

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS- UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO- ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS-PPGICH
MESTRADO EM CIÊNCIAS HUMANAS

ADRIANO FERREIRA DA SILVA

AS REPRESENTAÇÕES AMAZÔNICAS NA OBRA DE MOACIR ANDRADE

ADRIANO FERREIRA DA SILVA

AS REPRESENTAÇÕES AMAZÔNICAS NA OBRA DE MOACIR ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas – PPGICH/UEA, como exigência final dos requisitos mandatários para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura).

Orientadora: Dra. Neiva Maria Machado Soares

Manaus- AM

2021

A presente pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas- (FAPEAM). RESOLUÇÃO N. 003/2019- POSGRAD UEA- EDIÇÃO 2019.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Sásghala Maciel CRB11/673 AM

S586r Silva, Adriano Ferreira da
As representações amazônicas na obra de Moacir Andrade / Adriano Ferreira da Silva; orientadora Neiva Maria Machado Soares. - - Manaus: [s.n.], 2021.
182fs.: il., tab., quad. color.; 30 cm + 1 CD-ROM (versão digital).

Dissertação (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas). Escola Superior de Artes e Turismo. Universidade do Estado do Amazonas, 2021.
Inclui referências bibliográficas, p.179–182.
Disponível on-line em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/>

1. Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas 2. Amazônia 3. Moacir Andrade 4. Artes Visuais 5. Gramática do Design Visual I. Soares, Neiva Maria Machado (Orient.) II. Universidade do Estado do Amazonas. Escola Superior de Artes e Turismo. III. As representações amazônicas na obra de Moacir Andrade.

CDU1997 - 7.047(811)(043.3)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br
Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca Setorial de Artes e Turismo
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol
Centro – CEP 69010-170 – Manaus-AM.

ADRIANO FERREIRA DA SILVA

AS REPRESENTAÇÕES AMAZÔNICAS NA OBRA DE MOACIR ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas – PPGICH/UEA, como exigência final dos requisitos mandatários para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura).

Aprovado em: 30/03/2021

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Neiva Maria Machado Soares. (PPGICH/UEA). Orientadora- Presidente.

Profa. Dra. Maria Evany do Nascimento (PPGLA-UEA) - Examinadora Externo.

Profa. Dra. Izabella da Silva Negrão Trajano - (SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO-DF) Examinadora Externo.

SUPLENTES:

Profa. Dra. Eneila Almeida dos Santos- (UEA/ PPGICH): Examinadora Interno

Profa. Dra. Eni Abadia Batista (SEE-DF)- Examinadora Externo.

Todo começo é involuntário.

*Deus é o agente.
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.*

*À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
“Que farei eu com esta espada?”*

Ergueste-a, e fez-se.

(PESSOA, Fernando. Mensagem. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003, p. 23)

AGRADECIMENTOS

Ao nosso Senhor DEUS que nunca me desamparou em nenhum momento. Louvores ao Céu! À Nossa Senhora do Perpétuo Socorro que com seu manto protetor me guiou durante minha trajetória.

À minha família que sempre esteve ao meu lado, em especial a minha mãe M^a do Perpétuo Socorro. Amor eterno!

À professora Dra. Neiva M. M. Soares que acreditou em mim, me ajudou nos momentos mais difíceis e com maestria e sabedoria me guiou nessa etapa de minha vida acadêmica. O legado que fica vai para além da academia, transformou minha vida com o poder que só uma professora tem. Eternas gratidões!

À professora Dra. Socorro Viana que me mostrou os caminhos da pesquisa enquanto eu ainda estava na graduação. Um mundo novo foi aberto com o seu apoio.

À professora Dra. Evany Nascimento que esteve me acompanhando desde as disciplinas da graduação no curso de Letras-UEA, passando por monitoria, estágio supervisionado do Ensino Superior até a composição desta banca. Fui contagiado pelas marmotas!

Aos professores do PPGICH, que são maravilhosos e que deram todo o apoio necessário para que a trajetória no mestrado fosse a mais proveitosa possível. Aos meus colegas de mestrado da turma de 2019 que proporcionaram momentos inesquecíveis e acolhedores durante essa jornada.

Ao Grupo de Pesquisa Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na Contemporaneidade (SDisCon) pelos grandes momentos de crescimento acadêmico e pessoal. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) que por meio de bolsa de Mestrado me proporcionou as condições necessárias para a realização desta pesquisa que têm um grande valor para a manutenção da história e da ciência na Amazônia.

À Bruna Pollyana que sempre esteve ao meu lado como símbolo de uma boa amizade.

A todos que veem na educação o caminho para a transformação de vidas. Meus alunos farei de tudo para ser o melhor para vocês!

RESUMO

Os conhecimentos envoltos de uma cultura complexa e heterogênea como a da Amazônica requer que a fonte da pesquisa seja rica em informações e que a teoria selecionada para tal empreitada possa cumprir com o seu papel. No caminho desse pensamento esta pesquisa tem como objetivo analisar como se configuram as representações da Amazônia nas obras do artista, amazonense, Moacir Andrade. Divide-se esta pesquisa em capítulos que desenvolvem os caminhos necessários para o alcance do objetivo principal. Inicia-se por realizar o estabelecimento das bases da pesquisa com os estudos envoltos da cultura e identidade com CUCHE (1999); VILLAS-BOAS (2009); BURKE (2010); THOMPSON (2000); HALL (2006); WOODWARD (2000); NORBERT ELIAS (1990) e BAUMAN (2012). Estudos da Amazônia com CUNHA (2003); MORAES (2001); BRITO (2001), TOCANTINS (2000) e SOUZA (1977). No âmbito dos estudos das artes visuais utiliza-se FARTHING (2011); PÁSCOA (2011); WUCHERER (1974); OSTROWER (2013) e GOMBRICH (1995). O capítulo seguinte compreende a fundamentação teórica principal que auxiliará nas análises aqui desenvolvidas tendo como teoria base as categorias da *Gramática do Design Visual- GDV* de Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006), também se utiliza das reflexões acerca da *Linguística Sistêmico-Funcional* de M. HALLIDAY (1994) e FUZER; CABRAL (2014). Os estudos da Multimodalidade também se fazem presente com os escritos de JEWITT (2009); VIEIRA (2007; 2015; 2017) e KRESS; van LEEUWEN (2001). Verifica-se que Moacir Andrade se utiliza como artifício para a representação da Amazônia, em suas obras, de pelo menos um dos elementos da tríade da Amazônia: homem-floresta-rio. Estes integram-se para formar a identidade e a cultura do ambiente amazônico. O homem se ver representado e sua cultura é valorizada e propagada para os quatro cantos do mundo. A Amazônia foi respeitada, cuidada e emoldurada. As análises por meio da GDV em parceria com as contribuições das teorias culturais estabeleceram uma verdadeira conexão, em virtude do caráter social da teoria linguística e das relações estabelecidas pela cultura. Ambas se realizam nas interações sociais. As artes visuais aqui analisadas figuram-se como exemplos dessa ligação entre ambas as vertentes teóricas (GDV e Estudos Culturais).

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia. Moacir Andrade. Artes Visuais. Gramática do Design Visual. Tríade da Amazônia.

ABSTRACT

The knowledge involved in a complex and heterogeneous culture like that of the Amazon requires that the source of the research be rich in information and that the theory chosen to face such an undertaking may fulfill its objective. In the path of this thought, this research aims to analyze how the representations of the Amazon are configured in the works of the artist, from Amazonas, Moacir Andrade. This research is divided into chapters that develop the necessary paths to reach the main objective. It begins by carrying out the establishment of the research bases with the studies involved in culture and identity with CUCHE (1999); VILLAS-BOAS (2009); BURKE (2010); THOMPSON (2000); HALL (2006); WOODWARD (2000); NORBERT ELIAS (1990) and BAUMAN (2012). Studies of the Amazon with CUNHA (2003); MORAES (2001); BRITO (2001), TOCANTINS (2000) and SOUZA (1977). In the field of visual arts studies, FARTHING (2011) is used; PÁSCOA (2011); WUCHERER (1974); OSTROWER (2013) and GOMBRICH (1995). The following chapter comprises the main theoretical foundation that will assist in the analyzes developed here having as a base theory the categories of Visual Design Grammar- VDG by Gunther Kress and Theo van Leeuwen (2006), it also uses the reflections about the Systemic-Functional Linguistics of M. HALLIDAY (1994) and FUZER; CABRAL (2014). Multimodality studies are also present with the writings of JEWITT (2009); VIEIRA (2007; 2015; 2017) and KRESS; van LEEUWEN (2001). It appears that Moacir Andrade is used as an artifice for the representation of the Amazon, in his works, of at least one of the elements of the Amazon triad: man-forest-river. These come together to form the identity and culture of the Amazonian environment. Man is represented and his culture is valued and propagated to the four corners of the world. The Amazon was respected, cared for and framed. Analyzes through GDV in partnership with the contributions of cultural theories established a true connection, due to the social character of linguistic theory and the relationships established by culture. Both take place in social interactions. The visual arts analyzed here are examples of this connection between both theoretical strands (GDV and Cultural Studies).

KEY WORDS: Amazon. Moacir Andrade. Visual Arts Visual Design Grammar. Amazon triad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Floresta e Rio.....	36
Imagem 2: Canoeiro Solitário.....	37
Imagem 3: Pintura rupestre de Ubirr.....	39
Imagem 4: Programação da 1º Exposição.....	42
Imagem 5: Mapa das obras de Moacir Andrade pelo Mundo.....	44
Imagem 6: Moacir Andrade- Expressão Cultural da Amazônia.....	46
Imagem 7: Lindoso entregou ao Arcebispo presentes do Amazonas ao Papa.....	46
Imagem 8: Vista da página do Jornal do Comércio de 1981.....	47
Imagem 9: Vista ampliada do texto: Moacir e o Teatro Chaminé.....	47
Imagem 10: Moacir Andrade- 30 anos de glórias.....	48
Imagem 11: Moacir lança novo livro sobre a Amazônia.....	48
Imagem 12: Vista da coluna Roda Viva.....	49
Imagem 13: Nota de Therezinha Corrêa Barreto.....	49
Imagem 14: Moacir Andrade- 20 anos de Pintura.....	49
Imagem 15: Moacir Andrade: O reconhecimento do artista.....	50
Imagem 16: Moacir Andrade- Honra e glória ao artista e ao homem.....	51
Imagem 17: Moacir de Andrade- Pintor da Amazônia.....	52
Imagem 18: Diagrama da metafunção composicional: valor da informação.....	76
Imagem 19: A lenda da Piramutaba, 1973.....	84
Imagem 20: Lenda do Uirapuru, 1967.....	84
Imagem 21: Propostas temáticas.....	86
Imagem 22: Telas das propostas temáticas.....	87
Imagem 23: Conjunto de telas com o mesmo padrão de representação do Céu.....	101
Imagem 24: Detalhe da tela A Lenda das Amazonas.....	104

Imagem 25: Detalhe da margem superior da tela A Lenda das Amazonas.....	112
Imagem 26: Detalhe da assinatura de Moacir Andrade na tela A Lenda das Amazonas.....	112
Imagem 27: Cais do porto de Manaus.....	126
Imagem 28: Ícone de Nossa Senhora da Amazônia.....	130
Imagem 29: Representação de Nossa Senhora Aparecida.....	134
Imagem 30: Representação de Nossa Senhora de Lourdes.....	134
Imagem 31: Recorte da tela de N. Senhora do Amazonas.....	140
Imagem 32: Os milagres de São Francisco dos Solimões.....	145
Imagem 33: Sem título. Datado de 1985. Acervo Garcia Veículos.....	158
Imagem 34: Detalhe da direção da fumaça na pintura Bairro de Educandos.....	158
Imagem 35: Antiga Fábrica de Cerveja 1901-1902- Miranda Corrêa & Cia.....	161
Imagem 36: Macumba, 1964.....	172

TELAS DE ANÁLISE

Tela 1: Barraca no Paraná do Umamiá.....	91
Tela 2: Barranco no Rio Juruá.....	96
Tela 3: A Lenda das Amazonas.....	105
Tela 4: A Libertação da Noite.....	115
Tela 5: N. Senhora do Amazonas.....	131
Tela 6: São Francisco do Rio Amazonas.....	144
Tela 7: Bairro de Educandos.....	154
Tela 8: Antiga usina de Manaus.....	160

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1: Tríade da Amazônia.....	34
Esquema 2: Subdivisão da tríade da Amazônia.....	35
Esquema 3: Processo Narrativo: Acional.....	63
Esquema 4: Processo Narrativo: Reacional.....	64
Esquema 5: Processo Narrativo- Fala/Mental.....	65
Esquema 6: Processo Narrativo- Conversacional.....	65
Esquema 7: Processo Narrativo- Simbólico Geométrico.....	66
Esquema 8: Processos Narrativos- Circunstanciais.....	67
Esquema 9: Representações Conceituais- Processo Classificacional.....	68
Esquema 10: Representações Conceituais- Processo Analítico e Conceitual.....	69
Esquema 11: Significado Interativo.....	70
Esquema 12: Significado Interativo: Contato.....	71
Esquema 13: Significado Interativo: Distância.....	72
Esquema 14: Significado Interativo: Atitude.....	73
Esquema 15: Significado Interativo: Modalidade.....	75
Esquema 16: Significado Composicional.....	77
Esquema 17: Significado Composicional: valor da informação.....	78
Esquema 18: Significado Composicional: Saliência e Enquadre.....	79
Esquema 19: Categoria analíticas da Gramática do Design Visual.....	87
Esquema Analítico 1: Planos presentes na tela Barraca no Paraná do Umamiá.....	92
Esquema Analítico 2: Valor da informação na tela Barraca no Paraná do Umamiá.....	93
Esquema Analítico 3: Valor da informação na tela Barranco no Rio Juruá.....	98
Esquema Analítico 4: Ponto de fuga na tela Barranco no Rio Juruá.....	102
Esquema Analítico 5: Participantes Representados na tela A Lenda das Amazonas.....	106
Esquema Analítico 6: Cinco divisões da tela A Lenda das Amazonas.....	108

Esquema Analítico 7: Relações de contato na tela A Lenda das Amazonas.....	109
Esquema Analítico 8: Valor da informação na tela A Lenda das Amazonas.....	110
Esquema Analítico 9: Participantes visuais da tela A Libertação da Noite.....	118
Esquema Analítico 10: Orientação da ação dos Participantes na tela A Libertação da Noite.....	120
Esquema Analítico 11: Orientação da ação da narrativa na tela A Libertação da Noite.....	122
Esquema Analítico 12: Valor da informação na tela A Libertação da Noite.....	123
Esquema Analítico 13: Vetores na tela N. Senhora do Amazonas.....	133
Esquema Analítico 14: Significado Composicional- Valor da Informação tela N. Senhora do Amazonas.....	136
Esquema Analítico 15: Enquadramento da pintura N. Senhora do Amazonas.....	143
Esquema Analítico 16: Processo Narrativo Acional na pintura de São Francisco do Rio Amazonas.....	147
Esquema Analítico 17: Valor da informação na pintura São Francisco do Rio Amazonas.....	149
Esquema Analítico 18: Níveis de perspectivas na pintura São Francisco do Rio Amazonas.....	151
Esquema Analítico 19: Valor da informação na pintura Bairro de Educandos.....	156
Esquema Analítico 20: Saliência na pintura Bairro de Educandos.....	157
Esquema Analítico 21: Valor da informação na pintura Antiga Usina de Manaus.....	163
Esquema Analítico 22: Saliência na pintura Antiga Usina de Manaus.....	165

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Concepções de Cultura segundo Thompson.....	27
Tabela 2: Cinco Aspectos da Concepção Estrutural de Thompson.....	28
Tabela 3: Universos da Arte.....	39
Tabela 4: Os contextos de situação e as Metafunções da Linguagem.....	59
Tabela 5: Comparação entre as metafunções de Halliday e os significados da GDV.....	61
Tabela 6: Caminho metodológico.....	80
Tabela 7: Comparação das representações de Nossa Senhora.....	134

QUADROS

Quadro 1: Quatro estratos da prática multimodal.....	55
Quadro 2: Hierarquia Simbólica da saliência na pintura N. Senhora do Amazonas.....	139

LISTA DE SIGLAS

GDV- GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

ADC- ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA

MA- MOACIR ANDRADE

LSF- LINGUÍSTICA SISTÊMICO – FUNCIONAL

PR- PARTICIPANTE REPRESENTADO

PI- PARTICIPANTE INTERATIVO

N.S.A- NOSSA SENHORA DO AMAZONAS

S.F.A- SÃO FRANCISCO DO RIO AMAZONAS

Sumário

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1	
A TELA: O AMBIENTE QUE NOS RODEIA	22
1.1 Reflexões sobre a cultura	23
1.2 A identidade em questão	29
1.2.1. Relações interdiscursivas: Cultura e Identidade	31
1.3 Contexto Amazônico	32
1.4 A Arte e vida de Moacir Andrade	37
1.4.1. Conceitos gerais de Artes Visuais	39
1.4.2. Persona em Foco: Moacir Andrade	41
CAPÍTULO 2	
O PINCEL: O HOMEM CONSTRÓI SEU PENSAMENTO	53
2.1. Início de conversa	53
2.2. Linguística Sistêmico-Funcional	57
2.2 Gramática do Design Visual: GDV	60
2.2.1 Significado Representacional	62
2.2.2 Significado Interativo	69
2.2.3 Significado Composicional	75
CAPÍTULO 3	
A TINTA: AS ÁGUAS QUE GUIAM A VIDA	80
3.1 Início de conversa	80
3.2 A pesquisa qualitativa	81
3.3 O acervo de Moacir Andrade	83
3.4 A coleta do <i>corpus</i>	84
3.4.1 Critérios de Seleção	85
3.4.2 Propostas temáticas	85
3.5 Categorias Analíticas da GDV	87
CAPÍTULO 4	
A MAIS BELA OBRA DE ARTE: A AMAZÔNIA	89
4.0 Início de conversa	89
4.1 Propostas Temáticas	90
4.1.1 Proposta Temática 1: Paisagens Amazônicas	90
4.1.2 Proposta Temática 2: Mitos Amazônicos	103

4.1.3	Proposta Temática 3: Temas Religiosos	128
4.1.4	Proposta Temática 4: Urbano	153
CAPÍTULO 5.....		
O ESPECTADOR EXPÕE SUA VISÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS		166
REFERÊNCIAS		179

INTRODUÇÃO

A Amazônia possui inúmeras representações discursivas. Nas mais diversas formas de arte encontra-se várias possibilidades de significar esse ambiente de múltiplas constituições simbólicas, discursivas e sociais. Nas pinturas de diversos artistas se faz presente um devir que o conduz, um caminho de pensamento sobre o ambiente que representa. Segundo Wucherer (1974), a principal certeza que se tem é que mesmo com o passar do tempo sempre os artistas levarão o “seu discurso transfundido em formas, linhas, cores ou sons” (p. 72). Assim, busca-se cada vez mais encontrar, analisar e compreender como um artista que surge e tem sua vida artística toda embrenhada pela cultura amazônica representa este ambiente em suas obras.

Pesquisar as pinturas de Moacir Andrade (1927- 2016), artista amazonense, se faz necessário para que se possa compreender como a Amazônia está representada em seus traços, linhas e cores. Câmara Cascudo definiu bem Moacir Andrade ao comentar sua importância no cenário brasileiro dizendo que: “Esse famoso caboclo, [...] pintor das lendas e das tradições indígenas, dos barcos, dos rios, das paisagens ingênuas [...] e dos beiradões dos rios [...] é o líder cultural da grande área brasileira (**Amazônia**)” (s/d, p. 13. *grifo nosso*). Moacir Couto Andrade foi um dos primeiros membros do Clube da Madrugada, um importante grupo cultural no Amazonas que surgiu em 1954, seus trabalhos artísticos possuem um devir representativo de uma cultura complexa e em constantes ligações com a natureza. Suas produções já foram expostas em grandes coleções particulares de museus na Europa e América, afirmando sua importância entre os grandes pintores contemporâneos do Brasil.

Para que estas questões sejam desveladas ou trazidas à cena este trabalho está organizado com base em cinco capítulos que norteiam a dinâmica da leitura e contemplação da pesquisa desenvolvida. O percurso aqui empreendido busca apresentar reflexões a inquietações acadêmicas para que possamos alcançar o objetivo que se constitui em analisar como se configuram as representações da Amazônia nas obras do artista Moacir Andrade. No bojo de alcançar esse objetivo geral tende-se a cumprir objetivos específicos que delineiam esta pesquisa: a) Definir os conceitos básicos de cultura e identidade; b) Situar os estudos sobre a Amazônia e as Artes visuais; c)

Selecionar as obras de Moacir Andrade com base em quatro propostas temáticas; d) Realizar a análise visual com base nas categorias analíticas da Gramática do Design Visual (Kress; van Leeuwen, 2006) para as análises; e) Esboçar as representações da Amazônia com base nas análises empreendidas na pesquisa. Para tanto se dividem, como já informado, em cinco capítulos: capítulo 1: **A tela: o ambiente que nos rodeia**; capítulo 2: **O pincel: o homem constrói seu pensamento**; capítulo 3: **A tinta: as águas que guiam a vida**; capítulo 4: **A mais bela obra de arte: a Amazônia** e capítulo 5: **O espectador expõe sua visão: considerações finais**.

No primeiro capítulo, intitulado **A TELA: O AMBIENTE QUE NOS RODEIA** encontram-se algumas definições que contextualizam a pesquisa desenvolvida. Inicia-se por uma reflexão sobre o conceito de **Cultura** perpassando por sua gênese e oposição ao de civilização. Em seguida, é delineado os estudos sobre **Identidade** e sua relação interdiscursiva com o conceito de cultura. **O contexto Amazônico** se faz presente neste primeiro capítulo com a evolução dos pensamentos que a envolvem. Propomos uma conexão sobre os elementos que compõem uma tríade da Amazônia *Rio-Homem-Floresta* que guia algumas das incursões reflexivas. É apresentado, em seguida, algumas informações gerais, porém necessárias, sobre a **Arte** em suas diversas nuances e conceitos que se fazem necessários para o estudo das artes visuais. A temática central desta pesquisa é uma análise de obras de **Moacir Andrade** e nesse sentido apresentamos seu perfil no item *Persona em Foco*.

O segundo capítulo, denominado **O PINCEL: O HOMEM CONSTRÓI SEU PENSAMENTO**, realiza um percurso com base nas teorias que norteiam as análises da pesquisa. Primeiramente esboça-se um percurso linguístico dos estudos de referência para as teorias aqui utilizadas. A **Linguística Sistêmico-Funcional** tem um espaço nessa reflexão pela sua importância epistemológica nos estudos linguísticos que desencadearam as propostas de análise imagética de Kress; van Leeuwen na GDV¹ (2006). Por fim, a teoria principal desta pesquisa que é a **Gramática do Design Visual (GDV)** desenvolvido por Gunther Kress e Theo van Leeuwen (1996, 2006) que apresentam por meio dos Significados Representacional, Interativo e Composicional uma análise, pela vertente da semiótica social, do caráter multissemiótico das produções visuais e os sentidos sociais.

¹ Gramática do Design Visual doravante GDV.

Por sua vez, o terceiro capítulo **A TINTA: AS ÁGUAS QUE GUIAM A VIDA** têm como eixo central suceder os métodos utilizados para o desenvolvimento das análises. Neste capítulo, é descrito como foi selecionado o *corpus* da pesquisa, os critérios de seleção e organização das propostas temáticas que servem de base para as análises empreendidas. Também é apresentado de forma detalhada os Significados que possuem suas categorias analíticas da Gramática do Design Visual, que são os elementos centrais para que se possa encontrar as representações da Amazônia que é imposta na linguagem visual das obras de Moacir Andrade.

No quarto capítulo, alcunhado de **A MAIS BELA OBRA DE ARTE: A AMAZÔNIA**, realiza-se tendo como elemento as categorias analíticas da Gramática do Design Visual para as reflexões que buscam esboçar os elementos necessários para o desvelamento da linguagem visual utilizado pelo artista em foco. Segundo Soares e Santos (2017), “a Gramática do Design Visual (GDV) (2006) se solidificou como um importante instrumento crítico analítico para a análise da composição imagética [...]” (p. 65). São utilizadas para análise quatro propostas temáticas: 1) Paisagens Amazônicas; 2) Mitos Amazônicos; 3) Temas Religiosos e 4) Urbano. A soma de todos os resultados encontrados como referência nessas propostas temáticas das obras de Moacir Andrade possibilita as reflexões, expostas no próximo capítulo, para a resposta das inquietações da pesquisa.

Por fim, no quinto capítulo, **O ESPECTADOR EXPÕE SUA VISÃO**, encontram-se as respostas possíveis com base na pesquisa desenvolvida para as perguntas aqui delineadas. Conhecer a cultura de uma dada localidade proporciona estabelecer um panorama do que constitui a tão complexa e intensa região Amazônica. As artes possuem como base para sua constituição a vida real ou projetada que em certos momentos se fundem para dar cor e vida a realidade que estamos inseridos. O que se busca, em parte, das pesquisas atualmente é compreender a essência das múltiplas culturas que se inter cruzam e que convivem num jogo de poder e forças. Portanto, neste capítulo há uma incursão pelas múltiplas possibilidades de sentidos encontrados que relaciona e se encaminha para várias conclusões possíveis.

A concretização do presente estudo pretende contribuir com as pesquisas da cultura amazônica e das ciências humanas. Os traços discursivos apresentados nas telas de Moacir Andrade evidenciam uma visão da Amazônia que está sendo difundida no

Brasil e no mundo, nas inúmeras exposições que o artista realizou. Discutir essas questões se faz necessário para que novas pesquisas possam surgir no contexto acadêmico, e que ensejamos reflexões sobre qual imagem da Amazônia se deseja difundir para o restante do Brasil e para o mundo.

CAPÍTULO 1

A TELA: O AMBIENTE QUE NOS RODEIA

Neste capítulo, há o contato com teorias que versam sobre os conceitos de Identidade, Cultura, Amazônia e Arte. É preciso pensar alguns conceitos básicos para as reflexões aqui empreendidas. Identificar uma cultura tomando como ponto de partida as manifestações artísticas, principalmente visuais, como aqui se propõem, se demonstra como de um desafio a ser encarado no viés epistemológico. A cultura e a identidade em certos momentos serão próximas e em outras distantes. A cultura é uma manifestação de uma sociedade e como tal sofre e influencia a formação de identidades próprias ou coletivas. Dependendo do espaço-tempo algumas manifestações culturais ou identitárias irão congregiar pontos de contato. Na Amazônia esses pontos não são de fácil compreensão. Para tanto, as manifestações artísticas se demonstram como um grande veículo de comunicação das culturas e identidades que convivem em determinados espaços-tempos.

A Amazônia como um ambiente complexo e de múltiplas possibilidades vai refletir uma cultura e vai se relacionar com várias identidades em harmonia ou em conflito. Diversos povos interagem e modificam este ambiente. Márcio Souza (1977) informa que:

A Amazônia é ainda uma das pátrias do mito, onde ainda existe uma unidade entre o pensamento e a vida numa constante interação de estímulos e afirmação. A Amazônia estará livre quando reconhecermos definitivamente que essa natureza é a nossa cultura, onde uma árvore derrubada é como uma palavra censurada e um rio poluído é como uma página rasurada. A luta pela Amazônia está no processo geral de libertação dos povos oprimidos (p.39).

Essa Amazônia apresentada e defendida por Marcio Souza é embrenhada por culturas e identidades que se relacionam. A arte surge como uma das manifestações da comunicação entre todos os elementos que interagem entre si: Cultura, Identidade e Amazônia. Moacir Andrade é o nosso ator social que interpreta e transmite por meio de suas pinturas diversas representações da Amazônia que se pretende desvelar algumas aqui

neste trabalho. Entender como todos os conceitos envolvidos dessa temática se inter-relacionam e se influenciam é que constitui as bases desta pesquisa.

1.1 Reflexões sobre a cultura

Em pleno século XXI, necessita-se da realização de um diálogo coeso frente aos estudos sociais referentes aos conceitos de cultura e identidade. A presente pesquisa busca se concentrar nos pensamentos culturais. Ambos se apresentam como uma dicotomia, assim como a língua e a fala. Existem várias definições de cultura, porém fica claro, *a priori*, que dependendo do contexto de sua definição ela estará atrelada a um conjunto de variáveis que devem ser levados em consideração. As sociedades são constituídas por diversas relações complexas que estão sempre em embate dialógico e de força. Busca-se cada vez mais estudar como essas relações se estabelecem e se estabilizam ao passo que a sociedade está em constante mudança.

Os estudos culturais ganham cada vez mais espaço frente às pesquisas nas universidades brasileiras surgindo programas em nível de pós-graduação que buscam ter como base de sua constituição os referentes estudos. Nas Ciências Sociais estas pesquisas figuram de forma avançada, ocasionando uma necessidade de adentrarmos a esses campos do saber.

Inicia-se o percurso com as contribuições de Denys Cuche com seu livro *A noção de cultura nas ciências sociais (1999)*. Segundo o autor, para que se possa conhecer a invenção do conceito moderno de cultura deve-se primeiramente conhecer a gênese da palavra. Por volta de 1700, a palavra cultura já fazia parte do vocabulário francês: “vindo do latim, cultura que significa o cuidado dispensado ao campo ou ao gado, (...) aparece nos fins do século XIII para designar uma parcela de terra cultivada.” (CUCHE, 1999, p. 18). Como se pode verificar, a palavra cultura possuía como referência a cultivação da terra e do gado. No século XVI, afirma o autor, cultura passa a significar não somente um estado, mas sim uma ação, contudo na metade deste mesmo século a palavra começa a designar uma faculdade, ou seja, passível de ser desenvolvida.

Ao analisar-se a gênese da palavra cultura é possível compreender como se estabilizou o referido conceito perante uma sociedade que estava sofrendo mudanças. O avanço de novas relações sociais e de novas formas de poder forçou o surgimento de

outras interações socioeconômicas: “A cultura permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar esse meio ao próprio homem” (CUCHE, 1999, p.10). E é isso que vem acontecendo ao longo dos séculos. A cultura passa por transformação e o homem também, como será visto mais a frente com os estudos de Stuart Hall (2006), parece repetitivo, mas vale salientar que a sociedade se transforma porque quem está no poder ou no comando tem a necessidade de mudanças ou de manutenção do *status quo*.

É com os pensadores do Iluminismo que surge uma oposição fundamental entre cultura e natureza, ao passo que para um a cultura possuía um caráter distintivo e para outro como “a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade” (CUCHE, 1999, p. 21). A visão apresentada anteriormente de cultivar a terra ou o gado começa a ficar em segundo plano e uma nova função a palavra é apresentada. Se começa a ver o conceito como algo que pode ser somada ou transmitida não somente cultivada, criada, mas sim compartilhada. O século XVIII é considerado como o período da estabilização de um sentido moderno dessa palavra no ocidente. O seu uso era sempre preso a um complemento: Cultura das artes, das letras etc. (Idem, p. 20). Com o tempo esse complemento, que é acrescentado à cultura “de” algo ou alguma coisa como necessária para situá-la dentro das sociedades vai-se perdendo a necessidade, isso ainda com os Iluministas.

Uma segunda oposição aparece no vocabulário francês e em seguida no vocabulário alemão: cultura e civilização. A primeira representa um progresso individual e a segunda um progresso coletivo. A cultura, por sua vez, era sempre empregada num sentido singular, representando assim um sentido universalista da palavra. Por seu turno, a civilização “é definida como um progresso de melhorias (...) pode e deve se estender a todos os povos que compõem a humanidade” (CUCHE, 1999, p. 22). Essa distinção e oposição entre essas duas palavras se faz necessário para que se possa compreender o alcance da primeira entre os diversos campos do saber. O referido autor, em outra passagem de seu texto, apresenta o que significa essa oposição ao postular que: duas palavras vão lhes definir esta oposição dos dois sistemas de valores: tudo o que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual será considerado como vindo da cultura; ao contrário, o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence à civilização. A cultura se opõe então a civilização como a profundidade à superficialidade (CUCHE, 1999, p. 25).

Verificou-se anteriormente que a palavra cultura foi evoluindo e seu significado ao longo dos séculos mudou. Foi-se necessário a oposição ao conceito de civilização para compreender seu estabelecimento. Cultura passou a representar uma concepção particularista. Ou seja, era restrito a um grupo, ora se têm os parâmetros necessários para pertencer àquela dada cultura (aqui concebida como pertencente a um grupo, classe ou nação que possui interesses, demandas e especificidades próprias que devem ser mantidas e protegidas de terceiros, muito se assemelha às demandas de uma nação que busca afirmação de suas características perante outra. Surge aqui um primeiro passo para futuramente ser criada a concepção de nacionalismo, tanto almejado por diversos países), ora não as têm. Também há a concepção de cultura como universalista que carrega consigo a carga de que toda cultura é, *a priori*, uma cultura da humanidade (CUCHE, 1999, p. 30), se opondo a uma visão de cultura nacional.

No século XX, por sua vez, a dualidade de pensamentos envoltos de uma visão particularista ou universalista do conceito de cultura é asseverada com a grande guerra de 1914- 1918 entre França e Alemanha devido a embates no campo ideológico referente à formação de um nacionalismo. André Villas-Boas (2009) nos traz as questões de Alta Cultura e Cultura Popular. Segundo o autor:

Alta cultura [...] tem duas leituras, que em geral andam juntas. A primeira é de juízo de valor: alta cultura como a cultura letrada e consensualmente legítima, legitimada está definida por sua qualidade [...] dadas como universais. [...] a segunda leitura do termo: a de alta cultura como uma expressão da classe hegemônica, ou porque é produzida no interior desta ou porque, embora exógena, tem seu consumo legitimado por ela. E a cultura popular, por sua vez, é definida como produções das classes populares que se caracterizam por dois aspectos básicos (embora não se reduzam a eles), e que caminham necessariamente juntos. Esses aspectos são a ideia de espontaneidade e a identificação de um discurso potencialmente contra a ideologia [...] ou, pelo menos, contra a hegemonia (p.32).

O que o autor apresenta é o que desde a idade média já é conhecida: as questões de alta cultura ou cultura popular. Estas perpassam os discursos hegemônicos e até da igreja para legitimar determinadas práticas e condutas. Até “o final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o ‘povo’ [...] se converteu num tema de interesse para intelectuais (BURKE, 2010, p.26)”. Com o passar do tempo essas questões foram diluídas e pouco

discutidas. Isso não é diferente no Brasil onde diversas manifestações culturais (festas, músicas, rituais entre outras) são marginalizadas e deixadas de lado. Como exemplo encontra-se as questões geográficas que mostram uma realidade excludente. Privilegiam-se as produções culturais e literárias da região sul e sudeste, as demais regiões entram taxadas de “regionalismos”, em contraponto, ao caráter universalista das demais. Esses são apenas alguns exemplos. Todo esse pensamento é confirmado por Denys Cuche (1999) na seguinte passagem:

As culturas nascem de relações sociais que são sempre relações desiguais. Desde o início, existe então uma hierarquia de fato entre as culturas que resulta da hierarquia social. Pensar que não há hierarquia entre as culturas seria supor que as culturas existem independentemente umas das outras, sem relação umas com as outras, o que não corresponde à realidade. (p. 143-144).

A hierarquização das culturas quase que não é percebida entre muitos cidadãos de uma sociedade. Porém, até mesmo dentro do mundo das artes fica marcada a hierarquia que Denys Cuche (1999) relatou na passagem anterior. As artes visuais, *a priori*, sempre estiveram a serviço de uma classe dominante que a utilizava como objeto de decoração, status ou propagação de uma crença, como a igreja, e com o passar do tempo essas obras ficaram restritas a museus, coleções particulares e ambientes fechados dificultando o acesso. Coube aos integrantes de hierarquias sociais menos privilegiadas elaborarem suas manifestações artísticas. Com o passar dos séculos o acesso as obras de artes visuais foram-se cada vez mais sendo popularizados e difundidos. Há cidades inteiras que têm sua renda pautada em turismo de monumentos históricos, museus, e exposições dessas obras que antes ficavam restritas.

Passa-se agora para as reflexões desenvolvidas por Thompson (2000) acerca dos conceitos de cultura. O que o autor busca em seus escritos é apresentar quatro concepções básicas que norteiam os seus pensamentos acerca dos conceitos de cultura. Segundo Thompson (2000), existe uma Concepção Clássica da cultura que foi desenvolvido por volta do século XVIII e XIX que preconiza como sendo um processo intelectual, ou seja, que poderia ser adquirido ou cultivado. Uma Concepção Descritiva que versa sobre um conjunto de elementos que caracterizam e que marcam uma dada comunidade. Uma Concepção Simbólica que está direcionado estritamente ao âmbito simbólico. E uma

Concepção Estrutural que está inserido nas relações e contextos sociais. (THOMPSON, 2000, p. 166). A seguir, estruturamos essas informações na Tabela 1.

Tabela 1: **Concepções de Cultura segundo Thompson**

Concepções de Cultura segundo Thompson (2000, p.166)	
Concepção Clássica da cultura (Século XVIII e XIX)	O termo ‘cultura’ era, geralmente, usado para se referir a um processo de desenvolvimento intelectual ou espiritual, um processo que diferia, sob certos aspectos, do de “civilização”
Concepção Descritiva (Século XIX)	Refere-se a um variado conjunto de valores, crenças, costumes, convenções, hábitos e práticas características de uma sociedade específica ou de um período histórico.
Concepção Simbólica (a partir da década de 1940)	O foco é mudado para um interesse com simbolismo: os fenômenos culturais, de acordo com esta concepção, são fenômenos simbólicos e o estudo da cultura está essencialmente interessado na interpretação dos símbolos e da ação simbólica.
Concepção Estrutural	Os fenômenos culturais podem ser entendidos como formas simbólicas em contextos estruturados; e a análise cultural pode ser pensada como o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas.

Fonte: Adaptado de THOMPSON, 2000, p.166.

A primeira Concepção é a Clássica que se desenvolve entre os séculos XVIII e XIX sendo articulado sobre maneira por filósofos e historiadores alemães. A cultura seria um processo que privilegiaria um desenvolvimento e enobrecimento por meio de estudos acadêmicos e artísticos (THOMPSON, 2000, p.170). Essa vertente perdurou tão somente até o final do XIX, quando surgiu a necessidade de descobrir e sanar a curiosidade na “elucidação dos costumes, práticas e crenças de *outras* sociedades que não eram europeias” (THOMPSON, 2000, p.170). Tem-se aqui uma noção humanística.

A segunda Concepção é a Descritiva que se situa a partir do século XIX. Neste caso, cultura está relacionada com vários conjuntos de crenças, costumes, artes, e formas

de conhecimento que podem ser compartilhados entre membros de uma mesma sociedade, sendo eles passíveis de serem estudados cientificamente (THOMPSON, 2000, p.171). O autor informa também que nesta concepção é encontrado o que ele denomina de “cientifização do conceito de cultura”, ao passo que há uma necessidade de análise, classificação e comparação entre as mais diversas culturas, a fim de criar dados que podem servir de análise científica (*Idem*).

A terceira Concepção é a Simbólica que tomou força a partir da década de 1940. Nesse momento a cultura está relacionada com as formas convencionadas de transmissão simbólica de aspectos significativos da comunicação, das crenças e experiências. Há como principal exemplo os símbolos que são convenções sociais que possuem significações em dados contextos e período. A linguagem como veículo de comunicação é puramente simbólica. Segundo Thompson (2000) nessa concepção a:

Cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças (p. 176).

A quarta Concepção é a Estrutural que tem como base estudar e refletir sobre o caráter simbólico, porém mais situado nos contextos sociais. O autor tem como objetivo “destacar a preocupação com os contextos e processos socialmente estruturados nos quais as formas simbólicas estão inseridas” (THOMPSON, 2000, p.182). A ênfase dada nesta concepção de cultura está no contexto social. Cinco aspectos são apresentados para a reflexão da concepção estrutural.

Tabela 2: Cinco Aspectos da Concepção Estrutural de Thompson

Aspecto Intencional	• Intenção do sujeito-produtor.
Aspecto convencional	• Padronização nas relações de criação e produção.
Aspecto Estrutural	• Estrutura articulada.
Aspecto Referencial	• Referem-se a algo. Diz algo de alguma coisa.
Aspecto Contextual	• Contexto sócio-histórico.

Fonte: Arquivo do autor. Adaptado de Thompson, 2000, p. 187-192.

O Aspecto Contextual é o mais relevante para as reflexões que se desenvolvem atualmente. É necessário sempre observar o contexto em que foi criada a produção cultural em análise. A respeito da cultura Moacir Andrade² concedeu uma entrevista para Nonato Macgado do jornal *Correio Braziliense* em 1976 “Moacir de Andrade- Pintor da Amazônia”. Na ocasião o pintor informa que:

Faço uma pintura para todo mundo, preocupado com a cultura do nosso povo e tentando me comunicar dentro dessa cultura. Sei que muitos contestam a existência de uma cultura brasileira. E é claro que um país novo, nascido da colonização, tem de possuir uma herança cultural externa. Mas a maneira de manipular essa herança- o toque índio, compreende? – é que me faz entender ‘essas coisas de brasileiro’ como cultura brasileira (ANDRADE, 1976, p. 53).

Como pode-se verificar Moacir Andrade está interessado em desenvolver seu trabalho tomando como aporte principal a cultura. Para tanto, utiliza os próprios elementos e linguagem dessa cultura para transmitir sua intenção. A Concepção de Cultura Estrutural de Thompson (2000) bem resume a intenção de Moacir Andrade ao querer se comunicar com os elementos pertencentes do caráter simbólico inserido no contexto social Amazônico.

1.2 A identidade em questão

Outro tema importante neste estudo e que se relaciona com o anterior é o da identidade. Stuart Hall (2006) em seu celebre texto *A identidade cultural na pós-modernidade* apresenta algumas questões para que se possa criar uma reflexão sobre a identidade e sua crise na contemporaneidade. Existem três concepções de identidade: do sujeito do Iluminismo; sujeito Sociológico e sujeito Pós-Moderno. A primeira está baseada “numa concepção [...] do indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 2). Compreende-se a identidade nesta concepção como ligada a si mesmo, uma identidade individualista, centrada no eu. A segunda concepção está ligada ao sujeito sociológico definido por

² MACHADO, Nonato. **Moacir de Andrade- Pintor da Amazônia** Fonte: Jornal Correio Braziliense, Brasília, 15 de agosto de 1976. Segundo Caderno. Edição: 04970 (1). Página 53. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22Moacir%20Andrade%22&pasta=ano%20197. Acessado em: 18.04.2020.

Stuart Hall como: de acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2006, p.2). Nessa concepção a identidade é constituída pela interação entre o eu individual e a sociedade. O indivíduo se lança e ao mesmo tempo absorve o que as relações que estão impostas na sociedade lhe impõem, o sujeito fica atrelado à estrutura, pois depende dela para afirmar sua identidade perante o macro existente. A terceira concepção de identidade apresentada pelo autor se refere ao sujeito Pós-Moderno concebido como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. Essa identidade se mantém em constante transformação, o sujeito vai desenvolvendo e agregando diversas identidades (HALL, 2006, p.2). Observa-se, segundo o autor, que devido ao processo de globalização, em que as relações sociais foram desenvolvidas ao longo dos séculos, houve um deslocamento identitário em função da pluralidade de pensamentos e das novas identidades em jogo. (Idem, p. 2-3).

Por seu turno, Woodward (2000) descreve algumas características da identidade. Ela é relacional, é marcada pela diferença (exclusão ou inclusão); é marcada por meio de símbolos, ela é tanto simbólica quanto social. (p. 8-12). Assim, alguns pontos acerca da conceptualização de identidade são apresentados. Ela é relacional na medida em que uma depende de outra para que na relação e confrontação entre ambas se possam definir os limites e características. Sabemos quem somos na medida em que não somos o que os outros são. A identidade é marcada pela diferença ao passo que, como explicado anteriormente, as pessoas posicionam-se dentro de uma identidade pela exclusão ou inclusão de outras, vive-se numa verdadeira polifonia de identidades. Outra característica é que a identidade é regida por meio de símbolos. No dia a dia são utilizados signos para demarcar os limites das relações sociais: um objeto, uma cor, uma tatuagem, um veículo, uma forma de falar ou uma música. Todos esses signos são usados para demarcar e fixar no espaço-tempo uma dada comunidade identitária. Como exemplo tem-se os músicos que dependendo do estilo musical têm seus signos bem-marcados. Posto isso, a seguir, tem-se uma das relações que podem ser estabelecidas entre cultura e identidade.

1.2.1. Relações interdiscursivas: Cultura e Identidade

Muito dos estudos que vão se seguindo ao longo dos séculos referente às concepções de cultura tomam como base as duas visões, anteriormente apresentadas. Dividem-se em dois grupos de pensamento: os que concebem a cultura no singular ou os que concebem no plural: as culturas. Vale ressaltar a posição estabelecida por Cuche (1999) ao colocar em oposição os conceitos de cultura e civilização. Ambos tiveram uma trajetória parecida em sua estabilização como conceitos opostos ou concomitantes. Norbert Elias comenta que civilização e cultura:

Tornaram-se palavras da moda, conceitos de emprego comum no linguajar diário de uma dada sociedade. (...) Usa-as porque lhe parece uma coisa natural, porque desde a infância aprende a ver o mundo através da lente desses conceitos. O processo social de sua gênese talvez tenha sido esquecido há muito. Uma geração os transmite a outra sem estar consciente do processo como um todo, e os conceitos sobrevivem enquanto está cristalização de experiências passadas e situações retiver um valor existencial, uma função na existência concreta da sociedade (1990, p. 26).

Os dois teóricos apresentados congregam linhas de pensamento, por vezes, congruentes. Elias (1990) comenta que as palavras e seus respectivos conceitos foram se cristalizando e tornando-as de uso corriqueiro nas mais diversas sociedades. Porventura a compreensão da gênese e da real significação ficou no esquecimento. Denys Cuche (1999) traz à luz uma reflexão sobre a ligação do conceito de cultura e de identidade. O atrelamento imposto por algumas ciências chega a soar como um caso de modismo. Isso fica bem claro quando o autor relata que:

O conceito de cultura obteve, há algum tempo, um grande sucesso fora do círculo estreito das ciências sociais, há, no entanto, um outro termo que é frequentemente associado a ele – a “identidade” – cujo é cada vez mais frequente, levando certos analistas a verem neste uso o efeito de uma verdadeira moda (CUCHE, 1999, p. 175).

Seguindo essa linha de raciocínio, o referido autor chama a atenção para a frequente necessidade que vários pesquisadores possuem “de se ver a cultura em tudo, de encontrar identidade para todos. Veem-se crises culturais como crises de identidade” (Idem). É preciso separar os dois conceitos, pois para que se possa refletir coerentemente

sobre um dado campo teórico devem-se estar firmes no seu raio de alcance e utilização. Por seu turno, Elias (1990) vai além ao acrescentar o conceito de civilização a esse modismo, apresentado mais tarde por Cuche (1999), ao dizer, como apresentado anteriormente, que viraram palavras da moda.

O desvencilhamento dessas formas de olhar o mundo tomando tudo e qualquer contexto de pesquisa, encaixando-as numa mesma teoria se mostra como perigosa para uma boa reflexão. O estudo da Amazônia ou qualquer outro contexto sociocultural buscando conhecê-la em suas nuances se demonstra como um desafio para as novas pesquisas. Não é somente tomar uma teoria linda e perfeita e encaixá-la dentro de um contexto que não cabe. Buscar conhecer como a cultura que esse espaço (físico, histórico, filosófico) se apresenta é se conectar com uma realidade que se apresenta num dado período.

Norbert Elias comenta que “os termos morrem aos poucos, quando as funções e experiências na vida concreta da sociedade deixam de se vincular a eles” (1990, p. 26-27). Portanto, chegar numa sociedade com pré-pensamentos sobre o que é cultura, o que é identidade ou civilização se demonstra como um mal e perigoso caminho. Zygmunt Bauman (2012) reforça ainda mais essa reflexão, em diálogo com Cuche e Elias, ao explicar que a cultura é um aspecto da realidade social que deve ser adequadamente apreendido, descrito e representado (BAUMAN, 2012, p. 9).

Busca-se agora compreender como essas relações de identidade e cultura se comportam no contexto Amazônico. Sabe-se que existem diferentes identidades que convivem neste ambiente complexo e de múltiplas possibilidades. Assim, como de manifestações culturais que sobrevivem as mais diversas influências e interrelações ao longo de décadas. As manifestações artísticas são uma importante fonte para estudo de uma determinada representação cultural.

1.3 Contexto Amazônico

A Amazônia como a conhecemos é múltipla em sua constituição. Do viés científico, sabe-se de sua dimensão e amplitude; do literário e folclórico, tem-se uma imensidão de culturas imbricadas nas entranhas dos seres vivos e das comunidades que habitam este ambiente.

A respeito da definição de Amazônia, o site oficial do Ministério do Meio Ambiente do governo federal do Brasil informa que: “A Amazônia é quase mítica: um verde e vasto mundo de águas e florestas, onde as copas de árvores imensas escondem o úmido nascimento, reprodução e morte de mais de um-terço das espécies que vivem sobre a Terra.” (MMA, 2020). A Amazônia é realmente grandiosa e tudo nela impressiona pela magnitude e proporção que alcança.

Ela hoje se demonstra como uma eterna colcha de retalhos. Sempre em pedaços cuidadosamente moldados é que os pesquisadores e cientistas vão ao longo dos séculos a desvendando em expedições, relatos, pesquisas, teses e eternas análises sempre a serem complementadas.

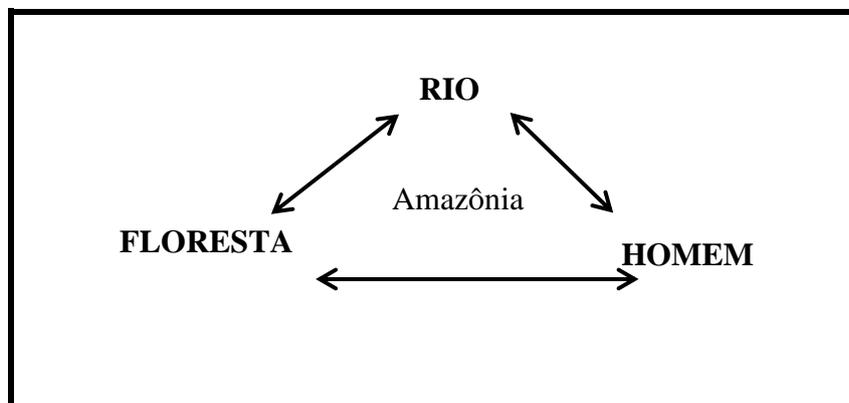
Esse pensamento coaduna-se com o que Euclides da Cunha (2003) comenta no início do prefácio do livro *Inferno Verde* de Alberto Rangel de 1907. Ele afirma que: “A Amazônia, ainda sob o aspecto estritamente físico, conhecemo-la aos fragmentos. Mais de um século de perseverantes pesquisas, e uma literatura inestimável, de numerosas monografias, mostram-no lá sob incontáveis aspectos parcelados” (p. 349). E essa informação se mostra verdadeira ao passo que por mais que se estude esse ambiente místico, amplo e grandioso sempre existe algum aspecto a ser trabalhado e um véu a ser desvelado. Péricles de Moraes informa que estudar a Amazônia não é um trabalho fácil ou simples perante a sua grandiosidade. Ele afirma que:

Porque a Amazônia não é assunto para escritores medíocres. O gigantesco caos amazônico, para ser desvendado e compreendido, requer uma divinação quase profética. Não basta o aparelhamento científico. Para compreender, assimilar e exprimir a complexidade de sua natureza, o escritor precisa ser dotado de um talento verdadeiro, auxiliado por todas as forças do espírito e da vontade, além de perceber, de um só lance, as circunstâncias particulares e sensíveis que lhe explicam as influências passadas e presentes. Ademais, cumpre saber fixar-lhe, como um pintor, as transformações fugitivas de seus espetáculos, o efeito dos seus violentos cenários, o mundo de ideias secretas que a vertigem de suas águas e o assombramento de suas florestas despertam em nossa imaginação (MORAES, 2001, p.19).

Vários elementos compõem esse espaço em constante transformação e que se conhece somente em parcelas, pois a sua totalidade se demonstra de difícil acesso em tão pouco tempo. A floresta, o rio e o homem compõem essa tríade e estão intimamente em

conexão. Falar desse ambiente sem nenhuma vez citar um elemento dessa tríade fica quase como inevitável. Observe o Esquema 1 abaixo:

Esquema 1: **Tríade da Amazônia**



Fonte: Elaborado pelo autor.

Essa tríade se demonstra de suma importância para a compreensão da Amazônia. Todos estão interligados: o rio, a floresta e o homem vivem em harmonia. Porém, nem tudo é um paraíso. Há conflitos entre ambos. A esse respeito traz-se para a reflexão três passagens do livro *Amazônia- Um paraíso perdido* de Euclides da Cunha (2003) que retrata bem a relação entre os itens dessa tríade:

O rio, multífluvo nas grandes enchentes, vinga as ribanceiras e desafoga-se nos plainos desimpedidos. Desraiga florestas inteiras, atulhando de troncos e esgalhos as depressões numerosas da várzea; e nos remansos das planícies inundadas, descantam-se lhe as águas carregadas de detritos, numa colmatagem plenamente generalizada. Baixam as águas e nota-se as “barreiras” altas, exsicando-se os pantanais e “igapós”, esboçando-se os “firmes” ondeantes, para invadidos da flora triunfal... até que num só assalto, de enchente, todo esse delta lateral se abata. (...)

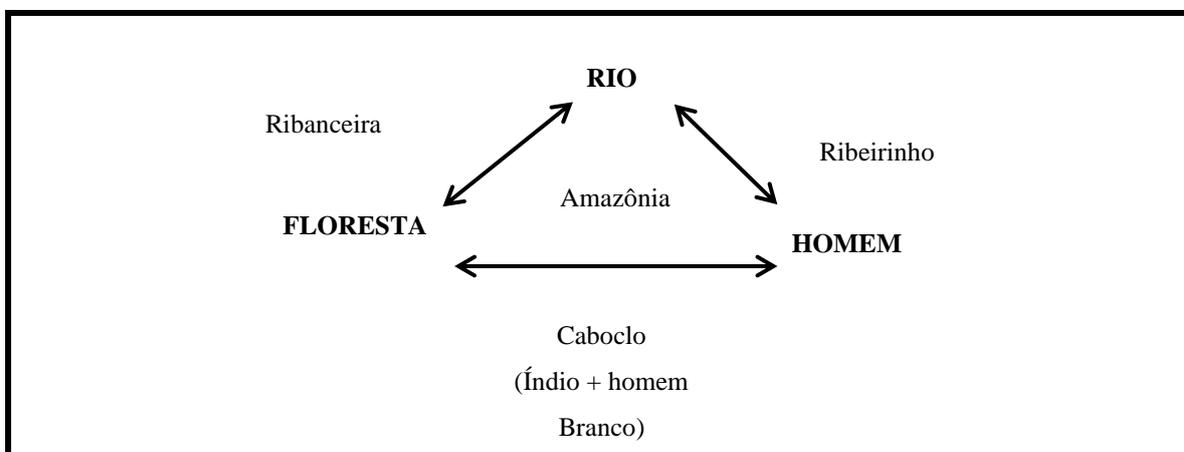
Tal é o rio; tal a sua história: revolta, desordenada, incompleta. A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante. Desde os primeiros tempos da Colônia, as mais imponentes expedições e solenes visitas pastorais rumavam de preferência às suas plagas desconhecidas. Para lá os mais veneráveis bispos, os mais garbosos capitães-generais, os mais lúcidos cientistas. (...)

Depois há o incoercível da fatalidade física. Aquela natureza soberana e brutal, em pleno expandir das suas energias, é uma adversária do homem. (CUNHA, p. 44- 48).

Como se pode verificar no discurso de Euclides da Cunha, a Amazônia sempre chamou a atenção de muitas civilizações ao longo dos séculos. Desde as primeiras narrativas das viagens de Gaspar de Cavajal, Pedro Teixeira e Orellana pelo rio Amazonas e suas planícies no século XV e passando por Sant’Anna Nery que “traçou um vasto panorama da Amazônia” (MORAES, 2001, p.18). Também Euclides da Cunha, Djalma Batista, Etelvina Garcia, Neide Gondim, Márcio Souza, Péricles Moraes, Alexandre Rodrigues Ferreira, Leandro Tocantins, Arthur Cesar Ferreira Reis, Plácido de Castro, Samuel Benchimol, José Verissimo entre tantos outros que se aventuraram, uns pela história outros pela cultura em esmiuçar cada elemento desse tema, se fazem presentes no cenário dos estudos amazônicos.

Seguindo o pensamento da tríade da Amazônia, constata-se que outras relações se estabelecem pela intersecção de ambos. Essas que são cruciais para um entendimento mais aguçado. Da conexão entre o *Rio* e o *Homem* tem-se o surgimento do *Ribeirinho* (Ser que constitui sua morada nas beiras e margens dos rios e que estabelecem com ele uma intrínseca harmonia). Por sua vez, da conexão entre o *Rio* e a *Floresta* surge a *Ribanceira* (penedo que fica próximo as margens dos rios, barranco, parte elevada de terra próximo a água). Já da ligação entre o *Homem* e a *Floresta* surge o *Caboclo* (formado de uma matriz indígena e uma matriz branca (BRITO, 2001, p. 50), ser resultante da miscigenação entre a cultura Europeia, representada pelo Português, e a cultura indígena, representado pelo índio). Essa junção forma o caboclo que vive de forma inserida nas florestas e cidades na Amazônia adentro. Essa nova diagramação da tríade Amazônia pode ser visualizada no Esquema 2, a seguir:

Esquema 2: **Subdivisão da tríade da Amazônia**



Fonte: Elaborado pelo autor.

A título de exemplificação utiliza-se duas telas de Moacir Andrade que ciente desses elementos como base da cultura Amazônica apresenta duas paisagens que estão interligadas. A tela “**Floresta e Rio**” de 1989 (abaixo- Imagem 1) retrata as copas opulentas das árvores destacando sua pompa no cenário representado. Dividindo espaço com ela tem-se o rio que se localiza no centro e parte inferior da tela com tons mais escuros e claro formando nessa mistura a representação do reflexo da água. Na parte superior, encontra-se uma mescla de cores e texturas formando o céu bastante iluminado com cores claras em tons de branco, azul e amarelo. Nosso olhar é direcionado para o reflexo da água e em seguida para os demais elementos representados. Na linha horizontal central da tela estão em tons de verde, cores escuras e claras, a representação das árvores. Na junção do rio com as árvores consegue-se identificar um caminho no centro direito da imagem formando um túnel que se perde de vista do ambiente. Nesta tela, Moacir Andrade destaca dois elementos da Tríade Amazônica que se toma como base para algumas reflexões aqui empreendidas: *Floresta e Rio* (Imagem 1).

Imagem 1: Floresta e Rio

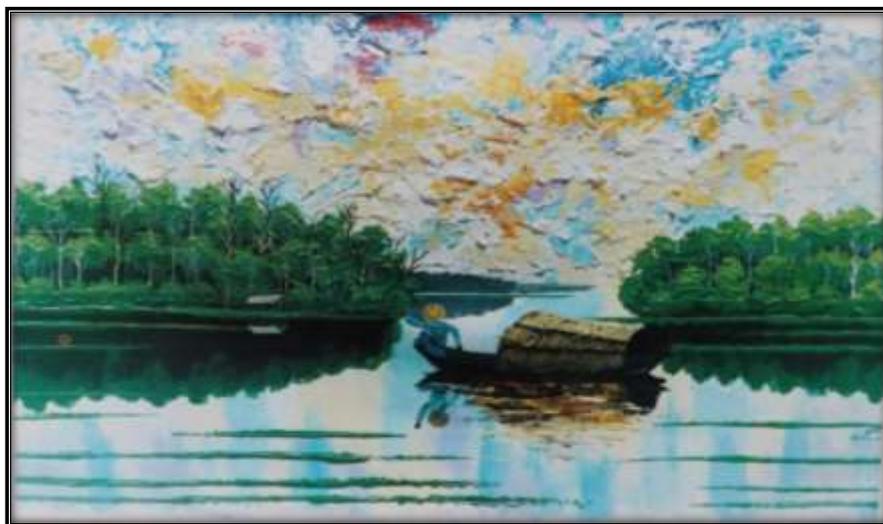


(Acrílico sobre tela- 1.60 x 2.20) 1989. Coleção do Artista. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992. p.197.

O terceiro elemento dessa tríade é o *Homem*. Como exemplo, traz-se a tela “**Canoeiro Solitário**”, Imagem 2, também do ano de 1989. Verifica-se que a plástica visual da tela apresentada anteriormente se repete. Uma palheta de cores em tons claros de azul, branco e amarelo com leves toques de vermelho representam um céu e como se distanciássemos da fotografia impressa pelo artista na tela anterior, agora há a presença

de um canoieiro que desbrava a imensidão do rio. Nessa tela pode-se perceber os três elementos da Tríade: *O Rio*, a *Floresta* e o *Homem*. Todos em completa harmonia visual, de importância e de dimensões.

Imagem 2: Canoeiro Solitário



(Acrílico sobre tela) 1989. Coleção do Artista. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992. p.169.

O ambiente Amazônico é extremamente complexo. Uma forma encontrada para a representação e o diálogo com esse ambiente é por meio das mais diversas manifestações artístico culturais. Pintura, música, dança, poesia, representações culturais e folclóricas surgem e cada vez mais ganham força. O homem, o rio e a floresta interagem diariamente e nas artes visuais, como visualizado anteriormente, essa relação é manifestada. A seguir, o foco recai sobre as Artes visuais e a biografia de Moacir Andrade.

1.4 A Arte e vida de Moacir Andrade

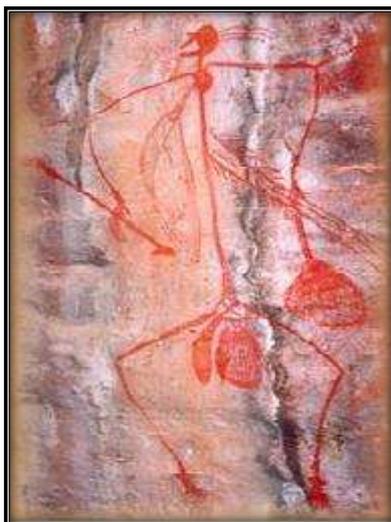
Ao longo da história, nenhuma sociedade, por mais baixo que tenha sido seu nível de existência material, deixou de produzir arte. Representações e decorações, assim como a narração de histórias e a música, são tão naturais para o ser humano quanto a construção de ninhos é para os pássaros. Ainda assim, as formas de arte variaram radicalmente em épocas e lugares diversos, sob a influência de diferentes circunstâncias culturais e sociais (FARTHING, 2011, p. 8).

A arte faz parte de nossa existência. Como uma forma de comunicação a arte vem ao longo de séculos acompanhando a humanidade dando cor, textura e ritmo para as relações sociais e culturais. Diferentes períodos de nossa história exigiram uma postura ou uma adaptação das técnicas, tendências e pensamentos que orientavam o fazer artístico. As variadas formas de conceber o ambiente, perpassam pela maneira como é visualizado e interagido com o que está ao redor. Cada século imprimiu uma visão de mundo. Por exemplo, no século IV d.C. “A arte esteve a serviço da Igreja ou da fé particular” (FARTHING, 2011, p.8), em outros séculos essa postura da arte foi tomando outros contornos e novos temas e concepções tomaram fôlego.

Concebem-se de forma didática organizar o que seria uma “história da arte” em períodos. Cada um representaria uma fase do pensamento artístico e que todas as manifestações artísticas convergiam para o mesmo viés estético. Vale ressaltar que por mais que um artista esteja produzindo em uma determinada época de nossa história, sua orientação estética por vezes está ancorada em outro momento do pensamento e fazer conceitual. Basicamente a arte pode ser dividida conforme seu “gênero” de produção: Música, Dança, Pintura, Teatro, Escultura, Literatura, Cinema, Fotografia, Jogos eletrônicos, Artes digitais, entre outras que ao percorrer da evolução das sociedades se fizeram presente.

Desde a pré-história até a contemporaneidade, essas diferentes formas ou “gêneros” artísticos se fizeram presente. De início há à Arte rupestre que está relacionada as primeiras práticas de diferentes povos ao pintarem e entalharem em rochas. Como exemplo há as pinturas de Ubirr na Austrália. “As mais antigas pinturas de Ubirr mostram animais que estão extintos e pessoas em forma de gravetos usando vestes cerimoniais que (...) representam os espíritos que ensinaram os seres humanos a caçar e a pintar” como pode ser visualizado na imagem abaixo (FARTHING, 2011, p.16).

Imagem 3: Pintura rupestre de Ubirr (c.40000 a.C).



Artista desconhecido. Ubirr, Parque Nacional Kakadu, Austrália.

Fonte:<<http://www.arterupestre.es/web/noticiasmas.php?id=316>> Acessado em: 05.08.2020.

1.4.1. Conceitos gerais de Artes Visuais

O trabalho com artes visuais requer apresentar alguns conceitos básicos. Para tal empreitada utiliza-se do trabalho desenvolvido pela autora *Fayga Ostrower* com o livro “Universos da Arte”.

Tabela 3: Universos da Arte

LINHA	“Em cada trecho linear, a linha configura <i>uma só dimensão espacial</i> , o que equivale a uma <i>direção</i> no espaço. Por isso, a única elaboração formal possível com esse elemento é a mudança de direção, a <i>inversão direcional</i> . Horizontal oposta à vertical. Ou, ainda, a mudança de direção pode envolver o modo estático-dinâmico, isto é, podem-se opor horizontais e verticais (que são estáticas) a diagonais e curvas (que são dinâmicas).” (p.66).
SUPERFÍCIE	Na organização espacial da superfície percebemos as duas dimensões altura e largura. Essas são de tal maneira integradas que uma não pode ser vista sem a outra, cada uma prendendo a outra no espaço. [...] Quanto mais as duas dimensões se compensarem, proporcionalmente tanto mais diminui o movimento visual. [...] reduzindo-se o movimento visual, reduz-se o fluir do tempo.” (p.70) “As superfícies fechadas são reguladas pelas margens, e as abertas pela articulação da área interior. [...] lidamos com uma infinidade de combinações intermediárias e com ênfase variáveis. (p.74)

VOLUME	<p>“quando vistas em conjunto com horizontais e verticais, as diagonais introduzem a dimensão da profundidade. [...] Planos relacionados em diagonal, superposições, profundidade e o cheio vazio: são estas as qualidades espaciais que podem ser formuladas mediante o <i>volume</i>. Caracterizando a forma dada ao espaço, irão definir também as qualidades <i>expressivas</i> do elemento.” (p. 80-81).</p> <p>Os elementos Linha e Superfície em combinação formam o volume.</p>	
LUZ	<p>“É o contraste formal entre o claro e o escuro. Como elemento da linguagem visual, a luz não deve ser confundida com a representação do fenômeno natural luz. [...] O elemento <i>luz</i> será identificado nos contrastes de claro/escuro. O artista pode aproveitar-se, evidentemente, de certos efeitos de iluminação natural ou artificial, fazendo-os coincidir com a distribuição de manchas claras e escuras na imagem, destacando então, nos objetos representados.” (p.96)</p>	
COR	<p>“o valor exato de cada cor dependerá do conjunto em que é vista. Dependerá, portanto, sempre de um contexto colorístico. Para o artista, não faz o menor sentido falar sobre cores isoladas como se elas possuíssem identidade própria. [...] O vermelho, o verde, ou qualquer outra cor, pode vir a ter significados múltiplos a até bem diversos, uma vez que a expressividade da cor dependerá das funções que desempenhe. (p.234-235).</p>	
TONALIDADE	<p>Em cada uma das famílias de cor é possível estabelecer uma escala tonal semelhante, começando com os tons mais claros e terminando com os mais escuros. Embora o princípio seja o mesmo, em cada uma das cores a escala será um pouco diferente. (p.237)</p>	
RELAÇÃO DE CORES COMPLEMENTARES (p. 247)	RELAÇÃO	CARACTERIZAÇÃO DO ESPAÇO
	Tonalidades	Linear- oscilação
	Cores primárias-secundárias	Superfície
	Cores quentes-frias	Profundidade- vibração simultânea.
	Cores complementares	Tensão espacial- fusão

Fonte: Adaptado de *Universos da Arte* (2013).

Esses pontos apresentados são a base da constituição de uma arte visual, em especial as pinturas. É por meio da linha que o artista transforma o mundo real ou imaginado em uma informação visual. Este elemento está presente em boa parte das pinturas estabelecendo relações de orientação das narrativas. Para cada intensão uma

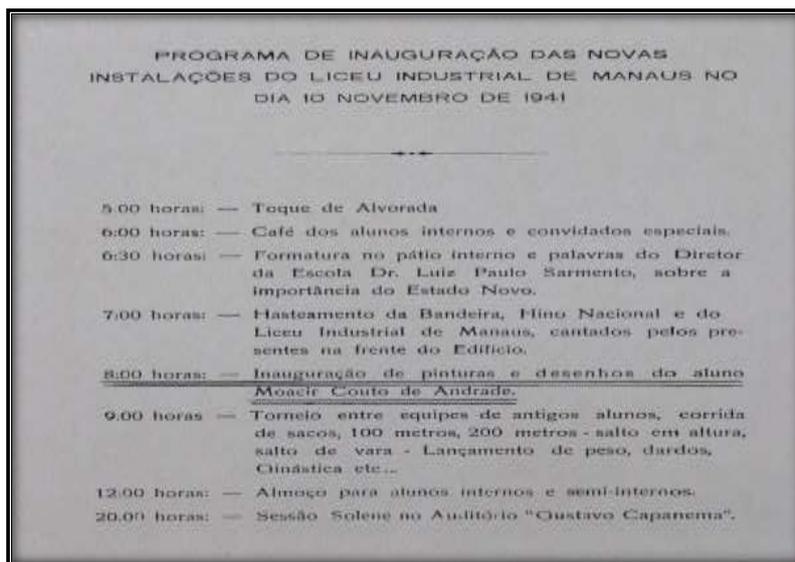
forma de linha diferente, combinada com a superfície percebe-se os volumes encontrados numa pintura. Primeiro plano (mais importante) ou segundo plano (informação secundária) são aqui percebidas por meio do volume, da posição, do ângulo e da cor. Participam do destaque ou apagamento de elementos numa arte visual os tons, a luz (jogo de cores claras e escuras) e a saliência que cada parte é representada.

Feita essa contextualização do universo das artes e seus contornos, na sequência aprofunda-se um pouco na biografia de Moacir Andrade, um exemplo de artista que soube empregar cada técnica apresentada anteriormente. O universo das Artes Visuais é de uma riqueza científica que encanta e que cada vez mais aproxima uma realidade tão complexa com uma sensibilidade tão apurada dos artistas. Em tempos de pandemia (como a que acontece desde o ano de 2020) a sociedade pode perceber o quanto necessita da arte para a sua existência nesse mundo. Pode-se verificar, o quão a música, a pintura, as artes cinematográficas e a dança auxiliaram na dura rotina de incertezas e dúvidas de muitos brasileiros. Grandes eventos foram realizados de forma online, peças teatrais, *Lives* de artistas preencheram de esperança várias rotinas. Nas escolas foi possível perceber o papel que a arte educação desempenha na formação de inúmeras gerações. Oficinas, vídeo aulas, sarau, rodas de leitura e canções foram utilizados como maneira de aproximar os professores e alunos. As artes visuais fazem parte de nossa vida e cada dia mais percebe-se essa intrínseca relação. Somos apenas um corpo e as artes são nossa alma.

1.4.2. Persona em Foco: Moacir Andrade

Moacir Couto de **Andrade** (MA) nasceu em Manaus, capital do Estado do Amazonas no ano de 1927, filho de Severino Galdino de Andrade e Jovina Couto de Andrade. Boa parte de sua infância foi no interior do Amazonas. As primeiras letras foram já na capital Manaus. Primeiro estudou no Grupo Escolar Ribeiro da Cunha, em seguida passou para o Ginásio Amazonense Pedro II em 1939. Em 1941 foi matriculado no recente inaugurado Liceu Industrial devido seu grande talento com o desenho e a possibilidade de cursar um curso profissionalizante. Na ocasião da inauguração do estabelecimento de ensino foi realizado uma exposição com alguns dos desenhos empreendidos pelo jovem menino.

Imagem 4: Programação da 1ª Exposição



Fonte: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Em 1948 ele ingressa como desenhista de construção civil em um importante empresa amazonense realizando ao lado do Eng.º José Florêncio da Cunha Batista importantes obras da cidade de Manaus na época. Em 1953 casou-se com Graciema Britto de Andrade, da relação nascem cinco filhos: Gracimoema, Lúcia Regina, Graciema, Moacir Andrade Júnior, Maria do Carmo Britto Andrade e Raimunda Santos da Cruz, filha adotiva. (ANDRADE, s/d, p.19-20). Entre 1950 e 1954 cursou Museologia no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. No ano de 1954, porém outro marco fica registrado na memória do cenário cultural e artístico da cidade de Manaus e do Amazonas como um todo.

Em 1954, juntamente com os poetas Jorge Alauzo Tufic, Antísthenes de Oliveira Pinto, Alencar e Silva, Saul Benchimol, Carlos Farias de Carvalho, Francisco Vasconcelos, Oscar Ramos, Afrânio de Castro, Antonio Trindade, Freitas Pinto, José Pinheiro, Francisco Batista, Djalma Passos e outros fundaram o Clube da Madrugada sob o pé de uma frondosa árvore em plena Praça da Polícia Militar (ANDRADE, s/d, p.20).

Nos anos que se seguiram, MA realizou inúmeras exposições na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas (1956, 1958, 1960), no Ideal Clube (1954, 1957,), Museu de Artes de São Paulo (1958), Galeria Montmartre Jorge- RJ (1960), Galeria Casa de Molduras- RS (1962), Galeria Hotel Nacional- DF (1963) entre muitas outras exposições individuais e coletivas (ANDRADE, s/d, p.20). Em 1965 foi fundada em Manaus a

Pinacoteca do Estado do Amazonas, Moacir Andrade teve um importante papel na ligação entre o Clube da Madrugada e a Pinacoteca. Luciane Páscoa em seu livro *As artes plásticas no Amazonas: o clube da madrugada* de 2011 tem um capítulo dedicado a esse momento da história do Amazonas.

Em 1965, o governador Arthur Reis fundou a Pinacoteca do Estado do Amazonas com o objetivo de abrigar o acervo museológico do Estado e de propagar o ensino das artes plásticas. A Pinacoteca funcionava no segundo pavimento do prédio da Biblioteca Pública e lá foram ministrados cursos de desenho por Manoel Borges, xilogravura e história da arte por Álvaro Páscoa e pintura por Moacir Andrade (PÁSCOA, 2011, p.151).

Moacir Andrade (MA) desempenhou um importante papel no ensino da arte no Amazonas. Foi professor da Escola Normal São Francisco de Assis onde lecionou para jovens o que aprendeu de forma autodidata e de uma técnica impressionante. MA foi o primeiro diretor da Pinacoteca do Estado realizando a ponte entre esse recente ambiente com o Clube da Madrugada. A esse respeito Luciane Páscoa cita que:

O primeiro diretor da Pinacoteca foi o pintor Moacir Andrade, que permaneceu durante quatro anos. Além disso, esse artista acumulava outras atividades profissionais, lecionava na Escola Técnica Federal do Amazonas e no Colégio Estadual. Sua atuação na Pinacoteca foi marcante no âmbito administrativo, pois conseguiu patrocínio para a compra de materiais, para a realização de exposições e para as premiações dos alunos de maior destaque (PÁSCOA, 2011, p. 152).

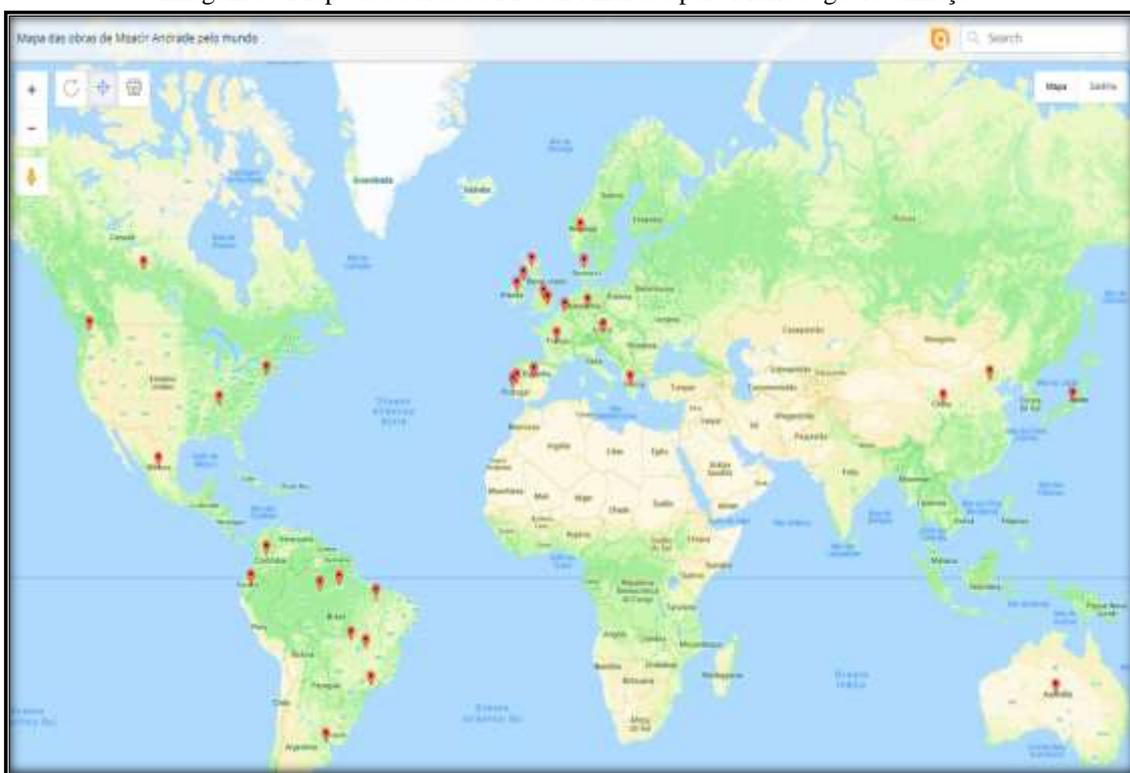
A contribuição do artista para a cultura amazonense não parou por aí. Durante os anos que se seguem cada vez mais os seus trabalhos começam a ser reconhecidos e propagados por diversos países. Em 1968 viaja aos Estados Unidos onde expõe nas Universidades de Union City, Jackson, no Congresso Nacional de Washington. No mesmo ano vai para Paris. No ano seguinte viaja para Lisboa, Londres e Washigton. Destaque para a viagem em 1974 para uma exposição em Tóquio, Hiroshima (Japão), que teve grande repercussão local nas publicações do Jornal do Comércio (1974). (ANDRADE, s/d, p.37-28).

Suas obras viajaram o mundo e estão nas principais Pinacotecas e Museus: Museu Nacional de Bruxelas- Bélgica, Museu de Arte Moderna- São Paulo, Museu de Arte

Moderna de Lisboa- Portugal, Museu de Arte Moderna de Madri- Espanha, Pinacoteca do Palácio do Governo de Nashville- Tennessee- USA, Palácio Buckingham- Londres- Inglaterra, Museu Popular da China- Pequim- China, Pinacoteca da ONU- New York- USA, Pinacoteca do Supremo Tribunal do Trabalho- Brasília (ANDRADE, s/d, p.45-46).

São diversas as exposições que Moacir Andrade participou ao longo de seus 60 anos de atividade artística. São mais de 158 pinacotecas e museus que são catalogados no livro *Moacir Andrade: 50 anos de exposições pelo Brasil e pelo mundo*. No mapa abaixo (Mapa das obras de Moacir Andrade pelo Mundo: geolocalização, Imagem 5) foi identificado os principais países e cidades do mundo que estão listados na biografia de Moacir Andrade.

Imagem 5: Mapa das obras de Moacir Andrade pelo Mundo: geolocalização



Fonte: Batchgeo.com: [s. n.], 2020. 1 mapa, color.,. Escala 1:500000. Disponível em: <https://pt.batchgeo.com/map/18d8f817977ad5d6adb2f8a85c6bd13f>. Acesso em: 25 ago. 2020. Arquivo do Autor.

Sobre o estilo de criação artística de Moacir Andrade durante a confecção de mais de 10 mil obras ao longo de 60 anos de carreira perpassou por várias temáticas, técnicas e estilos “Moacir Andrade transitou entre o Figuritivismo expressionista, a Abstração

lírca, o Realismo fantástico tropicalista e o Paisagismo naturalista” (PÁSCOA, 2011, p. 181).

Foi realizada para esta pesquisa e catalogação das principais notícias e reportagens publicadas a respeito do artista plástico Moacir Andrade. Alguns veículos de comunicação ficaram de fora devido à falta de disponibilização do material. Os principais veículos de imprensa que deram bastante destaque para a carreira de Moacir Andrade ao longo de sua trajetória artística, estão com os arquivos disponibilizados na Biblioteca Nacional Digital Brasil da Fundação Biblioteca Nacional de forma online. Destacamos os folhetins: Jornal do Comércio- AM (1954-1999) e Correio Braziliense -DF (1950-1986).

Todas as notícias consideradas relevantes para a presente pesquisa estão organizadas em forma de quadros com as principais informações de acesso e trechos dos textos originais. Assim, disposto da seguinte maneira: Jornal (Nome do folhetim pesquisado, Edição do jornal, data de publicação, link com a fonte do acesso), Ano (especifica o ano da publicação da notícia), Título (Manchete utilizada no folhetim, lembrando que alguns não têm título), Imagem (Reprodução da página do folhetim ou de parte importante da página) e Descrição (logo abaixo ou ao lado da imagem há um breve comentário e/ou a transcrição de trecho do texto).

Moacir Andrade também escreveu alguns textos sobre a arquitetura da cidade de Manaus para o Jornal do Comércio (AM) em datas ou eventos comemorativos. Resolve-se suprimir estas matérias, pois percebe-se a possibilidade de desviar do foco da pesquisa, porém fica aqui o devido registro.

Moacir Andrade: da Amazônia para o mundo

Jornal do Comércio, Edição: 22979, Caderno: 2, Página: 7

Manaus, 06 de maio de 1980.

Título: Moacir Andrade- Expressão Cultural da Amazônia

Imagem 6: Moacir Andrade- Expressão Cultural da Amazônia



Imagem 6: **Moacir Andrade- expressão cultural da Amazônia.** Fonte: Jornal do Comércio. Caderno: 2 Geral. Manaus, 06 maio de 1980. Edição:22979. Página 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=56&Pesq=rtist+andrade. Acessado em: 13.04.2020.

Em 1980 o Jornal do Comercio (AM) publicou uma extensa reportagem sobre Moacir Andrade exaltando seus trabalhos e como ele consegue expressar a cultura da Amazônia.

Jornal do Comércio, Edição: 23131, Caderno 1: Cidade, Página 03, Manaus Quinta-feira, 10 de julho de 1980.
Título: Lindoso entregou ao Arcebispo presentes do Amazonas ao Papa

Imagem 7: Lindoso entregou ao Arcebispo presentes do Amazonas ao Papa



Imagem 7: **Lindoso entregou ao Arcebispo presentes do Amazonas ao Papa.** Fonte: Jornal do Comércio. Caderno: 1 Cidade. Manaus, 10 julho de 1980. Edição:23131. Página 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=2395&Pesq=rtist+andrade. Acessado em: 13.04.2020.

Segundo a reportagem: “Lindoso entregou ao Arcebispo presentes do Amazonas ao Papa” o governador José Lindoso entrega ao Arcebispo do Amazonas presentes para serem entregues ao Papa João Paulo II cerca de 60 obras literárias e 16 obras de arte. O objetivo é compor o acervo da biblioteca do Vaticano e o Museu. Do Artista Moacir Andrade foi entregue a obra: REMO (Talhe em madeira).

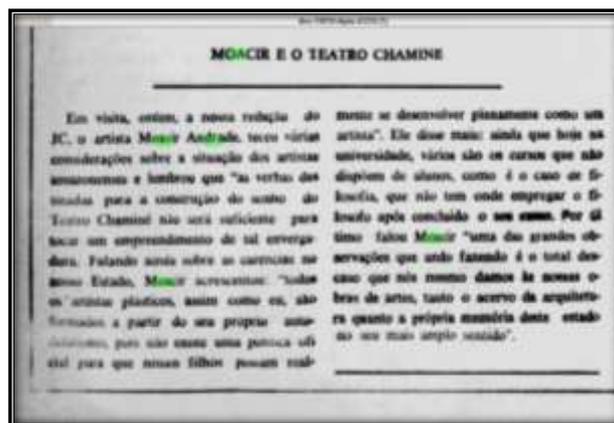
Jornal do Comércio, Edição: 23372 (1), Caderno: 1 Geral,

Domingo, 03 de maio de 1981
Título: Moacir e o Teatro Chaminé

Imagem 8: Vista da página do Jornal do Comércio de 1981



Imagem 9: Vista ampliada do texto: Moacir e o Teatro Chaminé



Imagens 8 e 9. **Moacir e o Teatro Chaminé**. Fonte: Jornal do Comércio. Caderno: 1 Geral. Manaus, 03 de maio de 1981. Edição:23372 (1). Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=5122&Pesq=rtist+andrade. Acessado em: 14.04.2020.

Destaca-se aqui uma fala de Moacir Andrade referente ao cenário em que os artistas plásticos do Amazonas estão inseridos: “todos os artistas plásticos, assim como eu, são formados a partir do seu próprio autodidatismo, pois não existe uma política oficial para que nossos filhos possam realmente se desenvolver plenamente como um artista”.

Jornal do Comércio, Edição: 23378 (1), Caderno 2, Página 10 Geraldão

Data: Manaus, domingo, 10 de maio de 1981

Título: MOACIR ANDRADE – 30 ANOS DE GLÓRIAS- Texto de: Luiz Ernesto Kavall

Imagem 10: Moacir Andrade- 30 anos de glórias

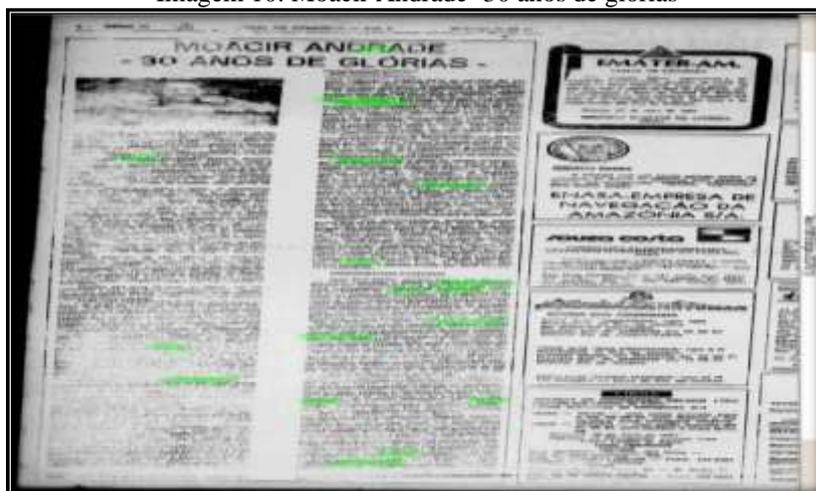


Imagem 10. KAVALL, Luiz Ernesto Moacir Andrade – 30 Anos de Glórias. Fonte: Jornal do Comércio. Caderno: 2 Geraldão. Manaus, 10 de maio de 1981. Edição:23378 (1) página 10. Disponível em:http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=2395&Pesq=moacir+andrade. Acessado em: 14.04.2020.

A reportagem de 1981 do Jornal do Comercio (AM) foi em comemoração aos 30 anos de vida artística de Moacir Andrade no cenário cultural brasileiro e sobretudo mundial. Devido a passagem do tempo a qualidade visual da edição ficou desgastada impedindo a leitura completa do texto, porém do pouco que ficou visível foi possível encontrar a relatos sobre sua carreira, suas viagens e inspirações.

Jornal do Comércio, Edição: 32504, Caderno Cidade, Página 03
Data: Manaus, 07 outubro de 1981.
Título: Moacir lança um novo livro sobre a Amazônia

Imagem 11: Moacir lança novo livro sobre a Amazônia



Imagem 11: Moacir lança um novo livro sobre a Amazônia. Fonte: Jornal do Comércio. Caderno: Cidade. Manaus, 07 de outubro de 1981. Edição: 32504 página 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=5212&Pesq=rtist+andrade. Acessado em: 14.04.2020.

O texto informa que no dia 17 de outubro de 1981 foi lançado o livro “Amazônia a Esfinge do terceiro milênio” no Ideal Clube (Manaus-AM). Tendo como patrocinador a SUFRAMA e patronesse a jornalista Baby Rizzato. Também é citado que Moacir Andrade fez parte da escrita do jornal “Nossos Dias” que

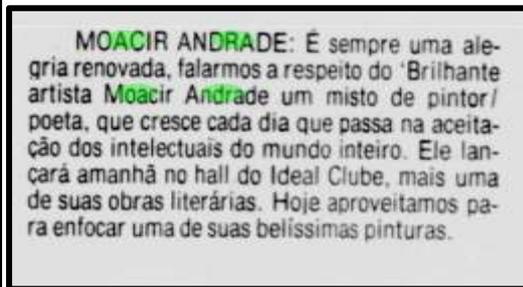
circulou no ano de 1956 em Manaus. Em 1981 o artista foi presidente do Instituto de Antropologia do Amazonas. O livro conta com ilustrações da artista plástica Moema Sampaio.

Jornal do Comércio, Edição: 325011, Caderno Geral: Coluna Roda Viva, Página: 11
Manaus, sexta-feira, 16 de outubro de 1981
Título: A OBRA DE MOACIR

Imagem 12: Vista da coluna Roda Viva



Imagem 13: Nota de Therezinha Corrêa Barreto



Imagens 12 e 13: In: **A OBRA DE MOACIR**. Fonte: Jornal do Comércio. Caderno: Geral. Coluna: Roda Viva. Manaus, 16 de outubro de 1981. Edição: 325011. Página 11. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=5212

Visão do início da página do jornal com a reprodução de um dos quadros de Moacir Andrade. Nos dias que antecederam o lançamento do livro de Moacir Andrade várias notas foram lançadas sobre o artista. Na imagem ao lado podemos verificar uma nota de Therezinha Corrêa Barreto. Além dessa pintura algumas outras também foram publicadas no referido jornal.

Jornal Correio Braziliense, Edição: 03789 (1), Página: 24
Brasília, domingo, 16 de abril de 1972.
Título: Moacir Andrade- 20 anos de Pintura

Imagem 14: Moacir Andrade- 20 anos de Pintura

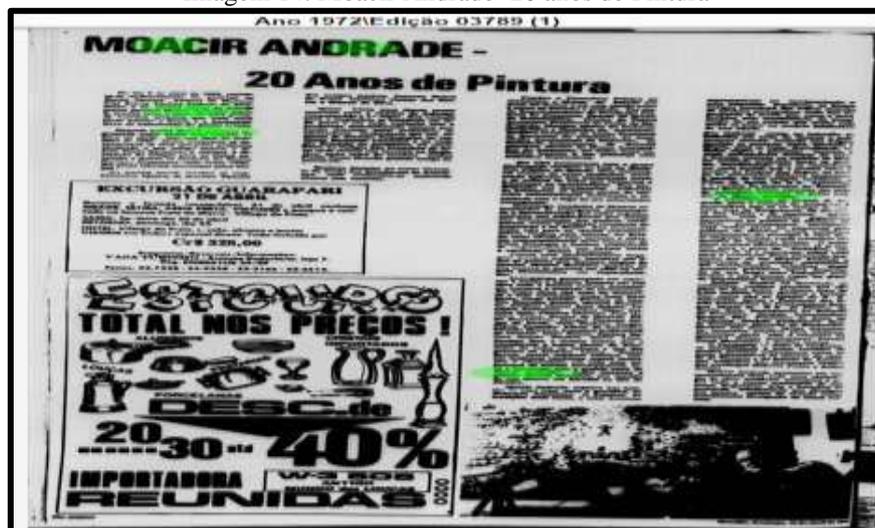


Imagem 14: **Moacir Andrade- 20 anos de Pintura.** Fonte: Jornal do Correio Braziliense, Brasília, 16 de abril de 1972. Edição: 03789 (1). P.24. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22Moacir%20Andrade%22&pasta=ano%201972. Acessado em: 18.04.2020.

Na imagem há o aspecto de uma folha inteira com a matéria dedicada aos 20 anos de pintura de Moacir Andrade publicada no Jornal Correio Braziliense em 1972.

Jornal do Comércio, Edição: 36498, Caderno: variedades, Página: 12
Manaus, domingo, 26 de maio de 1991
Título: Moacir Andrade: O reconhecimento do artista

Imagem 15: Moacir Andrade: O reconhecimento do artista



Imagem 15: **Moacir Andrade: O reconhecimento do artista.** Fonte: Jornal do Comércio (AM), Manaus, 26 de maio de 1991. Caderno: Variedades. Edição: 36498. Página 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=7361&Pesq=%22moacir%20andrade%22. Acessado em: 19.04.2020.

Como destaque transcreve-se o seguinte trecho em que ressalta a sua viagem pela Europa: “Moacir Andrade, um dos homens mais importantes da sociedade brasileira, condição que conquistou com o seu trabalho e com o comportamento de um homem probo, é hoje, um monumento vivo da cultura brasileira e internacional, admirado e festejado onde quer que esteja, regressou vitorioso de uma viagem de quatro meses pela Europa onde realizou muitas exposições, palestras e conferências sobre a cultura brasileira e amazônica nas universidades e centros de arte. Situado entre os grandes pintores contemporâneos e o maior pintor de paisagens tropicais do mundo, título publicado nos mais poderosos jornais e revistas da Europa, fazem desse homem extraordinário, alvo da admiração dos papas da arte e da literatura universal, que escreveram sobre sua vida e obra.”

Jornal do Comércio, Edição: 34850, Caderno: Momento, Página: 18
Manaus, domingo, 19 de março de 1989
Título: Moacir Andrade Honra e glória ao artista e ao homem

Imagem 16: Moacir Andrade- Honra e glória ao artista e ao homem



Imagem 16: **Moacir Andrade- Honra e glória ao artista e ao homem.** Fonte: Jornal do Comércio (AM), Manaus, 19 de março de 1989. Caderno: Momento. Edição: 34850. Página 18. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=170054_02&PagFis=7361&Pesq=%22moacir%20andrade%22. Acessado em: 19.04.2020.

A primeira imagem da reportagem de 1989 mostra o artista plástico segurando no meio de uma rua de Manaus um cartaz em defesa da humanidade com os dizeres: “Tudo pela paz universal e pelos bens naturais da humanidade” Como se sabe Moacir Andrade foi um importante nome da ecologia em sua época. Como destaque existe o seu livro: *Amazônia: a Esfinge do terceiro milênio* que traz importantes reflexões sobre a Amazônia e sua preservação.

Jornal Correio Braziliense, Edição: 04970 (1), Segundo Caderno Artes, Página: 53
Brasília, domingo, 15 de agosto de 1976
Título: Moacir de Andrade- Pintor da Amazônia. Autor: Nonato Machado

Imagem: 17: Moacir de Andrade- Pintor da Amazônia

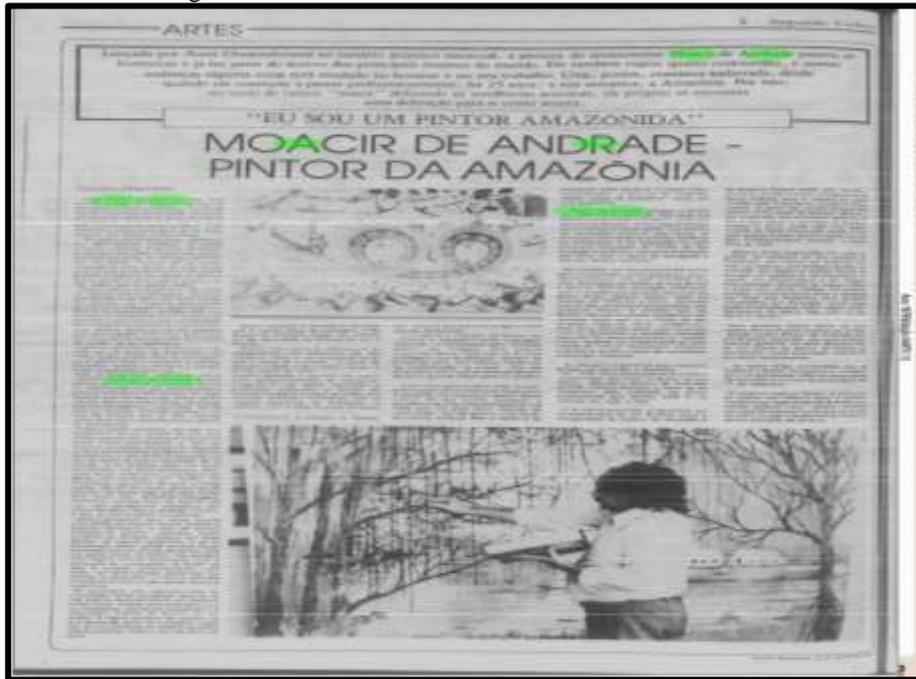


Imagem 17: MACHADO, Nonato. **Moacir de Andrade-** Pintor da Amazônia Fonte: Jornal Correio Braziliense, Brasília, 15 de agosto de 1976. Segundo Caderno. Edição: 04970 (1). Página 53. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22Moacir%20Andrade%22&pasta=ano%201976. Acessado em: 18.04.2020

Transcreve-se aqui alguns trechos da reportagem do *Jornal Correio Braziliense* de 1976. Nesse texto escrito por Nonato Machado podemos verificar o pensamento de Moacir Andrade sobre a Amazônia e sobre o seu trabalho como artista.

“Eu quero ser a Amazônia, maninho. Ser. Não apenas conhecer. O conhecimento, maninho, é para os cientistas, os homens que põem nomes nas coisas, explicam as coisas. Eu não sou cientista. Sou um pintor. Procuro ser as coisas trazendo-as para dentro de mim. É sendo rio que eu posso mostrar na minha pintura o que é o rio; sendo a selva é que eu posso mostrar o que é a selva. Tu não acha que eu tenha razão?” (Moacir Andrade). (...)

“Não se pode dizer, realmente, que o trabalho de Moacir Andrade evolua dentro de uma escola ou através de um ou mais tendências que caracterizam a pintura brasileira dos últimos 25 anos (tempo que ele tem como pintor profissional). Mais acertado, talvez, será dizer que ele faz algumas ‘incursões’ por estilos ou técnicas, voltando sempre a um tipo de pintura que se tem mantido muito afim com o expressionismo dentro do paisagismo.

-Toda a minha temática- diz ele- é a Amazônia. Se eu tivesse de me classificar como pintor, acho que não encontraria outra classificação, a não ser telúrico, ou melhor, Amazônida. Quando eu levo para a tela as lendas e o folclore amazônico, o meu estilo é diferente, eu sei. O tema da plena liberdade de invenção. E os quadros saem um tanto surrealistas, um tanto fantásticos. Mas, como se vai materializar uma figura lendária, um monstro, um bicho da Amazônia, um mito? Só com a imaginação, não é?”. (Moacir Andrade, 1976, p.53).

“Faço uma pintura para todo mundo, preocupado com a cultura do nosso povo e tentando me comunicar dentro dessa cultura. Sei que muitos contestam a existência de uma cultura brasileira. E é claro que um país novo, nascido da colonização, tem de possuir uma herança cultural externa. Mas a maneira de manipular essa herança- o toque índio, compreende? – é que me faz entender ‘essas coisas de brasileiro’ como cultura brasileira” (Moacir Andrade, 1976, p.53).

CAPÍTULO 2

O PINCEL: O HOMEM CONSTRÓI SEU PENSAMENTO

2.1. Início de conversa

Atualmente, verifica-se cada vez mais uma crescente demanda pelos textos visuais. A oferta de textos que contemplava somente uma linguagem, escrita ou falada, foi se transformando, cada dia mais, em produções multissemióticas, ou seja, além do texto verbal e escrito passou-se a acrescentar imagens que dialogavam com o texto verbal. O avanço dos meios de comunicação de massa, desde o surgimento do jornal impresso até as empreitadas das redes sociais e internet das coisas³ alavancou o apelo pelo uso da linguagem visual atrelada à linguagem escrita e falada. Porém, esse desenvolvimento das formas de comunicação social e publicitária não foi acompanhado de perto pela adequada formação e letramento das pessoas envolvidas nos mais diversos contextos sociais. Até hoje grandes ruídos de interação ainda é percebida. A esse respeito, Vieira (2007, p. 24) elucida bem como a sociedade mudou a forma de comunicação:

A comunicação atual é multissemiótica. A imagem assume posição central. Outras formas discursivas e representativas estão mais significativas do que nunca. Alguns pesquisadores como Kress e van Leeuwen (1996) sustentam que essas mudanças envolvem o ‘fim da linguagem’, no sentido de que não ocupará mais lugar privilegiado, e que as análises devem focar mais os sistemas semióticos- em lugar de uma linguagem baseada apenas em sistemas de escrita.

Compactuando com esse pensamento de Vieira (2007), de que a forma de interação comunicacional é multissemiótica, muitos estudos foram desenvolvidos tomando como base a linguagem visual. Essa interação faz parte de nosso cotidiano desde

³ “A “Internet das Coisas” se refere a uma revolução tecnológica que tem como objetivo conectar os itens usados do dia a dia à rede mundial de computadores. Cada vez mais surgem eletrodomésticos, meios de transporte e até mesmo tênis, roupas e maçanetas conectadas à Internet e a outros dispositivos, como computadores e smartphones.” Fonte: ZAMBARDA, Pedro. **‘Internet das Coisas’: entenda o conceito e o que muda com a tecnologia.** Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2014/08/internet-das-coisas-entenda-o-conceito-e-o-que-muda-com-tecnologia.html>>. Acessado em: 14.03.2021. às 14h.

o avanço da era da comunicação com o surgimento do jornal e dos veículos de imprensa. Podemos dizer que existem pelo menos três perspectivas para o estudo da comunicação:

- a) Estudo da linguagem escrita como a desenvolvida pela Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday (1994);
- b) Estudo da linguagem visual como os trabalhos desencadeados por Kress; van Leeuwen (1996) com a Gramática do Design Visual;
- c) Estudo da multimodalidade (Linguagem visual e escrita) como desenvolvida por Carey Jewitt (2009), Kress; van Leeuwen (2001) entre outros autores.

Portanto, na formação do cidadão leitor que convive e interage com a sociedade ao qual pertence, o letramento tão somente do texto escrito se demonstra como de uma incompletude para as suas capacidades de interação comunicacional. “O público vem sendo bombardeado por uma infinidade de imagens impressas ou projetadas que, pelo excesso, tornam-se, muitas vezes, confusas e sem significados” (VIEIRA, 2007, p.25). Essa avalanche de imagens que se encontram no dia a dia dos mais diferentes contextos sociais exige do leitor uma experiência ou arcabouço de conhecimento que o capacite para esse universo de possibilidades imagéticas. Nesse sentido surge a multimodalidade como mecanismo capaz de auxiliar na intersecção entre o verbal e o visual. A respeito da Multimodalidade Jewitt (2009, p.14) informa que:

A multimodalidade descreve abordagens que entendem que comunicação e representação são mais do que linguagem e que atendem a toda a gama de formas de comunicação que as pessoas usam - imagem, gesto, olhar, postura e assim por diante - e as relações entre elas.⁴

Assim, pode-se compreender a multimodalidade como a comunicação que se utiliza de vários modos semióticos (“dentro de um dado domínio sociocultural os ‘mesmos’ significados podem frequentemente ser expressos em diferentes modos semióticos”⁵). Na publicidade, por exemplo, visualiza-se muito uma comunicação

⁴ Tradução livre de: Multimodality describes approaches that understand communication and representation to be more than about language, and which attend to the full range of communication forms people use - image, gesture, gaze, posture, and so on - and the relationships between them (JEWITT, 2011, p.14).

⁵ Tradução livre de: But at the same time we aimed at a common terminology for all semiotic modes (*Multimodality*), and stressed that, within a given social-cultural domain, the 'same' meanings can often be expressed in different semiotic modes (KRESS; van LEEUWEN, 2001, p.1. *Grifo nosso*).

multimodal ao passo que se têm o texto verbal, as imagens, se for em formato digital há as transições das mensagens, posturas e gestos dos participantes. Todas as relações estabelecidas entre os elementos que compõem um texto multimodal irão desempenhar uma função na compreensão da mensagem final.

A respeito da Multimodalidade apoia-se nas reflexões empreendidas por Kress; van Leeuwen (2001) no livro *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. Nesta obra os autores “defendem um enfoque multimodal para compreender todos os modos empregados por um grupo cultural” (VIEIRA, 2007, p. 53). Nos mais diversos domínios sociais as relações interdiscursivas são realizadas das mais diferentes formas possíveis. As representações sociais impressas nessas relações estão presentes nos mais diversos gêneros discursivos e cada um vai se realizar seguindo uma convenção tanto na formatação quanto na recepção. Por sua vez, para os autores “o interesse não está na análise semiótica convencional, mas nas origens sociais e na produção dos modos e na sua recepção” (VIEIRA, 2007, p. 53). Assim, para realizar essas análises multimodais que privilegiem as origens sociais, os modos de produção e a recepção, Kress; van Leeuwen (2001) irão apresentar quatro estratos, que não possuem relação de hierarquia entre si, mas que juntas possibilitem visualizar como os sentidos são realizados. Os quatro estratos são: discurso, designs, produção e distribuição (KRESS; van LEEUWEN, 2001, p. 4)⁶ conforme pode ser visualizado no Quadro 1.

Quadro 1: Quatro estratos da prática multimodal

ESTRATOS- BASE DA DISTINÇÃO ENTRE CONTEÚDO E EXPRESSÃO DA COMUNICAÇÃO ⁷	
Discurso	Discursos são formas de conhecimento socialmente situadas sobre (aspectos da) realidade. São desenvolvidos em contextos sociais. As pessoas possuem diversos discursos que dependendo do contexto de uso serão utilizados e cada um possuem características particulares.
Designs	São conceitualizações de forma de produtos e eventos semióticos ⁸ . Assim, são realizadas três relações: 1) a formulação de um discurso ou a combinação de discursos; 2) uma (Inter) ação particular no qual o

⁶ Tradução Livre de: We do not however see strata as being hierarchically ordered, as one above, the other for instance, or some such interpretation. Our four strata are discourse, design, production and distribution (KRESS; van LEEUWEN, 2001, p.4).

⁷ Tradução livre de: The basis of stratification is the distinction between the content and the expression of communication (KRESS; van LEEUWEN, 2001, p. 20).

⁸ Tradução livre de: Designs are conceptualisations of the form of semiotic products and events (KRESS; van LEEUWEN, 2001, p.21).

	discurso está inserido e 3) através de uma maneira particular de combinar diferentes modos semióticos.
Produção	É a articulação em forma material de produtos ou eventos semióticos, relacionado com a produção material real do produto. Assim, não somente a forma perceptível dos projetos são levados em consideração como também significados são atribuídos por meio de habilidades técnicas, manuais e os materiais utilizados na produção do evento semiótico.
Distribuição	Reprodução dos produtos e dos eventos semióticos. Exercida por meio de articulação e interpretação dos quatro estratos da prática multimodal.

Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2001, p. 4-21. | VIEIRA, 2007, p. 53-54.

Ainda no bojo da reflexão sobre a multimodalidade Jewitt (2009) informa que:

A multimodalidade pressupõe que todos os modos, como a linguagem, foram moldados por meio de seus usos culturais, históricos e sociais para realizar funções sociais. A multimodalidade pressupõe que todos os atos de comunicação se constituam no e através do social. A imagem e outros modos não linguísticos assumem papéis específicos em um contexto e momento específicos (p. 15).⁹

Portanto, as relações estabelecidas entre todos os modos semióticos encontrados num discurso possuem uma função que a situa devido a sua condição que nasce e se relaciona no/e através do contexto social. Dizer que uma imagem ou um texto (no sentido amplo não somente do sentido verbal ou escrito) não está inserido num dado contexto social, cultural e histórico se demonstra como uma falácia. Partindo desse pressuposto é que inúmeros trabalhos são realizados buscando através de estratos discursivos compreender as relações sociais e culturais num determinado lapso histórico. O que fica como reflexão é que no ensino, por meio de trabalhos que envolvam a multimodalidade em sala de aula, essas questões do discurso se demonstram como de suma importância para uma ampliação dos conhecimentos linguísticos e para a compreensão das funções do gênero discursivo em uma situação real. A compreensão dos estratos apresentado por Kress; van Leeuwen (2001) auxiliam nestas reflexões que abarcam um texto multimodal. Os quatro estão em constante diálogo um com o outro e se demonstram como uma base

⁹ Tradução livre de: Multimodality assumes that all modes have, like language, been shaped though their cultural, historical and social uses to realize social functions. Multimodality takes all communication acts to be constituted of and through the social. Image and other non-linguistic modes take on specific roles in a specific context and moment in time (JEWITT, 2009, p.15).

para a compreensão do conteúdo e da expressão da comunicação (VIEIRA, 2007, p. 53-54.).

Por sua vez, a seguir, serão apresentadas duas teorias que por meio de uma ligação teórica harmoniosa e constitui a base para inúmeros estudos que ora versam sobre textos monomodais ou multimodais. A primeira é a Linguística Sistêmico-Funcional desenvolvida por M. A. K Halliday que publica em 1994 *An Introduction to Functional Grammar (LSF)*, que se preocupa com os usos da língua nos mais diversos contextos sociais. A outra teoria é a presente no livro *Reading Images: The Grammar of Visual Design* desenvolvida por Gunther Kress e Theo van Leeuwen em 1996, que se apoia na LSF para o trabalho com as interpretações do caráter imagético nas mais diversas interações sociais.

2.2. Linguística Sistêmico-Funcional

Em Língua Portuguesa surgiram várias gramáticas que tinham como objetivo sistematizar os conhecimentos envoltos da preservação de uma língua de possíveis deturpações da comunicação. Desde Fernão de Oliveira que em 1536 publicou a considerada como primeira gramática da língua portuguesa, vários outros autores se aventuraram, com grandes êxitos, nesse desafio. Em 1960, por seu turno, o linguista britânico M. A. K Halliday desenvolve uma maneira de estudar e analisar o funcionamento da língua inglesa criando e desenvolvendo o que ficou conhecida como “Gramática das Escalas e Categorias” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 17). Após o desenvolvimento dessa gramática surgem e crescem os estudos da Linguística Sistêmico-Funcional.

Segundo Halliday (1994), a Linguística Sistêmico-Funcional possui diversas aplicações como teoria de base sólida, sendo utilizada para compreender o funcionamento das línguas, suas relações e seus contextos de uso, como podemos observar na passagem, a seguir, do livro “*Functional Grammar*”:

Para compreender a natureza e as funções da linguagem; [...] para compreender como as línguas variam, de acordo com os usuários e de acordo com as funções que desenvolve. [...] compreender as relações

entre linguagem e cultura, e linguagem e situação (HALLIDAY, 1994, p. xxix).¹⁰

Por essas e outras aplicações a Linguística Sistêmico-Funcional¹¹ foi cada vez mais servindo de inspiração e teoria base para o desenvolvimento de outras teorias como afirma Fuzer; Cabral (2014) ao relatarem que:

Ao utilizarem o arcabouço teórico para analisar diferentes tipos de textos, outras teorias têm se desenvolvido, a saber: Potencial de Estrutura Genética (EPG ou PEG)- Hasan (1989); Teoria de Gênero e Registro- Eggins e Martin (1997); Análise do Discurso Crítica (ADC)- Fairclough (1992, 1993); Gramática do Design Visual- Kress e van Leeuwen (1996 [2006]); Sistema de Avaliatividade- Martin e Whinte (2005) (p.18-19).

Pode-se verificar que a teoria desenvolvida por M. A. K Halliday ganhou novos caminhos que se utilizam da estrutura da teoria para desenvolver diferentes perspectivas. Suas pesquisas têm um grande impacto no campo dos estudos da identificação e do ensino das línguas. Isso se deve principalmente ao seu papel de identificar os significados de um texto. É nesse viés de compreender como ele se apresenta e significa que reside o interesse das já supracitadas teorias que tomaram a LSF como base para suas reflexões. Analisa-se nesse momento como se organiza essa teoria.

Um dos principais conceitos da LSF se subjaz no *contexto de situação* que é apresentado por meio de três variáveis (FUZER; CABRAL, 2014, p. 29-38), *campo, relações e modo*. O primeiro diz respeito à atividade, o objetivo e à finalidade em que o texto foi desenvolvido. O segundo relaciona-se aos participantes e às interações estabelecidas entre as distâncias. Por sua vez, o último tem a ver com o papel a ser desenvolvido pela linguagem. Essas concepções básicas vão em seguida ser desenvolvidas nas chamadas Metafunções da linguagem.

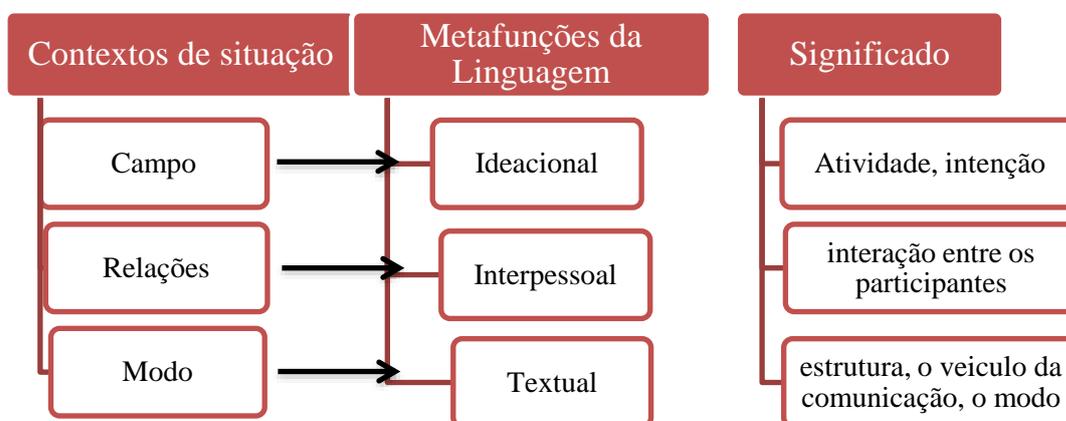
¹⁰ Tradução livre de: To understand the nature and functions of language; [...] to understand how language varies, according to the user, and according to the functions for which it is being used; [...] to understand the relations between language and culture, and language and situation [...] (Tradução de responsabilidade do autor).

¹¹ Doravante somente LSF.

Segundo Fuzer; Cabral (2014), as metafunções são “as manifestações, no sistema linguístico, dos propósitos que estão subjacentes a todos os usos da língua: compreende o meio (ideacional), relacionar-se com os outros (interpessoal) e organizar a informação (textual) (p. 32)”. Cada metafunção vai estabelecer uma ligação com uma das variáveis do contexto de situação. Portanto, o *campo* relaciona-se com a Ideacional, as *relações* com a Interpessoal, e o *modo* com a Textual.

Com base nessas informações podemos estruturar a LSF conforme se apresenta na Tabela 4:

Tabela 4: Os contextos de situação e as Metafunções da Linguagem



Fonte: FUZER; CABRAL, 2014, p. 32.

É com base nas metafunções da linguagem, entre outros conceitos, que a Linguística Sistemico-Funcional desenvolve as análises dos mais diversos textos buscando, principalmente, identificar as estruturas da linguagem que de alguma forma contribui para o significado do texto.

A Linguística Sistemico-Funcional é a base epistemológica para a criação e sustentação da teoria desenvolvida por Kress; van Leeuwen na Gramática do Design Visual (1996 [2006]). A compreensão das metafunções da linguagem (Halliday) se demonstra como de fundamental importância para uma apreensão global das relações interdiscursivas tanto da linguagem verbal e oral quanto da linguagem imagética. Uma das principais aplicações da teoria sistêmico- funcional é “compreender a relação entre linguagem e cultura e entre linguagem e situação” (FUZER; CABRAL, 2014, p.18).

Assim, “o ambiente situacional e cultural para a linguagem em uso (*Idem*)” é o que une a LSF e a GDV como teorias complementares.

2.2 Gramática do Design Visual: GDV

Em inúmeras línguas pode-se observar a presença de uma gramática que contém regras e normas de como se constitui a sua organização. Portanto, nela é possível encontrar como as sentenças são formadas, como as classes de palavras se organizam e se relacionam. Pensando nisso foi que surgiu em 1996 por meio dos teóricos Gunther Kress (1940-2019) e Theo van Leeuwen (1947-) o livro *Reading images: The grammar of visual design*. Sua recepção foi de grande impacto entre os profissionais que têm como foco de estudo analisar as mais diversas formas de comunicação por meio do visual, do escrito e dos signos. A referida gramática inseriu-se no cada vez mais profícuo campo de estudo da multimodalidade. Em 2006, os autores lançam a segunda edição da Gramática com novas reflexões acerca da temática do estudo do mundo visual. O que pretendem não é fixar regras e normas para a leitura do visual, mas sim estabelecer novas formas de se compreender como se constitui e se organiza esse mundo tão complexo e multimodal que cada vez mais toma conta do cenário comunicacional (SOARES, 2017).

Com o passar dos anos, a forma de realizar a comunicação foi se transformando e com isso houve um crescente acesso pela grande massa. A presença de imagens, ícones, desenhos, sinais gráficos, tabelas, ilustrações, letras de música, cores, formas entre outros recursos visuais começaram a fazer parte dos textos escritos e digitais. Cada elemento de um texto possui um objetivo, nada é aleatório. Todos eles possuem um significado que a gramática tradicional, não sendo o seu intuito trabalhar essa perspectiva, acaba por deixar de lado as reflexões. Tomando esse pensamento como norte verifica-se na passagem, a seguir, da Gramática do Design Visual¹² um trecho que ilustra bem isso ao dizerem que:

Assim como na linguagem temos as diferentes classes de palavras e estruturas de classe, na comunicação visual, essas diferenças podem ser expressas pelo uso de diferentes cores ou diferentes estruturas composicionais (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.2).¹³

¹² Doravante somente GDV.

¹³ Tradução livre de: For instance, what is expressed in language through the choice between different word classes and clause structures, may, in visual communication, be expressed through the choice between

Portanto, assim como existe na gramática tradicional normas de constituição do texto, na linguagem visual também foi encontrado padrões que congregam significações em comum. Kress; van Leeuwen (2006) se apoiam nas contribuições da LSF de M.A.K Halliday com sua metafunções da linguagem para elaborar as reflexões e significados da GDV conforme é possível verificar em mais uma citação do livro:

A fim de funcionar como um sistema complexo de comunicação, o visual, como toda semiótica, têm que servir como representação e como quesito de comunicação. Nós adotamos a noção teórica das “metafunções” escritas por Michael Halliday. As três metafunções que ele postulou são ideacional, interpessoal e textual (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 41-42).¹⁴

Conforme observado, a GDV utiliza-se das metafunções da linguagem de M.A.K Halliday para desenvolver os significados para as reflexões e análises a serem empreendidas. Assim, há uma nova configuração:

Tabela 5: Comparação entre as metafunções de Halliday e os significados da GDV



Fonte: KRESS; van LEEUWEN, 2006 [1996]

A respeito da Gramática do Design Visual, Harrison da Rocha (2007) apresenta uma síntese do que pretende essa teoria para a análise de textos visuais e multimodais:

A *Gramática visual* aponta para diferentes interpretações da experiência e para diferentes formas de interação social. Ela pode orientar tanto a análise de uma pintura quanto de um layout de uma revista, assim como de uma ‘tirinha’ ou de um gráfico científico. Além

different uses of colour or different compositional structures. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.2); (Tradução de responsabilidade do autor)

¹⁴ Tradução livre de: In order to function as a full system of communication, the visual, like all semiotic modes, has to serve several representational and communicational requirements. We have adopted the theoretical notion of “metafunction” from the work of Michael Halliday for this purpose. The three metafunctions which he posits are the *ideational*, the *interpersonal* and the *textual* (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 41-42). (Tradução de responsabilidade do autor).

disso, os autores consideram esta Gramática como a que analisa o *design* contemporâneo das culturas ocidentais, e seu foco estende-se também à descrição formal e estética de imagens, às vezes com base na Psicologia da Percepção, ou, às vezes, na descrição pragmática, como, por exemplo, a maneira com que uma composição poderá ser usada (motivada) para atrair a atenção do receptor a determinados pontos, em detrimento de outros (p.55).

A GDV se comporta como uma importante ferramenta para, não somente a análise pragmática das imagens, mas sobretudo para a compreensão das diferentes formas de interação social que se encontram no cotidiano comunicacional. Nos mais diversos contextos sociais há textos monomodais, ou seja, que apresenta apenas um modo semiótico, ou textos multimodais que apresentam vários modos semióticos. O que se pretende aqui neste trabalho é analisar pinturas tendo como base teórica as reflexões empreendidas pela GDV. Conforme foi apresentado anteriormente, utiliza-se como suporte básico os Significados da GDV para a análise da presente pesquisa. Os três significados: Representacional, Interativa e Composicional serão apresentados individualmente para uma melhor compreensão da teoria e das categorias analíticas.

2.2.1 Significado Representacional

Na comunicação verbal, oral e escrita, utiliza-se de verbos de ação – *action verbs* (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 46) para estabelecer o contato semântico entre as sentenças. Contudo, há na Língua Portuguesa a transitividade verbal que irá mostrar como acontecem as composições das frases e orações. Os verbos podem ou não necessitar de complemento. Um processo semelhante acontece na comunicação visual, porém em vez de *action verbs* (Verbos de ação) o que encontramos são *vectors*¹⁵ que realizarão a ligação entre os participantes representados e os participantes interativos.¹⁶

Na representação narrativa, existem dois tipos de participantes que estão envolvidos na maioria dos atos semióticos: PR- Participantes Representados (represented participants) e PI- Participantes Interativos (interactive participants). Segundo Kress; van Leeuwen (2006, p. 47) “em vez de objetos ou elementos, usaremos o termo participantes

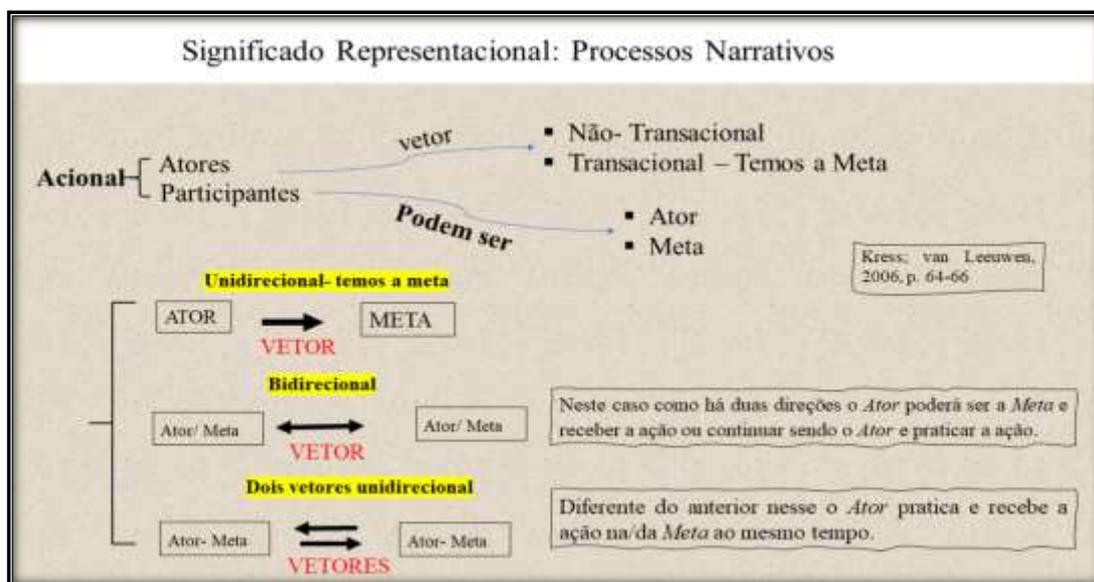
¹⁵ vetores

¹⁶ Tradução livre de: What in language is realized by words of the category ‘action verbs’ is visually realized by elements that can be formally defined as *vectors*. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 46).

ou, mais precisamente, participantes representados”¹⁷. Os participantes podem ser representados de diferentes formas nas comunicações verbais por meio de verbos, adjetivos e substantivos. Na comunicação visual, os elementos utilizados no ato comunicacional são representados por meio de cores, saliências e vetores. Os participantes interativos são os que estabelecem ligação e exercem direta e indiretamente relação com o objeto (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 48).

Assim, o Significado Representacional é composto por Processos Narrativos e Conceituais. Quando se analisa sua constituição é encontrado alguns elementos que orientam a reflexão: Processo Acional, Reacional, Mental, Conversacional ou verbal, Simbólico Geométrico e Circunstancial. O primeiro, Acional, é composto pelos Atores e os Participantes. Os Atores estabelecem através de vetores relações transacionais, quando encontra-se uma meta visível ou perceptível, ou não-transacional, quando não há a meta. Os participantes podem ser o Ator da situação, quando exercem a ação, ou a Meta, quando recebem ou sofrem a ação.

Esquema 3: Processo narrativo: Acional



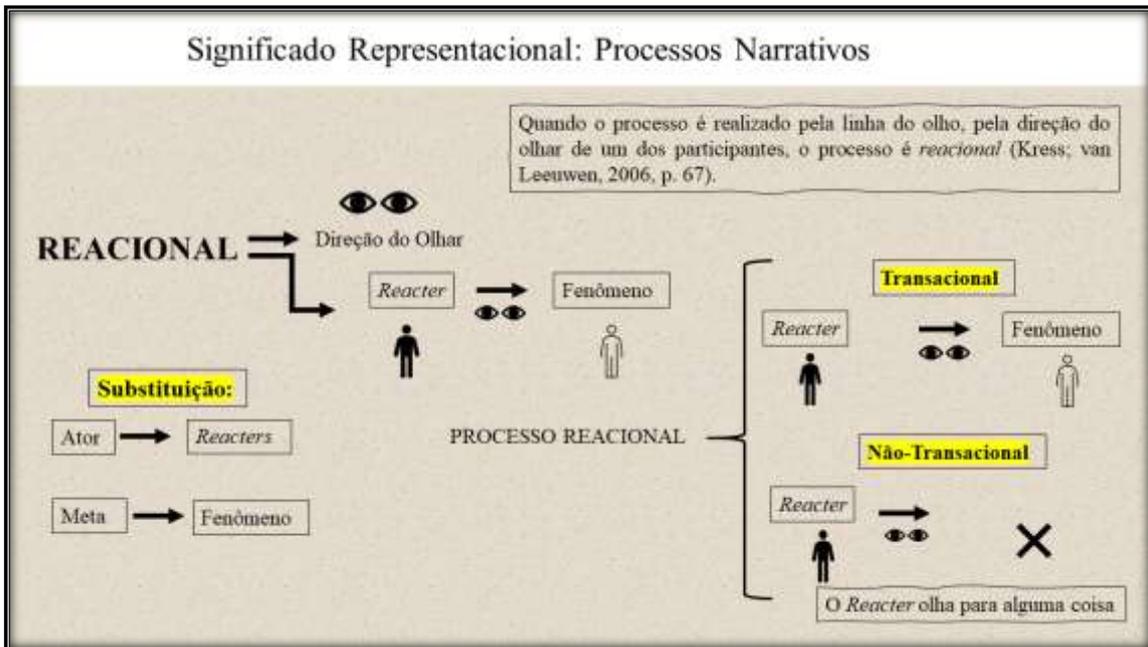
Fonte: Adaptado de Kress; van Leeuwen, 2006, p. 64-66.

No processo Reacional, por sua vez, existe a realização de uma ação por meio da direção do olhar (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 67). Os atores são nesse momento

¹⁷ Tradução livre de: Instead of “objects” or “elements” we will, from now on, use the term ‘participants’ or, more precisely, ‘represented participants’. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 47).

denominados de *Reactors* e a meta de *Fenômeno*. Portanto, no processo reacional quando o *reacter* olha para o fenômeno há o que se denomina de Processo Reacional Transacional. Quando o *reacter* olha para alguma coisa que não sabemos ou conseguimos identificar na imagem denominamos de Processo Racional Não- Transacional.

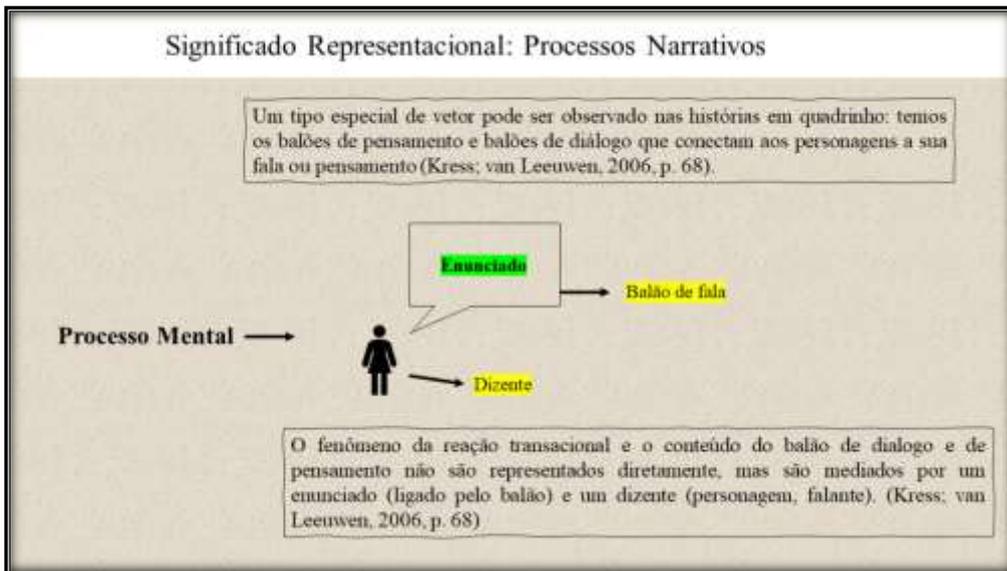
Esquema 4: Processo Narrativo: Reacional



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 67.

O próximo é o Processo Mental, neste há um tipo bem particular de vetor que é representado nas histórias em quadrinhos pelos balões de diálogo (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 68). Aqui se encontra o enunciado, que estará dentro do balão de fala, e o dizente, quem efetua ou a ele é atribuído a fala.

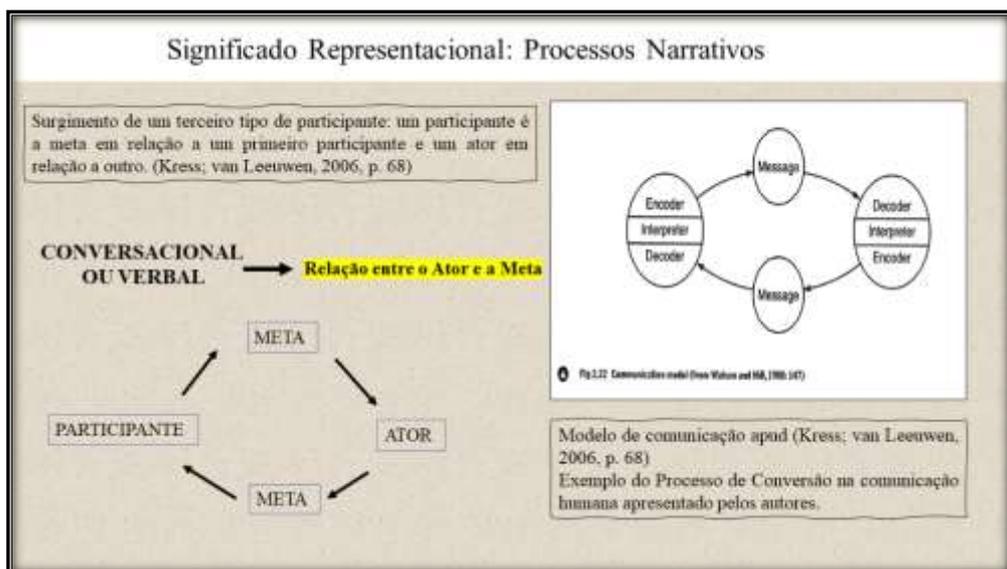
Esquema 5: Processo Narrativo- Fala/Mental



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 68.

No processo Conversacional, estabelece-se uma relação entre o Ator e a Meta. É encontrado a ligação entre o Participante com a Meta e o Ator com a Meta. Na comunicação diária pode-se compreender melhor essa relação. Na maioria das vezes há uma pessoa (Participante) que fala sobre um determinado assunto (Meta) e outra que interage com ela (Ator). Os papéis vão se alternando sempre que os turnos de fala são mudados (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 68).

Esquema 6: Processo Narrativo- Conversacional



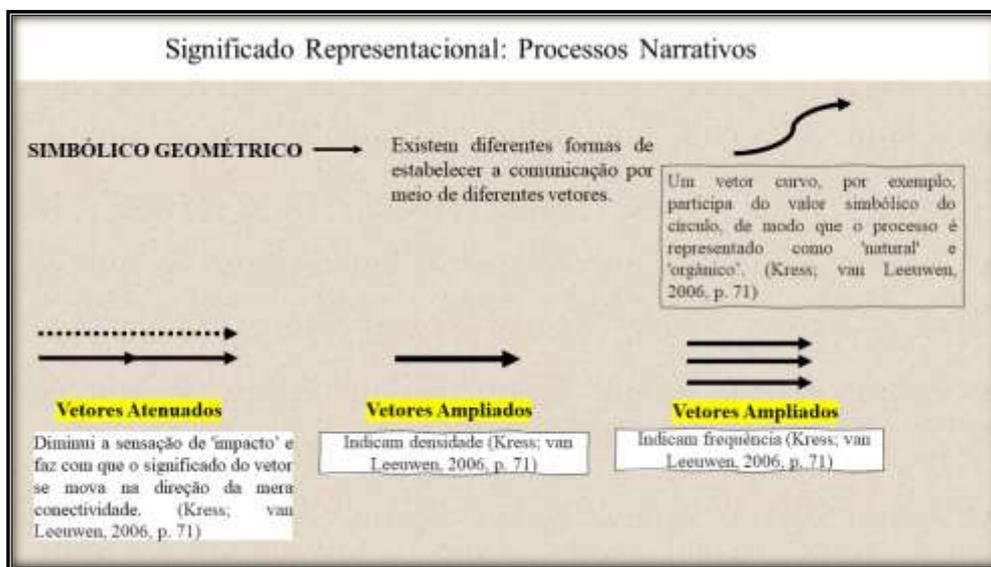
Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 68-69.

Ainda com respeito ao Processo Conversacional os autores informam que “Esse tipo de processo, que é chamado de processo conversacional, é especialmente comum em representações de eventos naturais, por exemplo, diagramas de cadeias alimentares ou representações diagramáticas do ciclo hidrológico (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 69).”¹⁸

Os pesquisadores afirmam que no processo narrativo Simbólico Geométrico os vetores podem ser de diferentes formas. Esses por seu valor simbólico, podem ser organizados e expressos por meio de linhas de ação em formatos de setas simples:

Imagens desse tipo usam padrões pictóricos ou abstratos como processo cujos significados são constituídos por seus valores simbólicos e, assim, estendem o vocabulário vetorial, chamando nossa atenção para possibilidades além da linha de ação diagonal ou da simples seta: bobinas, espirais, hélices. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 71)¹⁹

Esquema 7: Processo Narrativo- Simbólico Geométrico



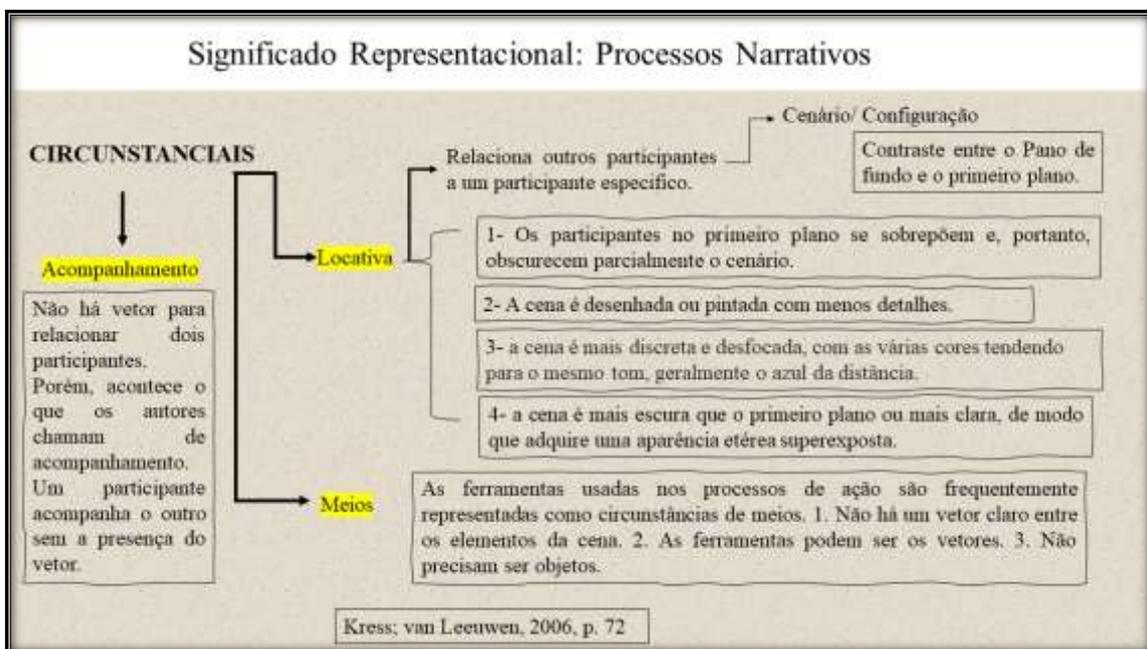
Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 71.

¹⁸ Tradução livre de: This kind of process, which we will call as conversion process, is especially common in representations of natural events, for instance, food chain diagrams or diagrammatic representations of the hydrological cycle. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 69)

¹⁹ Tradução livre de: Images of this kind use pictorial or abstract patterns as process whose meanings are constituted by their symbolic values, and so extend the vectorial vocabulary by drawing our attention to possibilities beyond the diagonal action line or the simple arrow: coils, spirals, helices. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 71)

No aspecto Circunstancial, a relação é estabelecida por meio de participantes numa cena/ configuração que pode ser: Locativa, Meio ou Modo e Companhia. O primeiro é o participante e sua localização na configuração imagética, seja no primeiro plano ou no plano de fundo, na forma como a cena é desenhada com mais ou menos detalhes, e na tonicidade das cores. O segundo é o meio ou modo que vai levar em conta as ferramentas utilizadas. Não há um vetor claro entre os elementos da cena. As ferramentas podem ser os vetores ou não vamos ter objetos que exerçam a circunstância. No terceiro há a companhia, por sua vez, não tem vetor para relacionar dois participantes. Vamos encontrar um participante que vai acompanhar o outro na cena sem a presença de um vetor claro (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 72).

Esquema 8: Processos Narrativos- Circunstanciais



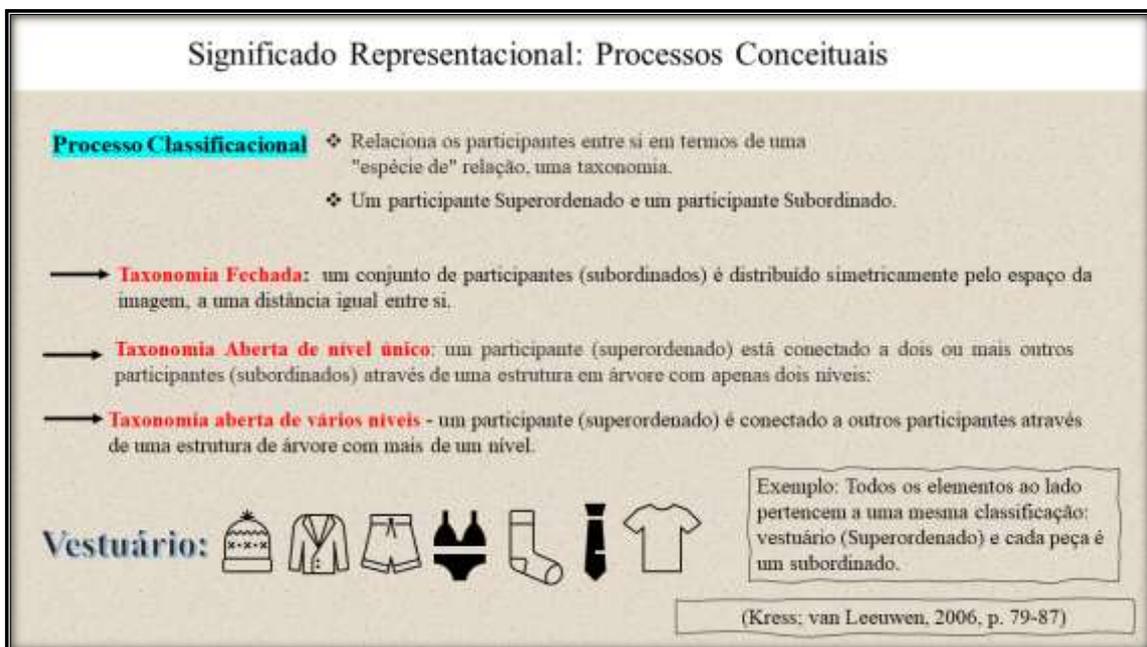
Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.72.

O próximo nível do Significado Representacional está relacionado às Representações Conceituais. Nessa categoria um elemento que é comum nos Processos Narrativos não é mais presente: os vetores. Nesse caso os participantes não necessariamente estão realizando ações. Ao todo são três tipos de Processos Conceituais: Classificacional, Analítico e Simbólico (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 79-87).

O primeiro vai relacionar os participantes entre si por meio de uma taxonomia. Tem-se assim um participante: Superordenado e um Subordinado (KRESS; van

LEEuwEN, 2006, p. 79-87) visualizar o Esquema 9. Vai existir uma espécie de classificação de um termo maior para um termo menor. Observe o esquema, a seguir. Nele pode-se ver os tipos de taxionomia apresentado pelos autores e um exemplo de taxionomia de um processo Classificacional. Portanto, verifica-se que dentro dessa categoria há uma relação de estreita hierarquia e subordinação entre os elementos, que podem ser reorganizados dentro da imagem de maneiras diversas, há depender do contexto.

Esquema 9: Representações Conceituais- Processo Classificacional.



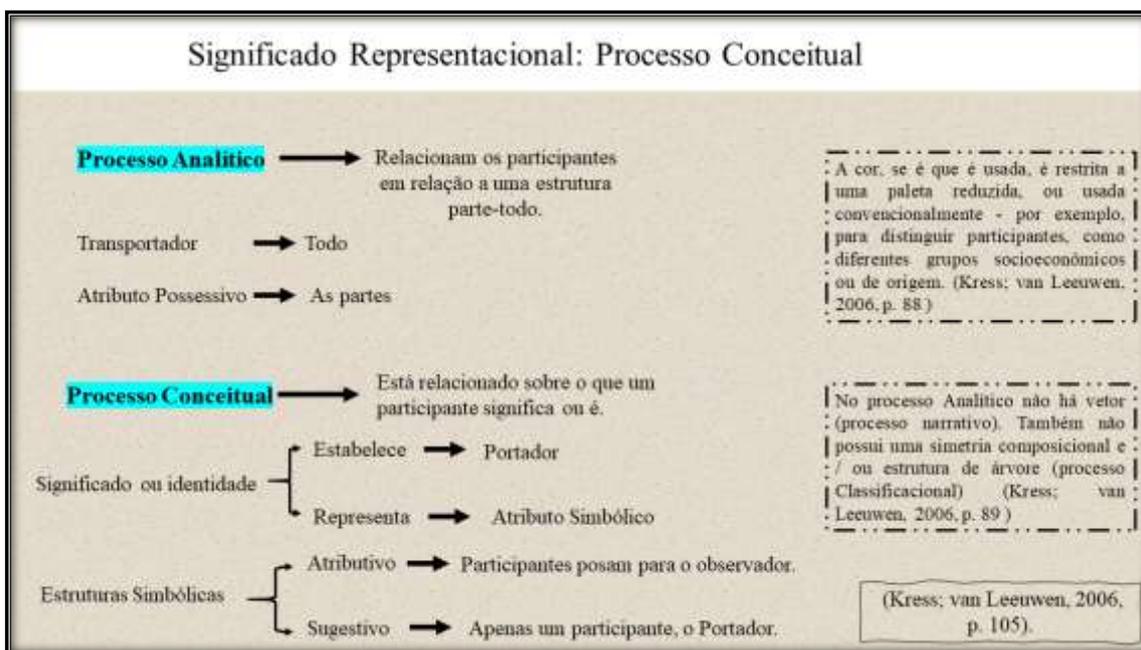
Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 79-87.

No processo Analítico, há uma relação de parte e todo. Portanto, o transportador vai ligar o todo e o atributo possessivo as partes. Os autores informam que no processo analítico não há vetores (Processo Narrativo) e nem estrutura em árvore (Processo Classificacional) por meio de taxionomias (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 88-90).

O processo Simbólico está relacionado com o que o participante significa ou é (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 105-106). Assim, os participantes vão estar ligados com o significado ou identidade que o participante vai estabelecer ou representar. As Estruturas simbólicas serão divididas em duas dependendo da ação dos participantes:

Atributivo ou Sugestivo. O primeiro informa os “participantes em processos atributivos simbólicos geralmente posam para o observador, em vez de serem mostrados como envolvidos em alguma ação”²⁰ (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 105). O segundo difere do primeiro devido o processo Simbólico sugestivo “têm apenas um participante, o portador”²¹ (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 105).

Esquema 10: Representações Conceituais- Processo Analítico e Conceitual



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 105-106.

2.2.2 Significado Interativo

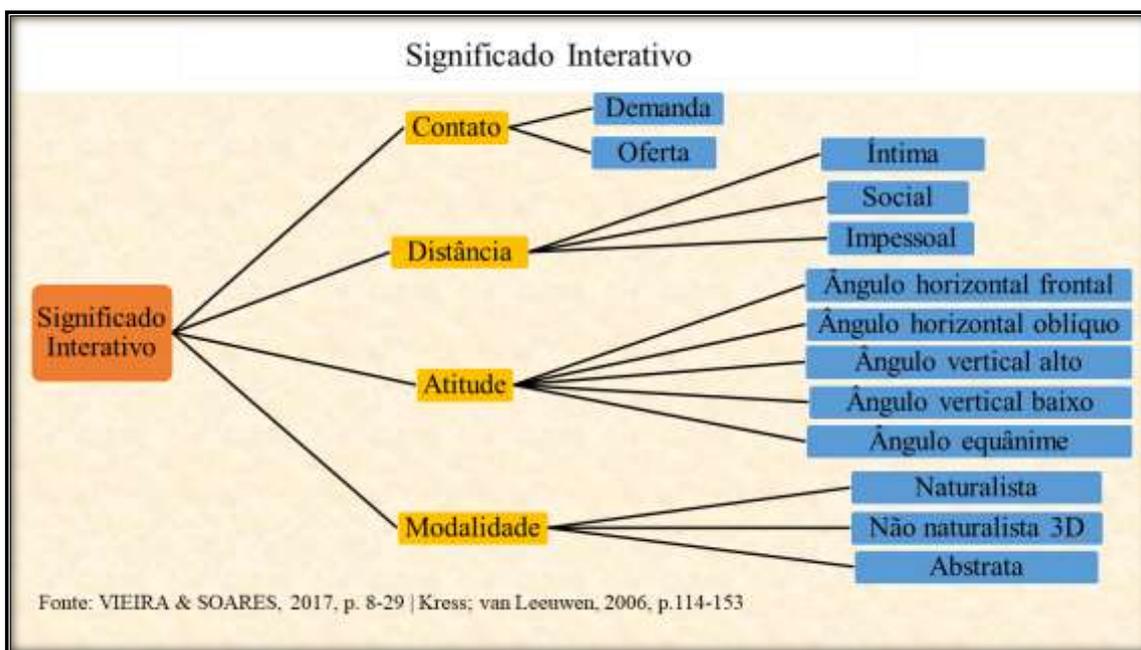
No Significado Interativo é estabelecida uma relação entre quem interage e quem produz. Os principais elementos que compõem o significado Interativo são os Participantes Interativos e Participantes Representados que interagem socialmente com a linguagem imagética. Nele os participantes interativos são pessoas reais que produzem e dão sentido às imagens nos contextos das instituições sociais, que indicam o que deve ser

²⁰ Tradução livre de: Human participants in symbolic attributive processes usually pose for the viewer, rather than being shown as involved in some action. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 105).

²¹ Tradução livre de: Symbolic Suggestive Processes have only one participant, the carrier. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 105).

dito e o que deve ser interpretado²² (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 115). Na comunicação diária por meio das relações sociais de contato, é realizado com bastante frequência diversas interações. Quando uma pessoa cumprimenta outra com um sorriso tende-se a retribuir tal gesto com outro, seja repetindo ou executando outro diferente. Com a linguagem imagética encontra-se essas relações sociais de outras maneiras. No esquema, a seguir, verifica-se as possibilidades de interações estabelecidas entre o Participante Representado e o Participante Interativo.

Esquema 11: Significado Interativo



Fonte: Adaptado de VIEIRA; SOARES, 2017, p. 8-29; KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 114-153.

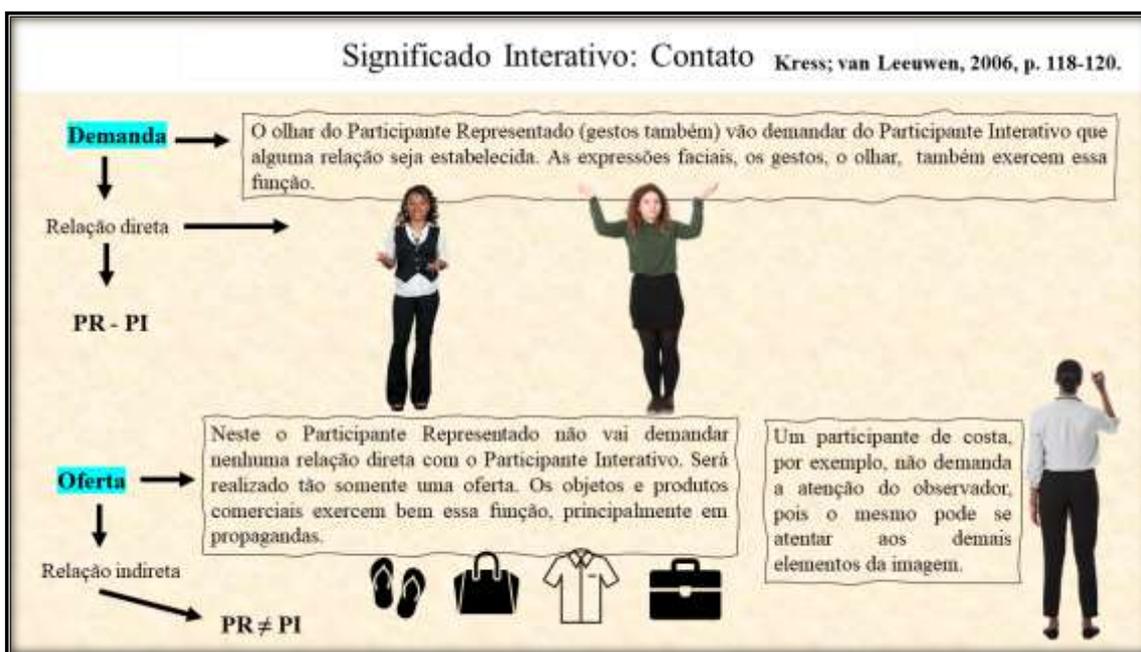
Como possível observar o Significado Interativo vai possuir quatro eixos principais que auxiliam a interação entre os PR e PI. Há o **Contato** que demonstra as relações de demanda e oferta. A **Distância**, por sua vez, pode ser íntima, social e impessoal, tudo está conectado pela disposição da imagem, mais ampla ou mais focada na linha dos olhos. A **Atitude** representa o ângulo e enquadre em que a imagem está sendo representada, cada ângulo estabelece um significado. A **Modalidade** relaciona como é a concepção da imagem: naturalista (fotografia), não naturalista (imagens em 3D)

²² Tradução livre de: Interactive participants are therefore real people who produce and make sense of images in the context of social institutions which, to different degrees and in different way, regulate what may be 'said' with images, how it should be said, and how it should be interpreted (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 115).

ou abstrata (pintura), as reproduções das cores também influenciam na modalidade (VIEIRA; SOARES, 2017, p. 8-29).

O primeiro é o **Contato** que vai acontecer quando o Participante Representado por meio de sua imagem exigir um contato de Demanda ou Oferta em relação ao Participante Interativo que estabelece comunicação com ele. Na demanda há uma relação direta entre o PR e o PI. Ela é realizada por gestos, olhares e vetores (partes do corpo) que direcionam para o observador exigindo uma interação. Por sua vez, a *oferta* vem a ser uma relação indireta, devido ao Participante Representado não está demandando a atenção do Participante Interativo, encontra-se como exemplo as publicidades de objetos e produtos, sem a participação de pessoas, ou quando elas não estão demandando contato direto. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 118-120, Ver Esquema 12).

Esquema 12: Significado Interativo: Contato



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006. p. 114-120. ²³

A **Distância** é encontrada dependendo do enquadre da imagem. Se o objetivo for uma relação mais íntima entre o Participante Representado e o Participante Interativo então é possível encontrar um enquadre mais próximo da linha do olho, um *Close-up* (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 124). Quando o objetivo é transmitir um conceito de distância mais formal ou social será realizado um enquadre *Medium shot*, na altura da

²³ Imagens retiradas do banco de dados do Microsoft Power Point 2016.

cintura para cima. Já quando o enquadre é um *Long shot* o que se encontra é uma distância interpessoal (*Idem*) neste caso além de se conseguir ver os Participantes Representados de corpo inteiro também é possível visualizar um campo de fundo mais amplo e afastado causando a sensação de afastamento. No Esquema 13, pode-se visualizar três exemplos das distâncias: Íntima, Social e Interpessoal.

Esquema 13: Significado Interativo: Distância



Fonte: Arquivo do autor (As referências de cada imagem constam no esquema). Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 127-128.

Além das ofertas e demandas, distâncias e relações entre os PR e PI também deve-se observar:

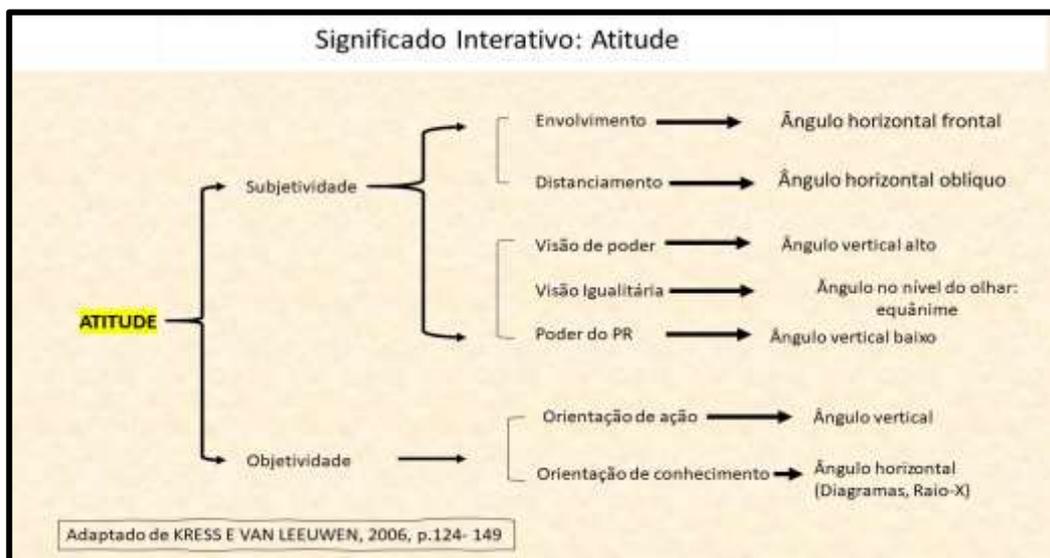
Há ainda uma outra maneira pela qual as imagens trazem relações entre os participantes representados e o observador (PI): a perspectiva. Produzir uma imagem envolve não apenas a escolha entre 'oferta' e 'demanda' e a seleção de um determinado tamanho de quadro, mas também, e ao mesmo tempo, a seleção de um ângulo, um 'ponto de vista' (...) (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 129).²⁴

²⁴ Tradução livre de: There is yet another way in which images bring about relations between represented participants and the viewer: perspective. Producing an image involves not only the choice between 'offer'

A esses pontos de vista os autores da Gramática de Design Visual informam que facilitam para que **Atitudes** subjetivas dos Participantes Representados possam ser expressas. Elas estão envolvidas nos diferentes ângulos em que a imagem é apresentada.

Os ângulos exercem um papel de destaque nas análises devido às possibilidades de interpretação que podem desenvolver na relação entre os Participantes Representados e Participantes Interativos. Envolvimento e distanciamento são demonstrados por meio de um ângulo horizontal frontal e oblíquo respectivamente. Quando se visualiza uma imagem num ângulo frontal a tendência é de que seja estabelecida uma ligação de envolvimento entre o PR e PI. Por sua vez, no ângulo oblíquo tende-se para um distanciamento entre os participantes. No quesito subjetividade também há três ângulos que vão expressar algumas relações de poder. Se o ângulo é vertical alto demandaremos uma visão de poder de quem está no nível mais alto da imagem ou olhando para baixo. Quando o nível do ângulo está na altura do olhar, ou seja, equânime, tem-se uma visão de igualdade entre o PR e PI. O contrário do ângulo de poder também existe, quando se encontra um ângulo baixo de quem olha de baixo para cima. Por fim, constata-se que os ângulos Vertical e Horizontal vão demandar duas orientações diferentes: a primeira está relacionada com a ação e a segunda com o conhecimento (ex. Diagramas) (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 124-149).

Esquema 14: Significado Interativo: Atitude



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.124-149. | VIEIRA; SOARES, 2017, p. 8-29.

and 'demand' and the selection of a certain size of frame, but also, and at the same time, the selection of an angle, a 'point of view' (...) (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 129).

O último elemento do Significado Interativo é a **Modalidade**. Este relaciona-se com a forma como a imagem foi desenvolvida em si tratando de composição, estilo, objetivo, cor e função. Na passagem, a seguir, KRESS; van LEEUWEN informam que na modalidade dependendo do gênero ou obra deve-se ficar atento a sua relação com a realidade:

Tais configurações de modalidade descreveriam o que, em determinado gênero ou obra, é considerado real, como adequado à realidade. E demonstraria que as imagens são polifônicas, tecendo escolhas de diferentes sistemas de significação, diferentes modos de representação, em uma textura²⁵ (2006, p. 172).

As modalidades dizem respeito às formas como as imagens são construídas podendo ser Naturalista, Não- Naturalista ou Abstrata. Dependendo da ligação e aproximação com a realidade a imagem pode ser classificada dessas três diferentes formas. A esse respeito Oliveira realiza uma síntese do pensamento expresso na GDV ao mencionar que:

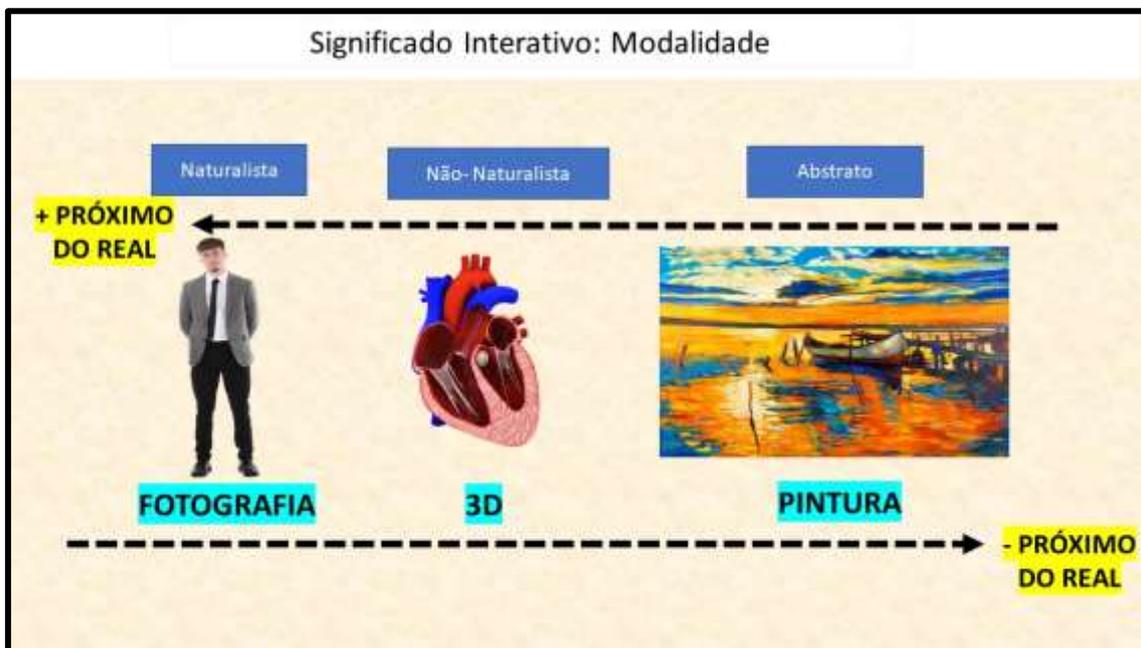
Por meio da Metafunção Interativa, também se estabelece a modalidade da representação que pode ser: Naturalista ou Abstrata, o que vai depender, principalmente no campo das Artes, de o quanto a representação ficou mais próxima, ou não da realidade. Se no uso da cor, textura, saturação, contraste, pano de fundo e outros recursos para a representação criada foram considerados aqueles que a tornariam mais próxima da realidade, a representação seria naturalista. Caso contrário, se a representação se distanciasse da realidade, seria considerada abstrata. (2018, p. 69)

No Esquema 15, a seguir, é possível visualizar bem como a aproximação ou distanciamento de uma representação da realidade vai nortear a classificação da modalidade. O primeiro exemplo é a fotografia que apresenta maior proximidade com a realidade, sendo classificado como Naturalista. O segundo elemento é uma imagem em 3D do órgão do corpo humano, o coração, essa imagem é classificada como Não Naturalista, porém fica no meio termo entre o naturalista que mais se aproxima com a

²⁵ Tradução livre de: Such modality configurations would describe what, in specific genre or a specific work, is regarded as real, as adequate to reality. And it would also demonstrate that images are polyphonic, weaving together choices from different signifying systems, different representational modes, into one texture. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 172)

realidade e o abstrato que mais se distancia dele. O terceiro é uma pintura a óleo que possui elementos como cores, saturação e técnicas artísticas que a distanciam do verossímil a classificando como Abstrata.

Esquema 15: Significado Interativo: Modalidade, Quadro abstrato



Fonte: Disponível em: <https://br.depositphotos.com/stock-photos/pintura.html>? Acessado em: 15/08/2020. Demais figuras pertencem a base de dados do Microsoft Power Point 2016.

2.2.3 Significado Composicional

O significado composicional está relacionado com os elementos que compõem a imagem em suas mais diversas formas. Para a análise verifica-se a posição dos itens que estão à esquerda, à direita, no centro, nas margens, na parte superior ou inferior. Também é levado em consideração a cor, a saliência, e o ângulo e o valor da informação. Na Imagem 18 abaixo, pode-se encontrar uma representação visual do que Kress; van Leeuwen (2006) apresentam em seu livro sobre o valor da informação (Ver Imagem 18).

Segundo os autores da GDV (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 179- 200), as informações que estão do lado esquerdo congregam comumente como significado ser a informação dada, já conhecida, a que está do lado direito ser a informação nova, desconhecida. O que está no lado superior ser o ideal. Por sua vez, o que está no lado inferior representa o real, a informação verídica como endereço, valores, datas entre

outros. O que está no centro demonstra ser a informação mais importante ou que merece destaque em relação ao que está nas margens.

Imagem 18: Diagrama da metafunção composicional: valor da informação



Fonte: Elaborado com base em KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 197.

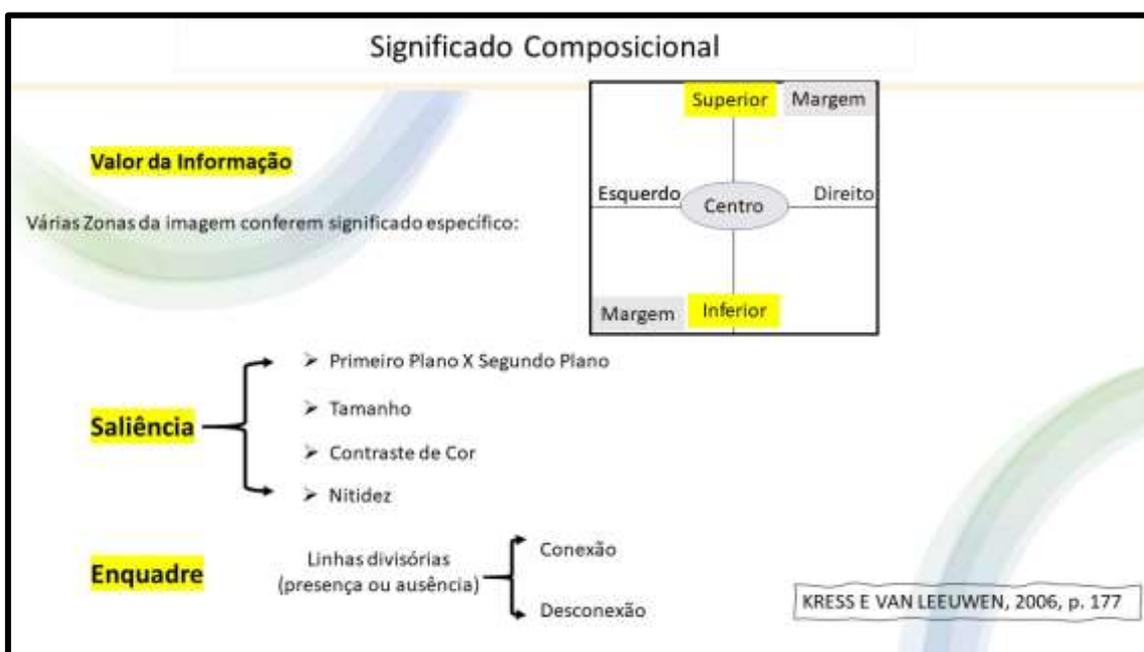
Outro elemento é a saliência que diz respeito ao destaque que se dar em maior ou menor grau a alguns itens presentes na imagem (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 179-200). O enquadramento também é um importante elemento a ser observado na composição imagética. O que está sendo apresentado possui um ponto de vista que é direcionado por meio de linhas e traços. Um elemento bem ou mal enquadrado transmite uma conexão ou desconexão dos itens.

O Significado Composicional é o responsável por auxiliar as análises entre o Significado Representacional e o Interativo na composição global do caráter imagético. Assim, como mencionado anteriormente, o Significado Composicional “então, relaciona os significados representacionais e interativos da imagem entre si por meio de três sistemas inter-relacionados” (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.177)²⁶: Valor da Informação, Saliência e Enquadre.

²⁶ Tradução Livre de: Composition, then, relates the representational and interactive meanings of the image to each other through three interrelated systems. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.177)

O primeiro (Valor da Informação) vai avaliar o valor que os elementos, que estão dispostas na composição global da imagem, vão exercer dependendo da posição que ocupam, no centro ou na margem; no lado esquerdo ou direito, na parte superior ou inferior. O segundo, por sua vez, verifica como a saliência de um determinado elemento pode influenciar na recepção ou transmissão de uma mensagem pelo objeto em questão está no primeiro ou segundo plano; com uma saturação de cor; com um tamanho desproporcional ou pela nitidez dos elementos. O terceiro analisa como o enquadre da disposição dos itens imagéticos estão dispostos na imagem, esses enquadres poderão criar uma conexão ou desconexão da linguagem imagética (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 177).

Esquema 16: Significado Composicional



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 177.

O **Valor da Informação** está diretamente ligado com a posição em que ocupa um elemento na imagem, pode ser analisada primeiramente pelo centro ou margem. Normalmente o elemento que se encontra no centro é o que demanda maior importância ou relevância para a composição imagética. Por sua vez, o que se encontra na margem recebe uma atenção secundária. Quando se observa o lado esquerdo ou direito da imagem também outra reflexão deverá ser feita. Segundo Kress; van Leeuwen, 2006, costumeiramente a informação disposta no lado esquerdo tem como análise representar uma informação já conhecida; o que está do lado direito representa uma informação nova

que se desconhece. Esse é o sentido que usualmente é utilizado, no ocidente, para fazer a leitura de qualquer texto, visual ou escrito, começar pela esquerda e indo para a direita. Já quando é analisado o que se encontra no canto superior da imagem em comparação com o que está no inferior outras duas reflexões são inferidas. O localizado na parte superior representa o ideal a ser alcançado, pensemos no céu como uma metáfora para essa relação pois é um ideal de conceito ou distância que almejamos realizar. Por sua vez, na parte inferior encontra-se o real, realiza-se agora a metáfora com a terra, pois diferente do céu este é possível tocar sem ter um grande esforço, por se estar constantemente em sua superfície.

Esquema 17: Significado Composicional: valor da informação



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.179- 200.

Já a **Saliência** corresponde ao destaque que um PR ou algum ponto focal tem na composição imagética. Nessa situação encontra-se uma saliência em um dos valores da informação, apresentado anteriormente, se quisermos dar ênfase ao elemento da esquerda, dado, pode-se saturar a sua cor, mudar o tamanho em relação aos demais, uma nitidez maior ou menor, ou um contraste de cor. Esses recursos todos, entre outros, são utilizados para realçar a importância ou o foco que o produtor quer dar ao elemento. (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 201-210).

Quanto ao **Enquadre** se utiliza de duas informações que norteiam as análises dependendo da forma como o enquadre é apresentado: conexão ou desconexão. Se todos os objetos, itens, Participantes Representados estão ligados um com o outro formando um só enquadre ao visualizar, é possível dizer que há uma conexão entre todos. Do contrário se tiver algum item que esteja fora do enquadramento, ou que não seja diretamente ligado com os demais haverá uma desconexão (visualize a síntese no esquema 18).

Esquema 18: Significado Composicional: Saliência e Enquadre



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 201-210.

Os Significados Representacional, Interativo e Composicional, apresentados neste capítulo, são a base para uma vertente analítica que engloba outros olhares para as composições imagéticas e que se aplica, neste trabalho, numa obra de arte. O que aqui se pretende é analisar as representações Amazônicas na obra de Moacir Andrade tendo como veículo para alcançar esse objetivo as análises empreendidas com o apoio metodológico dos Significados da Gramática do Design Visual. A seguir, é apresentado a metodologia utilizada para a seleção e a coleta das pinturas que servem de base para a pesquisa. As telas são organizadas em propostas temáticas.

CAPÍTULO 3

A TINTA: AS ÁGUAS QUE GUIAM A VIDA

3.1 Início de conversa

A pesquisa científica é fruto de questionamentos que buscam desvendar e solucionar os mais diversos temas que inquietam a sociedade. Para tanto necessita-se que um trabalho seja planejado e que se realize por meio de métodos e técnicas que possam ser reproduzidas com o objetivo de refutá-las ou confirmá-las. Segundo Cleber C. Prodanov (2013, p. 43):

Sua finalidade é descobrir respostas para questões mediante a aplicação do método científico. A pesquisa sempre parte de um problema, de uma interrogação, uma situação para a qual o repertório de conhecimento disponível não gera resposta adequada. (...) Portanto, toda pesquisa se baseia em uma teoria que serve como ponto de partida para a investigação.

Como pode-se verificar a pesquisa busca responder questionamentos por meio de métodos que possam ser replicadas. Para tanto, toda pesquisa deve ter uma ou mais teorias que possam servir como base de sustentação para a realização das reflexões em busca das respostas pretendidas. Existem diferentes formas de realizar uma pesquisa: quanto aos objetivos, quanto aos procedimentos técnicos, quanto aos métodos utilizados e a natureza das reflexões (PRODANOV, 2013, p.51).

No desenvolvimento da pesquisa científica necessita-se seguir alguns passos metodológicos para que o desenvolvimento das reflexões empreendidas ocorra da melhor forma possível.

Tabela 6: Caminho metodológico

Caminho Metodológico	
Passo 1	Questão de pesquisa: Como se dá a (s) representação (ões) da Amazônia na obra de Moacir Andrade?
Passo 2	Base Teórica: Gramática do Design Visual, Conceitos de Cultura, Identidade e Artes Visuais.

Passo 3	Seleção do <i>Corpus</i> : Por meio de quatro propostas temáticas (Paisagem; Mitos Amazônicos; Temas Religiosos e Urbano) produzidas no período de 1950 a 1990.
Passo 4	Análise das obras: Aplicação das categorias analíticas da Gramática do Design Visual na leitura das obras selecionadas de Moacir Andrade, estabelecendo um diálogo com as demais teorias que alicerçaram esta pesquisa.
Passo 5	Conclusões e Reflexões: Apresentação das considerações empreendidas com base nas análises acerca da questão e pesquisa do passo 1.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para empreender as análises, aqui propostas, utiliza-se da pesquisa qualitativa em virtude de sua abrangência e liberdade no trato com as teorias, métodos e *corpus* de pesquisa.

3.2 A pesquisa qualitativa

As etapas a serem desenvolvidas nesta pesquisa se baseiam numa perspectiva qualitativa ao passo que é privilegiado o texto (verbal e visual), a interpretação e a reflexão frente aos dados encontrados. Portanto, é identificado um problema de pesquisa, um estudo teórico, uma coleta de *corpus*, análise e reflexão sobre os resultados (TAYLOR & BAGDAN, 1998, apud VIEIRA, 2015, p. 403).

A pesquisa qualitativa:

Parte da ideia de que os métodos e a teoria devem ser adequados àquilo que se estuda. Se os métodos existentes não se ajustam a uma determinada questão ou a um campo concreto, eles serão adaptados ou novos métodos e novas abordagens serão desenvolvidos (BANKS, 2009, p.9).

Este tipo de pesquisa busca explorar o mundo em seu ambiente de origem. Conhecimentos desenvolvidos de forma qualitativa são cada vez mais comuns nas

Ciências Humanas. “Essas abordagens têm em comum o fato de buscarem esmiuçar a forma como as pessoas constroem o mundo a sua volta (BANKS, 2009, p.8)”. É nesse sentido que esta pesquisa busca se desenvolver, esmiuçando como o artista constrói e representa o mundo a sua volta. Cleber C. Prodanov (2013, p. 70) informa que na pesquisa qualitativa:

Há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito. (...) O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. Tal pesquisa é descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem.

Os resultados a serem desenvolvidos encontram-se presentes na organização lógico estrutural do conhecimento científico. Para alcançá-los o pesquisador, como peça central do desenvolvimento das reflexões, deve estar bastante ciente de qual a metodologia é a mais adequada para cada objeto de conhecimento. Um dos principais equívocos encontrados numa pesquisa científica diz respeito à utilização de teorias que não proporcionam os elementos necessários para os objetivos propostos. Cabe, cada vez mais, ao pesquisador estar atento as necessidades teóricas que se fazem necessários em sua jornada solitária, porém acompanhada de teóricos que já desbravaram por caminhos análogos de conhecimento. Por conseguinte, verifica-se que um dos momentos cruciais de uma pesquisa qualitativa estar relacionada à coleta de dados. Portanto, a esse respeito verifica-se que:

A coleta de dados é concebida de uma maneira muito mais aberta e tem como objetivo um quadro abrangente possibilitado pela reconstrução do caso que está sendo estudado. Por isso, menos questões e respostas são definidas antecipadamente; havendo um uso maior de questões abertas (FLICK, 2013, p.23).

Por sua abrangência de análise, as perguntas de pesquisas tendem a ser mais abertas. Assim, trabalhos que iniciam com respostas já delineadas ou pré-definidas pouco encontram espaço na pesquisa qualitativa que busca presar pela qualidade das reflexões do que quantidade de respostas e soluções já evidente.

3.3 O acervo de Moacir Andrade

As obras de Moacir Andrade ganharam o mundo ao longo de mais de 60 anos de uma carreira sólida e promissora no cenário mundial das artes visuais. Inúmeros são os depoimentos que ressaltam diversas características do “Pintor da Amazônia”:

A importância da sua obra já mereceu o reconhecimento de nomes como Jean-Paul- Satre, Jorge Amado, Ferreira de Castro, Câmara Cascudo, Gilberto Freire, Clarisse Lispector, Arlindo Porto, André Araújo, Manoel Bandeira, Arthur César Reis, João Guimarães Rosa, Manuela Montenegro, Vera Pacheco Jordão, Raquel de Queiroz etc. (ANDRADE, S/d, p.5).

Moacir Andrade possui mais de 4000 trabalhos produzidos até 1991, data de comemoração dos seus 50 anos de exposições pelo Brasil e pelo mundo. Entalhes em madeira, pinturas, desenhos, gravuras, poemas e livros fazem parte de seu arcabouço artístico. Grande parte de sua obra não se encontra em um único espaço. Muitas obras dele estão espalhadas pelo mundo em diversas pinacotecas, coleções particulares e museus. Algumas de suas telas ainda se encontram na cidade de Manaus principalmente em seu ateliê, que ainda é preservado pela família, no Museu Moacir Andrade no Instituto Federal de Educação Tecnológica do Amazonas (IFAM), na Pinacoteca do Estado do Amazonas, em repartições públicas do governo do Estado, em coleções particulares. Fora da capital do Amazonas também encontramos em vários museus como Museu de Arte Moderna de São Paulo. A respeito dessa última em sua coleção, que se encontra disponível em seu *site* é possível encontrar duas telas de destaque que pertencem a temática *Mitos Amazônicos*: Lenda da Piramutaba- 1973 (Imagem 19) e Lenda do Uirapuru-1967 (Imagem 20).

Imagem 19: A lenda da Píramutaba, 1973



Óleo sobre tela. 112x 147 cm. Doação do Artista. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1094-andrade-moacir/>. Acessado em: 25/08/2020.

Imagem 20: Lenda do Uirapuru, 1967



Óleo sobre tela. 120,6 x 147, 5 cm. Doação do Artista. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/131-andrade-moacir/>. Acessado em: 25/08/2020.

3.4 A coleta do *corpus*

A coleta do *Corpus* se realizou por meio de registros fotográficos das pinturas de Moacir Andrade presentes na Pinacoteca do Estado do Amazonas, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu Moacir Andrade no Instituto Federal de Educação Tecnológica do Amazonas (IFAM), de dois livros coletâneas com as principais pinturas do artista e de teses e dissertações que versavam sobre o artista.

3.4.1 Critérios de Seleção

A organização das análises deste trabalho se pauta na seleção de uma amostragem de obras de Moacir Andrade. Para tanto, se verifica que o trabalho desenvolvido pelo artista perpassou por uma grande variedade de temas, estilos e períodos de produção. Realizar uma análise tão robusta com todas as obras de Moacir Andrade se demonstra como um grande desafio frente à extensão e tempo disponibilizado para tal empreitada. Pensando numa análise coerente e produtiva, porém, que possa surtir as respostas necessárias, organizam-se as análises com base em quatro propostas temáticas. Estas categorias foram elaboradas tendo como referência o grande número de produções, as temáticas mais recorrentes, as obras mais divulgadas pelo artista durante suas viagens e exposições no Brasil e no Mundo.

3.4.2 Propostas temáticas

A primeira proposta temática é **Paisagens Amazônicas**. Ela foi pensada devido aos trabalhos desenvolvidos por Moacir Andrade, tanto que ele ficou conhecido como um grande nome da pintura paisagística. Luciane Páscoa (2011) nos informa que: “O paisagismo é um gênero muito apreciado por esse artista, até mesmo por seu apelo comercial da região” (p.185). Foram selecionadas as Telas: 1) Barraca no Paraná do Umamiá de 1991 e 2) Barranco no Rio Juruá de 1988.

A segunda proposta é **Mitos Amazônicos**. Moacir Andrade fez incursões pelo “Realismo fantástico” (PÁSCOA, 2011, p.185) e com exímio senso de “perspectiva e anatomia, privilegiando o movimento, a planaridade e elementos geométricos implícitos, como o círculo” (Idem, p.187). Suas inúmeras telas sobre as *Lendas Amazônicas* recriam um realismo fantástico existente na Amazônia. Foram selecionadas Telas: 3) A Lenda das Amazonas de 1977 e 4) A Libertação da Noite de 1977.

A terceira é **Temas Religiosos**. Ainda no mesmo viés estético da proposta anterior o pintor por meio de registro da fé pelos rios, barrancos e pela floresta amazônica retrata esse movimento por meio do realismo fantástico empregado nas obras. Foram

selecionadas as Telas: 5) N. Senhora do Amazonas de 1986 e 6) São Francisco do Rio Amazonas de 1979.

A quarta e última proposta temática é **Urbano**. Nessa categoria, busca-se apresentar as principais obras do pintor que retratam a dinâmica urbana na Amazônia e as cenas típicas das relações sociais. A atmosfera amazônica retratada por MA merece um espaço nas reflexões aqui desenvolvidas. Sabe-se que ele deu espaço em sua produção ao urbano, muito próximo de seu trabalho como desenhista para uma empresa amazonense de arquitetura, como já mencionado anteriormente. Foram selecionadas as Telas: 7) Bairro de Educandos de 1990 e 8) Antiga Usina de Manaus de 1959.

A título de organização espaço-temporal, privilegia-se na seleção das obras aqui analisadas e que compõem cada proposta temática obras produzidas no período de 1970 a 1995.

Imagem 21: Propostas temática



Propostas Temáticas	
Paisagens Amazônicas	Tela 1: Barraca no Paraná do Umamiá, 1991
	Tela 2: Barranco no Rio Juruá, 1988
Mitos Amazônicos	Tela 3: A Lenda das Amazonas, 1977
	Tela 4: A Libertação da Noite, 1977
Temas Religiosos	Tela 5: N. Senhora do Amazonas, 1986
	Tela 6: São Francisco do Rio Amazonas, 1979
Urbano	Tela 7: Bairro de Educandos, 1990
	Tela 8: Antiga Usina de Manaus, 1959

Fonte: Arquivo do autor.

Imagem 22: Telas das propostas temáticas

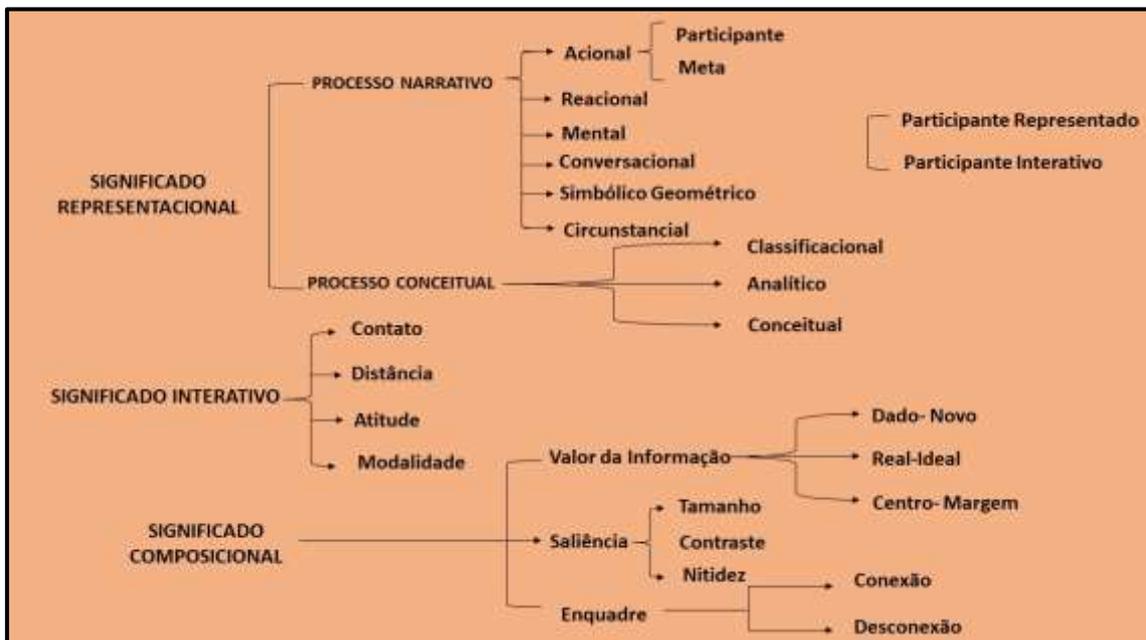


Fonte: Arquivo do Autor.

3.5 Categorias Analíticas da GDV

Como mencionado anteriormente, a Gramática do Design Visual é dividida em três grandes eixos de estudo: Significado Representacional, Interativo e Composicional. Explicamos como se caracteriza cada um deles. Abaixo esquematiza-se as categorias analíticas que auxiliarão nas análises aqui empreendidas.

Esquema 19: Categoria analíticas da Gramática do Design Visual



Fonte: Arquivo do autor. Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006.

A pesquisa qualificativa tem como foco auxiliar a realização de um estudo que se preocupe não somente com dados, não deixando eles de lado, mas também com todos os elementos que compõem o universo a ser pesquisado. O contexto sócio-histórico influencia tanto na produção quanto na recepção de boa parte das pesquisas. O estudo interdisciplinar fornece uma boa base epistemológica para gerenciar o contexto da pesquisa, ao fornecer instrumentos teóricos e metodológicos para que o pesquisador possa articular as diferentes situações e realidades. É nesse sentido que se iniciou a organização deste trabalho definindo as bases com teorias, de diversos campos teóricos, importantes para a contextualização do estudo. A teoria que é utilizada para as reflexões das telas de Moacir Andrade é a Gramática do Design Visual, como já mencionado anteriormente, utiliza-se os seus Significados com as categorias analíticas.

CAPÍTULO 4

A MAIS BELA OBRA DE ARTE: A AMAZÔNIA

4.0 Início de conversa

As artes visuais são capazes de recriar um mundo de representações. Através de traços, linhas, cores, formas e perspectivas é possível uma viagem sem limites. Elas, como um todo, possuem como base para sua constituição a vida real ou projetada que em certos momentos se fundem para dar cor e vida a realidade das mais diversas sociedades. Ao longo da história sempre se encontra uma variedade de pintores que buscavam, a seu modo, uma ligação direta ou indireta com as culturas que faziam parte ou lhes surgiam como necessidade. Paisagens, figuras públicas, temas religiosos, o cotidiano, personagens ou situações históricas entre muitos outros servem como base para a criação de narrativas visuais.

Não existe uma regra para a criação de uma obra de arte. Cores podem e devem ser utilizadas de maneiras e combinações mais improváveis possível. O belo, o feio, o real ou irreal não são critérios para se julgar uma obra como boa ou ruim, possível ou impossível. O artista pertence a uma cultura e como tal busca de maneira consciente ou inconsciente diluir traços dela em suas obras. Raros são os casos de artistas que conseguem subverter a esse fato e que “A verdade é que é impossível estabelecer regras desse gênero, pois nunca se pode saber de antemão que efeito o artista pretenderá realizar (GOMBRICH; 1995, p.12)”.

Nas concepções de cultura de Thompson (2000), é possível visualizar as formas de descrição de sua representação. Busca-se um conjunto de valores; crenças; costumes; convenções; hábitos e práticas (THOMPSON, 2000, p.166). Não como regra ou obrigação é possível encontrar as manifestações culturais inseridas nas obras de arte. A cultura é projetada, introduzida, subvertida e transformada dentro das artes visuais. É possível pelas linhas e traços identificar sinais e pontos de contato com a cultura. Moacir Andrade de forma explícita busca em várias séries temáticas suscitar essas características típicas de seu local de pertencimento. A região Amazônica é complexa e de múltiplas relações sociais que envolve vários cenários e contextos. A tarefa não é fácil, contudo, necessária. Nunca se sabe tudo sobre as artes:

Nunca se acaba de aprender acerca da arte. Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras de arte parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto seres humanos de carne e osso. É um mundo excitante, com suas próprias e estranhas leis, e suas próprias aventuras. Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito, pois ninguém sabe. Talvez nada exista de mais importante do que isto: que para nos deleitarmos com essas obras devemos ter um espírito fresco, pronto a captar todo e qualquer indício sugestivo e a reagir a todas as harmonias ocultas; sobretudo, um espírito que não esteja travancado de palavras bombásticas e frases feitas. (GOMBRICH; 1995, p.13).

Tendo essa reflexão em mente é que, a seguir, será analisado as obras de arte de autoria de Moacir de Andrade em busca qualquer indício que aponte para a representação da cultura Amazônica.

4.1 Propostas Temáticas

Para a realização deste trabalho de pesquisa, optou-se, como já mencionado, por eleger quatro propostas temáticas que sintetizam a Amazônia. As obras foram coletadas de exposições, livros de coletâneas e museus. A seguir, apresentam-se duas telas de cada proposta que contribuirão para as reflexões aqui suscitadas.

4.1.1 Proposta Temática 1: Paisagens Amazônicas

A Amazônia é composta em sua grande maioria por uma extensa camada de florestas, rios e terras que se mantêm preservada. Porém, este ambiente não é 100% isolado e sem comunidades que o habitam. Simbolicamente é atribuído à região o estereótipo de lugar inabitável, hostil e a margem da sociedade. Por outra também ela é descrita como rica em biodiversidade, biomas, comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas, cidades de pequeno a grande porte, com uma diversidade de manifestações culturais. Posto isso, das duas versões: habitável ou isolado, busca-se analisar dentro das relações sociais quais são as representações que se mantêm em destaque.

É certo de que a principal representação deste ambiente perpassa pela tríade da Amazônia (mencionado no capítulo 1). Os três principais pontos de referência na construção desta identidade são realizados pela presença da Floresta, do Homem e do

Rio. Os três são os componentes “básicos” da representação de uma paisagem. De modo que suas exceções são verdadeiras, pois, existem paisagens em que não há a presença destes elementos representacionais. Contudo ao ser referido o ambiente em questão é como parte da estrutura simbólica a existência de pelo menos um dos elementos da tríade. A seguir, observa-se como o pintor em destaque nesta pesquisa irá desenvolver a temática das “Paisagens Amazônicas” com ou sem a presença destes atributos simbólicos.

Nesta proposta temática, serão observadas duas obras de Moacir Andrade que versam sobre a representação de uma paisagem considerada pelo artista como da Amazônia. Verifica-se a partir deste momento as informações que foram utilizadas para tal empreitada, posto que existem no mundo das artes visuais infinitas possibilidades de representar uma paisagem. Quais são os pontos postos em destaque e quais são os que foram colocados em um pano de fundo, deslocado. A primeira pintura da proposta temática “Paisagens Amazônicas” é uma pintura de 1991: “**Barraca no Paraná do Umamiá**”. A segunda obra é, por sua vez, de 1988: “**Barranco no Rio Juruá**”. As obras congregam entre si características que as aproximam e que fez com que o pintor os colocasse nesta mesma série temática. Procede-se na sequência, com a análise da primeira tela tomando como base as categorias analíticas propostos nos Significados Representacional, Interativo e Composicional da Gramática do Design Visual de Kress; van Leeuwen (2006).

Tela 1: Barraca no Paraná do Umamiá

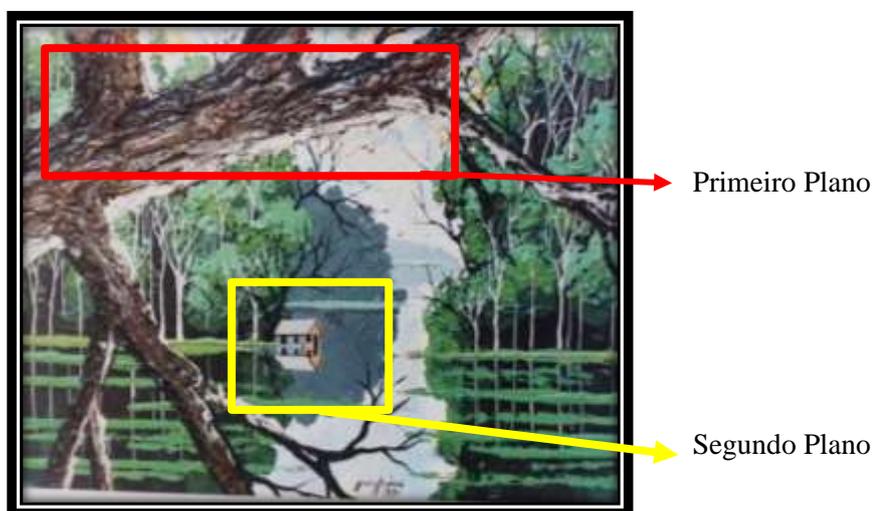


(Acrílico sobre tela); 1991. Coleção do Artista. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Significado Representacional

Na tela observa-se um processo conceitual, ao passo que cada elemento presente na imagem possui uma representação que está ligada com um significado ou identidade. A **casa** é um atributo simbólico da sociedade, porque é nela que os seres tecem suas relações, estabelecem contatos, e símbolo máximo de proteção para o todo homem, mesmo no meio da selva e talvez por isso mesmo o Homem da tríade torne-se “o caboclo da beira do rio” como é comumente chamado os moradores dessas habitações, assim, se diferencia da figura do homem índio uma vez que esse habita as malocas ou habitações no ambiente urbano das grandes cidades. No caso da Amazônia, em muitos contextos, ela tem uma constituição diferente, a ausência do solo como sustentação, mas a presença do rio. **Os galhos** em primeiro plano também funcionam como um atributo simbólico da força da floresta como um elemento de amparo e sustentação, com detalhes bem-marcadas e na cor marrom.

Esquema Analítico 1: Planos presentes na tela Barraca no Paraná do Umamiá



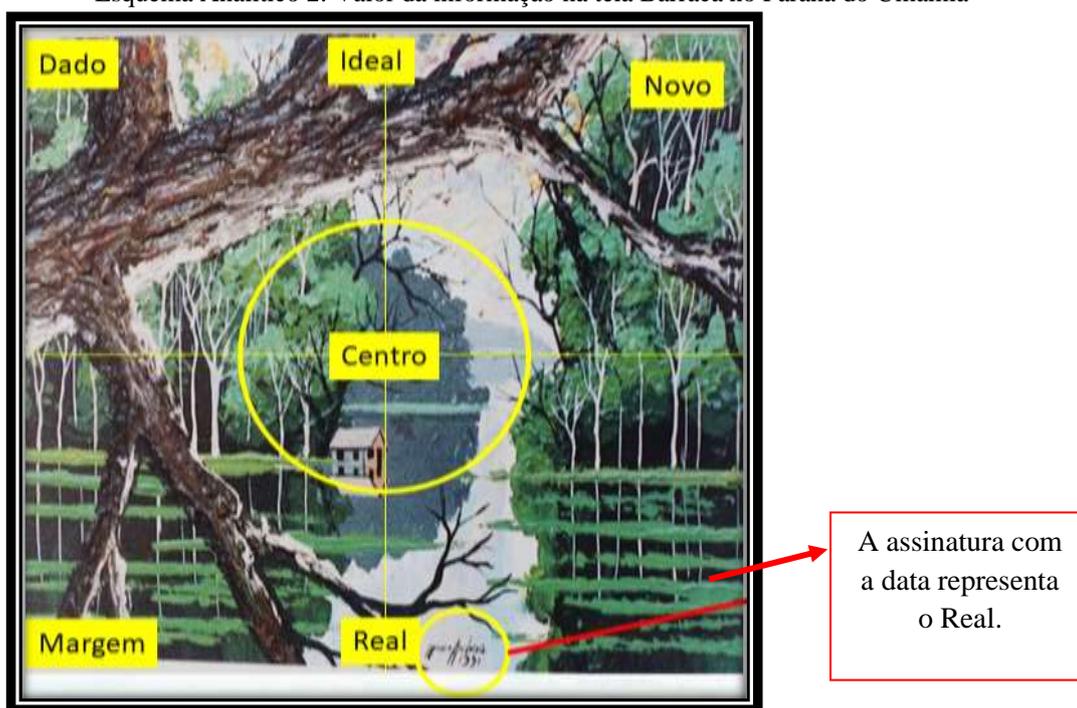
(Acrílico sobre tela); 1991. Coleção do Artista. Fonte: Arquivo do autor.

Significado Composicional

A pintura organiza-se de uma dada forma, e a imagem compõe-se de uma harmonização para estabelecer uma coesão visual e favorecer o entendimento do que está

sendo representado. O primeiro ponto é o valor da informação. A disposição e a dimensão espacial de cada elemento perpassam por um significado. Ao ser destacado uma informação, o artista, como se estivesse com uma lupa nos direciona para a narrativa que pretende apresentar. Se assemelha muito a uma lente fotográfica que com a destreza do fotógrafo somos surpreendidos por um ângulo, do qual não se tinha ciência. Assim, o cuidado com os detalhes e as disposições imagéticas apresentam pistas ao qual se deve direcionar a atenção.

Esquema Analítico 2: Valor da informação na tela Barraca no Paraná do Umamiá



(Acrílico sobre tela); 1991. Coleção do Artista. Fonte: Arquivo do autor.

Concebe-se como informação já conhecida, como **Dado**, o que se encontra do lado esquerdo. Nesta tela é possível verificar como dado, a informação que se encontra no primeiro plano: a árvore. Inúmeras representações podem ser apresentadas para o imagético da árvore, como símbolo da natureza, da vida, do apoio, dá sustentação, dos ciclos das estações, entre muitos outros símbolos. Constata-se que a casa, aqui como símbolo primeiro da sociedade ainda se encontra no limite do lado direito.

Já a informação que se encontra do lado direito é considerada como **Novo** para o observador. Há aqui o homem (representação da casa) e o rio. Estes itens visuais que saltam ao olhar o observador imprime a grandiosidade que o rio e sua relação com o

homem no contexto da floresta representam. A esse respeito Leandro Tocantins informa que: “O homem e o rio são os dois mais ativos agentes da geografia humana da Amazônia. O rio enchendo a vida do homem de motivações psicológicas, o rio imprimindo à sociedade rumos e tendências, criando tipos característicos na vida regional (2000, p.277).”

Como informação em destaque encontra-se o elemento visual que ocupa o **Centro**. Nesta tela o artista colocou a casa, simbolizando o homem, o rio e a floresta. As casas presentes na Amazônia representam muito mais que uma simples moradia. A figura da casa é repleta de simbolismos. Primeiro que é comumente chamado na região de barraco, barracão, palafita, casa flutuante, entre outras denominações. Visualiza-se na pintura em análise a ausência, *a priori*, de terra no entorno da casa, configurando-se, portanto, se tratar de uma casa flutuante. Tanto na pintura quanto na Amazônia as casas se destacam nas imensidões moventes dos rios. A proximidade com a floresta, o dinamismo com os ciclos de cheia e vazante é o que potencializa esses tipos de construções. Novamente põe-se em destaque uma passagem de Leandro Tocantins (2000) ao relacionar as moradias Amazônicas como um importante traço da geografia humana:

E barracas e barracões destacam-se na paisagem da Amazônia como um dos principais traços da geografia humana condicionada pelo monoextrativismo e o latifúndio. São valores culturais de que se projetam uma estrutura moral e uma expressão social que podem sintetizar, socioecologicamente, [...] a selva e o rio (p. 225).

A sintetização do homem, floresta e rio (a tríade amazônica) só reforça a complexidade e ao mesmo tempo conexão entre os três eixos. Por mais que a ausência física do homem em todos os ambientes, a sua passagem fica marcada no contexto da paisagem, aqui sendo representado pela casa flutuante.

Na **Margem** inferior, há em destaque o rio, as copas das árvores estão em ênfase. A proporção visual das árvores na pintura está diretamente ligada aos ciclos das cheias e vazantes dos rios da Amazônia. No momento de uma cheia as árvores, como instinto de sobrevivência desenvolvido ao longo de séculos, elevam suas copas para que não fiquem submersa nas águas.

Por seu turno, visualiza-se como informação **Real**, aquela que se aproxima das conjunturas da realidade, a que é colocada na parte inferior da imagem. Nesta tela, há a assinatura do Artista com a data (1991). A assinatura de uma obra desempenha um grande papel na afirmação de sua autenticidade. Observa-se que há um equivalente de valor atribuída a assinatura de uma obra de arte. Em meio a contemporaneidade as diversas formas de reprodutividade ocasiona o efeito do exclusivo e da posse da unidade.

A informação na parte superior da imagem é atribuída ao **Ideal**. Concebe-se aqui a tela como um todo como sendo o ideal, não focalizando um elemento isolado. As obras de arte desempenham um grande papel nas dinâmicas sociais. É nela que o artista consegue subverter a realidade e a transforma em uma nova linguagem. Portanto, a obra de arte como um todo, neste caso uma pintura, representa essa subversão ao transformar a realidade numa nova concepção, num ideal.

Saliência

O primeiro plano, representado pelo galho da árvore, sobressai ao olhar a tela. Pode-se observar os detalhes da textura do galho. **Cor-** Há a predominância da cor marrom no primeiro plano. No segundo plano, tons de verde, branco, azul escuro e preto para representar a natureza e um tom claro de marrom para a casa.

Azul – Cor que tem um efeito distante e infinito (HELLER, 2013, p.24).

Marrom – Cor aconchegante, dão a sensação de espaço reduzido, transmitem sensação de segurança. (HELLER 2013, p. 257). Cor presente na casa e no galho da árvore.

Verde- Pela perspectiva da civilização, o verde aparece como cor simbólica da natureza (HELLER, 2013, p.106).

Enquadre – Percebe-se que nesta tela podemos encontrar uma imagem que está fora de enquadre, pois o primeiro plano está bem destacado. Há assim uma **desconexão**.

A segunda pintura da primeira proposta temática é uma obra de 1988. Volta-se três anos antes da pintura da Tela 1, nesta por sua vez, encontra-se a obra “Barranco no Rio Juruá” que preserva alguns elementos visuais da analisada anteriormente. Tem-se a presença, novamente da floresta, do rio e do homem (pela representação da casa). Esta pintura faz parte de inúmeras outras que compõem a série de quadros “Paisagens Amazônicas” realizada por Moacir Andrade. Como um exímio paisagista observa-se os

detalhes e as dimensões que cada canto da pintura possui com relação a tela por completo. Para que se realize uma análise mais profunda da pintura inicia-se pelo Significado Representacional.

Tela 2: Barranco no Rio Juruá



(Acrílico sobre tela) 1988. Coleção do Artista. In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Significado Representacional

Na Tela 2, Barranco no Rio Juruá, Moacir Andrade apresenta uma obra em que se pode dividir em três grandes planos. O primeiro representado pelo espelho d'água na parte inferior da pintura. O segundo, na parte central, encontra-se a floresta e o barranco, com uma casa, ambos estão numa linha horizontal bem próximos, sinalizando também uma passagem bem típica dos interiores das Amazônia e dos barrancos dos rios. Na parte superior da tela, visualiza-se o terceiro plano, a representação do céu em tons de azul, branco e amarelo.

Processo Conceitual

Cada elemento encontrado na pintura estabelecerá uma representação dentro do universo simbólico da obra de arte. **O rio** apresentado como um grande reflexo do barranco, das copas das árvores e do céu, funciona como um grande atributo simbólico capaz de unir todos os elementos imagéticos dispostos na pintura. **O barranco** vai apresentar dois extremos de significação. O primeiro está em seu inevitável destino quando finda-se uma cheia na região Amazônica: ele se desfaz e é levado com as águas. O segundo está na riqueza de materiais orgânicos deixados pela passagem do rio com os restos das árvores. Para a verificação destas possibilidades simbólicas observa-se o trecho, a seguir, de Leandro Tocantins:

Os barrancos desnudos se elevam do seio da torrente, abruptos, mostrando as raízes das árvores no tijuco chanfrado pela força da correnteza. Muitas espécies vegetais acompanham na vazante o destino das terras caídas, e outras só mantêm no seu porte vertical e fortuito porque estão protegidas pelo entrelaçamento das copas irmãs, numa assistência mútua que será destruída no próximo inverno. O solo ribeirinho, escavado, derruído, não mais oferecerá pouso e estabilidade à planta, e a sua condenação é irremediavelmente lançada no tempo. [...] Semeiam-se os barrancos e as praias adubados durante a cheia, que espalhou naqueles solos, no derradeiro fluxo, a porção de vaza e toda a sorte de detritos ricos em materiais minerais e orgânicos (TOCANTINS, 2000, p. 118).

Observa-se que em ambos os cenários apresentados o barranco ainda sim tem seu destino traçado pelo tempo de acontecer o fenômeno das terras caídas. Na Tela 2 em análise, encontra-se a **casa** como um atributo simbólico da sociedade que ambienta este espaço amazônico. As **copas das árvores** em linha horizontal com o barranco estão em altura elevada devido às constantes enchentes que ocorrem todos os anos na Amazônia. Em período de cheia dos rios, o nível das águas encosta até uma altura próxima do barranco, como forma de sobrevivência a natureza se adaptou elevando durante séculos o nível das copas para a sobrevivência das árvores.

Significado Interativo

No significado interativo é estabelecida a interação entre o Participante Representado e o Participante Interativo. Nas obras em análise, esta relação não é estabelecida ao passo que não é encontrado os Participantes, nem os vetores. Porém, um elemento presente no Significado Interativo é a modalidade.

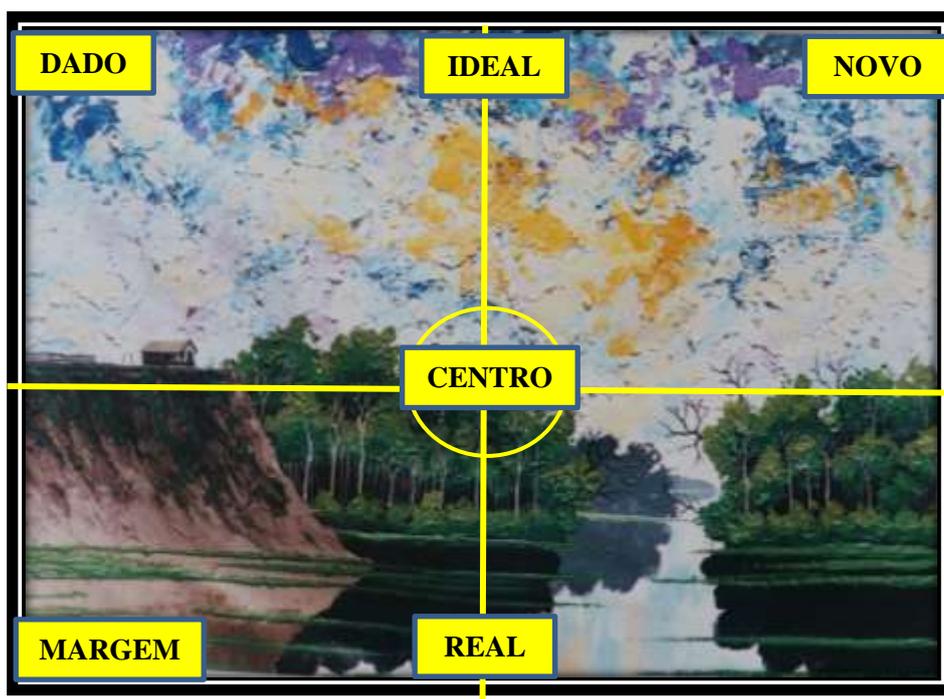
A modalidade trata-se da composição, estilo, objetivo, cor e função conforme as imagens são construídas, ver Esquema 15. Contudo, as imagens dependendo de a aproximação com a realidade podem ser Naturalista, Não- Naturalista ou Abstrata. Nas pinturas que Moacir Andrade realizou pode-se segundo KRESS; van LEEUWEN (2006) com base na modalidade ser classificada como Abstrata.

O próximo passo analítico foca-se nas informações que compõem a estrutura imagética da pintura. Nesta dependendo da posição em que o item está alocado uma dada inferência é acionada. Assim, observa-se o valor da informação, a saliência e o enquadre.

Significado Composicional

No primeiro, Valor da Informação, direciona-se na orientação visual e na localização dele. Aciona-se inferências como Dado-Novo; Real-Ideal e Centro-Margem.

Esquema Analítico 3: Valor da informação na tela Barranco no Rio Juruá



(Acrílico sobre tela) 1988. Coleção do Artista. Fonte: Arquivo do autor.

A Informação que se encontra do lado esquerdo é considerada como **Dado**, informação já conhecida do observador. Nesta pintura verifica-se no lado esquerdo a **casa**

como atributo simbólico da sociedade. Há o barranco e o rio como atributo simbólico do ciclo da vida na Amazônia devido aos ciclos das cheias e vazantes dos rios. A respeito das casas que se formam nos barrancos amazônicos Leandro Tocantins (2000) ilustra bem como funciona a dinâmica local interativa dos ciclos da vida do homem imerso na vivência intensa:

As comunidades, as barracas, os barracões se desenvolvem à beira dos rios, junto aos barrancos, equilibrados nos esteios, prontos para locomoverem-se à ré se as terras caídas ameaçarem as palafitas, mas sempre junto da água, na atração máxima do caudal que é a vereda das energias vitais (p. 277).

Por sua vez, a informação que se encontra do lado oposto tem como base ser a informação desconhecida, ou seja, o **Novo**. Há aqui a natureza com as árvores, o céu e o rio. Vale salientar que o “céu” na pintura está presente tanto na parte superior como na inferior da tela por meio do reflexo das águas. Por se localizar na região Amazônica a pintura reforça como “novo” a informação de que nas dinâmicas locais a floresta realiza uma intensa relação com o rio. Durante séculos de convivência as florestas foram se adaptando as constantes cheias e vazantes, ocasionando a elevação das copas das árvores para a sua sobrevivência.

Centro- Informação em destaque. Nesta tela o artista apresenta a relação entre as copas das árvores e o céu como atributo simbólico do clima da Amazônia e os ciclos da natureza.

Margem- Na margem inferior tem em destaque o rio, com toda a sua grandiosidade. Nas margens superiores o céu com cores características da composição artística de Moacir Andrade (ver **Saliência**). Curioso que o termo margem (em GDV) causa uma relação ambígua com o termo margem (do Rio). No entanto, apesar da narrativa evidenciar o rio, no centro da imagem, o que está em destaque também é a margem e o espelho do rio que reflete o barranco num grau de importância secundário para a narrativa bem de acordo com o estereótipo do olhar do homem branco sob o homem ribeirinho.

Real – Informação colocada na parte inferior da imagem. Diferente da tela anterior observa-se que nesta não é possível encontrar a assinatura do artista. Porém, novamente é visualizado a presença do rio como atributo simbólico do ciclo da natureza.

Ideal- Informação na parte superior da imagem. Concebe-se aqui a tela como um todo como sendo o ideal, não focalizando um elemento isolado.

Saliência

Na saliência observa-se como as imagens do rio, da floresta, do barranco, da casa e do céu estão dispostos na tela se algum deles estão em mais ou menos destaque. Nesta pintura verifica-se que a questão de planos de composição das cenas e elementos estão apresentados de forma horizontal. Como mencionado anteriormente, pode-se dividir a tela em três grandes planos: Primeiro o Rio na parte inferior; Segundo o barranco e as árvores; Terceiro o céu. Cada um imprime uma cor predominante em destaque. Quanto às cores, pode-se evidenciar alguns elementos em destaque.

Marrom- Cor do Aconchego: é uma cor cálida, sem ser quente (HELLER, 2013, p.257). Na tela há tons de marrom roseado no barranco e na casa. Reforça-se assim a casa como atributo simbólico do aconchego.

Eva Heller (2013) menciona em seu livro “A psicologia das cores” como as cores psicológicas opostas irão estabelecer um contraste simbólico. A autora informa que no contraste entre o preto e rosa (Cores presentes na tela, sendo o tom de marrom roseado representando o Barranco e o Preto na representação do rio) o preto simboliza ser mais forte e o rosa como o fraco (p.36). Essa relação está presente no fenômeno denominado de Terras caídas, onde a força da descida dos rios acaba assoreando os barrancos.

Verde- Pela perspectiva da civilização, o verde aparece como cor simbólica da natureza. (HELLER, 2013, p.106) A cor verde é o símbolo da vida em seu mais amplo sentido- não só com relação à humanidade, mas a tudo que cresce (HELLER, 2013, p.107). Vale ressaltar que essa cor se figura como de exímio representante constante da sintaxe amazônica, o verde reflete a natureza e todo o seu esplendor, falar do cenário amazônico e não remetermos ao verde e suas inúmeras variações causa estranheza.

Preto: o preto é a ausência de todas as cores, (HELLER, 2013, p.127). concentra a ação dos limites dos objetos. (HELLER, 2013, p.149). Na tela, ele está sendo utilizado para demarcar a sombra das árvores, e como o reflexo do rio.

Azul – Cor que tem um efeito distante e infinito (HELLER, 2013, p.24) está em partes do que se observa como o reflexo do rio e do céu. As cores frias funcionam para dar um efeito de distância e infinito.

Amarelo – A luz do sol é percebida como amarela, embora seja, em verdade, incolor. [...] Como cor da luz, o amarelo se relaciona ao branco. (HELLER, 2013, p.86). Encontra-se essa cor na representação do céu. Com ela visualiza-se tons de azul, branco e roxo.

Percebe-se que essa forma de representar o céu amazônico se repete em outras obras do artista como é possível visualizar na Imagem 23, a seguir:

Imagem 23: Conjunto de telas com o mesmo padrão de representação do Céu



Fonte: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

A esse respeito concebe-se que o artista se utilizou da técnica e perspectiva das cores. Para a representação do infinito e distanciamento aplicando cores frias como afirma Eva Heller (2013): “Uma cor parecerá tanto mais próxima quanto mais quente ela for; e tanto mais distante, quanto mais fria for” (p. 24). As principais cores frias são: Azul,

Branco, Violeta e Verde. Sendo que boa parte dessas cores foram empregadas com o acréscimo do Amarelo simbolizando a luz.

No **enquadre**, é encontrado um ponto de fuga na obra de Moacir Andrade. Fayga Ostrower fala a esse respeito através do conceito de Proporção que está em grau de semelhança teórica, dada as suas particularidades, com o de enquadre de Kress; van Leeuwen (2006). Segundo a autora, proporção é: “a justa relação das partes entre si e de cada parte com o todo” (OSTROWER, 2013, p.280). Na Gramática do Design Visual (2006) o enquadre está diretamente ligada com a conexão ou desconexão dos elementos que estão na imagem. Portanto, verifica-se que nesta tela há um **Enquadre em Desconexão** ao passo que podemos encontrar um ponto de fuga deslocado no lado direito da tela, no *novo* (valor da informação).

Em consonância com essa informação observa-se um conceito paralelo ao de enquadre exposto por Fayga Ostrower (2013) ao aprofundar sobre o conceito de **Proporção**.

Vamos entender a *proporção* como a *síntese dos ritmos e das tensões* na imagem. Portanto, a *síntese do tempo/espço*. As variações e os contrastes subdividem a imagem. Estabelecem marcas de divisão. Essas divisões serão percebidas por nós como as possíveis partes em que se diferencia e se decompõe o conjunto e das quais, inversamente, o conjunto também se compõe. Observamos, portanto, uma ordenação dialética que prossegue simultaneamente em duas direções: a divisão da totalidade e, ao mesmo tempo, a coerência das partes formando uma totalidade. É esse o significado das proporções: a unidade na diversidade. (p.283).

Esquema Analítico 4: Ponto de fuga na tela Barranco no Rio Juruá



Fonte: Arquivo do Autor.

Em “Ponto de fuga na tela Barranco no Rio Juruá” (Esquema Analítico 4), pode-se visualizar o Ponto de fuga que o artista imprimiu a sua obra. Relações de proporção entre os elementos indicam o tempo e o espaço. A ideia de continuação e de distância é apresentada ao ser observado a linha do horizonte imposta no ponto de fuga. Assim, tanto pelo caminho do rio quanto pela dimensão espacial com a perspectiva cada vez menor dos traços das árvores e quanto a tonalidade esbranquiçada fazendo jus ao reflexo da água, o tempo e espaço são enfatizados. As linhas formam a linha de orientação que o observador é atraído.

A próxima proposta de análise é “Mitos Amazônicos”. Há uma mudança de perspectiva da representação da Amazônia. A representação das paisagens é mudada para conhecer os inúmeros mitos e lendas que estão enraizados na cultura amazônica. Vale notar que por mais que sejam uma outra vertente de representação, um outro olhar a tríade do homem-floresta-rio não foi abandonada. Há aqui como se fosse uma lupa. O foco da visão é ampliado e damos um zoom nas entranhas das florestas e comunidades. O primeiro zoom é os Mitos, o segundo é a Fé (Proposta Temática- Temas religiosos) e o terceiro é o aspecto urbano do homem que vive numa capital representativa da Amazônia (Manaus).

4.1.2 Proposta Temática 2: Mitos Amazônicos

A cultura Amazônica é banhada por inúmeras lendas, mitos e histórias místicas que carregam em suas entranhas a essência única dessa região. Histórias que localizam os mais diversos surgimentos, criações e identidades que se fazem necessárias em cada cultura para um enraizamento e pertencimento a terra e aos rios.

A alma do homem vem transmitindo através das idades o fio fantasioso das lendas e dos mitos, mil histórias tecidas pelo espírito politeísta dos seres primitivos, e depois multiplicadas, engalanadas no caminhar das eras, tomando novas formas simbólicas, recolhidas na tradição oral ou na prosa e no verso, figuradas nas pedras dos escultores selvagens ou daqueles artistas cujas obras imortais encantam os visitantes dos templos e museus (TOCANTINS, 2000, p.63).

As *Lendas* fazem parte do íntimo do Amazônida. Cada momento de sua história é especialmente rendado por feitos e momentos heroicos que lhe situam na imensidão física e temporal. A natureza se dilui em mil partes para que, por meio das tradições orais, o homem possa o conhecer. Desvendar os segredos apresentados pelo cosmos, pelo sobrenatural, pelas batalhas e lições passa a ser a aventura dos homens. O índio, o colonizador português, o caboclo, o homem, a mulher, o curumim, todos participam da criação e difusão de inúmeras lendas e mitos.

Amazonas, Amazônia. O rio, a região já suportam fascinações e crenças de todos os matizes. Desde as Amazonas, campeadoras de mato e água, o mito histórico-genético. A proliferação das lendas por aqueles rios que não acabam nunca [...] À mitologia indígena juntaram-se as lendas que o colonizador português trouxe em seu rico fabulário, colhido na Europa, na África, na Ásia, nos mares navegados. [...] Das águas amazônicas surge o reino mais fantasmagórico. Os botos, as iaras, as cobras-grandes ocupam espaços de terror e sofrimento na alma popular. Morre-se, até, por arte desses encantamentos brutais, até brutalmente líricos. O português e o índio uniram-se na seara mística dos sortilégios (TOCANTINS, 2000, p. 69-70).

Moacir Andrade apresenta uma série de pinturas na década de 1970 que versavam sobre a temática das lendas e mitos amazônicos. Boa parte de suas obras conservavam as mesmas características estéticas de cores e formas humanas. Seres representados como possuidores de asas coloridas nas costas, muito se assemelhando a asas de borboleta, estão presentes em seus quadros. Esses seres possuem, também, traços indígenas (cabelos lisos, traços visuais identitários nos braços, pernas e corpo).

Imagem 24: Detalhe da tela A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do Autor.

Tela 3: A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular. In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

A seguir, realiza-se a análise dos quadros seguindo as orientações teóricas da Gramática do Design Visual (Kress; van Leeuwen- 2006). Todas as análises aqui empreendidas serão retomadas para um cruzamento com questões de identidade, cultura e representações. Os pensamentos envolvidos da Amazônia que se encontra nestes quadros possuem, de certa forma, ligações entre si. Portanto, faz-se necessário no próximo capítulo realizar uma retomada e criar um percurso de pensamento que conecte todos os pontos isolados, as águas precisam unir os pensamentos que estão depositados em diversos espaços deste trabalho.

Significado Representacional

A Tela 3, A Lenda das Amazonas, foi produzida em 1977, em meio ao fervor artístico e cultural que Moacir Andrade vivia. Boa parte de suas obras da década de 70 versavam sobre a temática das lendas e mitos. A paleta de cores e a repetição de elementos em seus quadros revelam uma marca singular que o artista buscou apresentar. A obra é composta por ícones que remetem as *Amazonas*, mulheres guerreiras que habitavam as regiões amazônicas, sendo três do lado esquerdo e três do lado direito, e uma central, em destaque, todas montadas em cavalos de diferentes cores. Na parte

inferior do quadro, há a representação da natureza com elementos na cor verde. Na parte superior, quatro representações de seres voltadas para a extremidade superior, todas apresentam adornos em suas costas, padrão e marca das pinturas de Moacir Andrade, além de flores em diferentes cores que remetem ao cosmos ou a uma representação de um céu bastante colorido.

No Significado Representacional, há dois elementos que exercem um papel fundamental nas relações imagéticas apresentadas: Participante Representado e Participante Interativo. Os PR e PI estabelecem ligação direta com os objetos apresentados na imagem. Se eles estão em sintonia ou não, se estão interligados por vetores ou se estabelecem conexão visual. Quanto aos processos narrativos e conceituais, no primeiro, percebe-se a presença de vetores ligando ou interagindo com os atores e metas. Com a presença da direção do olhar obtém-se um processo narrativo Reacional. Já no segundo há um processo Conceitual dividido em Classificacional, Analítico e Conceitual.

Em “Participantes Representados na tela A Lenda das Amazonas” (Esquema Analítico 5), pode-se observar a presença de dois Participantes Representados: As *Amazonas*, montadas em cavalos e quatro seres com “asas” coloridas em suas costas. (No Significado Interativo aprofundaremos esses Participantes).

Esquema Analítico 5: Participantes Representados na tela A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do Autor.

Verifica-se que Moacir Andrade representa exatamente sete *Amazonas* em seu quadro. Esse número não é aleatório ou simplesmente questão de simetria visual na composição da obra. Boa parte dos relatos sobre as *Amazonas* descrevem por volta de sete a oito mulheres montadas em cavalos que desbravam as matas da Amazônia. Observe como os primeiros navegadores as descreviam com esse quantitativo de sete a oito mulheres guerreiras em seus relatos:

Carvajal as descreveu de maneira a causar impressão o aspecto físico e a intrepidez das pretendidas guerreiras:

São muito alvas e brancas, usam cabelo comprido, entrançado e enrolado na cabeça; pernas e braços bastantes desenvolvidos, andam nuas em pelo e dissimulado seu sexo, com os seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez homens.

Sete ou oito amazonas, diz ainda o frade, abateram-nas os espanhóis, porque Nosso Senhor lhes deu força e ânimo para vencer adversários tão fortes. “E assim nos fizemos a largo, deixando a terra”. Com estas palavras o cronista dá um ponto final à descrição do encontro iberos com o presumido reino feminino.

Depois de Carvajal muitos autores trataram das amazonas, por ouvir dizer. Nenhum deles viu com os olhos de ver as famosas guerreiras e nem trouxeram fatos que provassem a sua existência. (TOCANTINS, 2000, p.51).

Como pode-se verificar, os relatos dos viajantes que foram os primeiros a mencionar a existência das *Amazonas*, mulheres guerreiras, dão conta de terem avistado entre sete ou oito mulheres com certo porte físico. Moacir Andrade mantém essa linha de narrativa visual ao representar sete mulheres montadas em cavalos. Os quatro seres que possuem silhuetas de mulheres com “asas” coloridas nas costas, como já mencionado anteriormente, é um padrão visual do artista.

Processo Conceitual

Como informado, cada elemento presente na pintura da Tela 3 possui uma representação conceitual por trás. Por sua vez, pode-se desmembrar a obra em 5 partes (Ver “Cinco divisões da tela A Lenda das Amazonas”, Esquema Analítico 6). Representada no esquema pela cor vermelha, a natureza com a vegetação. Na cor Amarela seis *amazonas* em seus cavalos. Em verde há quatro seres com “asas” nas costas (que

estão direcionadas para uma flor no centro superior da tela). Na cor preta várias flores em tamanhos diferentes que completam o cenário. No centro da pintura destaca-se uma *amazona* montada num grande cavalo vermelho com seus cabelos ao vento.

Esquema Analítico 6: Cinco divisões da tela A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do autor.

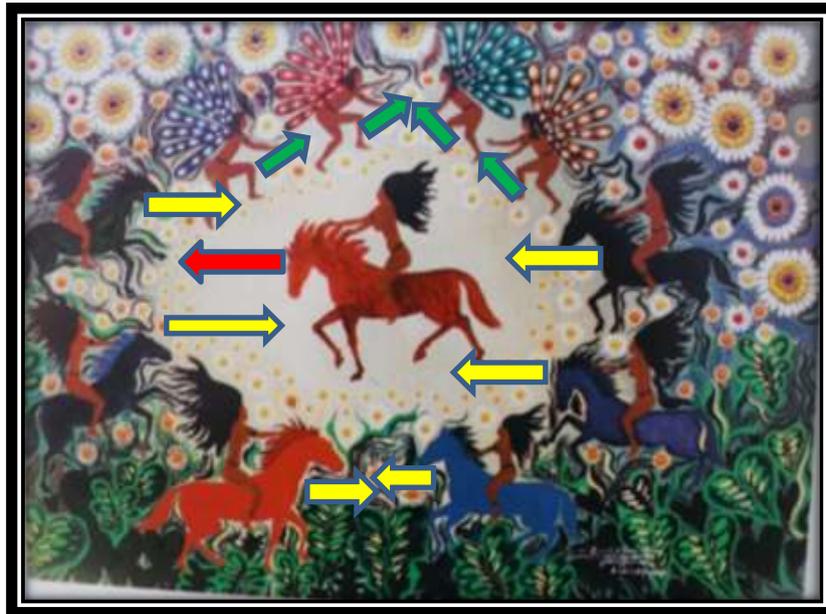
Significado Interativo

No Significado Interativo, observa-se principalmente a relação entre quem observa e quem produz. Neste significado, analisa-se as relações de contato (Oferta e Demanda), Distância (íntima, social, interpessoal), Atitude (ângulo dos participantes) e Modalidade (Naturalista, Não-naturalista, abstrato).

Contato: Na Tela 3, verifica-se que o contato não se realiza por meio de demanda, posto que os Participantes Representados estão de perfil (Ângulo horizontal oblíquo), não estabelecendo uma relação de olhar ou gesto para com o Participante Interativo, *viewer*. Porém, há uma relação de oferta, as *amazonas* montadas em seus cavalos, que visualizamos somente um lado do corpo das personagens. Assimetricamente os PR estão um de frente para o outro (Ver “Relações de contato na tela A Lenda das Amazonas” Esquema Analítico 7, cor amarela). Há apenas uma exceção na personagem central num ângulo horizontal oblíquo, contudo, direcionada para a esquerda (Ver Esquema Analítico

7, cor vermelha). Os seres na parte superior também de perfil estão apresentados em pares em sentidos opostos, porém, direcionadas para o centro superior da tela (Ver Esquema Analítico 7, cor verde). Distância: Na Tela 3, encontra-se uma distância interpessoal, ao passo que se visualiza, mesmo que de lado, o corpo inteiro das PR em uma certa distância possibilitando visualizar o cenário ao redor.

Esquema Analítico 7: Relações de contato na tela A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do autor.

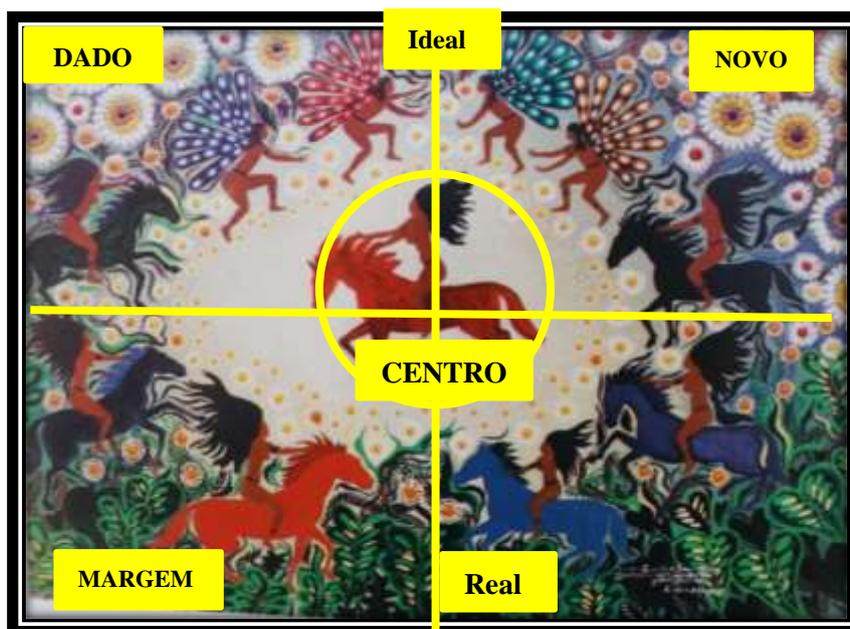
Atitude: na tela em análise visualiza-se um ângulo vertical da composição dos elementos imagéticos na cena, como se houvesse partido ao meio uma superfície, só há um lado das imagens, de certa forma num efeito chapado. A orientação da ação se mostra das bordas para o centro e da parte inferior para a superior, estabelece assim, um distanciamento por parte do Participante Interativo. Modalidade: quanto mais distante de um verossímil com a realidade mais abstrata é classificada a composição imagética. No caso em questão a presença de elementos fantásticos acaba firmando essa informação.

Significado Composicional

As informações presentes numa imagem irão suscitar uma dada inferência devido a sua posição dentro do todo composicional. Segundo a teoria da Gramática do Design Visual (2006), será atribuído um valor da informação para os elementos visuais que se

encontram no lado esquerdo ou direito; superior ou inferior e centro ou margem. As cores também são levadas em consideração para o todo analítico, se em alguma região da imagem as cores estão mais ou menos saturadas. O enquadre das informações também são observadas com o intuito de verificar se há ou não conexão entre os elementos. Todos em conjunto auxiliam nas análises aqui apreendidas.

Esquema Analítico 8: Valor da informação na tela A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do Autor.

Valor da informação

A composição da imagem revela inúmeros elementos relacionados ao cenário da Amazônia e traços retidos no imaginário que somente a arte pode evidenciar de forma tão pontual e reveladora. Certos aspectos ficam marcados em diferentes temáticas do pintor o que evidencia a importância que determinados traços têm no Amazônida. A arte consegue de forma bem lúdica representar pensamentos em imagens, sentimentos em texturas.

Na tela em análise, verifica-se que as informações referentes ao **Dado** remetem para um passado, uma história que perdura por gerações da lenda das *amazonas*. Na cena apresentada pelo artista, as personagens encontram-se direcionadas para o sentido oposto à sua posição (Ver “Valor da informação na tela A Lenda das Amazonas” Esquema Analítico 8). Observa-se que por ser assimétrica, em parte, contudo não em cores, e ter

uma quantidade de elementos iguais em cada lado, não há uma relação muito diferente da apresentada anteriormente. O **novo** se resalta pela informação que está do lado direito da tela e conjuntara-se o estabelecimento de uma dicotomia entre o passado (lado esquerdo) e o presente (lado direito) da lenda das *amazonas*. Lenda essa que se perpetua ainda no imaginário popular Amazônida.

Verifica-se que a linha de olhar que o Participante Interativo (quem olha a pintura), é direcionada para o **centro** da tela. Esse direcionamento é realizado pela disposição dos elementos imagéticos na pintura. Em formato circular todos os personagens e formas presentes estão, ou direcionados para o centro ou circulando o personagem central. Visualiza-se a representação de uma *amazona* montada num cavalo vermelho com seus longos cabelos em movimento. O porte físico da personagem também fica destacado. Pequenas flores também auxiliam nessa separação como uma moldura. Logo em seguida as demais personagens que a protegem. A esse respeito Valter Lopes menciona em sua tese de doutorado a seguinte passagem:

Em 1980, Moacir segue os temas dos mitos amazônicos, já demonstrando mudanças em relação as pinturas da década de 1970, ao concentrar as figuras pintadas na tela, na área central da composição. Dessa forma, o fundo de cor neutra aparece, dando destaque a composição em primeiro plano. (2018, p.66).

Nas **margens** que formam um padrão circular, a pintura apresenta duas grandes texturas, tanto na parte superior como na inferior. Na primeira há várias flores em diferentes tons de azul, branco, amarelo, roxo, vermelho e laranja formando um ar celestial. Na segunda parte (inferior) tons de verde em ramos de plantas e vegetações. No **ideal**, informação que se encontra na região superior da imagem, visualiza-se as flores formando um “céu”. Também se encontram os quatro seres com fisionomia humana com adornos nas costas, elementos visuais em formato de asas que se encontram direcionadas para uma flor no centro superior da pintura.

Imagem 25: Detalhe da margem superior da tela A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular.

A informação que se encontra na região inferior representa o **real** de uma informação imagética, segundo as categorias analíticas da GDV. Nesta observa-se a assinatura do artista justamente nesta parte da pintura. Muitos pintores realizam as assinaturas na lateral ou atrás das obras. Moacir Andrade realiza uma dedicatória e sua assinatura.

Imagem 26: Detalhe da assinatura de Moacir Andrade na tela A Lenda das Amazonas



(Acrílico sobre tela- 1.00x 0.80); 1977. Coleção Particular. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Saliência

Na saliência observa-se a proporção dos elementos, os contrastes, as cores e a nitidez empregada na composição da imagem. Percebe-se uma hierarquia na apresentação dos Participantes Representados da pintura. Cada elemento se posiciona de uma determinada forma. Os PR que circundam nas margens possuem uma proporção menor do que a PR central. A representação da *amazona* central tem uma estatura pouco maior, assim como o seu cavalo. O mesmo fenômeno acontece com as figuras da região superior

em relação com os demais participantes. A representação dos cavalos também usufrui desta mesma escolha estética.

Com relação ao uso das cores, Moacir Andrade privilegia cores uniformes. Há um colorido organizado. Tons de verde para representar a vegetação e ramos de folhagens. Cor essa que remete ao natural, vegetação, como cor simbólica da natureza (HELLER, 2013, p.106). Um fato interessante é que Moacir Andrade utiliza-se de uma cor contrastante ao verde para representar um céu ou cosmo na região superior da pintura ao utilizar tons de violeta. A esse respeito Eva Heller (2013) elucida que “A cor que, em termos psicológicos, mais contrasta com o verde é o antinatural, o artificial violeta” (p.107). Cabe aqui um destaque para a cor violeta que perpassa boa parte da pintura.

Violeta- vincula a sensualidade à espiritualidade, sentimento e intelecto, amor e abstinência. [...] O violeta é a cor mais íntima do arco-íris, ele se transmite ao invisível ultravioleta. Assim, o violeta marca a fronteira do visível com o invisível. Antes de cair a noite, o violeta é a última cor que antecede a escuridão total. [...] O violeta simboliza o lado sinistro da fantasia, a busca anímica, tornar possível o impossível (HELLER, 2013, p.201-202).

Como é observado, a escolha por parte do artista de tons de violeta em sua obra só ressalta o caráter simbólico da fantasia e magia que uma lenda possa representar no imaginário popular. As mulheres guerreiras que vivem isoladas e que enfrentam os desafios amazônicos só enfatiza o heroísmo que cerca os relatos dos primeiros viajantes em águas amazônicas. A obra é datada de 1977. Um fato importante que pode acrescentar na reflexão é o fato de “por volta de 1970, o violeta voltou a se tornar popular como cor do movimento feminista” (HELLER, 2013, p.207). Essa informação ressalta ao olhar como uma contextualização do ambiente cultural que se fazia presente no cenário intelectual da época de produção da obra.

Outra cor que se destaca é o vermelho. Os personagens estão representados nesses tons, assim como o cavalo no centro da pintura e em uma das extremidades. “As cores vermelho-preto-laranja é o acorde da ira, o máximo em agressividade. Vermelho é a cor da guerra. [...] O vermelho dá força. Por isso, os guerreiros usavam vermelho ou se pintavam com essa cor”. (HELLER, 2013, p. 66). Como representação simbólica atribui-se as *Amazonas*, como guerreiras, essa cor. Símbolo de luta e de força.

O azul também se faz presente nesta pintura, além de estar em consonância com o violeta, representando assim um distanciamento e uma infinitude, essa cor é chamada de “azul feminino”. Segundo Heller (2013):

“o azul como cor feminina teve sua importância fundamental na pintura antiga, por ser a cor simbólica da Virgem Maria. [...] De acordo com a tradição antiga, o azul simboliza o princípio feminino. O azul é plácido, passivo, introverso; no simbolismo ele pertence à água, que também é um atributo feminino (p.33).

Como observado na passagem anterior o azul como cor feminina não poderia ficar de fora de uma pintura que retrata as guerreiras amazônicas. Moacir Andrade buscou de maneira sutil apresentar essas características femininas em doses ao longo da pintura. Há detalhes em azul, cavalos em que estão montadas, flores e asas.

Enquadre

Nesta categoria de análise, observa-se como a obra e os elementos nela dispostos estão organizados na composição imagética. Se há desconexão ou conexão entre os planos. Na Tela 3, *Lenda das Amazonas* verifica-se que há um enquadre em formato circular com o foco no centro da pintura. Pela simetria utilizada por Moacir Andrade, percebe-se uma conexão entre as margens direcionando para o centro, sendo que a figura ficou em destaque devido um plano de fundo mais neutro.

Ainda na proposta temática 2, **Mitos Amazônicos**, passa-se a apreciação da Tela de número 4- *A libertação da noite*, de 1977. As duas telas congregam de elementos visuais em comum em sua composição. As cores e representações humanas e naturais também possuem uma identidade artística em comum. Cada elemento será aprofundado, a seguir, utilizando as categorias analíticas, já apresentadas anteriormente.

Tela 4: A Libertação da Noite.



(Acrílico sobre tela- 1.10 x 0.80), 1977. Coleção Particular. In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Moacir Andrade dedica-se, a partir das décadas de 1960 a 1980, uma parte de suas obras a temática mitos amazônicos. Uma continuidade visual fica marcado em sua produção. Os estudos e o interesse por essas temáticas já se faziam presentes na vivência do artista. Em 1978, um ano após a pintura da tela de número 4, Moacir Andrade publica um livro intitulado “Alguns aspectos da Antropologia Cultural do Amazonas”. Nesta obra MA tece considerações sobre a sua visão e percepção sobre a cultura amazônica. O homem, o rio e a floresta servem como moldura para suas reflexões. Provavelmente o projeto do livro já acontecia no momento da produção de telas sobre os mitos amazônicos.

A respeito da temática dos *mitos amazônicos* na vivência artística de MA, o pesquisador Valter Lopes (2018) afirma em sua tese de doutorado que:

Essa temática sobre os mitos amazônicos marca quase toda a década de 1970, tendo iniciado em meados da década de 1960 e se transformando na década de 1980, e praticamente sendo mais incipiente na década de 1990, segundo os dados coletados. Vale ressaltar que o artista, como pesquisador da cultura amazônica, escreveu vários livros sobre o assunto [...] (p. 173).

A palheta de cores, os padrões repetitivos e a simetria visual fazem parte da marca identitária do artista ao compor os quadros da série *mitos amazônicos*. Na Tela 4 “*A libertação da noite*” alguns elementos visuais já se faziam presente da tela analisada anteriormente (Ver Tela 3: A lenda das Amazonas). Ambas são datadas de 1977, e apresentam a figura de um ser com um adorno nas costas, muito semelhante a asas, e

possuem uma figura central feminina. As flores e cores presentes congregam uma escala tonal semelhante.

O que vem a ser a libertação da noite? O título da pintura nos remete a uma das várias histórias da mitologia indígena amazônica que durante gerações são difundidas e propagadas pelas narrativas ancestrais. Cada comunidade possui sua versão sobre a origem da noite. Porém, cabe ressaltar que por mais que existam diferentes versões, todas possuem em comum traços que as unem. Para tal reflexão, utiliza-se dos escritos de Stephen Hugh-Jones professor emérito de Antropologia da University of Cambridge, que publicou em 2015 na Revista Sociologia e Antropologia (Rio de Janeiro, v. 05.03. p. 659-698, dezembro de 2015) o artigo “A origem da noite e porque o sol é chamado de ‘Folha de caraná’” com tradução de Bruno Guimarães. Neste artigo o antropólogo realiza uma compilação de vários significados narrativos sobre a origem da noite com vários grupos e etnias da região amazônica, essas narrativas foram coletadas de diferentes fontes, inclusive de outros escritos, ele menciona quais foram os grupos e línguas que participaram do estudo:

As histórias que me interessam aqui incluem algumas narrativas bastante longas, bem como notas breves e fragmentos. Foram registradas entre os seguintes grupos: os Baniwa, Baré, Kurripaco, Tariano, Kawiyerí e Yukuna-Matapí, falantes de línguas arawak; os Bará, Barasana, Desana, Kubeo, Letuama, Makuna, Taiwano, Tanimuka, Tatuyo, Tukano e Tuyuka, falantes de tukano; e os Kakua, um grupo falante de uma língua makua isolada (HUGN-JONES, 2015, p.660).

O autor alerta que por mais que os grupos pesquisados foram de etnias e contextos histórico-sociais diferentes, as histórias que foram coletadas são concebidas como partes de uma mesma narrativa e que congregam ligações por estarem alocadas em histórias precedidas de outras “podem aparecer como partes de um todo maior, no qual são precedidas por outras histórias sobre a terra, as árvores [...]” (HUGN-JONES, 2015, p. 662). Essas narrativas sobre a origem da noite não são isoladas, fazem parte de histórias que buscam explicar a origem de outros elementos da natureza e da vida.

A seguir, no processo narrativo abaixo é possível observar origem da noite. Vale ressaltar e focar a atenção para as semelhanças que a narrativa escrita possui com a narrativa visual realizada por Moacir Andrade na Tela 4 “A libertação da noite”. Ambos os relatos (escrito e visual) coadunam-se em certas semelhanças.

A Origem da Noite (Segundo Stephen Hugh-Jones)

Quando construíram sua maloca e a cobriram com o caraná, os Criadores poderiam ter levado uma vida relativamente tranquila e confortável, não fosse um grande problema. O sol pairava inerte no céu e não havia noite. A ausência de noite significava que não havia ordem temporal, sendo a vida uma jornada de trabalho infinda, sem momentos diferenciados para comer e descansar, de sorte que os alimentos acabaram rapidamente. Determinados a corrigir esse insustentável estado das coisas, os Criadores partiram rumo à casa do Dono da Noite, a fim de obter a noite.

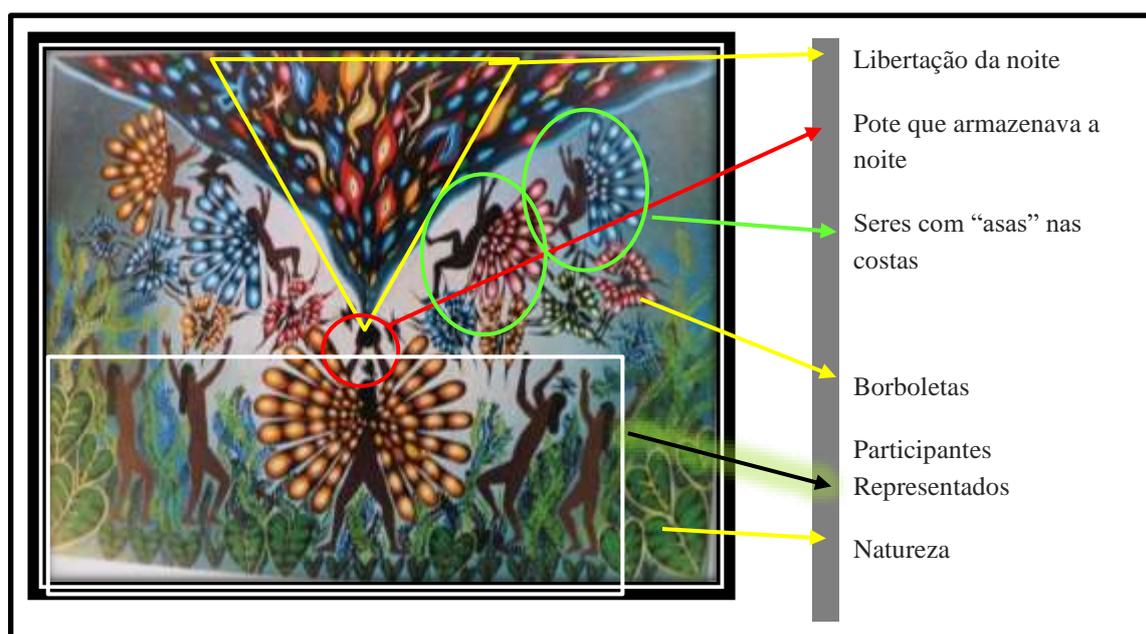
Quando fizeram-no saber de suas intenções, o Dono fez questão de lhes explicar que a noite e o sono lhes custariam muito caro. Com a noite, não haveria apenas o descanso e o sono, mas também um mundo de animais e espíritos perigosos, intrigas, querelas, sonhos ruins e feitiçaria, gula e preguiça, e, por fim, a morte. [...] A noite deve ser um tempo de atividades sérias – contar histórias sagradas, aprender encantamentos xamânicos e utilizar a magia para manejar os ciclos temporais do mundo e afastar as doenças e os infortúnios [...]

Na noite que antecedeu a partida dos Criadores de volta à casa, levando a nova aquisição, o Dono da Noite ensinou-lhes a lidar com a noite. Antes de abrir o recipiente em que a noite estava guardada, eles deveriam recitar os encantamentos que o Dono ensinara, a fim de manter os perigos noturnos afastados. Deveriam, em primeiro lugar, preparar a bebida fermentada de mandioca e só abrir o recipiente quando se encontrassem no interior da maloca, de preferência no contexto de uma dança ritual. Sob nenhuma circunstância, deveriam abrir o recipiente no caminho para casa [...].

Pela manhã, os Criadores partiram levando a noite em um recipiente. Novamente, estavam curiosos com relação ao grande peso e ao tamanho pequeno do recipiente que, não obstante, emitia estranhos sons. Como em breve iriam descobrir, eram os ruídos de grilos e de outros animais noturnos. A curiosidade logo os venceu e decidiram abrir o recipiente, espiar o interior e então lacrá-lo novamente. Mas, antes que pudessem fazê-lo, a noite escapou, e eles foram imersos na escuridão e em forte temporal. Incapazes de enxergar, eles tropeçavam no escuro, e ficaram encharcados, com frio, e também muito cansados. Por fim, conseguiram fazer um abrigo contra a chuva e logo sucumbiram ao sono (HUGH-JONES, 2015, p. 670-671).

Observa-se que na narrativa da origem da noite a presença de alguns personagens e a descrição de como aconteceu o surgimento da noite. Segundo a narrativa, só existia a noção do dia e como a rotina ali exposta causou certos desconfortos para a dinâmica da vida os criadores foram até o Dono da noite. Por sua vez, a noite estava aprisionada num pote/recipiente e que só deveria ser aberto dentro da maloca, caso contrário o surgimento de vários infortúnios como a morte e a escuridão. Antes de chegar à maloca o recipiente foi aberto.

Esquema Analítico 9: Participantes visuais da tela A Libertação da Noite



Acrílico sobre tela- 1.10 x 0.80), 1977. Coleção Particular. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Como pode-se observar, em “Participantes visuais da Tela A Libertação da Noite (Esquema Analítico 9), há a presença de asas no personagem central. Essas asas também possuem uma explicação conforme as narrativas ancestrais. Segundo o antropólogo, nas narrativas também pode-se encontrar a presença de asas de pássaros para servirem como ornamentos, em uma das versões somente teriam as asas se a caixa fosse aberta dentro da maloca, em outras versões tem-se a presença de pássaros e os ornamentos já na hora da abertura.

Em outra história, o Dono da Noite promete aos Criadores: “se vocês abrirem a caixa no momento certo, vocês terão as penas de papagaios e japus para fazer ornamentos” (ver Buchillet, 1983; comparar Correa, 1997: 154, em que tanto folhas quanto ornamentos voam para fora da caixa). A hora correta é durante o tempo ritual da noite, não o tempo ordinário do dia, e o local correto é o interior da maloca, não a floresta. Em outra versão os insetos que escapam da caixa são acompanhados pelo macaco-da-noite e por pássaros cujas penas servem para fazer ornamentos – japus, araras, papagaios (Fernandes & Fernandes, 1996: 97). Em outra aparecem tanto os japus escuros como os claros (Galvão & Galvão, 2004: 430). Finalmente, uma história nos diz que a caixa continha não apenas pássaros, mas os próprios ornamentos de penas (Piedade, 1997). Tudo isso é consistente com o fato de que a caixa é,

simultaneamente, um recipiente de noite e escuridão e um recipiente de dia e luz. Aqui é importante notar que, apesar de as cores predominantes dos ornamentos de plumas tukano serem amarelo, vermelho e branco, muitos ornamentos contrastam essas cores com pequenos toques de preto, uma alusão discreta à alternância de noite e dia (HUGH-JONES, 2015, p. 673).

Constata-se em uma das versões que na hora da abertura escapam insetos e pássaros. Observa-se na pintura de Moacir Andrade (Ver esquema 33) a presença de borboletas, simbolizando esses pássaros e de asas no personagem principal, como índice dos ornamentos prometidos pelo Dono da noite (Mencionado no início da citação anterior, HUGH-JONES, 2015, p. 673).

Após essa breve contextualização das narrativas sobre a origem da noite e suas intersecções com a narrativa visual de MA, passa-se a realizar agora uma análise com base nas categorias analíticas da Gramática do Design Visual (2006). O primeiro é o Significado Representacional.

Significado Representacional

Neste significado, observa-se a presença de Participantes Interativos e Participantes Representados. Na pintura “A libertação da noite” constata-se a presença de quatro seres com “asas” nas costas envolta da noite, sendo duas de cada lado; cinco representações da borboleta do lado esquerdo, sete do lado direito e uma na parte central da pintura; visualiza-se quatro figuras humanas, duas de cada lado e uma figura central segurando o recipiente (com asas nos tons de laranja e preto). Também é observado elementos da flora.

Um processo Narrativo é apresentado nesta pintura. Os Participantes Representados estão todos direcionados para a “libertação da noite” na parte superior da pintura. Começa-se pelos quatro seres com “asas” nas costas que estão bem próximos da cena em destaque. Aqui pode-se inferir duas possibilidades de interpretação para a posição deles. Primeiro que os PR²⁷ estão voando, dado pela posição que desempenham em relação aos demais PR, representação essa já encontrada em outras telas. Segundo que os seres possam ter surgidos juntos com a “libertação da noite”, essa via de interpretação só pode ser comprovada se essa representação fosse a primeira em que aparecesse, o que

²⁷ Participantes Representados.

não é possível afirmar. Fica a reflexão do surgimento desse PR que por vezes se repete em outras obras.

Outro processo se dar pelo direcionamento de todos os PR que se utilizam de vetores para centro superior da pintura (como mencionado anteriormente). Porém, diferente dos seres com asas os demais não estão deslocados da superfície. Todas as atenções se voltam para esta parte da pintura. Assim, uma narrativa visual é estabelecida. O personagem central segura o recipiente contendo a noite e os personagens secundários observam e contemplam o tal ato resultante da abertura e por conseguinte libertação, com os braços levantados e apontados, funcionando como vetores que orientam o Participante Interativo (quem visualiza a pintura) a direção que deve focar sua atenção (ver Esquema Analítico 10).

Encontra-se um Processo Conceitual nesta pintura ao passo que cada Participante Representado possui um conceito, uma representação nela inserida. Neste processo visualiza-se o que está relacionado sobre o que um participante significa ou é em relação ao todo e entre as partes. Portanto, há o personagem central como um atributo simbólico ao passo que ele/ ela é o detentor (a) do poder da libertação da noite. Os demais exercem tão somente o poder da contemplação do ato em si.

Esquema Analítico 10: Orientação da ação dos Participantes na tela A Libertação da Noite



(Acrílico sobre tela- 1.10 x 0.80), 1977. Coleção Particular. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Há na pintura de nº 4, o que pode ser denominado de Processo Classificacional. Esse manifesta-se pela disposição de todos os elementos na imagem. Nesta em específico observa-se que há uma hierarquia entre os participantes. O participante central, com ornamentos tem como atributo simbólico ser o mais importante na narrativa visual, os que estão ao seu lado esquerdo e direito demandam ser os secundários e por fim os que estão na parte superior da pintura serem os terciários das relações de poder.

Significado Interativo

No significado Interativo, deve-se analisar quem observa e quem produz as informações visuais. Neste momento as relações de contato (oferta e demanda) dos Participante Representados e do Participantes Interativos devem ser observadas. Além disso, as relações de distância (íntima, social e interpessoal) irão direcionar para dadas interpretações. O ângulo de cada PR também aciona caminhos para várias possibilidades analíticas. Na pintura de nº 4 “A libertação da noite” não se encontra uma relação de contato por meio de demanda. Isso é representado pelo fato de as personagens estarem de costa para o Participante Interativo, *viewer*, pôr os personagens estarem nesta posição concebe-se aqui uma relação de oferta, visto que a tenção não está sendo demandada desses personagens, mas sim das demais ações da pintura. Aqui, há uma relação indireta dos PR e PI, pelo fato do *viewer*, a seguir, a linha visual da cena, a parte superior da pintura (Ver Esquema Analítico 10). Quanto a Distância concebe-se aqui uma distância interpessoal visto que os PR estão de corpo inteiro e pode-se observar todos os personagens por completos.

No Significado Interativo há a atitude que é demonstrada pelos ângulos em que os PR estão inseridos na linguagem visual. O primeiro é a Subjetividade que vai demonstrar se há um envolvimento ou distanciamento. Na pintura em análise, concebe-se que há um distanciamento devido os PR não estarem de frente para os PI²⁸. Quanto à objetividade, verifica-se que há uma orientação da ação pelo ângulo vertical apresentado na pintura. Todas as atenções e focos são orientados de baixo para cima (Ver “Orientação da ação da narrativa na Tela A Libertação da Noite”, Esquema Analítico 11).

²⁸ No caso os Participantes Interativos são os *viewer* (observadores, nós).



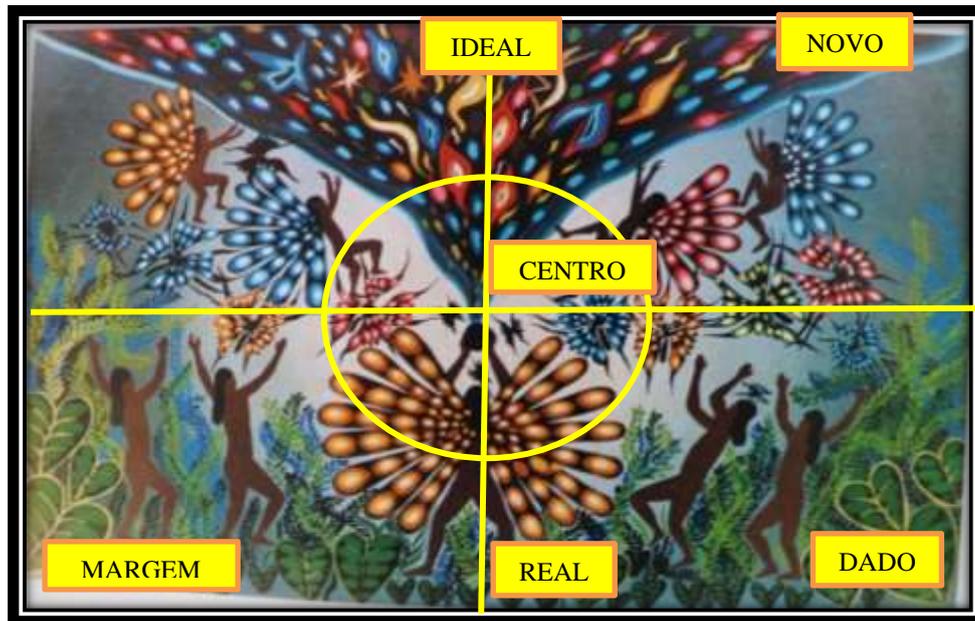
(Acrílico sobre tela- 1.10 x 0.80), 1977. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do Autor.

Assim, pode-se organizar algumas informações importantes até aqui. O primeiro é uma “hierarquia” entre os Participantes Representados. Segundo é um direcionamento da ação narrativa demandada pela personagem central. Terceiro diz respeito ao foco da narrativa visual partir da parte inferior até a superior. E por fim que se tem um distanciamento entre os PR e PI o que isola e concentra toda as informações no ato central da libertação da noite.

Significado Composicional

Neste Significado, focaliza-se em questões estruturais de composição imagética. Dependendo da posição que cada elemento é apresentado uma interpretação é acionada. Vale salientar que na análise desta pintura (Ver Tela 4) a composição e disposição de dois itens da Gramática do Design Visual (2006) de Kress; van Leeuwen sofreu uma adaptação necessária demandada pela pintura. O que vai de encontro de que a teoria é maleável e que adaptações se fazem necessárias. As cores, saliências, enquadres e proporções serão aqui focalizados. A primeira categoria é o Valor da Informação que atribui a cada posição um valor de interpretação.

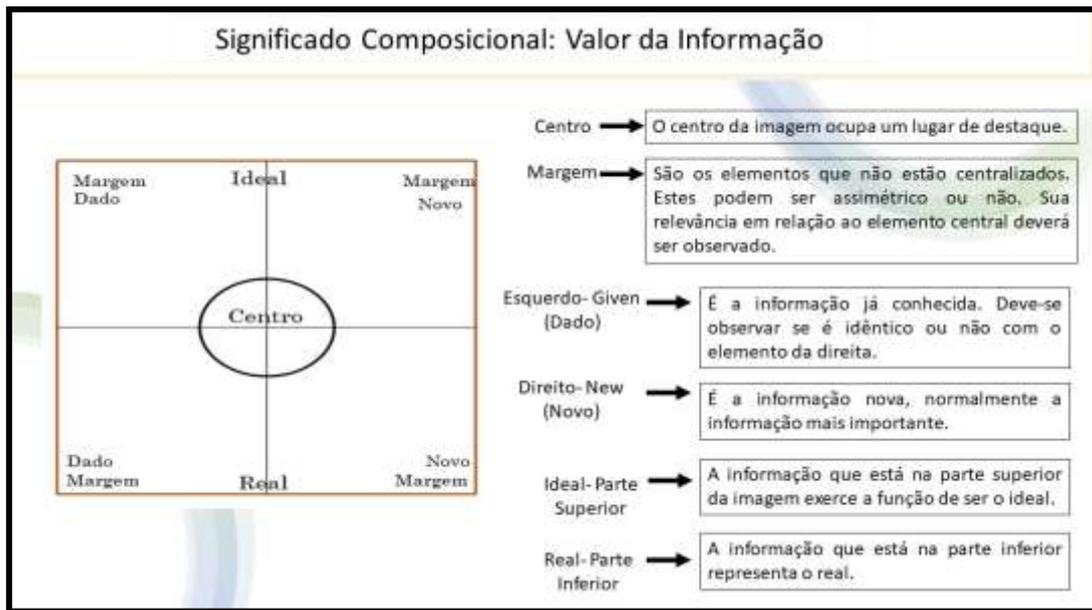
Esquema Analítico 12: Valor da informação na tela A Libertação da Noite



(Acrílico sobre tela- 1.10 x 0.80), 1977. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do autor.

Inicia-se por uma análise que, como nas telas anteriores, segue uma linha de pensamento. Primeiro vale aqui uma retomada do **Esquema 17: Significado Composicional: valor da informação**. Neste esquema, pode-se observar que, segundo a teoria da GDV, as informações que se encontram do lado esquerdo da imagem figuram-se como sendo uma informação já conhecida, a informação que se encontra do lado direito ser uma informação nova. Isso com base na linha de leitura realizada pelos ocidentais que naturalmente, devido à leitura e escrita, se focaliza primeiro da esquerda para a direita. Com esse ponto suscitado, verificou-se nesta tela que não seria possível de maneira lógica e coerente com a realidade impor uma interpretação desse tipo, visto à disposição dos elementos na pintura.

Esquema 17: Significado Composicional: valor da informação



Fonte: Adaptado de KRESS; van LEEUWEN, 2006, p.179- 200.

Retomando ao “Valor da informação na tela A Libertação da Noite” (Esquema Analítico 12), optou-se por atribuir como **dado**, informação da conhecida, para a parte inferior da pintura. Nesta parte encontra-se os Participantes Representados já conhecidos. Seriam eles os habitantes e, segundo a história anteriormente narrada, os criadores que foram até o dono da noite. Essa interpretação se confirma ao passo que existiu uma pintura assimétrica, com ressalvas, o que afastaria a hipótese do lado esquerdo ser um elemento de interpretação diferente do lado direito. Portanto, no **dado** se tem a representação da natureza; do homem; do Criador que abriu o recipiente com a noite, ele sendo representado com asas.

Seguindo nesta mesma linha de raciocínio, o **novos** também foi deslocado. Agora visualiza-se como informação nova na pintura o que se encontra na parte superior. O que iria acontecer a partir da libertação da noite era um fenômeno desconhecido nas narrativas ancestrais. Por mais que os criadores tivessem sido avisados sobre os perigos de abrir o recipiente com a noite sem ser nas devidas condições o resultante da ação ainda não era de conhecimento de todos. Somente após a ação que todos conheceram o poder e as consequências. Contudo, como **novos** concebe-se toda a ação resultante com a libertação da noite, os seres com “asas” nas costas; os pássaros descritos nas narrativas ancestrais e representadas na narrativa visual pelas borboletas; os tons de laranja, vermelho, preto e azul e de toda a magia envolvida que demanda as atenções dos Participantes Representados.

No **centro** da pintura, destaca-se uma personagem que segura o recipiente portando a noite. Nela está toda a atenção que a cena necessita. Pode-se visualizar no fundo um círculo em tons claros como atributo simbólico de uma luz. Também deve-se atentar para as asas que esse personagem possui. Estas asas seriam, como mencionado anteriormente, parte dos ornamentos que o Dono da noite prometeu para os Criadores. Ainda no **centro** da pintura encontra-se a própria representação do que seria a noite com todos os seus mistérios e suas consequências. É observado que a atenção da pintura é demandada pelo centro em direção para a parte superior, sendo uma variedade de cores muito mais diversificadas nestas duas zonas.

Por sua vez, nas **margens** pode-se encontrar os detalhes da simetria apresentada pelo pintor, presente nas quantidades de Participantes Representados que contemplam a noite. Na extremidade esquerda, têm-se dois e na direita mais dois. A posição em que estão sendo ilustrados assemelha-se a uma dança, ou quiçá, gestos de surpresa e espanto.

Quando se refere ao item **real**, que se figuram na parte inferior da imagem, tem-se como representação as pessoas. Ao todo são 5: dois do lado esquerdo inferior; dois do lado direito inferior e uma personagem central. Também se encontram a natureza ali representada. Portanto, como parte do real há as pessoas e a natureza (Homem-Floresta). Já quando é visualizado a parte superior da pintura encontra-se o **ideal** ali representado pela magia envolta da libertação da noite. As borboletas, os seres com “asas” nas costas, a representação da noite com cores e tons de azul, laranja, vermelho, verde e preto compõem o cenário.

O próximo elemento que será observado é a **saliência**, que diz respeito ao contraste, cores e nitidez que as imagens são compostas. O primeiro aspecto da saliência que será abordado diz respeito ao **contraste**. Observa-se que na pintura em análise há um breve contraste demandado do centro para as margens com relação a pontos de luz no segundo plano da pintura. No primeiro plano há todos os Participantes Representados com tons mais escuros e num segundo plano cores claras representando o efeito da *luz*. Como bem menciona Fayga Ostrower sobre a Luz:

É o contraste formal entre o claro e o escuro. Como elemento da linguagem visual, a luz não deve ser confundida com a representação do fenômeno natural luz. [...] O elemento *luz* será identificado nos contrastes de claro/escuro. O artista pode aproveitar-se, evidentemente, de certos efeitos de iluminação natural ou artificial, fazendo-os

coincidir com a distribuição de manchas claras e escuras na imagem, destacando então, nos objetos representados (2013, p.96).

Moacir Andrade se apoia nessa técnica do claro e escuro para suscitar um efeito de *Luz* e direcionar assim, a atenção do observador para a cena central. Por isso, que tons escuros e o preto estão evidenciados nos personagens do primeiro plano. Neste mesmo caminho a **nitidez** e os **contrastes** ficam destacados. Consegue-se visualizar todos os elementos do primeiro plano, o que não acontece com o fundo da pintura que fica em tons claros. Diferente de outras obras do artista, nesta não é observado uma profundidade na pintura. Compare com a pintura “Cais do Porto de Manaus” (Ver Imagem 27), nela visualiza-se uma profundidade na paisagem urbana ao ser realizado um trabalho com as proporções dos elementos criando uma linha visual bem profunda. Por sua vez, a **nitidez** no trato com todos os elementos da pintura da tela de número 4 fica destacado na intenção do pintor ao deixar o primeiro plano com tons escuros e num segundo plano tons claros como atributos simbólicos da luz. O que fica como marca da representação visual da pintura “A libertação da noite” é o foco na primeira cena cancelando qualquer possibilidade de uma segunda cena, ou um aprofundamento da cena pudesse causar qualquer distração.

Imagem 27: Cais do porto de Manaus



(Óleo sobre tela – 1.60 x 2.20) Coleção Museu do Porto. ± 1979. In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

A presença da cor azul na pintura está relacionada com a sensação de distanciamento e infinitude que a noite impõe. Portanto, “Nossa experiência demonstra

que o azul é gerado pela reprodução infinita de qualquer material transparente. Por isso o azul é a cor das dimensões ilimitadas. O azul é grande” (HELLER, 2013, p. 24). Na representação noturna, nota-se várias partes em tons de azul escuro. A noção de infinidade é dada a noite devido a possibilidade da observação das estrelas, ocasionando uma visão em grande distancias, o que não ocorre durante o dia devido o céu encobrir as estrelas.

Percebe-se na pintura a presença de três cores que estão bem próximas na representação da noite. Essas cores seriam o vermelho, preto e laranja. Como nas narrativas ancestrais, a noite é provida de mistérios e de infortúnios diversos. A união destas três cores suscita a ideia de ira conforme Eva Heller menciona: “vermelho-preto-laranja é o acorde da ira, o máximo em agressividade” (2013, p. 66). Essa impressão também está presente nas narrativas orais e escritas. O verde, como já mencionado anteriormente, possui como atributo simbólico representar a natureza, o natural. Nesta pintura não foge muito dessa “regra”. Porém, o verde não está presente somente na parte inferior da pintura, local da representação das folhas, plantas e demais elementos da flora, ela também se figura na representação da noite. Pinceladas de verde são encontradas ao lado de azul, laranja e preto. Outra importante informação diz respeito a afirmação de que “Verde é liberdade” (HELLER, 2013, p. 121). Neste viés, concebe-se o ato diretamente ligado com a cor verde, ao se referir a “libertação” da noite. Ainda neste pensamento Mark O’Connell e Raje Airey (2010) informam que o verde “Sendo a cor da vida das plantas, o verde pode representar o despertar, novos começos e crescimentos” (p.115). Todas essas possibilidades simbólicas coadunam-se com os pensamentos envoltos a fantasia e magia que o ato da libertação da noite, até então desconhecida, suscita no imaginário popular. O despertar, a liberdade e a ideia de novidade ficam enraizadas e marcadas na pintura de Moacir Andrade. Por fim, a cor laranja: “O laranja significa a transformação, como nenhuma outra cor” (HELLER, 2013, p.188). Não tem nada mais simbólico do que o próprio ato da ‘libertação da noite’ ser uma grande transformação na forma de vida de todos. As asas da personagem central da pintura estão nesta cor e por tanto a ela é atribuído o poder da transformação.

Na **perspectiva**, verifica-se que a pintura é “lida” do ponto de vista central, de baixo para cima. É acompanhado a visão que os Participantes Representados estão desempenhando na cena. Há uma relação de poder, visto que quem observa a obra está embaixo da noite, sendo ela a mais importante na cena. Estas relações contribuem para que o **enquadre** da pintura estabeleça uma conexão. Todos os elementos estão conectados

pela cena na parte superior da pintura. Há uma simetria que contribui para essa sensação de organização e de ordem. Cada elemento possui seu lugar e sua importância.

Moacir Andrade segue essa linha de criação em outras obras e séries temáticas. Indaga-se sobre quais são os principais traços visuais que se repetem? Quando se chega nesse item de repetição, marcas e linhas de continuidade visual nos depara-se com algumas sequências imagéticas. Essas diretamente relacionadas com o imaginário amazônico que são transportados para a tela. A primeira é a presença de flores, que compõem as ‘molduras’ de várias pinturas. Sempre bem coloridas e com tamanhos variados. A segunda são, o que se convencionou aqui a serem nomeados como, *os seres com “asas” nas costas*. Esta nomenclatura escolhida devido à representação se aproximar do que seria “asas”, já a classificação exata como fadas, anjos, pessoas voadoras ou até seres sobrenaturais não podem ser com toda certeza comprovada. Ainda não se sabe, até o momento, a real categoria ou nomenclatura desses personagens. Um terceiro elemento visual é um personagem central que demanda toda a atenção. Nas próximas duas pinturas da proposta “Temas Religiosos”, ilustra-se bem esta característica. Por fim, como quarto item pode-se considerar uma paleta de cor bem focado em tons de vermelho, azul, verde, amarelo e laranja. Portanto, essa linha de criação torna-se como a marca identitária das obras de Moacir Andrade em determinadas séries temáticas que ele produz. Na sequência, passa-se para a análise da terceira proposta “Temas Religiosos”.

4.1.3 Proposta Temática 3: Temas Religiosos

Neste tema adentra-se numa nova vertente da representação da Amazônia que MA imprime em sua trajetória. Já foi analisado as paisagens da Amazônia, em seguida os mitos e agora a fé. Na relação triádica estabelecida para o pensamento amazônico, verifica-se que o homem-floresta-rio estabelecem entre si fortes vínculos que os unem mesmo em situações diversas. O homem possui suas crenças e seus mistérios que encontram na natureza armas e um universo de possibilidades de se relacionar e de se conectar. A alegria, a sinceridade inocente, a devoção e o fervor invadem as regiões mais profundas. As comunidades ribeirinhas, os barrancos, as cidades do interior transformam sua devoção num grandioso evento adotando para si uma festa, uma procissão náutica, um arraial. Leandro Tocantins resume bem tudo na seguinte citação:

As festas religiosas, na Amazônia, revestem-se de tal sentido profano que é difícil estabelecer a distinção entre a fé, que existe fervorosa no espírito dos fiéis, e a alegria espontânea, palpitante, que assalta o coração do povo, ao celebrar os seus santos e padroeiros. Qualquer ato da religião católica realizado fora do ambiente solene dos templos, nos arraiais, nas procissões, nos círios, nas trasladações, revela um interessante pendor para o gozo, o recreio, a explosão de regozijos. [...] no interior, onde os rareiam os missionários, a população se expande em tantas cerimônias, devoções e romarias, em tantos atos de fé e de prazer, que mais complexo se torna o desvendamento da religiosidade indefinida (2000, p. 147).

Aqui é focalizado duas grandes demonstrações de fé. A primeira é Nossa Senhora do Amazonas, denominação criada por Moacir Andrade para representar inúmeras manifestações de fé em Nossa Senhora. A segunda é São Francisco do Rio Amazonas, outra denominação inserida no contexto amazônico com base no São Francisco de Assis. Os dois exemplos de fé simbolizam inúmeras festas e devoções que se realizam na Amazônia. Concebe-se que ao inserir e especificar uma ‘localização espaço-geográfica’ para estes santos da igreja católica, MA pretende aproximar sua representação de um ambiente considerado isolado e recluso. Encontra-se aqui uma transmutação²⁹ semiótica quando o pintor insere, tanto Nossa Senhora como São Francisco, num novo ambiente e numa nova representação identitária.

A primeira tela da terceira proposta é a pintura “Tela 5- Nossa Senhora do Amazonas”. A pintura é datada de 1986. Nela encontra-se uma representação de um dos cortejos náuticos realizados pelos rios da Amazônia com a imagem de Nossa Senhora. Verifica-se que ao nomear a tela como Nossa Senhora do Amazonas, MA acaba ampliando as possibilidades de festejos que se realizam, pois na literatura não se encontra, até o momento desta pesquisa, uma santa com esta denominação. Com isso a representação de Nossa Senhora funciona como um marco simbólico que representa todas as santas que são festejadas na região. Duas décadas após ser produzida é que foi oficializado na Igreja Católica a Nossa Senhora da Amazônia. No site da Academia Marial de Aparecida (responsável pelo cultivo e o desenvolvimento teórico e prático da devoção à Padroeira do Brasil, por meio de conhecimento teológico, evangelizador e

²⁹ Concebe-se como Transmutação semiótica a transposição de uma narrativa alterando seus elementos que lhe conferem identificação. Muda-se os espaços, personagens e narrativas, porém ainda se encontram elementos simbólicos da narrativa original. Ao realizar isso cria-se uma narrativa que estabelece relação com a original, porém, inserido num novo ambiente e contexto.

pastoral desde 1985) encontramos a história da Nossa Senhora da Amazônia. Em seguida tem-se o ícone que foi escolhido para representar a santa.

A iconografia de Nossa Senhora da Amazônia surgiu em 2011, após um concurso de âmbito nacional promovido pela Arquidiocese de Manaus para a criação de uma figura da Virgem que se identificasse com a realidade e a cultura do povo daquela região, tão devoto de Maria Santíssima. A designer Lara Denys ganhou o concurso e é a responsável pelo projeto aprovado e que representa Maria com feição e tez caboclas, fazendo uso – sob o manto azul e o véu branco – de um vestido simples, com estamparia indígena e com a cor que alude à terra da Amazônia. Maria carrega, ao modo dos índios, o Menino Jesus com características de curumim. Ela está sobre uma vitória-régia e rodeada por orquídeas – flora típica e representativa da região amazônica, que remete à pureza e dignidade da Virgem Santíssima, “flor” por excelência e mais nobre da Igreja. O Arcebispo de Manaus, Dom Luiz Soares Vieira, apresentou aos fiéis em Missa Campal, naquele ano, a pintura de Nossa Senhora da Amazônia, hoje preservada numa igreja edificada em sua honra bem perto do Rio Negro e de uma área florestal na periferia de Manaus. A Festa de Nossa Senhora da Amazônia se dá no dia 12 de agosto, quando se recorda a primeira missa no local onde está a igreja da Mãe Cabocla e Guardiã dos povos e da natureza da Amazônia. (ALMEIDA, 2019)

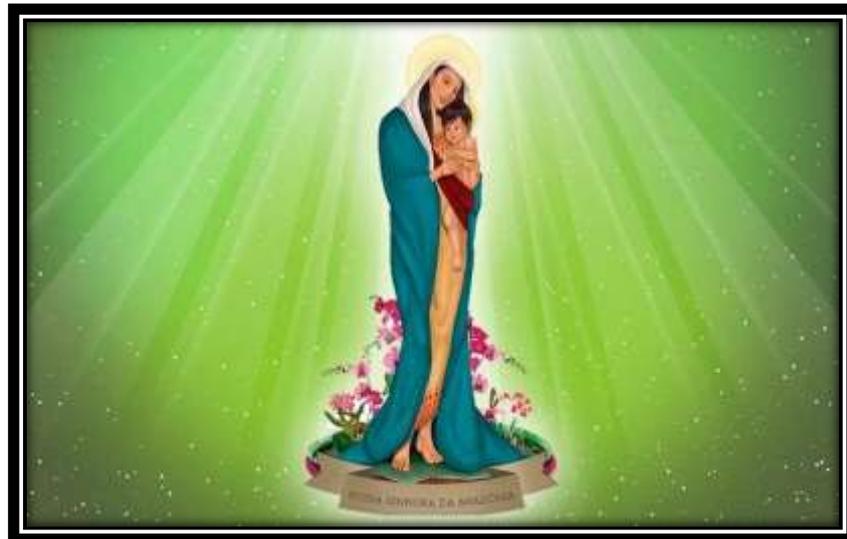


Imagem 28: Ícone de Nossa Senhora da Amazônia. Disponível em: <<https://www.a12.com/academia/palavra-do-associado/nossa-senhora-da-amazonia-guardia-da-floresta-e-da-sua-gente>>. Acessado em: 25.02.2021 às 23h18.

Na pintura de Moacir Andrade, é observado uma representação de Nossa Senhora muito próxima do ícone comumente utilizado para suscitar a santa. A impressão

fisionômica de uma mulher negra, com cabelos lisos e pretos coberta com um manto figura-se como imagem padrão do imaginário popular. Em escalas diferentes se pode afirmar que a pintura retrata uma procissão com a imagem de N.S. A³⁰ e que seis mulheres numa canoa com estandartes e guarda-chuvas coloridos. Logo acima delas, encontram-se N.S.A com uma auréola envolta de sua cabeça e quatro ‘seres com “asas” nas costas’ segurando uma espécie de estaca como em posição de proteção da imagem. No entorno há seis casas do lado esquerdo e seis casas do lado direito suspensas em palafitas³¹ a beira do rio.

Tela 5: N. Senhora do Amazonas



Acrílico sobre tela. 1986. Coleção Particular. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Ainda na descrição desta pintura vale ressaltar alguns pontos importantes para que se possa em seguida avançar para as análises com base na GDV³². O primeiro ponto é a plasticidade que Moacir Andrade apresenta nesta pintura. As cores bem saturadas e

³⁰ Abreviação de Nossa Senhora do Amazonas.

³¹ Casas que ficam localizadas a beira do rio, igarapé ou seus afluentes. Elas são construídas de forma elevada do nível do solo. Como marco visual várias madeiras (pernamancas) formando pilares para evitar o alagamento das residências. Elas são comuns em áreas urbanas ou das comunidades do interior da Amazônia (ver Tela 5 e 7).

³² Abreviação de Gramática do Design Visual.

uma clara divisão em dois planos. A noção de distanciamento da ação no primeiro plano para a ação no segundo fica bem evidente. Outro ponto é a sugestão da presença da água que sustenta e por onde a canoa navega o que está implícito na obra. O pintor deixou subentendido que a canoa está no rio assim como as casas estão a sua beira. A sutileza no trato com as representações fica como marca desta pintura.

Significado Representacional

No Significado Representacional, um dos principais pontos que deverão ser observados são os Participantes Representados e os Participantes Interativos que compõem a imagem e se há a interação entre eles por meio de vetores. Como PR tem-se na Tela 5- “N. Senhora do Amazonas”: Nossa Senhora do Amazonas; Seis Mulheres numa canoa; Quatro ‘seres com “asas” nas costas’ e Casas- Comunidades ribeirinhas. Como Participantes Interativos- aqueles que interagem com a imagem, seja o *viewer* ou o próprio pintor: Moacir Andrade e o observador da pintura. Verifica-se a presença de vetores em dois PR. O primeiro está nas mãos das seis personagens que estão na canoa na parte inferior da pintura. Seus braços estão levantados em direção a imagem de N.S.A com a presença de objetos que funcionam como vetores para a PR no centro. O segundo PR que possui vetores são os ‘seres com “asas” nas costas’ que estão portando uma espécie de estaca e que se figuram no entorno da cabeça da PR central.

Há um processo narrativo em que o PR de N.S.A está diretamente olhando para o PI fora da pintura (Observador). Enquanto os demais PR estão sendo ligados por meio de vetores que se direcionam para esse personagem central. Estes estão num ângulo horizontal oblíquo. E por estarem de perfil não estão em relação direta com o PI, há aqui uma relação indireta (Ver “Vetores na tela N. Senhora do Amazonas” Esquema Analítico 13).

Esquema Analítico 13: Vetores na tela N. Senhora do Amazonas



Acrílico sobre tela. 1986. Coleção Particular. Fonte: In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

No processo conceitual, visualiza-se as identidades dos Participantes Representados. Nesta pintura observa-se a presença de um PR em destaque: Nossa Senhora. Ela possui características imagéticas que se coadunam com outras representações de Nossa Senhora. Vale abrir um parêntese, para visualizar que esta é completamente diferente da representação atribuída a Nossa Senhora da Amazônia (ver Imagem 28), que no ano de 2011 foi escolhida por meio de concurso o ícone que representaria a Amazônia, este fato é suscitado como ilustração ao passo que aproximadamente 25 anos separam as duas obras, porém vale salientar que a pintura de MA se figura como uma atenção necessária para um anseio das fés dos amazônidas. Observe as imagens, a seguir, de diferentes representações de Nossa Senhora e verifique que Moacir Andrade preserva características visuais semelhantes, porém com suas nuances.

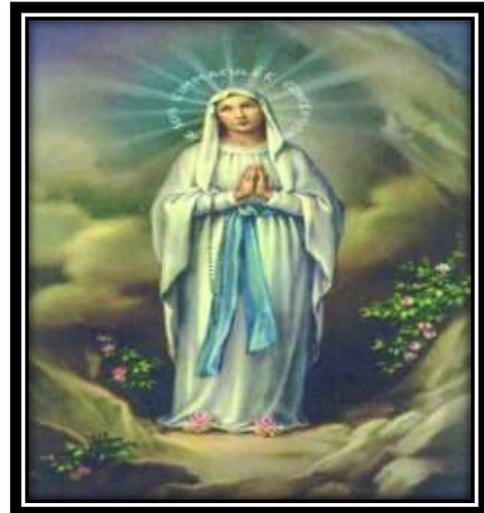


Imagem 29: Representação de Nossa Senhora Aparecida. Disponível em: <http://arquioceselondrina.com.br/2016/11/24/arquiocese-de-londrina-oferece-retiro-mariano/>. Acessado em: 25.02.2021. às 21h. Imagem da esquerda.

Imagem 30: Representação de Nossa Senhora de Lourdes. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-nossa-senhora-de-lourdes/34/103/>. Acessado em: 26.02.2021 às 21h. Imagem da direita.

Observa-se que ambas as imagens de congregam como simbologia a presença de um manto e de uma auréola. Este também estão presentes na pintura de Moacir Andrade. O que difere é a representação da cor da pele das duas santas. Nossa Senhora Aparecida é fenotipicamente negra e Nossa Senhora de Lourdes é branca. Já em nossa pintura de análise o artista buscou representar ela na mesma linha de N.S Aparecida. Esses detalhes são importantes para se localizar os três ícones no tempo, observe a tabela, a seguir.

Tabela 7: Comparação das representações de Nossa Senhora

Santa	Nossa Senhora Aparecida	Nossa Senhora de Lourdes	Nossa Senhora do Amazonas	Nossa Senhora da Amazônia
Ano	1717	1858	1986	2011
Contexto	A história tem início em 1717 quando um grupo de pescadores encontram a cabeça e em seguida as demais partes do ícone. Uma grande abundância de	A Virgem Santíssima apareceu, nas cercanias de Lourdes, França, na gruta Massabielle, a uma jovem chamada Santa Marie-Bernard	Criada por Moacir Andrade que representa as inúmeras festas e procissões náuticas com a santa.	Criada em 2011 por meio de um concurso para representar a virgem santíssima com feições caboclas.

	peixes foi registrada logo em seguida ³³ .	Soubirous ou Santa Bernadete. ³⁴		
Ícone				

Fonte: Arquivo do autor.

Significado Interativo

O próximo item de análise que será focalizado é o Significado Interativo que vai estabelecer uma relação entre quem observa (PI) e quem realiza a ação (PR). Anteriormente visualizou-se quem são os PR e PI. Agora neste significado busca-se analisar como esses participantes interagem entre si e com os demais elementos da imagem. Assim, como possibilidades de interações pode-se utilizar de algumas categorias analíticas do Significado Interativo que são: Contato (oferta ou demanda); Distância (íntima, social ou impessoal); Atitude (ângulo horizontal frontal ou oblíquo, ângulo vertical alto ou baixo e ângulo equânime); Modalidade (naturalista, não naturalista e abstrata).

O primeiro é **contato** que pode ser por meio de oferta ou demanda. Na pintura N.S.A. está em posição de **demand**, pois, se encontra em ângulo horizontal frontal demandando do Participante Interativo uma relação direta. Ela estabelece por meio da linha do olhar que o PI realize uma interação. Com isso o observador não é mais um mero espectador da narrativa visual, ou um observador em um museu ou exposição, ele agora se vê obrigado a ‘interagir’ com o PR. Por sua vez, os demais PR estão em posição de **oferta**, visto que não há vetores ou linha do olhar que realize uma interação direta com o PI, os PR estão se relacionando por meio de vetores com o portador central da ação. Aqui percebe-se o surgimento de uma relação indireta entre os PR e PI.

³³ Fonte: Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Disponível em: <<https://santo.cancaonova.com/santo/nossa-senhora-da-conceicao-aparecida-padroeira-do-brasil/>> Acessado em: 26.02.2021. às 16h.

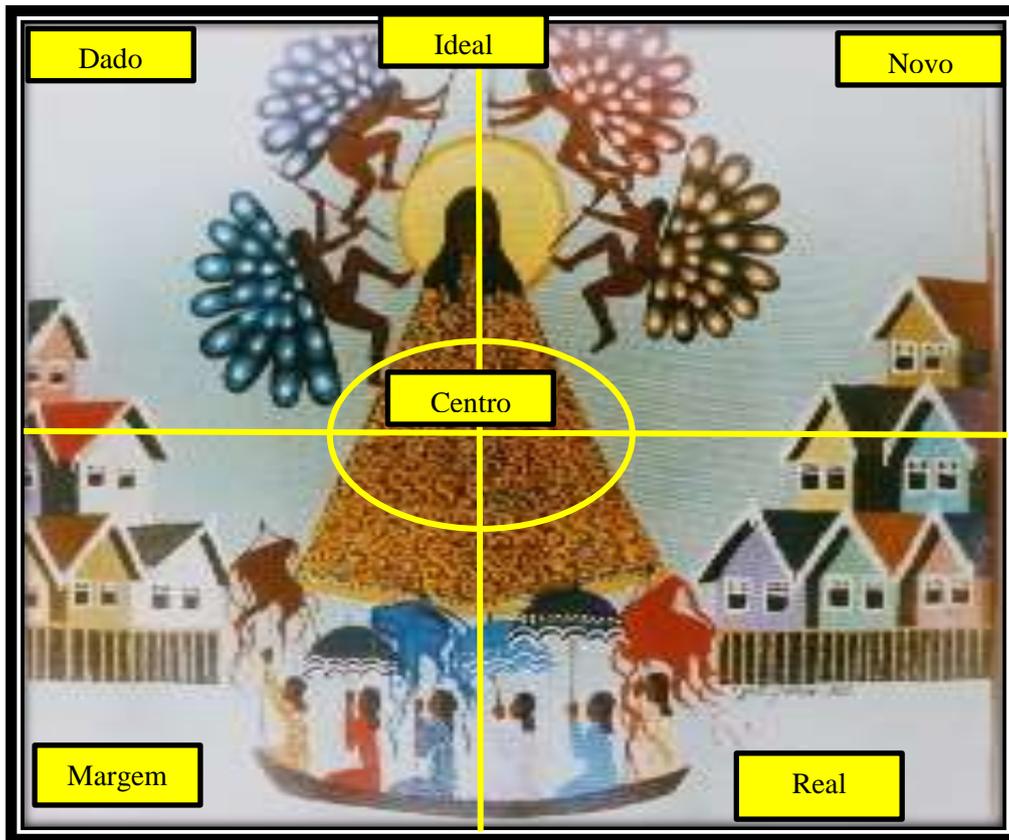
³⁴ Fonte: Nossa Senhora de Lourdes. Disponível em: <<https://santo.cancaonova.com/santo/nossa-senhora-de-lourdes/>> Acessado em: 26.02.2021. às 16h.

O segundo é **distância** que a ação presente na pintura vai estabelecer com relação ao PI. Na pintura de N.S.A encontra-se uma distância **impessoal**. Esta distância se confirma pois o PI (observador) visualiza todos os Participantes Representados de corpo inteiro. Observa-se toda a cena de longe, alguns detalhes são omitidos. No terceiro tem-se a **atitude**. Aqui foca-se nos ângulos que cada PR é disposto na cena e o que se depreende dessa posição. Num ângulo horizontal frontal, tem-se o PR de Nossa Senhora do Amazonas, que estabelece uma relação de envolvimento com o PI. Já as mulheres que estão na canoa e os seres com “asas” estão num ângulo horizontal oblíquo, de perfil, o que representa um distanciamento para com o *viewer*. Outra informação encontrada na atitude diz respeito às relações de poder. Na pintura em análise observa-se que N.S.A, a PR central, está proporcionalmente numa posição mais elevada num ângulo vertical alto. Esta posição tem como referência ser uma relação de poder que emana de N.S.A para com os demais Participantes Representados, porém o PI possui maior poder sobre a PR central. No oposto disso existe no ângulo vertical baixo as mulheres na canoa. Por seu turno, as casas que se encontram nas margens podem ser consideradas como no ângulo vertical alto em relação direta com as personagens na canoa e em ângulo equânime em alinhamento com N.S.A. É no ângulo vertical que acontece a orientação da ação.

O quarto, e último, é a **modalidade** que diz respeito ao quão próximo uma imagem se aproxima do real. Quanto mais perto do real ela é considerada naturalista. Se estiver num meio termo entre o real e o ficcional será denominado de não naturalista. Por sua vez, se estiver distante do real é abstrata. A pintura de MA é considerada como sendo da modalidade abstrata pelo uso das proporções dos elementos visuais em tamanhos diferentes do real. Agora o foco de análise é o Significado Composicional que tem como função desvendar como a pintura foi composta visualmente, cada posição e significado.

Significado Composicional

Neste significado constata-se como os elementos que compõem a cena visual é composta em todas as suas possibilidades de interpretação. Dependendo da posição que ocupa na imagem um atributo simbólico é acionado. Visualiza-se o valor da informação, saliência e enquadre. No primeiro, valor da informação, visualiza-se o Dado-Novo (Esquerdo- Direito); Real- Ideal (Inferior- Superior); Centro-Margem. Observe o esquema, a seguir.



Fonte: Arquivo do autor.

Verifica-se que tanto do lado esquerdo quanto do lado direito, informações que congregam o significado de **dado** e **novo**, respectivamente, possuem uma simetria simbólica. Seis casas de cada lado, em igualdade de tamanho, distância e proporção. Portanto, concebe-se que a vida ribeirinha nestas casas de palafitas continua ainda a sua rotina mesmo com a presença da procissão náutica de N.S.A. O que ressalta que os festejos que se realizam nas comunidades ribeirinhas da Amazônia já fazem parte da dinâmica local. As casas são representadas sempre se forma bem diversificada de cores. Em especial nesta pintura, encontra-se cores bem saturadas. Aprofunda-se mais a frente essas questões de cor.

Já ao **centro** tem-se como Participante Representado em destaque Nossa Senhora do Amazonas. A informação que se encontra nesta posição demanda um foco natural de atenção. Ao observador focar sua atenção para a pintura a primeira informação visualizada é o PR central. Contudo, este desempenha a ação central da narrativa. Todos os demais PR estão em volta e em relação direta com o central. Na região inferior

encontra-se os PR das mulheres na canoa. Do lado esquerdo e direito as casas. Do lado superior, tem-se os seres com “asas”. N.S.A é representada com um manto na cor laranja que possui figuras circulares em sua composição.

Por sua vez, nas **margens**, pode-se encontrar as residências como representação da vida ribeirinha em construções bem coloridas como um atributo simbólico da diversidade de comunidades e povos que existem na Amazônia. Essa dinâmica visual das casas estarem nas margens esquerda e direita da pintura também suscita a informação das beiras e margens dos rios que banham a região. Há basicamente quatro tipos de construções que são encontradas nas pinturas de MA. A primeira é a casa flutuante, presente na pintura da tela “Barraca no Paraná do Umamiá” (Ver Tela nº 1); A segunda é a casa no barranco presente na pintura da tela “Barranco no Rio Juruá” (Ver Tela nº 2). A terceira está presente na tela “Nossa Senhora do Amazonas” que são casas em palafitas a beira do rio. A quarta é a casa que está presente no meio urbano está em duas subdivisões: Palafitas a beira do igarapé e a casa em terra firme nos bairros como na tela “Bairros de Educandos” (Ver Tela nº 7). Todas essas representações de habitações demonstram quão diversificada é a vida do homem amazônida. Fica aqui, essa temática para uma futura pesquisa em virtude do pouco espaço teórico metodológico que esta pesquisa desempenha no momento.

Quando se realiza o foco da análise para o que se encontra na região superior e inferior, observa-se informações do quesito do **real- ideal**. A procissão é realizada por meio de canoas por seis mulheres que carregam consigo estandartes e guarda-chuvas coloridos. Essa informação se encontra na parte inferior da pintura concebendo-se como sendo a informação real. Nesta mesma posição do lado direito embaixo das representações das casas, visualiza-se a assinatura de Moacir Andrade com a data de 1986. Ambos os traços carregam consigo essa inferência de serem as informações do mundo real. Outro elemento presente nesta mesma parte da pintura é apresentado de forma implícita. Tem-se a representação da presença do rio sem que nenhum elemento visual seja utilizado. Sabe-se da existência do rio por dois outros Participantes Representados: a canoa e as casas de palafitas. Portanto, a representação do rio não foi delimitada nem demarcada de forma visual. O que ocasiona a sensação de que o rio não tem início nem fim na tela.

Por seu turno, na região superior da pintura encontra um PR característico das pinturas de MA: os seres com asas. Suas formas humanas estão desta vez ao redor da auréola de N.S.A e possuem uma espécie de estaca em suas mãos. Estas funcionam como

vetores se direcionando para o PR central. A auréola se demonstra como sendo um atributo simbólico da santidade do PR central. Assim, os dois elementos visuais estão demandando ser o **ideal** da pintura, o sobrenatural.

Outro elemento do Significado Composicional é a **saliência**. Nesta verifica-se o destaque que um PR possa receber devido uma ênfase dele no primeiro ou segundo plano, relacionado ao tamanho, contraste de cor ou nitidez. No primeiro plano, tem-se a representação da parte central com as mulheres na canoa, Nossa Senhora do Amazonas, e seres com asas. Como segundo plano, observa-se as seis casas representados como palafitas do lado esquerdo e do lado direito. É apresentado uma noção de profundidade pelo jogo de luz e sombra no telhado dessas construções. Com relação ao tamanho fica evidente que o PR de maior proporção é sem dúvidas N.S.A (ver Esquema Analítico 14). Também estão em destaque, e proporcionalmente em relação aos demais, os seres com asas. Pode-se criar uma hierarquia entre esses Participantes Representados somente levando em consideração o tamanho em que estão dispostos. Observe, no Quadro 2, como o tamanho e a posição dessas informações interagem-se com uma hierarquia simbólica. Utiliza-se como base cinco quesitos: Plano de ação (Se estão no primeiro ou segundo plano); Participante Representado (Quais são os participantes); Hierarquia Simbólica (qual a linha de relevância em ordem crescente a informação desempenha na pintura); Posição na pintura (Especialmente qual a posição que a informação ocupa) e Valor da informação (Segundo a GDV qual o valor que ela desempenha na ação da narrativa visual).

Quadro 2: Hierarquia Simbólica da saliência na pintura N. Senhora do Amazonas

Plano de Ação	Participante Representado	Hierarquia simbólica (linha de relevância)	Posição na pintura	Valor da informação
Primeiro	Nossa Senhora do Amazonas	Primeira	Central	Centro
Primeiro	Seres com “asas”	Segunda	Superior	Ideal
Primeiro	Mulheres na Canoa	Terceira	Inferior	Real
Segundo	Casas	Quarta	Margens	Dado e Novo Margem

Fonte: Arquivo do autor.

Neste estágio de análise, as cores serão tomadas como ponto observação, como referência de ordenação, utiliza-se o Quadro 2 como quesito de organização. Da primeira para a quarta posição cada PR será observado. Por sua vez, o primeiro PR é Nossa Senhora do Amazonas. Ela desempenha um papel de destaque e possui em sua constituição a representação de um manto na cor dourada. Esta cor tem como atributo simbólico significar (ao lado de outras cores) que o: “Dourado com branco e azul é o acorde do ideal, da bondade, da verdade” (HELLER, 2013, p.240). Esse acorde é percebido na pintura devido os demais PR que estão ao entorno de N.S.A. Uma santa carrega consigo como carga simbólica ser fonte de inspiração da verdade, da bondade, da proteção. Atrás de sua cabeça MA coloca uma auréola na cor amarela. Essa sendo apresentada e tendo como simbologia, segundo Eva Heller (2013), ser “o amarelo (que) é a cor da inteligência, pertencente à cabeça” (p.86). A cor também tem como atributo simbólico ser a “cor da luz, [...] e a mais clara e a mais leve das cores cromáticas. Seu efeito é leve e parece vim de cima. (idem).

Vale aqui uma análise do simbolismo da auréola nos santos:

Símbolo de divindade, da grandeza ou dignidade régia. Geralmente dourada de forma arredondada, ou em forma de raios ao redor da cabeça de pessoas. Presente no Cristianismo e na cultura hindu, símbolo da energia sobrenatural. [...] Também usada por Maria, santos, anjos, profetas. [...] Na arte medieval, passa a ter um fundo dourado (ROSA, 2010, p.29).

Coaduna-se com a pintura de Moacir Andrade essas representações simbólicas que Rosa (2010) nos apresenta. A descrição tradicional de diversos santos do cristianismo e a presente na pintura reforçam esse simbolismo. Bondade, divindade e energia sobrenatural também estão sendo reforçadas pela simbologia das cores. Há uma harmonia simbólica na pintura, seja pelas imagens seja pelas cores. O segundo Participante Representado são os seres com asas (ver Imagem 31). Os quatro seres com feições humanas e asas estão cada um com uma cor diferente. Da esquerda para a direita há: azul, violeta, vermelho e laranja.

Imagem 31: Recorte da tela de N. Senhora do Amazonas



Fonte: arquivo do autor.

As cores azul-violeta-laranja presentes em três dos seres são pertencentes ao acorde da fantasia. Cada uma possui um simbolismo por trás que junto coadunam-se com esse significado. Verifique, a seguir, cada como elas são descritas:

O azul é a cor de todas as ideias cujas realizações se encontram distantes. No violeta, está simbolizando o lado irreal da fantasia- o fantástico. Laranja, como a terceira cor da fantasia, simboliza o prazer das ideias malucas. Azul-violeta-laranja, é o acorde da fantasia. (HELLER, 2013, p.26).

Portanto, os três seres com asas possuem como interpretação, *a priori*, simbolizarem a fantasia, o mágico o sobrenatural. Feições essas que envolvem a representação de uma santa perante uma comunidade de fiéis. As festas, procissões, rezas e dinâmicas locais são puros e sinceros exemplos do quão importante uma fé pode movimentar uma cidade, uma comunidade ou uma região. A necessidade da criação de uma santa com o nome de Nossa Senhora do Amazonas fica bem-marcado na necessidade local do amazônida. O último ser com asas na cor vermelho, como já mencionado antes os significados que demandam desta cor tem como um dos atributos simbólicos ser associado à ira e à guerra, porém dependendo do acorde cromático que o acompanha o seu simbolismo é alterado. “O vermelho, como a mais forte das cores, é a cor da força, da vida.” (HELLER, 2013, p.55). Como cor da vida ela pode ser ter um simbolismo puxado para a ira, quando associado ao preto, ou ao amor, quando associado ao branco. Na pintura de MA, verifica-se que o vermelho é acompanhado pelo acorde da fantasia (azul, violeta e laranja). Por essa aproximação com o azul concebe-se que “No acorde cromático

vermelho-azul unem-se as forças do corpo e do espírito.” (HELLER, 2013, p.55). Essa visão é a que mais se aproxima do simbolismo que uma santa pode carregar.

Outros Participantes Representados também seguem essa linha de raciocínio: na canoa encontram-se uma mulher vestida de vermelho segurando um guarda-chuva azul escuro; duas nas extremidades com trajes na cor amarela e estandartes na cor vermelha; duas com trajes azul, uma com estandarte na mesma cor e outra com um guarda-chuva; e um última PR com trajes brancos e guarda-chuva azul. Todas estão com objetos nas mãos que funcionam como vetores que orientam a direção da ação narrativa para a personagem central. Portanto, todos possuem como interpretação representar o acorde cromático vermelho-azul que congregam ser as forças do corpo e do espírito.

O último PR que falta analisar são as casas. Percebe-se que o pintor buscou criar uma ilusão de perspectiva somente no segundo plano. As casas são coloridas e possuem tons sólidos. Um jogo de luz e sombra foi realizado para dar uma profundidade as construções. Observa-se que há um ponto de luz vindo da direita para a esquerda, ocasionando sombras em alguns telhados. A cor marrom está presente nos traçados que representam as palafitas que suspendem as casas.

Por fim, analisa-se o **enquadre**. Nesta pintura, verifica-se que há uma conexão entre todos os elementos presentes na cena. Conexão essa que é demonstrada pela presença da simetria entre os lados esquerdo e direito e a disposição central dos demais PR. Todas as informações estão ligadas. Observe “Enquadramento da pintura N. Senhora do Amazonas” (Esquema Analítico 15), e verifique como existem linhas de conexão que perpassam toda a pintura. Linhas essas que orientam também a visão do observador.



Fonte: Arquivo do autor.

O próximo zoom na floresta amazônica que será analisado ainda faz parte da proposta temática religiosa. Na mesma linha de pensamento da tela anterior, Moacir Andrade busca inserir desta vez a figura de um santo masculino. Como mencionado anteriormente, nas regiões amazônicas existem inúmeras manifestações de fé e elas se espalham pelas comunidades ribeirinhas e geram inúmeras festas, arraiais, procissões, e eventos que movimentam a cidade. Um grande exemplo é o Círio de Nazaré que no meio da Amazônia, no estado do Pará, realiza uma das maiores manifestações de fé do Brasil. Leandro Tocantins informa como esse é um bom exemplo para a devoção na Amazônia:

O Círio de Nazaré, na capital paraense é um exemplo frisante da devoção unida ao folguedo. Quem não conhece no Brasil a fama dos quinze dias outubrinhos em honra da milagrosa Santa? Festa mais antiga e tradicional do Pará, nasceu da crença de uma história popular em que a imagem da Virgem aparecia de maneira inexplicável aos olhos de Plácido, caçador que morava nas matas do Utinga, entronizada no altar silvestre de um galho do arvoredado. De nada valiam as solitudes de seu descobridor, porque a Santa voltava para o mesmo lugar, todas as vezes em que era retirada piedosamente para a barraca de Plácido (2000, p.249).

Como pode-se observar na descrição de Leandro Tocantins o Círio de Nazaré é uma das maiores demonstrações de fé que se pode encontrar até hoje na Amazônia carregando todos os anos milhares de pessoas até a cidade de Belém. Porém, essa não é a única. Na literatura, encontram-se inúmeros exemplos de festejos que movimentam milhares de pessoas todos os anos nas grandes capitais e nas cidades do interior.

A pintura que será analisada é datada de 1979 e tem como personagem central São Francisco do Rio Amazonas. Novamente, encontra-se um Santo existente na fé católica, porém que não possui, até o momento desta pesquisa, tal denominação. Na Tela de nº 6 “São Francisco do Rio Amazonas” congrega com a pintura anterior certas semelhanças visuais e de organização. Aqui não é mais uma procissão. O personagem principal da narrativa visual está, desta vez, inserido no contexto de sua simbologia. Como sabe-se é atribuído ao São Francisco o símbolo de ser o protetor dos animais. Na pintura observa-se que ele está no centro e que ao entorno dele existe a flora e fauna que o cercam. (Ver Tela 6).

Tela 6: São Francisco do Rio Amazonas



Acrílico sobre tela. 1979. Coleção Particular. In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Ao ser descrito a pintura encontra-se como narrativa a seguinte informação: São Francisco do Rio Amazonas³⁵ é apresentado com uma vestimenta simples e bem característica de monges e camponeses. Uma túnica e um cingulo são a base da vestimenta

³⁵ Doravante forma abreviada S.F.A

franciscana descrito na literatura cristã. Estar de braços abertos e possui ao redor de sua cabeça uma auréola, característico de Santos, anjos entre outros na religião cristã e hindu. Ao seu redor tem-se pássaros coloridos; animais terrestres; flores; borboletas; seres com asas; plantas diversas e árvores. É uma representação formada em camadas em formato circular com um personagem central. Característica essa que se mantém em outras pinturas com a mesma temática religiosa. Observe a imagem, a seguir, (Imagem 32) em que Moacir Andrade pinta outro São Francisco em outra localidade seis anos antes (1973) porém bem mais carregada de informação visual em inúmeros planos de ação. A pintura é “Os milagres de São Francisco do Solimões” que congrega a mesma forma de apresentar o personagem central, com os braços abertos, túnica e cingulo e uma auréola na cabeça.

Imagem 32: Os milagres de São Francisco dos Solimões



Dimensões 1 x 95 cm. 1973. Fonte: Coleção Particular.³⁶

Analisa-se a pintura com base nos Significados Representacional, Interativo e Composicional. Significados esses pertencentes a Gramática do Design Visual de Kress; van Leeuwen (2006). Cada um possui um objetivo analítico e uma orientação de análise.

Significado Representacional

³⁶ Fonte: Disponível em: < https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1758259548-moacir-andrade-_JM>. Acessado em: 25.02.2021. às 00:25.

Aqui é focalizado como acontecem as ações na narrativa visual. Tem-se então os Participantes Representados, que estão na cena e lá estabelecem suas ligações, e os Participantes Interativos, que interagem com a obra, o observador. A relação entre ambos se dá por Processos Narrativos ou Conceituais. Esses se dão por meio de vetores que estabelecem as relações entre o PR e PI. Primeiro é preciso conhecer quem são os Participantes Representados e Interativos desta pintura em análise.

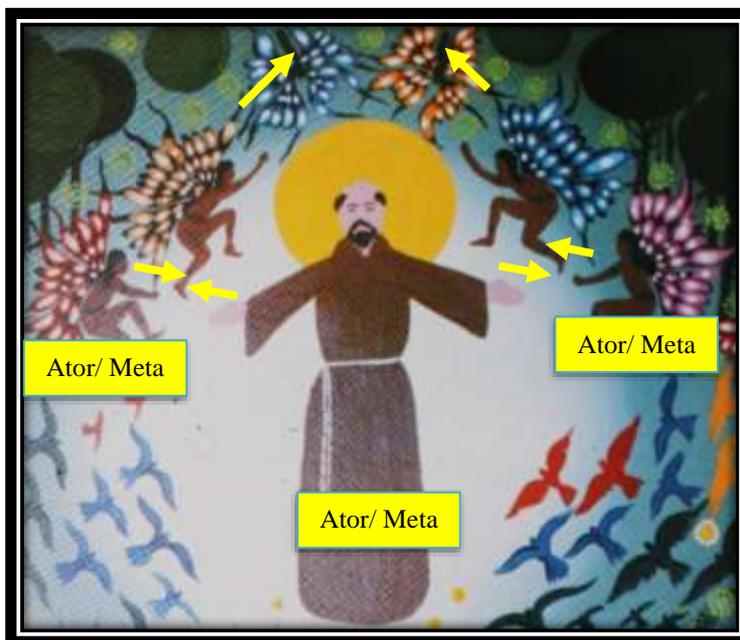
Como PR tem-se no centro da pintura São Francisco do Rio Amazonas com os braços abertos; quatro seres com “asas”; dezoito pássaros no lado esquerdo e quinze no direito; seis borboletas; sete animais terrestres no lado esquerdo e oito no direito; várias flores; vegetação. Como Participante Interativo, tem-se Moacir Andrade e o *view*. Em S.F.A, percebe-se que o personagem central se utiliza das mãos em posição aberta e estendida. Considera-se esse braço como um vetor que sai do PR central em direção aos demais PR tanto para o lado esquerdo quanto para o direito. Há também a presença de vetores nos quatro seres com asas na parte superior da pintura. Eles estão direcionados para dois pontos: os primeiros seres de baixo para cima estão com os braços (vetores) direcionados para o PR central, os dois seres da parte superior da pintura estão se direcionando para fora do quadro³⁷.

No Processo Narrativo, percebe-se que os seres com asas na costa (Participantes Representados) que se encontram de baixo para cima, estão em uma relação direta com uma meta central (São Francisco do Rio Amazonas). Assim, há aqui um Processo Narrativo Acional, visto que há atores e metas. (Ver “Processo Narrativo Acional na pintura de São Francisco do Rio Amazonas” Esquema Analítico 16). Neste tipo de processo há os atores que estabelecem relação direta com os participantes por meio de vetores. Portanto, tem-se os Atores (Seres) que por meio dos vetores (braços) relacionam-se com a meta (S.F.A). O inverso também acontece. O ator central (S.F.A) que por meio dos vetores (braços abertos) relaciona-se com as metas (Seres e demais PR). A essa ação dá-se o nome de Bidirecional, neste caso como há duas direções, o Ator/Meta pode tanto receber a ação quanto praticá-la. Contudo os vetores também recebem uma nomenclatura própria. Diz-se que há uma ação transacional, pois encontra-se o ator e uma meta. Os dois Participantes Representados (seres com asas) que se encontram na parte superior da pintura estão também realizando um processo narrativo acional, mas desta vez são

³⁷ Nessa região encontra-se duas borboletas.

classificados como sendo não-transacional pois há os vetores que se direcionam para fora da pintura sem uma meta clara³⁸.

Esquema Analítico 16: Processo Narrativo Acional na pintura de São Francisco do Rio Amazonas



Fonte: Arquivo do Autor.

Dando seguimento, passa-se a análise do Significado Interativo. Neste momento é observado quais são as relações estabelecidas entre o PR e o PI por meio do contato (oferta ou demanda); Distância (íntima, social ou impessoal); Atitude (ângulos horizontais ou verticais) e Modalidade (naturalista, não naturalista ou abstrata). Essas interações direcionam para várias possibilidades de inferências com relação a significação da pintura em si.

Significado Interativo

Como informado anteriormente, tem-se nesta pintura a presença de Participantes Representados (São Francisco do Rio Amazonas, Seres com asas, pássaros, animais terrestres) e Participantes Interativos (Moacir Andrade e o observador). Com isso, passa-se a análise das relações de **Contato** encontradas na pintura.

³⁸ Não se consideram aqui as duas representações de borboletas como sendo uma meta.

Na primeira categoria analítica do Significado Interativo, é observado se há uma relação de contato por meio de oferta, quando não há a presença da linha dos olhos estabelecendo uma conexão com o PI, ou de demanda, quando há a presença da linha dos olhos demandando uma interação com o observador. Percebe-se que o PR de São Francisco do Rio Amazonas, por estar de frente, possui a linha dos olhos direcionados para o PI. Seus braços funcionam como vetores direcionando, a partir dele, o olhar do PI para os demais elementos visuais da cena. Esse contato demanda do observador a sua atenção. Portanto, o PR está realizando um contato no nível da demanda. Os demais Participantes Representados estão por sua vez em posição de oferta, não interagem ou direcionam para o PI algum contato, posição essa representada pelo ângulo horizontal oblíquo que desempenham.

Quanto à **distância**, verifica-se os níveis de interações que são estabelecidas entre PI e PR. Se esses estão sendo representados de uma distância focal fechado, na altura dos olhos concebe-se como sendo uma distância íntima. Se o foco está mais aberto, podendo visualizar um pouco mais do corpo do PR está distância é social. Por fim, se o foco for de corpo inteiro a uma certa distância, podendo visualizar-se todos os elementos do PR encontra-se aqui uma distância impessoal, como à apresentada na pintura de Moacir Andrade. Visualiza-se todos os PR de corpo inteiro e em um ângulo aberto.

Por seu turno, na **atitude** o principal item analítico perpassa pelos ângulos em que o PR está sendo disposto na cena visual. O primeiro é o ângulo horizontal frontal estabelecido pelo Participante Representado São Francisco do Rio Amazonas. Ele está de frente para o PI realizando uma atitude de envolvimento direto. Cria-se assim uma sensação de pertencimento ao ambiente retratado. O segundo é o ângulo horizontal oblíquo que todos os demais PR estão realizando. Todos são representados de lado, de perfil, o que causa um distanciamento entre o PI e PR afastando-os do ambiente retratado. Portanto, conclui-se que na pintura MA buscou representar um ambiente em que o caminho para o conhecer perpassa pelo PR central, pois, é através dele que se pode adentrar neste ambiente.

Na **modalidade**, analisa-se como a composição, estilo, objetivo, cor e função constroem a representação visual. Dependendo da forma como as imagens são construídas há uma aproximação com a realidade (Naturalista) um certo distanciamento (Não- Naturalista) ou uma completa fuga tendendo para o irreal (Abstrata). Nas pinturas que Moacir Andrade, realizou pode-se segundo Kress; van Leeuwen (2006) com base na

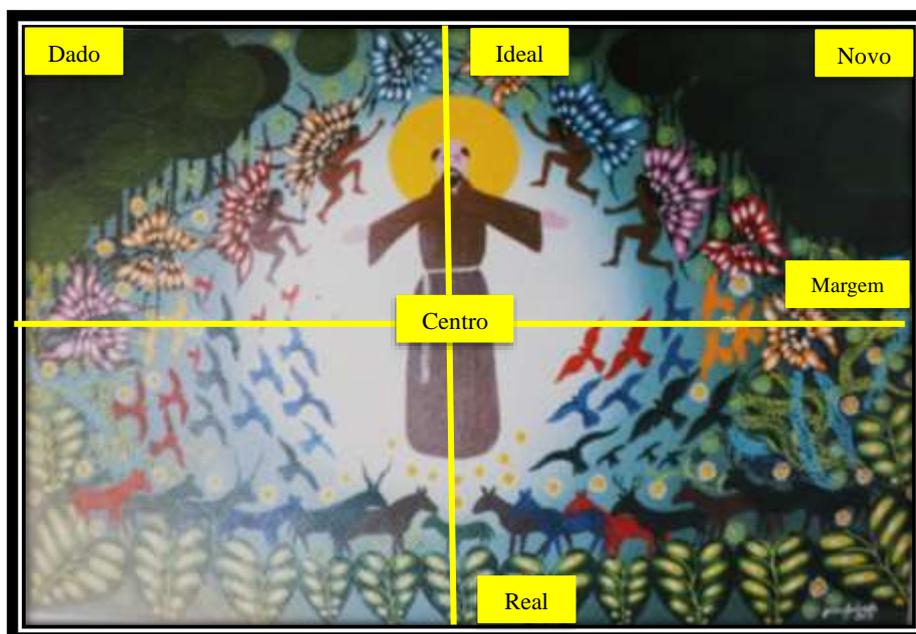
modalidade ser classificada como Abstrata, visto que a proporção e a presença de alguns elementos visuais causam esse distanciamento do verossímil.

Por fim, analisa-se o Significado Composicional que estabelecerá um valor aos elementos representados dependendo da localização que eles ocupam, a proporção, a cor ou a conexão com os demais. Assim, observa-se o valor da informação (Dado- Novo; Real-Ideal; Centro- Margem), saliência (perspectiva, tamanho, cor, nitidez) e enquadre (conexão ou desconexão).

Significado Composicional

O primeiro elemento deste significado diz respeito ao valor da informação. Dependendo da posição que ocupa na imagem uma inferência é suscitada. Observe “Valor da informação na pintura São Francisco do Rio Amazonas” (Esquema Analítico 17), com os valores da informação na pintura São Francisco do Rio Amazonas.

Esquema Analítico 17: Valor da informação na pintura São Francisco do Rio Amazonas



Acrílico sobre tela. 1979. Coleção Particular. Fonte: Arquivo do autor.

Na pintura, São Francisco do Rio Amazonas, encontra-se uma simetria composicional que busca, de forma imagética, representar uma mesma, ou aproximada,

quantidade de elementos em ambos os lados. Em formato circular a pintura demanda como representação que ambos os lados, esquerdo e direito, possuem como simbologia a formação de um ambiente que deixe em destaque um elemento central. Todos os PR estão envolta de um personagem. Conforme a teoria apresentada por Kress; van Leeuwen (2006) a informação que se encontra do lado esquerdo figura-se como já conhecida pelo observador e a que se localize do lado direito uma informação nova. Posto que há uma simetria composicional na representação dos mesmos PR nos dois lados, conclui-se que a representação da natureza, da flora e da fauna são porventura uma informação de caráter demandado como **dado** e **novo**, ao mesmo tempo. Há uma bidirecionalidade das informações.

São Francisco do Rio Amazonas figura-se no **centro** da pintura. Todas as ações se desenvolvem no entorno. Em formato circular a ação é demandado em direção a ele e partindo dele. Por sua vez, concebe-se o PR como sendo o mais importante da ação narrativa. Nas **margens** verifica-se as informações secundárias que desempenham um grau menor de importância na narrativa. Neste local pode-se observar a presença da representação da floresta, dos animais e de seres com asas. Este é o cenário da pintura. Ela localiza-se no meio da floresta amazônica. Todos estão em contato direto.

Como **real** tem-se a informação que se encontra na região inferior da pintura. Neste lugar encontra-se os Participantes Representados da natureza: flora; animais terrestres, aves e borboletas. Além desses elementos encontra-se na região inferior direita da pintura a assinatura de Moacir Andrade, com a data de 1979, figurando-se como uma conexão com o espaço e tempo situando a obra na realidade. Como informação **ideal** verifica-se que Moacir Andrade busca, novamente suscitar um caráter sobrenatural e fantasioso a todo o enredo visual. Existe na representação de S.F.A a representação de uma auréola, que está diretamente relacionado com um símbolo cristão da santidade (ver simbologia da auréola na análise da pintura Nossa Senhora do Amazonas). Também se tem a presença de quatro seres com asas que pelas suas cores suscita uma interpretação da fantasia, magia e o sobrenatural, além da cor vermelha que suscita “no acorde cromático vermelho-azul unem-se as forças do corpo e do espírito.” (HELLER, 2013, p.55).

O próximo ponto de análise é a **saliência**. Aqui questões envoltas do tamanho, cor, perspectiva e saturação são postos em cena. O primeiro elemento é sobre as perspectivas encontradas na pintura em análise. Fica evidente que possuímos três grandes planos de ação. O primeiro é o central com São Francisco do Rio Amazonas. O segundo

com os seres e animais envolta do personagem central. E o terceiro é a representação da floresta no entorno externo da pintura em tons mais escuros e puxados para o preto, simbolizando as profundezas da Amazônia. Quanto aos níveis dessas perspectivas de planos de ação concebe-se aqui quatro grandes pontos circulares (ver “Níveis de perspectivas na pintura São Francisco do Rio Amazonas” Esquema Analítico 18). O primeiro representado na cor amarela tem como PR São Francisco do Rio Amazonas. Ele ocupa o centro. O segundo nível na cor vermelha tem como integrantes os seres com asas e pássaros. O terceiro na cor azul possui os animais terrestres e mais pássaros. Por fim, na cor branca há a flora com as árvores e plantas que formam uma moldura. De todos há um PR que está com um tamanho desproporcional aos demais. Sabe-se, novamente, que o que é representado em tamanho maior tem mais importância.

Esquema Analítico 18: Níveis de perspectivas na pintura São Francisco do Rio Amazonas



Acrílico sobre tela. Fonte: Arquivo do Autor.

Quando se referi às cores como portadoras de significado chega-se às seguintes constatações nesta pintura. O primeiro é marrom que possui inúmeras relações simbólicas nela atribuída. Além de representar o aconchego como na pintura “**Barranco no Rio Juruá**”, essa cor quando presente numa vestimenta possui como simbologia ser a cor dos pobres:

Já na Idade Média o marrom era considerado a cor mais feia. Marrom era a cor das roupas dos pobres, dos camponeses, escravos, servos e mendigos. [...] Os primeiros monges cristãos vestiam hábitos não tingidos. Quando foram estabelecidas cores para as diferentes ordens, as cores marrom e cinza eram as daquelas ordens que faziam voto de “extrema pobreza”. Os franciscanos eram os ‘monges marrons’. Seu fundador, Francisco de Assis, monge mendicante, não trajava um hábito de cor uniforme, e sim um tecido cru, salpicado de manchas cinzas e marrons. Esse marrom também era a cor simbólica da humildade cristã (HELLER, 2013, p.259).

Como mencionado anteriormente essa é a cor característica da representação de São Francisco. Assim, Moacir Andrade perpetua e dá seguimento às representações visuais atribuídas ao personagem histórico. Os seres com asas possuem como significação simbólica, analisado na pintura antecedente, terem suas cores pertencentes ao acorde da fantasia:

O azul é a cor de todas as ideias cujas realizações se encontram distantes. No violeta, está simbolizando o lado irreal da fantasia- o fantástico. Laranja, como a terceira cor da fantasia, simboliza o prazer das ideias malucas. Azul-violeta-laranja, é o acorde da fantasia. (HELLER, 2013, p.26).

O vermelho também pertencente em um dos seres juntamente com a cor azul possui o significado da união de duas forças: a do corpo e do espírito: “No acorde cromático vermelho-azul unem-se as forças do corpo e do espírito.” (HELLER, 2013, p.55). São Francisco recebe a devoção de milhares de fiéis. E essa conexão entre o corpo e o espírito, podem ser suscitadas por esse quarto ser.

Uma segunda frente de significação está nos tons de azul que envolvem a parte central da pintura. Essa cor é atribuída a um efeito distante e infinito (HELLER, 2013, p.24). Também é inferido que essa cor está ligada à noite. E ao redor da pintura como moldura, as árvores, e que se verifica novamente o uso do verde que tem como significação está atrelada a representação do natural: “pela perspectiva da civilização, o verde aparece como cor simbólica da natureza (HELLER, 2013, p.106).

Por fim, no **enquadre** constata-se que há conexão entre todos os Participantes Representados que se figuram em torno de um único personagem que funciona como elo entre todos. Em formato circular todos estão em conexão direta ou indireta. Ao entorno da cena central é criada uma moldura com árvores e plantas. Há um contraste visível nos tons presentes no centro da imagem ficando cada vez mais intenso em direção as bordas.

4.1.4 Proposta Temática 4: Urbano

Nesta proposta temática, o foco recai sobre as representações realizadas por Moacir Andrade tendo como principal tema o urbano. Como sendo considerado um dos principais paisagistas do cenário artístico amazônida, o pintor busca representar o seu ponto de vista da cidade de Manaus. Vários ângulos são apresentados em suas obras. A cidade faz parte de um dos elementos da tríade da Amazônia (homem). Em outras pinturas aqui analisadas foi observado pequenas pinceladas da presença do homem: por meio das casas ou pela sua própria representação. Contudo é nas pinturas que tem como tema central o urbano que o homem se destaca. Já foi observado as construções no meio do rio (casas flutuantes), no barranco e na beira do rio (palafitas). Nas pinturas desta proposta temática, verifica-se a presença da mescla de três grandes informações que dão conta da presença do homem na Amazônia: suas habitações, a industrialização e a poluição. Conforme as análises vão acontecendo alguns desses pontos serão retomados.

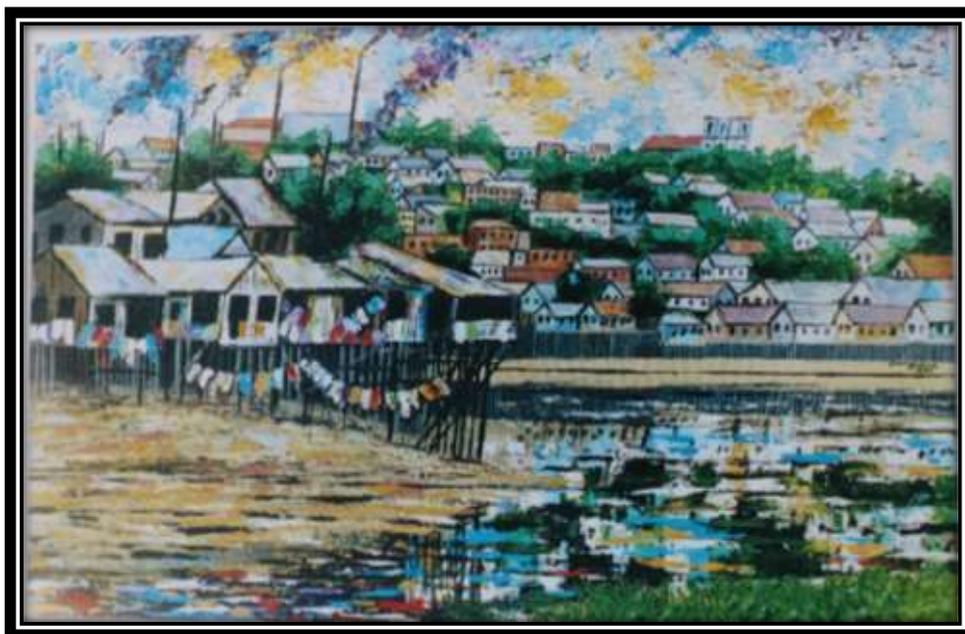
Sabe-se que a cidade é um organismo vivo, pulsante que têm sua identidade própria e diferente de qualquer outra. Pode-se afirmar, que não existe uma cidade igual a outra, o que se encontra são similaridades simbólicas entre diversas comunidades devido a globalização e as constantes migrações humanas. Porém, há símbolos que são compartilhados com diversas cidades.

A complexidade da cidade contemporânea não se manifesta, tão-somente, a partir de sua base material, da multiplicidade de suas funções, de seu cosmopolitismo, de sua história. A cidade é manifestação de relações sociais e, como tal, é impregnada pelo poder, por símbolos e signos, por marcas, por afeto, elementos esses que inviabilizam a apreensão imediata de seu dinamismo. Seus protagonistas criam e recriam enredos, disputam espaços, forjam lugares, tornando a cidade matizada, dividida em vários “pedaços” - um palco de disputa territorial (MAIA, 2010, p. 122).

Essa representação do espaço fica evidente na primeira pintura desta proposta temática, Tela 7- Bairro de Educandos. Há um simbolismo envolto da conquista de um espaço, território, para morar dentro de uma cidade, pois quanto mais afastado dos grandes centros comerciais mais desigual é o reconhecimento deste ambiente. Outro ponto interessante é o convívio entre as comunidades habitacionais, comércio e indústria das cidades. Essas relações sociais estão, de certa maneira, presentes também na pintura

da Tela 8- Antiga usina de Manaus, que retrata uma cena urbana num dos bairros mais antigos da cidade de Manaus, bairro Aparecida. A primeira pintura desta proposta é “Bairro de Educandos” datada de 1990. Nela é possível visualizar uma paisagem urbana retratada por MA de um bairro na cidade de Manaus- Am. A profundidade e o uso das cores ficam como principais marcas visuais desta pintura.

Tela 7: Bairro de Educandos



(Acrílico sobre tela. 1.10 x 0.80) 1990. Centro de Artes de Letícia. In: ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Significado Representacional

Cada elemento presente na pintura irá se relacionar com uma representação dentro do universo simbólico da obra de arte. Visualiza-se uma paisagem urbana com várias construções habitacionais, os igarapés (caminhos de águas que percorrem a cidade levando além do curso da água, o esgoto que nela é jogado sem tratamento), pinceladas de árvores, uma igreja e construções com saída de fumaça. Tudo bem colorido e com proporções diferenciadas, criando uma profundidade. Como informação de destaque no primeiro plano há os varais com várias roupas estendidas nas casas de palafitas e a água.

Nesta pintura não há a presença de Participante Representado pois se trata de uma imagem abstrata de uma paisagem urbana. Nestes tipos de imagens a presença de participantes que interagem pela linha do olhar não é encontrada. Porém, existe a presença do Participante Interativo, *viewer*, que vai estabelecer relações diretas ou indiretas com a

imagem. O que vai acontecer é um processo narrativo simbólico geométrico ao passo que se encontram vetores que são de diferentes formas e que orientam o processo narrativo na imagem. Na pintura de número 7, bairro de Educandos, constata-se um vetor que irá realizar esse processo, a fumaça. Com direção da esquerda para a direita, a fumaça funciona como uma ligação e ao mesmo tempo direcionamento entre a parte esquerda e direita da imagem. (No significado composicional esse ponto é retomado, Ver Imagem 34).

Significado Interativo

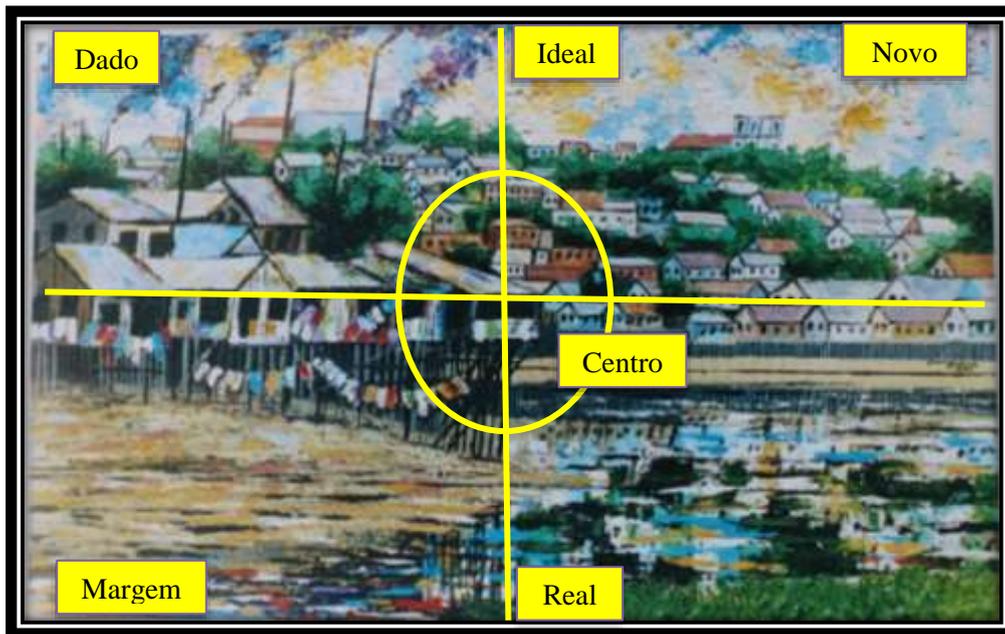
Neste significado é possível estabelecer uma relação direta entre os Participantes Representados e Participantes Interativos. Como na pintura em análise não há a presença de Participante Representado então não haverá uma interação deste com o Participante Interativo. Outro ponto é a presença de vetores que irão direcionar a ação da narrativa visual. Na pintura em análise é possível encontrar como vetores as fumaças, que vão da direção esquerda para a direita.

As casas representadas nesta pintura estão num ângulo horizontal oblíquo estabelecendo uma relação de distanciamento por parte do Participante Interativo (observador). Outro ponto de interesse se diz respeito a modalidade. Como se trata de uma pintura verifica-se que ela é considerada como sendo abstrata e se tratando de uma paisagem urbana. O que contribui para a modalidade da pintura é a relação das cores complementares ao passo que cores quentes-frias irão caracterizar o espaço, criando uma profundidade por meio de uma vibração simultânea (OSTROWER, 2013, p.247).

Significado Composicional

No Significado Composicional, observa-se e atribui um valor para cada informação dependendo da posição que ela ocupa na imagem. Tem-se, contudo, o valor da informação (Dado-esquerdo; Novo-direito; Real- parte inferior; Ideal- parte superior; Centro- mais importante; Margem- importância secundária); Saliência (cor, distância, tamanho e tons); Enquadre (conexão e desconexão). O primeiro ponto de análise é o valor da informação.

Esquema Analítico 19: Valor da informação na pintura Bairro de Educandos



(Acrílico sobre tela. 1.10 x 0.80) 1990. Centro de Artes de Letícia. Fonte: In: ANDRADE, Moacir.

Moacir Andrade. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

Como informação já conhecida, tem-se o que se posiciona no lado esquerdo, **dado**, na pintura verifica-se a presença das casas em palafitas na beira do igarapé com várias roupas coloridas estendidas no varal, primeiro plano. Como segundo plano, encontram-se as chaminés com fumaças saindo na direção da esquerda para a direita. Este como atributo simbólico das fábricas que são representadas nesta pintura.

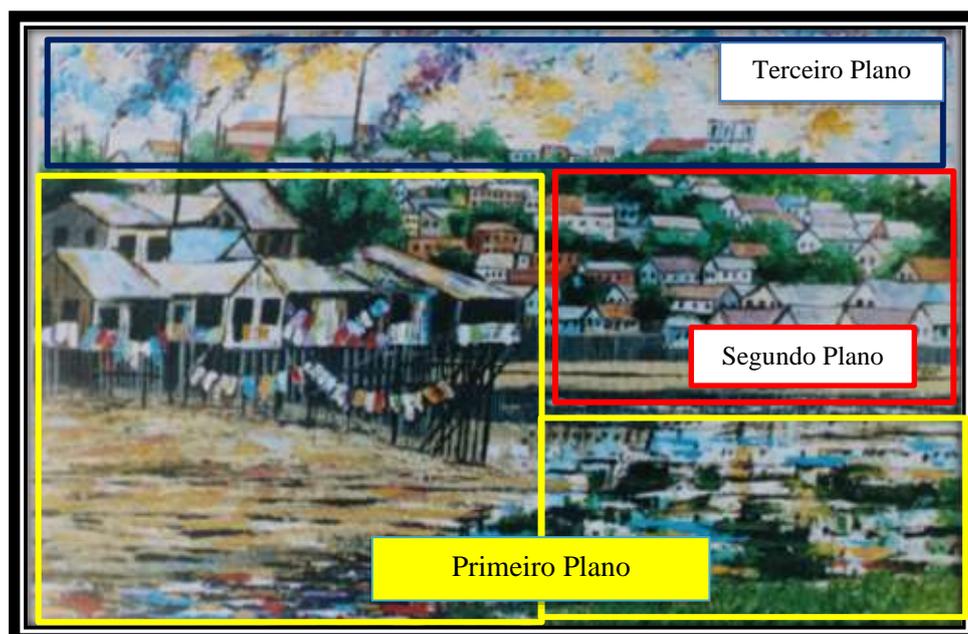
Na informação **nova**, tem-se as residências afastadas no leito do igarapé em um acíve e no fundo a representação de uma igreja, no terceiro plano. Assim, como novo há o desenvolvimento da cidade para outros bairros. No **centro** da pintura, observa-se a intersecção entre as residências que ficam no leito do igarapé e as residências que ficam nos bairros. Também se tem a representação do igarapé, como um atributo simbólico do rio (um dos elementos da tríade da Amazônia). Como síntese, as informações mais importantes são as residências que se figuram no centro. Houve um destaque para essas casas (palafitas), que por vezes são apagadas das representações visuais.

Nas **margens**, encontra-se uma ‘moldura’ composta por várias cenas que se interligam da representação do Bairro de Educandos. Na parte superior, visualiza-se a representação do céu. Na região inferior, tem o igarapé e suas margens. Do lado esquerdo as construções em palafitas e chaminés com fumaça. No direito o igarapé, as casas e o

céu. No quesito **real** e **ideal** é importante observar o todo da pintura para se chegar as partes em específico. Considera-se como real, o que se encontra na parte inferior da imagem, a representação das casas a beira do igarapé (este como braço de um rio). Essas residências figuram-se como de baixas condições. Nelas é possível encontrar varais com roupas estendidas. Portanto, as residências com baixas condições de moradia estão ligadas com o real. No ideal, informação que se encontra na parte superior da imagem, é possível observar as residências, construções comerciais e a igreja como o desejado, longe das condições de moradia das pessoas de baixa renda.

Na **saliência**, é observado questões de tamanho, cor, contraste e planos de ação. Este pode ser dividido em três grandes pontos de ação visual horizontal. No primeiro plano (Ver “Saliência na pintura Bairro de Educandos”, Esquema Analítico 20- cor amarela) encontra-se as palafitas, com seus varais coloridos e a presença do igarapé (o rio da tríade da Amazônia). Como segundo plano (ver Esquema Analítico 20- cor vermelho) se tem mais residências em palafitas a beira do igarapé e outras habitações no aclive. Por fim no terceiro plano (ver Esquema Analítico 20- cor azul escuro) é observado duas principais representações: os comércios ou indústrias com chaminés que saltam fumaça e a igreja. Portanto, é seguindo essa ordem que se pode chegar às relações de importância que cada um tem na imagem.

Esquema Analítico 20: Saliência na pintura Bairro de Educandos



(Acrílico sobre tela. 1.10 x 0.80) 1990. Centro de Artes de Letícia.

Conforme a ação da narrativa visual vai se deslocando da esquerda para a direita, a perspectiva das representações irá ser modificada. Percebe-se que é essa a direção que a fumaça toma (ver Imagem 35). Um fenômeno parecido é encontrado em outra pintura de Moacir Andrade que retrata bem essa representação da fumaça, como atributo simbólico de uma poluição e da industrialização da cidade (ver Imagem 33), criando uma intertextualidade entre obras do artista. Na pintura de 1985, sem título, (Ver Imagem 33) é como se visualizássemos o bairro de Educandos por outro ângulo.

Imagem 33: Sem título. Datado de 1985



Acervo Garcia Veículos. Fonte: LOPES, 2018, p.71.

Retomando a tela de análise principal, cria-se uma profundidade na pintura causando um acompanhamento pelo Participante Interativo que segue a linha do olhar da esquerda para a direita de cima para baixo. Também é percebido uma profundidade nas casas que se encontram no primeiro plano, pelos detalhes ali presentes nas janelas e telhados. A representação da água é realizada por meio da mistura de várias cores, como o reflexo das casas e do céu. É turvo e não é possível reconhecer com nitidez as formas das casas.

Imagem 34: Detalhe da direção da fumaça na pintura Bairro de Educandos



Fonte: Arquivo do autor.

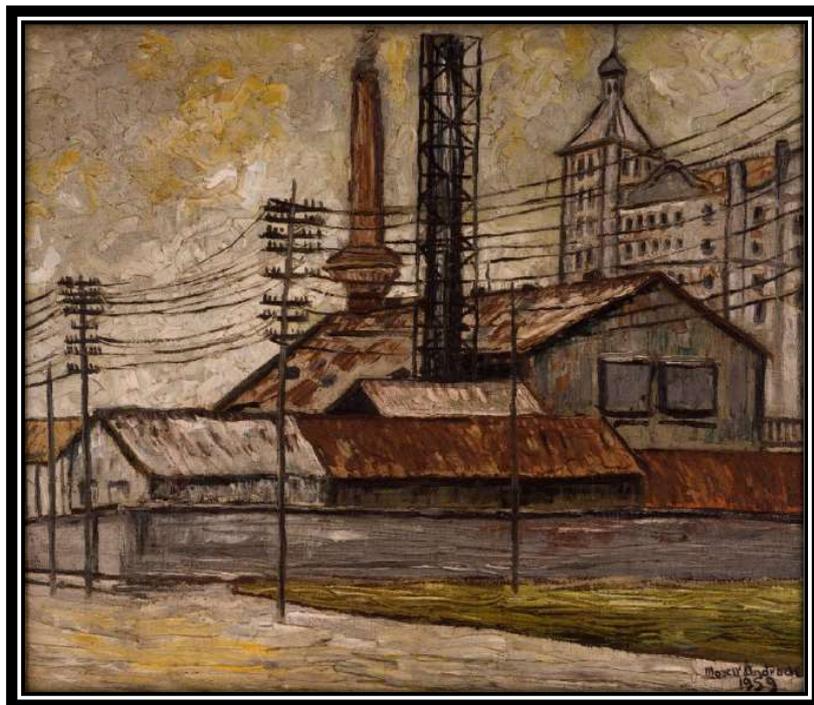
Por fim, o **enquadre** é observado. Nesta categoria analítica é visualizado as relações de conexão ou desconexão que possa existir numa imagem. Verifica-se que na pintura há uma desconexão ao passo que é possível encontrar uma cena dividida em três grandes planos, que não estão alinhados. Um plano invade o espaço do outro. Uma das desconexões estabelecida é através da linha do horizonte na região superior da imagem, há um desnível na representação das construções, na igreja e árvores.

Quando é mencionado às cores alguns pontos coadunam-se com os já apresentados anteriormente. Contudo, nesta pintura há elementos colorísticos com significação nova. Encontra-se o cinza em alguns pontos da pintura como nas casas e em ambientes externos. Esta tem como simbologia está relacionada com o envelhecido e com o esquecimento: “O cinza é a distância indeterminada, na qual o homem pensa em saudade (HELLER, 2013, p.279).” As casas ocupam simbolicamente pela sua localização um espaço de abandono por parte da sociedade, porém ganha vida pela representação dos varais coloridos, como um atributo simbólico da alegria dos moradores. Outra cor é o marrom, essa já presente em outras pinturas aqui analisadas, tem como simbologia relaciona-se com moradias, aconchego: “Na decoração de moradias, o marrom é avaliado positivamente. A sua naturalidade, a sua falta de artificialidade faz do marrom a cor do aconchego (HELLER, 2013, p.257).” Em passagens da imagem é possível encontrar tons de amarelo no leito do igarapé e em casas. Percebe-se que ela está ligada com o atributo simbólico do envelhecido: “Alguns traços ínfimos de sujeira já bastam para tirar a luminosidade do amarelo, torná-lo acastanhado, cinzento. [...] amarelo velho é chamado também de “envelhecido (HELLER, 2013, p.100). O verde se faz presente em tons próximos as casas no segundo plano e a beira do igarapé no primeiro plano. Esta cor tem como atributo ser a “cor simbólica da natureza [...] existem muitos fenômenos da civilização que podem ganhar uma pincelada ‘natural’ (HELLER, 2013, p.106). Todas essas cores congregam-se para a inferência de que o ambiente representado possui tons de envelhecimento, marginalizado da sociedade pelas condições de subsistência, possui um contexto sóbrio pela presença do cinza. Porém, ao mesmo tempo o colorido de certas casas, ou objetos (varal) congregam também para a alegria do povo que vive naquelas condições apesar das adversidades.

Por fim, chega-se a última pintura de análise para o estudo das representações da Amazônia na obra de Moacir Andrade. A segunda tela da proposta temática “Urbano”, é outro ponto de vista da cidade de Manaus. A Tela de número 8 “Antiga Usina de Manaus”

de 1959, encontra-se localizado na Pinacoteca do Estado do Amazonas. Em tons monocromáticos visualizamos uma cena no bairro de Nossa Senhora Aparecida.

Tela 8: Antiga Usina de Manaus



Óleo sobre tela. 0,72 x 0,84 cm. Pinacoteca do Estado do Amazonas. 1959.

Significado Representacional

As informações encontradas numa pintura possuem um significado na composição da obra de arte. Por mais que o artista possa dizer que não há significado, o contexto imagético apresenta as inferências possíveis. Tem-se uma representação de uma paisagem urbana com rua, postes, e construções relacionadas com a industrialização da cidade. Ao fundo há a presença de uma torre; uma chaminé e um prédio. Esses elementos presentes na pintura possuem referência de localização no bairro de Nossa Senhora de Aparecida. Valter Lopes (2018) informa o contexto desta tela:

De 1959, [...] exemplifica uma temática predominante na produção artística de Moacir Andrade em suas primeiras décadas de atuação artística, a cidade de Manaus. Essa pintura é definida pela linha de contorno e pelo jogo de perspectiva de uma cena arquitetônica da cidade de Manaus, mostrando no fundo direito da tela, a Fábrica de Cerveja Miranda Corrêa, a partir de um ponto de vista situado na Rua Wilkens de Matos, no Bairro de Nossa Senhora Aparecida, em Manaus. (p.41).

Nesta tela não há a presença de Participante Representado devido a cena retratada ser uma paisagem estática, sem representações humanas ou animais. Para que haja um PR é necessário que possa existir uma linha do olhar ou a presença de vetores que façam a interação com o Participante Interativo. Este último sempre vai ter, devido a obra estar exposta em uma Pinacoteca e essa receber visitas, ou pelas visualizações da imagem de reproduções da obra original. Não há vetores que realizam a função de guiar o observador pela imagem, como na pintura anterior, o que se assemelha a isso são as representações dos fios de energia que passam de uma ponta a outra da pintura. Na pintura há um processo conceitual na medida em que os elementos visuais que são encontrados numa obra de arte irão estabelecer uma representação simbólica. Ela está relacionada sobre o que uma informação significa ou é. Como na obra não se encontra um portador do significado ou identidade de um Participante Representado passa-se a analisar o que cada item será concebido como um atributo simbólico. Verifica-se que os postes e a rua como um atributo simbólico da vida na cidade, com o deslocamento e as dinâmicas locais. As fábricas estão relacionadas com o desenvolvimento da industrialização que a cidade de Manaus passa a enfrentar na década de 1950. Um dos principais exemplos dessa industrialização é a presença na pintura da antiga fábrica de cerveja Miranda Corrêa & CIA³⁹ (Ver Imagem 35).

Imagem 35- Antiga Fábrica de Cerveja 1901-1902- Miranda Corrêa & Cia



Fonte: Página do Facebook Manaus de Antigamente.

³⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/Manausdeantigamente/photos/man%C3%A1os-grande-f%C3%A1brica-de-cerveja-1901-1902miranda-corr%C3%AAa-cia-os-srs-miranda-corr/460335110696619/>> Acessado em: 28.02.2021 às 00:10.

Em posse dessas informações constata-se que há a presença de um processo analítico, ao passo que não há vetor nem simetria composicional. Neste processo relaciona-se os elementos em relação a um processo parte-todo. As partes direcionam para o todo simbólico. Portanto, as informações funcionam como uma parcela da representação macro da cidade. Um ambiente formado por cenário de ruas, prédios e chaminés que contribuem para a simbologia de uma industrialização da cidade. Novamente a fumaça está presente numa pintura de Moacir Andrade. Na tela anterior ela estava em grandes quantidades em diferentes construções, nesta ela aparece de forma sutil na chaminé da fábrica de cerveja, funcionando como mais uma representação da industrialização da cidade. Dos elementos da tríade da Amazônia, aqui se encontra somente a presença de índices que apontam para Homem.

Significado Interativo

Por seu turno, no Significado Interativo a interação entre Participantes Representados e Participantes Interativos são levados em consideração. Na pintura não há PR, somente Participante Interativo que interagem com a obra. Relações de contato (oferta e demanda); Distância (íntima, social e impessoal); Atitude (ângulo horizontal, vertical, equânime) e Modalidade (naturalista, não-naturalista e abstrata) são categorias analíticas deste significado. Porém, alguns deles só se realizam com a presença de um PR. Questões de atitude e modalidade podem ser inferidas sem a presença de PR.

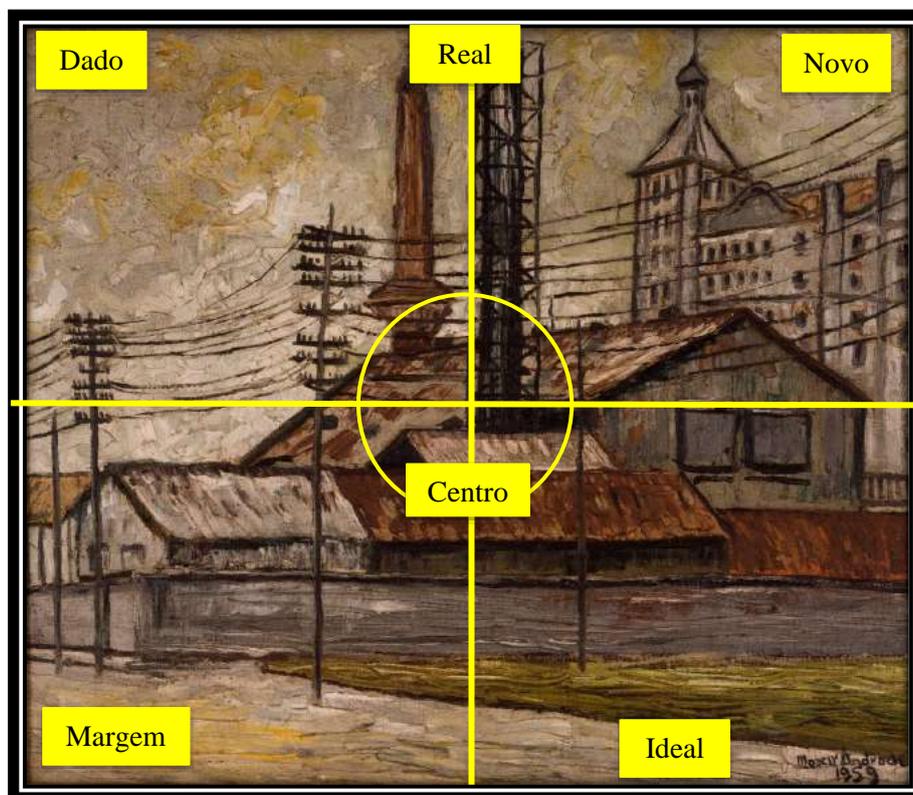
Na atitude verifica-se que as construções representadas na pintura estão num Ângulo horizontal oblíquo estabelecendo uma relação de distanciamento com relação ao PI. Também há uma escala de proporção entre as informações visuais. Da esquerda para a direita as construções vão aumentando sua escala. A modalidade desta pintura é abstrata por se tratar de uma pintura que apresenta cores, proporções diferenciadas de uma imagem da realidade como numa fotografia.

Significado Composicional

No Significado Composicional, verifica-se como cada informação pode receber um valor dependendo da posição que ela ocupa na imagem. Analisa-se o valor da informação (Dado-esquerdo; Novo-direito; Real- parte inferior; Ideal- parte superior;

Centro- mais importante; Margem- importância secundária); Saliência (cor, distância, tamanho e tons); Enquadre (conexão e desconexão). O primeiro ponto de análise é o valor da informação.

Esquema Analítico 21: Valor da informação na pintura Antiga Usina de Manaus



Óleo sobre tela. 0,72 x 0,84 cm. Pinacoteca do Estado do Amazonas. 1959.

Como informação já conhecida, observa-se o que se encontra no lado esquerdo da imagem. O **dado** na pintura é a rua com os postes de iluminação e uma das construções. Figura-se como demonstrativo do crescimento e da urbanização da cidade de Manaus. Já no lado direito, informação nova, tem-se mais construções da usina e ao fundo a chaminé e a fábrica de cerveja. Estas informações funcionam como atributo simbólico do **novo** que é a industrialização em meio ao ambiente urbano. As fábricas invadem o contexto das ruas do bairro de Nossa Senhora de Aparecida.

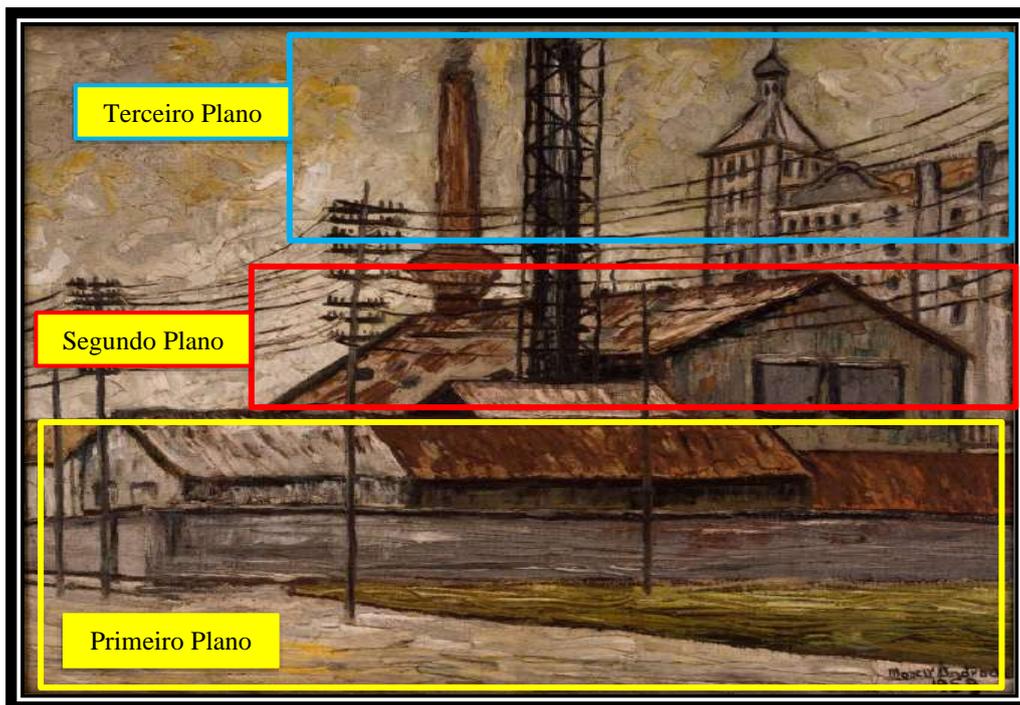
No **centro**, como informação mais importante é possível visualizar a usina e principalmente a torre e a chaminé no segundo plano. Estes estão diretamente ligados com as emissões das fumaças e da poluição que invadiram a área urbana de um bairro de Manaus. Nas **margens**, por sua vez, há as linhas de contorno que delimitam a cena. É

como se fosse recortada uma cena da cidade. Elementos incompletos fazem parte das margens. Há uma ruptura com cena da narrativa visual. A perspectiva é única, a sensação é que o observador estar dentro de um veículo e de relance olha para a cena.

Como **real**, informação que se encontra na parte inferior da pintura, tem-se a assinatura do autor, no lado direito, como atributo simbólico da sua autenticidade e conseqüentemente da localização histórico-espacial da obra. Já na parte superior é encontrado três elementos que simbolizam o **ideal** de uma sociedade, no sentido econômico, a sua industrialização e conseqüentemente seu ‘progresso’: chaminé, torre e fábrica de cerveja.

Na **saliência** é observado questões como plano de ação, tamanho, cor, perspectiva e contraste. A pintura pode ser dividida em três grandes planos de ação. O primeiro estar representado na cor Amarela (ver “Saliência na pintura Antiga Usina de Manaus”, Esquema Analítico 22) com a rua e os postes. O segundo na cor vermelha (Ver Esquema Analítico 22) com a representação da usina. E o terceiro na cor azul (ver Esquema Analítico 22) com a fábrica de cerveja e a chaminé. Seguindo essa ordem, é possível estabelecer uma linha da narrativa visual. Tem-se a cidade com suas ruas e bairros, em seguida a indústria vai se apropriando desses espaços e por fim ficam como grandes símbolos perdurando e transformando o cenário urbano. Quando se analisa o tamanho e as proporções das informações visuais, constata-se que da esquerda para a direita foi realizada uma mudança de perspectiva. Os itens vão de uma proporção menor para a maior, da rua para a fábrica de cerveja.

As cores utilizadas na Tela de número 8, Antiga Usina de Manaus, estão numa mesma tonalidade. São cores que puxam para a palheta do marrom acobreado, terracota e marrom madeira. Essa palheta está muito ligada com a simbologia da indústria, devido ao cobre ser um dos principais elementos. Constata-se que: “Às coisas que não são delicadas por natureza, que são resistentes, chamamos de ‘robustas’; essa palavra provém de *rotbraun*, marrom avermelhado (HELLER, 2013, p.259)”. Essa definição do simbolismo da cor marrom muito se assemelha à simbologia que uma usina, ou fábrica transmitem, robustez.



Óleo sobre tela. 0,72 x 0,84 cm. Pinacoteca do Estado do Amazonas. 1959.

No quesito **enquadre**, a pintura figura-se como desconexão. Isto se refere aos pontos de contato não estão alinhados. Na imagem é possível ver que não há uma continuação ou finalização de determinadas informações. A fábrica de cerveja no terceiro plano é um exemplo, pois, não está completa na pintura. Diferente de outras obras em que a cena se ‘finalizava’ na própria pintura, verifica-se que nesta há um antes e um depois da paisagem urbana. Uma cena foi cortada e colocada à disposição para que o observador pudesse criar o seu antes e a sua continuação.

Finaliza-se aqui as análises das quatro propostas temáticas que sintetizam as representações da Amazônia por Moacir Andrade. Foi possível observar o quão é produtiva realizar as reflexões aqui empreendidas com base nos Significados Representacional, Interativo e Composicional propostos por Kress; van Leeuwen (2006) na Gramática do Design Visual. Outras ligações foram necessárias para que se contextualize as pinturas ou os temas. A seguir, serão sintetizadas todas as análises para a extração das representações da Amazônia, das identidades e culturas que são suscitadas em cada proposta temática.

CAPÍTULO 5

O ESPECTADOR EXPÕE SUA VISÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

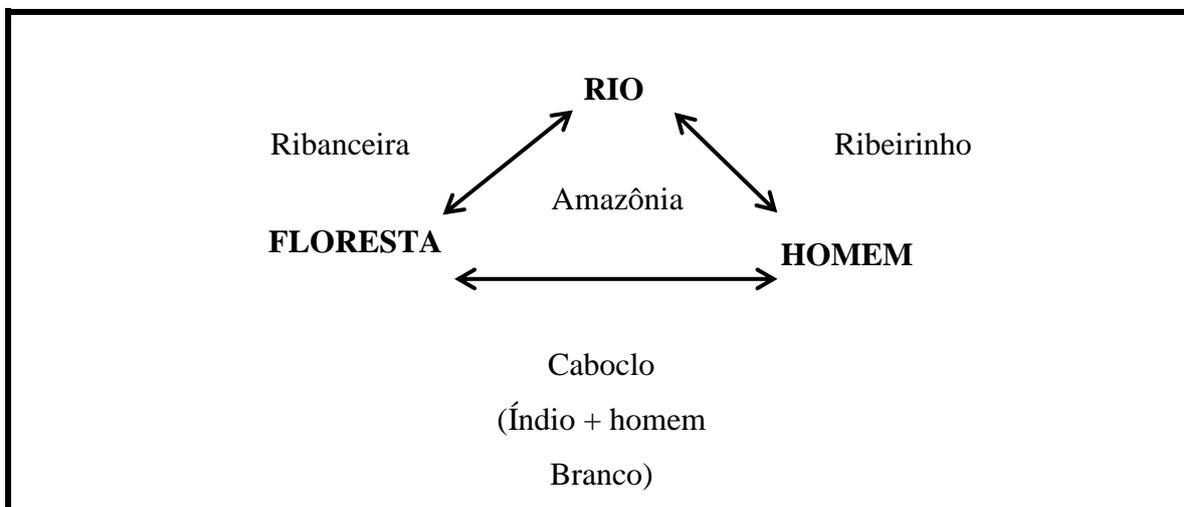
Neste capítulo, realiza-se uma exposição das inferências suscitadas e que aqui serão retomadas, tendo como base as teorias de identidade e cultura, além da tríade amazônica, apresentada nesta pesquisa. Após todas as análises das pinturas terem sido realizadas no capítulo anterior, chegou o momento de realizar a interpretação dos conjuntos dos significados encontrados. As propostas temáticas orientarão os caminhos a serem seguidos. Assim, observa-se os significados obtidos por cada proposta temática. Vistos isoladas concebe-se que um dado significado para cada ponto de vista é apresentado. Isso não significa que não tenha entre as propostas uma ligação. Por questões metodológicas, optou-se por separar e ordenar as pinturas de Moacir Andrade em “caixas” isoladas para que seja possível a realização de uma análise mais focada e contextualizada.

Porém, todas as pinturas que foram separadas por temas possuem alguns elos que permitem a conexão entre si. Foi necessária essa divisão e separação para que pontos específicos não fossem abandonados. Posto isso, a partir deste momento é realizada uma leitura das informações já apresentadas individualmente, porém tendo como mote a seguinte orientação: pintura- proposta temática- representação da Amazônia. Como no capítulo anterior já foi dissecado cada obra, parte-se agora para a interpretação conjunta para se chegar num denominador comum de cada proposta e em seguida do todo.

O principal objetivo desta pesquisa é analisar as representações da Amazônia presentes nas pinturas de Moacir Andrade. Faz-se aqui uma alusão à Amazônia como um grande mapa. De fora observa-se um grande território que ocupa inúmeras extensões físicas e simbólicas. O que o artista realiza é, por analogia, um zoom em vários pontos desse grande mapa. A primeira aproximação visual é realizada pela representação da paisagem deste ambiente; o segundo pelos mitos amazônicos; o terceiro é pelas manifestações de fé e o quarto pela cidade. Esse zoom é cada vez mais profundo. Em *Paisagens Amazônicas*, verifica-se que sua descrição visual é composta tendo como base três elementos: o homem (casa), o rio e a floresta. No *Mitos Amazônicos*, por sua vez, encontra-se: o homem, a floresta, animais e o sobrenatural. Nos *Temas Religiosos*, constata-se como destaque: o homem, a floresta, o rio (em uma das pinturas), os animais

(em outra) e o sobrenatural. Por fim, no *Urbano* tem-se a presença do homem (casa) e do rio (igarapé).

Esquema 2: Subdivisão da tríade da Amazônia



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na primeira proposta temática foram analisadas duas pinturas: “Barraca no Paraná do Umamiá” de 1991 e “Barranco no Rio Juruá” de 1988. Essas duas obras ficam como síntese da representação da Amazônia a presença de uma tríade. Esses elementos funcionam como base para as maiorias das representações simbólicas atribuídas a essa região. Fica evidente que o homem, o rio e a floresta estão em constante interação nestas duas pinturas. Na primeira tela, ver Tela n° 1, o destaque é atribuído à floresta que se posiciona no primeiro plano e desempenha como informação já conhecida. Como novo é percebido a interação entre o homem (representado pela casa) e o rio. Relação essa que desencadeia no surgimento da figura do ribeirinho⁴⁰. Pela ausência, *a priori*, da terra ao redor ou formando a base da casa é atribuído o significado de ser uma casa flutuante. Construção característica da Amazônia pelos rios adentro. Surge aqui o primeiro ponto de contato com a teoria da identidade.

Na interação entre dois elementos da Tríade da Amazônia, homem (casa) e rio, surge um outro nível de relação simbólica. A identidade do ribeirinho é suscitada como inferência a esses contatos. Concebe-se que essa identidade é atribuída ao homem que

⁴⁰ Ser que habita as regiões a beira dos rios amazônicos e comunidades situadas em sua proximidade. As relações sociais ali estabelecidas são únicas.

convive neste ambiente como sendo, conforme informa Stuart Hall (2006), um sujeito sociológico. Ela é formada pela interação entre o eu e a sociedade. O ambiente em que surge o ribeirinho, homem que vive na Amazônia e que está em uma íntima ligação com o rio, é um sujeito que só forma a sua identidade pelo meio em que está inserido. É fato que o deslocamento desse homem para outra formação social, ocasiona que a sua identidade será reformulada com base em outras relações. O mesmo fenômeno da formação da identidade, nesta concepção, se diz respeito às múltiplas formações identitárias que existem no Brasil. A máxima de que o ambiente faz o homem é aqui aplicada. Assim, essa identidade afirmada do homem que vive nestas constantes trocas com o rio fica sobressaltada nesta pintura.

Um segundo ponto de interesse, ainda nesta pintura⁴¹, é a representação do ciclo da vida. Este presente na interação desempenhada pela floresta com o rio. A altura das copas das árvores em relação ao nível do leito do rio relaciona-se com as constantes cheias e vazantes que acontecem nas regiões tropicais da Amazônia. Na segunda Tela, desta categoria, essa representação do ciclo da vida fica mais evidente. Em “Barranco no Rio Juruá” Moacir Andrade preserva alguns elementos visuais da pintura anterior. Tem-se novamente a presença da tríade amazônica do: homem (casa), rio e floresta. Porém, desta vez, o que recebe um destaque é o barranco que apresenta, como já informado, duas possibilidades de significação: ele é fluido ao passo que com os ciclos das cheias e vazantes parte dele se vai nas correntezas do rio que permanece em constante movimento; e por conseguinte nas riquezas de materiais orgânicos que são deixados pelas correntezas.

Portanto, como síntese da proposta temática *Paisagens Amazônicas* observa-se a representação da Amazônia como:

- a) Ambiente formado pela interação entre homem, floresta e rio;
- b) A presença de uma identidade formada pelo sujeito sociológico (interação entre o eu e a sociedade) aqui representada pelo ribeirinho;
- c) Ciclos da natureza e das dinâmicas locais (pelas copas das árvores e pela casa no barranco);
- d) Ambiente que sofre constantes mudanças (o rio sempre está em movimento alterando as relações sociais, até então, formadas);

⁴¹ Tela 1.

e) Noção de infinitude (essa presente na pintura da Tela de nº 2).

Com base no exposto, considera-se qual a concepção de cultura é suscitada neste momento. Segundo Denys Cuche (1999), informa “As culturas nascem das relações sociais” (p.143). O que acontece na Amazônia é uma constante interação das relações sociais ali existentes. Nesse caminho analisa-se a cultura numa concepção estrutural. Visto que os fenômenos culturais são observados como formas simbólicas em contextos estruturados (THOMPSON, 2000, p.166). Todos os símbolos, imagens e informações encontradas nas pinturas de Moacir Andrade, na proposta temática das paisagens amazônicas, suscitam a representação de uma cultura por meio dos significados incorporados nas representações simbólicas da floresta, rio, homem, ciclo da vida, noção de infinitude, e as constantes transformações. Essa é a cultura que emana das pinturas de MA. Como concepção que desempenha, a representação dessa cultura não é absoluta, contudo, aponta para um caminho que “os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças” (THOMPSON, 2000, p.176).

O Aspecto Convencional da concepção estrutural da cultura é posto em ação. Percebe-se que nas duas pinturas desta temática há uma padronização nas relações de criação e produção imagética. A paisagem é composta pelos mesmos elementos simbólicos, em posições diferentes. O ângulo com que é observado essa cultura é mudado, por via, ainda se preservam os mesmos símbolos do aspecto convencional de representação.

Na segunda proposta temática, foram analisadas outras duas obras: “Lenda das Amazonas” de 1977 e “A Libertação da Noite” do mesmo ano. A cultura Amazônica é carregada de inúmeros exemplos de lendas, mitos e estórias místicas. Essa diversidade é posta em prova nas mais diversas formas de produção artística. A literatura é exemplo vivo de muitas narrativas nos mais diversos contextos. A natureza é o ambiente em que as narrativas ancestrais pousam suas bases. Lições do surgimento de cada elemento e a explicação de fenômenos naturais são comuns em todas as sociedades.

Na primeira pintura, “Lenda das Amazonas”, encontra-se uma narrativa visual das *Amazonas*, mulheres guerreiras que habitavam as regiões amazônicas. Comum nos relatos dos viajantes, MA buscou se aproximar e muito das narrativas escritas, ao colocar a representação de sete *Amazonas*, conforme os relatos informam. A lenda é inserida na floresta e seres com “asas” são anexados a composição visual. Moacir Andrade toma

como padrão em suas pinturas a presença destes seres que possuem como interpretação simbolizar pelas cores: a fantasia, o mágico e o sobrenatural (ver análise da pintura de N. Senhora do Amazonas), e com as forças do corpo e do espírito. Também é suscitado a interpretação de que a história das mulheres guerreiras se perdura por várias gerações pela dicotomia (passado- futuro) percebido nas análises do valor da informação no Significado Composicional.

Já a segunda pintura, “A libertação da noite”, retrata uma lenda que conta como foi realizado o processo para a aquisição pelos Criadores da noite e em seguida a sua libertação. Alguns elementos visuais são preservados da pintura anterior. No centro da imagem, há a presença de um personagem que realiza a abertura do recipiente com a noite, ocasionando a sua libertação. A cena se desenvolve do centro para as margens com a presença de outros Participantes Representados que compõem a cena. Na parte superior, estão presentes os mesmos personagens que demandam representar a fantasia, magia e o sobrenatural. Nas duas pinturas, encontram-se a presença de dois elementos da tríade amazônica: o homem e a floresta.

Estes consagram-se, até o momento, como sendo as bases de todas as pinturas que são desenvolvidas com a temática amazônica por Moacir Andrade. Verifica-se novamente a presença de duas identidades que se sobressaem nestas duas pinturas: guerreiras e indígenas. Aqui as identidades não estão centradas no sujeito sociológico (formado pela interação do eu com a sociedade) ou no sujeito do pós-moderno (que não tem uma identidade fixa), mas sim num sujeito do Iluminismo (totalmente centrado e ligado a si mesmo) (HALL, 2006, p.2). Constata-se essa interpretação posto que as identidades apresentadas nas pinturas não sofrem uma interferência das relações sociais, visto que são pertencentes a narrativas ancestrais e não as dinâmicas culturas em vigor. Moacir Andrade busca representar esses Participantes Representados conforme as narrativas ancestrais. Não há interferência nesses personagens centrais com símbolos oriundos das dinâmicas sociais atuais, há um resgate histórico.

Assim, resume-se como representações da Amazônia na proposta temática dos *Mitos Amazônicos*:

- a) A floresta;
- b) As mulheres guerreiras (*Amazonas*);
- c) Os povos indígenas;

- d) A fantasia;
- e) A magia;
- f) O sobrenatural;
- g) As histórias tradicionais.

Há nesta proposta temática uma concepção de cultura estrutural por meio de um aspecto intencional. Moacir Andrade possui uma intenção clara, como sujeito-produtor de resgatar uma narrativa. A cultura suscitada nestas pinturas congrega informações em que o sujeito-produtor buscou retratar uma narrativa ancestral. Portanto, há a revisitação da história por meio da representação visual do que corresponderia a cultura naquele dado momento.

Por sua vez, na Proposta Temática *Temas Religiosos* analisou-se as pinturas: “N. Senhora do Amazonas” de 1986 e “São Francisco do Rio Amazonas” de 1979. Essas pinturas estão inseridas no âmbito das demonstrações de fé que acontecem com muita intensidade na Amazônia. Não somente da fé cristã, mas também outras. (ver Imagem 36-Macumba, de 1964) em que o próprio pintor apresenta em seu portfólio. Volta-se aqui a fala de Leandro Tocantins como síntese da importância que a fé desempenha na cultura Amazônica.

As festas religiosas, na Amazônia, revestem-se de tal sentido profano que é difícil estabelecer a distinção entre a fé, que existe fervorosa no espírito dos fiéis, e a alegria espontânea, palpitante, que assalta o coração do povo, ao celebrar os seus santos e padroeiros. Qualquer ato da religião católica realizado fora do ambiente solene dos templos, nos arraiais, nas procissões, nos círios, nas trasladações, revela um interessante pendor para o gozo, o recreio, a explosão de regozijos. [...] no interior, onde os rareiam os missionários, a população se expande em tantas cerimônias, devoções e romarias, em tantos atos de fé e de prazer, que mais complexo se torna o desvendamento da religiosidade indefinida (2000, p. 147).



(Óleo sobre papel) Coleção Particular.

A primeira tela que foi analisada versa sobre a representação de uma procissão/cortejo sobre as águas dos rios da Amazônia. Encontra-se como Participante Representado central a imagem de Nossa Senhora do Amazonas, logo abaixo seis mulheres numa canoa com guarda-chuvas coloridos e estandartes. Próximo a uma auréola é possível visualizar seis seres com asas coloridas (inferidos como símbolos da fantasia, magia e sobrenatural), nas extremidades várias casas de palafitas, construções suspensas por madeiras criando um vão por onde as águas passam nas cheias para não alagar as casas, coloridas tanto do lado esquerdo como do direito.

Como elementos pertencentes à tríade da Amazônia, MA apresenta somente dois nesta pintura: o homem e o rio (implicitamente, porém suscitada pela presença da canoa e das casas em palafitas). Da relação entre esses dois eixos da tríade vai formar o ribeirinho. Sua identidade é aqui concebida, da mesma forma que explicado anteriormente, como uma identidade formada pela interação entre o eu e o ambiente. Nas inúmeras comunidades existentes ao longo do Rio Amazonas, diversas identidades estão presentes. Identidades estas que são do sujeito pós-moderno que não é fixa, mas que está em deslocamento identitário. O que se expõem até o momento como identidade

apresentada é com base nas informações, concentradas, que MA mostra por meio de cenas da Amazônia.

Outra identidade marcada nesta pintura é a de Nossa Senhora do Amazonas. A devoção por uma santa move diversas comunidades transformando as interações locais. Festas, procissões, cortejos entre outras manifestações culturais são gerados. A fé como parte de uma identidade fica bem-marcado. Os Participantes Representados estão inseridos nessa identidade cristã. Na pintura, o único que estabelece conexão com o PI é N.S.A, os demais só interagem com o PR central.

Na segunda pintura, encontra-se um novo Participante Representado que ocupa o centro da imagem. São Francisco do Rio Amazonas é descrito visualmente com as mesmas características que a estrutura convencional lhe é atribuída. Ao redor encontram-se vários pássaros, animais terrestres, plantas, árvores e os seres com asas coloridas. Há aqui dois elementos da tríade da Amazônia: O homem e a floresta. O primeiro está representado pela figura de São Francisco e o segundo pela presença da flora e fauna.

As identidades apresentadas nesta segunda pintura estão sendo regidas por meio de símbolos (WOORDWARD, 2000). São Francisco do Rio Amazonas é um santo que não se encontra, até o momento desta pesquisa, como nomenclatura ou designação na igreja cristã. Tem-se São Francisco, que se figura como sendo o protetor dos animais na literatura cristã. Essa identidade é reforçada pela presença de uma variada quantidade de animais ao redor da representação de São Francisco na pintura. Portanto, a identidade é formada aqui tendo como base vários símbolos que o cercam. É padronizado essa atribuição identitária ao personagem central, e ele representa esse sentimento de proteção que a Amazônia está demandando. A floresta aqui presente em grande parte (tela São Francisco do Rio Amazonas) simboliza essa atribuição simbólica que Moacir Andrade direciona do PR central para os demais PR.

Sintetiza-se assim como representações da Amazônia na proposta temática Temas Religiosos:

- a) A fé – Cristã (Nossa Senhora e São Francisco);
- b) Floresta;
- c) Rio;
- d) Comunidades ribeirinhas;

- e) Os seres (Fantasia, magia e sobrenatural);
- f) Ribeirinho;
- g) O homem.

Segundo a concepção estrutural da cultura há nesta proposta temática a formação de uma cultura regida pelo aspecto contextual. Thompson (2000) informa que é pelo contexto sócio-histórico que se formam. A cultura apresentada aqui é resultante na primeira pintura como fruto da interação social entre a fé cristã e as comunidades ribeirinhas. Já na segunda pintura como resultante do contexto histórico que como padronização das relações de criação são criadas.

Por fim, na proposta temática *Urbano* foi analisado duas obras: Tela 7: “Bairro de Educandos” de 1990 e Tela 8: “Antiga Usina de Manaus” de 1959. Nesta proposta o que fica evidente é a intenção de pesquisar como Moacir Andrade representa o espaço urbano de uma das capitais da Amazônia (Manaus-Am). Essas obras trazem uma representação que se diferenciam entre si. A primeira apresenta uma cena do bairro de Educandos com várias residências a beira do igarapé e outras num segundo plano que se interagem entre si. Já na segunda obra visualiza-se outra cena, porém de outro bairro, Nossa Senhora Aparecida, em que o artista buscou apresentar a industrialização daquele espaço urbano. Em ambas as pinturas um elemento ficou bem evidenciado: a fumaça. Este funciona como um atributo simbólico da poluição, das empresas que vão se criando nos bairros.

Na primeira tela desta proposta temática, “Bairro de Educandos” de 1990, tem como característica ter representado as diversas construções habitacionais que vão surgindo nos mais diversos contextos. Com a expansão dos espaços habitacionais ficam cada vez mais encurralados as comunidades. Os únicos espaços que sobram são à beira do igarapé (que desagua no rio) que sofre com os alagamentos constantes em tempos de chuva. A respeito disso que as casas são construídas daquelas maneiras (palafitas). Como parte da identidade do homem amazônida ele se adapta ao ambiente por mais hostil que ele possa parecer. Identidade essa, definida como do sujeito sociológico, conforme Stuart Hall, visto que ele é formado pela interação entre o eu (ser que possui necessidade de moradia) e a sociedade (que exclui). A cultura neste ambiente é marcada pela diferença (exclusão ou inclusão) (WOODWARD, 2000). Nesse sentido os diversos símbolos ali encontrados, são os que vão demarcar essa cultura. Por seu turno, Thompson vai apresentar a cultura baseada na concepção estrutural com relação ao aspecto contextual.

O contexto sócio-histórico explica a cultura representada nesta pintura. (THOMPSON, 2000, p. 187-192).

Já na Tela 8, “Antiga Usina de Manaus”, de 1959, o que se visualiza é uma representação do avanço da indústria na área urbana de Manaus. Na cena é apresentado uma usina que fica localizado no bairro de Nossa Senhora de Aparecida em Manaus-Am. Dividida em três planos é possível constatar a presença de uma usina, uma fábrica de cerveja com sua chaminé. A fumaça, visualizada na pintura, funciona como um atributo simbólico da industrialização e da poluição. Da tríade da Amazônia somente um elemento é encontrado: o homem (indústria). A presença do homem e como ele se relaciona com a cidade é suscitada nesta pintura. Não há aqui a presença da floresta nem do rio. Mostrando que o homem realiza outras relações dentro da Amazônia, inclusive com a produção fabril. Um grande exemplo disso é a Zona Franca de Manaus, que durante anos transforma a realidade e as dinâmicas locais de comércio, indústria e desenvolvimento. As cores utilizadas congregam para essa representação urbana e robusta. Uma nova identidade é assim suscitada, desta vez a do sujeito pós-moderno que têm sua identidade deslocada, não sendo fixa (HALL, 2006, p.2). Ele se molda conforme as necessidades que o desenvolvimento comercial lhe impõe. A cultura aqui suscitada é novamente numa concepção estrutural, porém contextual, devido ao contexto-histórico influenciar nas relações culturais realizadas por esse homem (THOMPSON, 2000, 187-192).

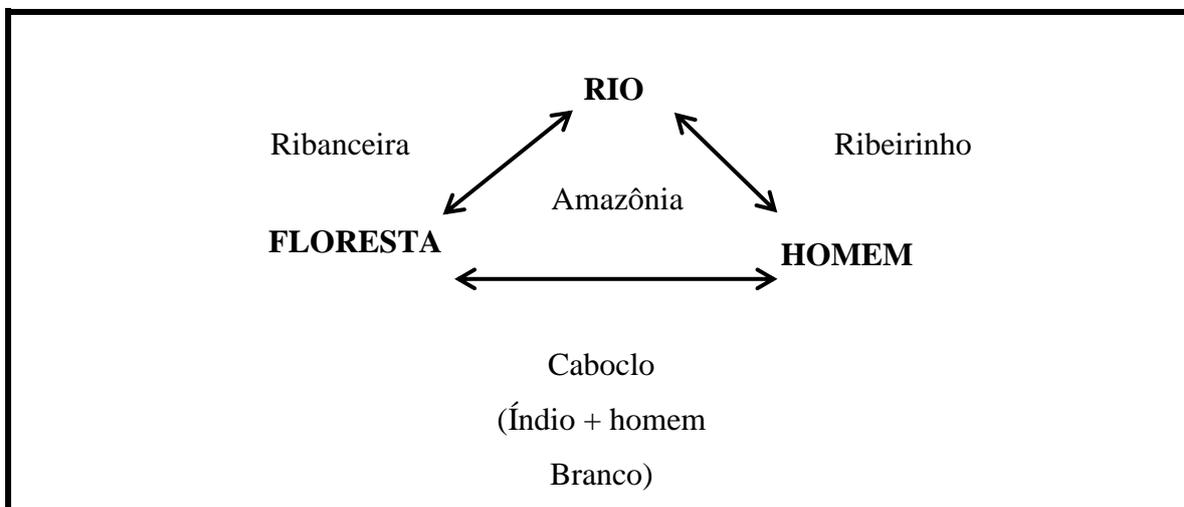
Portanto, como síntese da proposta temática *Urbano* observa-se a representação da Amazônia como:

- A) Casas em palafitas;
- B) Industrialização;
- C) Homem inserido no cenário urbano;
- D) Poluição;
- E) Periferia dos centros urbanos.

Conclui-se, que a base das representações da Amazônia desenvolvida por Moacir Andrade como sendo a junção de três elementos e suas interrelações: o homem, a floresta e o rio. A cultura aqui suscitada reflete essas ligações, e é por meio das interações sociais que elas se mantêm e se desenvolvem. Nas artes visuais de um artista que é filho da Amazônia essa cultura e suas várias identidades podem ser eternizadas e propagadas pelos quatro cantos do mundo. A sensação que Moacir Andrade deixa é de dever cumprido por

ter mantido as bases que regem esse ambiente tão complexo, variado e singular, se utilizando de representações sutis e precisas.

Esquema 2: Subdivisão da tríade da Amazônia



Fonte: Elaborado pelo autor.

A arte transforma e anda de mãos dadas com as sociedades. Desde as primeiras manifestações culturais os artistas foram ressignificando a realidade por meio de cores, traços e formas. Cada sociedade vai exigir o surgimento de uma personalidade que irá trabalhar com sua história e seus conhecimentos de maneira singular e precisa. Em tempos tão complexos como o que é vivido no mundo com uma pandemia, essas ressignificações se tornaram tão necessárias e urgentes de serem exaltadas, devido à efemeridade que a vida tomou, que o resgate de certas representações se faz necessário para a propagação de identidades e culturas.

O objetivo proposto de encontrar *As Representações amazônicas na obra de Moacir Andrade* se demonstra como de grande relevância para os estudos envoltos da cultura. Conhecer como um artista que tem sua vida toda influenciada pela Amazônia consegue representar sua cultura em suas mais diversas pinturas, se tornou um desafio. Com mais de 4000 obras de arte visuais que o pintor produziu durante sua carreira, selecionar apenas uma pequena parcela (oito quadros) e extrair delas reflexões acerca da Amazônia foi uma das experiências mais proveitosas e instigante. Muitos pontos ainda ficaram por ser analisados e apresentados. As propostas temáticas tiveram como objetivo sintetizar um pouco das inúmeras visões que Moacir Andrade lançou sobre a Amazônia. Foram criadas quatro propostas temáticas que tinham como objetivo reunir a produção de

MA e observar a Amazônia ali apresentada. Paisagens Amazônicas, Mitos Amazônicos, Temas Religiosos e Urbano, formaram o pilar central das análises e conseguiram resumir as representações da Amazônia que o pintor transmitiu em suas obras.

Este trabalho tem como ressonância possibilitar que no ambiente educacional as obras de Moacir Andrade também possam ser utilizadas para a contextualização da Amazônia. Diversas temáticas podem ser levantadas partindo das reflexões aqui apresentadas com base nas propostas temáticas que instigam inúmeras análises. Como sugestão fica o desafio de transformar as análises aqui empreendidas em sequências didáticas e materiais de apoio pedagógico que possam auxiliar o professor em sala de aula, no árduo desafio de apresentar esse ambiente complexo e rico em simbologia. Também fica como possíveis diálogos o estudo das moradias do homem amazônico que são representadas nas pinturas de Moacir Andrade, tema esse de grande curiosidade científica, porém que devido ao espaço e tempo não foi possível. Este trabalho pode ainda se desmembrar em várias frentes de pesquisas que com o tempo se somarão para o contínuo trabalho de estudar a Amazônia.

A Amazônia hoje se demonstra como uma eterna colcha de retalhos. Sempre em pedaços cuidadosamente moldados é que os pesquisadores e cientistas vão ao longo dos séculos a desvendando em expedições, relatos, pesquisas, teses e eternas análises sempre a serem complementadas.

Vale salientar que as incursões aqui empreendidas só foram possíveis pela utilização da teoria da Gramática do Design Visual que ampliou e orientou uma nova forma de focalizar as pesquisas com artes visuais. As análises por meio da GDV em parceria com as contribuições das teorias culturais estabeleceram uma verdadeira conexão, em virtude do caráter social da teoria linguística e das relações estabelecidas pela cultura. Ambas se realizam nas interações sociais. As artes visuais aqui analisadas figuram-se como exemplos dessa ligação entre ambas as vertentes teóricas (GDV e Estudos Culturais). Outro ponto de destaque se diz respeito as diversidades de palhetas de cores e de um fazer artístico que ressalta o colorísticos apresentado nas obras de Moacir Andrade que refletem as relações culturais e sociais tão múltiplas encontradas na Amazônia. E graças a teoria da multimodalidade foi possível compreender e focalizar em determinados momentos essas relações.

Moacir Andrade foi um visionário ao criar inúmeras obras que representam pontos sensíveis da história da Amazônia. O homem é representado e sua cultura é valorizada e propagada para os quatro cantos do mundo. Sua floresta é eternizada em cenas lindas que preservam a magia que a natureza é capaz de criar, suas estradas, os rios, são exaltados e ganham status de riqueza inestimável. Sua fé é conservada e ressignificada entre as mais diversas formas de manifestações de devoção sincera e inocente. Sua história, também, foi emoldurada ganhou novos símbolos da magia e fantasia que ronda a Amazônia. A identidade de um povo guerreiro e lutador é difundido e registrado em imagens icônicas que são desenvolvidas nas mentes dos mais diversos povos ancestrais e que aqui residem. A Amazônia foi respeitada, cuidada e emoldurada. Moacir Andrade é o “monumento eternizado da cultura brasileira e internacional”. Finaliza-se com uma fala dele que com poucas palavras soube resumir sua relação com a Amazônia.

*Eu quero ser a Amazônia, maninho. Ser. Não apenas conhecer. O conhecimento, maninho, é para os cientistas, os homens que põem nomes nas coisas, explicam as coisas. Eu não sou cientista. Sou um pintor. Procuro ser as coisas trazendo-as para dentro de mim. É sendo rio que eu posso mostrar na minha pintura o que é o rio; sendo a selva é que eu posso mostrar o que é a selva. Tu não acha que eu tenha razão? (Moacir Andrade, *Jornal Correio Braziliense*, 1976, p.53)*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leonardo C. de. **Nossa Senhora da Amazônia, guardiã da Floresta e da sua gente**. Academia Marial: 02 out 2019 - 16h15. Disponível em: <<https://www.a12.com/academia/palavra-do-associado/nossa-senhora-da-amazonia-guardia-da-floresta-e-da-sua-gent>>. Acesso em: 25.02.2021 às: 23h11.

AMAZÔNIA. Ministério do Meio Ambiente. 2020. Disponível em: <https://www.mma.gov.br/biomas/amaz%C3%B4nia>. Acessado em: 23/04/2020.

ANDRADE, Moacir. **50 anos de exposições pelo Brasil e pelo mundo**. Apresentação de Thiago de Mello. Manaus: Editora Umberto Calderaro Ltda., s.d.

_____. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso. 1992.

_____. In: MACHADO, Nonato. **Moacir de Andrade- Pintor da Amazônia** Fonte: Jornal Correio Braziliense, Brasília, 15 de agosto de 1976. Segundo Caderno. Edição: 04970 (1). Página 53. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22Moacir%20Andrade%22&pasta=ano%20197. Acessado em: 18.04.2020.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Tradução: José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BATISTA JR., José Ribamar Lopes. **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018.

BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o Conceito de Cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 26-49.

BRITO, Rosa Mendonça de. **O homem amazônico em Álvaro Maia**: Um olhar etnográfico. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2001.

CASCUDO, Câmara. **Moacir Andrade filho do rio e das matas**. In: 50 anos de exposições pelo Brasil e pelo mundo. Apresentação de Thiago de Mello. Textos de Max Carpentier, Menotti del Picchia, Câmara Cascudo, Jorge Amado, Gilberto Freyre, Gabriel Garcia Marques. Manaus: Editora Umberto Calderaro Ltda., s.d., p. 13.

CUCHE, D. Gênese social da palavra e da ideia de cultura. In: CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

_____. **Cultura e Identidade**. In: CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: Edusc, 1999.

CUNHA, Euclides da. **Amazônia- Um paraíso perdido**. Manaus: Editora Valer, Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.

ELIAS, N. Da sociogênese dos conceitos de Civilização e cultura. In: ELIAS, N. **O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes**, tradução brasileira de Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, vol. 1, 1990.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FLICK, Uwe. **Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes**. Tradução: Magda Lopes. Porto Alegre: Penso, 2013, p. 23

FUZER, Cristiane. CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução à Gramática Sistêmico-Funcional em Língua Portuguesa**. Campinas- SP: Mercado de Letras, 2014.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995. (versão digital).

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Guacira Lopes Louro & Tomas Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

HALLIDAY, M.A.K. **Functional Grammar**. 2. Ed. New York: Routledge, 1994.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HUGH-JONES, Stephen. **A origem da noite e porque o sol é chamado de ‘Folha de Caraná**. In: Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, v. 05 (03). p. 659-698, Dezembro de 2015. Tradução de Bruno Guimarães. Disponível em: [Scielo.br /pdf/sant/v5n3/2236-7527-sant-05-03-0659.pdf](https://scielo.br/pdf/sant/v5n3/2236-7527-sant-05-03-0659.pdf). Em: 18.02.2021. às 01:47.

JEWITT, Carey. **The Routledge handbook of multimodal analysis**. London: Routledge, 2009.

KRESS, Gunther.; van LEEUWEN, Theo. **Reading Images: a grammar of visual design.** Londres: Routledge, 1996 [2006].

_____. **Multimodal Discourse: the modes and media contemporary communication.** New York: Oxford, 2001.

LOPES, Valter Frank de Mesquita. **Os processos socioartísticos em Moacir Andrade: estilo e artes plásticas na Amazônia.** Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. (Tese de doutorado).

MAPA das obras de Moacir Andrade pelo Mundo: geolocalização das obras de Moacir Andrade. Batchgeo.com: [s. n.], 2020. 1 mapa, color., Escala 1:500000. Disponível em: <https://pt.batchgeo.com/map/18d8f817977ad5d6adb2f8a85c6bd13f>. Acesso em: 25 ago. 2020.

MAIA, Rosemere. **A força dos símbolos e os “pedaços” da cidade.** In: OLIVEIRA, José Aldemir de. (org.). Cidade Brasileiras: territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais. Manaus: Editora Universidade Federal do Amazonas, 2010. p.122.

MORAES, Péricles. **Os intérpretes da Amazônia.** Manaus: Editora Valer, 2001.

OLIVEIRA, Glaunara Mendonça de. **Muros que não separam- a arte de rua em Manaus:** a identidade indígena e sua representação em murais grafitados. Manaus: UEA, 2018. (Dissertação de Mestrado).

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte.** Campinas- SP: Editora Unicamp, 2013.

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

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico.** Novo Hamburgo: Feevale, 2. Ed. 2013.

ROCHA, Harrison da. **Repensando o ensino de Língua Portuguesa: uma abordagem multimodal.** In: VIEIRA, Josenia Antunes. Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007. Página 55.

ROSA, Maria Cecília Amaral de. **Novo dicionário de símbolos: o alfabeto da linguagem interior.** São Paulo: Editora Escala, 2010, 130 páginas.

SOARES, Neiva M.M; SANTOS, Mauro Henrique P. dos. **Análise discursiva e multimodal da imagem da deusa da justiça-** Themis na capa da revista Veja. In: Análise em discurso: semiótica e multimodalidade. Org. Neiva Maria Machado Soares. Manaus: UEA Edições, 2017, p.65.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo.** São Paulo: Alfa-Ômega, 1977, p. 39.

TAYLOR, S.J.; ROBERT, B. **Introduction to Qualitative Research Methods.** USA: New York, 1998 **apud** VIEIRA, Josenia Antunes.; BENTO, André Lucio. **Discurso, Identidade e Gênero.** Brasília: Editora Movimento, 2015. p. 403.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis: Vozes, 2000.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida-** uma interpretação da Amazônia. Manaus: Editora Valer/ Edições Governo do Estado, 2000.

VIEIRA, Josenia Antunes. **Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

_____, BENTO, André Lucio. **Discurso, Identidade e Gênero.** Brasília: Editora Movimento, 2015.

_____; SOARES, Neiva Maria Machado. **Hibridismo discursivo e multimodal contemporâneo-** novas práticas discursivas reconfiguradas. In: Análise em discurso: semiótica e multimodalidade. (Org: Neiva Maria Machado Soares). Manaus: UEA Edições, 2017.

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura.** Teresópolis: RJ. 2AB, 2009.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual.** In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos Culturais. Tomaz Tadeu da Silva (Org.) Stuart Hall; Kathryn Woodward. Petrópolis: Editora Vozes; 2000.

WUCHERER, Maria Aída. **O discurso da arte.** In: Curriculum, on-line, Rio de Janeiro, v. 13 (4): pp. 61-72, out./dez. 1974. Disponível: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/curriculum/article/viewFile/62541/60692>. Acesso em 26/09/2018.