1970 e 1980”**, cujo pesquisador responsável é Victor Hugo da Silva Reis, orientado pela Prof. Dra. Artemis de Araújo Soares, na Universidade Federal do Amazonas, endereço: Av. General Rodrigo Octavio Jordão Ramos, 1200 - Coroado I, Manaus - AM, 69067-005 - Setor Norte, telefone: (92) 3305-4581, e-mail: [ppgsca@ufam.edu.br](mailto:ppgsca@ufam.edu.br).

O(A) Sr(a) está sendo convidado pelo reconhecimento da relevância de sua atuação para história do arte no Amazonas.

O presente projeto objetiva ressaltar a relevância das artes plásticas de Sérgio Cardoso dos anos 1970 e 1980 para a história e cultura no estado do Amazonas, de modo que contribua para o acervo bibliográfico de história da arte no Amazonas, o qual ainda é pequeno. Tendo como objetivos específicos: Reconstituir a trajetória artística de Sérgio Cardoso, analisar as obras do artista nos anos 1970 e 1980, sob o ponto de vista da Iconografia e Iconologia e apontar as contribuições dessa arte para a história e cultura amazonense.

O(A) Sr(a) tem plena liberdade de recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma ou prejuízos decorrentes de sua recusa.

Caso aceite participar, sua participação consiste em entrevistas semiestruturadas sobre sua percepção, discorrendo a sua trajetória de vida, igualmente o contexto social, artístico/cultural e político de Manaus nas décadas de 1970, 1980, e demais assuntos que possam enriquecer esse estudo.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa os riscos para o(a) Sr.(a) são a quebra de sigilo e confidencialidade, bem como desconforto em responder alguma pergunta, sendo garantida a liberdade para não responder qualquer pergunta que lhe seja desconfortável. Objetivando a mitigação de riscos e desconfortos dos entrevistados, tomaremos todos os cuidados para a manutenção do sigilo e da confidencialidade das informações coletadas. As entrevistas serão realizadas de forma individual, presencial e/ou remoto, em local, dia e horário indicado pelo participante, de forma a garantir um local reservado, além da liberdade para responder ou não qualquer uma das perguntas a serem feitas pelo pesquisador.

Os dados coletados serão utilizados apenas nesta pesquisa e artigos científicos relacionados a ela, sob a autoria do(a) pesquisador(a), e serão utilizados apenas os dados fornecidos pelo(a) Sr(a) em complemento com documentos encontrados acerca do assunto, eliminando quaisquer informações irrelevantes para este estudo.





Os dados coletados durante as entrevistas serão para a realização da análise do problema com enfoque qualitativo e se converterão em benefícios indiretos ao sujeito da pesquisa.

São esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa: contribuição para a memória artística e cultural da cidade de Manaus e de todo o estado do Amazonas; para a expansão dos acervos bibliográficos e audiovisuais; para a visibilidade dos centros históricos/culturais e seus acervos a serem estudados; para a visibilidade do artista e suas obras; para os pesquisadores interessados em história da arte e/ou processos de criação, de forma que possam levar adiante esse conhecimento ao expandi-lo.

Se julgar necessário, o(a) Sr(a) dispõe de 7 (sete) dias para que possa refletir sobre sua participação ou não nesta pesquisa.

Todas as despesas com a pesquisa serão de responsabilidade do pesquisador responsável, isto é, o(a) Sr. (a) não arcará com nenhum custo referente a procedimentos do estudo, sendo garantido o direito de buscar ressarcimento das despesas devido sua participação na pesquisa, ainda que não previstas inicialmente, por meio de transferência bancária para conta corrente de titularidade do participante da pesquisa. Também estão assegurados ao(a) Sr(a) o direito de buscar indenizações e a cobertura material para reparação ao dano causado pela participação na pesquisa. Garantimos ao(a) Sr(a) o cuidado com os dados disponibilizados e o direito ao acompanhamento do processo do pesquisador no desenvolvimento da dissertação, incluindo acesso ao documento após finalizado.

O(A) Sr(a) pode entrar em contato com o pesquisador responsável Victor Hugo da Silva Reis a qualquer tempo para informação adicional no endereço: Rua Francisco Fernando, nº 72, Japiim, Manaus - AM, 69078-460, telefone: (92) 99418-6538, e-mail: victorhugo.reis3237@gmail.com.

O(A) Sr(a) também pode entrar em contato com o Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia – PPGSCA/UFAM, Av. General Rodrigo Octavio Jordão Ramos, 1200 - Coroados I, Manaus - AM, 69067-005 - Setor Norte, telefone: (92) 3305-4581, e-mail: [ppgsca@ufam.edu.br](mailto:ppgsca@ufam.edu.br) que tem a função de analisar projetos de pesquisa visando à proteção dos participantes dentro de padrões éticos nacionais e internacionais.

Este documento (TCLE) será elaborado em duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término pelo(a) Sr(a), e pelo pesquisador responsável, ficando uma via com cada um.

#### CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO

Declaro que fui verbalmente informado e esclarecido sobre o presente documento, entendendo todos os termos acima expostos, e que voluntariamente aceito participar deste estudo. Também declaro ter recebido uma via deste Termo de Consentimento



Livre e Esclarecido, de igual teor, assinada pelo(a) pesquisador(a) principal ou seu representante, rubricada em todas as páginas.

( ) Concordo voluntariamente na minha participação, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades ou prejuízos.

( ) Não concordo em participar do estudo.

Manaus/AM, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Assinatura do Participante

---

Assinatura do Pesquisador Responsável