

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**JOÃO FERNANDES NETO**

**SENHORAS DE ANDRADE: O CORPO, A DANÇA E AS NOVAS  
TECNOLOGIAS NA OBRA DE MOACIR ANDRADE.**

**Manaus**

**2013**

**JOÃO FERNANDES NETO**

**SENHORAS DE ANDRADE: O CORPO, A DANÇA E AS NOVAS  
TECNOLOGIAS NA OBRA DE MOACIR ANDRADE.**

Dissertação submetida como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre em  
Letras e Arte, Área de concentração  
Linguística, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos

**Manaus  
2013**

**Nome:** João Fernandes Neto

**Título:** SENHORAS DE ANDRADE: O CORPO, A DANÇA E AS NOVAS TECNOLOGIAS NA OBRA DE MOACIR ANDRADE.

Dissertação submetida como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras e Arte, Área de concentração Linguística, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos

Aprovado em: 24 de setembro de 2013.

Banca Examinadora

---

Presidente: Prof. Dr. Mauricio Gomes de Matos

---

Membro: Profa. Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia

---

Membro: Prof. Dr. Otoni Moreira Mesquita

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. As influências históricas e estéticas na obra de Moacir Andrade	11
1.1 O Clube da Madrugada e sua influência cultural em Manaus	18
1.2 Moacir Andrade: o artista e suas várias linguagens	26
2. As obras e o dialogo com as memórias culturais do artista	33
2.1 As obras escolhidas	36
2.1.1 Nossas senhoras de Andrade	37
2.2 O corpo- imagem	43
3. A dança e a relação com as mídias digitais	48
3.1 Vídeo dança	50
3.2 Senhoras de Andrade: dois vídeos dança	52
3.2.1 Senhora de Andrade in Manaus	53
3.2.2 Senhora de Andrade in Amazonas	55
3.2.2 Criação dos Roteiros	57
3.2.3 Produção	58
3.2.4 Edição	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	63
APÊNDICES	70

## INTRODUÇÃO

Quando se busca estudar a respeito da história da cidade de Manaus, o que se encontra em termos de estudo na maioria das vezes está diretamente ligado ao período do Ciclo da Borracha ou da fase da Zona Franca de Manaus, criando uma grande lacuna entre um período e outro. Os anos de 1950, por exemplo, constituem um período de muita movimentação em Manaus: um processo de retomada da urbanização, o crescimento populacional e a movimentação cultural, como apresentado por Oliveira (2003), Mello (1984) e Souza (2003), que mostram uma cidade que continuou suas atividades, refletindo diretamente no que somos hoje em Manaus.

O interesse em desenvolver esta pesquisa surgiu da necessidade de buscar agregar outras linguagens artísticas ao trabalho já reconhecido e solidificado de Moacir Andrade que inicia sua trajetória artística nos meados de 1950 e sua contribuição as artes plásticas do Amazonas, levando ao conhecimento de todos o seu comprometimento social e sua importância para a contribuição da identidade cultural local.

Para tanto, busca-se com essa pesquisa, responder a seguinte questão: Como reapresentar as obras do artista amazonense Moacir Andrade em suas pinturas da Amazônia, possibilitando o intercâmbio das Artes Plásticas com a Dança contemporânea através do estudo e da interpretação de suas obras em novas linguagens artísticas?

Para responder a pergunta, sistematizamos essa pesquisa e propusemos os seguintes objetivos específicos: discutir o intercâmbio das linguagens artísticas das artes plásticas e a dança, a releitura de nossas obras bem como sua nova interpretação e a sua maior difusão para a população, possibilitar o encontro de artistas de outras linguagens com obras já consagradas, representar à pintura desse grande artista através da dança contemporânea e a utilização de novas tecnologias.

Vale considerar que a presente pesquisa visa discutir as relações existentes entre a as artes plásticas e a dança e como estas influenciam no comportamento e pensamento do corpo contemporâneo e como assume seu papel de transformadora, reflexiva, questionadora, contribuindo assim com novos valores da arte contemporânea.

Para justificar a pesquisa partimos do pressuposto que sem a linearidade entre os conceitos, o corpo é explorado em seus desdobramentos, no limiar entre o que a emoção e a razão coordenam e a dança e o gesto correspondem. O trabalho de pesquisa

parte do processo do estudo de dança aberta para confrontar, misturar e investigar seu potencial por meio da interação com outras linguagens artísticas, em especial as artes plásticas, que mergulha na grandiosa obra do artista amazonense Moacir Andrade, em suas pinturas mágicas sobre os folguedos populares na Amazônia.

A reapresentação dessas obras ganham uma nova inquietação, uma nova interpretação através da movimentação dessas imagens, possibilitando assim uma maior difusão e o reforço de nosso compromisso com a arte em manter cada vez mais viva nossa identidade cultural agregando ainda mais valores aos nossos artistas bem como sua popularização tornando assim cada vez mais rico nosso patrimônio cultural brasileiro.

As fontes iconográficas também terão seu lugar na pesquisa, pois carregam informações importantes que podem compor o resultado final. Aliadas às fontes descritas acima serão pesquisadas, também, outras fontes documentais, como jornais, revistas, folders, panfletos que possibilitem o cruzamento entre as informações para aprofundamento dos assuntos que serão levantados durante o processo da pesquisa.

Como produto final dessa pesquisa 2 obras de vídeodança contextualizaram a releitura de duas obras de Andrade e o dialogo com novas tecnologias nesse processo de hibridação das artes.

## **1. As influências históricas e estéticas na obra de Moacir Andrade.**

A Amazônia é possuidora de uma história especial, particular. Para compreendê-la há que detectar esse fato e descobrir as facetas de seus valores regionais, que se constroem e se reconstroem sucessivamente. O campo das artes parece ser um terreno fecundo para esse estudo, no âmbito da cultura, essa busca das características regionais através das artes passa a ser um desafio constante no processo histórico da região.

A cidade estava passando por mudanças significativas em sua estrutura, o que nos remete à compreensão de que ela se reconstituía para atender às novas necessidades de saneamento, de moradia e de urbanização entre outros, tendo um crescimento a partir de 1950, como Loureiro (2001, p.151) nos aponta em seus estudos.

Nesse passo, é de fundamental importância que se perceba que a cidade continuou a caminhar com seus próprios recursos após o chamado Ciclo da Borracha. Ainda que bem mais lento o desenvolvimento e sofrendo realmente um processo de retração econômica, a cidade não deixou de buscar recursos e outras formas de recuperar o seu crescimento. Manaus recolhe-se para refazer suas forças e novas alianças políticas-culturais.

E, nesse processo, as opiniões divergiam sobre o olhar dessa nova Manaus. Nas palavras de Mello (1984, p.33), ela é vista como a cidade do possível, num momento em que aos homens restava tempo, e a vida poderia ser percebida como menos agitada e mais solidária:

Um tempo em que o tempo dava. Dava e ainda sobrava, para o que desse e viesse. Falta-de-tempo foi coisa que jamais serviu de pretexto para que as pessoas deixassem de fazer o que o coração pedia. Ou de atender os afazeres de obrigação. Nem foi nunca desculpa para a falta de amor (MELLO, 1984, p.33).

Porém, é importante também mostrar um outro cenário da cidade na época, presente no pensamento de Souza (2003, p.175 ao dizer: “Manaus, na década de cinquenta, começa a inchar, e os ribeirinhos, que nem ao menos se internavam em seus limites, permaneciam na periferia, formando a conhecida Cidade Flutuante...”).

É possível então perceber, nas opiniões apresentadas acima, dois olhares sobre Manaus na década de 1950 que dialogam com a realidade local, ao lembrar que

essas divergências existentes entre o poético e o real passavam a ser elementos que diretamente interferiam nos processos culturais que Manaus vem a viver neste período.

A cidade de Manaus em seu processo de construção busca constituir-se de renovados elementos político, administrativos, socioeconômicos e culturais. Porém, a cultura ganha outros aspectos vistos pela sociedade amazonense como um baluarte que era necessário manter no sentido de encarar a cultura como elemento de entretenimento para a sociedade como é pontuado por Oliveira,

Para a maioria da população, o cinema não é apenas uma obra de arte, é, sobretudo, uma festa. E a história das casas de exibição em Manaus se confunde com a própria história da cidade em determinados períodos. Num primeiro momento, exibido para a elite no Teatro Amazonas e Polytheama e posteriormente, popularizando-se em salas de hotéis, confeitarias, feiras, arraiais, circos, cafés-concertos, teatros de variedades e em pleno espaço aberto, nas praças públicas (OLIVEIRA, 2003, p. 157).

Com a grande dependência externa vivida na Amazônia, a arte foi mais um dos pontos diferenciados nesse contexto vividos na cidade de Manaus. E os artistas amazonenses descobriram-se sozinhos no meio da terra arrasada, com um passado que estreitava o futuro e conduzia ao beco sem saída. Porém, estes vieram a receber uma chamada brasileira que não podia evitar. Foram obrigados inicialmente por inércia, e depois por atitude crítica, a refletirem a seu modo as transformações da cultura brasileira no que se refere a novas linguagens estéticas e o surgimento de novos movimentos culturais e os seus reflexos na cidade de Manaus.

Manaus, com sua atividade econômica voltada para o comércio e com poucos empregos, sempre vista como cidade pouco movimentada encontra no aspecto cultural, momentos bastante expressivos na produção cultural da história, e de seus movimentos culturais e uma vida ativa em diversas linguagens artísticas, e que tendo no cinema a maior predileção da população amazonense, segundo Costa (1997, p. 15) que identifica essa arte/divertimento e que também é apontado por Araújo (1974, p. 272) ao dizer “...O cinema, desde muito cedo, foi uma das forças sociais mais poderosas de todos os tempos. Impressiona, atrai, excita à imitação...”

Observamos de acordo com Araújo (1974, p. 274) que Manaus era bastante privilegiada de espaços para exibição de filmes e de cineclubes em diversos lugares da cidade. Comparando ao mencionado por Costa (1997, p. 17), observamos a diversidade e o fomento do cinema no Amazonas. Segundo Oliveira (2003, p. 157), das pequenas

salas aos cinemas com grandes estruturas, Manaus encontra nessa linguagem artística sua maior identificação.

Acompanhando este processo de distribuição de filmes em Manaus, o crescimento populacional possibilitou além das salas de cineclubes e as outras já existentes nas décadas de 40, surge entre elas o Cine Odeon, inaugurado em 1953 e o Cine Ypiranga, em 1959, o que reforça o papel da popularização dessa linguagem cultural no Amazonas.



Figura 1. Capa da Revista Cinéfilo, produção local sobre cinema nacional e mundial Nº 3. 1968. Acervo Jorge Bandeira.

Porém, se estamos falando de cinema em Manaus não podemos deixar de mencionar a publicação da Revista Cinéfilo, que se tornou o expoente sobre cinema em

Manaus, produzido pelo artista José Gaspar com colaboração de diversos artistas e críticos de arte local, a revista teve 4 edições.

Um outro fato que eleva nossas produções cinematográficas é um dos grandes nomes dessa arte que muito contribuiu com o processo cinematográfico artesanalmente amazonense para esta linguagem artística: Silvino Santos. Deparando-nos com o legado de Santos, percebemos seu empenho em lançar as bases de um cinema regional. Mesmo que não se tenha registro de nenhum manifesto, é importante recuperá-lo não apenas por uma atitude de nostalgia, mas com o intuito de pensarmos historicamente na construção e desenvolvimento do cinema no Amazonas. Esta preocupação pode ser observada nas palavras de Lobo,

[...] é necessário recompor o que sobrou de sua obra e tentar daí extrair sua concepção de cinema, de produção artística regional, num sentido mais amplo. As ideias sobre o documentarismo, sobre o registro do cotidiano, permanecem atuais [...] E Silvino Santos expressou sua preocupação com a continuidade do que pretendia ao jogar toda a sua vida nessa aventura que foi filmar o país das Amazonas (LOBO, 1994, p. 3).

Lobo analisa que Silvino Santos pagou um preço extremamente alto por tentar fundar um cinema amazônico. Com esta afirmativa percebemos a preocupação de Santos quanto à valorização do contexto regional e de processo de continuidade do seu pensamento da questão da regionalidade nos filmes produzidos.

Ampliando esse pensamento de popularização e distribuição dos cinemas em Manaus, é importante assinalar aqui que esta linguagem artística vem influenciar outra, o fazer teatral. Esta última não ocuparia a mesma popularização, mas chegaria a contribuir para o cenário cultural que temos hoje em Manaus.

Souza (2003, p. 164), nos aponta que o cinema tornara-se o modelo por excelência na arte de representar. Apesar de muitos atores dos grupos de teatro local terem tido oportunidade de assistir a peças de vários repertórios de algumas companhias, de dramas e comédias e de teatro de circo que visitavam Manaus, a maioria tinha nos astros da grande tela o seu espelho. Neles se miravam e deles se alimentavam para compor o tipo brasileiro das peças encenadas nos palcos amazonenses. Essa simbiose entre cinema e teatro foi uma característica marcante das cidades provincianas como Manaus.

Ainda segundo o mesmo autor, outra ligação muito forte como teatro, principalmente o de amadores, é com a rádio. Em Manaus, o Teatro Escola surgiu

exatamente no auge dos programas radiofônicos. Este grupo teatral reconhecido como um dos mais importantes movimentos de renovação das artes cênicas nos anos 1940 e 1950, foi dividido por Ruas em três momentos:

No primeiro período tivemos, apenas, teatro importado [...] foi um teatro de fim de século [...] um teatro de elite, as apresentações eram uma oportunidade de exibição de luxo, de vaidade e de uma cultura europeizada [...] Na segunda fase encontramos o esforço de fazer um teatro com a prata da casa, como se diz. O gosto pelo teatro renasce em nosso meio [...] No mais, o teatro do Teatro Escola continuava na mesma linha de concepção burguesa; o teatro como deleite, como divertimento, como acontecimento social. (RUAS, 1967, p. 5).

Observa-se que a arte novamente assumiu apenas o papel de entretenimento/festa não contribuindo com um fazer teatral consistente que pudesse solidificar a característica regional. Analisando o exposto por Ruas no movimento teatral também é possível perceber que esforços foram feitos, porém os acontecimentos e os novos pensamentos reencontravam a falta de compromisso com o seu fazer teatral de Manaus.

A presença pouco marcante de dramaturgos teatrais locais nessa época talvez possa explicar, em parte, a não existência de um teatro amazonense, eminentemente regional, como reivindica Ruas (1967, p. 6). Também essa preocupação sobre as características da cultura local é pontuada por Costa (2001, p. 19): “Nesse período, a temática local era motivo de riso, de vauville, de teatro de variedades, de comédia de chanchada, tudo, menos tema para texto que pudesse ser encenado no sagrado recinto do Teatro Amazonas, por um grupo sério”. E que Souza (2003, p. 250), nesse contexto aponta como algo comercial e medíocre.



Figura 2. Iaiá- Boneca. A grande estréia. 1944 – acervo Teatro Amazonas.

Distante do que o teatro viveu, a literatura no Amazonas percorreu outros caminhos, buscando firmar-se dentro de uma regionalidade que pudesse acrescentar novos valores à cultura local, fato que encontramos na década de 1950, vinculados ao Clube da Madrugada.

Segundo Tufic (1983, p. 67), ao movimento literário denominado Clube da Madrugada coube conduzir a produção literária amazonense e sua vasta contribuição

neste campo. Ainda segundo o mesmo autor, esta produção ficou conhecida e foi discutida em centenas de jornais e suplementos de arte alternativos em outras cidades brasileiras.

Souza (2003, p.175) também apresenta seu pensamento sobre a literatura do Clube ao apontar que alguns de seus expoentes ganharam renome nacional e em Manaus, cidade desacostumada a ler e a pensar, um grupo de artistas lia e debatia com paixão. Páginas literárias, edição de livros, entre outras ações, fortaleciam a presença da literatura na década de 1950 e sua participação no movimento cultural vivido pela cidade de acordo com Souza (2003, p.175).

Apesar dos poucos registros existentes em relação as ações do Clube da Madrugada, a dança e a música segundo Xavier (2002, p. 80) também tiveram grande relevância nesse movimento cultural vivido na década de 1950, é claro bem menor se pensarmos nas outras manifestações já mencionadas anteriormente. Ainda segundo o mesmo autor, essas duas outras linguagens buscaram várias vezes construir esse pensamento local nas manifestações de dança e música, porém essas já chegavam à cidade no formato pré-estabelecido em outros centros urbanos. O que muitas vezes não ia de encontro com as tentativas de fazer com que essas fincassem suas raízes, ou contribuíssem no movimento cultural amazonense.

Surge então nesse cenário manauara vários nomes<sup>1</sup>, que impulsionados pelos acontecimentos que estavam ocorrendo em Manaus e no restante do país, passaram a agrupar-se em locais públicos da cidade, com suas várias linguagens artísticas, buscando agregar, potencializar e discutir seus ideais culturais, políticos e, principalmente, as artes no Amazonas.

Mesmo estando Manaus distante dos grandes centros brasileiros, é importante salientar que grupos de intelectuais estavam empenhados em desenvolver o que corresponderia a um movimento modernista no Amazonas. Sobre essa afirmativa Souza (2003, p. 175) amplia esse olhar sobre a modernidade que chegou ao Amazonas:

Ligados à literatura da Geração de 45 e imbuídos de todas as aspirações políticas do pós-guerra, esse jovens renovadores, engajados e combativos, fizeram uma frente única contra a estagnação cultural vigente. Se o Movimento Modernista havia sido no Amazonas um desastre breve e inexpressivo, o Clube da Madrugada encontra terreno mais fértil... (SOUZA, 2003, p. 175).

---

<sup>1</sup> Saul Benchimol, Francisco Ferreira Batista, Luiz Bacelar, Celso Melo, Carlos Farias de Carvalho, José Pereira Trindade, Humberto Paiva entre outros.

Nesse sentido, está presente no pensamento de Souza (2003) a questão e as lutas que se deram para que esse processo de efervescência cultural na década de 1950 acontecesse em Manaus, influenciados pelos movimentos culturais e políticos brasileiros da época.

A edição da revista cinéfilo, os programas de rádio na Rio Mar, as exposições de artes plásticas, a mostra de cinema e seus suplementos dominicais, além da literatura, surgem como influência de outros movimentos culturais que se expandiam por todo o país, e aqui em Manaus vem solidificar-se com a criação do Clube da Madrugada, pontuado por Páscoa em sua introdução ao surgimento, antecedentes e caracterização do Clube:

O surgimento do Clube da Madrugada em Manaus coincide com o desejo de renovação estética vivida por um grupo de poetas, escritores, intelectuais e artistas plásticos que estavam cansados do isolamento cultural proporcionado por dificuldades econômicas e geográficas (PÁSCOA, 2011, p. 79).

Podemos então perceber que o movimento surge do desejo desses artistas pela falta de apoio as artes da estagnação que Manaus se encontrava naquele momento, assim como os demais movimentos em todo o país, referendando a questão econômica nesse pano de fundo do processo cultural da cidade.

Assim, mesmo com o as dificuldades vividas pelos artistas, em suas diversas linguagens, a vida sabiamente continuou a fluir e, no recolhimento homens de letras e homens da ciência produziram conhecimentos, vislumbraram sonhos e pesadelos, fortaleceram mitos e expressaram seu mundo em manifestações artísticas e culturais, muitas delas, vindas até aos dias de hoje e que encontraram no Clube da Madrugada motivo de resistência as políticas e fomento as artes no Amazonas.

### **1.1 O Clube da Madrugada e suas influências Políticas e Culturais em Manaus.**

Em novembro de 1954, um grupo de artistas jovens e amazonenses já havia realizado duas caravanas para o Rio de Janeiro e, tomando contato com novos grupos artísticos, iniciaram um processo de vencer a realidade literária, ou seja, buscar novos horizontes e com ampliação e difusão do que estava sendo produzido em Manaus no

campo da arte literária, assim como nas demais artes existentes na cidade na cidade. Tal situação já se revelaria no pensamento de Tufic (1984, p. 11):

[...] por falta de comunicação com o resto do país e o exterior, sofriam a influência direta do espírito acadêmico em artes e literatura, embora sobressaíssem algumas contribuições pessoais valiosas, mas sempre ligadas ao formulário europeu, cujos maiores representantes no Brasil já eram considerados figuras do acaso.

Partindo de diversas experiências vividas por alguns desses artistas amazonenses em suas viagens e desse novo cenário cultural que se formava no Brasil, grupos artísticos começavam a repensar e a retomar suas produções no âmbito da cultura, já vivenciados na década de 1920 em vários lugares. Revela-se, por isso mesmo, a necessidade de reunir nomes de diversas linguagens artísticas nesse processo amplo de construção do período modernista no Amazonas.

Nessa época havia um entusiasmo cultural em Manaus, pois eram formados nos colégios vários grupos que se reuniam regularmente em grêmios literários, publicando revistas e jornais de circulação restrita. Dessas frequentes reuniões e encontros literários e, ainda da vontade de renovação artística e de conhecer além dos limites da cidade, nasceu oficialmente o Clube da Madrugada como aponta Tufic (1984, p 67).

Nesse cenário surge o então Clube da Madrugada, num clima bastante especial e, principalmente, num espaço, o mais democrático possível naquele ano de 1954. É de novo Tufic (1984,p.19), um dos fundadores do movimento, que nos dá as noções sobre o local de encontro dos integrantes do clube:

Antiga praça da Constituição, hoje Heliodoro Balbi, também conhecida como praça do Ginásio e da Polícia Militar. Afamada pelo seu coreto, ornamentos, palmeiras, estátuas de figuras mitológicas, árvores copadas e um lago artificial que se prolonga num corte meio curvo, do centro da praça ao seu flanco esquerdo... Tal deve ter sido o ambiente para os primeiros locais da turma para as reuniões literárias as quais compareciam um bom número de jovens iniciados nos estudos das ciências políticas, sociais, das artes plásticas, do teatro, da música, do direito e da filosofia.

As descrições de Tufic sem a preocupação da interpretação, revelam a fermentação desse grupo que passaria a assumir vários meios de comunicação, podendo

destacar-se entre várias de suas ações o programa de rádio “ Dimensões”, pelo qual a informação literária, filosófica ou crítica e musical , normalmente restrita aos pequenos grupos de leitores de jornais e livros, era transmitida pela rádio Rio Mar, chegando a mais casas e fomentando a vida cultural e política da cidade.

Numa Manaus sem livrarias e com circulação restrita de jornais, Jorge Tufic (1958, p.58), assim resumiu as origens do movimento:

Saturados até à medula do academismo sedição e rotineiro, resolviam, ali mesmo, numa bela madrugada amazônica, externar suas idéias, dizendo da necessidade de se reunirem para oferecer resistência- parte que eram desse organismo ameaçado por cruenta enfermidade -, aos males que, tão visivelmente, afligiam e perturbavam até o mais indiferente. Basta acentuar esta desanimadora característica da geração de que, apesar de tudo, temos a honra de fazer parte: a inércia. Geração cismarenta e recolhida no acanhado recinto dos bares e cafés da cidade, em reuniões de circunstâncias para matar o tempo, fugindo, assim, ao tédio devorador; geração, portanto, “flutuada”, como a poderemos chamar dado o seu caráter oscilatório entre as seduções comodistas daqueles que se rotulam os remanescentes do chamado período luminoso e a posição esquerdista que se propõe assumir em face do próprio ambiente.

Era a primeira vez que escritores, poetas e artistas plásticos identificavam, nessa natureza “flutuada” do intelectual amazonense, esta necessidade em optar por uma posição crítica em relação ao seu tempo.



Figura 3. Membros do Clube da Madrugada na Praça Heliodoro Balbi (Praça da Policia). Acervo Fotográfico de Van Pereira.

Mas os pensamentos em relação a criação do Clube da Madrugada não vão na direção de desvendar os estilos literários, as rimas dos versos poéticos e os sentimentos dos autores ou ainda as temáticas escolhidas para desenvolvimento dos contos, das poesias, dos poemas e dos romances. O movimento literário que no início da existência do clube teve uma maior expressão veio com o propósito de inovar e de transformar o estilo da produção literária local, buscando conectar-se com as tendências literárias da época que predominavam nas outras regiões do país, como acrescenta Costa (2001, p.34).

Tornar-se integrante desse movimento também é algo que merece destaque, afinal essa prática possuía uma forma específica e determinada de acordo com as regulamentações para o ingresso de novos membros ao clube, assim pontuado por Páscoa (2011, p.102):

Havia uma preocupação por parte dos membros com a qualidade e com a produção dos novos integrantes. Para entrar no Clube era necessário ser apresentado por um dos membros e ter seu nome endossado pelos participantes. Era necessário apresentar um trabalho artístico, uma obra literária ou defender uma tese sobre o assunto de interesse perante os outros, uma espécie de ritual de iniciação.

O Clube da Madrugada tornou-se uma referência tão forte na cultura local, o que não significa colocá-lo na condição de uma academia com tendências, no que se refere a forma, técnicas e outras sobre a apresentação dos trabalhos e sobre a cultura. O Clube surgiu como uma reação à estagnação cultural, ao provincianismo e ao conservadorismo dos artistas e intelectuais comprometidos com a velha ordem política e econômica. Os jovens escritores, ligados ao movimento madrugada, esbarraram na resistência e incompreensão dos representantes do pensamento local, o que podemos perceber nas palavras de Souza (2003, p.176), ao mostrar que “... os artistas foram considerados loucos, inveterados alcoólatras, perigosos contestados da inércia”.

No entanto, podemos perceber que nem sempre se via o clube como algo perigoso, e a forma como os artistas, muitas vezes, recebiam essas críticas não os impediam de dar continuidade à produção artística. Tal fato, de acordo com Mello (2004, p.115), se esclarece na posição de alguns artistas a respeito do Clube da Madrugada:

São sinais do tempo. Não me afligem e nem desanimam. Estou seguro de que será o Clube da Madrugada o corpo de pensamento que poderá se erguer, em tempos breves, na melhor força canalizadora, capaz de unir todos os órgãos vinculados, por ofício, obrigação ou vocação, ao exercício da arte e ao estímulo da capacidade criadora da cidade para uma definição de uma política cultural.

É possível perceber nesse depoimento acima citado algumas características que fazem do Clube da Madrugada um movimento artístico e literário típico do século XX, conhecido por Modernismo, cujas manifestações mais importantes ocorreram nos anos de 1920, sendo um movimento que fez parte de uma corrente de ideias que remonta ao final do século XIX e que durou até as últimas décadas do século passado. Buscava romper conceitos e estabelecer um novo olhar sobre as produções e suas difusões e fomentos. O Clube buscava uma transformação social e estética, queria combater o marasmo da cultura local e conhecer o que se produzia em arte em outras cidades, além de discutir e trocar informações com artistas de outras localidades do país. Desejava estar conectado à sua época, à contemporaneidade, nas palavras sempre presentes de Tufic (1983).

No âmbito cultural, os integrantes do clube pensavam que a arte e a educação deveriam estar ao alcance de todas as pessoas. Havia claramente uma preocupação social e coletiva com a produção e com a forma de distribuição das obras, muitas vezes em locais públicos. Ainda existia o pensamento de construir e de solidificar a imagem desses artistas também no cenário nacional, que segundo Costa(2001, p.42), transparecia nas atitudes tomadas pelo integrantes Clube da Madrugada.

Alternativas de promoção artística e cultural do movimento, que não dependessem de imposições institucionais, ficavam bem definidas na escolha dos locais para as suas realizações. Podemos citar a própria Praça Heliodoro Balbi, onde muitos eventos foram realizados à sombra de suas árvores e ao ar livre, tais como os lançamentos de livros nas manhãs de sábado. É preciso lembrar que as exposições de artes plásticas, os festivais e as feiras culturais ocorrim nas praças da cidade e até na praia da Ponta Negra, fatos, aliás, importantes no processo de popularização das artes em suas diversas linguagens (TUFIC, 1983).

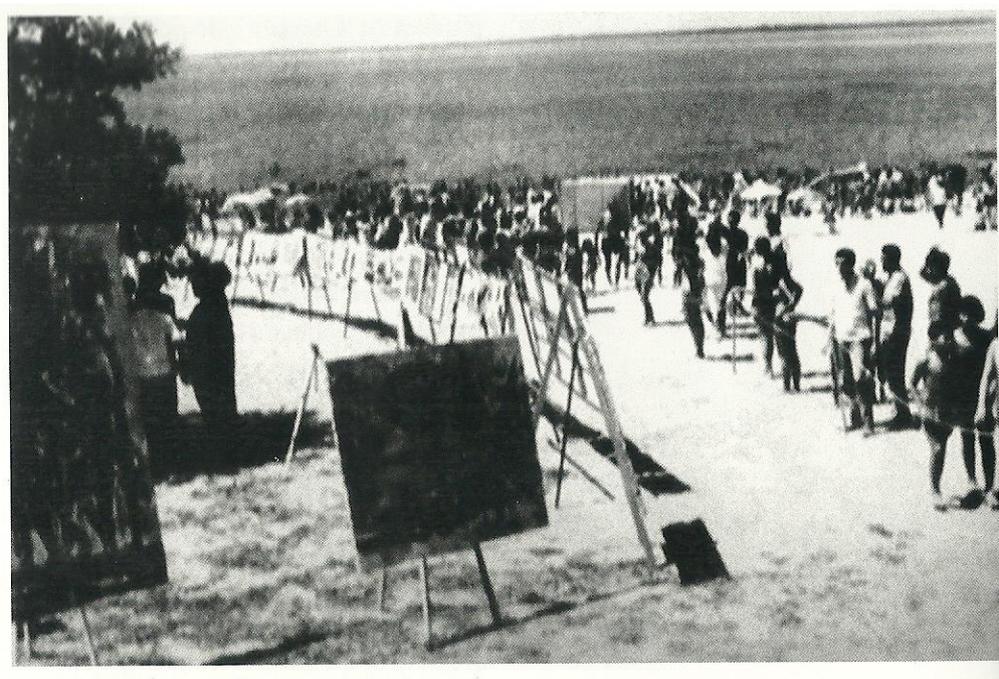


Figura 4. III Feira de Artes Plásticas, Praia da Ponta Negra. Acervo de Aluísio Sampaio.

Os intelectuais, demonstrando a seriedade do movimento, editaram o seu manifesto, a “Revista Madrugada” , ao mostrar que faziam parte dos movimentos artísticos influentes do século XX. Nas páginas, condenavam veementemente a escassa produção artística e cultural local, aliás num atraso de cerca de meio século no campo da literatura, da escultura, da pintura e da arquitetura, além das áreas do saber , tais como sociologia, economia e filosofia.

Como mostra Páscoa (2011, p.91), uma das primeiras preocupações do Clube da Madrugada, anterior ao manifesto era dissimular o homem da Amazônia:

As primeiras propostas do clube da madrugada, antes mesmo da redação do manifesto, mostravam um programa de luta e buscavam romper com uma certa mistificação do homem da região. Teriam como um de seus objetivos desenvolver uma análise de todas as categorias do conhecimento relativo à Amazônia. Desejavam fazer um esforço para compensar o atraso de meio século e compreender, em seus fundamentos básicos, a função da literatura e das artes no século xx.

Novamente percebemos o empenho de busca dos valores da cultura local, o que veio direcionar as atividades do clube no sentido que firmar-se como um movimento que vinha propor o diferencial no que se refere a produção da arte e ao fomento desses produtos culturais no panorama artístico que se apresentava na cidade de Manaus.

O certo é que a literatura, as artes e as ciências não poderiam satisfazer o ímpeto renovador que surgia no grupo e seus desejos de serem cosmopolitas nessa busca pelos valores característicos da cultura regional, além da necessidade de sua integração a cultura à nacional, também muitas vezes pontuadas por Lobo (1994, p.45).

Pode-se afirmar que houve, em Manaus, um movimento vanguardista de grande impacto cultural, ainda não visto desde o término do ciclo da borracha. Além disso, havia uma preocupação social desse movimento em relação à difusão das artes para a população, o que acentua ainda mais a visão esquerdista do clube, apontado algumas vezes por Aguiar (2002, p.35).

Com o movimento do Clube da Madrugada, era possível ver a participação histórica do Amazonas numa perspectiva nacional, além de servir de inspiração para outros movimentos no âmbito local e nacional.

O Clube da Madrugada não foi tão somente uma manifestação cultural. Com sua finalidade sobretudo cultural e educativa, sua atuação foi muito além das exposições de trabalhos realizados pelos seus membros. Nesse sentido, a arte foge da perspectiva de que está vinculada apenas à subjetividade do artista, sem conotação com os acontecimentos sociais e políticos do seu tempo, como assinala Tufic (1983, p.87).

Esse movimento viveu intensamente duas décadas distintas da história cultural e política brasileira, as de 1950 e 1960. A década de 1950 foi um período de grande efervescência cultural e de uma vasta produção artística em todo o país, no qual podemos destacar a 1ª Bienal de Artes de São Paulo realizada em 1951. Também é importante salientar a consolidação das universidades no seu papel de formador de inteligências renovadoras que colaborariam para o desenvolvimento cultural, apontado por Coelho (2012, p. 84), fato que não iria ocorrer com a mesma intensidade na década de 1960.

A década de 1960 se apresenta contraditoriamente, pois a censura à produção cultural se aplica principalmente a algumas linguagens artísticas, lembrando que esse controle foi direcionado a uma determinada abordagem cultural que se apresentava como obstáculo à um Brasil controlado pelo Estado. Por isso mesmo, o critério para o estabelecimento do crivo cultural foi político- ideológico, pois assim comenta Ortiz (1985, p.89):

Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras

artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós- 64 se caracteriza por dois momentos que são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa.

Podemos então nessa reflexão de Ortiz encontrar um pouco das palavras de Coelho (2012), e reforçadas quanto ao aspecto da diminuição da produção bem como da aplicação da censura em algumas linguagens artísticas como a música, o teatro e a televisão entre outros. Porém, fica claro que as produções buscaram outras formas de continuar suas distribuições e difusões pelo país, não permitindo que alguns desses acontecimentos de repressão política implicassem diretamente no que estava sendo produzido artisticamente no cenário cultural brasileiro.

Em Manaus, a política de controle da criação artística alastrou-se sobre a cidade , influenciando as produções do Clube da Madrugada, visíveis nas produções na década de 1960, que demonstram certa inquietude acerca do estado de repressão a que vivenciavam na época.

Para entendermos melhor a presença do movimento militar nas produções literárias do Clube, podemos acompanhar o descontentamento de artistas em suas produções. Entre algumas publicações desses manifestos, podemos apreciar o recorte feito a seguir e entender um pouco dessa inquietação no trecho de “ Versos de Antiga Circunstância, de Jorge Tufic”<sup>2</sup> :

Arcos que um dia armaste, ei-los quebrados.  
Sobe deles a trágica experiência  
das horas nunca lidas, mas fincadas  
como cravos na pele...

Agora um brinde: aos pobres que habitam  
nos subúrbios distantes, nesta hora  
em nossos irmãos de outros limites  
anseiam, como nós, por uma nova aurora

Essa e outras produções que partiram de membros do Clube indicam o reflexo da ditadura militar na vida literária do movimento e, conseqüentemente, a repressão que se manifestava também no plano das ideias, em especial, sobre aquelas que ressaltavam os problemas sociais vigentes a época (AGUIAR, 2002, p.48).

---

<sup>2</sup> Publicado integralmente em O Jornal, 1º de janeiro de 1967, p.13.

Porém, temos que entender que grandes artistas do Clube da Madrugada se tornaram conhecidos. Tal fato possibilitou que as artes do Amazonas ganhassem visibilidade no Brasil, firmando-se local e nacionalmente lembrando que alguns artistas desse cenário cultural passavam a reconhecer sua produção artística e seus valores regionais no âmbito das características regionais e de sua valorização por parte de outros artistas brasileiros.

Diante desse panorama cultural e político que o Brasil e, por consequência Manaus apresentava, o Clube da Madrugada conseguiu permanecer ainda alguns anos da década de 1960, o que possibilitou a permanência de artistas do clube se consolidassem nesse cenário cultural local.

O artista Moacir Andrade, pintor autodidata e que veio a formar o primeiro núcleo do Clube da Madrugada no campo das artes plásticas, pode ser apresentado como um desses integrantes que se firmaram dentro desse novo panorama cultural de Manaus, apesar das adversidades vividas pelo movimento na década de 1960.

## **1.2. Moacir Andrade: um artista e suas várias linguagens artísticas**

Nascido em Manaus, em 17 de março de 1927, filho de pai pernambucano e mãe amazonense do rio Solimões, onde passou a sua primeira infância, e onde se impregnou de amazonidade, jamais quis mudar de residência, pois o conteúdo de sua obra encontrou nesses lugares sua inspiração e a insistência para o estudo antropologia sociocultural na sua estreita correlação com o meio ambiente e o enfoque constante da Amazônia.

Moacir Andrade desenvolveu um estilo muito pessoal para dialogar com as características culturais da região, cores, formas, fauna, flora e religiosidade da região e as manifestações próprias do Amazonas.

Sobre sua obra já falaram os mais importantes críticos nacionais e estrangeiros. Calculada em mais de cinco mil peças espalhadas por todo o mundo, transformaram o seu acervo num monumental veículo para divulgar a cultura brasileira com toda a plenitude, sobretudo o universo de seus hábitos e costumes, com bem expressou o escritor português Ferreira de Castro (1960, p.14):

Suas obras são peças valiosíssimas da iconografia brasileira. Elaboradas com o material fornecido pela sua privilegiada sensibilidade, são hoje adquiridos

pelos grandes museus do mundo e exigentes colecionadores particulares que disputam avidamente a sua aquisição.

Situado entre os melhores pintores contemporâneos do mundo, Moacir Andrade transformou o seu trabalho num veículo afetivo para divulgar a continental área amazônica, com toda a plenitude de sua beleza singular, sobretudo o universo de sua inesgotável mitologia.

Podemos perceber com maior clareza a importância do artista nas artes plásticas e seu papel de difusão artística do Amazonas para outros lugares, o que encontra também reforço de sua importância no movimento das artes na cidade de Manaus nas palavras de Páscoa (2011, p. 123) “... pois o pintor Moacir Andrade já expunha na cidade havia pelo menos dez anos, visto que em 1941, com catorze anos, já tinha se revelado no Liceu Industrial de Manaus e dez anos depois no Salão da Escola Técnica Federal de Manaus”.

Nesse pouco tempo, já é possível perceber a produção artística de Moacir de Andrade e ver as conquistas que viriam a somar a sua vivência nas artes. Páscoa (2011, p. 123):

Entre 1952 e 1962, esse artista já havia participado do Salão do Ideal Clube (1954), das exposições no hall da Biblioteca Pública do Amazonas, como promoção do Clube da Madrugada (1955, 1956, 1958,1960), obtendo êxito na divulgação de seu trabalho na imprensa.

Conseguiu levar para as telas a materialização e a visualização de um universo onírico e policrômico da vida do homem Amazônico. Sempre foi fiel a um imenso e exclusivo amor por essas terras da região, com seus traços tão singulares que registram através de sua arte esboçada, seja em suas telas e/ou escritas, o fabuloso Rio Mar pontuado por Mello (1984).

A pintura de Moacir Andrade fixa os aspectos mais significativos do seu habitat natural, o mundo telúrico da Amazônia misteriosa como temática pessoal. Em cores ele relata a magia e a sabedoria tradicional amazônica.

Foi Moacir Andrade um dos fundadores do Clube da Madrugada e também da extinta União Brasileira de Escritores do Amazonas. Estudioso dos problemas de museus do Brasil, fundou a Pinacoteca Pública do Estado e a Fundação Cultural do

Amazonas, entre várias outras instituições locais e nacionais, como nos é apresentado por Alencar (2010, p. 25) <sup>3</sup>.

Em suas atuações pelo Clube, Moacir Andrade sempre buscava novos desafios e isso sempre estava refletido em suas participações e exposições, que a imprensa local sempre buscando nesse sentido dar destaque ao artista. Fazendo menções diferenciadas a suas participações e estampando suas telas e imagens em suas páginas e difundindo sua popularização na cidade de Manaus. É o que podemos perceber na publicação do jornal A Crítica, em sua edição de 13 de agosto de 1966, em que coloca “Informa-se que o pintor Moacir Andrade participará da exposição na praia da Ponta Negra com quatro telas monumentais”.

Isso também é apresentado por Páscoa (2011, p.178) a participação no movimento cultural amazonense:

É um dos artistas que mais produziu no Amazonas desde a década de 50 até os dias atuais. Pintor, desenhista, escritor e professor [...] Em 1954 ligou-se ao movimento cultural Clube da Madrugada. Realizou várias conferências e Palestras sobre a arte e o folclore brasileiro em 1975...

Sem dúvida, Moacir de Andrade pode ser apontado entre as relevantes expressões culturais das Belas Artes da Amazônia do século XX. Seus trabalhos são muito apreciados pela crítica e pelos pesquisadores. Figuram em importantes Coleções Particulares, assim como em vários Museus públicos e privados, tanto no Brasil como no exterior.

---

<sup>3</sup> O primeiro diretor da Pinacoteca foi Moacir Andrade, que permaneceu durante quatro anos. Além disso, o artista acumulava outras atividades profissionais, lecionando na Escola Técnica Federal do Amazonas e no Colégio Estadual D. Pedro II. Sua atuação na Pinacoteca foi marcante no âmbito administrativo.



Figura 5. Matéria sobre Moacir Andrade. Jornal a Crítica, Caderno Bem Viver, 2012. Acervo do Casarão de Ideias.

Além das artes plásticas Moacir Andrade também expressou através da literatura sua preocupação com a Amazônia, seus costumes, suas crenças, seu folclore, suas lendas e que buscou através de outras linguagens artísticas levar essas informações, através de poemas, pesquisa e estudos antropológicos em suas diversas publicações literárias.

Nesse sentido de perceber a grande importância de Moacir Andrade no cenário cultural local, nacional e internacional, as palavras de Silva apud Sartre reforçam esse grande talento amazônico:

Pintor das telas das tradições indígenas, dos barcos, dos rios, das paisagens ingênuas do povo que reside na capital amazonense e nos beiradões dos rios... hoje é líder cultural, místico assandalhado daquela grande área brasileira e conhecido como o “guru” do rio Negro ou o monge de Aparecida, em Manaus. Autor de vários livros de alta importância documental para pesquisas... Além de pintor famoso em todo mundo, Moacir Andrade é também poeta, estilista, escritor de sucesso[...] Silva (2003, p.75)

**Cultura**  
Na imagem, o amazonense está finalizando mais uma tela

# Moacir Andrade >

## Oitenta anos de arte

Artista plástico, escritor e poeta planeja comemorar com exposição e livro

**RAPHEL BEZAS**  
ESPECIAL PARA A CRÍTICA

Três andares repletos de livros, santos, fotografias e muitos quadros, que exalam e reconstroem discretamente os 80 anos de carreira do escritor, poeta e artista plástico amazonense Moacir Andrade. O ateliê, localizado ao fundo de sua residência, é onde fica todo o “universo pessoal” do artista, que é movido pelo simples desejo de trabalhar.

Para celebrar essas oito décadas, Moacir informa que deverá fazer uma exposição no próximo ano e que Livia Mendes, presidente da Fundação Municipal de Cultura e Artes (Manauscult), irá publicar um livro referente aos seus 80 anos de carreira, porém a obra ainda não tem data ou previsão de lançamento.

**Aprendizado**  
“Os meus desenhos são criações que vêm da minha cabeça. Sou autodidata, nunca estive em nenhuma escola de arte, mas aprendi absorvendo de outros artistas, lendo li-

vro, vendo ilustrações e frequentando museus”, diz Moacir, que começou, aos 5 anos, com seus primeiros traços e desenhos, e desde então não parou de pintar. Ele já fez cerca de 50 mil quadros, entre pinturas e desenhos e escreveu 20 livros. Ao todo, já divulgou sua arte para mais de 100 países.

Alguns de suas principais influências artísticas são Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976) e Tarsila do Amaral (1886-1973). “Todos esses artistas eu conheci. Sou um regionalista universal, pois faço quadros de Manaus, mas com uma conotação universal. Em telas sobre o folclore da região gosto de colocar minha alma, pois sou amazonense”, afirma. “Os meus quadros e livros estão ligados intimamente ao Estado. Sou tão apaixonado pelas coisas da Amazônia que quase todas as minhas publicações abordam esse assunto”, complementa. Normalmente, em suas pinturas, o amazonense utiliza tintas óleos, acrílicas e guaches - essa última sendo para desenhos sobre papel.

**Desejo**  
De acordo com o aniversariante, a maior homenagem que pode proporcionar para Manaus é continuar trabalhando. “Vou prosseguir até quando Deus quiser. Adoro a vida, porque ela é única. Para mim não existe outra além dessa”. Ele revela, ainda, que ao fabricar, espera que suas obras estejam nos museus da capital. “Dou, mais do que vendo, meus quadros, mas queria que minhas obras ficassem nos museus de Manaus, porque foi onde vivi. Isso é o meu grande, no qual tive meus amores”.

**Saiba mais**

**>> Origens**  
Nascido na Santa Casa de Misericórdia, cresceu no beiradão do rio Solimões, em Manausapuru. Começou a desenhar aos 5 anos, e em 1941 teve sua primeira exposição, de desenhos feitos na infância e adolescência. Foi professor de várias instituições de Manaus, do Ginásio Dom Pedro II até a Universidade Federal do Amazonas. Ele já escreveu 20 livros, entre eles “Vida & Pintura” e “Pratos, lendas, histórias e superstições de alguns países do Amazonas”.

**Frases**

“Arte é tudo na minha vida. Ela é a manifestação da minha felicidade, do meu bem-estar e dia a dia”

“Sou um regionalista universal, pois faço quadros de Manaus, mas com uma conotação universal. Em telas sobre o folclore da região gosto de colocar minha alma, pois sou amazonense”

**A Imagem**

**>> Durante entrevista com Moacir Andrade**

Na foto acima, Moacir lendo o livro “Recordar e Viver” - Álbum de Músicas Brasileiras e Interações de todas as épocas”, com o qual ele diz passar horas cantando os sambas presentes na publicação. Abaixo, observando o segundo andar de seu ateliê

Figura 6. Matéria sobre Moacir Andrade. Jornal a Crítica, Caderno Bem Viver, 2011. Acervo do Casarão de Idéias.

Diante da colocação, embora exposta com certa emoção pelo autor, podemos perceber a grande influência de Moacir Andrade nesse cenário que se construiu a partir do Clube da Madrugada em relação a linguagem das artes plásticas em Manaus. Mesmo com o passar do tempo, o artista ainda permanece no cenário cultural local como referência desse processo histórico cultural que a cidade de viveu nesses anos de existência do Clube da Madrugada.

## **2. As obras e o diálogo com as memórias culturais do artista**

Nascido e criado em terras amazônicas, Moacir Andrade pode consolidar seu trabalho dialogando com alguns dos significativos de forma e de cor. Interpretação que continua a processar-se, pois sua identificação através da memória e imagens que vivenciou durante sua infância, e que perdurou por outras épocas estão diretamente retratadas em suas obras.

Todo esse universo criado por Andrade, traz fortemente a sua memória em seus trabalhos como condição básica de sua humanidade, tornou-se a grande moldura de sua produção artística. A evocação dessas memórias pessoais implica a construção de um lugar de demarcações de sua individualidade e impressões que se compõem esse panorama diverso que sua obra atinge.

O modo como percebemos o mundo depende de nosso conhecimento e de nossas crenças. Esta percepção está intimamente ligada com nossas experiências cotidianas, ou seja, ela é dinâmica e altera-se ao longo do tempo, interferindo assim em nossas ideias e em nossos juízos de valor e de realidade. Isso influencia diretamente em nossas lembranças. Existe um significado, e mesmo um sentido para tudo, dependendo da cultura e do contexto em que estamos inseridos.

A atividade criadora está em relação direta com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pelo homem, pois esta experiência é o material com o qual a fantasia erige seus edifícios. A memória não só transmite conhecimentos e significações, mas cria significados e o que é muito claro na obra de Andrade, pois possibilita essa produção de significados em pleno ambiente imaginário.

Todavia, percebemos que a memória abrange diversos significados individuais e coletivos, pois ela é resultado das relações sociais do sujeito, seja de forma ativa ou passiva.

A complexidade para se conceituar memória nos leva a optar pelo conceito atribuído por Le Goff que propõe o seguinte:

[...] é um fenômeno individual e psicológico que se liga à vida social, variando em função da presença ou ausência da escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história e acumula objetos (2003, p. 419).

A memória sofreu mudanças significativas com a invenção da imprensa, com a urbanização e com as transformações na organização e nas relações sociais. Além disso, é preciso entender que diversos são os fatores que influenciam na memória, entre eles estão: o interesse, o espaço/ambiente, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura, implicando nas suas manipulações conscientes ou inconscientes.

Observa-se, com isso, que indivíduos expostos à mesma experiência, apreenderão estes fatos de forma diferenciada, pois a “memória interpretativa” (Eco *apud* Fentress, 2007, p. 39) possibilita uma infinidade de modelos de organização das ideias, articulando-as à realidade. Para entendermos a expressão “memória interpretativa” sugerida por Eco, faz-se necessário compreendermos que a memória se dá no campo das ideias, mesmo quando a relacionamos a objetos reais. Portanto, para Fentress:

a realidade, o mundo dos objetos, está organizada no espaço e no tempo [...] [contudo], as ideias, podemos organizar da maneira como quisermos [...] A conexão natural na memória, a conexão que guia a formação da memória interpretativa da tradicional, é retórica. É o tipo de conexão que pertence mais aos conceitos que aos objetos reais [...] A estrutura da nossa memória é retórica, às vezes refletida pela linguagem (FENTRESS, 2007, p.39).

É fato que “o indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições” (KESSEL, 2009, p. 3). É no contexto destas relações que constituímos nossas lembranças. Halbwachs (1990) afirma que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (p. 51). Pois, as lembranças individuais se alimentam das memórias oferecidas pelos diferentes grupos nos quais os indivíduos se relacionam, sendo assim, estão submetidas a flutuações, transformações e mudanças constantes.

Bosi (2007, p. 55), analisa que “a memória da pessoa está amarrada à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade”. Diante deste contexto, percebe-se que pesquisas pautadas em memória devem levar em consideração estas flutuações, transformações e mudanças, buscando fontes documentais que possibilitem aprofundar a análise dos fatos colhidos nas entrevistas.

A memória é um tema muito explorado nas artes. Neste contexto ela está em evidência. Muitos artistas utilizam esta temática para produzir suas obras seja no cinema, no teatro, na dança, a pintura e outras linguagens.

A pintura de Moacir Andrade é evocativa da percepção sobre o fazer artístico. Sua arte tem como referencial o universo amazônico. Esses elementos se personificam e vibram nas telas, formas e cores concebidos por esse artista, que ajudou a fixar o universo simbólico regional.

Nesse sentido busca-se apesar da diversidade de significações a compreensão desse universo, embora nem sempre nos remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginário ou concreto, a imagem passa por alguém que a produz e reconhece.

Em suas obras é possível perceber as cores, a magia e a sabedoria tradicionalmente brasileira. São evidenciados todos os meios pelos quais se manifestam as sensibilidades simples do viver às margens de rios e lagos. Motivos religiosos, lendas, abordagens sociais e uma gama de conotações que a torna ampla e difícil de rotular.

As sociedades sempre existiram e sempre vão existir a partir de relações simbólicas transmitidas de geração a geração. Os valores adquiridos ao longo da vida são parte de nossas memórias e nos possibilitam interagir com outros indivíduos, com o grupo e com as instituições que o integram.

É importante observar que o indivíduo recorda ou rememora experiências que demonstram, para ele, alguma significação. Uma experiência significativa é mais apreensível e memorável que outras. Assim, de acordo com Fentress (2007, p. 36), entende-se que “organizamos nossas memórias de um jeito que elas façam sentido antes que nos lembremos das coisas”, pois concentramos nossas lembranças em aspectos da realidade que consideramos mais significativos, organizando a memória da maneira como desejamos falar sobre ela. Acrescenta que é útil lembrarmos acontecimentos verdadeiros e imaginários. Faz-se necessário, pois, distinguir realidade de fantasia. Para o mesmo autor (2007, p. 38), essa tarefa é “socialmente mediada”, ou seja, é realizada em grupo, em coletividade.

Estas distinções entre realidade e fantasia são realizadas coletivamente, “refletem nas nossas percepções e, conseqüentemente, nas nossas memórias” (FENTRESS, 2007, P. 41), levando as ideias a serem organizadas e expressas da maneira como quisermos. Por isso, fazemos escolhas e nos impelimos em confabulações retóricas.

O seu ciclo de vida se adaptava às peculiaridades regionais, delas retirando os recursos materiais de subsistência e as fontes de inspiração do seu imaginário de

mitos, lendas e festas, Moacir Andrade Figurativo, expressionista ou surrealista, retrata os temas amazônicos com paixão, buscando inspiração em suas vivências e em sua origem amazônica.

## **2.1. As obras escolhidas**

Percebe-se que a comunicação entre arte e homem se dá no campo simbólico, das ideias, e esse diálogo passa pelo campo da intuição, e, novamente, pela imaginação. Toda essa subjetividade reativa a utilização da memória, pois ao nos depararmos com novas formas de interpretar o mundo, utilizamos nossas lembranças como referências.

É importante observar que, para dialogarmos com um objeto artístico, faz-se necessário estudar o estilo do artista e, também, a época e o contexto em que foi produzida. Pois “a apreciação estética [está] condicionada pela cultura” (JANSON, 2007, p. 7), e, como vimos, ela é diversificada, sendo qualquer abordagem interpretativa limitadora.

A obra de arte não se limita apenas àquilo que ela mostra ou simboliza, tampouco ao seu enquadramento estilístico. Muitas vezes a obra de arte se completa com aquilo que nelas vemos.

Dentre diversas obras do artista Moacir Andrade, escolhemos para esse trabalho duas que serão utilizadas para a criação do produto final desse trabalho de pesquisa. São elas Nossa Senhora do Amazonas de 1979 e Nossa senhora de Manaus de 1986. A escolha de duas obras para esse estudo busca traçar paralelos que possam nortear o trabalho de pesquisa, bem como agregar valores que possibilitem o discurso acerca das obras que serão apresentadas.

Se partirmos do que Marcuse nos coloca sobre real e irreal em sua dimensão estética em que a arte e o irreal em que o autor nos coloca o mundo das artes como aparência da verdade, a realidade cotidiana como ilusória, enganadora e nos permite vivenciar esse real e irreal na arte, o que diretamente está ligado, pois esse irreal é a representação desse real, a medida que o artista se utiliza desse elemento na construção de sua arte, essa subjetividade está diretamente presente, possibilitando que esse fictício torne-se real.

Como afirma Montes, “[...] cultura e memória são construções da vida humana em sociedade. Não há cultura de um indivíduo isolado, assim como não há

memória que não pertença a uma coletividade” (MONTES, 2007, p. 129). A construção social se dá a partir dos processos de intercâmbio entre memórias, ou seja, é o resultado da “reorganização simbólica do universo das pessoas, das coisas, das imagens e das relações” (MENESES *apud* SILVA, 1999, p. 22).

Nesse sentido toda a subjetividade do pintor está diretamente expressa em sua arte, em suas telas o que reforça sua marca como artista. É claro que não se pode negar que o mesmo também recebeu e isso também está impresso em sua arte a influência colonizadoras, bem como o processo de colonização da Amazônia e a formação de sua população também são elementos muito bem destacados na obra de Moacir Andrade.

As obras que iremos fazer esse breve estudo está inserida em um contexto que o pintor conhece e vivenciou em toda sua vida, desde pequeno no interior do estado até mais tarde quando o mesmo vem para a cidade maior porém ainda com todas as características de uma cidade em formação, as festas e folguedos populares que estão diretamente ligadas às atividades que acontecem como forma de diversão e socialização da população. A questão religiosa e que tem seu início no período medieval chega a nossa formação cultural trazendo muitos elementos já determinados para sua execução porém possibilita nesse deslocamento de tempo e de realidade que cada cultura venha a agregar novos elementos a mesma manifestação dando assim um caráter local a sua realização.

### **2.1.1 Nossas senhoras de Andrade**

Duas obras escolhidas para esse trabalho, que dialogam em suas temáticas com as festas religiosas e populares amazônicas, tanto históricas como contemporâneas. Longe de uma procura de origens, busca sugerir comparações de diferentes festas com a finalidade de estabelecer aspectos comuns e prováveis peculiaridades existentes em tais manifestações, e que reforçam a presença do artista nesse contexto amazônico, embora produzidas com uma grande diferença temporal, ou seja, 07 anos de diferença, a estética do artista é revisitada agregando novos elementos na obra posterior que potencializam o trabalho e trazem elementos reincidentes reafirmando a ligação do artista com suas obras e memórias. É importante perceber que as imagens apresentam um tempo e um espaço que refletem a escolha de quem as produziu.

Na delimitação do propósito do estudo, considera-se como “festas amazônicas” as praticas culturais de populações urbanas mestiças ou “ caboclas”, com sua suposta influencia cultural indígena, de afrodescendentes e da colonização europeia, registrada na literatura de época e vivenciadas hoje no âmbito da região amazônica, com destaques para as festas religiosas correspondentes ao Estado do Amazonas.

A primeira obra escolhida Nossa Senhora do Amazonas de 1979 e Nossa senhora de Manaus de 1986 que iremos conhecer abaixo vem dessa linha de pensamento, em que ganha outras características a ser inserida no contexto brasileiro, por seguinte nordestino e que chega ao norte adquirindo novas influências da cultura e ritos locais.

Assim, devemos olhar para as obras desta pesquisa a partir da sua capacidade de comunicação e significação, levando-se em consideração o aparato técnico na sua produção, o olhar de quem as produziu e o contexto em que foram produzidas, a fim de percebermos sua possibilidade de independência embora contextualizadas no mesmo universo social e cultural.

As Festas de Nossa Senhora sempre foram muito expressivas no Brasil. Desembarcou junto com os jesuítas e beneditinos portugueses na região Nordeste, onde perdura até hoje. Nesta oportunidade trouxeram a imagem e a mais antiga história sobre essa devoção mariana. A divulgação passou a ser transmitida tão logo os jesuítas a conheceram no início do século XVI.

Partindo agora para uma análise da primeira obra que será estudada Nossa Senhora do Amazonas de 1979( figura7) percebemos alguns elementos que reforçam essas influências desse processo de colonização e da formação das civilizações e suas devoções.



Figura 7. Nossa Senhora do Amazonas, de Moacir Andrade, 1979.  
Técnica de óleo sobre tela.

Iniciaremos nossa análise falando dos registros históricos e etnográficos sobre festas na Amazônia fazem referência a um universo relativamente amplo, muitas delas relacionadas ao calendário festivo da igreja católica, enquanto datas alusivas aos santos católicos.

De acordo com Serge Gruzinski (2001, p. 33), “a partir do ano de 1760”, que coincide com a construção de novos fortins e a multiplicação das implantações da ordem dos carmelitas, intensifica na Amazônia a presença portuguesa e o processo de miscigenação com as populações autóctones.

Deve-se considerar que a igreja católica tomou parte na colonização europeia portuguesa da Amazônia, influenciando inclusive em práticas culturais de índios, negros e brancos da colônia e do próprio Império, que podem ser apreendidos através do estudo de festas religiosas e populares que foram transportadas de Portugal para a região amazônica. Trata-se de reconhecer, portanto, que as festas tradicionais do catolicismo português adquiriram uma outra configuração da nova terra, que coincide

com a formação dos primeiros núcleos coloniais até os dias de hoje. Pode-se pensar, como hipótese que os índios e negros tiveram participação histórica significativa em festas portuguesas promovidas na Amazônia e que, de alguma forma, encontram-se heranças indígenas e negras nessas festas, ainda hoje promovidas na área urbana de diferentes municípios do Amazonas.

A subjetividade do artista está presente em vários momentos como na questão onírica de seu universo amazônico, como podemos perceber os índios que guardam a imagem que aqui ganha à visão de Moacir, pois consta que a luminosa aparição de uma imagem da Senhora com o filho no braço, teria ocorrido no dia 02 de fevereiro de 1400 ou no ano seguinte, em Tenerife nas Ilhas Canárias, África. O detalhe mais importante e curioso é que nenhum dos presentes conhecia a Virgem Maria, ou o cristianismo, pois essas ilhas, embora descobertas em 1309, seriam colonizadas pelos espanhóis só no final do outro século, e que aqui Moacir utiliza-se de sua liberdade de artista e representa as imagens de Nossa senhoras em sua obra.

Mário Ypiranga Monteiro(1983), no estudo dos “ cultos de santos e festas profano-religiosas” da Amazônia, realizados sobretudo no Amazonas, reconhece a importância espiritual do catolicismo português orientando as festas de santo e outras práticas festivo-religiosas, ao mesmo tempo em que se refere a contribuição da magia do índio e negro a essas festas.

Diante do exposto podemos fixar essas influências históricas estão diretamente ligadas nas obras escolhidas, através do significado simbólico que o artista utiliza para representar essas festas amazônicas, onde esse sincretismo mágico-religioso não comportem separação.

Vários elementos traduzem essa participação do povo local nesses ritos, bem como isso chega oralmente a outras gerações, e que no caso de Andrade ganha o universo da pintura como a expressão dessas influências culturais em sua obra. A utilização de canoas nas imagens criadas por Moacir Andrade também é algo que potencializa suas particularidades e o universo amazônico, por ser o único meio de transporte no início do processo de formação de nossas cidades da região e que ainda hoje é o de mais fácil e ainda o mais barato acesso para a população ganha e reforça a obra do artista e de sua apropriação desse universo representado em suas obras.

Durkheim, em sua obra clássica sobre a vida religiosa( 1989,p.452), discute a importância do elemento recreativo e estético na religião, mostrando ( Id.: p. 456) a inter-relação entre cerimônia religiosa e a ideia de festa, pela aproximação entre os

indivíduos, pelo estado de efervescência coletiva que propicia e pela possibilidade de transgressão as normas.

As cores fortes e vibrantes também é algo bastante presente no trabalho de Moacir, pois é algo amazônico, a diversidade da fauna e flora possibilitavam aos nossos índios essa diversidade de cores em suas pinturas e plumagens e que o artista também absorve para suas telas.

Nesses termos é pertinente ressaltar as características de uma arquitetura distinta amazônica, os meios de transportes, seus instrumentos de trabalho, seu conhecimento e modo de manejar os recursos da floresta, seus hábitos alimentares, as formas da captura de peixe em face de suas necessidades também ganham destaque nas obras de Andrade.

Ao observamos outras telas do artista sobre a temática festas e folguedos populares, como a segunda obra escolhida Nossa senhora de Manaus de 1986 (figura 2) podemos perceber a reincidência de alguns elementos em seus trabalhos, o que aqui caracteriza um potencial a suas telas bem como passa a ser uma marca registrada do artista.

Isso fica muito claro nas flores que o mesmo passa a utilizar em várias obras e as mulheres na canoa, que ao buscarmos entender um pouco isso podemos destacar a imagem recorrente dessas mulheres em várias obras do artista e que pode ser explicada quando buscamos elementos históricos que nos orientam sobre a figura feminina no universo religioso e de convívio social em que as festas religiosas e procissões no Brasil Colônia tem seu início e se intensifica no século XVII eram um momento privilegiado de convívio social, sobretudo para as mulheres, que viviam restritas ao ambiente familiar.

As procissões eram o ponto alto para os membros das irmandades: cada uma tinha sua vestimenta, cores e standards que lhe davam reconhecimento interno e externo e que isso fica agora ainda mais justificado ao olharmos para obra de Moacir Andrede e de suas influência nesse processo de sua identidade cultural em que o mesmo traz essas mulheres porém agora em nosso meio de transporte tao utilizado pelos ribeirinhos em suas trajetórias diárias e também festivas.



Figura 8. Nossa Senhora de Manaus, de Moacir Andrade, 1986.  
Técnica de óleo sobre tela.

Os estandartes aqui presentes e que tem seu surgimento na Idade Média e que a origem dessas insígnias é militar e remonta às batalhas campais, como forma adicional de identificação, visto que os soldados não podiam ser facilmente reconhecidos nos campos de batalhas pelos seus capacetes ou armaduras. Logo, surgiram os estandartes, e que depois ganham novas utilizações inclusive em festa religiosas entre outras.

Um elemento muito presente em ambos os quadros de Andrade, as procissões, ou cortejos trazem essa simbologia desde as procissões, como desfile de irmandades, de corporações de ofícios, de grupos étnicos congregados em confrarias específicas, simbolicamente exposta em termos de linguagem espetacular, a procissão reafirma, pela presença efetiva de atores sociais, correlações de força.

Essas referências interessam a pesquisa para além das referências explícitas ao que se dançou ou como se dançou, mas sim a representação que o artista agrega, na forma mais elevada, recorrendo a utilização simbólica dessa história em suas obras,

pontuando e afirmando essa religiosidade que chega a sua arte através de suas vivências e memórias.

Destacamos aqui o caráter intensamente religioso apresentados nas obras escolhidas, vinculadas às devoções de Nossas Senhoras, e flagra-se, então, um traço marcante de quase todas as danças populares brasileiras: a interpenetração entre arte e devoção. Uma religiosidade que, longe de remeter a um caráter primitivo dessas danças, apresenta-se como resultado de catequese e de processos de aculturação, como expressão de um cristianismo moderno.

Assim podemos concluir que a subjetividade do artista e o seu universo onírico estará sempre salvo em suas telas e em seus pensamentos.

## **2.2 O corpo- imagem**

O corpo é um meio de comunicação, é o veículo de expressão utilizado pela dança e é através dele que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade pode ser transmitido (FERNANDES, 2007, p. 30).

Ao longo do tempo e em diversas culturas o corpo tem sido estudado e modificado de maneira consistente. Para Canton (2009) interferências sobre o corpo vão desde intenções que respondem tanto a um questionamento filosófico ou a uma diferenciação até tentativas de afirmações a uma singularização de determinado corpo, como uma atitude de localização dentro de um grupo, ou uma marca de pertencimento.

O corpo, na contemporaneidade, vem sendo um profundo objeto de estudo, pois se encontra em constantes discussões em diversos campos profissionais, sejam eles nas artes, na ciência, na filosofia. Em cada um desses territórios abordagens e olhares são aplicados de forma diferente, devido ao grupo de interesse e particularidades da área.

Ao longo do tempo e em diversas culturas o corpo tem sido estudado e modificado de maneira consistente. Para Canton (2009) interferências sobre o corpo vão desde intenções que respondem tanto a um questionamento filosófico ou a uma diferenciação até tentativas de afirmações a uma singularização de determinado corpo, como uma atitude de localização dentro de um grupo, ou uma marca de pertencimento.

Para Queiroz (2009) o corpo é entendido como um estado sempre provisório do que acontece nas redes de informação corpo – ambiente. Por tanto é somente a partir dessa trama, que conseguimos examinar a questão das relações entre corpo, mídia e

sociedade e detectar o papel do movimento e do contato na implementação da liberdade. Corpo e ambiente estão sempre em constante transformação, uma vez que o fluxo de informações entre ambos não estanca, ou seja, é um fator extremamente dinâmico e que evidencia um corpo fragmentado.

Matesco (2009) aponta que:

As constantes presenças do corpo fragmentado é uma metáfora da perda da totalidade que caracteriza a modernidade. O homem é apenas efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de sua origem divina, apresenta-se como finitude e transitoriedade (2009, p. 36).

As relações de entendimento e exploração das possibilidades do corpo estão trançadas na tentativa de compreender o grau de intensidade e vivência. Greiner afirma:

Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem. Os sentimentos também constituem imagens, são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo (2008, p. 73).

Realizando um paralelo de discussão entre uma conscientização desses processos do corpo e o entendimento do mesmo na atualidade, Greiner (2008), afirma que as pessoas parecem não lembrar que tem corpo, durante todas as suas ações cotidianas. Apesar das dificuldades de reconhecimento do corpo para tanta gente, não se pode negar que alguma coisa mudou nos últimos anos, levando muitos a repensar não apenas os seus próprios corpos como todo um campo de estudos até então muito pulverizado.

Segundo Martins,

O corpo sempre foi moldado, entendido e vivenciado em respostas ao estímulo, vontades e adestramento dos diversos níveis de poder e desejo, servindo como suporte das idealizações, dos controles e das expressões culturais. As práticas corporais, a ideia de corpo, suas representações e mesmo suas possibilidades sensíveis tem sido produzidas e modificadas ao longo do tempo. O conceito de corpo pode ser entendido como uma construção histórica. (2005, p. 69).

Se antes o corpo se comunicava de outra forma e era parte integrante de um todo, agora ganha sua singularidade específica, sendo entendido a partir do seu funcionamento próprio. Martins (2005) defende que antes o corpo era “morada da

alma”, mas, agora, a alma agora é secularizada e o corpo ganha um proprietário: um indivíduo, possuidor do próprio corpo.

A concepção de corpo secular / fragmentado coincidiu com o desenvolvimento da ideia do indivíduo. Anteriormente, para Martins (2005), os corpos eram comunitários, permeáveis, compartilhados e compreendidos a partir do cosmo. Com início da tomada de consciência do indivíduo, o corpo ganhou autonomia e foi dissociado da ordem do universo.

Martins ainda aponta que:

A ideia de corpo nem sempre supôs a consciência de sua posse. Essa noção de possuir o corpo próprio, de corpo individual (bem ao corpo burguês de em relação as ideias de individualidade e propriedade) vem sendo construída a partir da idade moderna, consolidando-se na idade contemporânea, quando a individualidade ganhou caráter institucional na ideia de “cidadão” (2005, p. 70).

No século XX, após duas guerras mundiais e, sobretudo, com a consolidação da indústria cultural, surgiu uma nova concepção do corpo, acompanhada de um novo conceito de saúde e uma nova eticalização corporal.

Para Greiner (2005), toda essa nova eticalização demonstra a “crise do corpo” que acompanha a crise do sujeito moderno.

Como parte dessa crise e de seus valores Greiner, indica que:

A “crise do corpo” faz-se evidente, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, quando a identidade estável e totalizada que o mito do homem moderno propôs e construiu mostrou-se equivocada. Assim, se o corpo moderno foi inventado e imposto cabe, na contemporaneidade, a sua reinvenção (2005, p. 36).

Nesse sentido não há uma receita para entender o que seria e como apresenta a dramaturgia do corpo em seu estado de crise muitas questões estão em jogo. Para Greiner (2005), o tempo aparece como um dos aspectos fundamentais, entendido como tempo presente que carrega e modifica passado e futuro.

O corpo, portanto, passa a ser uma carta, um mapa que foi muitas vezes redesenhado, por isso nele é possível reconhecer a demarcação de certos recursos identitários. Os mapas corporais ou cartografias do corpo, segundo Neto (2006), não são resultantes apenas de fatores naturais e/ou acidentais, mas decisões que derivam de múltiplas escolhas / acontecimentos também datáveis e especializáveis. Elas ainda podem ser temporais ou permanentes.

Neto, conclui que:

Sobre o mapa mutável do corpo, podem se realizar os objetos que o ocupam territorialmente de maneira efêmera. Em sua temporalidade eles anunciam códigos. E a esses mapas temporários do corpo poderia se chamar de cerimoniais ou ritualísticos, porque atendem a dimensão de um tempo que obedecem a ciclos e ritmos (2006, p. 58).

Ainda para Neto (2006), o corpo, como repositório de muitas informações sobrepostas, é, mesmo sob um tecido ou página cada vez menos plástica, sempre um desenho novo, mutável e resultante de muitas escalas espaço – temporais.

Quando se começa a estudar o corpo a partir de estados diferentes (e muitas vezes simultâneos), é como se multiplicássemos múltiplos escaneamentos nos quais imagens se atravessam umas nas outras e mudam a cada instante. O corpo, segundo Queiroz (2009) sofre interferências do ambiente (tempo - espaço) e isso altera sua condição, identidade, possibilidades e leituras.

Greiner pontua,

É preciso falar ainda falar sobre o tempo, sobre o que se quer dizer com “o corpo, algo que se passa em tempo presente”. A informação nunca existe exclusivamente no presente como algo distinto do passado e do futuro. O que está confinado ao presente é apenas a sensação, organizada ao que seria uma categorização primária,. O contato com o ambiente que já envolve analogias, mapeamentos e conexões diversas já não tem mais nada a ver com o presente porque já aponta para uma lógica sucessiva de processos cognitivos (2008, p. 114).

Tais ideias indicam uma co-dependência entre perceber uma forma representacional e a concepção de uma situação. Isto envolve categorias perceptuais, significados semânticos e um contexto, tudo isso construindo uma ideia de olhares e percepções sobre o corpo.

Segundo Zumthor,

O corpo permanece estranho à consciência de vida. É o ambiente que o desenvolve. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança, no entanto não temos se não o nosso corpo para nos manifestar (2007, p. 80).

Algumas propostas ajudam não apenas a elaborar uma história e uma investigação teórico – prática para o corpo, mas sugerem mudanças de procedimentos importantes para testar as relações entre corpo e ambiente, entre corpos e outros corpos, e entre diferentes universos do conhecimento.

A verbalização desses conceitos do corpo que não é algo pronto, segundo Greiner (2005), propõe uma aproximação com um tipo de processo e olhares dinâmicos que envolvem a discussão do corpo em crise como estratégia evolutiva para organização de experimentos em arte.

O que aparece comum, aos autores em discussão, é a possibilidade de organização e da linguagem com ausência de modelos *a priori*. Busca-se o exercício de uma dramaturgia distinta e amparada pelos textos e estados do corpo, bem como, a exploração do tempo presente, onde passado e futuro ganham existência residual para em seguida renascer um no outro.

Com essa ideia de hibridismos e suporte plural, Greiner comenta,

É a partir do discurso das artes, da ciência, e da mídia que o corpo conteria uma multiplicidade de corpos e conceitos disponíveis na sociedade moderna. Algumas regras de modificação marcariam a escolha e o arranjo de signos incorporados. Interessa indagar os aparatos dessa corporificação, ou seja, como um corpo se torna corpo e os muitos corpos do corpo (2005, p. 35).

O corpo é um lugar de existência. O “dentro” do corpo são operações específicas como sensações e percepções que superam os limites da moral e da religião.

Configurando-se a falência dos valores modernos, o questionamento dos dualismos e distinções, que caracterizaram a tradição cultural ocidental foram aprofundados e tornaram-se indesejáveis. Nesse contexto, a tecnologia digital passou a exercer um papel predominante.

Construindo um mundo virtual de simulações e de duplos, a era digital pôs em questionamento as principais noções de realidade, tradicionalmente associadas à presença tangível e ao suporte material.

Martins cita que:

Fronteiras radicais como natural – artificial, eu – outro, corpo – mente, criador – criatura, verdade – ilusão, real – irreal, forma diluídas, não sendo mais tão nítidas e operacionais. A era digital inaugurou uma nova realidade e uma nova antropomorfia (2005, p. 74).

Desde então, os limites do corpo tem sido redefinidos, não só na sua conceituação, mas também na sua própria integridade física.

A integração de tudo isso ao corpo do caboclo agregado ao seu ciclo de vida se adaptava às peculiaridades regionais, delas retirando os recursos materiais de subsistência e as fontes de inspiração do seu imaginário de mitos, lendas e festas,

Moacir Andrade Figurativo, expressionista ou surrealista, retrata os temas amazônicos com paixão, buscando inspiração em suas vivências e em sua origem amazônica.

O corpo é o enigma da existência, a evidência do existir. É a presença viva e pulsante da vida muitas vezes representada através das mais variadas mídias artísticas. Mas, segundo Rolla (2005), nenhuma dessas mídias foi tão longe, quanto a performance, ao discutir e mostrar os limites da imagem corporificada do humano. Portanto, para ele, essa pode ser a grande força que impulsiona o ato performático.

Com isso, percebe-se que o corpo fornece não apenas um modo alternativo de conhecimento, mas, a subversão necessária de ordem simbólica dominante para gerar possibilidades de se produzir e identificar novos objetos de arte.

O corpo se move e ao fazê-lo arrasta consigo o lugar. Trata-se não só de um corpo produzido pelo lugar; mas um corpo que produz lugares. Dai percebemos as possibilidades que o corpo manifesta de alterar e reconfigurar os lugares que habita, conferindo uma particular dimensão relacional, ou seja, algo próximo ao pensamento.

Os corpos traduzem em linguagem de movimentos, elementos mais íntimos que, sem sombra de dúvidas, foram propostos pelo artista em suas diversas obras.

### 3. A dança e a relação com as mídias digitais

Para Cavalcante (1999), com o avanço das novas tecnologias, a sociedade tem passado por varias transformações, em todas as áreas possíveis do conhecimento humano, a descoberta do corpo, o interesse que ele desperta, a busca pelo autoconhecimento ganhou dimensões espantosas. A superação de limites físicos, antes almejados apenas pelos atletas, passou a fazer parte do desejo de pesquisadores, a possibilidade de rejuvenescimento, recuperação, se possível trocar partes do corpo e ate do corpo um dia, são almejadas e pesquisadas continuamente.

O corpo na cena contemporânea, ainda é o principal meio de comunicação na dança, sensível a novas sensações, sentimentos e percepções, em constante comunicação com o meio e mundo ao seu redor através do processo de globalização, sofrendo influencias que constantemente modificam sua interpretação de mundo e visão artística.

Para a pesquisadora, bailarina e coreografa Ivani Santana, o corpo é uma mídia comunicacional em constante troca com o ambiente devendo ser levado em consideração que:

O homem e sua cognição podem passar a ser tratados também como processos culturais. A tecnologia, portanto, deve ser contextualizada na cultura a qual pertence [...]. A tecnologia computacional carrega o pensamento, os sistemas conceituais metafóricos e inconscientes do seu inicio histórico e, por isso, a relação do que parecia oposto- natureza e cultura- fica escancaradamente exposta (SANTANA, 2006, p.32).

Nesse sentido podemos perceber que a autora apresenta ao longo do seu trabalho de pesquisa em dança e mediações tecnológicas corpos que trabalham em cima de suas características peculiares e possibilidades sensórias motoras, tendo uma importante participação na criação de suas obras interativas em dança, um corpo onde não há a pré-codificação imposta pelas coreografias, e sim uma espontaneidade, liberdade de interação entre si e com o meio maquinaico, mas dentro da ideia da concepção da obra.

As danças com mediações tecnológicas, sem fazer o uso da videodança que é um tipo especifico, são realizadas em palcos ou espaços alternativos, com projeções de imagens capturadas ou não em tempo real, apresentações com bailarinos cujos corpos se encontram envolvidos por eletrodos que captam cada mudança de sua movimentação, recursos estes que podem ser usados na videodança.

A dança contemporânea se apresenta como uma nova maneira de se pensar esta arte, não há um modelo ou padrões definidos, em relação a técnica ou aos corpos que dançam,

o que não quer dizer que pode ser qualquer coisa sem uma proposta com base e fundamento, ela como as outras formas de arte, está ligada a ideias criativas e fortes.

Mesmo que nem todas as premonições se efetivem, cumpre discernir que as esperadas fusões, via computador, já estão, de certa forma, sendo antecipadas no hibridismo e nas misturas entre as formas, gêneros, atividades, estratos e segmentos culturais, e meios de distribuição e interação comunicacionais que estamos experimentando, como se a dinâmica fluida dos processos culturais no mundo presencial já estivesse colocando nossas sensibilidades em sintonia com as dinâmicas virtuais da cultura ciberespacial em curso.

As consequências dessas tecnologias para a comunicação e a cultura são remarcáveis. Estamos, sem dúvida, entrando numa revolução da informação e da comunicação sem precedentes que vem sendo chamada de revolução digital. O aspecto mais espetacular da era digital está no poder dos dígitos para tratar informação, som, imagem, vídeo, texto, programas, com a mesma linguagem universal.

As artes performativas, como a dança, possuem o registro visual como grande aliada. Ela é uma “produção que ocorre no tempo e no espaço” (CERBINO, 2008, p. 117), servindo de suporte às companhias de dança no sentido de registrar o seu repertório coreográfico e de exprimir a opção estética em determinado período, sendo, na maioria das vezes, transformadas em fontes documentais para o estudo e compreensão da história da dança.

O cinema mudo, contudo, não tardou a perceber a potencialidade da dança e passou a utilizá-la de maneira singular. Artistas europeus produziram obras nas quais a dança tem lugar privilegiado, refletindo e inovando, descobrindo e afirmando um novo horizonte para se pensar e fazer a dança no cinema, tanto no circuito da arte de vanguarda quanto no comercial.

Uma das possibilidades de conhecer as diferentes coreografias de determinados grupos é acessando, via internet, o site da companhia para observar a galeria de fotos, e vídeos postados e disponibilizados nas páginas do site. Esta facilidade em acessar as imagens através de sites na internet pode promover a identificação das opções estéticas de determinados grupos artísticos. Uma análise mais aprofundada pode, ainda, nos levar a conhecer as implicações que influenciaram as produções do momento estudado. Observa-se, com isso, uma função específica e relevante da mídia digital na sociedade contemporânea.

Explorar o diálogo corpo-câmera por intermédios de suas potenciais vinculações técnico-expressivas resulta em uma des-materialização do corpo no próprio processo de abstração do espaço físico e real para o espaço digitalizado e virtual, originando assim coreografia do gesto digital. Essa coreografia concebe a si própria como nova forma de expressão dentro do gênero vídeo dança.

### **3.1. Vídeo dança**

A história da videodança pode ser traçada através de seus antecedentes cinematográficos, com as primeiras pesquisas de movimento realizadas no cinema; pelos musicais de Hollywood e pelas vanguardas artísticas. Por exemplo, nos filmes de Fred Astaire (1899-1987), bailarino, coreógrafo e ator de muitos musicais da conhecida Era de Ouro de Hollywood, a coreografia é exposta, em longos planos-sequência, praticamente sem a utilização de efeitos especiais, deixando livres os bailarinos para que dançam e emocionem os espectadores.

Os esboços a seguir tentam dar uma pequena visão geral do percurso histórico da interferência da dança no cinema. Com isso, os opostos da reconstrução e da criação representam uma dicotomia – por assim dizer, duas linhas por entre a história do cinema que, ao não se pretenderem limites estritos, permitem também alianças. Assim como a sucessão histórica de diferentes mídias- cinema, televisão e vídeo- não podem ser vista como linear, já que cada uma delas é baseada nos próprios antecedentes técnicos e, hoje, as diferentes manifestações midiáticas coexistentes ou se sobrepõem umas as outras.

O cineasta Busby Berkeley (1895-1976), ao contrário, em seus filmes, rompe com as coreografias de palco, liberando a dança das perspectivas frontais do cinema, além de explorar planos incomuns e manipulações de espaço e tempo.

A bailarina Loie Fuller com sua *Serpentine Dance* foi uma pioneira da arte com tecnologia utilizando conhecimentos científicos sobre óptica, química e eletricidade para compor seus trabalhos artísticos, abrindo caminhos para uma arte híbrida. Suas experimentações no palco levaram o teste da primeira mistura química para géis e diapositivos, os slides. Existia uma relação do seu trabalho devido as pesquisas sobre luz e

ângulos com a arte do cinema, o que lhe levou a ser uma das primeiras bailarinas a ser filmada Spanghero(2003).

Maya Deren ucraniana é considerada pioneira na interação da dança com o cinema, propondo alterações na perspectiva de espaço e tempo, criação de ilusões investigando as técnicas de edições. Fazendo parte do cinema de vanguarda de 50 e 60. Entre suas varias contribuições, o recurso de edição chamado dupla exposição, que formata noções de temporalidade, originou a ideia de montagem como composição. Comparando-se ao trabalho do coreografo com o uso do tempo e espaço.

Os primeiros trabalhos com vídeo dança datam dos anos 70, sendo sua origem relacionada a partir do vídeo arte e se caracteriza principalmente como uma forma de experimentação de novas possibilidades de percepção e de movimento no espaço e no tempo. Ela nasce da mistura da técnica da fotografia, do cinema e da dança, sendo que não se restringe a esses três itens a sua produção, enquadrando-se em uma obra contemporânea, esta aberta a sofrer a contribuição vinda dos mais diferentes campos artísticos e de pesquisas em novas tecnologias.

Merce Cunningham coreógrafo e pesquisador, é um dos pioneiros na investigação da dança e novas tecnologias, adaptando e criando dança para as telas de vídeo e cinema deste a década de 70. Seu primeiro vídeo dança em parceria com o videomaker Charles Atlas foi Westbeth em 1974. A essa mescla, ele agregou realizações multimídias como performance, happening e dança pós-moderna. O trabalho deste artista voltou-se ao desenvolvimento da dança misturada à tecnologia em diversos aspectos. Por exemplo, é dele a criação do software Dance- Forms, programa que permite mover figuras humanas tridimensionais para criar sequências coreográficas na tela do computador.

Essa nova forma de arte foi difundida principalmente na Europa, Alemanha, Franca e nos Estados Unidos. No Brasil a pioneira da vídeo dança foi Ana Livia Cordeiro, bailarina, coreografa e arquiteta. Realizou danças com exclusividade para o vídeo, Ana Livia criou uma nova forma de conceber a dança chamada de computer dance, em que planejou no computador a atuação de bailarinos e da equipe de TV. Também criou um sistema de notação em dança chamado Nota-Anna, que é um sistema desenvolvido para registro do movimento em sua trajetória no espaço e tempo.

Isso fica claro nas colocações de Bozzini (1991) ao pontuar que:

Essa nova dança [...] busca [...] uma nova linguagem, que integre não só arte e música, mas também cinema e vídeo. De seu significado como uma ferramenta, o vídeo rapidamente se desenvolveu como um modo de produção artística. Ao mesmo tempo, é muito comum que os espetáculos incluam trechos de filmes ou gravação de vídeo, transmitidas diretamente a partir do que está acontecendo ao vivo, no palco. (1991, p. 39).

Esta ressignificação do corpo e do movimento gera outro lugar, em que os fazeres – dança e vídeo – não são mais pensados separados, mas como um processo de criação em conjunto. Mais do que a transposição da dança para o vídeo e/ou cinema, pode-se pensar em uma hibridação, e, por isso mesmo, um trânsito entre identidades flutuantes e imprecisas. Cria-se, com isso, uma dramaturgia das imagens, em que o que pode ser chamado de efeito dança surge não como objetivo a ser alcançado, mas como consequência.

O aperfeiçoamento técnico e a rápida disseminação do vídeo, desde a década de 1970, tornaram possível em muito pouco tempo registros flexíveis e econômicos, além de reprodução em dança. As variações surgidas no vídeo, nesse ínterim, representaram para todas as companhias de dança um suporte indispensável, embora simples, para seu trabalho. Registros de ensaios servem como controle visual de qualidade dos movimentos, ou como ferramenta para encontrar ideias se, por exemplo, as improvisações e os próprios ensaios são gravados. Hoje, a arte da dança é a que dispõe de mais documentação visual. O mercado exige das companhias nova visibilidade e cooperação com peritos. Essa disposição seria um estímulo para o desenvolvimento da vídeo dança.

### **3.2. Senhoras de Andrade: dois vídeos dança**

A reapresentação dessa obra, ganha uma nova inquietação, uma nova interpretação através da movimentação dessas imagens já consagradas, possibilitando assim uma maior difusão e o reforço de nosso compromisso com a arte em manter cada vez mais viva nossa identidade cultural agregando ainda mais valores ao artista bem como sua popularização tornando assim cada vez mais rico nosso patrimônio cultural brasileiro.

O resultado de tudo isso será impresso através da documentação em dois vídeos dança que possibilitará essas hibridações em diversas linguagens artísticas: artes plásticas,

dança e novas tecnologias e visualizado em dois trabalhos denominados: Senhora de Andrade in Manaus e Senhora de Andrade in Amazonas.

Os caminhos percorridos para compor cada vídeo dança buscou seguir dois elementos que diretamente estão ligados ao pesquisar e suas memórias, ou seja, a religiosidade e o regionalismo através da relação com o corpomídia.

A chave de entendimento do conceito de corpomídia é a relação do corpo com o ambiente a ser entendida como coevolução, e não como evolução. Pois ambos, corpo e ambiente, estão evoluídos e realizam suas trocas através do processo evolutivo. Essa relação não cessa e, por isso, para a teoria do corpomídia, “nosso corpo não passa de uma forma circunstancial que as muitas informações espalhadas pela vida tomam ao longo do tempo” (KATZ, 2002, p. 31) e ainda: “o corpo é uma mídia, um processo constante, permanente e transitório, de acomodamento dessas trocas inestancáveis com o ambiente onde vive” (KATZ, 2002, p. 35)

Cada vídeo assume em sua exibição pontos que buscam afirmar as escolhas bem como as obras escolhidas para cada vídeo e suas relações com o corpo, o artista, as obras e o lugar.

### **3.2.1 Senhora de Andrade in Manaus**

Sem pretender dar uma definição prévia de cultura popular, regional, ou regionalismo, até porque caberia um maior estudo para analisar melhor esse conceito. Nem todas as pessoas de uma mesma sociedade partilham de uma mesma cultura, daí é importante salientar a cultura letrada, ou seja, aquela adquirida através da educação formal, nas escolas, universidades que ainda atinge uma minoria, e uma cultura iletrada da maioria, que viceja nas farsas, mistérios, folhetos, contos, imagens devotas e festas religiosas etc.

No videodança Senhora de Andrade in Manaus que tem como releitura a obra Nossa senhora de Manaus de 1986, as imagens utilizadas para a criação da mídia abordando o tema regional sem ser regionalista, busca pontuar as questões da regionalidade, parte imanente de nossa cultura e da obra escolhida, transportando alguns elementos figurativos do artista para a aproximação contemporânea com a cidade.

A nova população das cidades, distantes de suas fontes culturais tradicionais, afastada de seu meio, transforma-se em consumidora dessa cultura intermediária, com características de cultura de massa, voltada para o consumo imediato, em que, produtos manufaturados são postos para circular por uma economia cada vez mais mercantilizada.

E é nesse lugar que entra a produção do videodança, o que somos enquanto cidade hoje e nossa relação com essas questões culturais que dialogam com esse corpo contemporâneo e suas possibilidades de relação com a cidade de Manaus do artista Moacir Andrade e a Manaus que cria uma nova identidade cultural.

O contexto histórico e cultural, bem como as peculiaridades conceituais de cada realidade de onde surgem essas terminologias, faz com que elas não sejam exatamente equivalentes e adequadas para descrever não importa qual situação cultural.

As várias culturas vivem a contradição de sofrerem as mesmas transformações e receberem as mesmas influências a partir de lugares e tempos diferentes, e o resultado disso é um mapa cultural de temporalidade descontinuas, um sistema aberto, imprevisível, diferentemente de uma “cultura universal”, pretendida durante muito tempo pelo ocidente.

Daí o desejo de rerepresentar o olhar do artista através de outra linguagem, buscando traçar esse paralelo referindo-me as trocas culturais que fazem parte do processo estudado, a exemplo dos diálogos estabelecidos entre as artes plásticas, a dança e as novas mídias, em que no vídeo, não busco nomear nenhum desses lugares, apenas dialogar com todos.

Interessa-me aqui refletir sobre como os contextos culturais, em especial os vividos pela cidade de Manaus, pelo olhar do artista e o novo olhar do pesquisador, dialogam através da dança, relacionam-se com este “impacto sociológico e cultural de uma mesma cidade”, em que, os domínios artísticos se munem da construção de um saber paralelo, ou seja, as novas mídias como forma representativa desse novo olhar sobre a mesma cidade, e sua nova relação seja de afirmação ou contestação.

É inevitável atrelar essa discussão ao debate sobre as concepções de identidade, seja ela qual for, e nesse sentido é que se deu a escolha da obra aqui estudada nesse primeiro vídeo.

Precárias são as que separam as diferenças de identidades, sendo, portanto, precária qualquer ideia de essência do sujeito. Numa compreensão mais abrangente, a relação corpo-ambiente explica por que os constantes trânsitos de povos, informações e referências

culturais concorrem para que não fiquem intactos nem o ambiente para qual se migra, nem o que migra para tal ambiente.

A fertilidade encontrada nesse ambiente está justamente na possibilidade de entender essas constantes trocas com o lugar e seu tempo. Levar esse corpo então para diversos ambientes, aproximando dos lugares contemplados na obra escolhida, suas cores, formas, semelhanças e dialogar com esses ambientes, traz consigo o reconhecimento da impureza dos processos e a contribuição de cada um para a realidade desse lugar contemporâneo que é Manaus em 2013.

### **3.2.2 Senhora de Andrade in Amazonas**

No segundo vídeo que recebe o título de Senhora de Andrade in Amazonas, a religiosidade é elemento condutor para a movimentação das cenas, que agregam o que já foi colocado na análise da obra, as influências religiosas no estado do Amazonas, e a relação do pesquisador no que se refere a imigração nordestina no Amazonas traz também esse elemento religioso em suas histórias e memórias, que são bastante marcadas na obra de Andrade em diversos quadros.

O corpo religioso é um vasto domínio de estudo, um campo ainda inculto que antropólogos, historiadores das representações e historiadores da arte começam a explorar. Suas contribuições esclarecem as mudanças que se operaram no curso dos séculos medievais e modernos; mas o corpo não estava realmente no centro de suas preocupações e, portanto, elas só atingiram de maneira ocasional. A história das representações do corpo no universo religioso é hoje um canteiro aberto e o essencial da tarefa está diante de nós.

A iconografia favoreceu consideravelmente o tema da narrativa do produto desse estudo, as novas imagens acompanham, ou busca fazer paralelos com a obra do artista teve um papel essencial, pois serviram de alternativas ao discurso da pesquisa.

Transportar esse místico que vive de maneira permanente uma dupla relação na obra do artista e que o pesquisador agrega isso as questões corporais nesse discurso e que não uniformize o conjunto das manifestações corporais.

A inserção da dança na prática devocional dos cultos religiosos populares acentua sua especificidade em relação à dança contemporânea. Amplia-se, em razão disso, o âmbito da abordagem, procura-se uma visão mais integrada do espetáculo no religioso. É preciso

respeitar a natureza e a lógica interna dessa totalidade em que a dança se insere, evitar pensar lá de forma abstrata, separada do seu contexto de criação, fruição e reprodução.

É de fundamental importância também salientar a interação entre as imagens da obra do artista e as criadas a partir da releitura do pesquisador, no qual, pontua essas diversas instâncias religiosas, investigando a natureza das relações entre elas, no interior de um único campo religioso, no qual todos os aspectos da vida religiosa interagem, no nível dos discursos e da produção simbólica, e se definem a partir de mútuas referências, como instâncias complementares ou concorrentes. Os discursos religiosos, a simbologia das festas, rituais e a imagem de Nossa Senhora nesse contexto amazônico construído por Andrade, são representados no vídeo, em que, essas correlações, sejam elas meras idealizações, sejam relações religiosas efetivas. Difícil distinguir uma coisa da outra quando se trata de bens simbólicos.

Nessa abordagem proposta voltou-se para a análise e a reprodução desse olhar sobre a obra, no caminho estreito de uma releitura artística que evitou sobrepor-se à antropologia ou à sociologia, buscou na pesquisa de campo os elementos de uma interpretação que privilegie os aspectos simbólicos das festas religiosas e seus folguedos.

### **3.2.1 Aspectos Metodológicos**

A abordagem desse trabalho encontra-se dentro da pesquisa qualitativa estando de acordo com Chizzotti (2001), sendo que durante todo o processo de composição da obra, o pesquisador esteve diretamente envolvido nas diferentes situações que se apresentaram, com observações, experimentações e trocas de informações e experiências, o que levou à análise e criação em arte. O pesquisador experimentou o espaço familiarizando com os acontecimentos do cotidiano captando assim o universo das percepções.

A abordagem epistemológica, usada foi a dialética, pois existiu uma relação dinâmica entre sujeito e objeto, a todo o momento com trocas de informações diretas que aconteciam a partir das observações, muitas vezes as informações foram sendo reformuladas ou complementadas, caminhos que haviam sido escolhidos foram sendo redirecionados, as contradições que no primeiro momento pareciam confusas, acabaram potencializando soluções de alguns impasses no desenvolver do trabalho.

Na abordagem do procedimento, foi escolhido o estudo de caso, pois partindo de um estudo de observação de um todo dividido em partes chegaria a um objetivo final que era a criação da vídeo dança, onde foram feitos durante o processo de pesquisa e criação da obra registros escritos descrevendo partes do processo, fotos e filmagens dos bastidores das atividades que estavam acontecendo.

Das técnicas de coleta de dados, estando segundo Chizzotti (apud Oliveira, 2004, Lakatos, 1998), foram utilizadas:

A observação participante, onde durante as pesquisas de campo o pesquisador interagia diretamente com os objetivos observados, seja com novas informações, coreografando, criando e dirigindo as sequências coreográficas.

A análise documental e a pesquisa bibliográfica foram pontuadas a partir de livros, textos, sites, artigos. A pesquisa bibliográfica é a base de qualquer trabalho científico, ajuda o pesquisador a descobrir seu caminho e definir suas metas com informações específicas ou relacionadas ao assunto escolhido, e a análise documental pode esclarecer muitas dúvidas, principalmente quando observados relatos de outros trabalhos sobre vídeo dança.

O trabalho de campo esteve presente durante todo o processo de criação da obra, num primeiro momento específico da parte de pré-produção, pesquisa de material, escolha dos profissionais que participariam do processo de filmagem e possibilidades de parcerias. Em um segundo momento os estudos de movimentos, laboratórios, filmagens, a produção do trabalho, a direção e edição.

O diário de campo foi utilizado principalmente para a descrição dos laboratórios, pesquisas de movimento, filmagens, registros fotográficos para serem utilizados na edição dos dois vídeos proposto como produto final.

### **3.2.2 Criação do Roteiro**

O roteiro foi criado paralelo ao andamento do trabalho o que possibilitou ao pesquisador fazer várias alterações até sua apresentação final. Os primeiros escritos sempre foram pensados totalmente não linear, buscando uma poética livre para a transposição da obra do artista para esse universo do corpo e da dança agregado a essas imagens que ajudaram a construir o trabalho de cada obra.

A grande dificuldade que sempre surgia e que proporcionou o entusiasmo pelo trabalho foram às repetições de alguns elementos na obra do artista, e que potencializavam a exploração cada vez maior desses elementos nos dois vídeos. Pensar em colocar em movimento uma obra fixa foi sem dúvida o maior desafio, dialogar com as imagens já criadas pelo artista plástico e que as mesmas já possuíam grandes referências foi o grande desafio. Como encaixar e separar tudo isso e colocar em outro tempo e em um novo espaço, se deu sempre as grandes inquietações do pesquisador.

Nesse sentido o roteiro foi potencializado com algumas indicações que criariam o universo a ser abordado nas imagens. Cores, religiosidade, elementos cênicos e cotidianos amazenses foram os elementos que serviram de orientação para a criação das cenas que compõem o material editado.

O trabalho para a construção do roteiro também se deu a partir das preocupações da pesquisa de linguagem da dança e o áudio visual. A pesquisa dos lugares e do movimento que seria levado para as imagens buscou a hibridização de diversos formatos e técnicas isoladas e o que elas poderiam gerar.

A maior questão sempre era como seria possível encontrar meios de construir as cenas a partir de recursos de composição das imagens, tempo, e o espaço do áudio visual, relacionando a imagens em movimento e a escritura da dança.

### **3.2.3 Produção**

O trabalho de produção exige muita disposição, atenção, desenvoltura e capacidade de resolver eventuais contratemplos, propicia um conhecimento prático-teórico principalmente no que se refere às relações humanas e organização técnica de um trabalho, neste caso de vídeo dança.

Foi algo que sempre esteve presente nas orientações, no primeiro momento a equipe que iria conduzir todo o trabalho, tanto nas externas como nas gravações internas.

Algo que também pontuava a questão da produção foi a quantidade de vídeos danças sugeridos para ser produzido e o que parecia simples no início, produzir dois trabalhos de 2 minutos tornou-se um grande desafio quando no início das filmagens é percebido o tão grande seria tudo aquilo, horas de captação de imagem para selecionar no processo seguinte

de edição, a criação do roteiro sobre o que filmar, tudo isso gerou um grande envolvimento de todos que participaram dessa etapa, e do pesquisador que tinha que direcionar o que queria nessas imagens e a utilização delas para edição.

A escolha dos lugares também foi algo bastante pensado, procuramos filmar tudo próximo, facilitando assim o deslocamento, sendo a maior parte das imagens captadas no centro da cidade, porto de Manaus, mercado público, praça da igreja da matriz, feira da panair, e as cenas internas no casarão de ideias que ficou sendo o estúdio para essas imagens estáticas usadas no vídeo 2.

A equipe foi composta por 3 pessoas que se dividiam em registrar os momentos através de fotografia, o videomaker e o pesquisador do trabalho que atuava como interprete-bailarino e diretor de cena.

#### **3.2.4 Edição**

Na videodança se faz necessário conhecer um pouco sobre produção e linguagem técnica de cinema, e a videodança se relaciona ao cinema de ficção (sendo uma estória criada pelo artista) não é real.

O fato de o videomaker ser a mesma pessoa que editou o trabalho fez uma enorme diferença nas obras, o dialogo ficou mais claro, a compreensão acontecia com mais facilidade tanto das ideias como das técnicas que seriam aplicadas em cada vídeo e a melhor composição possível para cada vídeo.

As técnicas usadas na edição caminharam em diferentes vertentes, ambas interligadas com elementos comuns o que garantiram criar o universo proposto pelo pesquisador para a releitura das obras escolhidas. Entre as técnicas usadas, estão presentes a de stop motion, que busca dialogar com a fotografia e adquirir movimento ao ser transportado para o cinema, além de técnicas e efeitos que possibilitaram criar, sobreposições, duplicações de imagens, aceleração, sobreposição.

Uma das questões mais instigantes na edição foi a busca pela identidade de cada videodança, suas características que ao mesmo tempo, pertencesse ao todo do trabalho, que o artista pudesse ser reconhecido em sua obra e a principal das inquietações era no que se refere ao pesquisar garantir seu olhar sobre os dois produtos que seriam editado, possibilitando o que o programa de pesquisa reconhece como a releitura de uma obra de arte e os diálogos com as suas praticas artísticas.

A videodança é apenas uma das muitas possibilidades de manifestação e apresentação da dança como mediações tecnológicas. Acredito que esse trabalho possa ter vários desdobramentos em meu fazer artístico agora caminhando pela nos tecnologias e seu hibridismo com as artes em suas diversas linguagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança com mediações tecnológicas se desenvolveu a partir de um longo processo histórico cultural e artístico-social, sendo a dança uma expressão do homem, não podendo ser pesquisada separadamente de seu contexto sociocultural, sendo que ela acompanha a evolução humana em todos os seus aspectos.

Os avanços tecnológicos são resultado do desenvolvimento mental da espécie humana. Em um primeiro momento para superar suas dificuldades, para harmonia e sobrevivência da raça, num segundo momento principalmente ajudando na criação e compreensão dos sistemas sociais criados pelo próprio homem cujo principal foco é a riqueza e poder.

Todos esses acontecimentos acabam sendo questionados pelos artistas nas mais diversas linguagens artísticas. Hoje os trabalhos que não deixam abertura para introdução da tecnologia praticamente estão excluídos do contexto contemporâneo (RUSH,2006).

Duchamp em seus questionamentos e reflexões sobre a arte, apresentam alternativas para a sobrevivência da espécie no novo contexto onde realidade e realidades virtuais se confundem e complementam, pois ambas são reais, tendo em comum o hibridismo.

Justamente com o processo da evolução humana ocorreu a evolução da técnica. Uma das características do ser humano é a adaptação ao meio em que vive para sua sobrevivência ( SANTANA, 2006).

O ser modifica o ambiente e é modificado por ele e assim acontece com tudo que manipula e cria. As tecnologias são frutos da evolução da humanidade e sua relação com o meio e consigo mesmo, estando assim empregadas com suas metáforas (entendimento de mundo), de modo que os tecnófilos (entusiastas a favor da tecnologia) e tecnoclastas (que quebram a ideia da tecnologia) são resultado do desconhecimento dessa intrínseca relação evolutiva (SNATANA, 2006).

A dança no Amazonas tem grandes reflexos de movimentos que impulsionaram o que vivemos hoje, bem como de pessoas que compraram essa batalha de produzir e se organizar enquanto categoria aqui em Manaus.

A retomada dessa dança acontece com mais efervescência nos anos 70, em que alguns nomes chegam por aqui, ou retornam com novas vivencias e experiências

impulsionando e fomentando o cenário local. Desse movimento surgiu vários artistas que vão compor a cena da dança em nosso estado, trazendo também para esses palcos o início desse movimento de dança moderna e contemporânea.

Um grande passo para nossa cidade foi a criação do curso de dança na universidade, responsável hoje pela formação de profissionais e encaminha-los ao mercado de trabalho e a profissionalização de algumas áreas partindo desse pensamento da busca pelo conhecimento teórico. Agregado a isso, temos o Corpo de Dança do Amazonas que há 15 anos estabelece essa relação profissional com os artistas de nosso estado e do país. Então nesse sentido e diante desse cenário é que o movimento se firma como algo de grande relevância para pensarmos cada vez mais possibilitar esses momentos da dança em nossos palcos, ruas, galerias, praças e fazer da nossa dança nossa solidificação como artistas e a valorização dessa linguagem artística e seus desdobramentos com outras linguagens e técnicas.

A pesquisa sobre a evolução da relação entre arte e tecnologia, elucidou o envolvimento e criação em dança com mediações tecnológicas possibilitando uma maior afinidade e liberdade para explorar essa forma híbrida de arte desde sua concepção, onde o corpo não está dissociado de sua estrutura orgânica, suas memórias e metáforas, sua mente e alma, para estar envolvido e contaminado pela técnica. A dança como mediação tecnológica é a expressão da contemporaneidade altamente interativa em que o computador não é apenas uma máquina de cálculo, manipula códigos para criar imagens, sons, poesias, filmes e firma uma relação com o mundo a qual pertence.

A construção desse trabalho baseada numa representação de uma manifestação popular através das festas religiosas, recidas através do olhar de Moacir Andrade e suas relações com a cultura popular em seus diversos conceitos e proporciona o debate crítico acerca dessa dança que se aprofunda em outras formas de manifestação, e não gira mais em torno do que vem ser “autentico”, e sim a propósito de quais são as possibilidades do “autentico”, uma vez que não temos acesso às origens, a não ser pelas representações do presente.



## REFERÊNCIAS

- 1- AGUIAR, José Vicente de Souza. *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60.* / José Vicente de Souza Aguiar. – Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002.
- 2- ANDRADE, Moacir. *Acontecimentos de um Amazonas de Ontem.* Manaus: Imprensa Oficial do Amazonas, 2006.
- 3- \_\_\_\_\_. *Moacir Andrade: Uma Lenda Amazônica.* Manaus: Gráfica Ziló, 2009.p.107 Ilust.(Série:Edições ICBEU,1)
- 4- ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*/Priscila Arantes. – São Paulo: editora Senac São Paulo, 2005.
- 5- ARNOLDO, Dana – *Introdução à historia da arte*/ Dana Arnold; [ Tradução Jacqueline Valpassos]; revisão técnica Maria Beatriz da Rocha Lagoa.- São Paulo: Ática, 2008. 144 p.: Il.
- 6- Arte e Tecnologia. – *Recife: Fundação Joaquim Nabuco*, Editora Massangana,2010.
- 7- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator* / Sônia Machado de Azevedo. – São Paulo: Perspectiva, 2009.
- 8- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte* – São Paulo : Perspectiva, 2004.
- 9-BAUMAN, Richard. *Verbetes performance* – Enciclopédia Internacional de Comunicações disponível em <http://www.angelfire.com/mb/oencantador/paulovaz/P2A.html>, acessado em novembro de 2011.
- 10- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.* São Paulo, abril cultural, 1975.
- 11- BIÃO. Armino Jorge de Carvalho(organizador) *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*– Salvador: P&A Editora, 2007. 492p. : Il. Color.; 15 cm x 21 cm.

- 12- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: processo de atuação no teatro do Peter Brook*. - São Paulo : Perspectiva, 2009.
- 13- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade - Lembranças de velhos*. São Paulo: T. A Queiroz, 1979.
- 14- BRILHANTE, Maria João; WERNECK, Maria Helena; *Texto e imagem: estudos de teatro* - Rio de Janeiro : 7 Letras, 2009.
- 15- BRITTO, Apolonildo Senna. *Lendário Amazônico. Manaus*: Norte Editorial, 2007.
- 16- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*/ Peter Burke; tradução Denisse Bottmann. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- 17- CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Tradução de Antonio Maia Rocha, capa de edições 70/ / Lisboa / Portugal.
- 18- CANTON, Katia. *Tempo e memória*/ Katia Canton. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- 19- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica* - Belo Horizonte : UFMG, 2009.
- 20- CASCUDO, Luis Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio; 1976.
- 21- COELHO, Frederico. *A semana sem fim*/ Frederico Coelho. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- 22- COHEN, Renato. *Performance como linguagem* - São Paulo: Perspectiva, 2009.
- 23- \_\_\_\_\_. *Rito, Tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira in MIP – Manifestação Internacional de Performance* - Belo Horizonte : CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.
- 24- COSTA, Selda Vale da; e Azancoth, Ediney. *Cenário de Memórias- Movimento Teatral em Manaus ( 1944- 1968)*. / Selda Vale da Costa e Ediney Azancoth. - Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2001.

- 25- DURKHEIN, Émile. *As regras do método sociológico*. Trad. Paulo Neves. São Paulo; Martins Fontes, 2009.
- 26- ECO, Umberto. (1997) *Como se faz uma tese*. Lisboa : Editora Presença.
- 27- \_\_\_\_\_. *Obra Aberta: Forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas* – São Paulo : Perspectiva, 2005.
- 28- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. Editora S.A., 2002.
- 29-FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. *Memória Social. Novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992.
- 30- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/ na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição- São Paulo. Anneblume, 2006.
- 31- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas* - São Paulo : Perspectivas, 2010.
- 32- FONSECA, Ozonio; BARBOSA, Walmir; MELO, Sandro. *Manual de normas para elaboração de monografias, dissertações e teses* - Manaus, Governo do Estado do Amazonas, Universidade do Estado do Amazonas : 2005.
- 33- FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso* - São Paulo : Loyola, 2005.
- 34- GARCIA, Wilton. *Corpo e Subjetividade estudos contemporâneos* – São Paulo : Factash Editora, 2006.
- 35- GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente* - São Paulo : Martins Fontes, 2006.
- 36- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos interdisciplinares* - São Paulo : Annablume, 2008.
- 37- \_\_\_\_\_. *A performance e a dança: o corpo em crise in MIP / Manifestação Internacional de Performance* - Belo Horizonte : CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

- 38- GUZZO, Marina. *Corpo em Risco* – São Paulo : Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004. Disponível em <http://antalya.uab.es/athenea/num6/guzzo.pdf> Acessado em março de 2012.
- 39- HILL, Marcos. *Sobre corpos e historias in MIP – Manifestação Internacional de Performance* - Belo Horizonte : CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.
- 40- HOLANDA, Sérgio Buarque de, 1902-1982. *Raízes do Brasil / Sérgio Buarque de Holanda*. – 26. Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 41- Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. *332 anos de Manaus – História e Verdade*. / Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- 42- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte* - São Paulo : Estação liberdade, 2002.
- 43- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem / Martine Joly; tradução Mariana Appenzeller- Campinas, SP: Papirus, 1996.- (Coleção Ofício de Arte e Forma).*
- 44- KATZ,H.; GREINER, Chistine. *A Natureza cultural do corpo*. In: Roberto Pereira;Silvia Sotter.(org.). *Lições de Dança 3.ed.* Rio de Janeiro: Editora Universidade,2002,v.I,PP.77-102.
- 45-KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna* – São Paulo : Martins Fontes, 2007.
- 46- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica* - São Paulo : Atlas, 2001.
- 47- LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo* - Petrópolis : Vozes, 2006.
- 48- LÊVY, Pierre, *Cibercultura* – São Paulo : 34 editora, 1999.
- 49- LOUREIRO, Antonio– *Tempos de Esperança ( 1917-1945)*. Manaus:Ed. Sergio Cardoso, 1995.
- 50- LE GOLF, Jacques, 1924 – *História e memória / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão... [ et al.].* – 5ª Ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAM, 2003.

- 51- LOBO, Narciso Júlio Freire. *A Tônica da Descontinuidade, (Cinema e Política em Manaus na década de 60)* Narciso Júlio Freire Lobo. Manaus: UA, 1994.
- 52- MARCUSE, Herbert. *Dimensão Estética*. Coleção Arte e Comunicação. Edições 70 LTDA. Novembro de 2007.
- 53- MARTINS, Júlio. *Tateando corpos – sobre a história do corpo e performance art in MIP – Manifestação Internacional de Performance - Belo Horizonte : CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.*
- 54- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade -* Rio de Janeiro : Vozes, 1994.
- 55- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível –* São Paulo : Editora Iluminuras, 2002.
- 56- MATESCO, Viviane Furtado. *Corpo, Imagem e Representação*. Editora Jorge Zahar. 2009.
- 57- MELLO, Thiago de. *Manaus: amor e memória/* Thiago de Mello. – Rio de Janeiro: Philobibilon, 1984.
- 58- MIRANDA, Danilo Santos (org.). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana –* São Paulo: Edições SESC SP, 2007. 304p.
- 59- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas*. 3 v. Manaus : Ed. Do Governo do Estado, 1965-66.
- 60- NEVES, Margarida de Souza. *A educação pela memória*. Teias. Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, (1): 9-17, junho de 2000.
- 61- NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal /* Neide Neves. – São Paulo: Cortez, 2008.
- 62- OLIVEIRA, José Aldemir de. *O mito da cidade em crise- Manaus, 1920- 1967*. Leituras da Amazônia. Revista Internacional de Arte e Cultura. Manaus.

- 63- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 5ª ed. Revista e ampliada. Editora Campus, 1995.
- 64- ORTIZ, Renato. *Trajetos e Memórias* / Renato Ortiz. –1.ed.—São Paulo: Brasiliense, 2010.
- 65- PAVIS, Patrice. *A Encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas* - São Paulo : Perspectivas, 2010.
- 66- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011. 304p.
- 67- ROLLA, Marcos Paulo. *Um corpo performático in MIP – Manifestação Internacional de Performance* - Belo Horizonte : CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.
- 68- ROMANO, Lucia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico* – São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2005.
- 69- RUAS, Luiz. *Exposição sobre Teatro. Seminário de Revisão Crítica da Cultura no Amazonas. Manaus*.
- 70- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea* / Michael Rush; tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marylene Pinto Michael. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- 71- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura/ Lucia Santaella*; São Paulo: Paulus, 2003.
- 72- SANTANA, Marco Aurélio. *Memória, cidade e cidadania*. In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô (org.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.
- 73- SEVERINO, Antonio Joaquim; *Metodologia do Trabalho Científico* - São Paulo : Cortez, 2007.
- 74- SILVA, Lara Nuccia Guedes da. *Panorama Contemporâneo Amazonense./ Lara Nuccia Guedes da Silva*. – Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2003.

75- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena* / Denise da Costa Oliveira Siqueira. - Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

76- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo.* / Márcio Souza. – Manaus: Editora Valer, 2003.

77- TUFIC, Jorge, Alauzo- 1930. *Roteiro da Literatura Amazonense* ( para o 2º grau vestibulares e curso de letras) Casa Editora Madrugada. 1983.

78- XAVIER, Ismail ( Org.). (1983) *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Editora Graal.

79- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura* - São Paulo : Cosac Naify, 2007.

## **APÊNDICE A**

### **Memorial**

#### **Reunião com equipe de produção (Casarão de Idéias) 23/05/2013**

Em nosso primeiro contato, por já conhecer a equipe acredito que possibilitou que todo o processo fosse correr com mais fluência no sentido do entrosamento e entendimento de o que seria produzido.

Apresentei as obras de Moacir Andrade e pedi que fizesse uma breve explanação sobre o que percebiam ali naquela obra.

Ainda não havia nesse momento um entendimento sobre a divisão das obras e como iria propor o trabalho final.

Durante a conversa fui percebendo coisas que poderia ser colocadas em pratica e que poderiam ter um resultado satisfatório.

As duas obras já havia sido definidas seguindo as orientações durante o processo de qualificação do trabalho.

Não houve registro fotográfico desse momento.

#### **Reunião com equipe de produção (Casarão de Idéias) 06/06/2013**

Em nosso segundo encontro, após conversa com meu orientador já começava a esboçar o que eu queria ver nos produtos no que se refere a imagens, porém ainda não havia decidido sobre a temática que cada trabalho iria ser seguido.

A videomaker que já possuía outras experiências com vídeo dança, vale aqui ressaltar que eu nunca havia produzido nada nessa área. Então nesse encontro me detive mais a escutar sobre as técnicas, até porque já havia assistido vários videodanças e nesse lugar já tinha um maior embasamento, sobre que estética queria utilizar.

Nessa reunião optamos por usar uma técnica para cada trabalho, possibilitando assim uma maior experimentação do meu produto e do para mim como pesquisador abriria outras opções na hora de montar roteiro, escolher as externas e como produzir essa logística.

Não houve registro fotográfico desse momento.

## **Reunião com equipe de produção (Casarão de Idéias) 20/06/2013**

Com um esboço de roteiro apresentei a equipe de filmagem, pois necessitava compreender sobre a logística da filmagem, os deslocamentos, horários e como possibilitar que uma externa já fosse aproveitada ao Máximo, pois sobre isso teríamos um custo para cada dia de externa.

Bastante proveitosa a reunião, chegamos a varias questões, que seria fundamental para otimização do tempo, buscando já elencar todos os lugares, materiais que seriam necessários, horários, pausas de filmagem. Enfim criamos um cronograma para as ações que iriam acontecer para o desenvolvimento do trabalho.

Já apresentei nesse momento a definição do que cada trabalho iria pontuar a partir do meu olhar sobre a obra.

A equipe nesse momento fez algumas observações sobre locações que já conheciam e como seria mais fácil conversar com as pessoas desses lugares para termos acesso sem nenhum problema.

Não houve registro fotográfico desse momento.

## **1ª Externa 23/06/2013**

Criamos durante as reuniões um mapa que facilitasse a logística desse processo de filmagem, então nesse primeiro dia filmamos em 03 locais, sendo eles: mercado do peixe, feira da banana e Manaus moderna.

Uma coisa que ficou decidida em reunião é que quando fossemos sair em externa já seria feito captura de imagem para os dois trabalhos.

Começamos as filmagens as 09h00min e terminamos as 15h00min nesse primeiro dia, que para mim foi algo bastante estimulador ver meus pensamentos tomando forma através da imagem.

Após cada tape pedia para ver o que havia sido filmado e começa a fazer imagens do produto.

Imagens no apêndice D

## **2ª Externa 30/06/2013**

Não conseguimos manter o cronograma por motivos particulares do pesquisar, então tivemos esse intervalo para a realização da 2ª externa, que aconteceu em dois lugares: Igreja do Remédio e Manaus moderna.

Esse intervalo teve seus benefícios, pois cada vez estava mais desenhado para mim o que iríamos usar como imagem, o que acelerava nosso tempo de externa.

Nesse dia saímos as 10h00min e retornamos as 13h00min e já com bastante matéria capturado para ambos os vídeos.

Imagens no apêndice D

### **3ª Externa 07/07/2013**

Definida para ser nossa ultima externa, programamos como seria o dia e o que ainda faltava capturar de imagem para o trabalho que seria dado continuidade nas filmagens internas e já definida.

Nesse dia filmamos na Praça da Igreja da Matriz, Av. Eduardo Ribeiro, Ponte do São Raimundo e Praça Terreiro Aranha, ambas com bastante aproveitamento e elementos que iriam somar ao material já registrado.

Nesse dia saímos as 10h00min e retornamos as 13h00min e já com bastante matéria capturado para ambos os vídeos.

Imagens no apêndice D

### **1ª Interna 07/07/2013**

Para realização da primeira sessão de cenas internas, que acabou sendo a única e suficiente para o trabalho, nessas cenas o vídeo sobre a religiosidade foi o único abordado, pois esse nas reuniões anteriores ficou determinado que seria o vídeo com a utilização de Stop Motion ( captura de imagens através de fotografias) e depois seria dado a movimentação para ambas.

Montamos um cenário para a realização dessa etapa com objetos adquiridos pela produção para essas cenas.

O vídeo sobre a religiosidade na maior parte foi produzido nesse dia que tinha uma maior necessidade de tempo para montar e desmontar cada cenografia para a realização do trabalho.

Imagens no apêndice D

## **APÊNDICE B**

### **ROTEIRO DA OBRA SENHORA DE ANDRADE IN AMAZONAS**

**AUTOR: JOÃO FERNANDES**

**SINOPSE:** a religiosidade é elemento condutor para a movimentação das cenas, que agregam as influências religiosas no estado do Amazonas, e a relação do pesquisador no que se refere à imigração nordestina no Amazonas traz também esse elemento religioso em suas histórias e memórias, que são bastante marcadas na obra de Andrade em diversos quadros.

### **ROTEIRO DE FILMAGEM**

Ao invés de fazermos um roteiro de cenas para as filmagens elencamos os objetos que iriam dar suporte para a produção do videodança, partindo das observações e análises feitas sobre a obra.

#### **ELEMENTOS QUE SERIAM ABORDADOS NO PRODUTO**

Sombrinhas

Fitas de Nossa Senhora coloridas

Pomba divino espírito santo

Pisca-pisca azul

Pé

#### **CENAS INTERNAS**

CENA 1 –

Fitas sendo colocadas ao lado da pomba do divino.

CENA 2 –

Fitas sendo colocadas amarradas na pomba do divino.

CENA 3 –

Pisca-pisca sendo colocado ao redor da pomba do divino.

CENA 4 –

Pesquisador enrolando o pisca-pisca em seu pé

CENA 5 –

Pesquisador com o pisca todo ao redor do seu pé.

## CENAS EXTERNAS

CENA 1 –

Imagens da sobra do pesquisar de sombrinha, em vários ângulos.

CENA 2 –

Imagens na Manaus moderna próximo aos ambulantes.

CENA 3 –

Imagens da feira do peixe em diversos momentos.

CENA 5 –

Imagens das lâmpadas que ficam a cima da cabeça dos peixeiros.

CENA 6 –

Imagens na ponte com pedestre usando sombrinhas.

CENA 7 –

Imagens na Igreja da Matriz

CENA 8 –

Imagens do rio na Rua da Manaus Moderna

A ordem das cenas aqui filmadas e apresentadas não são respeitadas na edição do produto final.

## **APÊNDICE C**

### **ROTEIRO DA OBRA SENHORA DE ANDRADE IN MANAUS**

**AUTOR: JOÃO FERNANDES**

**SINOPSE:** as imagens utilizadas para a criação da mídia abordando o tema regional sem ser regionalista, busca pontuar as questões da regionalidade, parte imanente de nossa cultura e da obra escolhida, transportando alguns elementos figurativos do artista para a aproximação contemporânea com a cidade.

### **ROTEIRO DE FILMAGEM**

Ao invés de fazermos um roteiro de cenas para as filmagens elencamos os lugares que iriam dar suporte para a produção do videodança, partindo das observações e análises feita sobre a obra.

#### **ELEMNETOS QUE SERIAM ABORDADOS NO PRODUTO**

Sombrinhas

Peixes regionais

Barcos regionais

Frutas

Pés de transeuntes

Ambulantes

#### **CENAS EXTERNAS**

CENA 1 –

Pés de transeuntes.

CENA 2 –

Imagens na Manaus moderna próximo aos ambulantes.

CENA 3 –

Imagens da feira do peixe em diversos momentos.

CENA 5 –

Imagens das lâmpadas que ficam a cima da cabeça dos peixeiros.

CENA 6 –

Imagens na balsa com o pesquisador.

CENA 7 –

Imagens no rio

CENA 8 –

Imagens de passageiros chegando em Manaus

CENA 9–

Imagens do bairro de São Raimundo

A ordem das cenas aqui filmadas e apresentadas não são respeitadas na edição do produto final.

## APÊNDICE D



Imagem de gravação- Feira do Peixe -1ª Externa 23/06/2013



Imagem de gravação- Feira da Manaus Moderna -1ª Externa 23/06/2013



Imagem de gravação- Feira da Manaus Moderna -1ª Externa 23/06/2013



