

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA

PROCESSOS SOCIOARTÍSTICOS EM MOACIR ANDRADE: ESTILO E  
ARTES PLÁSTICAS NA AMAZÔNIA

VALTER FRANK DE MESQUITA LOPES

MANAUS  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA

VALTER FRANK DE MESQUITA LOPES

PROCESSOS SOCIOARTÍSTICOS EM MOACIR ANDRADE: ESTILO E  
ARTES PLÁSTICAS NA AMAZÔNIA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em sociedade e cultural na amazônia, área de concentração Processos Socioculturais na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

MANAUS  
2018

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L864o      Lopes, Valter Frank de Mesquita  
Os processos socioartísticos em Moacir Andrade : estilo e artes  
plásticas na Amazônia / Valter Frank de Mesquita Lopes. 2018  
240 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Sérgio Ivan Gil Braga  
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -  
Universidade Federal do Amazonas.

1. Moacir Andrade. 2. Processos Socioartísticos. 3. Estilo. 4.  
Artes Plásticas. 5. Amazônia. I. Braga, Sérgio Ivan Gil II.  
Universidade Federal do Amazonas III. Título

VALTER FRANK DE MESQUITA LOPES

PROCESSOS SOCIOARTÍSTICOS EM MOACIR ANDRADE: ESTILO E  
ARTES PLÁSTICAS NA AMAZÔNIA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em sociedade e cultural na amazônia, área de concentração Processos Socioculturais na Amazônia.

Aprovado em 27 de Abril de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga, Presidente  
Universidade Federal do Amazonas

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosemara Staub de Barros, Membro  
Universidade Federal do Amazonas

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilene Corrêa da Silva Freitas, Membro  
Universidade Federal do Amazonas

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciane Viana Barros Páscoa, membro  
Universidade do Estado do Amazonas

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiane Pianowski, Membro  
Universidade Federal do Rio Grande



À Bárbara e Theo,

À memória de Moacir Andrade

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga, pelas conversas, indicações e conhecimentos construídos nessa trajetória.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosemara Staub, pelo minha iniciação na pesquisa científica e apoio contínuo no caminho que levou a esta tese.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciane Viana Barros Páscoa, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilene Corrêa da Silva Freitas, pelas considerações apresentadas no exame de qualificação que me ajudaram a enxergar melhor o meu objeto de pesquisa.

À Bárbara Teófilo, pelo companheirismo, apoio e ajuda para superar e seguir adiante rumo à conclusão do doutorado.

Ao meu filho Theo Benício Teófilo Mesquita, por ser a razão que move as minhas ações.

Ao Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, pelos valiosos documentos e dados sobre o artista.

Ao Museu de Arte de São Paulo - MASP, pela maravilhosa oportunidade de ter acesso aos documentos sobre as exposições do artista.

À Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas, pela parceira, colaboração e oportunidade de conhecer o riquíssimo acervo do artista.

Ao Museu Moacir Andrade do Instituto Federal do Amazonas - IFAM, pelos dados únicos sobre a vida artística de Moacir Andrade, que não se encontra em nenhum outro lugar.

À Gracimoema de Andrade Sampaio, pela colaboração no acesso ao ateliê do artista e valiosa contribuição para a pesquisa.

## RESUMO

Esta tese trata dos estudos dos processos socioartístico no estilo de arte do artista plástico amazonense Moacir Andrade, a partir da análise de seus desenhos e pinturas. No entanto, toma-se a produção literária de Moacir Andrade como suporte para as análises. Parte-se do ponto de vista semiótico, tomando o conceito de semiótica de Iuri Lotman (1996), para o estudo do estilo e seus processos socioartísticos, baseado numa categoria tridimensional do estilo, a saber: a dimensão formal, a dimensão história e a dimensão sociocultural, entendendo como constituintes de um espaço de relações na obra de obra. Assim, toma-se a figura do artista como "artesão intelectual", significando as qualidades múltiplas de Moacir Andrade, sendo o conceito de estilo, o fio condutor da pesquisa. O universo da pesquisa se situou sobre a obra artístico-visual de Moacir Andrade, assim, delimita-se como corpus a produção visual a partir da década de 1930. A coleta dos dados se baseou em fontes bibliográficas e documentais, além de acervos de instituições públicas e privadas. Estruturou-se esta tese em três capítulos. No primeiro capítulo é apresentado a trajetória pessoal, acadêmica, profissional e artística de Moacir Andrade, a sua atuação nesse campo na cidade de Manaus, bem como a sua trajetória nacional e internacional no campo da arte com o intuito de qualificar o objeto de estudo. No segundo capítulo, aborda-se a problemática do conceito de estilo existente nos estudos de obras de arte, para isso, parte-se de um levantamento das mudanças históricas ocorridas com a palavra "estilo" e seu emprego no campo da arte, chegando a uma proposta teórica. Por fim, no terceiro capítulo, tratamos dos processos socioartísticos na arte de Moacir Andrade, analisa-se a obra do artista, os seus desenhos e pinturas, a partir do ponto de vista formal. Propõe-se uma discussão sobre os processos socioartísticos na obra do artista, buscando entender a representação da Amazônia em sua obra, em especial, a sua relação com a cidade de Manaus, objetivando compreender as relações estabelecidas entre a obra, o artista e a cidade de Manaus, para isso, toma-se como plano de fundo a figura *flâneur* e do narrador.

Palavras-chave: Moacir Andrade. Processos Socioartísticos. Estilo. Artes Plásticas. Amazônia.

## ABSTRACT

This thesis deals with the studies of the socio-artistic processes in the art style of the Amazonian artist Moacir Andrade, from the analysis of his drawings and paintings. Nevertheless, the literary production of Moacir Andrade is taken as support for the analyzes. It starts from the semiospheric point of view, taking the semiosphere concept of Iuri Lomtan (1996), for the study of the style and its socio-artistic processes, based on a three-dimensional category of style, namely: the formal dimension, the dimension of history and the sociocultural dimension, understanding as constituents of a space of relations in the work of work. Thus, the figure of the artist is taken as "intellectual artisan", meaning the multiple qualities of Moacir Andrade, being the concept of style, the guiding thread of research. The research universe was based on the artistic-visual work of Moacir Andrade, thus, the visual production was delimited as a corpus from the 1930s. The data collection was based on bibliographical and documentary sources, as well as collections from institutions public and private. This thesis was structured in three chapters. The first chapter presents the personal, academic, professional and artistic trajectory of Moacir Andrade, his work in this field in the city of Manaus, as well as his national and international trajectory in the field of art in order to qualify the object of study. In the second chapter, the problematic of the concept of style existing in studies of works of art is approached, for this, it is based on a survey of the historical changes that occurred with the word "style" and its use in the field of art, reaching a theoretical proposal. Finally, in the third chapter, we deal with the socio-artistic processes in Moacir Andrade's art, analyzing the artist's work, his drawings and paintings, from the formal point of view. It is proposed a discussion on the socio-artistic processes in the artist's work, seeking to understand the representation of the Amazon in his work, especially his relation with the city of Manaus, aiming to understand the relations established between the work, the artist and the city of Manaus, for that, it takes as background of the figure *flâneur* and of the narrator.

Keywords: Moacir Andrade. Socio-artistic Processes. Style. Visual Arts. Amazonia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Convite da mostra de pinturas de Moacir Andrade .....	35
Figura 02 - Programa da primeira exposição de Moacir Andrade, em 1941 .....	36
Figura 03 - Sem título, 1953 .....	37
Figura 04 - <i>A Menina Graciema nos Braços de sua Babá</i> , 1958 .....	40
Figura 05 - <i>Antiga Usina de Manaus</i> , 1959. Óleo sobre tela. 62 cm x 72 cm .....	42
Figura 06 - <i>O Nu</i> , 1960 .....	43
Figura 07 - <i>Ver-o-Peso Barcos Pesqueiros</i> , 1961. Acrílico sobre papel. 43 cm x 63 cm .....	44
Figura 08 - <i>Dindinha</i> , 1962 .....	45
Figura 09 - <i>Abstração</i> , 1962 .....	46
Figura 10 - <i>Mulher Rendeira</i> , 1963 .....	47
Figura 11 - <i>O Caso Neca Manaus</i> , 1964. Óleo sobre tela. 149 cm x 120 cm .....	48
Figura 12 - <i>Palhaço</i> , 1964 .....	49
Figura 13 - <i>Fábrica de Cerveja</i> , 1965 .....	50
Figura 14 - <i>Janela Colonial</i> , de 1966. Têmpera sobre papel .....	51
Figura 15 - <i>Ex-voto</i> , 1966. Óleo sobre tela. 69 cm x 47 cm .....	52
Figura 16 - <i>O Uirapuru</i> , 1967, óleo sobre tela, 120,6 cm x 147,5 cm .....	53
Figura 17 - <i>Catedral de Saint Paul em Londres - Inglaterra</i> , 1969 .....	55
Figura 18 - <i>Metamorfose do Boto</i> , 1970 .....	56
Figura 19 - <i>A Lenda do Guaraná</i> , 1972. Óleo sobre tela. 120 cm x 170 cm .....	57
Figura 20 - Detalhe a cores da pintura <i>A Lenda do Guaraná</i> , 1972 .....	58
Figura 21 - <i>A Lenda da Origem dos Ticunas</i> , 1973. Acrílica sobre tela .....	59
Figura 22 - Sem título, 1974 .....	60
Figura 23 - <i>Juteiros</i> , 1976 .....	62
Figura 24 - <i>A Magia do Uirapuru</i> , 1977. Óleo sobre tela .....	63
Figura 25 - <i>Lenda Amazônica</i> , 1978 .....	64
Figura 26 - <i>Paisagem Amazônica</i> , 1979 .....	65
Figura 27 - <i>A Lenda da Tocandira</i> , c. 1989 .....	67
Figura 28 - <i>Meninos e Papagaios</i> , 1982 .....	68
Figura 29 - <i>Casario no Igarapé de Manaus</i> , 1983 .....	69
Figura 30 - Sem título, 1984 .....	69
Figura 31 - Detalhe do painel, <i>Síntese da Ecologia Amazônia</i> , de Moacir Andrade .....	70
Figura 32 - Sem título, 1985 .....	71
Figura 33 - <i>Nossa Senhora do Amazonas</i> , 1986 .....	72
Figura 34 - <i>Paisagem Amazônica</i> , 1987. Óleo sobre tela. 108 cm x 79 cm .....	73
Figura 35 - <i>Festeiros de Manacapuru</i> , 1988 .....	74
Figura 36 - <i>Festa de São Pedro de Manacapuru</i> , 1940 .....	75
Figura 37 - <i>Caruanas</i> , 1989. Acrílica sobre tela. 107 cm x 77 cm .....	76
Figura 38 - <i>Bairro de São Raimundo</i> , 1990 .....	77
Figura 39 - Sem título, c. 1994 .....	79
Figura 40 - Sem título, 1996 .....	80
Figura 41 - Sem título, 1998 .....	81
Figura 42 - Sem título, 1998 .....	81
Figura 43 - <i>Pedindo Escolas para a Festa de São Sebastião</i> , 1998 .....	82
Figura 44 - <i>Pedindo Escolas para as Festas de São Sebastião</i> , 1935 .....	83
Figura 45 - <i>Festa numa casa flutuante</i> , 2007 .....	84
Figura 46 - Sem título, 2011 .....	85
Figura 47 - Registro do interior do ateliê do artista .....	86

Figura 48 - <i>Estação de St-Lazare</i> , de 1877, de Claude Monet .....	101
Figura 49 - <i>Baile no Moulin de la Galette</i> , de 1876, de Pierre Auguste Renoir .....	102
Figura 50 - <i>L'absinthe</i> , de 1876, de Edgar Degas .....	103
Figura 51 - <i>A Reductive Theory of Visual Style</i> , de George Kubler .....	118
Figura 52 - Diagrama ilustrando as três dimensões do estilo artístico .....	129
Figura 53 - <i>Galinha e pintinhos</i> , 1934 .....	147
Figura 54 - Sem título, 1942 .....	148
Figura 55 - <i>Amarrando a canoa no reboque</i> , 1976 .....	149
Figura 56 - <i>Carregadores do Porto de Manaus</i> , 1949 .....	150
Figura 57 - <i>Procisão</i> , 1961 .....	151
Figura 58 - <i>Vendedor de carvão</i> , 1976 .....	151
Figura 59 - <i>Rua Isabel vista da 2ª. ponte</i> , 1979 .....	152
Figura 60 - <i>Reboque</i> , 1936 .....	153
Figura 61 - Sem título, 1942 .....	154
Figura 62 - <i>Grupo Escolar Ribeiro da Cunha</i> , 1957 .....	155
Figura 63 - <i>Vendedor de gelo</i> , 1956 .....	155
Figura 64 - <i>Vendedor de cataventos</i> , 1960 .....	156
Figura 65 - <i>Quebrando ouriço de castanha</i> , 1975 .....	157
Figura 66 - Sem título, 1976 .....	158
Figura 67 - <i>Canoeiro solitário</i> , 1989 .....	162
Figura 68 - <i>São Vicente de Paula</i> ", 1948?/1956? .....	163
Figura 69 - Detalhe da pintura <i>São Vicente de Paula</i> .....	164
Figura 70 - <i>A meninda Gracieminha</i> , 1962 .....	165
Figura 71 - <i>Tronco de árvore</i> , 1959. Óleo sobre tela. 0,58 x 0,71 m .....	166
Figura 72 - <i>Fazedor de bonecos de barro</i> , 1964 .....	168
Figura 73 - <i>Macumba</i> , 1964 .....	169
Figura 74 - <i>Peixe</i> , 1964 .....	170
Figura 75 - <i>Festa da Moça da Nova</i> , c. 1973 .....	171
Figura 76 - Sem título, 1977 .....	174
Figura 77 - <i>Soltando Balão</i> , 1977. Óleo sobre tela. 102 cm x 66 cm .....	175
Figura 78 - <i>Vaso de Flores</i> , 1977 .....	176
Figura 79 - <i>Lavadeiras</i> , 1982 .....	177
Figura 80 - Sem título, 1984 .....	178
Figura 81 - Sem título, 1987 .....	179
Figura 82 - <i>Paisagem Amazônica</i> , 1987. Óleo sobre tela. 215 cm x 157 cm .....	180
Figura 83 - <i>Cervejaria Miranda Corrêa</i> , 1987. Óleo sobre tela. 215 cm x 156 cm .....	181
Figura 84 - <i>Barranco no Rio Juruá</i> , 1988 .....	182
Figura 85 - <i>Educandos</i> , 1990. Óleo sobre tela. 215 cm x 158 cm .....	183
Figura 86 - <i>A Lenda da Origem do Sono</i> , 1990 .....	184
Figura 87 - <i>Vende-se Palhas Novas do Iranduba</i> , s/d .....	190
Figura 88 - Sem título, c. 1990/91 .....	193
Figura 89 - <i>Reco-Reco</i> , 1950 .....	194
Figura 90 - <i>O Padeiro</i> , 1973 .....	199
Figura 91 - <i>Vendedor de Carvão</i> , 1963 .....	200
Figura 92 - <i>Mercado Grande, Rua dos Barés</i> , 1975. Bico de Pena. 48 cm x 33 cm .....	201
Figura 93 - <i>Bairro Educandos</i> , 1990, óleos sobre tela, de Moacir Andrade .....	202
Figura 94 - <i>Tipos de casas de madeiras dos bairros de Manaus</i> , 1963 .....	206
Figura 95 - <i>Trecho do igarapé da 2ª. Ponte</i> , 1969 . .....	207
Figura 96 - Sem título, 1969 .....	207
Figura 97 - Sem título, 1969 .....	208

Figura 98 - <i>Barco no Igarapé da Primeira Ponte ou Igarapé da Primeira Ponte</i> , c.1967	209
Figura 99 - <i>Lavadeiras do Igarapé do 40</i> , 1970	210
Figura 100 - <i>Vendedor ambulante de peixe</i> , 1977	213
Figura 101 - <i>O Boi Deoson</i> , 1938. Bico de pena	215
Figura 102 - <i>Pássaro</i> , 1973. Nanquim sobre papel	219
Figura 103 - <i>Lenda do Tambatajá</i> , 1989. Óleo sobre tela	219
Figura 104 - Representação da estrutura dos processos socioartísticos	221



## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01 - Lista com as publicações em livros de autoria do artista .....	88
Tabela 02 - Listas de livros sobre o artista .....	90
Tabela 03 - Relação de pinturas - temas x décadas .....	160

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 MOACIR ANDRADE ENTRE O RIO E A CIDADE</b> .....	23
1.1 MOACIR ANDRADE, ARTES PLÁSTICAS E LITERATURA .....	33
1.1.1 Moacir e as Artes Plásticas .....	35
1.1.2 Moacir e a Literatura .....	87
<b>2 EM BUSCA DE UMA PERSPECTIVA TEÓRICA</b> .....	93
2.1 A QUESTÃO DO ESTILO NOS ESTUDOS DE OBRAS DE ARTE .....	99
2.1.1 Um Percurso Investigativo das Mudanças Históricas Ocorridas com a Palavra “Estilo” e seu Emprego no Campo da Arte .....	104
2.1.2 Abordagens Empregadas aos Estudos do Estilo Artístico .....	111
2.1.3 O Estilo como Categoria de Análise .....	120
2.2 DESENHANDO UMA TEORIA .....	128
2.2.1 Estilo e Estrutura .....	130
<b>3 PROCESSOS SOCIOARTÍSTICOS NA ARTE DE MOACIR ANDRADE</b> .....	141
3.1 ESTRUTURA, ESTILO E ARTES PLÁSTICAS .....	141
3.1.1 Os Desenhos .....	147
3.1.2 "Desestilizando" Moacir .....	159
3.2 ARTE E CIDADE EM MOACIR ANDRADE .....	187
3.2.1 Um artista- <i>Flâneur</i> na Cidade de Manaus .....	201
3.2.2 Um Artista-Narrador .....	216
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	223
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	227
<b>BIBLIOGRAFIA DE MOACIR ANDRADE</b> .....	236
<b>CATÁLOGOS E FOLDERS DAS EXPOSIÇÕES DE MOACIR ANDRADE</b> .....	237
<b>JORNAIS E REVISTAS</b> .....	239
<b>DECRETOS E PORTARIAS</b> .....	240

## INTRODUÇÃO

A escolha do objeto de pesquisa desta tese, veio do interesse e entusiasmo sobre a trajetória artística de Moacir Andrade, cujo primeiro contato com a sua obra se deu em 2002, ano de meu ingresso no curso de graduação em Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Federal do Amazonas. Posteriormente, em 2009, durante o curso de mestrado em Ciências da Comunicação, e próximo da organização de uma grande exposição retrospectiva da obra do artista, na Galeria de Artes do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, em Manaus, tive acesso a uma publicação sobre a obra e a vida de Moacir Andrade, momento esse em que o interesse retornou. A partir desse instante, busquei mais dados sobre a obra do artista, a fim de conhecê-la e situá-la dentro do cenário histórico-artístico manauara. Encontrei vários pequenos catálogos<sup>1</sup> sobre a obra do artista amazonense, a maioria de exposições comemorativas da carreira de Moacir Andrade. Os catálogos eram, em sua grande parte redundantes quanto aos textos, mas ricos quanto as reproduções das obras, geralmente diferentes de catálogo para catálogo. Isso proporcionou um vislumbre da produção pictórica do artista.

Desse modo pensei, como objetivo desta tese, aprofundar o conhecimento da vida e da obra de um dos artistas mais representativos das artes plásticas no Amazonas, e de nível nacional e internacional. No entanto, ao levantar mais dados sobre a obra do artista, percebi uma produção numerosa e diversa, tanto em pintura, desenho, passando pelo entalhe em madeira, quanto em livros publicados sobre os costumes, os hábitos, os tipos urbanos, os modos de vida da cidade e as manifestações culturais do Amazonas, assim como os seus mitos, sua paisagem natural e também urbana, além da arquitetura da cidade. O objetivo passou então, a compreender esse universo temático da obra do artista e sua relação com a cultura amazonense, bem como o levantamento de sua produção artística e literária, sua técnica, o conhecimento de sua vida, a evolução de sua linguagem estética e conceitual, e suas relações com o espaço da cultura.

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Moacir. **Moacir Andrade**: expõe pinturas. Manaus: s. ed., [1978].

\_\_\_\_\_. **Catálogo**. Manaus: Imprensa Oficial, 1974.

\_\_\_\_\_. **Moacir Andrade**: expõe 66 anos de pinturas. Manaus: Gráfica Moderna, 2007.

\_\_\_\_\_. **Moacir Andrade**: 50 anos de exposições pelo Brasil e pelo Mundo. Tradução de Annie Helene Beucler de Souza Viana. Manaus: [s/e], 1987.

\_\_\_\_\_. **Moacir Andrade**: expõe 45 anos de pinturas. Manaus: Editora Umberto Calderaldo LTDA., 1985.

Como se tratava, até antes do último ano da pesquisa desta tese, de um estudo da obra de um artista vivo e em atividade, tornou-se necessário demilitar o universo da pesquisa a sua produção artística em desenhos e pinturas, pois se trata de um conjunto rico que marcou o cenário artístico na cidade de Manaus. Paralelamente, busquei conhecer aspectos do ambiente em que ele se desenvolveu como artista, suas influências, assim como características da cidade em que nasceu, cresceu e desenvolveu sua prática como artista, escritor e pesquisador da cultura amazônica e de sua história.

O hábito de artistas retratarem aspectos da cultura em que viveram, remonta a milhares de anos. Desde a pré-história, o homem busca representar o mundo a sua volta, como forma de apreendê-lo, de conhecê-lo, de torná-lo acessível e inteligível. Foi assim desde os povos do Paleolítico Superior, passando pelo Neolítico, pelas chamadas primeiras civilizações da antiguidade, e dos primeiros séculos da era cristã, do advento das sociedades modernas até o século 20 e 21. Um dos artistas que podemos estabelecer um diálogo com a proposta de Moacir Andrade, tomando como base a temática de seus desenhos sobre os modos de vida urbana da cidade de Manaus, é Gustave Courbet (1819-1877), artista francês de meados do século 19.

Courbet foi um artista, cuja temática e forma estavam ligadas às classes sociais, ao povo e a cultura popular. Os historiadores da arte costumam o chamar de realista<sup>2</sup>, e a sua obra de realismo social. Schapiro (2010) diz que "o gosto de Courbet pelo povo era completamente pessoal e estava em seu sangue" (2010, p. 103) e que ele foi nutrido pelos movimentos artísticos e sociais de sua época. Característica essa que pode ser vista em Moacir. Os temas de trabalhadores não eram novidade na história da arte, pois já no século 19, encontramos o que Schapiro (2010) chama de "ocupações populares".

A questão aqui não é se Moacir Andrade pintou e desenhou várias "ocupações populares", assim como Gustave Courbet o fez cerca de um século antes dele, é perceber, que o mesmo tema aparece em momentos diferentes, tratados por artistas diferentes, em lugares distintos, e que Moacir Andrade, ao pintar e desenhar os vendedores de carvão, de sorvete ou cascalho, os catraieiros, os reco-recos, o faz a partir de uma abordagem pessoal, no tempo e

---

<sup>2</sup> CHAMPFLEURY, Jules. Sobre o realismo (carta à sra. Sand). *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11**: as escolas e o problema do estilo. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 80-90. Ao falar de Courbet, Champfleury diz que ele era "subversivo por ter representado de boa-fé burgueses, camponeses e aldeões em escala natural" (CHAMPFLEURY, 2013, p. 84). Parafraseando Champfleury, podemos dizer que Moacir Andrade, "nas inúmeras paisagens que demonstram como é afeiçoado à sua terra natal, a sua profunda nacionalidade local" (CHAMPFLEURY, 2013, p. 88).

no espaço. A inovação artística, na maioria das vezes, não se baseia nos temas que o artista recorre para criar, mas na solução que desenvolve a partir dos problemas suscitados pelo tema. Não só ele desenha e pinta o que vê, o que lhe é contemporâneo, como também aquilo que ele viu, o que é histórico, ao mesmo tempo em que transforma a sua contemporaneidade em história. Assim, comecei a considerar a obra de Moacir Andrade, ao estudar o seu contexto: o conjunto, o todo, inserida na própria realidade que a produziu.

Assim como Courbet dialogava com as questões sociais e populares de seu tempo, Moacir igualmente tece as teias dialógicas com a cultura amazônica, tomando dela a potência necessária para a sua criação, contribuindo para o conhecimento da própria cultura que aborda, com o seu "pensamento visual", apresentado por meio de suas obras. Essa percepção se tornou importante para a construção e delimitação do projeto de tese apresentado ao programa. Um primeiro rascunho apresentado ao curso, pretendia "compreender como se dão os processos culturais na arte, na obra do artista plástico Moacir Andrade a partir de sua série de pinturas em estilo Naïf". Procurava ainda, "entender a arte como sistema simbólico", "identificar os subsistemas culturais que forma a linguagem da pintura na obra do artista plástico Moacir Andrade", e "analisar como se dão as relações entre os sistemas culturais existentes na arte", além de "propor uma metodologia de análise para os processos culturais em uma obra de arte".

Primeiro, que ao realizar um pesquisa exploratória inicial sobre a produção artística de Moacir Andrade, descobri que a sua produção é mais vasta do que o universo visual da pintura, coletei mais de 200 desenhos que perpassam cerca de 80 anos de criação artística, além de inúmeras publicações sobre a cultura amazônica, com os seus mitos, os seus rios, os seus costumes, e sobre a cidade de Manaus, com a sua arquitetura, a sua história e os seus modos de vida. E o mais importante, que o termo "naïf"<sup>3</sup>, mostrou-se inadequado para se abordar a produção pictórica do artista, pois dizer que Moacir Andrade é um artista "naïf", como ele próprio o definiu, é cair em um reduzimento que passa longe de qualificar e exprimir a riqueza de sua produção artística.

Desse modo, o intuito da pesquisa deixa de ser a análise da obra naïf do artista, e expandiu para abarcar o conjunto de sua obra pictórica. Mais uma vez o problema da complexidade da obra do artista apareceu, novamente. Ao coletar 18 de seus livros

---

<sup>3</sup> Segundo o Dicionário Oxford de Arte, o termo naïf é aplicado "à pintura que, embora produzida em sociedades sofisticadas, caracteriza-se pela ausência de habilidades convencionais de representação. As cores são tipicamente brilhantes e não-naturalistas, a perspectiva é não-científica e a visão, infantil e prosaica" (CHILVERS, 2001, p. 370).

publicados, que vão de 1974 a 2014, a maioria sobre os costumes, os hábitos, os mitos, a cidade, os modos de vida e suas práticas populares, sendo dois livros de poesias e quatro sobre a sua obra artística, incluindo os seus desenhos e pinturas, me deparei com um universo vasto de dados a analisar e de natureza plural.

Percebi que essa pluralidade e complexidade da produção artística e literária de Moacir, somados a vasta atuação no campo da cultura, da arte e do magistério, tornaria a pesquisa exaustiva, que, aliados as questões suscitadas pela banca de qualificação, me obrigaram a redefinir os propósitos da tese, sem, é claro, perder a essência da investigação pretendida. Sendo assim, pontuei as seguintes questões e traços que a pesquisa apresentava:

a) O caráter interdisciplinar de meu objeto de estudo. Não seria sensato e proveitoso, pensar a pesquisa a partir de um único campo disciplinar de estudo, nem mesmo de vários campos disciplinares, mas de um único campo interdisciplinar para situar a complexidade em que o objeto de estudo proposto se situava, já que a pesquisa passou a incidir sobre a arte, a história, a antropologia e a sociologia;

b) Desse modo, o *corpus* de análise passou a ser o conjunto de desenhos e pinturas de Moacir Andrade. Essa foi a delimitação do que seria analisado, sem perder de vista as aproximações com outras obras de linguagem distinta, como os textos;

c) Assim, a produção literária se tornou um "suporte" para a análise das obras visuais e sua compreensão no conjunto criativo do artista, pois percebi que aquilo que Moacir Andrade pintava e desenhava, mantinha diálogo com o que pesquisava, escrevia e falava;

d) O fio condutor das discussões e análises se tornou a questão do estilo, a partir de uma abordagem processual e não taxonômica.

Desse modo, a relação a ser estudada, passou a ser entre a arte, o artista e a sociedade, pois percebi que Moacir Andrade dava inteligibilidade ao cotidiano, a cidade e a cultura, por meio de sua obra. Assim, para estudar os processos sociais e culturais, a palavra de ordem passou a ser "relação". É lidar com o conjunto de relações existentes na produção artística de Moacir Andrade, que dialoga diretamente com os espaço sociocultural da cidade.

Também, não seria mais possível fazer uma cronologia das obras de Moacir Andrade, pois identifiquei algumas datas "contraditórias" em algumas obras do artista, mas pela análise da forma visual, se poderia aproximar da data de criação da mesma, através do

cruzamento de informações. Entendi que o objetivo da pesquisa passou a ser, compreender a dinâmica dos processos socioartísticos existentes no estilo de arte de Moacir Andrade, e que a obra de arte é fruto do processo estilístico assim como todo o processo depende da obra para existir, numa espécie de relação recursiva. Entendi ainda, que mais que o termo "sociocultural" para falar do estilo de arte, exigia uma outra abordagem, a de "socioartístico", logo, a proposta se desenhou claramente, o estudo dos processos socioartísticos no estilo de pintura de Moacir Andrade, entendendo por processo socioartístico, o conjunto de relações formais, históricas e socioculturais na obra de arte.

Temos o conhecimento social e cultural do artista sobre as manifestações da cultura amazônica, na medida em que ele insere na obra traços distintivos dessas manifestações. Esses traços distintivos aparecem na obra de Moacir Andrade, transformados por uma série de processos dinâmicos. Foi possível perceber que esses processos são mantidos em dois níveis, um interno, próprio da obra de arte e de sua linguagem, e um externo, existentes na realidade histórica, social e cultural da obra. A partir das percepções iniciais, foi possível conhecer, pelo menos parcialmente, o pensamento criador do artista, a forma como ele interpreta, e representa essa realidade, além de compreender o próprio artista como ser atuante nessa realidade apresentada.

Ao (re)definir o foco da pesquisa, cheguei a um ponto em que necessitei buscar uma perspectiva teórica que me ajudasse a enxergar a obra de arte como um espaço de relações, ao perceber que qualquer obra de arte nos permite identificar vários níveis de mediações estabelecidas entre o artista, a sociedade e a própria arte. Não há como pensar a obra de arte isolada, como se estivesse flutuando no limbo, sem qualquer tipo de conexão com a cultura. Entendendo esta última como um espaço de caráter abstrato constituída de inúmeros e, frequentemente, complexos sistemas, sejam eles naturais, sociais ou antropológicos.

Assim, enxerguei a complexidade do objeto de estudo, e portanto, necessitei de uma abordagem que me instrumentalizasse a vê-lo como um todo plural, que, mesmo sendo pinturas e desenhos, se relacionava com esses sistemas que constituíam a cultura. Desse modo, encontrei no conceito de estilo, o fio condutor para a minha investigação.

O que objetivava com tal conceito, não era estudar a arte a partir de uma abordagem que buscava classificar, portanto, de caráter taxonômica, mas investigar o processo de construção do estilo individual de Moacir Andrade.

Parti da premissa que todo o processo estilístico é anterior a obra, mas que depende dela para ocorrer. Mesmo que aparentemente essa premissa se mostre insolúvel, encontrei na ideia de recursividade, a resposta para tal dilema, o estilo gera a obra, como a obra alimenta o próprio processo estilístico. A obra de arte assim, seria a atualização desse processo que existe enquanto potência no pensamento criador, e o estilo não é simplesmente uma categoria estática que objetiva classificar a obra de um artista ou grupo de artistas, mas é o próprio processo dinâmico que responde aos problemas artísticos da criação, entendendo que o estilo só cessará quando cessa a centelha de fogo do pensamento criador do artista, se tornando então, memória da criação.

Ao travar uma odisséia argumentativa sobre o conceito de estilo, percebi que necessitava dialogar com algumas questões que essa abordagem processual do estilo imbricava. Busquei no conceito de semiosfera, do semiótico russo Iuri Lotman (1996), um ponto de vista coerente com tal pretensão teórica, onde pudesse auxiliar a pesquisa, a perceber a obra de arte como um espaço constituído de diversos e distintos sistemas, sejam eles, de natureza estética, social, cultural ou histórica, que se organizam em diversos níveis de relação com a própria obra, e o que mantém e possibilita esse diálogo, é o estilo.

O ponto de vista semiosférico me permitiu olhar a obra de Moacir Andrade como um espaço de relações. Percebi que uma simples pintura do artista, se mostrava apenas como uma pequena parte de um todo complexo<sup>4</sup>, resultado de vários diálogos que o artista mantinha no espaço sociocultural. Analogamente, pode-se pensar que a obra de arte é resultado do processo estilístico, e que este depende das relações instituídas pela própria obra para existir, assim como a semiosfera depende das relações entre os sistemas que a formam, do qual se conclui que o estilo é um espaço relacional por excelência, onde sistemas diversos se acham em constante atividade. Esse ponto de vista semiosférico do estilo, ajudou-me a perceber que o estilo é um grande sistema, formado por diversos subsistemas, o social, o cultural, o histórico, assim como o formal pertencente a esfera da própria obra gerada. Esse pensamento explicou a constante mudança no nível formal da obra do artista, em vez de se falar em vários

---

<sup>4</sup> Lotman define a semiosfera como um *continuum* semiótico constituído totalmente de diversos e distintos sistemas, e que "*la separación de éstos [sistemas] está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización*" (LOTMAN, 1996, p. 22). Irene Machado (2007) define a semiosfera como um espaço-tempo onde formações semióticas de diversos tipos que se encontram em diversos níveis de organização podem transitar e interagir de forma dinâmica.



estilos, como era comum nos estudos históricos da arte de caráter taxonômico, pode-se falar em processo estilístico, pois tomo como premissa de que o estilo se transforma na dinâmica da própria vida do artista e da sociedade em que viveu.

Definido o ponto de vista que foi aplicado ao estudo, me encontrei com as necessidades metodológicas que deveria seguir. Algumas delas já encaminhadas, como a abordagem semiosférica do estudo dos processos estilísticos na arte de Moacir Andrade, além dos procedimentos habituais de levantamento bibliográfico. No entanto, a pesquisa documental foi a mais densa, pois muitas das informações necessárias sobre a vida do artista e de sua produção literária e artística, tiveram que ser confrontadas com documentos de natureza diversa, como jornais, catálogos, panfletos e *folders* de exposições, inventário de obras em museus, inúmeros documentos visuais das obras, depoimentos escritos, revistas, cartas, portarias, decretos e documentos escritos diversos.

O universo da pesquisa se situou sobre a obra artístico-visual de Moacir Andrade, delimitando como *corpus* de análise a produção visual a partir da década de 1930. Esse conjunto de obras foram escolhidas, por demonstrar uma densidade em sua produção, identificada pelo levantamento e coleta dos dados, como também pelo contexto histórico, social, econômico, cultural e artístico da cidade de Manaus.

A coleta dos dados se baseou inicialmente, em fontes bibliográficas e documentais, pois grande parte da produção artística de Moacir Andrade, se encontra fartamente registrada em seus livros e catálogos lançados a partir da década de 1960. Sendo o catálogo mais antigo coletado, o seguinte: "Moacir Andrade: catálogo", de 1965; e o seu primeiro livro "Alguns Aspectos de Antropologia Cultural do Amazonas", de 1978. Paralelamente, segui para o registro fotográfico de acervos de instituições públicas e de algumas empresas, assim como coleções de pessoas físicas.

Com base na coleta inicial de livros publicados pelo artista e sobre o artista, e do registro visual digital das obras, montei inicialmente um quadro sinóptico de sua produção literária e fui alimentando na medida em que adquiria mais livros do ou sobre o artista, como também, fui visualizando um mapa da linha do tempo de sua produção pictórica, no sentido de realizar uma análise exploratória do desenvolvimento formal de sua pintura, assim como identificar a incidência de temas sobre a cultura amazônica. Foi neste momento que tomei conhecimento de dois pontos cruciais para a minha investigação: algumas obras estavam deslocadas no tempo, pois apresentava um ano de criação que não era compatível com a linha

de desenvolvimento formal e temática de sua produção; e não seria possível realizar um mapeamento dos estilos (no sentido tradicional empregado na classificação de obras de arte), já que o artista apresentava uma dinâmica particular de desenvolvimento visual.

Com base nessas observações iniciais, necessitei confrontar as informações difundidas em seus catálogos e livros sobre as datas e origem das obras, como também sobre os seus dados biográficos, como fora identificado que as próprias informações registradas pelo artista não estavam corretas. Nesse momento da pesquisa, decidi não entrevistar o artista, e sim buscar, por meio da pesquisa documental e da aproximação de dados publicados, a confirmação das informações coletadas, ou pelo menos de sua aproximação.

A partir das análises exploratórias realizadas sobre a sua vasta produção artística e literária, outro ponto mereceu destaque, a natureza do papel do artista nesse conjunto. Ao conhecer mais acerca do próprio artista, como ser atuante na esfera social, artística e cultural da cidade de Manaus, compreendi que as várias denominações dadas ao artista, como antropólogo, sociólogo, filósofo, escritor, poeta, pesquisador, folclorista, humanista, intelectual, pensador, etc., não esclarece de fato o que o define, pois, cada termo desses listados, apenas aponta para um tipo de descrição. A partir das leituras sobre os seus trabalhos, da coleta dos dados de suas obras, tanto literária quanto pictórica, da observação e análise, compreendi que não basta dizer que Moacir Andrade é um pintor-antropólogo, ou um artista-sociólogo, ou artista-poeta, são apenas dualidades de um todo atuante. Do mesmo modo, restringiria se dissesse que a sua obra possa ser definida como uma "pintura-etnográfica", de caráter descritiva das cenas do cotidiano na cidade de Manaus. Mais do que apenas descrever uma realidade, a obra do artista narra essa realidade, como as pinturas sobre os mitos amazônicos.

Com base nessa percepção da natureza atuante de Moacir Andrade, busquei uma expressão que pudesse dar conta dessas várias facetas que o artista possuía. Assim, encontrei na expressão "artesão intelectual", de Wright Mills (1982), o significado de suas qualidades múltiplas, que pudesse ser expressa em uma única conceituação.

É claro que o sentido que Mills (1982) dá ao artesanato intelectual é fruto de sua experiência intelectual como cientista social, mas se aplica bem ao artista Moacir Andrade (se pensarmos na qualidade de cientista artístico), quando Mills diz não haver dissociação entre o trabalho que se realiza, com a vida que se leva. Mills (1982) diz que o pesquisador "deve aprender a usar a experiência de sua vida no seu trabalho continuamente" (MILLS, 1982, p.

212). Quando Wright Mills está falando da prática intelectual do pesquisador em ciências sociais, ele se refere, como resultado desse processo, a escrita. Analogamente, Moacir Andrade desenvolve sua prática intelectual com imagens, mesmo que tome notas e escreva as entrevistas que realizou com os tipos urbanos que acaba retratando em seus desenhos e pinturas, ainda mais pelo fato de que seus desenhos e pinturas compõem ricamente o material bibliográfico<sup>5</sup> publicado por Moacir Andrade.

Desse modo, Mills é enfático ao dizer que "a experiência seja tão importante como fonte de trabalho intelectual original" (MILLS, 1982, p. 213). Claro que não estou pensando no tipo de pesquisador a que se refere Mills, mas ao seu processo prático intelectual, de pensar e refletir sobre os modos de vida, a cidade e o caráter social de suas pesquisas. Assim, posso inicialmente me referir a Moacir Andrade como um artista-pesquisador, tomando a pesquisa, não como meio nem como fim de sua prática, mas perpassando todo o processo de construção de conhecimento.

Ressalto que a intenção de se aplicar a expressão "artesão intelectual" a figura do artista estudado, é no intuito de convergir todas as práticas descritas, que são aplicadas de modo isolado, em uma só ao artista. Assim, penso que definir Moacir Andrade como artesão intelectual<sup>6</sup>, alguém que pensa por meio de sua prática artística, e que não separa a sua atitude intelectual de sua vida social, cultural e artística, como se poderá tomar conhecimento no final desta tese, seria, por ora, o melhor enquadramento de suas múltiplas habilidades. Não apenas Moacir pintava a cultura amazônica, como também a vivia. Tomando a expressão de Mills (1982), defino Moacir Andrade, como um artista intelectual.

Com vista nos resultados alcançados, esta tese foi estruturada em três capítulos. Após apresentar os apontamentos iniciais na introdução, com a ideia de esboçar a tese em linhas gerais, composto pelas orientações e preocupações teóricas emergidas da pesquisa, inicio o primeiro capítulo intitulado "Moacir Andrade entre o Rio e a Cidade", onde é apresentado a trajetória pessoal, acadêmica, profissional e artística de Moacir Andrade, a sua atuação nesse campo na cidade de Manaus, bem como a sua trajetória nacional e internacional no campo da arte, com o intuito de qualificar nosso objeto de estudo. Desse modo, é possível conhecer o

---

<sup>5</sup> É interessante notar, como será apresentado mais adiante nesta tese, que os livros publicados por Moacir Andrade, mais do que se restringir ao texto, são as imagens que "narram", ou descrevem o seu conteúdo.

<sup>6</sup> Jorge Amado aponta que a "qualidade do artista e o ofício do artesão se fundem" na prática artística de Moacir Andrade (*In* Catálogo de 1966, p. 1).

artista, dando base para se abordar a sua obra. Tratamos, além de sua produção artística, também a sua produção literária.

No segundo capítulo intitulado "Em Busca de uma Perspectiva Teórica", a problemática do conceito de estilo existente nos estudos de obras de arte vem a tona, na busca de elucidá-lo, partimos de um levantamento das mudanças históricas ocorridas com a palavra "estilo" e seu emprego no campo da arte. Pontuamos ainda, as abordagens empregadas aos estudos do estilo artístico, a fim de o entendermos enquanto categoria de análise, esboçando assim uma teoria, a partir da ideia de estrutura.

No terceiro e último capítulo chegamos aos "Processos Socioartísticos na Arte de Moacir Andrade", onde o dividimos em duas partes, uma intitulada "Estrutura, o Estilo e as Artes Plásticas", buscamos analisar a obra do artista, os seus desenhos e pinturas, a partir do ponto de vista formal, tomando essa análise como plano de fundo para o estudo da história e da cidade nas obras do artista.

## 1 MOACIR ANDRADE ENTRE O RIO E A CIDADE

O primeiro ponto a se abordar é a relação que o artista construiu com a amazônia<sup>7</sup>, através da história de vida e seu contato com a região. Buscamos nos relatos do artista, em suas produções literárias, em depoimentos e entrevistas que o artista concedeu ao longo de sua vida, traços de seu modo de vida e de seu pensamento, compreendendo que a atuação, não só cultural na região, mas artística, acadêmica, social, política e econômica, em especial a sua atuação na cidade de Manaus.

Para iniciar nosso percurso discursivo sobre as relações que o artista plástico amazonense Moacir Andrade estabeleceu, ao longo de sua vida e carreira com a sua cidade, vale destacar alguns pontos de sua trajetória de vida. Trajetória que se confunde com a Amazônia, pois toda a sua vida e carreira profissional, artística e literária se encontra em estreita relação com a região.

Seu nome de batismo era Moacir Couto de Andrade, e nasceu no dia 17 de março de 1927, na cidade de Manaus. Período esse em que o Amazonas sentia o impacto da queda do preço da borracha e o início de uma crise econômica que se alastrou até a década de 1960. Seu pai, Severino Galdino de Andrade, era um pernambucano, de quase dois metros de altura, vindo para o Amazonas aos 14 anos<sup>8</sup>, (cerca de 1912), para trabalhar nos seringais do Estado. Nasceu em 1898<sup>9</sup> no sertão de Pernambuco, segundo o próprio Moacir relata<sup>10</sup>, e morreu em fevereiro de 1945<sup>11</sup>. Sua mãe, Jovina Couto de Andrade (seu nome de solteira era Jovina Baraúna da Silva Couto), era professora e nasceu em 24 de abril de 1900<sup>12</sup>, vivia na cidade de Manacapuru, à margem do Rio Solimões, onde conheceu o pai de Moacir Andrade, se casando em 1924. Após o casamento, Moacir Andrade conta, em depoimento a Ellza Souza

---

<sup>7</sup> Usaremos o termo "amazônia", com "a" minúsculo, para situar uma concepção da Amazônia, com "a" maiúsculo, particular do artista, como um ponto de vista pessoal. Assim, temos uma amazônia em detrimento a Amazônia.

<sup>8</sup> Moacir Andrade reservou quase três páginas (cada página dividida em três colunas de textos) de seu livro "Antologia Biográfica de Personalidades Ilustres do Amazonas", publicado em 1995, para descrever a biografia de seu pai Severino Galdino de Andrade, entre cerca de 200 biografias de personalidades entre artistas, escritores, intelectuais, políticos, etc..

<sup>9</sup> Em relato no livro de 1995, Moacir indica o ano de 1898, como o ano de nascimento de seu pai, mas em depoimento dado a Ellza Souza (2010), diz não saber quando ele nasceu.

<sup>10</sup> ANDRADE, Moacir. **Antologia biográfica de personalidades ilustres do Amazonas**. Manaus: Imprensa Oficial do Amazonas, 1995.

<sup>11</sup> PESSOA, Simão. **Moacir Andrade: paixão perene pela cultura amazônia**. In: \_\_\_\_\_. Blog do Simão Pessoa. Disponível em: <<http://simaopessoa.blogspot.com.br/2015/10/>>. Acesso em 19 set. 2017.

<sup>12</sup> SOUZA, 2010, p. 15.

(2010), que seus pais, morando em Manaus por um curto tempo, viajaram para o sul do Amazonas, onde viverem por quase dois anos, possivelmente à margem do Rio Aripuanã, onde nasceram os dois primeiros filhos, Luiz que nasceu provavelmente em 1925, e que faleceu com menos de um ano de vida, e Mozart, que nasceu em 1926, ano em que a família retorna para Manaus. A morte do primeiro filho teria sido a causa do retorno para Manaus, onde nasceu Moacir Couto de Andrade, em 1927.

Por meio de seus livros, percebemos que Moacir Andrade reconhece na figura de seu pai e de sua mãe, como responsáveis pela construção de seu caráter, prestando a eles várias homenagens e dedicatórias em seus textos. Percebemos que o seu pai, possivelmente, contava muitas histórias do nordeste pernambucano, como identificamos nesse trecho de seu livro:

[Severino Galdino de Andrade] de pais pernambucanos, afeitos a vida agreste daquela área singular do Brasil, o pequeno sertanejo viveu sua infância como qualquer criança, livre como os camaleões, calangos e bacuraus, pequenos animais da caatinga, seus companheiros de peripécias, ou melhor, suas vítimas, pois eram os alvos das constantes caçadas por entre aquele rendilhado de galhos secos e espinhos. (ANDRADE, 1995, p.108)

Ou essas histórias lhe foram passadas por seu pai, ou era resultado da imaginação criativa do artista quando era menino, ou até ambos os casos são possíveis. O que sabemos é que seus textos apresentam um forte caráter descritivo das cenas narradas pelo escritor, como se fosse testemunha ocular da cena, fato que sabemos não ser possível nesse caso, pois em seu texto, Moacir narra a história de seu pai, antes mesmo deste ter vindo para o Amazonas, por volta do final do século 19 e início do 20. Há indícios de que seu pai era um exímio contador de histórias, motivo de Moacir conhecer tantas histórias da infância de seu pai em Pernambuco, sem identificar a cidade em que o mesmo nasceu, fazendo referência ao interior do Estado. Vemos em alguns trechos de seu relato, Moacir se colocando como narrador da história, em primeira pessoa, quando o escritor diz: "entre muitas estórias que ele [seu pai] contava quando era menino" (ANDRADE, 1995, p. 109), e ainda, "ouvi de meu pai uma estória muito interessante" (p. 110), e quando o artista afirma que

Essas estórias, canções, músicas, danças, comidas, indumentárias e muitos outros costumes e tradições nordestinas próprias do sertão seco e longínquo, foram trazidas para o Amazonas por meu pai e outros conterrâneos seus que para cá vieram no início desse século, aqui sincretizando seus hábitos e seu dia-a-dia que hoje são manifestados através do nosso folclore, da nossa maior religião que é a nossa grande característica amazônica. (ANDRADE, 1996. p. 40)

Moacir relata, possivelmente tenha escutado do próprio pai, que o mesmo viu uma propaganda organizada pelos seringalistas da Amazônia com o intuito de recrutar jovens para trabalhar na extração da borracha. Sendo este o motivo que fez o seu pai, juntamente com um primo chamado José Dionízio de Andrade, viajar de navio de carga, em condições precárias, saindo de Recife para o Amazonas, em 1912.

Podemos perceber como a história de vida e superação de seu pai o tenha inspirado e marcada a sua personalidade e sua atuação como pesquisador, artista e escritor, buscando na história do homem amazônico, descortinar um universo cultural riquíssimo, descrevendo, escrevendo, desenhando e pintando os seus hábitos, os seus mitos e os seus modos de vida.

Moacir conta que depois de seu pai trabalhar por um período no seringal no interior do Amazonas<sup>13</sup>, e em decorrência da Primeira Grande Guerra, e da crise econômica no Estado, veio para Manaus<sup>14</sup>, onde trabalhou como servente de pedreiro, pintor de paredes e também como músico, tocando flauta e clarinete<sup>15</sup> em pequenas festas pela cidade. Moacir narra que Severino ficou em Manaus até 1922, quando resolveu retornar para o interior do Amazonas, no Rio Juruá, em busca de oportunidades de trabalho. Nessa viagem, relata que o seu pai conheceu a sua mãe, uma jovem chamada Jovina Baraúna da Silva Couto, que vivia na zona rural de Manacapuru, uma localidade que o autor identifica por sítio Nova Esperança, cuja família era proprietária do Seringal "Soriano", onde Severino trabalhou até 1924, quando retornou para Manaus, ano em que Severino se casou com Jovina.

O período em que seu pai, Severino Galdino de Andrade, chega ao Amazonas, até o ano de nascimento de Moacir Andrade, ou seja, de 1912 à 1927, Manaus passa por uma intensa crise econômica decorrente da queda do preço da borracha no mercado internacional. Período esse, em que ocorre marcos importantes para a história, a cultura e as artes na cidade, como a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas - IGHA, em março de 1917, e em janeiro de 1918, foi fundada a Academia Amazonense de Letras, tendo como primeiro presidente, Djalma Batista. Época do governo de Pedro Alcântara Bacelar, em que este comprou o atual prédio do Palácio Rio Negro, antigo Palacete Scholz, se transformando na sede do governo e residência oficial do governador (atual centro cultural). Estes são alguns

---

<sup>13</sup> Moacir Andrade não identifica o tempo em que seu pai passou trabalhando como seringueiro no interior do Amazonas.

<sup>14</sup> Do mesmo modo, não é identificado o ano em que isso ocorreu, mas provavelmente entre 1917 à 1921. Em outro livro publicado em 1996, Moacir indica que foi em 1917 que seu pai voltou a Manaus, de férias, devido a um saldo recebido por causa de seu produtivo trabalho no seringal (ANDRADE, 1996).

<sup>15</sup> Moacir relata que o seu pai era um exímio tocador desses instrumentos.

dos fatos que marcaram o período que antecede o seu nascimento, e que contribuirá para a trajetória intelectual e artística de Moacir Andrade e sua atuação no campo intelectual, cultural e artístico da cidade de Manaus.

Podemos citar ainda, a criação da Escola de Aprendizes e Artífices<sup>16</sup> na cidade de Manaus, em 1<sup>o</sup> de outubro de 1910, pelo Governo Federal, por meio do Decreto n<sup>o</sup> 7.566, de 23 de setembro de 1909, com a finalidade de oferecer ensino profissionalizante gratuito. Em 1937, a Escola de Aprendizes e Artífices se transforma no Liceu Industrial de Manaus.

Foi na década de 1930 que Moacir viveu a sua infância na cidade de Manaus, pois os primeiros anos de sua vida passou com os pais e o irmão mais velho, Mozart Couto de Andrade, no interior de Manacapuru no sítio Nova Esperança, de propriedade da família. Mesmo não tendo datas precisas de sua experiência, encontramos em relatos do artista, e depoimentos de conhecidos, fatos que marcaram a sua personalidade.

Moacir conta que quando criança, na cidade de Manaus, brincava nas ruas próximas a sua casa, na Rua Dr. Machado, no centro da cidade, ao lado de onde hoje se encontra a Primeira Igreja Batista de Manaus. De lá saiu aos 27 anos, depois do casamento, em 1953, com Graciema Britto, em 9 de maio, indo morar com a esposa no bairro Nossa Senhora Aparecida, após o nascimento da primeira filha, provavelmente no final de 1954.

Segundo consta em suas biografias, a educação de Moacir Andrade iniciou em casa, onde a própria mãe o ensinou a ler. No entanto, em 1933, Moacir Andrade tomou aulas particulares com Dona Júlia, para se preparar para ingressar no antigo curso elementar do Grupo Escolar Ribeiro da Cunha. Posteriormente, ingressou no curso ginásial, possivelmente com 11 anos de idade<sup>17</sup> (c. 1938-9), iniciado no Colégio D. Bosco e finalizado na Escola Técnica de Manaus (antigo Liceu Industrial de Manaus), entre 1942 a 1945, onde concluiu sua formação profissional no curso de Marcenaria.

Mesmo estudando, ainda jovem o artista começou a trabalhar nas usinas da cidade de Manaus, pois encontramos uma certidão emitida por Isaac J. Pazuello, em 28 de novembro de

---

<sup>16</sup> Há uma nota no site do IFAM (<http://www2.ifam.edu.br/noticias/morre-moacir-andrade-ex-aluno-e-ex-professor-do-ifam>, acesso em 27 jun. 2017) em que aponta que em 1935, Moacir ingressou aos oito anos na Escola de Aprendizes e Artífices, mas não encontramos documentos que comprovem essa informação, nem o que ele estudou na época.

<sup>17</sup> Naquela época, o sistema educacional permitia o ingresso no primeiro ano do curso ginásial, alunos a partir de 11 anos, segundo o Decreto n<sup>o</sup> 19.890, de 18/04/1931 (MINHOTO, 2008).



1969, que indica que Moacir Andrade trabalhou na Usina Ajuricaba de 17 de março de 1937 a 2 de dezembro de 1942.

Trabalhou ainda, na Usina Americana, em Manaus, de 15 de março de 1945 a 4 de janeiro de 1948, segundo declaração expedida pela Companhia de Importação e exportação S.A., em 13 de outubro de 1969.

No magistério, o artista iniciou sua carreira, ainda no último ano de seu curso de Marcenaria na Escola Técnica de Manaus, segundo depoimento do próprio artista dado a Ellza Souza (2010), durante o período de 1945 a 1950, na Escola Normal São Francisco de Assis, onde foi professor de matemática e desenho técnico. No entanto, em depoimento escrito em 06 de junho de 1960, Fueth Paulo Mourão diz que Moacir começou a lecionar em fevereiro de 1946<sup>18</sup>, aos 18 anos de idade.

No ano de 1954, a Secretaria de Educação e Colégio Estadual do Amazonas, homenageiam o artista Moacir Couto de Andrade, agraciado com a medalha de honra ao mérito pela sua intensa participação na Semana Cultural promovida por essa secretaria e colégio, em 28 de março<sup>19</sup>.

Moacir Andrade também foi técnico em contabilidade, pois encontramos um certificado de 25 de fevereiro de 1968<sup>20</sup>, emitida pela Escola Técnica de Comércio Brasileira, constando que cursou e concluiu o curso técnico de Contabilidade no ano de 1957.

O artista, em depoimento para Souza (2010), conta que foi em 1948 que prestou concurso para o magistério, onde começou a ministrar no Colégio Estadual do Amazonas. Não encontramos documento se referindo a essa data, mas somente no Diário Oficial do Estado do Amazonas de 14 de agosto de 1959, é que fora nomeado para, o que chamavam de "cadeira" (área) de desenho no referido colégio. Moacir Couto de Andrade foi nomeado como professor de Desenho, do Colégio Estadual do Amazonas (atual Colégio Amazonense Dom Pedro II), no dia 10 de julho de 1959, com efeito a partir de 1<sup>o</sup> de março de 1959, publicado Diário Oficial do Estado do Amazonas, n<sup>o</sup> 18.971, de 14 de agosto de 1959 (p. 3). Foi também ocupante do cargo de professor da Secretaria de Educação e Cultura/SEC-AM, atuando como professor de Desenho da Escola Normal Benjamin Constant. Aposentou-se como professor do quadro do magistério estadual, em 1<sup>o</sup> de fevereiro de 1981, por meio do Decreto publicado no Diário Oficial n<sup>o</sup> 24.702 de 10/02/1981 (p. 02), ficando ainda como professor na Escola

---

<sup>18</sup> FIEAM. **Moacir sob o olhar dos amigos**. Manaus: FIEAM, 2013. pp. 144-145.

<sup>19</sup> Acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas - IGHA.

<sup>20</sup> Esse certificado se encontra no acervo do Museu Moacir Andrade no IFAM.

"Farias de Brito", onde ministrou Português e Educação para o Lar (Diário Oficial nº 25.490, de 27/04/1984, p. 4).

Em 03 de agosto de 1961, o artista e escritor recebe a Medalha de Ouro de Honra ao Mérito<sup>21</sup>, outorgada pela Universidade de Santa Catarina, pela sua participação na semana de Arte e Literatura, promovida pelo Conselho Superior da Universidade de Santa Catarina. No mesmo ano, recebeu o título de Sócio Benemérito do Madureira Atlético Clube de Manaus. Foi membro do Conselho Fiscal da Cooperativa Banco Popular de Manaus Limitada, a partir de 29 de agosto de 1964. Temos dados que de 1964 a 1965, Moacir Andrade era membro do Conselho Fiscal da Cooperativa Banco Popular de Manaus Limitada (DOE nº 20.728, de 24 de agosto de 1965, p. 5).

No ano de 1962, o artista recebeu duas medalhas de Mérito Cultural, uma pela Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério das Relações Exteriores, em 16 de março de 1962, pela sua alta contribuição e dedicação à cultura brasileira no exterior; e outra, em 20 de julho, pela Secretaria da Reitoria da Universidade do Rio Grande do Sul, pelos serviços culturais prestados ao Brasil<sup>22</sup>.

Já no ano de 1965, Moacir Andrade é designado, por meio de publicação do dia 7 de julho de 1965, do Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 20.688, a afastar-se das funções de magistério do Colégio Estadual do Amazonas e da Escola Normal Benjamin Constant, onde exercia a função de professor de Desenho, para "informar-se da Técnica de Organização de Museus, visando a constituição da Pinacoteca do Estado" (DOE nº 20.688, p. 2), no prazo de 20 dias, no Rio de Janeiro. Sendo em expediente do dia 8 de agosto do mesmo ano, publicado no Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 20.727, de 23 de agosto de 1965, Moacir Andrade é afastado novamente para "prestar serviços na organização da Pinacoteca do Estado" (p. 1), durante todo o restante do ano.

Em 24 de setembro de 1965, em Decreto publicado no Diário Oficial do Estado, nº 20.763, em 05 de outubro de 1965, Moacir Andrade foi nomeado o primeiro diretor da Divisão da Pinacoteca do Estado, assumindo também o cargo de Conservador, do quadro permanente lotado na Pinacoteca do Estado, e por meio da Portaria nº 11 de 14 de janeiro de 1966, publicada no DOE nº 20.860, de 02 de fevereiro de 1966, colocou-o à disposição da Pinacoteca, como diretor, deixando o cargo por meio do Decreto de 22 de março de 1968, publicado no Diário Oficial nº 21.507, de 23 de abril de 1968. Nesse período, Moacir Andrade

---

<sup>21</sup> Acervo do IGHA.

<sup>22</sup> Ambas as medalhas pertencem ao acervo do IGHA.

ficou afastado da sala de aula onde lecionava, conforme outras portarias que indicavam o seu cargo de professor, vago.

Moacir Andrade ficou menos de três anos no cargo de diretor. Após isso, o artista exerceu o cargo de diretor do Teatro Amazonas, de junho a setembro de 1968, segundo a "Determinação de Serviço nº 02, de 1º de junho de 1968", e a "Determinação de Serviço nº 07, de 23 de setembro de 1968".

O artista disse também, em depoimento a Souza (2010), que foi em 1968 que fez concurso para a Escola Técnica Federal do Amazonas - ETFAM. Outros dados indicam a década de 1970, o início de sua atuação como professor na então ETFAM. Principalmente se levarmos em consideração a data de sua aposentadoria, publicada no Diário Oficial da União nº 45, de 7 de março de 1997, que concedeu aposentadoria voluntária, pela Portaria nº 93, de 19 de fevereiro de 1997, a pedido de Moacir Andrade, com data de 11 de outubro de 1996.

Esses dados indicam que Moacir Andrade se aposentou aos trinta anos de magistério, como indica o texto de sua portaria, ao se referir ao Art. 40, Inciso III, alínea "b", da Constituição Federal, e ao Art. 186, Inciso III, alínea "b", da Lei 8.112, de 11 de dezembro de 1990. Desse modo, iniciou a sua carreira no magistério federal, no ano de 1968, como atestado anteriormente. Em documento expedido pelo Setor de Serviços Gerais da Escola Técnica Federal do Amazonas, em 23 de maio de 1972, confirma que Moacir Andrade foi professor de Desenho Técnico (1º grau), desde de 23 de setembro de 1968, sendo aprovado 1º lugar em concurso público, homologado e publicado no Diário Oficial da União em 16 de agosto de 1968.

Ainda no ano de 1968, em 03 de setembro, o artista recebeu a medalha de Honra ao Mérito<sup>23</sup>, do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, pela sua "contribuição à Ciência, à Cultura e a Educação do Amazonas e do Brasil", como descrito na legenda da medalha. E em 26 de julho de 1969, o Ministério da Educação homenageia Moacir Andrade por sua contribuição à educação e à cultura do Amazonas.

No mesmo ano, frequentou o Curso de Comunicação de Massa, ministrado pelo Centro Educativo de Comunicações do Nordeste e promovido pela Fundação Cultural do Amazonas, além de ministrar "Psicologia e Percepção Visual dos Desenhos Geométricos e Artísticos", de 1 de março a 19 de dezembro de 1969, no curso de Desenho da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas. E de 3 de março a 28 de dezembro de 1970, ministrou

---

<sup>23</sup> Acervo do IGHA.

"Técnica de Organização e Administração de Material Escolar", também no curso de Desenho da Pinacoteca. E em abril de 1970, ministrou "Cores, Psicologia das Formas e Ambiente", no curso de Decoração de Interiores da Pinacoteca.

Em 1970, recebeu a medalha de ouro de Honra ao Mérito<sup>24</sup>, outorgada pelo Comando Militar da Amazônia, pela sua contribuição ao Patrimônio Artístico e Cultural dessa instituição, no dia 16 de novembro. E no dia 21 do mesmo mês, Moacir Andrade foi eleito presidente do Clube da Madrugada, com mandato de 1 ano, segundo certidão expedida por essa entidade, em 02 de março de 1971. Além de se associar ao Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, no dia 09 de agosto de 1971, ocupando a cadeira n<sup>o</sup> 28 - João Barbosa Rodrigues.

Também em 1970, encontramos uma fotografia<sup>25</sup> em que o artista posa para o registro no dia de sua formatura no curso de bacharelado em Administração de Empresas. Em outros textos biográficos, indica que esse curso foi realizado na Universidade do Amazonas. Contudo, não foi possível ter acesso ao registro ou diploma de sua formação acadêmica.

Em 23 de maio de 1973, o Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, outorga a medalha de Ouro de Honra ao Mérito<sup>26</sup> a Moacir de Andrade, pelos "inestimáveis serviços culturais prestados à essa instituição de ensino e cultura". E em 1977, o IBAMA homenageia o artista, com medalha de Ouro, pela "sua inestimável colaboração à luta pela preservação da nossa floresta", em 26 de março. Dois anos depois, em 04 de outubro de 1979, a Assembleia Legislativa do Amazonas, lhe outorga a "Medalha de Mérito Legislativo"<sup>27</sup>, "pela sua alta e estimável contribuição à ordem pública".

Em 1980, Moacir Andrade estava atuando como assessor do Gabinete do Reitor da então Universidade do Amazonas (Diário da Justiça n<sup>o</sup> 25.712, de 26/03/1985, p. 5). Fez parte do corpo de Jurados do 1<sup>o</sup> Tribunal do Júri. Fez parte também do Grupo de Trabalho Permanente da Comissão de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas, como representante da Fundação Universidade do Amazonas (Diário Oficial n<sup>o</sup> 24.457, de 14/02/1980, p. 3, e n<sup>o</sup> 24.461, de 22/02/1980, p. 3). Atuou como representante da Fundação Universidade do Amazonas, na Revista do Patrimônio Cultural (Diário Oficial n<sup>o</sup> 24.529, de 03/06/1980, p. 4).

---

<sup>24</sup> Acervo do IGHA.

<sup>25</sup> Acervo do IGHA.

<sup>26</sup> Acervo do IGHA.

<sup>27</sup> Acervo do IGHA.

Em 1982, foi designado para a Superintendência do Teatro Amazonas, a partir de 17 de dezembro de 1981, pela Portaria GS 232/82, publicado no Diário Oficial nº 24.962, de 04 de março de 1982.

Segundo conversas com ex-alunos do extinto curso de Educação Artística da Universidade Federal do Amazonas, Moacir Andrade lecionou, provavelmente de 1981 a 1985<sup>28</sup>, a disciplina Desenho Técnico, para a primeira turma desse curso de graduação, pois o curso de Licenciatura em Educação Artística foi criado em 1980, segundo a Resolução 05/1980, do Conselho Universitário da Universidade Federal do Amazonas, de 14 de agosto de 1980, e sua primeira turma ingressou no primeiro semestre letivo de 1981, época em que Moacir Andrade era assessor do Gabinete do Reitor da Universidade do Amazonas. Nessa época, manteve contato com o então vice-reitor da universidade, Roberto dos Santos Vieira<sup>29</sup>, ocasião em que este último escreveu a primeira parte do livro "Manaus: Monumentos, hábitos e Costumes", de Moacir Andrade, publicado em 1982.

O artista também demonstrou manter relações políticas, pois foi filiado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB (Diário da Justiça nº 25.796, de 29/07/1985, p. 5), sob o número 1579, inscrito em 02 de fevereiro de 1985, ano em que Amazonino Mendes era prefeito de Manaus, sendo seu sucessor, eleito em 1985, Manoel Henrique Ribeiro, do PMDB, ficando no cargo de 1986 à 1989.

Em 1 de outubro de 1985, recebeu da então Escola Técnica Federal do Amazonas, em que era professor, a medalha de Mérito Educacional e Cultural Paulo Sarmento, por ter se "distinguido em obras educacionais e meritórias e de expansão do progresso material e cultural do Estado e do País".

Recebeu, em 1987, a medalha de Mérito Cultural do Ministério da Cultura, o diploma e a medalha Ruy Araújo de Mérito Cultural, em 1989, da Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas. E em 15 de outubro de 1988, recebeu a Medalha Pedro Silvestre do Conselho Estadual de Educação do Amazonas, pelo reconhecimento e dedicação ao

---

<sup>28</sup> Não encontramos documentos que corroborem com esses dados, o que sabemos fora coletado em conversas com ex-alunos do curso. Acreditamos também, que o artista exerceu um papel importante na implantação desse curso na universidade, dado a proximidade que ele mantinha com o então reitor Octávio Hamilton Botelho Mourão.

<sup>29</sup> Roberto dos Santos Vieira, era professor da Faculdade de Direito e foi vice-reitor até 1984, sendo eleito reitor para a gestão de 1985 à 1989. Considerado o pai do Direito Ambiental na Amazônia, segundo José Roque Nunes Marques, em aula magna de abertura do ano letivo do Programa de Pós-Graduação em Direito Ambiental da Universidade Federal do Amazonas (disponível em: <http://www.mpam.mp.br/noticias-sp-1771083401/10680-procurador-de-justica-do-mp-am-recebe-a-medalha-professor-roberto-dos-santos-vieira#.Wsf0S8gh28o>. Acesso em 06 abr. 2018).

magistério. Também, Moacir Andrade recebeu, em 17 de fevereiro de 1992, o diploma de "Amigos do Colégio Militar de Manaus", pelos "serviços e atenções especiais dedicadas a este estabelecimento".

Em 1993, Moacir Andrade foi eleito membro da Academia Amazonense de Letras, ocupando a cadeira de nº 02 cujo patrono é Euclides da Cunha, sendo a sua pose no ano de 1994. Hoje o artista possui um Museu dedicado à sua vida e obra, localizado no Instituto Federal do Amazonas - IFAM, com um acervo de pinturas, fotos, livros e correspondências.

Em 02 de agosto de 1999, o artista recebe a medalha de Honra ao Mérito<sup>30</sup>, outorgada pela Associação Comercial do Amazonas, reconhecendo a sua participação e contribuição no desenvolvimento do Amazonas.

Em 2013, recebeu da Câmara Municipal de Manaus, a medalha de ouro Cidade de Manaus pelo Decreto Legislativo nº 41 de 2013, como reconhecimento dos serviços prestados à sociedade manauara, por difundir a cultura da região amazônica, pelo país e pelo mundo.

Encontramos mais uma medalha no acervo do IGHA, referente a homenagem ao artista, realizada pela Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela contribuição à cultura brasileira<sup>31</sup>.

De posse desses dados que relatam uma breve trajetória da vida pessoal, acadêmica e profissional do artista plástico Moacir Andrade, percebemos a diversidade de sua atuação nas variadas esferas da sociedade, seja referente a sua formação acadêmica, sua posição e relação com a política, seja no campo da educação e da cultura do Estado do Amazonas, especificamente na cidade de Manaus, o que demonstra que o artista mantinha várias facetas de atuação. O reconhecimento por meio de homenagens e prêmios recebidos pelas diversas instituições da cidade de Manaus e situados em estados do Brasil, corroboram com o fato de que Moacir Andrade foi uma personalidade influente no meio educacional, cultural, político e econômico na cidade de Manaus. E que essa atuação caminhava concomitantemente com a sua atuação e produção artística como veremos adiante neste capítulo.

---

<sup>30</sup> Acervo do IGHA.

<sup>31</sup> Essa e outras medalhas se encontram no acervo do IGHA.

## 1.1 MOACIR ANDRADE, ARTES PLÁSTICAS E LITERATURA

Para se conhecer os aspectos formais na produção artística de Moacir Andrade, o primeiro ponto a se abordar, é a relação que o artista teve com a arte, através de sua construção como artista e sua produção e atuação no campo das artes plásticas em Manaus, bem como o temas que desenvolveu durante a sua trajetória. Posteriormente, por meio de observações visuais diretas das obras do artista, identificamos as características existentes no estilo do artista, bem como os elementos recorrentes nas suas obras.

Desse modo, para fins de estudos, abordaremos o conjunto de sua obra artística, mas especificamente as pinturas e os desenhos catalogados durante a coleta dos dados da pesquisa, que foram encontradas, tanto em acervos particulares e do próprio artista, como em reproduções impressas em diversas publicações, principalmente em seus livros e catálogos.

Mesmo que quase a totalidade dos textos publicados sobre o artista, o tratem como autodidata, Moacir Andrade teve, o que podemos aproximar, de uma formação artística no campo do desenho, na época em que estudou no então Liceu Industrial de Manaus<sup>32</sup>, de 1942 a 1945, sendo-lhe conferido o título de "Artífice Marceneiro", pela então Escola Técnica Federal de Manaus, em 20 de dezembro de 1945<sup>33</sup>.

Em seus textos biográficos mais antigos, que datam de meados da década de 1960, assinala que durante o seu período de estudos na Escola Técnica Federal de Manaus, o artista concluiu o curso técnico de desenho, onde estudou desenho técnico com Pojucan Rafael de Souza, Ildefonso Olindo dos Santos e Hosana da Silva<sup>34</sup>, mas na verdade, segundo o certificado de conclusão desse curso, emitido pela Escola Técnica Federal de Manaus, situado a Avenida Sete de Setembro, o artista se formou como "artífice marceneiro", referente a conclusão no curso industrial de Marcenaria.

---

<sup>32</sup> O Liceu Industrial de Manaus, atual Instituto Federal do Amazonas, foi criado em 1<sup>o</sup> de outubro de 1910 na cidade de Manaus, tendo como designação Escola de Aprendizes e Artífices. Na época era ofertado o curso industrial. Em 1942, se transformou na Escola Técnica de Manaus, pelo Decreto-Lei n<sup>o</sup> 4.127, de 25 de fevereiro de 1942.

<sup>33</sup> O diploma original se encontra no Museu Moacir Andrade, no Instituto de Educação Tecnológica do Amazonas - IFAM. Esse museu teve seu nome alterado de "Sala Memória da ETFAM", para "Museu Moacir Andrade", em 27 de maio de 1994, pela Portaria n<sup>o</sup> 470-GDG/ETFAM/94 de 27 de maio de 1994.

<sup>34</sup> Ver "Moacir Andrade: 20 anos de Pintura", publicado no Jornal do Comércio, em 9 de abril de 1972.

Suas primeiras criações artísticas datam da década de 1930, quando praticamente Moacir Andrade iniciou sua atividade criativa, quando conheceu a sua madrinha em 1933 (ano do retorno da família do artista a Manaus) e se mudou para a Rua Dr. Machado (provavelmente no final de 1934), e vão até a década de 2010. Sendo que, no universo da pintura, seus primeiros trabalhos datam da década de 1950 e seu primeiro livro sobre a cultura amazônica, data da década de 1970.

Recorremos aos livros, devido ao fato de grande parte de suas obras não se encontrarem de posse do artista ou se encontrarem em acervos particulares, tanto na cidade de Manaus, onde Moacir Andrade residiu, como no restante do Brasil e no mundo. Muito de suas obras fazem parte de acervos de galerias e museus pelo Brasil e pelo mundo.

Sobre a sua atuação artística e participação em exposição, mostras e salões de artes plásticas, há várias indicações de exposições em seus catálogos e listados em suas biografias publicadas no decorrer das décadas de 1960 à 2000. No entanto, procuramos documentos que corroborassem com tais dados. O que foi uma tarefa exaustiva, dado que muita dessas exposições, que demonstravam a sua atuação no campo artístico, carecia de mais informações. Assim, empreendemos uma tarefa de coleta de dados que nos levaram a várias instituições, bibliotecas, como na Universidade Federal do Amazonas, na Academia Amazonense de Letras, no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, no Instituto Federal do Amazonas, na Pinacoteca do Estado do Amazonas, todas situadas em Manaus, como também nas bibliotecas do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), na qual encontramos uma valiosa quantidade de dados em catálogos, alguns dos quais não encontrados em Manaus, e recortes de jornais preciosíssimos, como o que consta a matéria sobre a primeira exposição do artista em São Paulo, em setembro de 1958. Buscamos ainda, recortes de jornais locais e nacionais e ainda foi realizada uma visita no ateliê do artista.

Mesmo tendo coletado dados que corroborassem com as suas participações artísticas, algumas das que constam listadas em suas biografias, não foram possíveis serem comprovadas. Assim, apresentamos de fato, as exposições confirmadas com documentação, sendo que daremos indicação das que não foram encontrados documentos comprobatórios, buscando uma aproximação de datas.



### 1.1.1 Moacir e as Artes Plásticas

Os primeiros catálogos e matérias de jornais sobre as exposições de Moacir Andrade, em seus textos biográficos, até a década de 1970, aponta o início de sua carreira artística, em 9 de abril de 1952<sup>35</sup>, e o marco, a exposição na então Escola Técnica Federal de Manaus, mas na verdade, a exposição ocorreu no dia 9 de maio de 1952 (figura 01), e não no mês de abril, como aponta o jornal. No entanto, em um catálogo de 1965<sup>36</sup>, lista como a primeira mostra individual de seus trabalhos, a exposição de dezembro de 1956, na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, em Manaus, sendo que em agosto de 1955, participa de uma exposição coletiva na mesma biblioteca. Já no catálogo de 1966, acerca da exposição de 20 trabalhos de Moacir Andrade na cidade de Belém/PA, na ocasião das comemorações dos 350 anos da cidade, assinala quatro exposições individuais, em 1954, 1955, 1956 e 1957. Percebemos, contudo, que o despontar de sua carreira se confunde com a eclosão do movimento Clube da Madrugada, em 1954, na cidade de Manaus.

Figura 01 - Convite da mostra de pinturas de Moacir Andrade.



Fonte: Acervo do Museu Moacir Andrade no IFAM.

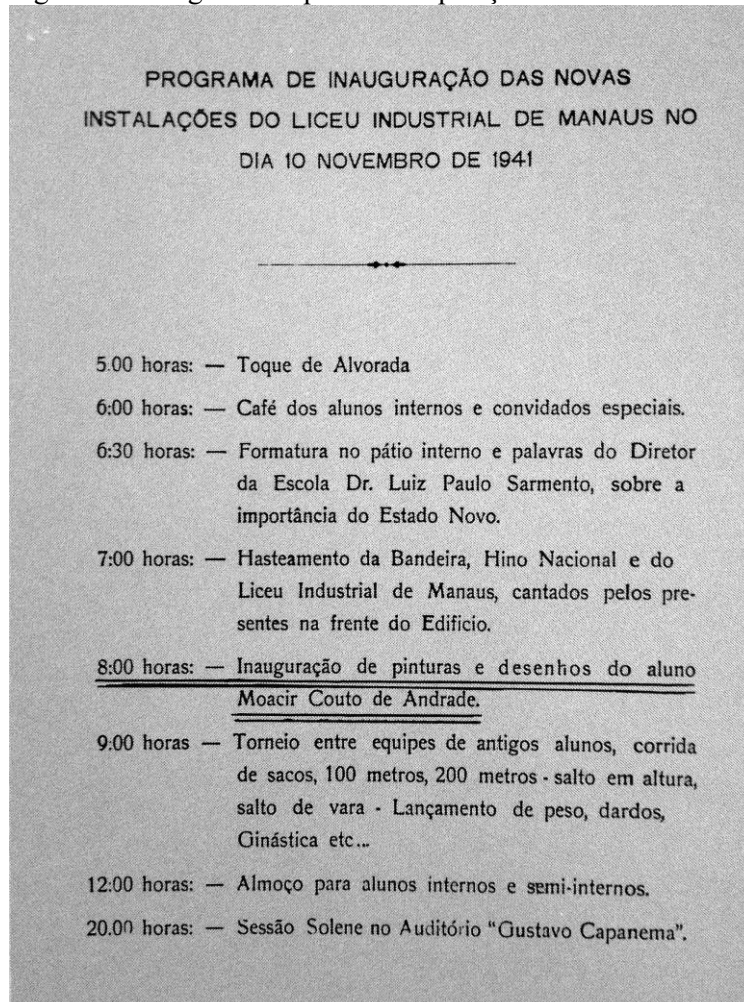
<sup>35</sup> Ver "Moacir Andrade: 20 anos de Pintura", publicado no Jornal do Comércio, em 9 de abril de 1972.

<sup>36</sup> Ver "Moacir Andrade: Catálogo", de 1965.

A partir de um panfleto registrado em seu livro de 1992<sup>37</sup>, consideramos o início de sua atuação artística, o dia 10 de novembro de 1941, quando era aluno do Liceu Industrial de Manaus, em que participou, com uma mostra de desenho e pinturas (figura 02), das atividades de comemoração da inauguração das novas instalações do liceu, na Avenida Sete de Setembro onde existia a Praça Castelo Branco.

Nessa exposição de 1941, não encontramos identificação de obras e temas abordados nos desenhos e pinturas<sup>38</sup> do artista, nem sequer foi coletado imagens de suas obras. Contudo, o artista afirma que só foram expostos nessa ocasião, vários de seus desenhos que sua madrinha, na época, Clotildes de Araújo Pinheiro, havia guardado, e que começara a pintar somente, para a sua primeira exposição individual em 1952.

Figura 02 - Programa da primeira exposição de Moacir Andrade, em 1941.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 08.

<sup>37</sup> ANDRADE, 1992.

<sup>38</sup> Apesar do panfleto da figura 02 indicar exposição de "desenhos e pinturas do aluno Moacir Andrade, não encontramos dados sobre pinturas executadas nesse período, apenas desenhos, como o próprio Moacir observa em seus catálogos e livros, quando se refere a essa mostra de 1941, e que apenas no início da década de 1950, que iniciará a sua produção em pintura.

A partir dessa mostra de 1941, encontramos relatos de sua segunda exposição, quase 11 anos depois, em 1952, no mesmo local, no antigo Liceu Industrial de Manaus, no espaço da já denominada Escola Técnica Federal de Manaus, ocorrida no dia 9 de maio de 1952.

Não registramos pintura alguma dessa exposição, porém a pintura mais antiga que coletamos do artista, data do ano de 1953 (figura 03), um ano após a sua primeira mostra individual na Escola Técnica Federal de Manaus. Essa pintura é marcada por pinceladas carregadas nas figuras dos barcos e velas em primeiro plano. O fundo, em tons azuis, juntamente com os marrons e pretos dos barcos, deixam a tela escura, realçando as marcas de cores na parte inferior do quadro que compõe o rio.

Figura 03 - Sem título, 1953.



Fonte: Acervo do Museu Moacir Andrade, no IFAM.

As demais pinturas coletadas (oito no total) são do final da década de 1950, e seguem a tendência de tons escuros e pinceladas carregadas que o artista emprega em suas obras. É nessa década de 1950 que sua carreira artística ganha projeção local, principalmente com as próximas exposições, como a de 1954, com a eclosão do movimento Clube da Madrugada<sup>39</sup>,

<sup>39</sup> Na qual o próprio artista foi membro e pertencente ao primeiro núcleo (PÁSCOA, 2011), o que incitou no artista a busca por uma linguagem livre de convenções, segundo o próprio artista a definia.

em que participou do Salão Ideal Clube, organizada por esse movimento, em Manaus<sup>40</sup>. Sobre essa exposição, identificamos na lista realizada pelo Ellza Souza (2010), um total de 61 telas. Dos títulos listados pela autora, não foi identificado pintura alguma sobre os mitos amazônicos. Tema esse, que só iniciará a pintar a partir da segunda metade da década de 1960. Seus temas giram em torno da cidade de Manaus e municípios vizinhos, como o Cacau Pirêra, seus tipos sociais, seus bairros, seus igarapés, seus modos de habitar a cidade e as proximidades do Rio Negro.

Participou, juntamente com outros membros do Clube, de exposições coletivas (1954, 1955, 1956, 1957) como eventos dessa organização cultural e artística. Páscoa (2011) coloca que era possível perceber que “uma concepção ‘moderna’ de arte manifestou-se em Manaus após a criação do Clube da Madrugada e passou a ser difundida com a Pinacoteca do Estado do Amazonas” (PÁSCOA, 2011, pp. 151-152).

Em depoimento a Souza (2010), Moacir Andrade relata que o Clube da Madrugada já existia antes de sua fundação em 1954. Desde o final de 1940, um grupo de jovens intelectuais de Manaus se encontravam na casa do artista Anísio Melo, posteriormente passando a reunirem-se na Praça Heliodoro Balbi (Praça da Polícia) (SOUZA, 2010). Ellza Souza (2010) comenta que a intenção do Clube era modernizar a cultura em Manaus, buscando uma postura que assumisse a "brasilidade" e a cultura amazonense. Assim, o movimento apresentava uma postura de resistência aos padrões acadêmicos na arte e buscava afirmar a liberdade política (PÁSCOA, 2011).

José Vicente de Souza Aguiar (2002) coloca o Clube da Madrugada como um movimento que foi mais que uma manifestação cultural, suas preocupações eram sociais e educativas. Não só exposições eram realizadas pelos membros do Clube, mas cursos de artes eram oferecidos pelos artistas, entre eles, o próprio Moacir Andrade, já que o artista era também professor e rotineiramente lecionava desenho e pintura.

Em agosto de 1955, participou de uma mostra coletiva na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, em Manaus<sup>41</sup>. Em 1956, o artista realizou duas mostras de seus trabalhos, a primeira em junho, no Ideal Clube, em Manaus, sob a ação do Clube da

---

<sup>40</sup> Ver Andrade, 1992; Catálogo de 1978b.

<sup>41</sup> Ver Catálogo de 1965; Catálogo de 1978b.

Madrugada, e a segunda em dezembro, na Biblioteca Pública do Estado, também em Manaus<sup>42</sup>. Em 1957 expôs novamente no Ideal Clube, em Manaus<sup>43</sup>.

Ano de 1958 foi um marco na sua carreira, além de expor no mês de março na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas em Manaus, foi em julho, quando viajou para a nova capital do Brasil, Brasília, onde expôs no Brasília Palace Hotel<sup>44</sup>, sua primeira exposição fora do Amazonas, patrocinado por Adalberto Ferreira do Vale.

Em setembro de 1958, vai para São Paulo, onde expôs no Museu de Arte de São Paulo - MASP<sup>45</sup>. Ocasão em que foi convidado para proferir uma palestra com o tema Amazônia, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo - USP, como relata Sérgio Buarque de Holanda (FIEAM, 2013). Nessa mostra, identificamos 33 obras, continuando os temas abordados em exposições anteriores. Em entrevista dada a Kawall (1972), Moacir relatou que nessa ocasião passou quatro meses em São Paulo, com o incentivo de Pietro Maria Bardi. Momento esse que lhe rendeu reconhecimento na cidade de Manaus. Outro fato importante que o artista relata, foi o início de seu interesse pelo folclore<sup>46</sup> e tradições locais, pintando constantemente, iniciando, portanto, uma vasta produção artística que se seguiu a partir do início da década de 1960 até a sua morte, em 27 de julho de 2016.

Desse ano, de 1958, temos duas pinturas do artista. Não sabemos se estas obras fizeram parte das exposições em Brasília e São Paulo, mas nos dá um exemplo das características visuais e técnica, empregadas em suas pinturas, como a da figura 04, em que o artista retrata a filha nos braços da babá.

---

<sup>42</sup> Ver Catálogo de 1965; Catálogo de 1978b.

<sup>43</sup> Ver Andrade, 1992; Catálogo de 1978b.

<sup>44</sup> Em entrevista concedida a Luiz Ernesto Machado Kawall, publicada em livro, em 1972, o jornalista aponta que a exposição de Moacir Andrade em 1958, em Brasília, foi realizada no Brasília Palace Hotel, com o patrocínio de Adalberto Ferreira do Vale, diferentemente de outros textos que indica que a exposição ocorreu no Hotel Nacional. Contudo, em 1958, o único hotel inaugurado em Brasília, foi o Brasília Palace Hotel, construído em um ano (1957-1958). O Hotel Nacional foi construído no início da década de 1960, segundo o *website* do hotel, em que podemos concluir que a exposição ocorreu mesmo no Brasília Palace Hotel.

<sup>45</sup> Ver Catálogo de 1965; Catálogo de 1978b.

<sup>46</sup> Folclore pode ser compreendido, segundo a Carta do Folclore Brasileiro, de 1995, como "o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade" (COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE. **Carta do folclore brasileiro**. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em 7 abr. 2018). A carta entende ainda, que folclore e cultura popular são equivalentes.



Figura 04 - *A Menina Graciema nos Braços de sua Babá*, 1958.



Fonte: Acervo do SESC-AM.

Seguindo parte da tendência visual de sua obra anterior, essa tela, apresenta tons escuros, pinceladas carregadas e contornos marcados, com um forte contraste cromático entre o primeiro plano (as duas figuras) em tons amarelos avermelhados claros e marrons claros, com o fundo predominantemente azul escuro, o que faz destacar as duas figuras.

O ano de 1958 é considerado um marco na trajetória artística de Moacir Andrade. É após esse momento que Moacir começa "interpretando a paisagem e o homem amazônico" (KAWALL, 1972, p. 173), como o próprio artista aponta. Expressão que Alencar e Silva<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Ver Catálogo de 1970.

usa ao considerar o artista "o melhor intérprete da paisagem e do homem amazônicos", em que extrai da paisagem, das tradições, dos mitos, dos costumes da região, o material para as suas obras. Ao ser indagado sobre as características de suas obras apresentarem um caráter primitivo, Moacir responde que

não me considero um primitivo. Em pintura, como em tudo na vida, sou um auto-didata, não tive professor em arte nem qualquer influência. Faço uma pintura de raízes regionais, inspirada no mundo da Amazônia e nas recordações sentimentais da infância. Quando muito eu seria um primitivo folclórico erudito. (KAWALL, 1972, p. 174)

No entanto, em uma outra entrevista, Moacir descreve a sua obra como "primitivo-mitológico" (REGEHR, 1975), mas usa termos como "telurismo", "regional" e "autóctones" para caracterizar a sua produção pictórica, afirmando que "o artista é o intérprete do mundo" (KAWALL, 1972, p. 174). O artista diz ainda, que "um quadro (...) deve ser um documento que represente e interprete a cultura do meio onde vive o artista, seu autor" (KAWALL, 1972, p. 174), considerando a criação como um exercício mental (REGEHR, 1975). Assim, podemos compreender o papel representativo e interpretativo de sua produção artística, ao entender que o artista representa e interpreta a paisagem, o homem amazônico e o folclore da região, definindo-se ainda, como "primitivo folclórico erudito" (KAWALL, 1972, p. 174).

Com o patrocínio da revista "O Cruzeiro", pertencente aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, expõe de dezembro de 1959 a janeiro de 1960, na Galeria Montmartre, no Rio de Janeiro<sup>48</sup>. O Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos (CAVALCANTI, 1973) aponta que essa participação de Moacir Andrade na Galeria Montmartre-Jorge, foi com outros artistas, em uma exposição coletiva. Em janeiro de 1960, foi escolhido como o "melhor pintor do ano de 1959", pela A Gazeta.

De 1959, encontramos cinco obras. A figura 05 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.

---

<sup>48</sup> Ver Catálogo de 1965; Catálogo de 1978b.



Figura 05 - *Antiga Usina de Manaus*, 1959. Óleo sobre tela. 62 cm x 72 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Em 1960, expôs novamente na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, em Manaus<sup>49</sup>. Participou também, do I Salão de Arte Moderna de Manaus, em 1960<sup>50</sup>. além de retornar mais uma vez para São Paulo, onde expôs, no mês de julho, no MASP, participando do Concurso PROBEL de Pinturas<sup>51</sup>.

Em relação ao ano de 1960, coletamos quatro pinturas com datas identificadas, sendo duas sobre o nu feminino, uma natureza morta e um retrato, e mais duas sem confirmação da data, mas que segundo o livro de 1978, seria de 1960. Moacir segue as mesmas características das obras anteriores, mas diversificando na composição visual. Experimenta a fragmentação da forma, por meio de um jogo de linhas verticais e horizontais presentes em todos os planos da pintura (figura 06).

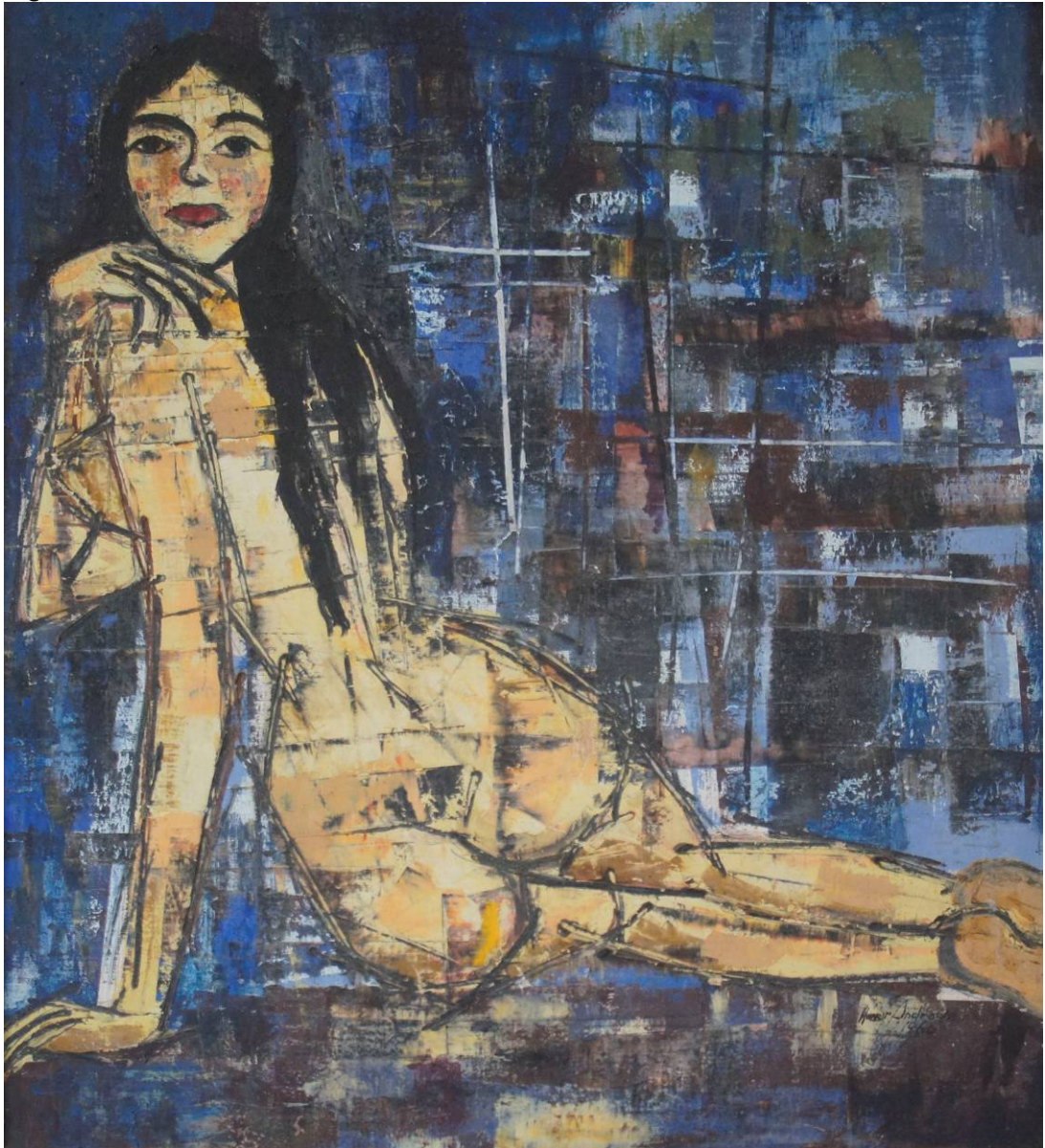
<sup>49</sup> Ver ANDRADE, 1992; Catálogo de 1978b.

<sup>50</sup> Ver CAVALCANTI, 1973; Catálogo de 1978b.

<sup>51</sup> Ver Catálogo de 1965; Catálogo de 1978b.



Figura 06 - *O Nu*, 1960.



Fonte: Acervo do Museu Moacir Andrade no IFAM.

Nessa pintura, continua a trabalhar com os mesmos tons de primeiro plano e plano de fundo (os amarelos ocre claros, marrons claros e azuis escuros, como na figura 04), e mantém a linha como elemento de contorno. A diferença reside na tentativa de fragmentar a forma visual da obra, através de linhas verticais e horizontais, no intuito de se aproximar do que se convencionou definir como pintura cubista. Apesar dessas características, a obra não pode ser considerada cubista, apesar de o próprio artista afirmar que em alguns momentos de sua carreira, tenha se baseado nesse e em outros movimentos artísticos da Europa, do início do século 20.

Em 1961, expôs duas vezes em Manaus, em julho no Salão Madrugada, e em dezembro, mais uma vez na Escola Técnica Federal de Manaus<sup>52</sup>. Desse ano, coletamos uma pintura com o tema dos barcos, semelhante a obra da figura 03, intitulada "Ver-o-Peso Barcos Pesqueiros" (figura 07), seguindo as mesmas características da pintura de 1953, no entanto, com o plano de fundo de tons mais claros.

Figura 07 - *Ver-o-Peso Barcos Pesqueiros*, 1961. Acrílico sobre papel. 43 cm x 63 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Com o apoio da Divisão de Cultural do Rio Grande do Sul, expôs em Porte Alegre, em maio de 1962, na Galeria Casa das Molduras<sup>53</sup>. No mesmo ano, expôs também no Jornal do Comércio, em Manaus<sup>54</sup>. Nesse ano, segue o padrão do retrato da figura 04, mas já com a pincelada menos carregada e mais leve, como na figura 08, além de experimentar a pintura abstrata, como podemos verificar na pintura da figura 09.

<sup>52</sup> Ver Catálogo de 1965; Catálogo de 1978b.

<sup>53</sup> Ver Catálogo de 1965; Catálogo de 1978b.

<sup>54</sup> Ver Andrade, 1992.



Figura 08 - *Dindinha*, 1962.



Fonte: Acervo do Museu Moacir Andrade no IFAM.

Nessa pintura, o artista continua a explorar a linha de contorno e o contraste de cor entre o primeiro plano (a figura) e o fundo, se aproveitando dos azuis. O outro retrato pintado é de sua filha Graciema, intitulado "A Menina Gracieminha", é representado com o busto de uma figura frontal, com uma camisa azul e um fundo escuro, realçando o contraste entre os planos da pintura.

Figura 09 - *Abstração*, 1962.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 113.

Na pintura da figura 09, o artista experimenta a abstração da forma. Com um fundo neutro, o foco visual está no primeiro plano de uma composição de uma mancha de cores fortes, em sua maioria de cores primárias (amarelo, azul e vermelho), além do preto e do branco, cuja tinta está carregada, apresentando relevo. Nesse ano, o artista pintou outras duas telas abstratas que coletamos.

Em Janeiro de 1963, expôs novamente no Jornal do Comércio, em Manaus, e em maio, volta a Brasília, na Galeria do Hotel Nacional, com o apoio do Departamento de Turismo do Distrito Federal. Em novembro do mesmo ano, vai para Belém do Pará, onde expôs no 1<sup>o</sup>. Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, ocasião em que ganha menção honrosa pelo trabalho "Briga de Galos", exposto no salão, atribuída pela comissão julgadora, em 1<sup>o</sup> de dezembro de 1963. Em dezembro, participa da 1<sup>o</sup>. Feira de Artes Plásticas do Amazonas. Desse ano, registramos três pinturas que tratam de trabalhadores como os cortadores de borracha e da mulher rendeira, além de uma pintura de uma menino soltando papagaio. Nessas três pinturas, o artista pinta como se fosse um desenho (figura 10), se apropriando da linha para definir as figuras da imagem.



Figura 10 - *Mulher Rendeira*, 1963.



Fonte: Catálogo de 1974.

Em janeiro do ano de 1964, expôs novamente na capital nacional, agora em Riacho Fundo<sup>55</sup>. Em seu livro de 1992, o autor aponta que essa exposição foi na Galeria do Hotel Nacional, e no catálogo de 1966, diz que essa exposição fora patrocinada pela Secretaria de Educação do Distrito Federal. E em outubro de 1964, expôs pela primeira vez em Salvador,

---

<sup>55</sup> Ver Catálogo de 1965.



na Bahia, na Galeria Belvedere de Sá, ocasião em que conhece Jorge Amado<sup>56</sup>. E no mesmo ano, participou da II Feira de Artes Plásticas de Manaus<sup>57</sup>.

De 1964, foram encontradas cinco pinturas com a data confirmada e mais duas com identificação do ano de 1964, mas não sendo possível a confirmação dessa data. Nesse ano, Moacir pintou o famoso quadro sobre o caso "Neca" (figura 11).

Figura 11 - *O Caso Neca Manaus*, 1964. Óleo sobre tela. 149 cm x 120 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Nessa pintura, Moacir narra a história de uma jovem chamada "Neca", que de acordo com Leno José Barata Souza (2013), fora devorada viva por um jacaré, em 20 de fevereiro de 1920, próximo a Rua dos Andradas, onde antes ficava o Porto das Catraias, que servia de travessia do Centro da cidade de Manaus, para o bairro do Educandos (SOUZA, 2013). Vale lembrar que segundo Souza (2013), não foi encontrado "uma linha sobre 'Neca' nos impressos jornalísticos de Manaus" (SOUZA, 2013, p. 59).

<sup>56</sup> Ver Catálogo de 1965.

<sup>57</sup> Ver Catálogo de 1978b.

Na pintura da figura 11, o artista inova nas características visuais de sua obra. Observamos a transformação trazida pelo quadro, com uma paleta de cores mais ampla (amarelos, vermelhos, marrons, azuis, laranjas, cinzas, branco e preto) e uma quantidade maior de figuras na composição (aves, peixes, casas em palafitas, barcos, libélulas, além da mulher e do réptil). Alguns figuras são compostas por um fundo de uma cor uniforme e definidas por pontos de cores, como o jacaré, os peixes e parte de uma ave (no canto superior direito). A fileira de barcos divide os dois hemisférios da obra, na parte superior as casas de palafitas e no inferior o rio com os animais e onde a cena ocorre. Essas características visuais serão recorrentes a partir da segunda metade da década de 1960, quando inicia o tema dos mitos.

Percebemos que o artista não altera bruscamente as características de sua pintura, no sentido de abandonar completamente as pinceladas carregadas, as cores fortes, o contraste acentuado de suas obras, com as quais vem empregando desde o início da década de 1950. Ao contrário, ele continua trabalhando com formas visuais diferentes, ao mesmo tempo, como evidencia a pintura da figura 12.

Figura 12 - *Palhaço*, 1964.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 119.



No ano seguinte, em 1965, participou do Grande Salão Madrugada, em Manaus<sup>58</sup>, expondo também em Recife, Pernambuco, no mesmo ano<sup>59</sup>. Nesse ano, encontramos o registro de uma obra (Figura 13).

Figura 13 - *Fábrica de Cerveja*, 1965.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 81.

Nessa pintura, o artista retoma o tema da obra de 1959 (figura 05), mas o ângulo de visão é do lado oposto da obra de 1959. Dessa vez, o artista se desloca para o outro lado do Igarapé do São Raimundo. Moacir volta a retratar o tema da fábrica de cerveja em 1987, com uma pintura de 215 cm x 156 cm, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Amazonas.

Em 1966, expôs novamente em Belém, na ocasião das comemorações dos 350 anos da cidade. Nessa exposição, identificamos 20 quadros que foram expostos, que abordam temas como o mito, o peixe, o rio, barcos, trabalhadores urbanos, ex-votos, etc., além de uma obra que demonstra um detalhe da arquitetura das casas da cidade de Manaus (Figura 14), hoje acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas. No mesmo ano, expõe no Rio de Janeiro, sob o patrocínio da Secretaria de Turismo da Guanabara<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Ver Catálogo de 1966.

<sup>59</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>60</sup> Ver Catálogo de 1966.



Figura 14 - *Janela Colonial*, de 1966. Têmpera sobre papel.



Fonte: Acervo da Picanoteca Pública do Estado do Amazonas.

Nessa pintura da figura 14, há uma característica que marcará a produção artística de Moacir Andrade, nos anos seguintes, a partir do final da década de 1960, presente principalmente sobre a temática dos mitos, é a simetria visual, uma forma de equilibrar visualmente a imagem, compensando os pesos visuais das figuras pintadas na tela. Outra pintura que consta na lista do catálogo da exposição em Belém, foi a intitulada "Ex-voto" (figura 15), uma obra com liberdade na pincelada e visualmente de caráter sugestiva, não se aproximando de obra abstrata.



Figura 15 - *Ex-voto*, 1966. Óleo sobre tela. 69 cm x 47 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Em 1966, volta a Bahia, onde expôs na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia<sup>61</sup>. No mesmo ano, realizou uma mostra no Rio de Janeiro, patrocinada pela Secretaria de Turismo da Guanabara do Rio. Ano em que recebe, no Rio de Janeiro, a homenagem do Ministério da Educação e Cultura, da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela "intensa participação da vida cultural brasileira". Ainda em 1966, expôs também em Fortaleza, no Ceará<sup>62</sup>. Em 1967, expôs novamente em Salvador, no Museu de Arte Moderna da Bahia, e depois no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM. Ainda em 1967, cria uma grande painel em madeira para o Banco do Estado do Amazonas, atual Banco Bradesco<sup>63</sup>.

Acreditamos que na ocasião de sua exposição no MAM<sup>64</sup>, em 1967, Moacir Andrade doou a primeira de suas duas telas pertencente ao acervo do museu, intitulada "O Uirapuru" (Figura 16), pintada no mesmo ano e possivelmente pertencente a referida exposição. A

<sup>61</sup> Ver Catálogo de 1966; CAVALCANTI, 1973.

<sup>62</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>63</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>64</sup> Não encontramos registro dessa exposição, não constando nos catálogos e inventários sobre a história do MAM, publicado em 2002 e 2012. Em 1967, o MAM não possuía uma sede física, o que ocorreria em 1968, com a doação do pavilhão ao lado da Bienal, no Parque Ibirapuera.

segunda obra foi doada em 1974, intitulada "A Lenda do Piramutaba", pintada em 1973, em óleo sobre tela, medindo 112 cm x 147 cm<sup>65</sup>.

Figura 16 - *O Uirapuru*, 1967, óleo sobre tela, 120,6 cm x 147,5 cm.



Fonte: MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br/colecao/?t=moacir+andrade&d=todas&c=todas&p=todas&i=1>. Acesso em 21 mai. 2017.

Nessa pintura da figura 16, o artista retoma as características empregadas na obra da figura 11, de 1964. No entanto, ele leva tais características - a paleta colorida, áreas de cores uniformes sobrepostas com pontos de cores saturadas e elevado contraste cromático -, ao extremo, ao preencher toda a tela, com esses padrões visuais ao definir as formas de sua obra. Registramos seis pinturas de 1967, com essas características, além de mais quatro outras pinturas, um desses quadros se assemelha a pintura da figura 07.

De 6 a 30 de março de 1968, expôs em Manaus (ANDRADE, 1968). Em novembro do mesmo ano, participou da exposição coletiva dos concorrentes ao "Prêmios Estado do Amazonas - Artes Plásticas", de 1968, realizado pelo Serviço de Pinacoteca do Museu do Estado, na ocasião do 2<sup>o</sup> Festival de Cultura, ganhando menção honrosa e primeiro lugar em Artes Plásticas, ocasião em que Moacir Andrade já não era diretor da Pinacoteca. Nessa exposição coletiva, além de Moacir Andrade, participaram Afrânio de Castro, Flávio Augusto de Mota, Georgina Castelo Branco, Hahnemann Bacelar, Júlio Dellome, Maria Pestana da Gama, Mário de Souza e Jorge Marques. Moacir participou com 7 obras ("Pedindo Esmolas

---

<sup>65</sup> MAM, 2002.

pró São Sebastião", "Vendedores de Laranjas", "Teatro Amazonas", "Debulhadora de Açaí", "Reboque", "Rinha" e "Flutuante")<sup>66</sup>. Ainda em 1968, expõe no Hotel Nacional de Brasília<sup>67</sup>.

É a partir do final da década de 1960, que o artista começa sua projeção internacional no campo das artes plásticas. De 21 a 31 de janeiro de 1968, Moacir Andrade viaja para Washington, capital norte americana, para expor seus trabalhos no espaço do *Brazil Inter-American Development Bank - Staff Association*, de Washington. O folder dessa exposição, identifica, a partir de uma abordagem taxonômica, o estilo de pintura do artista como sendo "primitivo mitológico"<sup>68</sup>.

Nesse ano, de 1968, o governo de Danilo Areosa (governador do Amazonas), definiu como meta para o setor da cultura no estado, como "política de valorização e estímulo à capacidade criativa dos seus artistas" (*In* catálogo da Exposição Coletiva dos Concorrentes aos "Prêmios Estado do Amazonas" - Artes Plásticas - 1968, Secretaria da Educação e Cultura/Fundação Cultural do Amazonas).

De acordo com uma carta expedida pelo reitor da Universidade do Tennessee, em Knoxville, Arthur E. Warner, em 17 de julho de 1968, Moacir Andrade esteve nos Estados Unidos, de 3 a 17 de julho de 1968, onde expôs 50 pinturas sobre "*culture and social development with especial reference to Amazonia*". Essas mostras ocorreram nas cidades de Knoxville, Nashville, Memphis, Jackson, Martin e Union City.

No mesmo ano viaja para Paris realizando uma mostra com 35 quadros sobre mitos amazônicos<sup>69</sup>. Desse ano de 1968, registramos duas pinturas, impressas em preto e branco em seu catálogo de 1974, uma sobre o tema de "Nossa Senhora de Manaus" e outra sobre "A Lenda do Sapo Cururú".

Em julho de 1969, realiza uma exposição em Lisboa, Portugal, patrocinado pelo Ministério das Relações Exteriores e da Secretaria de Educação e Cultura do Amazonas. De lá foi para Londres, expor na Casa do Brasil, sob o patrocínio da então Universidade do Amazonas (atual Universidade Federal do Amazonas - UFAM) e da Embaixada Brasileira em Londres<sup>70</sup>. Na ocasião de sua visita a Portugal, Moacir Andrade foi a cidade de Entre-os-Rios,

<sup>66</sup> Fonte: SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA/FUNDAÇÃO CULTURAL DO AMAZONAS: Vilhena, 1968.

<sup>67</sup> Ver CAVALCANTI, 1973.

<sup>68</sup> Folder da exposição de Moacir Andrade, na *Brazil Inter-American Development Bank - Staff Association*, de Washington, em 1968.

<sup>69</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>70</sup> Ver Catálogo de 1978b.



onde estava Ferreira de Castro, com quem almoçou e na ocasião, conheceu Eurico de Andrade Alves, com quem estabeleceu uma sólida amizade, nessas, que segunda Alves (1991), foram três horas do dia 19 de julho de 1969, conversando sobre a "selva amazonense" (ALVES, 1991, p. 18).

Em sua estadia em Londres, no mês de julho de 1969, Moacir registrou a Catedral de Saint Paul, em desenho, datado de 28 de julho de 1969 (figura 17). Há um outro registro da cidade de Londres, datado de 28 de agosto de 1969, da Abadia de Westminster.

Figura 17 - *Catedral de Saint Paul em Londres - Inglaterra, 1969.*



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Ainda com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, em 1970 viaja para Madrid, na Espanha, e em 1971, para Quito, no Equador. Ainda em 1970, cria um grande painel para o Banco do Brasil em Manaus<sup>71</sup>. No mesmo ano, a Secretaria de Educação e Cultura, juntamente com a Fundação Cultural do Amazonas e a Pinacoteca, promoveram de 20 a 30 de março de 1970, uma exposição de 16 obras de Moacir Andrade, cujos temas abordam as brigas de galos, os mitos, as festas religiosas, assim como os peixes e a cultura da região. Segundo o catálogo, as obras expostas foram: "Sincretismo afro-brasileiro de São Sebastião", "A lenda do Jacaré Tiribití", "Briga de Galos nº 1 e nº 2", "Festa fluvial de São Pedro", "A lenda do Bôto", "A festa do Espírito Santo", "N. S. Padroeira de Manaus", "Peixe boi", três obras com o título "Peixe", "Papagaios", "A dança do Curupião", "A dança do Boi

<sup>71</sup> Ver Catálogo de 1978b.

Bumbá" e "O vendedor de Cataventos"<sup>72</sup>. No ano de 1970, encontramos um documento expedido pela Fundação Cultural do Amazonas, em que conferia o primeiro lugar dos "Prêmios Estado do Amazonas", a Moacir Andrade, na especialidade Artes Plásticas, datando de 8 de maio de 1970. Segundo a Portaria nº 21, de 28 de julho de 1970, da Fundação Cultural do Amazonas, autorizou Moacir Andrade e a esposa, Graciema Brito de Andrade, a viajarem a Portugal, junto a embaixada Brasileira em Portugal, em missão cultural, a convite do Adido Cultural daquela embaixada.

De 1970, registramos uma pintura em preto e branco de seu catálogo de 1974, intitulado "Metamorfose do Boto" (figura 18). A obra "Metamorfose do Boto", de 1970, segue a linha da pintura da figura 16, iniciada com a pintura da figura 11, de 1964.

Figura 18 - *Metamorfose do Boto*, 1970.



Fonte: Catálogo de 1974.

Em 1971, participou da mostra coletiva "Doze Pintores Brasileiros", organizada em Londres pela Embaixada do Brasil, em homenagem póstuma a Genaro de Carvalho<sup>73</sup>. No mesmo ano, realizou uma mostra em Bruxelas, pela Embaixada do Brasil em Bruxelas, Bélgica. No mesmo ano, cria um painel para a Revista "O Cruzeiro"<sup>74</sup>. Em julho do mesmo

<sup>72</sup> Ver Catálogo de 1970.

<sup>73</sup> CAVALCANTI, 1973.

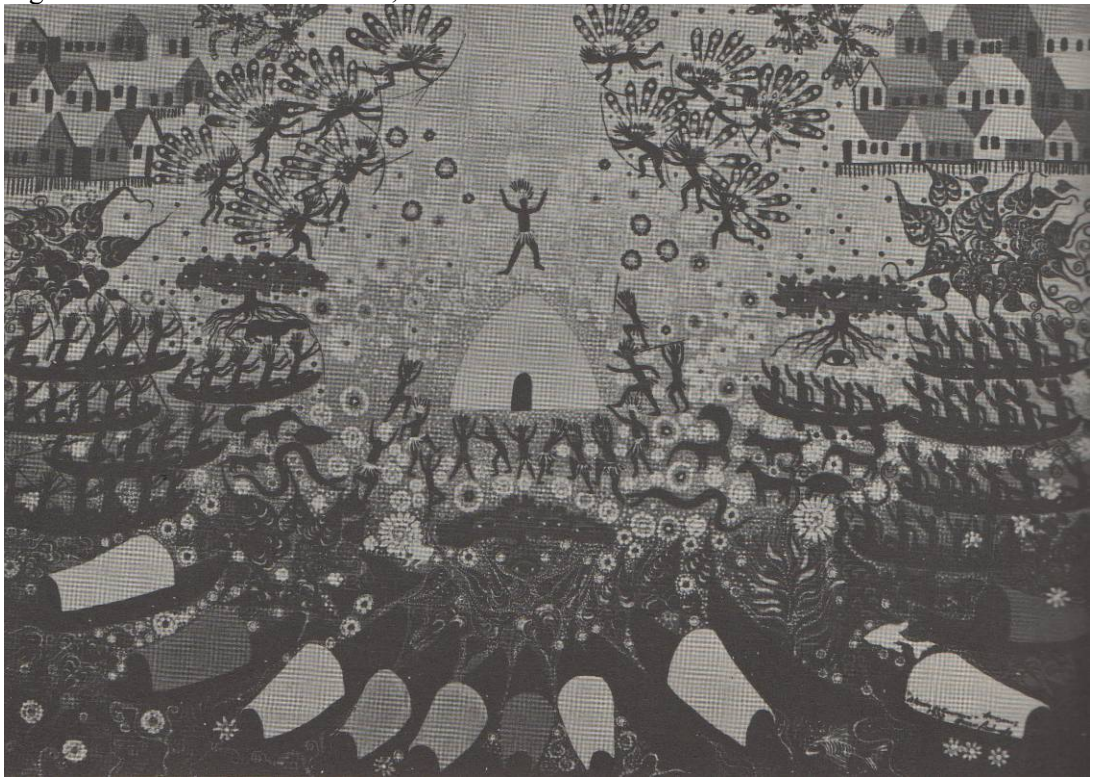
<sup>74</sup> Ver Catálogo de 1978b.

ano, Moacir Andrade retorna a Portugal, para visitar Ferreira de Castro, em Entre-os-Rios (ALVES, 1991).

Em 1972, expôs na Mini Gallery em Ipanema, no Rio. Em 1973, volta a Lisboa onde expôs novamente<sup>75</sup> e visita pela última vez Ferreira de Castro em vida. Em 1974, expôs na Galeria Espade, em São Paulo. Ainda em 1974, expôs em Tóquio, sob a tutela da Fundação Japonesa de Cultura, também em Osaka, em Nara e em Hiroshima. Volta para Manaus e expôs novamente na Biblioteca Pública, os mesmo quadros que expõe no Japão. No mesmo ano, acontece a Pré-Bienal na Biblioteca Pública de Manaus e viaja para o México, onde expôs na Galeria Orozco.<sup>76</sup>

Nesse período da primeira metade da década de 1970, a principal exposição na qual Moacir participou, foi a exposição "Arte/Brasil/Hoje/50 Anos Depois"<sup>77</sup>, realizada em São Paulo, na Galeria da Collectio, de 30 de novembro a 31 de dezembro de 1972, em comemoração aos 50 anos da Semana de Arte Moderna, em que o artista exibiu a obra "A Lenda do Guaraná" (figura 19), juntamente com outros 174 artistas que participaram da mostra, sendo todas as obras adquiridas pela Galeria da Collectio.

Figura 19 - *A Lenda do Guaraná*, 1972. Óleo sobre tela. 120 cm x 170 cm.



Fonte: PONTUAL, 1973, p. 308.

<sup>75</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>76</sup> Ver Catálogo, 1978b.

<sup>77</sup> PONTUAL, 1973.



Nessa pintura da figura anterior, identificamos as principais características que marcaram a produção artística de Moacir Andrade na década de 1970, em sua produção sobre os mitos amazônicos e sobre figuras e festas religiosas, assim como as manifestações folclóricas da cidade de Manaus e arredores. Dá para se ter uma ideia das características cromáticas dessa pintura, por meio do detalhe da figura 20.

Figura 20 - Detalhe a cores da pintura *A Lenda do Guaraná*, 1972.



Fonte: Catálogo de 1986.

A figura 20 mostra um detalhe de parte da obra, localizado na lateral direita da tela, acima das canoas, onde se identifica uma árvore com o fruto do guaraná. Essa pintura marca a produção artística de Moacir Andrade sobre os mitos amazônicos, demonstrando maturidade estilística, iniciada na década anterior. Da década de 1970, além dessa obra inaugural, registramos 58 pinturas, das quais 17 são sobre mitos amazônicos e 20 são sobre santos, entidades ou festas religiosas, todas seguindo características visuais semelhantes, como "A Lenda da Origem dos Ticunas" (figura 21), de 1973. Características como o equilíbrio simétrico dessas pinturas que é marcante, além do jogo de cores e formas espalhadas por toda a tela, empregando um grande dinamismo visual a obra. Foram 21 pinturas registradas desse ano.



Figura 21 - *A Lenda da Origem dos Ticunas*, 1973. Acrílica sobre tela. 204 cm x 125 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

O mito da origem dos Ticunas, que descreve a pintura da figura 21, está registrado no livro de Moacir Andrade: “Pratos, lendas, estórias e superstições de alguns peixes do Amazonas”, de 1988, juntamente com outras lendas que foram extraídas do livro de Nunes Pereira, “Moronguetá: um decameron indígena” (1967). Não encontramos, nos livros de Moacir Andrade, os demais mitos tematizados nas pinturas das figuras 18, 19, 27, 37, 75 e 86. Apesar de não narrar os mitos em seus livros, Moacir relata muitas estórias relacionadas com os mitos amazônicos, coletadas diretamente dos moradores que vivem no interior do Amazonas, usando um gravador escondido, como o próprio artista já relatou. Em 1974, identificamos 2 pinturas somente, uma sobre uma manifestação folclórica e a outra de uma paisagem amazônica (figura 22).

A pintura da figura 22 é uma das três pinturas sobre paisagem amazônica, que registramos em sua produção na década de 1970. Isso mostra que, apesar de Moacir Andrade ter produzido uma quantidade maior de telas empregando as características identificadas nas pinturas das figuras 19 e 21, ele também diversifica sua produção com paisagens de rios e barrancos e também de natureza-morta (uma pintura).

Figura 22 - Sem título, 1974.



Fonte: Acervo do Palácio das Artes.

No ano de 1975, Moacir Andrade participa de uma residência artística em Tennessee, por um período de três meses, nos Estados Unidos, onde expôs e realizou palestras sobre a temática amazônica. Seu estúdio ficou localizado no centro do campus da Universidade de Vanderbilt, onde demonstrava a sua técnica de pintura, recebendo constantemente visitas diárias de estudantes<sup>78</sup>. O *New York Herald*, o definia como pintor "primitivista-surrealista"<sup>79</sup>. A procura pelo artista, se deu devido ao seu conhecimento sobre a região amazônica e como também pela sua arte. Palestrava sobre a história da Amazônia e o seu folclore.

No período de sua estadia no Tennessee, Moacir Andrade, expôs no Botanic Hall, no Cheekwood Fine Arts e no Luso-Brazilian Club, também no Harpeth Hall School, em Nashville. Expôs e palestrou no Learning Disabilities Center em Chattanooga. Na Universidade de Vanderbilt, expôs no Latin American Center. Expôs e palestrou na Universidade Tecnológica de Cookville e na Fine Art Center, na Universidade de Martin. Palestrou em Cookville, na Universidade de Knoxville, em Blytheville, Arkansas, Mississippi Cotton e Osceola. Participou do programa *Point of View* do Canal 12, em Chattanooga. Expôs e palestrou também no Salão do Holiday Inn, em Memphis, e no Student Center na

<sup>78</sup> Ver Catálogos de 1978b e 1979.

<sup>79</sup> Ver Catálogo de 1979.

Universidade de Knoxville. Expôs no Carriage Trade Inn, em Osceola, na Jewish Community, em Chattanooga<sup>80</sup>.

Ainda em 1975, expôs e palestrou no Instituto Cultural Brasileiro em Washington, sob a tutela dos Companheiros das Américas e da Embaixada Brasileira<sup>81</sup>. De volta ao Brasil, em 1975 expôs e palestrou na Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas, em Manaus. Expôs também no Círculo Militar de Manaus, no Salão do Bradesco<sup>82</sup>. Realizou ainda, a mostra "Moacir Expõe Pintura na SUFRAMA", na Superintendência da Zona Franca de Manaus - SUFRAMA, de 31/12/1975 a 30/01/1976<sup>83</sup>. Não coletamos pintura alguma desse ano. Em 1975, foi escolhido "Divulgador da Arte no Mundo", pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Amazonas.

Já em 1976, expôs na Galeria de Arte Eney Santana, em São Luís no Maranhão, com o patrocínio do Banco do Estado do Maranhão S/A, e Fundação Cultural do Maranhão. A mostra ocorreu de 26/07 a 03/08/1976, onde foram expostas 17 telas: "Festa de São Francisco do Solimões", "Coroa do Divino", "Blocos dos Caboclos Suraras", "A Cuia dos Afogados", "Iaô", "Catimbó", "Capoeiristas do Bairro da Praça 14", "A fuga da Iara", "Festa de São Pedro do Solimões", "A Dança do Carneirinho", "Festa de N. S. do Rio Solimões", "Festa do Mastro em Manacapuru Solimões", "Catraeiro do Igarapé de São Raimundo em Manaus", "A Dança do Carimbó em Parintins", "Iemanjá da Ponta Negra do Rio Negro", "Dando Passe no Terreiro de Umbanda" e "Encontro de Bumbás"<sup>84</sup>. Nesse ano, foi escolhido Pintor do ano de 1976, pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais, como "Os Melhores do Amazonas de 1976".

Ainda no ano de 1976, o artista lecionou desenho e pintura, do curso de artes plásticas da Secretaria de Estado da Educação e Cultura do Amazonas, de 2 de julho a 19 de dezembro.

Percebemos que era costume Moacir Andrade expor obras de anos anteriores, como "Iaô", de 1973, "Festa de São Francisco do Solimões", de 1973, "Coroa do Divino", de 1972, e "Iemanjá da Ponta Negra do Rio Negro", de 1973, segundo identificação das datas dessas pinturas. Mas no ano de 1976, registramos três pinturas produzidas nesse ano, como o da figura 23.

---

<sup>80</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>81</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>82</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>83</sup> Ver Catálogo "Moacir expõe pinturas na SUFRAMA" de 1975.

<sup>84</sup> Ver Catálogo de 1976.



Figura 23 - *Juteiros*, 1976.



Fonte: Catálogo de 1978.

Ainda em 1976, expôs em Manaus, no Salão Aberto de Artes Plásticas da Fundação Cultural do Amazonas<sup>85</sup>. Expõe em Brasília, com o apoio do Governo do Amazonas. Expôs na Galeria do Teatro Amazonas, com o apoio da Fundação Cultural do Amazonas, e na Galeria do Banco Bradesco<sup>86</sup>.

Em 1977, realizou uma mostra em comemoração aos 25 anos de atuação artística, patrocinada pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura e pela empresa Sharp S/A - Equipamentos eletrônicos<sup>87</sup>. Ainda em comemoração aos 25 anos de produção artística, realizou uma exposição no Salão Nobre da Escola Técnica Federal do Amazonas. Expôs ainda, na Galeria da Biblioteca Pública, sob a tutela do Instituto Brasileiro de Antropologia da Amazônia<sup>88</sup>. Segundo seu livro de 1995<sup>89</sup>, Moacir indica que no mesmo ano, 1977, realizou uma mostra na Galeria Debret, em Paris, França, com o apoio da Embaixada Brasileira e Air France, porém, um outro catálogo<sup>90</sup> aponta que expôs em Paris, em 1978, onde Pierre Courthion (1902-1988), crítico de arte suíço, radicado em Paris, descreve a sua obra como

<sup>85</sup> Ver Catálogos de 1976 e 1978b.

<sup>86</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>87</sup> Ver Catálogo de 1977.

<sup>88</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>89</sup> ANDRADE, 1995.

<sup>90</sup> Ver catálogo de 1979b.

"uma nova expressão plástica na definição do estilo primitivo". Desse ano, de 1977, temos 13 pinturas coletadas, mas uma das pinturas mais expressivas desse período da produção artística de Moacir Andrade, é "A Magia do Uirapuru" (figura 24).

Figura 24 - *A Magia do Uirapuru*, 1977. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

A pintura "A Magia do Uirapuru", apresenta um estilo visual narrativo, ela "narra" em um único quadro, todo o mito do uirapuru, ou pelo menos como o artista o concebia, pois já escrevera a respeito<sup>91</sup>. A organização visual, a proporção das figuras (pássaros), a explosão de cores e motivos florais, a simetria e equilíbrio, a dimensão do quadro (mede quase três metros de comprimento), as escolhas e decisões que o artista teve que lidar para dar visualidade ao seu pensamento sobre o mito amazônico. Analisaremos e discutiremos essa pintura no capítulo 3.

Em 1978, expõe novamente em Manaus, com o patrocínio da Sharp<sup>92</sup>. No mesmo ano, viaja a Portugal, onde, em 14 de janeiro de 1978, na Galeria de Arte do Casino Estoril, é inaugurada a sua exposição<sup>93</sup>, em São João da Madeira, na ocasião teve a iniciativa de criar a Associação dos Amigos de Ferreira de Castro, que no momento da inauguração, foi lida a ata de fundação da associação, cujo primeiro presidente foi Eurico de Andrade Alves. Neste dia, Moacir Andrade doou uma tela evocativa de um aspecto do Senrigal "Paraíso" (abordado no livro de Ferreira de Castro, "A Selva"), medindo 1,70 x 1,30 m, destinado a Sala Amazonas da Casa Museu Ferreira de Castro, em Sintra, Portugal (ALVES, 1991, p. 32). Ainda durante a sua visita a Portugal, em 10 de janeiro de 1978, em um almoço promovido pelo Rotary

<sup>91</sup> Ver ANDRADE, 1985b, p. 201.

<sup>92</sup> Ver Catálogo de 1978a.

<sup>93</sup> ALVES, 1991.



Clube de São João da Madeira (Portugal) em homenagem ao artista, Eurico de Andrade Alves (1991) afirma que Moacir Andrade lançou a ideia de criação da Associação dos Amigos de Ferreira de Castro, o que de fato ocorre no dia da inauguração de sua exposição naquela cidade portuguesa, onde é lida a ata de fundação da associação, cujo propósito é divulgar a obra do escritor português. Eurico de Andrade Alves (1991) define o artista como o "melhor intérprete em dimensão pictórica da vida de um povo" (ALVES, 1991, p. 40).

De 1978, registramos apenas uma pintura, intitulada simplesmente "Lenda Amazônica" (figura 25). Nessa reprodução do catálogo de 1978, a imagem foi alterada pela impressão provavelmente, ficando mais escura e as cores mais saturadas, em comparação a outras pinturas com as mesmas características visuais desse período.

Figura 25 - *Lenda Amazônica*, 1978.



Fonte: Catálogo de 1978.

Da mesma forma como as pinturas sobre mitos dessa década, o artista utiliza o recurso da simetria para dar equilíbrio visual à composição em que todos os elementos figurativos convergem para a figura central da parte superior da tela, circundado por uma grande bola dourada.

Em 1978, publica o livro "Alguns Aspectos da Antropologia Cultural do Amazonas", em Manaus. No mesmo ano de 1978, expôs em Paramaribo, sob a tutela da Embaixada

Brasileira no Suriname. Expôs também, no Hotel Amazonas, com o apoio do Instituto Brasileiro de Antropologia da Amazônia<sup>94</sup>. No ano seguinte, em 1979, expôs no Hotel Tropical em Manaus, e também na capital da Guiana Francesa, em Caiena<sup>95</sup>. Desse ano, encontramos duas pinturas com a data confirmada, uma "Paisagem Amazônica" (figura 26) e uma sobre "São Francisco do Rio Amazonas", e mais três indicando que foram pintadas em 1979, mas sem confirmação do ano, sendo uma quarta que possivelmente tenha sido produzida no final da década de 1970.

Figura 26 - *Paisagem Amazônica*, 1979.



Fonte: Catálogo de 1986.

No final da década de 1970, as "paisagens amazônicas" foram comuns na produção artística de Moacir Andrade, mesmo que em outros momentos já tenha trabalhado o tema em outras pinturas, como em 1959, 1967 e a de 1974 (figura 22), mas que será recorrente durante a década de 1980, como veremos adiante.

Em 1980, viaja para a Europa, onde expôs na Grécia, Suíça, na cidade de Berna, Áustria, nas cidades de Lunz, Graz e Salz Buj. Expôs também nas cidades de Sydney,

<sup>94</sup> Ver Catálogo de 1978b.

<sup>95</sup> Ver Catálogo de 1986.



Basbane e Melbourne, na Austrália<sup>96</sup>. Em 1981, continua viajando pela Europa, onde expõe na Irlanda, em Dublin e na Escócia, em Glasgow. No mesmo ano publica o livro "Amazônia: a Esfinge do Terceiro Milênio". No ano seguinte vai para a Noruega, em Oslo<sup>97</sup>.

Na década de 1980, coletamos 49 pinturas, das quais 37 pudemos confirmar a data da obra e outras 13 não foi possível precisar o ano, mas sabemos que foram produzidas nessa década. Como uma pintura registrada em seu livro de 1992, como "Lenda Amazônica"<sup>98</sup>, cuja data não podemos confirmar, apenas é indicada no livro do artista como sendo de 1970, no entanto, suas características aponta ser de 1980, no qual ele elimina alguns "excessos" visuais, como os pontos de cores empregados para definir a forma das figuras na obra, usando o contorno como elementos realçador da forma, além das áreas de cores primárias e secundárias, com um fundo neutro e o emprego da simetria.

Das 49 pinturas, 25 tratam do tema das paisagens amazônicas, 10 sobre as lendas (figura 27), 3 sobre a cidade de Manaus, 4 abstratos, 3 sobre tipos urbanos, 2 naturezas mortas, 1 sobre tema religioso e 1 sobre as rinhas de galos. O autor indica como sendo uma lenda<sup>99</sup>, o tema de suas obras, como na figura a seguir.

Em 1980, Moacir segue os temas dos mitos amazônicos, já demonstrando mudanças em relação as pinturas de lendas da década de 1970 (ver figuras 19, 21, 24 e 25), ao concentrar as figuras pintadas na tela, na área central da composição (figura 27). Dessa forma, o fundo de cor neutra aparece, dando destaque a composição em primeiro plano. No ano seguinte, publica "Amazônia: Esfinge do Terceiro Milênio", prefaciado por Arthur Cezar Ferreira Reis.

---

<sup>96</sup> Ver Catálogo de 1986.

<sup>97</sup> Ver Catálogo de 1986.

<sup>98</sup> Essa lenda possivelmente se trata da lenda da coruja murucututu, que adivinha a morte com o seu piar.

<sup>99</sup> Por lenda, podemos entender, na acepção dada por Câmara Cascudo (2001), como sendo "episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. (...) possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, com processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático" (CASCUDO, 2001, p. 511). Mesmo o próprio artista empregando o termo lenda, e em outros momentos utilize o termo mito, para se referir a essas histórias características, muitas delas não possuem uma filiação temporal, e se apresentam como um "sistema de lendas, gravitam ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla e sem exigências de fixação no tempo e no espaço" (2001, p. 511). Assim um mito é uma explicação, pois "os mitos tentam explicar realidades, elas mesmas de ordem não natural mas lógica" (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 111). O artista toma lenda e mito como sinônimos.



Figura 27 - *A Lenda da Tocandira*, c. 1989<sup>100</sup>.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 147.

Em 1982, volta para o Brasil, onde expôs no Rio de Janeiro, e em Manaus, lança o livro "Manaus: Monumentos, Hábitos e Costumes". No ano seguinte, e de volta a Manaus, expôs no Novotel, Teatro Amazonas e na Galeria Afrânio de Castro. Ainda em 1983, publica o livro "Tipos e Utilidades dos Veículos de Transportes Fluviais do Amazonas", em Manaus. Nesse ano, ganha a medalha e o diploma de honra ao mérito, da Superintendência Cultural do Amazonas, pelo reconhecimento dos trabalhos em prol da cultura amazonense. Em 1982, é escolhido como "Pintor" do ano de 1982, pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Amazonas.

Do ano de 1982, temos uma pintura intitulada "Lenda Amazônica", nos moldes da figura 18, uma sobre as "Lavadeiras", e outra sobre "Meninos e Papagaios" (figura 28). Em 1984, expôs novamente no Teatro Amazonas<sup>101</sup> e foi conferido a Moacir Andrade, o diploma de sócio efetivo do Clube da Madrugada, em 22 de setembro.

<sup>100</sup> Apesar de identificarmos em seu livro de 1992, o ano de produção dessa pintura, como sendo em 1980, a pintura apresenta características que só aparecem no final da década de 1980, em outras pinturas semelhantes. Por isso, tomamos como provável, o ano de 1989, como sendo o ano de criação da pintura.

<sup>101</sup> Ver Catálogo de 1986.

Figura 28 - *Meninos e Papagaios*, 1982.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 97.

A estrutura compositiva dessa pintura (figura 28) apresenta dois planos, como o da figura 27, a diferença está no primeiro plano, enquanto a anterior aborda um mito, essa trata de uma cena típica dos modos de vida na cidade de Manaus, a da prática de "soltar" papagaio. Duas outras características evidentes nessas pinturas são a simetria e o uso de cores uniformes. De 1983, temos uma única tela (figura 29), em que o artista se volta para o tema da cidade e seu modo de habitar às margens dos igarapés.



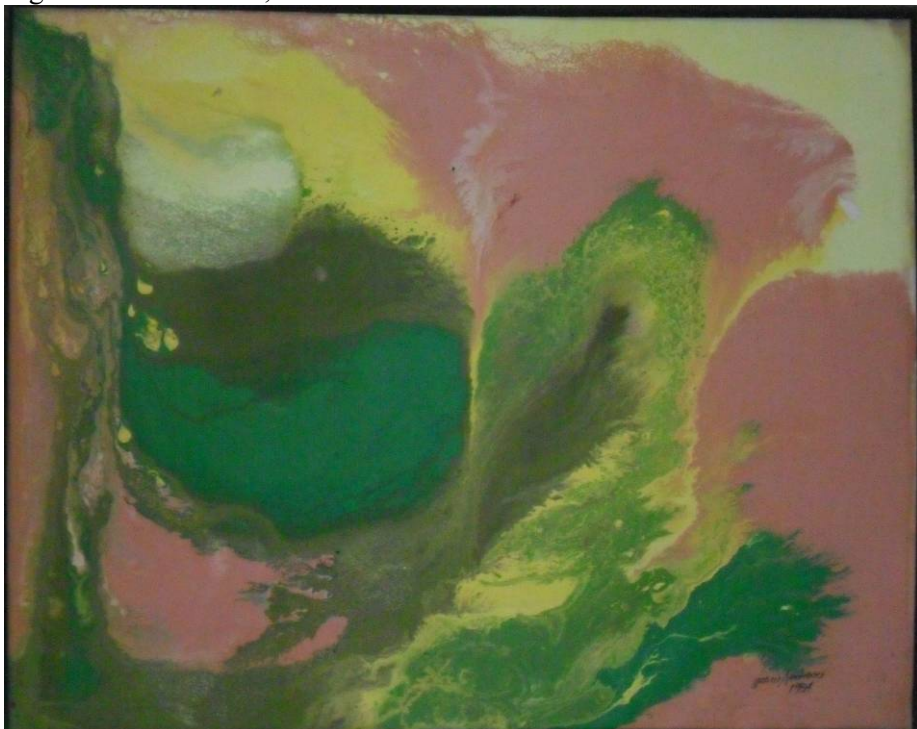
Figura 29 - *Casario no Igarapé de Manaus*, 1983.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 79.

A cena dessa pintura é a vista, a partir da 1ª ponte, do antigo Igarapé de Manaus, hoje aterrado e transformado em parque, avistando o final da Rua Isabel, no centro de Manaus. O artista já havia tratado dessa cena em um desenho anterior de 1979. Ainda em 1984, temos uma pintura abstrata (figura 30), e uma "Rinha de Galos".

Figura 30 - Sem título, 1984.



Fonte: Acervo da família do artista.

Essa pintura abstrata demonstra uma particular característica da produção artística de Moacir Andrade, a pluralidade visual de sua obra. Fruto de sua pesquisa visual e experimentação de formas abstratas, o artista irá produzir, segundo nossa coleta de dados, outras três pinturas com essas características, uma em 1985 e outras duas em 1987, reaparecendo, como plano de fundo, em suas pinturas a partir da segunda metade da década de 1990, como veremos mais adiante.

Em 1985, projetou um grande mural em madeira (figura 31), que sob a sua orientação, é desenvolvido pelos alunos da Escola Técnica Federal do Amazonas - ETFAM, onde se encontra na recepção dessa instituição, em comemoração aos 75 anos de sua existência. Nesse ano, lança dois livros, "Manaus: Ruas, Fachadas e Varandas", escrito em 1984, e "Nheengaré - ou Poranduba dos Dabacuris: Estórias dos Beiradões Amazônicos". Com o livro "Manaus: Ruas, Fachadas e Varandas", Moacir Andrade recebeu o diploma de Honra ao Mérito do Núcleo Artístico do Amazonas do Curso de Música Ivete Freire Ibiapina, em 10 de julho de 1986. Participou do "I Salão de Arte Plástica Contemporânea Amazonense", realizada no Auditório da Faculdade de Direito da então Universidade do Amazonas - UA, de 6 a 10 de maio de 1985, promovido pelo Centro Acadêmico de Direito, com o apoio da Superintendência Cultural do Amazonas, Assessoria Especial para Assuntos Culturais e pelo Hotel Imperial.

Figura 31 - Detalhe do painel, *Síntese da Ecologia Amazônia*, de Moacir Andrade. 1985.



Fonte: Acervo do IFAM.

Esse painel em madeira possui mais de três metros de comprimento, e apresenta vários planos de entalhe em sua composição, cerca de 6 camadas de figuras entalhadas em madeiras em algumas áreas do painel, sobrepondo umas sobre as outras. Além desse painel,



identificamos 7 pinturas produzidas no ano de 1985, que abordam desde o mito, formas abstratas, a cidade (figura 32), voltando as paisagens.

Figura 32 - Sem título, 1985.



Fonte: Acervo da Garcia Veículos.

Essa pintura da figura 32 mostra outra cena da cidade de Manaus à margem do Igarapé do Educandos. As pinturas com essa temática de cenas urbanas da cidade de Manaus, carregam uma organização visual complexa em sua composição, ao utilizar vários planos, acentuando assim, a profundidade da cena que demonstra um ambiente aberto, somada ao jogo de uma perspectiva primorosa empregada na pintura, o que não ocorre com os temas religiosos e mitos amazônicos, nem mesmo as paisagens amazônicas demonstra uma profundidade acentuada no emprego da perspectiva.

No mesmo ano de 1985, em 10 de novembro, iniciou as comemorações de seus 45 anos de atividade artística (completado em 10 de novembro de 1986), tomando como início de carreira, a sua participação em 10 de novembro de 1941, na inauguração das novas instalações do Liceu Industrial de Manaus, com 14 anos de idade.

Em 1986, expôs na ETFAM (atual IFAM) e na Galeria do Novotel<sup>102</sup>. No mesmo ano, viaja para Portugal, a convite da Associação dos Amigos de Ferreira de Castro, onde recebe do Governo de Portugal, o título honorífico de Mérito Cultural, por serviços culturais.

<sup>102</sup> Ver Catálogo de 1986.



Expôs então, em Lisboa e São João da Madeira, em Portugal, retornando ao Brasil após isso<sup>103</sup>. Participou do 1º Salão Tiradentes de Artes Plásticas, promovido pelo Museu Tiradentes, em Manaus. Em 1986, ganhou o IV Prêmio Suframa de Artes Plásticas, promovido pela Superintendência da Zona Franca de Manaus - SUFRAMA. Nesse ano, temos uma pintura oposta em relação a profundidade e emprego da perspectiva, da pintura da figura 32. É uma tela sobre "Nossa Senhora do Amazonas" (figura 33).

Figura 33 - *Nossa Senhora do Amazonas*, 1986.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 123.

Fundo de plano uniforme, simetria absoluta, cores saturadas e sólidas, são as principais características empregadas nessa pintura sobre um tema religioso. Excetuando as figuras em primeiro plano, as casas presentes no segundo plano da obra, são as únicas figuras em perspectiva, reforçadas pelo jogo de luz e sombra nas faces das casas.

Em 1987, expôs em Manaus, na Galeria Anete Brito<sup>104</sup> e na Galeria Espaço Cultural<sup>105</sup>. Em 1988, participou com 25 quadros de paisagens, de 28 de junho a 2 de julho, da

<sup>103</sup> Ver Catálogo de c1991.

<sup>104</sup> Em seu livro de 1995, Moacir (1995) aponta que a exposição na Galeria Anete Brito, ocorreu em 1986, juntamente com a artista Judith.

<sup>105</sup> Ver Catálogo de c1991.

"Exposição Amazônia Sempre Verde", na Galeria Le Corbusier, da Embaixada Francesa em Brasília. Em seguida viaja para a França, onde expôs em Grenoble, em 18 de julho de 1988<sup>106</sup>. Em Manaus, publica o livro "Pratos, Lendas, Estórias e Superstição de Alguns Peixes do Amazonas: Folclore do Peixe do Amazonas". Em 1988, recebe o diploma de Mérito Cultural da União Brasileira de Escritores do Amazonas. Recebe ainda, em 21 de setembro de 1988, o diploma de "Pintor Padrão da Amazônia", pela Agência de Notícia e Assessoramento - ANA, em Manaus.

No ano de 1987, juntamente com pinturas abstratas e de uma paisagem da cidade de Manaus, o foco está nas paisagens amazônicas, são 5 pinturas com o tema, como o da figura 34.

Figura 34 - *Paisagem Amazônica*, 1987. Óleo sobre tela. 108 cm x 79 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

<sup>106</sup> O livro de Souza (2010), indica que a exposição foi em Genoble. Em seu livro de 1992, Moacir (1992) indica que a exposição foi em Paris, onde expôs 40 telas, inclusive posando para fotos com o ministro da cultura da França (ANDRADE, 1991, p. 52).



Excetuando essa tela, as demais pinturas coletadas e produzidas no ano de 1987, passam de 1 metro de comprimento, chegando a 2,15 metros por 1,57 metros de altura. Chamamos atenção para o céu colorido de Moacir Andrade, semelhantemente ao que aplica na pintura do mesmo ano, sobre uma paisagem urbana da cidade de Manaus, retratando a Fábrica de Cerveja Miranda Corrêa. De 1988, temos 06 pinturas, 05 paisagens amazônicas, dessas sendo uma única em espaço aberto, mostrando o barranco com uma casa às margens do rio e as demais, com árvores e galhos em primeiro plano. A outra pintura trata de uma festa religiosa (figura 35), possivelmente, os festeiros de São Pedro de Manacapuru.

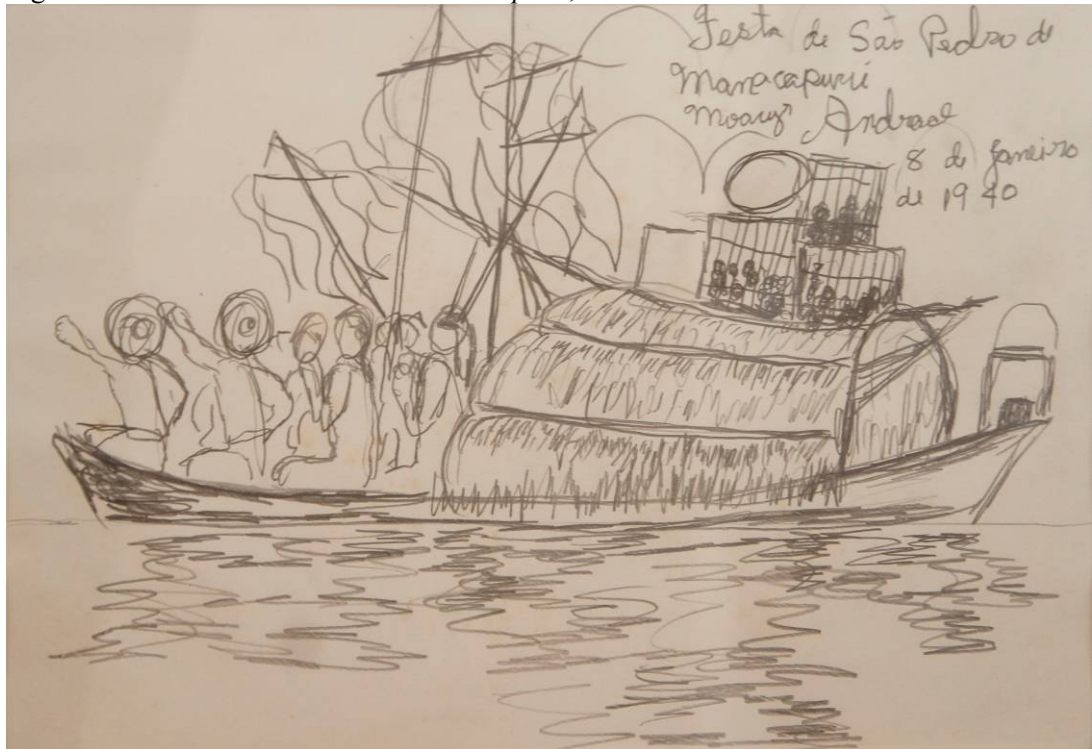
Figura 35 - *Festeiros de Manacapuru*, 1988.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 121.

O tema das festas religiosas na cidade de Manaus e Manacapuru, tem sido recorrente nos desenhos e pinturas de Moacir Andrade, desde a década de 1940, como o desenho sobre a "Festa de São Pedro de Manacapuru" (figura 36), de 1940. Os desenhos e pinturas sobre esse tema costumam variar pouco, como se pode comparar com o desenho de 1940. Os elementos da composição se repetem: o rio, a canoa, os dois homens nas pontas da canoa segurando o remo e as mulheres sentadas, segurando guarda chuvas e às vezes, um estandarte.

Figura 36 - *Festa de São Pedro de Manacapuru, 1940.*



Fonte: Acervo da família do artista.

Identificamos a recorrência do uso de tema já abordados pelo artista em desenhos anteriores, que servem como base para as composições em pinturas que o artista realiza, até em desenhos ele costuma retrabalhar o tema e os elementos da composição.

Em 1989, expôs nos Estados Unidos. Em dois de seus livros publicados na década de 1990, o artista aponta que essa exposição ocorreu em Chattanooga, no Tennessee, com 35 telas<sup>107</sup>, e que foi com o apoio do Instituto Internacional para a Defesa do Meio Ambiente<sup>108</sup>. No mesmo ano, participou, em Manaus, da "I Mostra de Arte da Amazônia", de 27 a 30 de março de 1989, no CASSAM, como parte das comemorações de aniversário da Base Aérea de Manaus. Desse ano, temos uma produção rica nos temas sobre universo dos mitos amazônicos (6), das paisagens amazônicas (11), além das naturezas-mortas (2). São ao todo 19 pinturas coletadas, com destaque para as paisagens amazônicas e para os mitos (figura 37). Ainda em 1989, ganhou o "Prêmio Especial", do V Prêmio Suframa de Artes Plásticas. Nesse ano, recebeu o diploma de honra ao mérito, da Associação Internacional dos Amigos de Ferreira de Castro, pelos serviços prestados "à cultura, à associação e ao humanismo", definindo o artista

<sup>107</sup> ANDRADE, 1992.

<sup>108</sup> ANDRADE, 1995.



como "associado fundador, benemérito e presidente honorário", no diploma datado de 18 de março de 1989.

Figura 37 - *Caruanas*, 1989. Acrílica sobre tela. 107 cm x 77 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Nessa pintura da figura 37, diferente das pinturas sobre os mitos das figuras 19, 21, 24 e 25, em que o fundo das imagens é trabalhado em degradê (gradiente de cor). Essa obra se assemelha a pintura da figura 27, em relação ao fundo uniforme e neutro, mas difere na organização visual dos elementos da composição. Enquanto na figura 27, o artista concentra a maior parte das figuras em primeiro plano, no hemisfério inferior da composição, nessa pintura (figura 37), o artista distribuiu os elementos por toda a área compositiva da tela, organizando os pesos visuais de forma a alcançar um equilíbrio visual mais efetivo.

Em 1990, expôs na Pinacoteca do Estado, em Manaus<sup>109</sup>. Realizou uma exposição e palestrou em Lisboa, Portugal, a convite do Círculo de Cultura Luso-Brasileira. Ainda no ano de 1990, expôs 40 telas no Teatro Nacional, em Brasília, em comemoração aos 50 anos de atividade artística<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> ANDRADE, 1995.

<sup>110</sup> ANDRADE, 1992.



Da década de 1990, temos 45 pinturas coletadas, sendo 2 sobre os mitos, 11 sobre as paisagens amazônicas, 3 sobre as paisagens urbanas<sup>111</sup>, 13 abstratas, 7 sobre manifestações culturais e religiosas, 2 pinturas sobre palhaços e 6 composições de flores. Do ano de 1990, registramos 9 pinturas, sendo 1 pinturas sobre o mito da "Origem do Sono" (características semelhantes a pintura da figura 27), 5 paisagens amazônicas (semelhantes a pintura da figura 34) e 3 sobre a cidade de Manaus, uma como na figura 38 e as outras duas parecidas com a pintura da figura 32, também sobre a cidade, cujo tema é o bairro do Educandos em Manaus.

Figura 38 - *Bairro de São Raimundo*, 1990.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 83.

Essa paisagem urbana do bairro de São Raimundo, bairro vizinho onde o artista morava, no bairro da Aparecida, demonstra uma forma de organização visual em que situam as construções - casas em primeiro plano e segundo plano, com a Igreja de São Raimundo no terceiro plano<sup>112</sup>, a vegetação entre os planos visuais da composição e o fundo com um céu colorido. Essa cena é tratada a partir de um ponto de vista, situada na margem do igarapé do

<sup>111</sup> Por paisagem urbana, entendemos as pinturas cujos temas gravitam em torno das cenas da cidade, a sua arquitetura e os seus modos de vida.

<sup>112</sup> Quando falamos em planos, nos referimos aos planos visuais de uma pintura, como recurso que o artista utiliza para transmitir a sensação de profundidade na tela. A pintura demonstra no mínimo dois planos, o primeiro plano (figura) e o plano de fundo (fundo da figura).

São Raimundo, do lado do bairro da Aparecida. É interessante notar que nessa pintura, distintamente das demais pinturas de cenas da arquitetura urbana da cidade de Manaus, a igreja se situa no centro da composição, reforçando o equilíbrio simétrico, tendo na base inferior do espaço visual da tela, as demais construções e a vegetação, agregando solidez ao tema.

Em 1991, identificamos várias passagens pela Europa, onde viajou para a Finlândia, expondo em Helsinque, também em Lisboa e São João da Madeira, em Portugal, com obras cujos temas era paisagens amazônicas, além de expor em Copenhague, Dinamarca, onde é premiado. Vai para a Alemanha expor em Wiesbaden, com o patrocínio da Embaixada Brasileira e do Governo do Amazonas. Expôs em Estocolmo, na Suécia e em Oslo, na Noruega<sup>113</sup>. De 1991, temos 4 pinturas, 3 paisagens amazônicas e 1 urbana. Nas pinturas sobre as paisagens amazônicas, identificamos duas cenas, uma sobre uma paisagem no "Paraná do Ramos" (não foi possível identificar qual Paraná do Ramos foi tema dessa pintura, a próxima de Boa Vista do Ramos ou Parintins, provavelmente seja o localizado ao norte de Barreirinha e ao sul de Parintins) e outra do "Paraná do Umamiá". Contudo, não localizamos esse paraná no Amazonas, e sim um paraná chamado "Urariá", próximo ao Paraná do Ramos, perto de Boa Vista do Ramos. Nesse ano, recebeu o prêmio "Alvares Cabral", como homenagem da Associação Internacional dos Amigos de Ferreira de Castro, em fevereiro de 1991. Também em 1991, Moacir Andrade é homenageado em Portugal pela Câmara Municipal de Moimenta da Beira, pela Associação Cultural de Moimenta da Beira, pelo Elos Clube do Porto e pela Associação Internacional dos Escritores e Críticos de Arte de Portugal em Lisboa. Recebeu o prêmio Luis Veiga Leitão, como homenagem do jornal "Correio Beirão", de Moimenta da Beira, e o prêmio "A Folha/Jornal Correio de Azemeis", de Oliveira de Azemeis, também em Portugal.

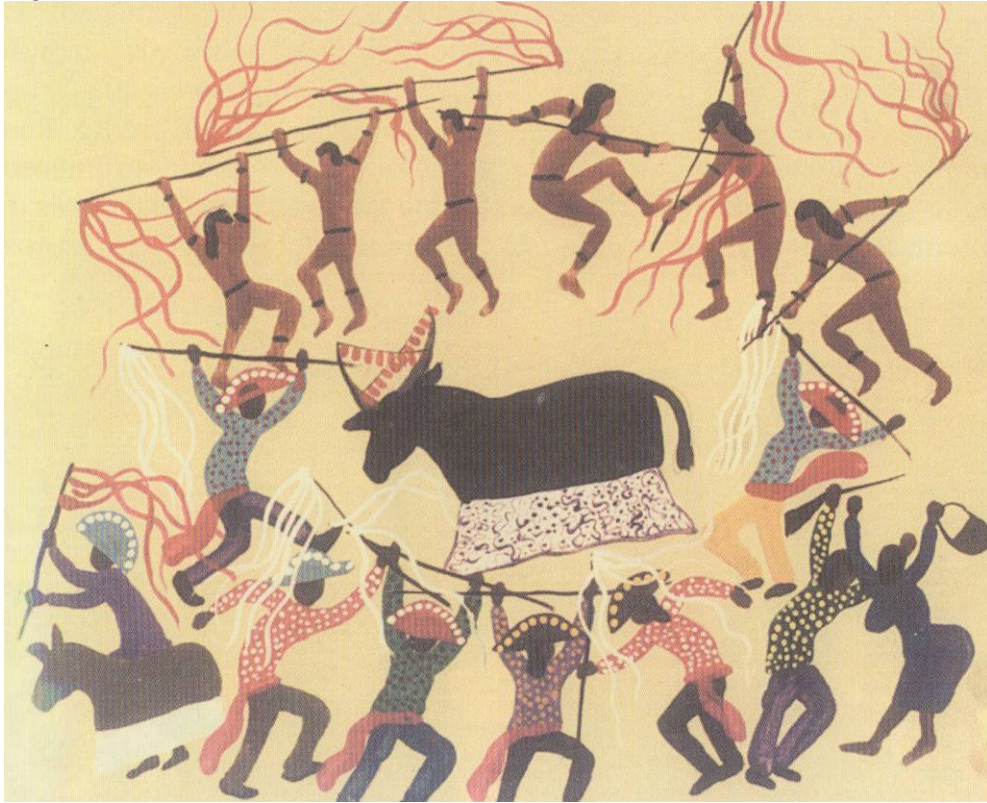
A partir de 1992 até o início do ano de 2000, não encontramos dados de exposições e mostras realizadas. No livro publicado em 1995, as referências de exposições datam até o ano de 1990, e indica que de 1991 a 1993, realizou exposições no Brasil e pelo continente europeu. Em seu catálogo de 2000, não é listada nenhuma exposição. E no catálogo de 2007, são listadas as exposições até o ano de 1986. Contudo, em 1992, lança o primeiro livro biográfico de sua vida artística "Moacir Andrade", ricamente ilustrado com fotos de suas viagens, exposições e obras. De 1992 e 1993, não temos pintura alguma em nossa coleta. De 1994, registramos 4 pinturas, 2 paisagens amazônicas e 2 cenas de festas culturais, sendo 1

---

<sup>113</sup> ANDRADE, 1992.

sobre o boi-bumbá (figura 39). De 1993, encontramos um convite da exposição de Moacir Andrade, intitulada "Amazônia: Sempre Verde", que ocorreu de 2 a 30 de junho de 1993, realizada na *Galleria "Candido Portinari"*, na Embaixada Brasileira em Roma, na Itália.

Figura 39 - Sem título, c. 1994.



Fonte: Catálogo de 2000.

Mesmo sem identificação do título e do ano, podemos saber que se trata da festa do boi-bumbá, já retratados em outros trabalhos do artista, e o ano, acreditamos que seja de 1994, dado as características dessa pintura, que se assemelha a outras do mesmo ano.

Em 1995, publica o livro "Antologia biográfica de personalidades ilustres do Amazonas", e um livro comemorativo dos 85 anos da chegada das Irmãs Dorotéias no Amazonas, intitulado "Colégio Santa Dorotéia: 1910 a 1995". No ano seguinte, lança o livro "100 anos de arquitetura". Em 2006, publica o livro "Acontecimentos de um Amazonas de Ontem". E em 2008, lança o seu primeiro livro de poemas "Portais", e publica o seu segundo livro biográfico de sua vida artística, intitulado "Vida e Pintura: 66 Anos de História e Paixão pelas Artes Plásticas". De 1995, não registramos pintura alguma. Do ano de 1996, encontramos duas pinturas abstratas (figura 40), assim como no ano de 1997, também foram duas pinturas abstratas.



Figura 40 - Sem título, 1996.



Fonte: Acervo do SESC-AM.

Essa pintura é uma das que marcam a produção artística de Moacir Andrade, na segunda metade da década de 1990. A sua pesquisa sobre formas abstratas resultaram em 13 pinturas coletadas para esta tese. Basicamente, a estrutura visual e os elementos da composição, seguem as mesmas características que a pintura da figura 40, fundo neutro de uma cor predominante e uniforme, apresentando apenas dois planos visuais, a figura e o fundo. O fundo dessas obras vai da cor bege clara, levemente amarelada, ou do azul, ou do verde e ou do vermelho saturado. As formas em primeiro plano, de natureza abstrata, são compostas pelas cores: o preto e o branco em todas as pinturas, o azul na maioria, exceto em quatro telas, o azul claro somente em cinco pinturas, o amarelo na maioria, exceto em três, vermelho em quase todas, menos em uma, pois é aplicado no plano de fundo (figura 41), o verde em quase todas, menos em duas, o violeta na maioria, com exceção de cinco pinturas e o cinza apenas em três telas.

Figura 41 - Sem título, 1998.



Fonte: Acervo do SESC-AM.

A maioria dessas pinturas abstratas é do ano de 1998 (nove ao todo), sendo seis composições com flores (figura 42), também de 1998, e difere das características das pinturas abstratas. Na composição da figura 42, a tinta é carregada nas figuras em primeiro plano, e o plano de fundo é colorido.

Figura 42 - Sem título, 1998.



Fonte: Acervo do SESC-AM.



Na pintura intitulada "Pedindo Esmolas para a Festa de São Sebastião" (figura 43), também do ano de 1998, o artista retoma um assunto que é tratado em outros trabalhos, como o desenho de 1935 (figura 44), quando artista era criança e já morava com a família em Manaus, na Rua Dr. Machado.

Figura 43 - *Pedindo Esmolas para a Festa de São Sebastião*, 1998.

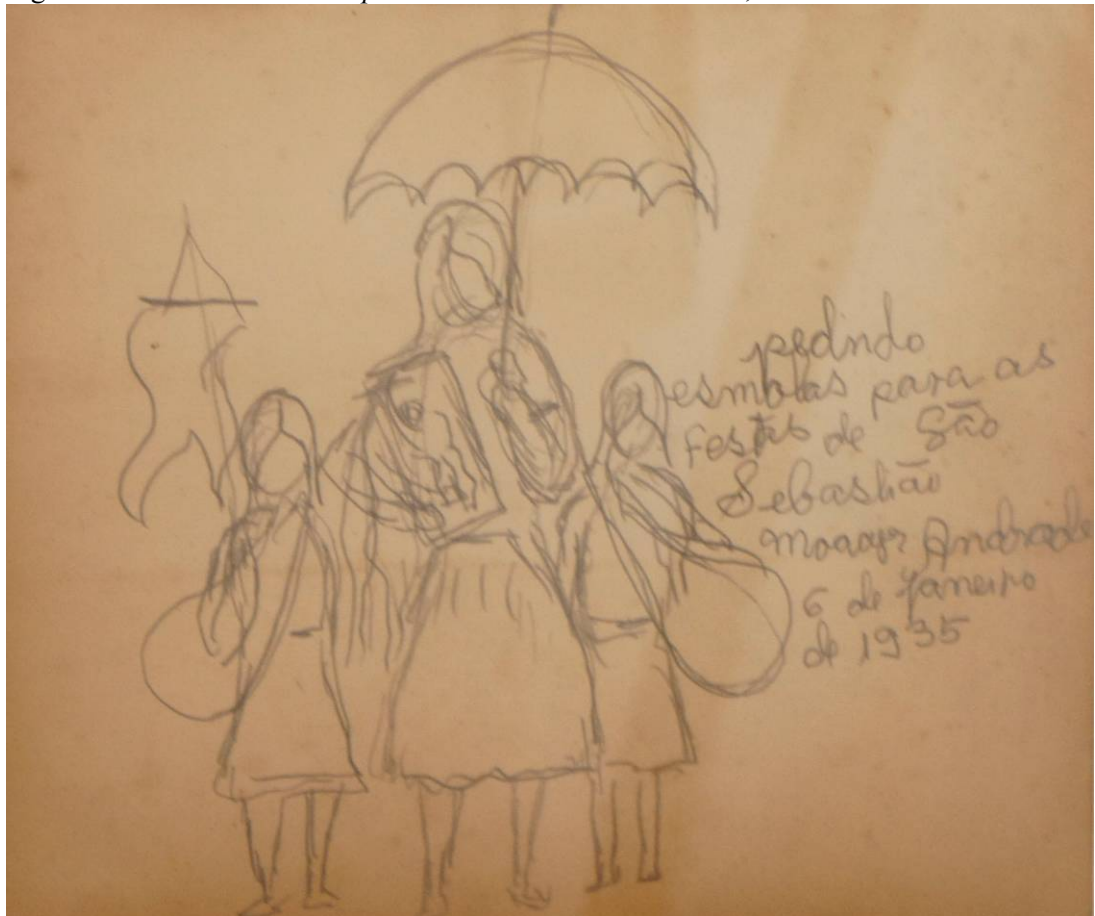


Fonte: Acervo do SESC-AM.

Nessa pintura, a síntese das formas<sup>114</sup> é acentuada, a estrutura da composição segue a simplificação dos demais trabalhos dessa segunda metade da década de 1990, o fundo é composto por duas áreas de cores uniformes, que mal chegam a se mesclar, a decoração das vestes das figuras humanas em primeiro plano, se transformam em padrões visuais repetitivos. Diferencia do desenho da figura 44, ao adicionar uma quarta figura humana a direita da tela, e o gato preto a esquerda da composição.

<sup>114</sup> Ao utilizar a expressão "síntese das formas", nos referimos ao conjunto de características visuais marcado pela simplificação deliberada das figuras, eliminação dos excessos visuais, tendendo ao básico sem recorrer a definição de detalhes, deixando ainda, claro a intenção do motivo da pintura.

Figura 44 - *Pedindo Escolas para as Festas de São Sebastião, 1935.*



Fonte: Acervo da família do artista.

De 17 de novembro a 6 de dezembro de 2000, expôs na Galeria de Artes do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos - ICBEU, em Manaus, com o apoio cultural do SESC/Amazonas, FIEAM e ICBEU<sup>115</sup>. Em 2007, Moacir Andrade publica o catálogo em comemoração as 66 anos de atuação artística<sup>116</sup>. De 2 a 31 de julho de 2009, realizou uma exposição com 23 obras, na Galeria de Artes do ICBEU, em Manaus<sup>117</sup>.

Da década de 2000, registramos três pinturas, que datam de 2007, 2008 e 2009. A pintura do ano de 2007, o artista retoma um tema já trabalhado em desenhos de décadas anteriores, como nos desenhos de 1958, 1960 e 1981, que abordam as casas flutuantes ao redor da cidade de Manaus. Trata-se de uma "Festa numa Casa Flutuante" (figura 45).

<sup>115</sup> Ver Catálogo de 2000.

<sup>116</sup> Ver Catálogo de 2007.

<sup>117</sup> Ver <http://d24am.com/plus/galeria-do-icbeu-mostra-artes-de-moacir-de-andrade-em-manau/>. Acesso em 28 dez. 2017.

Figura 45 - *Festa numa casa flutuante*, 2007.



Fonte: Registrado a partir de uma exposição realizado na Galeria do ICBEU, em 2012.

Em 2012, publica três livros, "Segredos dos Silêncios: Cantigas de Ninar e Roda", "Histórias, Costumes e Tragédias dos Barcos do Amazonas" e "Desenhos: Desenhos e Testemunhos". Dois anos depois, em 2014, publica o seu segundo livro de poesias, "Inventário de Sonhos".

Da década de 2010, registramos 9 pinturas, sendo 4 retratando palhaços (figura 46), como na pintura de 1998, 2 sobre as brigas de galo, 1 composição de flores e 2 paisagens amazônicas.

Nessa pintura (figura 46), Moacir trabalha o fundo da composição, semelhante a pintura abstrata da figura 30, de 1984, assim como nas outras três pinturas de palhaços. Ele aplica essa técnica em uma pintura sobre as brigas de galo, de 2011, e na composição de flores, que data do ano de 2016. O primeiro plano dessa pintura (figura 46) representa uma figura de um palhaço, situada na área central da tela, com motivos geométricos na vestimenta dele.



Figura 46 - Sem título, 2011.



Fonte: Registrado a partir de uma exposição realizado na Galeria do ICBEU, em 2012.

Em 2016, no ICBEU, de 8 de julho a 18 de agosto de 2016, participou de uma mostra coletiva "ART ICBEU 60th - Artistas contemporâneos"<sup>118</sup>, com mais 59 artistas atuantes em Manaus. Antes de se encerrar a exposição no ICBEU, em 27 de julho de 2016, Moacir Andrade faleceu, deixando um denso legado artístico para a arte e para a cultura amazonense e uma obra quase finalizada na mesa em seu ateliê (figura 47), no bairro da Aparecida, em Manaus.

<sup>118</sup> Ver <http://icbeu.com/2016/08/12/exposicao-artistas-contemporaneos/#sthash.Ak3GgQIu.dpbs>. Acesso 28 dez. 2017.



Figura 47 - Registro do interior do ateliê do artista.



Fonte: Fotografia digital de Valter Mesquita, de 11 mai. 2017.

Um ano após sua morte, de 25 de julho a 24 de setembro de 2017, houve uma exposição "Panorama da Arte de Moacir Andrade", com 14 de seus trabalhos na Sala Coletiva de Artes do Sumaúma Park Shopping, em Manaus. Essas obras pertencem ao acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas<sup>119</sup>.

Também em 2017, de 12 de agosto a 12 de setembro, houve outra exposição chamada "Monumentalidade de Moacir Andrade", no Paço da Liberdade, em Manaus, promovida pela Prefeitura de Manaus, através da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos<sup>120</sup>.

A 32<sup>o</sup> Feira de Livros do SESC, em Manaus, realizada de 10 a 14 de outubro de 2017, no Centro de Convenções Vasco Vasques, homenageou o artista, com o tema "Cores e Formas da Amazônia"<sup>121</sup>. Adiante, apresentaremos a produção bibliográfica do artista.

<sup>119</sup> ver Folder de 2017b.

<sup>120</sup> Ver Folder de 2017a.

<sup>121</sup> Ver <http://vivamanaus.com/2017/10/06/32a-feira-de-livros-do-sesc-homenageia-moacir-andrade/>. Acesso em 28 dez. 2017.

### 1.1.2 Moacir e a Literatura

As primeiras publicações em livros de Moacir Andrade datam da década de 1970. Um de seus primeiros livros é de 1978, intitulado “Alguns Aspectos da Antropologia Cultural do Amazonas”, e versa sobre a cultura popular do Amazonas.

Percebemos a presença do artista como personagem de seu próprio texto. O eu aparece frequentemente nas descrições de alguns aspectos da vida urbana da cidade de Manaus, quando diz "os bondes para mim tinham, além de sua característica especial, um cheiro, o cheiro de bonde que só os bondes mesmo podiam espangir nas tardes de Manaus" (ANDRADE, 1978, p. 37). Em outro trecho ele chega a usar o pronome "eu", ao dizer que " eu morava na rua Dr. Machado, 115, trecho que terminava bem ao lado da 1ª Igreja Batista de Manaus, onde o bonde Igreja Batista-Joaquim Nabuco fazia o ponto final" (1978, p. 37). Essa característica na forma de escrever, nos apresenta seus escritos como se fosse um diário de campo, que o etnógrafo usa em suas pesquisas para registrar os dados observados. Isso é perceptível em um outro trecho de seu livro, ao descrever que "entrevistava o Sr. Antônio Matos" (1978, p. 39), ou quando descrevia os momentos, quando diz "mesmo com o rio calmo como **agora**" (ANDRADE, 1978, p. 41. **Grifo nosso**). Em outro trecho o autor descreve

O Rio Solimões amanheceu, como todos os dias, no seu aspecto físico. A superfície tranquila, escorrendo enormes árvores caídas com o desmoronamento de barrancos e pequenos montes de canarana onde pássaros pescadores instalavam suas casas para os seus vôos de pesca. (ANDRADE, 1978, p. 58)

Outros aspecto presente em seus textos é a descrição da geografia da cidade, dos lugares onde visitava. Geralmente essa descrição tem um caráter visual, muito ligado a sua produção artística, como vemos em um trecho onde o autor fala das tacacazeiras:

tacacazeiras, dentro de seus vestidos brancos, portando o seu avental também imaculadamente limpo, servindo seus fregueses em volta de uma mesa coberta com uma longa toalha sobre a qual repousam as cuias, as colheres, geralmente de alumínio, o paliteiro, o vidrinho de sal e as grandes panelas de goma de tapioca, tucupí com jambu e uma outra, contendo camarão cozido também em tucupí. (ANDRADE, 1978, p. 60)

Lembramos que Moacir Andrade é, antes de tudo, um artista - desenhista e pintor, só depois se incursionou pela literatura. Outro ponto que merece ser abordado, é o embasamento teórico. A presença de citações de autores conhecidos da literatura amazônica, como Samuel Benchimol, Arthur Cézár Ferreira Reis, Mário Ypiranga Monteiro, Mavignier de Castro, e até autores nacionais, como Câmara Cascudo.

Não podemos deixar de mencionar que seus textos nos apresentam um caráter histórico e portanto, memorialista, pois muito das práticas e costumes que o autor descreve e relata, já não são mais praticados, como descrito no texto "O Desaparecimento dos Reboques" (ANDRADE, 1978, pp. 55-58).

Por meio dos livros de Moacir Andrade, nos aproximamos dos aspectos da arquitetura da cidade. No livro "Manaus: Monumentos, Hábitos e Costumes" e "100 Anos de Arquitetura", vemos uma descrição histórica das características da cidade de Manaus, a partir da segunda metade do século XIX. Grande parte das informações do livro é fundamentada em pesquisa bibliográfica, realizada pelo autor.

Apresentamos, a seguir, um quadro com as publicações em livros do artista.

Tabela 01 – Lista com as publicações em livros de autoria do artista.

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Assunto</b>
1974	Moacir Andrade: Catálogo	Catálogo de textos sobre o artista e reproduções de suas obras em preto e branco.
1978	Alguns Aspectos da Antropologia Cultural do Amazonas	O autor apresenta várias descrições e relatos sobre a cultura amazônica, os hábitos e costumes da vida urbana da cidade de Manaus.
1981	Amazônia: a Esfinge do Terceiro Milênio	Um tipo de "ensaio ecológico". O autor apresenta dados sobre a dominação histórica e desproporcional do homem com a natureza, e denuncia sua exploração desenfreada, o que coloca como "o drama da região".
1982	Manaus: Monumentos, Hábitos e Costumes	Descrição histórica das características da cidade de Manaus, a partir da segunda metade do século 19.
1983	Tipos e Utilidades dos Veículos de Transportes Fluviais do Amazonas	Aborda as características da vida fluvial no Amazonas.
1985	Manaus: Ruas, Fachadas e Varandas	Descrição da arquitetura da cidade de Manaus, a partir da segunda metade do século 19 até antes do advento da Zona Franca de Manaus, além de textos descrevendo as atividades

		econômicas desempenhadas pelos vendedores ambulantes, além de dados sobre as atividades culturais, como o costumes dos banhos nos igarapés da cidade, das danças das pastorinhas, das festas religiosas, das tacacazeiras, etc..
1985	Nheengaré: ou Poranduba dos Dabacuris	Relatos do folclore amazônico.
1988	Pratos, Lendas, Estórias e Superstição de alguns Peixes do Amazonas: Folclore do Peixe do Amazonas.	Descrição dos costumes sociais, culturais, religiosos e econômicos da vida no interior do Amazonas.
1992	Moacir Andrade	Livro autobiográfico lançado pelo artista com 116 ilustrações, entre desenhos e pinturas.
1995	Antologia Biográfica de Personalidades Ilustres do Amazonas	Livro biográfico com 200 registros da vida e atuação de personalidades da história da cidade de Manaus, no século 20, resultado de cerca de 4 anos de pesquisa.
1995	Colégio Santa Dorotéia: 1910 a 1995	Livro comemorativo dos 85 anos da chegada das Irmãs Dorotéias no Amazonas.
1996	100 Anos de Arquitetura	Livro que trata da arquitetura de Manaus, apresentando as suas características que vão do final do século 19 ao século 20, com forte caráter memorialista. Trás inúmeros desenhos de autoria do artista, sobre a arquitetura das construções, de suas fachadas e grades de ferro da cidade de Manaus.
2006	Acontecimentos de um Amazonas de Ontem	Livro de caráter memorialista sobre características históricas dos modos de vida na cidade de Manaus no século 20.
2008	Portais	Primeiro livro de poesias do artista.
2008	Vida e Obra: 66 anos de História e Paixão pelas Artes Plásticas	Livro biográfico lançado pelo artista.
2012	Segredo dos Silêncios: Cantigas de Ninar e Roda	Coletânea de cantigas de ninar e cantigas de roda.
2012	Histórias, costumes e tragédias dos barcos do Amazonas	Semelhante ao livro "Tipos e Utilidades dos Veículos de Transportes Fluviais do Amazonas", descrição de fatos históricos ocorridos sobre os barcos no Amazonas e suas tragédias, além de relatos de alguns aspectos do folclore amazonense.
2012	Desenhos: Memória e Testemunho	Coletânea de desenho de Moacir Andrade, da década de 1930 à 2000.



2014	Inventário dos Sonhos	Segundo livro de poemas do artista.
------	-----------------------	-------------------------------------

Além de livros, encontramos vários catálogos com reproduções de pinturas e relatos de personalidades famosas da literatura, da filosofia, da sociologia, etc., além de publicações biográficas sob a vida de Moacir Andrade, escritas ou organizadas por outros autores como segue na tabela 02.

Tabela 02 – Listas de livros sobre o artista.

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Descrição</b>
2009	Moacir Andrade: Uma Lenda Amazônica	Organizado por José Roberto Girão de Alencar e publicado pelo Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos.
2010	Moacir Andrade: Uma Lenda Amazônica	Mesmo conteúdo organizado por José Roberto Girão de Alencar, e publicado em capa dura pelas Edições Muiraquitã.
2010	Moacyr de Todas as Cores	Biografia escrita por Ellza Souza, e publicado pelas Edições Muiraquitã, resultado de conversas com o artista.
2013	Moacir Andrade: Sob o Olhar dos Amigos	Coletânea de depoimentos de várias personalidades sobre o artista. Publicado pela Federação das Indústrias do Estado do Amazonas.

Em um de seus primeiros livros “Alguns Aspectos de Antropologia Cultural do Amazonas”, de 1978, encontramos relatos descritivos de vários hábitos e costumes, dos modos de vida na cidade de Manaus, bem como de algumas atividades culturais e personagens urbanos, em sua maioria, de vendedores ambulantes. Esse livro se apresenta como um compêndio descritivo das experiências do artista pela cidade e das viagens realizadas pelas proximidades do Rio Negro e Rio Solimões. As atividades culturais descritas e relatadas pelo autor, se situam no final da década de 1950, na década de 1960 e início da década de 1970. Pois, alguns dos relatos de algumas manifestações culturais, já não eram realizadas no ano de publicação do livro.

Além dos textos sobre os hábitos e costumes da população da cidade de Manaus, o livro traz reproduções fotográficas de cenas de algumas dessas práticas e desenhos e pinturas feitos pelo artista retratando a cultura amazônica.

Em 1985, o autor publica "Nheengaré - ou Poranduba dos Dabacuris: Estórias dos Beiradões Amazônicos (Folclore)", onde encontramos vários relatos do folclore amazônico, como "o castigo da Mãe d'Água", o "boto fêmea", a "cobra de Araçatuba", etc..

O autor publica, em 1988, "Pratos, Lendas, Estórias e Superstição de alguns Peixes do Amazonas: Folclore do Peixe do Amazonas", onde descreve os costumes sociais, culturais, religiosos e econômicos da vida no interior do Amazonas. Esses três livros, formam o núcleo literário sobre o folclore no Amazonas.

Em "Manaus: Monumentos, Hábitos e Costumes", de 1982, junto com "Manaus: Ruas, Fachadas e Varandas", de 1985, e "100 Anos de Arquitetura", de 1996, Moacir Andrade descreve a arquitetura da cidade de Manaus, a partir da segunda metade do século XIX até antes do advento da Zona Franca de Manaus, com texto de sua autoria e de Roberto dos Santos Vieira, no livro de 1982. Os livros apresentam uma coletânea de mais de 250 desenhos, quase a metade ocupa a terceira parte do livro de 1982, e versam sobre as características visuais da cidade, dos transportes fluviais, das atividades do porto, das práticas culinárias, dos vendedores ambulantes, das atividades culturais, das atividades econômicas, dos carregadores, das festas religiosas, etc., enquanto o livro de 1985, além de uma biografia do artista nas páginas iniciais, apresenta uma abordagem de caráter histórico sobre a cidade de Manaus, relatos das atividades econômicas desempenhadas pelos vendedores ambulantes de carvão, pão, cascalho, açaí, etc.. Encontramos ainda, dados sobre as atividades culturais, como o costumes dos banhos nos igarapés da cidade, das danças das pastorinhas, das festas religiosas, das tacacaceiras, etc..

Em "Manaus: Monumentos, Hábitos e Costumes", Roberto dos Santos Vieira escreve um longo prefácio que compõe a primeira parte do livro, sendo que a segunda parte do livro está composto de desenhos de Moacir Andrade. O livro apresenta aspectos históricos do desenvolvimento da cidade Manaus. Moacir Andrade relata certas características dos modos de vida da cidade, seus "atores e cenários", como o próprio Roberto dos Santos Vieira define.

Talvez o único livro mais rico de reproduções de suas pinturas, seja o publicado em 1992, de caráter biográfico, em que Moacir apresenta um panorama de sua vida artística até o

ano de 1991, com várias fotografias de suas viagens e exposições de arte pelo Brasil e por países da Europa, América do Sul, Central e do Norte, além excursionar pelo oriente, no Japão.

Dois de seus livros são coletâneas de poemas que foram publicados em 2008, em "Portais" e em 2014, em "Inventário de Sonhos". São poemas que versam sobre o tema da cultura amazônica, seus modos de vida na cidade, a sua arquitetura, os vendedores ambulantes, inclusive de caráter memorialista, escritos de 1949 a 1980.

Ao desenhar esse panorama da produção artística e literária do artista, é possível perceber que tanto os desenhos e pinturas, quanto os livros publicados, versam sobre a sociedade e sobre a cultura do Amazonas, com especial foco a cidade de Manaus, sua capital. Outra característica, é que os livros estão ricamente ilustrados com os desenhos (em sua maioria) e pinturas, além de fotografia registradas pelo próprio artista e algumas de autoria alheia, e outras sem identificação de sua autoria.

O que vale destacar é o tema abordado pelo artista. Apesar dos livros de Moacir Andrade tratarem de diversos temas, que vão desde a história da cidade, a economia, o folclore, como as festas religiosas, as manifestações culturais, os mitos e os costumes da cidade de Manaus, toda a produção literária do artista, gira em torno da cultura amazônica. Essa cultura é precebida como elo de ligação entre as pesquisas, a literatura e a produção em artes plásticas (desenhos, pinturas e entalhes). Como afirma o próprio artista

Tudo isso construiu em mim um interesse profundo pela mitologia amazônica, pelos seus hábitos, seus costumes, suas tradições, que procuro, dentro das minhas limitações, sem nenhuma veleidade que não seja a de aproveitar o material recolhido nas inúmeras viagens que tenho feito pelos rios da nossa terra, ao longo de toda a minha vida. (ANDRADE, 1988, p. 18)

Mas para se falar do papel do artista e sua relação com esse tema presente em suas produção visual, foi necessário conhecer como ele organiza e estrutura a suas obras. Assim, a sua produção literária nos serviu de suporte para entendermos essa conexão, principalmente entre o artista e a cidade. Já que inúmeros registros visuais, e a sua trajetória de vida, descrevem uma presença ativa no meio urbano na cidade de Manaus. Para isso, discutiremos no capítulo 2, o conceito de estilo, com o intuito de compreender a estrutura de suas obras, para no capítulo 3, nos debruçarmos sobre o estudo de suas pinturas e desenhos, enxergando-o como ser atuante na cidade a partir do conceito de *flanêur* e urbano.

## 2 EM BUSCA DE UMA PERSPECTIVA TEÓRICA

Iniciamos a nossa pesquisa através do mapeamento da produção artística e bibliográfica de Moacir Andrade. Como grande parte de seus desenhos e pinturas se encontra fartamente registrada nos livros e catálogos publicados pelo artista, buscamos construir, primeiramente, um acervo bibliográfico de livros, catálogos e biografias, publicados pelo artista Moacir Andrade e outros autores. A partir de seus livros e catálogos, digitalizamos todos os desenhos e pinturas impressos em cada página e separamos, primeiramente, os desenhos das pinturas, para, então, organizamos por décadas estas duas formas de expressão. O que nos possibilitou construir um percurso cronológico de sua produção visual.

Tomando como base os objetivos estabelecidos, que eram analisar os processos socioartísticos no estilo de arte de Moacir Andrade, percebemos que a produção artística e literária do artista se mostrava diversificada, tanto nos aspectos formais (no caso da pintura) como nos temas desenvolvidos por ele (tanto na pintura como na literatura, o artista trata dos modos de vida da cidade, de sua arquitetura, suas manifestações culturais e religiosas, bem como da flora e da fauna, da floresta e do rio). Percebemos que o trabalho seria árduo e complexo ao mesmo tempo, que apenas classificar a sua produção artística não seria suficiente, dada a pluralidade formal de sua arte e a riqueza de seus temas.

O conhecimento inicial de sua produção artística, principalmente, levou a pesquisa a querer entender melhor quem era esse artista. Por isso, buscamos levantar a sua trajetória de vida, no intuito de compreender nuances de seu pensamento criador, e identificamos que a cultura amazônica era o tema principal por excelência.

Tomamos a expressão "cultura amazônica" para situar as diversas manifestações culturais da região, não só rurais, como principalmente urbanas, tendo a cidade de Manaus como o centro das representações na arte de Moacir Andrade. Engloba, portanto, não só o folclore (termo usado pelo próprio artista em seus livros), mas também a cidade, os tipos urbanos, a sua arquitetura e o cenário da floresta e seus barrancos. Partimos do entendimento de cultura amazônica como expressão da sociedade amazônica, relacionada com o dinamismo que interpreta essa realidade, por meio do imaginário (LOUREIRO, 2015).

De posse desse entendimento, sentimos a necessidade de buscar um fio condutor que permitisse compreender o conjunto de relações existentes na vasta produção artística de Moacir Andrade. Então, a partir da elaboração desse percurso cronológico de sua atividade



artística, lançamos forças no sentido de identificar qual era o estilo utilizado pelo artista, e, por conseguinte, quais as fases estilísticas pelas quais passou. Ao realizar uma análise prévia de suas pinturas e desenhos, percebeu-se que se estava lidando com uma produção pluriestilística<sup>122</sup>, o que significa dizer que era impossível enquadrar a sua obra em um só estilo artístico existente, no sentido tradicional da história da arte (estilos tradicionais), então buscou-se estabelecer uma categoria que desse conta desse pluralismo. Contudo, não havia um escopo teórico que ajudasse a pesquisa em tal tarefa. Foi então que o conceito de estilo se tornou o fio condutor da investigação; mais precisamente, da busca de uma perspectiva teórica que desse conta da complexidade que se apresentava no objeto de estudo.

Chegamos a um ponto em que se necessitava de uma teoria que ajudasse a enxergar a obra de arte como um espaço de relações, ao perceber que qualquer obra de arte permite identificar vários níveis de mediações estabelecidas entre o artista, a sociedade e a arte. Percebemos que não havia como pensar a obra de arte de forma isolada, sem qualquer tipo de conexão com o ambiente em que fora gerada, entendendo este ambiente como um espaço de caráter abstrato constituído de inúmeros e, frequentemente, complexos sistemas, sejam eles naturais ou construídos pelo homem. Assim, vemos que o objeto de estudo da pesquisa que gerou esta tese mostrava-se complexo e, portanto, almejava uma abordagem que instrumentalizasse a vê-lo como um todo plural que, mesmo sendo formado por pinturas e desenhos, se relacionava com esses sistemas que constituíam o ambiente social e cultural em que o artista vivia.

O primeiro passo dado no sentido de construir um escopo teórico foi discutir o conceito de estilo, pois verificou-se que a abordagem taxonômica do conceito (abordagem tradicional) não interessava, visto que o intuito da investigação deixou de ser a busca de uma categoria estilística na qual se pudesse enquadrar a produção pictórica de Moacir Andrade. Queríamos compreender o fenômeno do estilo na obra do artista e os diversos processos estabelecidos por ela com o espaço sociocultural em que o próprio artista e sua obra se encontravam.

Um recurso muito útil no dimensionamento da discussão teórica foi o mecanismo do *zoom* existente nas objetivas das máquinas fotográficas e também na maioria dos *softwares* aplicativos de criação e edição de imagens digitais. Partindo desse termo empregado na visualização de imagens na informática ou no campo da fotografia, foi possível "enquadrar"

---

<sup>122</sup> Por produção pluriestilística entendemos como as características de vários estilos concorrentes na criação de um único artista.

(para usar um termo empregado pelos fotógrafos) o conceito de estilo e perceber os tipos de relação estabelecidos na obra de arte.

Em fotografia, a partir do enquadramento de um objeto em foco na lente da objetiva da máquina, pode-se executar duas ações: de **aproximação** do objeto em foco, o que possibilita perceber seus detalhes constitutivos com mais precisão; e o de **afastamento**, que permite enxergar os diversos elementos do ambiente ao redor do objeto em foco, o que possibilita perceber o espaço em que o objeto se encontra e assim poder contextualizá-lo. Em seu sentido lato, "*zoom*" significa tanto o ato de ampliar algo como também de reduzi-lo. No campo da fotografia, entende-se como um método no qual se pode aproximar ou afastar as imagens focadas. Lembramos que essa aproximação ou afastamento é um efeito possibilitado pela objetiva da máquina (lente), e não uma ação física. O *zoom* é compreendido como um efeito ótico e funciona como um mecanismo visual.

A partir da compreensão do termo e de seu uso, passamos a aplicá-lo nos estudos das relações identificadas no conceito de estilo discutido, o que permitiu perceber, de um lado, as relações entre os diversos sistemas existentes no objeto de estudo, ou seja, as obras de arte, a partir de uma aproximação do próprio objeto, o que possibilitou enxergar como o próprio objeto é constituído; de outro lado, a partir do afastamento do objeto de estudo, pudemos percebê-lo inserido no meio de outros sistemas que fazem parte do mesmo espaço, com o qual mantém relações. A aplicação da noção de *zoom* no estudo desta tese, como um ato metodológico, é possível a partir da aproximação do conceito de semiosfera com o espaço constituído da obra de arte e com o conceito de estilo, que será discutido mais adiante.

Portanto, encontramos no conceito de estilo o fio condutor para a investigação empreendida por esta tese e para a construção de uma perspectiva teórica. Percebemos que, ao "aproximar" o objeto de estudo, a obra de arte, pode-se focar na imagem, pois se trata de pinturas, e enxergar os elementos constitutivos da forma e como o artista os organiza, definindo assim certas características comuns. Contudo, ao nos "afastarmos" da obra de arte, compreendemos que ela não se encontra isolada, pois se percebe que alguém a criou, o artista, que existe um espaço social e cultural em que se insere esse artista, em um tempo histórico e em um lugar, a Amazônia, e o mais crucial: as pinturas, apesar de diversas em suas características formais, possuíam coerência, o que lhes conferia o caráter de unidade, a sua relação com a Amazônia, com a história e as aspirações do artista.

O que se almeja com o conceito de estilo não é estudar a arte de uma geração, de uma época ou de um lugar, mas a obra de um artista. Assim, falamos em estilo individual ao analisar o processo estilístico pessoal de Moacir Andrade. Partimos da premissa de que o processo estilístico é anterior à própria obra, mas depende dela para ocorrer. A obra de arte, portanto, seria a atualização desse processo que existe enquanto potência no pensamento criador.

A partir do conceito de estilo, que se mostrou fecundo para a investigação pretendida e, portanto, o fio condutor da discussão teórica, percebemos que o caráter complexo do conceito apresentava três dimensões analíticas: a dimensão formal, a dimensão histórica e a dimensão sociocultural. Iniciamos a argumentação teórica tomando como ponto de partida as noções empregadas nos estudos da história da arte e compreendemos que tal discussão caminhava naturalmente para o campo da sociologia e da antropologia, tendo como ponto de chegada a natureza espaçotemporal de sua definição. Para tratar de uma discussão teórica que se tornou densa e "tridimensional", sentiu-se a necessidade de buscar um fundamento, que o próprio caminho argumentativo da discussão implicava, para lidar com esse caráter multidimensional do conceito de estilo.

A dimensão artística do conceito de estilo foi construída a partir de vários olhares sobre a sua natureza. Partindo de sua origem histórica e seu emprego no campo da teoria e da história da arte, nos pautamos nas abordagens estabelecidas por Meyer Schapiro (1953), Arnold Hauser (1958), James Ackerman (1962), Ernst Gombrich (1968), Richard Wollheim (1979), Rudolf Arnheim (1981), George Kubler (1987) e David Summers (2003). A intenção de tomar vários autores que discutiram sobre a definição do caráter conceitual e, às vezes, metodológico do estilo foi a de construir uma abordagem o mais completa possível sobre a aplicação do conceito de estilo nos estudos dos processos socioculturais nas obras de arte, especificamente do artista Moacir Andrade. Assim, o resultado foi a construção de um percurso não somente teórico, mas metodológico para a pesquisa.

A partir das discussões sobre o estilo artístico, encontramos no conceito de semiosfera, do semioticista russo Iuri Lotman (1996), um ponto de vista coerente com a perspectiva investigativa desta tese, que nos auxiliou a perceber na obra de arte um espaço formado por diversos e distintos sistemas, sejam eles formais, sociais, culturais e históricos, que se encontram em vários níveis de organização e relação entre si, no qual tempo e espaço fossem naturalmente trazidos à tona para a pesquisa, características essas primordiais dos

estudos do estilo artístico. O conceito de semiosfera funciona como orientação teórica para fundamentar a argumentação sobre a perspectiva teórica que ora se propõe.

O conceito de semiosfera abriu espaço para se discutir o espaço constitutivo do estilo artístico de Moacir Andrade e os seus processos socioculturais. O conceito de estilo, assim, se assemelha ao conceito de semiosfera proposto por Lotman, pois ambos são de natureza abstrata e se comportam como espaço conceitual e plural (no sentido de que existem vários sistemas em diálogo). Em relação à arte, Lotman (apud TOROP, 2007) diz que é uma forma diferenciada de pensar o mundo e a define como um sistema totalmente diferente de transformação do mesmo.

O estilo de uma obra de arte, como um grande sistema, torna-se um modo de conhecer os processos engendrados na obra. Essa compreensão apresenta-se como uma possibilidade de se entender tais processos por meio das representações que o artista elabora ao compor sua obra, na qual essas formas artísticas ultrapassam em muito os domínios da própria arte que ele cria.

Ao conhecer cada vez mais o objeto de estudo e perceber que toda obra de arte estabelece vários níveis de relação, vimos que o resultado dessas relações é o enriquecimento mútuo, como preconiza Bakhtin (2011) com o conceito de dialogia<sup>123</sup>. Aliado a essa ideia, buscamos na concepção de recursividade no estilo a chave para entender esse enriquecimento.

Por recursividade<sup>124</sup>, entende-se a noção cujas características descrevem os processos que alimentam a si próprio. No entanto, pensa-se que os processos recursivos contribuem para enxergar a existência de "metaestilos" no estilo de Moacir Andrade, criando assim uma rede de processos recursivos. O termo "metaestilo" aparece aqui como uma tentativa de explicar que o processo de desenvolvimento estilístico na obra de Moacir Andrade necessita de "versões" dele mesmo para ocorrer, o que se pode definir em termos de uma recursividade estilística, como será mostrado mais adiante, nas argumentações sobre a dimensão formal do estilo do artista.

---

<sup>123</sup> Bakhtin afirma que no "encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente" (BAKHTIN, 2011, p. 366).

<sup>124</sup> Douglas R. Hofstadter (1979) define a recursividade como "*something is being defined in terms of itself*" (HOFSTADTER, 1979, p. 135). "Algo está sendo definido em termos de si próprio" (HOFSTADTER, 2001, p. 137). Na verdade, o autor argumenta que um processo recursivo é um processo que define não a si próprio, mas a versões (metas) de si próprio, como uma espécie de retroalimentação, algo como um tipo de processo que necessita de outras versões de si mesmo para se desenvolver.



Nessa assertiva, pode-se pensar que nesses diversos metaprocessos encontram-se os sistemas antropológico (o artista Moacir Andrade e seus tipos urbanos da Amazônia), sociológico (a sociedade manauara no contexto da Amazônia), o cultural (as diversas manifestações da cultura amazônica) e o artístico (o conjunto da obra do artista). Sendo que cada sistema se relaciona com os demais nessa rede formada pelos processos recursivos, tendo como fio condutor o estudo do estilo artístico de Moacir Andrade. Desse modo, fez-se necessário discutir o desenvolvimento do conceito de estilo nos processos investigativos nos estudos da arte.

Portanto, estruturamos este capítulo em duas partes. A primeira busca discutir e argumentar sobre a questão do estilo nos estudos de obras de arte, desenvolvendo um percurso investigativo a partir das mudanças históricas ocorridas com o termo "estilo" e seu emprego no campo das artes plásticas, para, em seguida, apresentar as abordagens empregadas nos estudos do estilo artístico, finalizando com a compreensão do estilo como categoria de análise. Por fim, propomos "desenhar" uma teoria do estilo tendo em vista as necessidades desta tese.

## 2.1 A QUESTÃO DO ESTILO NOS ESTUDOS DE OBRAS DE ARTE

Esta parte deste capítulo busca discutir aspectos históricos, teóricos e metodológicos sobre o conceito de estilo, de modo que possamos construir uma abordagem coerente com as necessidades heurísticas de nosso objeto de estudo, que consiste na produção artística visual de Moacir Andrade. Mesmo que possamos situar a obra do artista dentro de certos esquemas estilísticos que costumamos encontrar no campo da História da Arte, estaremos lidando ou com uma produção artística multiestilística, o que tornaria a presente discussão um fardo exaustivo para se abordar, ou trilharemos caminhos conceituais construídos com a finalidade de compreender melhor a complexidade da diversidade estilística do artista em questão.

Não se pode travar uma discussão a fim de situar a obra de Moacir Andrade em algum esquema classificatório de um ou outro estilo, seja existente e estudado por outros pesquisadores da área ou construído para a finalidade desta tese, sem compreender o que se entende por “estilo” na arte. Desse modo, iniciaremos com um estudo histórico do conceito de estilo na arte, ou estilo artístico, a partir de uma investigação das mudanças históricas do significado da palavra “estilo” e o seu emprego no campo da história da arte. Procuramos buscar, na medida do possível, argumetações acerca do conceito de estilo, compreendendo-o como uma categoria teórica pluridimensional, ou seja, que possui diversas possibilidades de estudo, seja estética, filosófica, histórica, antropológica ou sociológica, portanto, um conceito interdisciplinar.

Podemos encontrar, em diversos livros de história da arte, um manancial classificatório de estilos para se falar da obra de Moacir Andrade. Podemos apontar desde o realismo, impressionismo, expressionismo e o cubismo, passando pelo abstracionismo e a arte fantástica ou “realismo fantástico tropicalista” (PÁSCOA, 2011), seguindo o paisagismo, além do primitivismo, do fovismo e da arte naïf. Mas até onde esses termos e seus significados nos ajudam a compreender a arte de Moacir Andrade e situar a sua obra dentro de uma abordagem plausível para o estudo em questão? Devemos simplesmente aceitar um ou outro estilo identificado na obra do artista sem questionar se esses estilos existentes simplesmente não acabam por limitar o universo artístico de sua obra? São estas e outras questões que nos impelem a buscar uma categoria que nos permita enxergar a pluralidade e riqueza da produção artística de Moacir Andrade, ou, como López Torrijos (2004) nos responde, que *"no es posible aplicar literalmente los estilos históricos europeos e interpretar*

*que significan en América lo mismo que en Europa"* (LÓPEZ TORRIJOS, 2004, p. 205). A autora demonstra uma preocupação em relação ao uso das categorias de estilo empregadas na Europa ocidental no estudo da arte na América Latina. Ela diz não ser possível tal emprego como se faz no universo da arte europeia. Com isso, partimos da premissa de que não se pode usar definições do fim do século 19, como o impressionismo, por exemplo, para descrever a pintura de Moacir Andrade, porque os processos que ocasionaram o seu desenvolvimento são diferentes dos que ocorreram na produção do artista.

Quando queremos nos referir a algum artista, logo procuramos apontar algumas características típicas de seus trabalhos, como as pinceladas de Van Gogh, as cores saturadas de Matisse, o visual decorativo e dourado dos retratos de Klimt, as deformações das figuras de Schiele etc. Esses são apenas traços distintivos que marcam uma produção artística pessoal. Quando falamos que a obra de Van Gogh é expressionista ou que a obra de Matisse é fovista, o que estamos querendo dizer é que as obras desses artistas se situam numa classificação geral de um movimento artístico, seja expressionista ou fovista, de uma determinada época. Mas, se colocamos uma pintura de Egon Schiele dentro de um mesmo movimento expressionista, o que queremos dizer? Que tanto a obra de um ou outro artista possuem as mesmas características visuais? É notório que a maioria dessas classificações foi estabelecida por historiadores e críticos de arte, que muitas vezes queriam denegrir essa ou aquela obra, com um sentido pejorativo, como ocorreu com a arte gótica ou com os realistas, impressionistas e fovistas etc., mas que nos ajuda a entender questões que antes não estavam postas. Significa que a ideia de "distância" apresentada por Bakhtin<sup>125</sup> (2011) pode ser empregada nesse contexto. No entanto, acreditamos que essa compreensão nunca é total, senão parcial.

Tomemos a arte do período do movimento considerado impressionismo, por exemplo. Estudamos na História da Arte que tanto o artista Claude Monet quanto Renoir são impressionistas. Alguns autores consideram Edgar Degas impressionista também. Em vez de esclarecer, acabam complicando a compreensão da produção artística desses artistas e não contribuem muito ou quase nada para o conhecimento de suas obras. Vemos que tanto Claude Monet (1840-1926) (figura 48), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) (figura 49) e Edgar Degas (1834-1917) (figura 50) possuem características próprias e algumas vezes contraditórias em relação às características gerais do movimento impressionista, como a linha nas obras de Edgar Degas e como o olhar fotográfico influenciou o seu estilo pessoal nos vários ângulos

---

<sup>125</sup> Mikhail Bakhtin diz que "a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão", no campo da cultura, e que "colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava" (BAKHTIN, 2011, p. 366).

incomuns de suas composições, o que não se via em outros trabalhos, diferente das "manchas" nas pinturas de Monet e as pinceladas de Renoir.

Figura 48 - *Estação de St-Lazare*, de 1877, de Claude Monet.



Fonte: GOMBRICH, 1999a, p. 520.

Nessa obra, como em muitas outras de Monet, a imagem só se torna nítida a certa distância, pois o que percebemos de perto é a justaposição de inúmeras pinceladas de cores, que aparentemente não representam nada. A compreensão do motivo representado na obra só se torna inteligível quando nos afastamos e percebemos que é a totalidade das "manchas" de cores que forma a imagem. Mas essa justaposição de manchas não é ao acaso. Monet sabia, deliberadamente, harmonizar os contrastes de cores, resultando em um equilíbrio formal espetacular, adquirido pela combinação de uma simetria na parte superior do quadro, formado pelo telhado da estação de trem, que define uma superfície triangular sobreposta a um retângulo que toma quase todo o quadro. Na parte central da pintura, um jogo de luz e cores, conseguidos pela observação *in loco* do motivo representado, da névoa, das locomotivas, das pessoas, e linhas diagonais formadas pelos trilhos, na parte inferior direita do quadro, e da sombra marrom no chão da parte inferior esquerda.



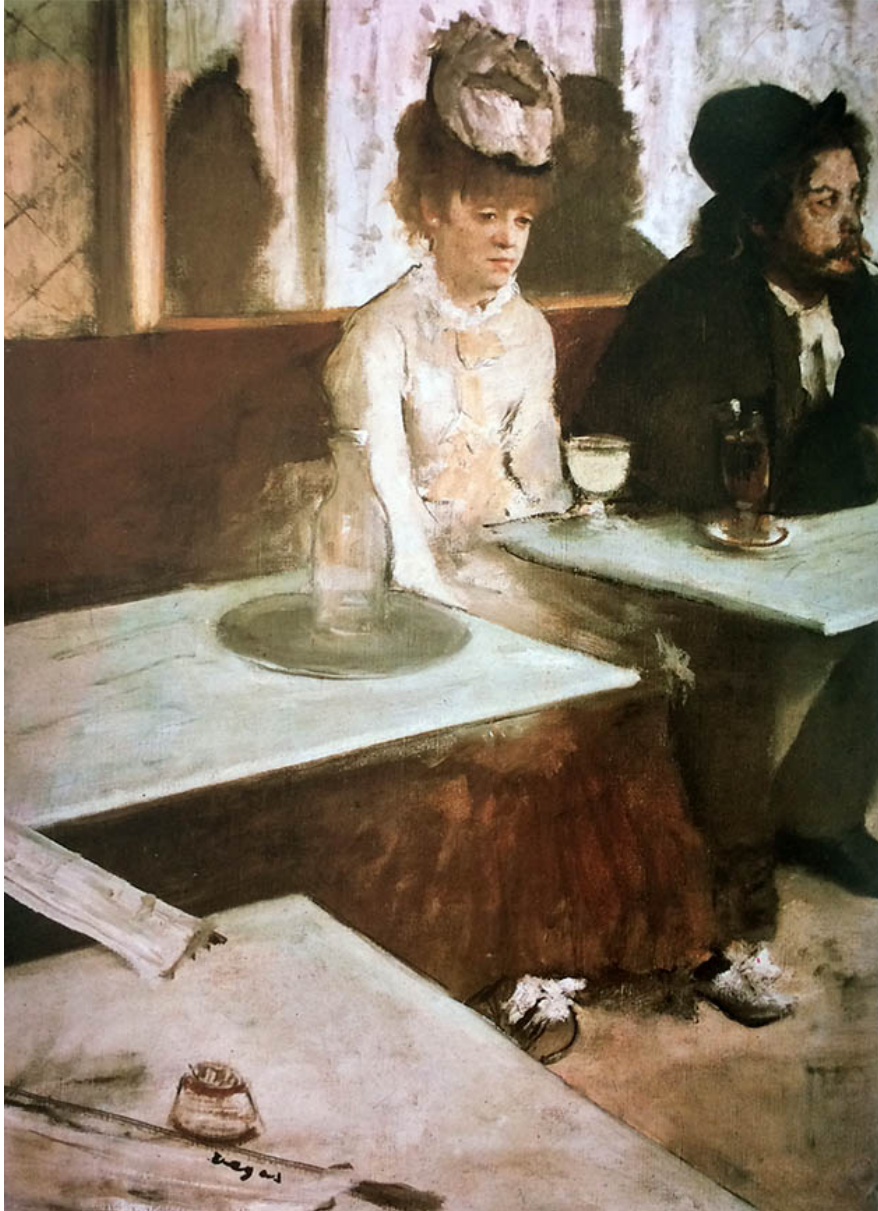
Figura 49 - *Baile no Moulin de la Galette*, de 1876, de Pierre Auguste Renoir.



Fonte: GOMBRICH, 1999a, p.521.

Já na pintura de Renoir, o artista representa em 1876 uma cena de um baile ao ar livre em Paris, no qual podemos perceber as diferenças nas pinceladas largas que são aplicadas na superfície das figuras em primeiro plano, distintamente de Monet. Identificamos ainda que, quanto mais ao fundo da cena, mais "esboçadas" parecem as figuras, sendo as pessoas em primeiro plano mais definidas. O jogo de luz e sombra na cena torna-se um jogo de cores e nuances visuais, demonstrando enorme talento artístico. Essa combinação cromática elimina qualquer monotonia visual, deixando a obra mais dinâmica visualmente, não havendo qualquer superfície de uma mesma cor contínua, mas várias gradações de cores no chão, nas vestimentas, nas árvores, no cenário como um todo.

Figura 50 - *L'absinthe*, de 1876, de Edgar Degas.



Fonte: ARGAN, 1992, p. 108.

Diferente das duas obras anteriores, de Monet e Renoir, Edgar Degas usa deliberadamente a linha de contorno nessa obra, recurso que não existe nas obras de Monet e Renoir. As figuras são mais definidas nessa cena em um ambiente interno, que, aliás, diferencia as obras de Degas das de Monet. Enquanto Monet sai ao ar livre para pintar, Degas se recolhe ao interior dos ambientes, portanto, o espaço das obras de Degas não é o da natureza externa, das paisagens de cenas ao ar livre, mas o espaço mais psicológico e social, como no tema de "*L'absinthe*". Pela organização da perspectiva da cena, parece que o artista está sentado atrás da mesa do primeiro plano, por isso não aparece na cena, olhando *in loco* aqueles dois sentados ao fundo da pintura, atrás das mesas e na frente do espelho embaçado,

como que captada pela lente de uma câmera fotográfica, recurso esse a que Degas recorre deliberadamente.

Tomando esses três exemplos pertencentes ao movimento impressionista, concordamos que não são somente os princípios que definem um estilo, mas as particularidades de cada artista e as suas escolhas pessoais de motivos, cores, organização e efeitos visuais que imprimem em suas obras. Significa dizer que mesmo falando em um movimento impressionista, como em nossos exemplos, podemos falar também de estilos individuais.

A grande maioria dessas denominações surgiu por meio da crítica de arte, que, em alguns casos, queria atribuir um sentido pejorativo ao estilo classificado, denegrindo a produção de um artista ou grupo de artistas, não aceitando as novas abordagens na arte. Significa dizer que não foram teóricos ou estudiosos da arte que procuraram classificar esses estilos no decorrer da história, não possuindo uma preocupação científica essas definições de estilo que conhecemos e que ficaram marcadas na história da arte.

Assim, tomamos a tarefa de realizar um estudo sobre o que se considera por estilo ou como este tem sido empregado ao longo dos anos tanto para situar um determinado período na arte quanto para classificar a produção de um artista. Iniciaremos nossa discussão com um percurso investigativo das mudanças históricas ocorridas com a palavra “estilo” e seu emprego no campo da arte. Em seguida, trataremos das principais abordagens empregadas nos estudos do estilo artístico. Após essas discussões conceituais, estabeleceremos as principais categorias teóricas e metodológicas, fundamentadas nos propósitos desta tese, a partir de uma visão interdisciplinar para os estudos do estilo artístico em artes visuais, tomando o conceito de estilo como fio condutor da pesquisa.

### 2.1.1 Um Percurso Investigativo das Mudanças Históricas Ocorridas com a Palavra “Estilo” e seu Emprego no Campo da Arte

Este estudo se deu tendo como necessidade a compreensão do conceito de estilo a partir das investigações e discussões empreendidas por pesquisadores do campo das artes, mais especificamente, a partir da disciplina História da Arte. O objetivo inicial era conhecer os

paradigmas estilísticos existentes para se olhar a obra visual de Moacir Andrade a partir desse prisma. O que encontramos foi uma tempestade de ideias que, apesar de apresentarem alguns pontos em comum, eram incompletas. O fato é que, ao se falar sobre o estudo de um estilo nas artes visuais, os estudiosos do tema não apresentavam uma conclusão definitiva ou um modelo conceitual adequado para se aplicar em uma pesquisa sobre o estilo de um artista.

Se entendermos que o resultado do estilo de um artista é fruto de uma série de processos que se dão no pensamento criador, a partir de diversos níveis de relação com o mundo sensível, notamos que seria uma visão reducionista do nosso estudo se não levássemos em consideração as pesquisas nos diversos campos de atuação do homem no mundo, como aponta Gombrich (2007), ao afirmar que a "história da arte se tornará estéril se não for enriquecida com um estreito contato com o estudo do homem" (GOMBRICH, 2007, p. IX). Como essa seria uma tarefa exaustiva, optamos por realizar um recorte a partir de necessidades heurísticas imediatas para esta pesquisa, que trata especificamente da obra artística de Moacir Andrade, em que percebemos que o artista possui diferentes modos de expressão, o que chamaremos de "pluralismo pós-moderno", tomando a expressão de empréstimo de Caroline Van Eck, James McCallister e Renée Van de Vall (VAN ECK et al., 1995, p. 1).

A partir do momento em que avançamos nas pesquisas sobre o conceito de estilo, mais sentimos a necessidade de buscar uma maneira de fazer as análises da obra do artista. Assim, nossa necessidade não se tornou apenas teórica, mas, principalmente, metodológica. Teórica na medida em que buscamos compreender a noção de estilo e avançar para uma definição do termo, a partir de conceitos já existentes, com o objetivo de estabelecê-lo como categoria; e metodológica porque necessitamos de um método que nos permitisse investigar a obra de arte como resultado de processos formais, históricos, sociais, antropológicos e culturais, o que chamamos de processos socioartísticos.

O termo "estilo", enquanto categoria na história da arte, não nasceu no âmbito das artes visuais. Em dois de seus ensaios<sup>126</sup>, Gombrich (2007; 2009) discorre brevemente sobre a origem etimológica da palavra "estilo". No início vinculada à escrita, e posteriormente

---

<sup>126</sup> "Style", de 1968, publicado originalmente no volume 15 da *"International encyclopedia of the Social Sciences"*, composta por 18 volumes, publicados nos anos de 1968 e 1969, e "A Psicologia e o Enigma do Estilo", publicado originalmente em 1977, na introdução de "Arte e Ilusão". Semelhantemente, David Summers (2009), em seu artigo "Style", publicado originalmente em 2003, e López Torrijos (2004), em seu artigo "Estilo. Concepto Histórico y Uso Actual", abordam a origem do termo "estilo".



ampliada para se caracterizar uma terminologia do estilo na pintura, López Torrijos (2004) aponta o século 17 como o início do emprego da palavra "estilo" significando as características formais na obra de um artista ou de uma escola<sup>127</sup>, apesar de que desde o século 16 se comece a "*hablarse tímidamente de estilo en las artes figurativas en Italia*" (LÓPEZ TORRIJOS, 2004, p. 200), e em muitos casos, o que ocorria com frequência, o mesmo significado era empregado com a palavra italiana "*maniera*", traduzido para o português como "maneira".

Encontramos no "Dicionário Oxford de Arte" a definição do termo "estilo", do latim "*stilus*", como um

Instrumento metálico pontiagudo feito de ferro, usado para inscrever caracteres numa superfície. Originalmente empregado, na época clássica, para escrever sobre tábuas de cera, serviu posteriormente a muitos outros propósitos: incisar formas ornamentais em superfícies douradas, traçar linhas de um manuscrito ou passar os contornos de uma dada composição do cartão para o gesto, na pintura em afresco, ou para a placa metálica, na gravura. Foi muito empregado para traçar linhas de perspectiva, e outras linhas de medida e controle nos desenhos arquitetônicos, e para enquadrar composições. (CHILVERS, 2001, p. 180)

"Estilo", como instrumento pontiagudo, tal como era usado na arte da escrita e posteriormente no desenho, surge no período clássico romano, mas também o termo era empregado no sentido de definir um "estilo apurado" na retórica da Antiguidade Clássica (GOMBRICH, 2007), pois o próprio significado da palavra "*stilus*" em latim se refere ao ato de escrever. O formato do instrumento "*stilus*" é descrito como contendo em uma extremidade uma ponta de metal, que servia para riscar os caracteres sobre a tábua encerada, e na outra extremidade tinha um formato circular e amplo, sendo usada para apagar o que tinha sido escrito, tornando a superfície da cera lisa novamente. Encontramos muitas dessas referências em textos latinos clássicos que estão indicados nas notas do livro "Arte e Ilusão", de Gombrich. Reportamo-nos a algumas dessas referências às quais tivemos acesso, especialmente de Cícero<sup>128</sup>, de Quintiliano<sup>129</sup> e ao dicionário latino de Charlton T. Lewis e Charles Short<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Laneyre-Dagen (2013) usa o termo "escola", referindo-se a escola artística, para "descrever o processo de retomada dos traços diferenciais de um pintor por discípulos e admiradores, que assim elaboram uma linguagem estética comum" (LANEYRE-DAGEN, 2013, p. 9).

<sup>128</sup> Ver *Brutus* e *De Oratore I*.

<sup>129</sup> Ver *Instituições Oratórias*.

<sup>130</sup> Ver *A New Latin Dictionary*.

É na Antiguidade Clássica que o termo é cunhado para designar as características do escrever e do falar, empregado pelos professores de retórica. Gombrich (2007) diz que "a educação clássica estava centrada no poder de expressão e persuasão do aluno, de modo que os antigos professores de retórica davam muita atenção a todos os aspectos do estilo, no falar e no escrever" (GOMBRICH, 2007, p. 8). Em sua abordagem, Gombrich (2007) encontra no estilo o que seriam as "categorias da expressão". O autor se refere ao desenvolvimento, ainda na Antiguidade Clássica, de uma rica terminologia<sup>131</sup>, entendendo estilo como categorias de expressão, como "a ornada e a humilde, a sublime e a bombástica" (GOMBRICH, 2007, p. 8).

Em Cicero (1891), encontramos certas categorias de estilo, aplicadas à oratória clássica. Essas classificações aparecem como "estilo gracioso" e "estilo elegante" ou "estilo harmonioso" e "estilo ornamental", e ainda "estilo animado" e "estilo redundante". Ou Cicero se refere ao estilo de uma pessoa: o magnífico e nobre "estilo de Crassus", o "estilo nervoso" de falar de Caius ou o "estilo vigoroso de Péricles". Cicero (1891) fala daqueles "*peculiar styles of oratory*" (1891, p. 336), que "*the sole distinction will surely be that the good speakers bring, as their peculiar possession, a style that is harmonious, graceful, and marked by a certain artistry and polish*"<sup>132</sup> (CICERO, 1967, p. 39).

Summers (2003) lembra que a origem do termo "estilo" se referia à forma característica de escrever de alguém, e não fazia alusão às características de um período. Quando o termo foi transposto para as artes visuais, o objetivo era o oposto, o emprego da palavra "estilo" buscou definir as características ou modos de pintar de um grupo ou período histórico, mesmo que em seu uso inicial, em meados do século 16, Vasari se referisse à maneira de pintar de um artista ou mestre. Acaba que a maneira de pintar de um mestre é que definia o modo de pintar de uma escola ou grupo, como os florentinos, os venezianos e os flamengos.

O emprego do termo "estilo" para designar o modo de expressão formal que caracterizava um artista ou uma escola dá-se no século 16, com o advento das belas-artes e sua reivindicação como atividade intelectual, tomando da oratória tal conceito. Inicialmente empregando o termo italiano "*maniera*", com o mesmo sentido de estilo, é no século 17 que o conceito de estilo começa a ser usado para empregar o modo formal de expressão do artista,

---

<sup>131</sup> Ver Quintiliano, "*Instituições Oratórias*", e Cicero, "*Oratory and Orators*".

<sup>132</sup> "A única distinção será certamente que os bons oradores trazem, como sua possessão peculiar, um estilo que é harmonioso, gracioso, e marcado por uma certa arte e elegância". (Tradução livre)

paralelamente com a palavra "*maniera*"<sup>133</sup>. Fala-se aí em estilo de um mestre ou estilo de sua escola. Nasce a ideia de "escola estilística".

Em seu livro, publicado no século 16, sobre os artistas italianos, Vasari usa largamente o termo "*maniera*" em sua famosa obra "*Le vite de più eccelenti pittori, scultori e architetti*", de 1550. Ele usa o termo "*stile*" geralmente para designar o instrumento de desenho. Na edição de 1846 de "As Vidas", de Giorgio Vasari, nas inúmeras notas de rodapé do editor, aparece o termo "*stile*" com demasiada frequência, em referência às ideias de Vasari sobre a "*maniera*" dos artistas, quando fala de um "*stile pisano*" ou de um "*stile romano*" ou, ainda, "*lo stile della scuola pisana*", quando se inclina a falar de um estilo da escola da cidade de Pisa (VASARI, 1846). No entanto, Vasari continua usando o termo "*maniera*" para falar do estilo das obras dos artistas, quando aponta a "*bella maniera*", ou seja, a forma do estilo moderno do século 16.

Em sua primeira tradução brasileira de 2011 de "Vidas dos Artistas" (VASARI, 2011), da primeira edição de Lorenzo Torrentino de 1550, há o constante emprego do termo "estilo", em tradução ao termo italiano "*maniera*". A tradução em língua inglesa do livro de Vasari (1991) usa o termo "*style*" em referência tanto ao termo "*maniera*" quanto ao termo "*stile*", ambas tendo o mesmo sentido, semelhantemente à edição brasileira (VASARI, 2011), em que se traduz tanto "*maniera*" quanto "*stile*" para a palavra "estilo", sendo ainda empregada a tradução "maneira" para a palavra "*maniera*" em alguns trechos. Em sua tradução para o espanhol, aparece o termo "*manera*" para referir-se à "*maniera*", como "*la buena manera antigua*" (VASARI, 1956, p. 56). Para o termo "*stile*", em sua versão espanhola, aparece a palavra "*estilo*", como quando se refere ao "*estilo antiguo*" ou ao "*estilo seco*".

Em sua abordagem das vidas e obras dos artistas dos séculos 13 ao 16, Vasari identifica três momentos importantes no desenvolvimento do estilo moderno renascentista<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> López Torrijos (2004) aponta que "al revisar la bibliografía artística del siglo XVI podemos comprobar la extensión alcanzada por él término *maniera* y el tímido empleo de *estilo*, a veces utilizado solamente en relación con el instrumento de dibujo. Pero la palabra empieza a extenderse en el siglo XVII para indicar la manera particular de expresarse con formas. También es en el siglo XVII italiano cuando comienza a hablarse del estilo de un maestro o de su escuela" (LÓPEZ TORRIJOS, 2004, p. 200).

<sup>134</sup> Vasari identifica "três idades distintas, desde meados do século XIII: a do despertar artístico, por volta de 1260, que corresponde ao advento do gótico (termo que Vasari ajuda a popularizar) - em contraposição ao estilo bizantino -, e se realiza graças a um pioneiro, Cimabue, mas sobretudo a Giotto, autêntico promotor da mundaça; a "segunda idade" - o século XV -, na qual o papel de precursor cabe a Masaccio; e finalmente o "terceiro estilo" (*terza maniera*), ou "estilo moderno"

Vasari é o primeiro "historiador de arte" que aborda a história da arte tomando o seu processo de desenvolvimento estilístico<sup>135</sup>. Primeiro com Cimabue e Giotto, precursores desse estilo, por volta de 1260, depois com Masaccio no século 14 e finalmente Leonardo da Vinci inicia a *bella maniera* (também chamada por Vasari de *terza maniera* e *maniera moderna*), em princípio do século 16, que terá seu ápice com Rafael. Vasari define o estilo bizantino da Idade Média como "*maniera greca*" (VASARI, 1846c, p. 12) e o estilo de Giotto de "*maniera di Giotto*" (VASARI, 1846c, p. 12).

Podemos perceber que Vasari é o primeiro a categorizar o estilo como "*bella maniera*" ou ainda como "*maniera moderna*". Cria, assim, classificações que acabam por generalizar as características estilísticas das pinturas de uma mesma época, ainda que o autor faça um estudo de cada pintor, apresentando suas características particulares. Essa abordagem taxonômica do estilo perdurará até o século 20, sendo criticada por Richard Wollheim (1987) em seu texto "*Pictorial style: two views*", de 1979, em favor de uma abordagem processual no desenvolvimento do estilo pictórico.

Semelhantemente, em suas obras "*Vita del Tintoretto*", de 1642, e "*Vita di Paolo Caliari: Veronese*", de 1646, Carlo Ridolfi usa o termo "*maniera*" para designar a forma visual característica da obra dos artistas. Somente em 1648, em "*Le Maraviglie dell'Arte*", é que Carlo Ridolfi começa a usar o termo "*stile*", do italiano, para se referir às características formais nas obras dos artistas, principalmente dos artistas venezianos. Em certos trechos, o autor se refere ao modo como alguns artistas pintam. No entanto, Ridolfi (1648; 1837) ainda emprega o termo "*maniera*" com o mesmo sentido, seja falando da "*maniera veneziana*" ou "*stile veneziano*" (RIDOLFI, 1837).

Na mesma linha, Giovanni Pietro Bellori (1672) utiliza o termo "*maniera*" para se referir ao estilo de Caravaggio. Bellori emprega fartamente o termo "*maniera*" para designar o estilo e se referir às características de cada artista em sua obra "*Le vite de pittore, scultori et architetti moderni*", de 1672. Também Bellori emprega o termo "*stile*" em seu texto para tratar da *maniera* particular de cada artista, e, segundo Bellori, estilo é uma "*maniera*" particular (BELLORI, 1672, p. 461). Bellori utiliza 35 vezes o termo "*stile*" e 68 vezes o termo "*maniera*", nas 462 páginas do seu livro.

---

(*maniera moderna*), inaugurado por Leonardo da Vinci, conduzido à maturidade por Rafael e à sua máxima perfeição por Michelangelo, que representa o ideal artístico de Vasari" (LICHTENSTEIN, 2013, pp. 21-22).

<sup>135</sup> Ver "Proêmio da segunda parte das *Vidas*" (VASARI, 2011, pp. 169-175).



Mas será Winckelmann (2011; 2003) que empregará de forma deliberada e farta o termo "estilo", em 1764, em seu famoso livro "*Geschichte der Kunst des Alterthums*". O autor utiliza o termo alemão "*stil*" mais de cem vezes e se refere ao estilo artístico de um artista, de um povo ou de uma época, como é comumente usado para estabelecer categorias de estilo baseadas na cronologia, quando fala em "primeiro estilo", "segundo estilo" ou "terceiro estilo" para falar das etapas do estilo etrusco, por exemplo. Em relação à arte grega, Winckelmann (2011) considera cinco etapas (partes ou graus) no desenvolvimento da arte grega: o começo, o desenvolvimento, a detenção (permanência) e o declínio (WINCKELMANN, 2011, pp. 262-263). A primeira etapa, o começo, o autor chama de "*estilo grande y elevado*" ou estilo antigo (cerca de 480 a 430 a.C.); na segunda, o desenvolvimento, temos o "*estilo bello*" (cerca de 395 a 330 a.C.); a terceira etapa, a detenção, o autor chama de estilos dos imitadores (século 3<sup>o</sup> a.C.); e a última etapa, o declínio, seria a decadência do estilo grego.

No século posterior a Winckelmann, Eugène Delacroix será, possivelmente, o único a empregar o termo francês "*manière*" para se referir ao estilo de um artista, quando escreveu em seu diário, em 28 de abril de 1853, que "*Davi, Gros, Prud'hon, quelque différence qu'on remarque dans leur manière*"<sup>136</sup> (DELACROIX, 1893b, p. 172). Para Delacroix, a *manière*, semelhante ao emprego do termo italiano "*maniera*" por Vasari, era usada para distinguir um estilo de um artista, portanto, para indicar um estilo individual. Podemos perceber que, desde Vasari, o termo "maneira" vem sendo empregado para diferenciar a obra dos artistas. O termo "maneira" sempre aparece ligado a um artista em particular, e quando se refere a uma escola, está ligado a um grande mestre, ou seja, ao conjunto de características e modo de pintar de um artista.

Após Delacroix, um outro francês, Hippolyte Taine, de forma semelhante a Winckelmann, agora utiliza o termo francês "*style*" para falar do estilo de uma obra de arte. Taine publicou, em cinco volumes, a sua obra intitulada "*Philosophie de l'arte*", no ano de 1882, que seria a compilação dos cursos que lecionava desde 1865 na Escola de Belas-Artes (TAINÉ, 2013). Em seu primeiro volume, Taine explicita o seu método, e lá afirma que "é sabido que cada artista tem seu estilo, e que este se encontra em todas as suas obras" (TAINÉ, 2013, p. 97). Taine considera o estilo como pertencente a um artista, portanto, individual, ao estudar a obra de arte particular e não o conjunto de obras. O autor diz que o estilo do artista

---

<sup>136</sup> "David, Gros e Prud'hon, apesar das reconhecidas diferenças de suas *maneiras*". (DELACROIX, 2013, p. 61)

se repete em toda a sua produção artística. Esse é o primeiro passo de seu método de análise. Taine ainda considera necessário inserir o artista dentro de um conjunto, o dos artistas do mesmo lugar e época. O autor diz que "*el propio artista, juntamente con la obra total que ha producido, no se halla aislado*" (TAINÉ, 2000, p. 8). Ele se refere à escola ou grupo de artistas do mesmo tempo e lugar a que o artista pertence. E para finalizar o seu método de análise de uma obra de arte, Taine explica a necessidade de compreender a obra em um conjunto mais amplo, o do meio que o rodeia e cujos gostos compartilha. O autor fala do estado dos costumes e o "espírito" da época sobre a qual Heinrich Wölfflin irá falar poucos anos depois.

Mesmo não considerando uma conceituação prévia sobre o estilo, o entendimento acerca de sua definição pode ser encontrado em seu emprego nos textos desses autores. Seja *maniera*, *manière*, *stile*, *style* ou *stil*, os historiadores, críticos, teóricos e filósofos se referem à mesma compreensão: tratam das características particulares de um modo de pintar de um artista ou grupo. Contudo, para a necessidade do estudo a que se pretende esta tese, abordar o estilo apenas como um conjunto de características formais que marcam a produção de um artista ou época não é suficiente. Primeiro, porque nosso interesse é analisar a obra de um único artista. Segundo, que entendemos o estilo de uma obra ou artista mais do que como uma simples soma de traços formais que se repetem em sua produção artística. Terceiro, vemos no conceito de estilo um fio condutor para se estudar a obra de arte como resultado de um conjunto complexo de processos históricos, sociais e culturais, que iniciam antes mesmo da própria obra e a ultrapassam. A seguir, propomos uma discussão sobre os aspectos teóricos do conceito de estilo em uma obra de arte.

### 2.1.2 Abordagens Empregadas aos Estudos do Estilo Artístico

Percebemos que foi Vasari o primeiro a empregar o termo "*maniera*" com o sentido de um conjunto de características formais, ao narrar, descrever e analisar as obras dos artistas dos séculos 13 ao 16. Pois, em sua obra sobre a vida dos artistas, Vasari (2013) se refere a três idades na pintura para designar o desenvolvimento da arte italiana do século 13 ao século 16. Vasari se refere a um processo de desenvolvimento do "estilo moderno" da Alta Renascença (início do século 16), que se iniciou no século 13. Na primeira idade, que vai da segunda

metade do século 13 ao início do século 14, o autor centra o seu discurso sobre a obra de Cimabue e Giotto. Na segunda idade, referindo-se à obra de Masaccio, século 14 e parte do século 15, diz que a arte saiu da infância (primeira idade), ao aprimorar-se o estilo de Giotto. Já na terceira idade, chegamos à segunda metade do século 15 e início do século 16, iniciando com Franco Bolognese e Pietro Perugino (VASARI, 2013). Segundo Vasari (2013), foi Leonardo da Vinci quem de fato inaugurou a terceira idade ou estilo moderno, chamado por Vasari de "*maniera moderna*" ou "*bella maniera*".

Desse modo, percebemos um período de transformação na arte italiana que vai do século 13 ao século 16. Vasari (2011) considera a arte do século 16 como tendo atingido o "ápice da perfeição", mas que necessitou do "humilde princípio" do século 13. Esse processo de desenvolvimento da arte nos ajuda a compreender como o "estilo moderno"<sup>137</sup> se tornou o que é, com obras de referência de Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael, devido a contribuições de artistas precedentes, mas não só desses artistas. Vasari indica que esses artistas se voltaram para a arte da antiguidade clássica, pois, ao buscar os escritos de artistas e teóricos da época, vemos referências a textos do século 1<sup>o</sup>, como o de Plínio, o Velho<sup>138</sup>.

Pode ter sido Winckelmann o primeiro a empregar o termo "*stil*" para se referir às características formais da arte de um período, mas foi Taine, Wölfflin e Riegl que firmaram de uma vez por todas o uso corrente da palavra "estilo" (*style*, do francês, e *stil*, do alemão), tornando a história da arte em uma história dos estilos (*Stilgeschichte*).

É Heinrich Wölfflin (1888) que estabelece de uma vez o uso corrente do termo "estilo"<sup>139</sup>, em seu livro "*Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und*

<sup>137</sup> Foi a partir do estudo da arte italiana do século 15 e 16, tomando a obra de Giorgio Vasari, de 1550, que o "estilo moderno", definido pelo autor, não conseguia explicar as diferenças nas obras de Leonardo da Vinci, Michelangelo ou Rafael, só para citar alguns, e, portanto, que o hábito de classificar os estilos dos artistas em grupos ou períodos históricos acaba por reduzir e enquadrar todos os artistas do mesmo período numa só abordagem, limitando, assim, a percepção das distinções inerentes a cada artista. Fato esse que ocorre em outras épocas na história da arte e com outros grupos de artistas.

<sup>138</sup> Ver os livros 34, 35 e 36 de "*Naturalis Historia*", de Plínio, o Velho, que trata da história da arte clássica da Antiguidade. PLÍNIO, O VELHO. História natural. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**: vol. 1 - o mito da pintura. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

<sup>139</sup> Vale ressaltar que mesmo que o termo "estilo" começa a aparecer a partir de meados do século 16. Gombrich (2009) lembra que é somente no século 18 que o termo se estabelece nos estudos da História da Arte, a partir das contribuições de J. J. Winckelmann, com a sua obra "*Geschichte der Kunst des Alterthums*", de 1764. Mas é, portanto, no século 19 que o termo "estilo" se firma definitivamente, a partir do advento da Estética como disciplina e das contribuições de Wölfflin e Riegl, principalmente. Gombrich (2009) aponta que foi no século 19 que todo o repertório de "estilos históricos" ficou disponível aos artistas, semelhante a López Torrijos (2004), que afirma ser o século 19 a época dos "*creadores originales de estilo*" (LÓPEZ TORRIJOS, 2004, p. 201). É o

*Entstehung des Barockstils in Italien*", publicado originalmente em 1888 e finalizado em 1915, com os "Conceitos Fundamentais de História da Arte". O autor analisa o estilo barroco em contraposição ao estilo renascentista, compreendendo-o como um conjunto de outros estilos. Ao pontuar e discutir as suas características, o faz em detrimento do uso de uma comparação entre os opostos. Identifica no estilo barroco o estilo pitoresco (*der malerische Stil*), estilo livre (*der freie Stil*), e "gran estilo" (*der grosse Stil*), que se baseia no tratamento da forma, no efeito de massa e movimento.

Wölfflin defendeu e provou que o estilo barroco não é um estilo decadente do renascimento, mas outro estilo resultado de um processo de transformação natural por que passou a arte. O autor usa o termo "*Entwicklung*" para falar do processo de desenvolvimento, de transformação estilística (*Stilwandlung*) pela qual passou a arte do renascimento, resultando no estilo barroco (*Barockstil*) (WÖLFFLIN, 1888, p. 1).

O método barroco de Wölfflin diz que "*este estilo pone todo el interés en presentar no una acumulación de partes aisladas, sino, cuando es posible, un cuerpo de una solo pieza*" (WÖLFFLIN, 1986, p. 41).

É em Alois Riegl que a questão do estilo ganha um salto importante nas pesquisas e estudos da arte. Em seu livro "*Stilfragen: grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*", de 1893, Riegl trata de uma abordagem sobre os problemas do estilo na ornamentação, e já em seu primeiro capítulo se dedica à discussão do estilo geométrico - "*der geometrische Stil*", onde aparece o conceito de "*Kunstwollen*", traduzido como "querer artístico" ou "vontade artística", o que em seu sentido literal significa "aquilo que determina a arte" (BAZIN, 1989, p. 132), em contraposição à visão materialista da arte de Gottfried Semper. Em seu texto, encontramos o termo "*Kunststil*", traduzido por "estilo de arte" ou "estilo artístico", justamente a expressão que nos interessa discutir: o estilo artístico particular de Moacir Andrade. O que interessa para Alois Riegl é buscar o fundamento histórico do

---

fortalecimento da alteridade na arte do século 19. Os artistas criticam o academicismo e a arte clássica e voltam-se para a arte africana e oriental. Como exemplos temos Delacroix e Paul Gauguin. É nesse momento que os pesquisadores se ocupam do estudo do estilo, compreendendo-o enquanto "*características formales de expresión artística*" (2004, p. 202). As discussões acerca do estilo na arte tomam fôlego com o advento da Escola de Viena no fim do século 19 a partir de Eitelberger, que fundou a cátedra de história da arte na Universidade de Viena, em 1853. É a partir do fim do século 19 que se deixa de lado o termo "maneira" e passa-se a usar exaustivamente o termo "estilo". Pois, somente Delacroix, em seus "Diários", continua a empregar o termo francês "*manière*". O que será abortado com Hippolyte Taine, Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, em detrimento ao termo "estilo".

estilo. Riegl<sup>140</sup> compreende que todo produto artístico e, por conseguinte, toda obra de arte, traduz a natureza e com ela se relaciona. Ele afirma também que o estilo de arte se baseia nessa relação.

Já no início do século 20, analogamente à abordagem de Vasari, Henri Focillon, leitor de Alois Riegl, da Escola de Viena, publica em 1934 "A Vida das Formas", no qual apresenta quatro idades ou estágios da vida de um estilo (ou forma). Em alguns momentos, ele usa o termo estilo (do francês *style*) em detrimento do termo forma (do francês *forme*) (FOCILLON, 2013). Vemos aqui uma espécie de estágios “evolutivos”. Mas precisamos ter cautela no uso da palavra “evolução”. Esses estágios<sup>141</sup> não são necessariamente lineares. Eles podem se justapor, numa espécie de processo recursivo, um alimentando o outro, mutuamente.

Nesse panorama, um estilo não desaparece ou morre, mas se transforma. Suas características formais tomam outra visão. Vemos que a discussão sobre o conceito de estilo na arte é relativamente recente, data do fim do século 19. No entanto, a preocupação com sua definição conceitual e de como estudá-la começa no século 20, quando encontramos vários estudos trazendo à tona o problema do estilo como objeto de estudo da História da Arte.

Discípulo de Alos Riegl, Wilhelm Worringer (1953) aborda o estilo como um conceito artístico em sua obra "*Abstraktion und Einfühlng: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*"<sup>142</sup>, publicada originalmente em 1908. Considerada uma "acadêmica contribuição à psicologia do estilo" (ARNHEIM, 2004), Worringer (1953) aponta que a palavra “estilo” é "*sumamente elástica en cuanto a su empleo y significación*" (WORRINGER, 1953, p. 46). No entanto, o autor trata o estilo de uma obra de arte, não aquilo que eleva a obra a um grau mais alto, por meio de um "conserto" que o artista faz do motivo representado para o transpor para a linguagem da arte, mas é o motivo, "modelo natural", que Worringer (1953) considera como ponto de partida e base para todo o processo psíquico, relacionando o estilo com o desejo de abstração. Seu trabalho, quer dizer, o seu

---

<sup>140</sup> Para o autor, "*Jedem Gebilde der Kunst liegt ein Gebilde der Natur zu Grunde, sei es unverändert in dem Zustande, in dem es die Natur geschaffen hat, sei es in einer Umbildung, die der Mensch, sich zu Nutz oder Freude, damit vorgenommen hat*" (RIEGL, 1893, p. 1) "toda forma artística se baseia numa forma da natureza, seja inalterado no estado em que se estabeleceu na natureza, seja transformado pelo homem para seu benefício e prazer". (Tradução livre)

<sup>141</sup> Esses quatro estágios são definidos por Focillon como “os estilos – a época experimental, a época clássica, a época do refinamento, a época barroca” (FOCILLON, 2013, p. 142).

<sup>142</sup> "Abstração e Empatia: uma Contribuição para uma Psicologia do Estilo". (Tradução livre)



pensamento, segundo aponta Arnheim (2004), surtiu um efeito imediato e profundo na arte no início do século 20.

Todas essas contribuições para o estudo do estilo na arte não levaram em conta uma preocupação conceitual, de procurar discutir a definição do termo. É a partir de meados do século 20 que encontramos valiosos estudos acerca do estilo, tomando-o como tema central das abordagens nas pesquisas em Artes Visuais. O primeiro grande trabalho, que confere importância ao estudo do estilo, encontramos em Meyer Schapiro (1962), que desenvolveu um estudo acerca do problema do estilo, um dos primeiros trabalhos originais cujo principal objetivo é propor uma ampla discussão teórica e metodológica sobre o conceito de estilo, com o ensaio intitulado "*Style*"<sup>143</sup>, de 1953.

Meyer Schapiro traz, nas 45 páginas de seu texto, uma abordagem, quer histórica, quer explicativa ou crítica, sobre o estudo do estilo artístico. Ao mesmo tempo em que o autor aponta as contribuições de seus antecessores, ele pontua as fragilidades de tais estudos sobre o estilo, inaugurando, a partir da segunda metade do século 20, uma nova etapa acerca das investigações sobre o fenômeno do estilo, seguido pelas contribuições de James Ackerman (1962), com "*A Theory of Style*", de Gombrich (2009), com "*Style*", publicado originalmente em 1968, de Rudolf Arnheim (2004), com "O Estilo como um Problema Gestaltista", publicado pela primeira vez em 1981, e, mais recentemente, de David Summers (2009), com "*Style*", publicado originalmente em 2003.

Meyer Schapiro (1962) trata em seu ensaio do conceito de estilo, buscando referências nas diferentes abordagens teóricas sobre o estudo do estilo na história da arte. Ele afirma que o estilo é objeto de estudo essencial para o historiador de arte. Desse modo, Schapiro, além de tecer uma discussão do estilo como conceito, abarca o problema do método, da tradição, da estrutura, do tempo e do espaço, dos fatores que influenciam o estilo, da linguagem e das relações existentes no processo de desenvolvimento do estilo.

Depois de Schapiro, encontramos o trabalho de Arnold Hauser (1988), com seu texto "*Style and its Changes*", em seu livro "*The Philosophy of Art History*", de 1959, publicado originalmente como "*Philosophie der Kunstgeschichte*", em 1958.

---

<sup>143</sup> Publicado originalmente em 1953, em "*Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*", pela *The University of Chicago Press*, o seu ensaio "*Style*", foi, posteriormente, reeditado em 1962 e publicado novamente no quarto volume de seus *Selected Papers*, intitulado "*Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*", de 1994. Traduzido para o espanhol e publicado em 1962, pela Ediciones 3, em Buenos Aires.

Já em James Ackerman (1962) encontramos a proposta de uma "Teoria do Estilo". Em seu ensaio "*A Theory of Style*", o autor foca na elaboração de uma teoria geral do estilo. Ackerman inicia o seu texto dizendo que "*art historians are especially preoccupied with defining the nature and behavior of style*"<sup>144</sup> (ACKERMAN, 1962, p. 227). Ackerman aponta a preocupação em se definir a natureza e o comportamento do estilo e que talvez os historiadores não tenham tido sucesso devido ao fato da necessidade de buscar diálogos teóricos com outras disciplinas, principalmente com a Sociologia e a Antropologia<sup>145</sup>.

James Ackerman (1962) traz luz acerca dos aspectos constitutivos do estilo. O autor afirma que as obras de arte são os dados primários da pesquisa estilística. O foco de seu trabalho reside nas questões inerentes aos elementos internos e externos do estilo, com especial ênfase ao que ele chama de "*factor of stability*" e "*change*" e nas relações entre os mesmos, além de discutir, em seu texto, o conceito de estilo e seus limites, além de alguns problemas de método nos estudos do mesmo. Em suas discussões sobre esses fatores (de estabilidade e de mudança), Ackerman dá especial atenção a uma abordagem "contextualista" para a interpretação do processo estilístico e propõe uma teoria com o objetivo de ser aplicada ao estudo do estilo nas artes. O próprio Ackerman reconhece as contribuições do pensamento de Meyer Schapiro, Ernst Gombrich e George Kubler (de que falaremos mais adiante) em seu trabalho.

Bem próximo do pensamento de Ackerman, Gombrich (2009) apresenta apontamentos para o estudo do estilo artístico quando fala de "*forces of conservatism*" e de estabilidade e mudança na influência do estilo, e que há dois fatores responsáveis pela mudança, o progresso tecnológico e o "*element of social rivalry and prestige*"<sup>146</sup>.

Em seu texto, intitulado simplesmente "*Style*", Gombrich<sup>147</sup> (2009) discute ainda o conceito de estilo e a sua origem histórica, os aspectos estáticos e dinâmicos do estilo, além de abordar um ponto de vista semelhante à visão "contextualista" de Ackerman.

---

<sup>144</sup> "Os historiadores da arte estão especialmente preocupados com a definição da natureza e do comportamento do estilo". (Tradução livre)

<sup>145</sup> Próximo desse pensamento, Gombrich (2007) foi categórico ao dizer que o estudo da arte não poderia deixar de levar em consideração o estudo do homem.

<sup>146</sup> "Elementos de rivalidade social e prestígio" (GOMBRICH, 2009, p. 132). (Tradução livre). É perceptível que Gombrich teve conhecimento do trabalho de James Ackerman sobre o estilo, pois encontramos este sendo citado no trabalho do autor.

<sup>147</sup> Além desse texto, Gombrich publicou "A Psicologia e o Enigma do Estilo", de 1977, e a conferência de 1990, publicada em 1991, "Estilos de Arte e Estilos de Vida", que trata da questão do estilo.

Outro autor que merece reconhecimento nas discussões sobre o estudo do estilo é Rudolf Arnheim (2004), com o seu ensaio "*Style as a Gestalt Problem*"<sup>148</sup>. Arnheim contribui com as discussões sobre a definição do conceito de estilo, da estrutura e do processo estilístico, mas a sua ênfase reside nas proposições teóricas e metodológicas acerca da abordagem gestaltista, portanto relacional, para o estudo do estilo. Apesar do foco dos estudos de Arnheim centrar-se numa abordagem gestaltista do estilo, o autor reconhece o caráter "contextual" em que a obra de arte é produzida, próximo do pensamento de Schapiro, Ackerman e Gombrich.

Outros trabalhos merecem destaque no âmbito das pesquisas sobre o estilo nas décadas de 1980 e 1990. Uma contribuição para uma teoria do estilo, com seu interessante ensaio, encontramos em George Kubler (1987), propondo uma "*Reductive Theory of Visual Style*" para o estudo do estilo visual. Ele aponta que a partir da metade do século 20 encontramos valiosas contribuições para o estudo do estilo nas obras de arte. Kubler (1987) cita como destaque os trabalhos que pontuamos anteriormente, como os de Meyer Schapiro, de 1953<sup>149</sup>, que frisa que o desenvolvimento de formas não é autônomo, mas está conectado com as mudanças de atitudes e interesses; de James Ackerman, de 1962<sup>150</sup>, que diz que a obra de arte é o motor primário do processo histórico revelado pelo estilo; e Ernst Gombrich, de 1968<sup>151</sup>, que vê que o estilo artístico obedece a algumas leis intrínsecas, propondo que o conceito de estilo é aplicável no estudo de obras de arte.

O texto de George Kubler compõe uma coletânea, junto com outros artigos editados por Berel Lang, sob o título "*The Concept of Style*", publicado em 1987. Além do texto de Kubler, encontramos nessa coletânea de Berel Lang o ensaio de Richard Wolheim sobre o estilo pictórico, intitulado "*Pictorial style: two views*", escrito em 1977 e publicado originalmente em 1979.

---

<sup>148</sup> Estilo como um Problema Gestaltista. In: ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Publicado originalmente em 1981, no *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

<sup>149</sup> SCHAPIRO, Meyer. Style. In: KROEBER, A. L. **Anthropology today**. Chicago: University of Chicago Press, 1953. pp. 287-312.

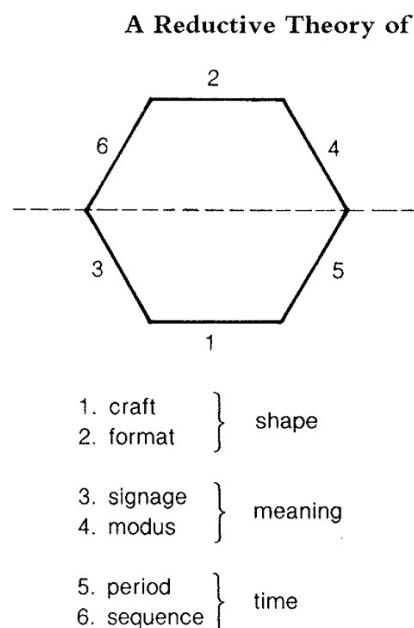
<sup>150</sup> ACKERMAN, James S.: A theory of style. In: **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 20, No. 3, 1962. pp. 227-237.

<sup>151</sup> GOMBRICH, E. H.. Style. In: PREZIOSI, Donald (ed.). **The art as art history: a critical anthology**. 2. e.d. New York: Oxford University Press, 2000, pp. 129-140. Publicado originalmente em SILLS, David L.. **International encyclopedia of the Social Sciences**. 18 vols. New York: Macmillan, 1968-79, vol. 15: pp. 352-361.

O próprio Kubler contribuiu para o fortalecimento das investigações científicas sobre o estilo nas artes visuais, quando em 1966 proferiu uma conferência sob o título "*Style and the Representation of Historical Time*", favorecendo a percepção de que nenhum estilo pode preencher inteiramente um período histórico. Kubler considera o estilo como um múltiplo de seis dimensões (KUBLER, 1987). O autor apresenta um diagrama hexagonal em que agrupa os lados opostos correspondendo a pares triádicos que ele chama de "*shape*", "*meaning*" e "*time*". O par "*shape*" é formado pelas dimensões "*craft*" e "*format*". O par "*meaning*" é formado pelas dimensões "*signage*" e "*modus*". E o par "*time*" é composto pelas dimensões "*period*" e "*sequence*" (figura 51).

O esquema de Kubler sobre a sua "Teoria Redutiva do Estilo Visual" nos indica pares de relações no fenômeno estilístico de uma obra de arte, pensando que o estilo possui uma estrutura multidimensional. Os lados opostos do hexágono da figura 51 formam pares de relações. Essas dimensões de sua teoria formam os seis componentes no fenômeno do estilo, segundo Kubler. A dimensão ou componente "*craft*" diz respeito aos materiais e técnicas que podem articular relações variáveis de harmonia e tensão na forma ("*shape*"), junto com a dimensão "*format*", que são as configurações estáveis da forma. Já o componente "*signage*" significa uma complexa estrutura de signos, que, junto com o "*modus*", que são as variedades de formas selecionadas pelo artista, constituem o significado, ou "*meaning*". A dimensão "*period*", que diz respeito ao ciclo temporal, constitui com o componente "*sequence*", que é a sucessão de repetições gradualmente alteradas, o par tempo, ou "*time*".

Figura 51 - *A Reductive Theory of Visual Style*, de George Kubler.



Fonte: KUBLER, 1987, p. 169.

Kubler (1987) aponta ainda que todos esses componentes do conceito de estilo fazem parte de diferentes níveis semânticos e funcionais. Essa teoria nos ajuda a perceber, em primeira instância, que o estilo de uma obra de arte apresenta distintas dimensões e que a pluralidade de suas relações constitui uma estrutura mais complexa para ser levada em consideração nos estudos da arte. A riqueza da abordagem de George Kubler reside não só no fato de procurar definir o conceito de estilo sob o ponto de vista multidimensional, mas no de desenhar uma "reduzida" teoria do estilo visual, tomando caráter de método aplicável.

Podemos acrescentar ainda a esse rol de estudos a coletânea de artigos editados por Caroline Van Eck, James McAllister e Renée Van de Vall, que constituem o livro "*The Question of Style in Philosophy and the Arts*"<sup>152</sup>, publicado em 1995, configurando-se com uma das mais recentes coletâneas de trabalhos acerca da discussão sobre o estilo. Dentro dessa coletânea, vale destacar outro texto de Richard Wollheim (1995), intitulado "*Style in painting*", sendo o único texto dessa coletânea que trata das artes pictóricas.

Em 1995, a editora Larousse, na França, publicou uma coletânea de textos sobre o tema da pintura, em um único volume de 928 páginas, sendo publicada no Brasil em 14 volumes a partir de 2004. Cada uma das 14 edições traz temas específicos sobre a pintura, sendo que o volume 11 dessa coletânea publicada em 2013 no Brasil pela editora 34 trata das "Escolas e o Problema do Estilo", com 15 textos de 15 autores diferentes, que vão do século 16 ao século 20, muitos dos quais publicados pela primeira vez no Brasil, como é o caso dos textos de Francisco de Hollanda, Giovanni Pietro Bellori, Denis Diderot, Charles Nicolas Cochin, Eugène Delacroix, Charles Baudelaire, Jules Champfleury, Gustave Courbet, Hippolyte Taine e de Alois Riegl.

Acreditamos que um estilo não pode ser considerado em suas dimensões inicial e final ligadas a datas, pois um estilo não morre, mas se transforma. Desse modo, há fatores preponderantes para o desenvolvimento dos estilos, e muitas vezes diversos em sua estrutura e função, mas há aqueles que se sobressaem, que são os definidores desse processo de desenvolvimento, ainda que tenhamos que pensar na existência de relações externas no estilo.

---

<sup>152</sup> Nessa coletânea, Caroline Van Eck, James McAlister e Renée Van de Vall colocam a questão da amplitude que o conceito de estilo atingiu, indo além dos seus campos de origem, da retórica para as artes plásticas e das artes plásticas para a filosofia. Os autores frisam que uma característica essencial para se pensar e compreender o estilo é o seu pluralismo pós-moderno (VAN ECK et al., 1995). O foco é a aplicação do conceito e do estudo do estilo como área a se levar em consideração, aplicada à análise estilística em filosofia.



Podemos partir de uma abordagem em vários níveis de relações tanto internas como externas ao próprio estilo, reconhecendo, assim, a dinâmica transformadora resultada dos diversos diálogos estabelecidos no processo de desenvolvimento de um estilo, pressupondo, desse modo, a existência de uma estrutura. O estilo, sob este ponto de vista, se configura como um espaço de relações organizado em diversos níveis não lineares fruto de processos de recursividade.

A partir desse levantamento inicial realizado acerca das contribuições para o estudo do estilo artístico, argumentaremos, a seguir, como os conceitos defendidos pelos autores e as contribuições apresentadas com o intuito de prover uma visão ampla a respeito do fenômeno estilístico nos auxiliaram na pesquisa dos processos formais, históricos e socioculturais nas obras de arte do artista plástico Moacir Andrade.

### 2.1.3 O Estilo como Categoria de Análise

As abordagens e preocupações acerca do conceito de estilo aparecem nos primeiros textos da década de 1950, e entre os precursores desse movimento estão os historiadores de arte Meyer Schapiro e Arnold Hauser. Diferentemente deste último, Meyer Schapiro escreveu um ensaio inteiro dedicado ao assunto, como apresentado anteriormente. Assim, podemos dividir em etapas na história o estudo do estilo nas artes visuais a partir do século 16. No entanto, há um período anterior que alimentaria o léxico dos estudos da arte a partir desse momento, com início na palavra grega "*stylos*", que significa "coluna ou sustentante" (LIMA, 1958, p. 19), de onde se originou o termo "estilo", passando ao latim "*stilus*", como discutido anteriormente, usado como referência nas análises das investigações em História da Arte. Essa etapa anterior ao começo do estudo do estilo artístico nos proporciona conhecer algumas particularidades no emprego do termo "estilo", com sua origem na arte de escrever e na retórica da antiguidade, passando às artes visuais a partir do século 16.

Como nos referimos, o início dos estudos do estilo artístico nas artes visuais se deu com Giorgio Vasari, quando publicou em 1550 a sua célebre obra "Vidas dos Artistas"<sup>153</sup>. Com Giorgio Vasari não temos uma definição do conceito de estilo; encontramos em sua obra

---

<sup>153</sup> VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

o estabelecimento de uma abordagem em analogia à biologia aplicada à caracterização de fase no desenvolvimento da arte, que se inicia na segunda metade do século 13 e culmina com a arte do início do século 16. Esse momento se estende até o fim da primeira metade do século 17 com Carlo Ridolfi<sup>154</sup> e Giovanni Pietro Bellori<sup>155</sup>. Já no século 18, temos o início do estabelecimento dos estudos do estilo na história da arte com J. J. Winckelmann, configurando a segunda etapa desse estudo. Foi Winckelmann quem empregou largamente o termo "estilo" em sua obra "*Geschichte der Kunst des Alterthum*", de 1764, ao definir a arte clássica da Grécia Antiga e do Renascimento. Em seu estudo da arte antiga, especialmente a arte grega e romana, Winckelmann aponta algumas características na arte grega que se diferenciam da arte romana. São traços característicos que indicam qual a origem da obra. O conhecimento adquirido por Winckelmann deriva da própria observação direta das obras analisadas.

Porém, o trabalho de Winckelmann, na verdade, se encontra em um momento de transição entre aquele início tímido, com Vasari, Ridolfi e Bellori, e o que virá na passagem do século 19 ao 20, com a Escola de Viena de História da Arte, com Alois Riegl<sup>156</sup>, Heinrich Wölfflin<sup>157</sup>, Henri Focillon<sup>158</sup> e Wilhelm Worringer<sup>159</sup>. Fora do círculo da Escola de Viena de História da Arte, podemos acrescentar o trabalho de Hippolyte Taine<sup>160</sup>, "*Philosophie de L'Art*", de 1893, em que emprega o termo francês "*style*".

A quarta etapa, encontramos nos estudos a partir da segunda metade do século 20, com Meyer Schapiro<sup>161</sup>, Arnold Hauser<sup>162</sup>, James Ackerman<sup>163</sup> e Ernst Gombrich<sup>164</sup>. Na etapa

---

<sup>154</sup> RIDOLFI, Carlo. **Le maraviglie dell'arte, ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato:** parte prima. Venetia: Presso Gio. Battista Sgauri, 1648.

<sup>155</sup> BELLORI, Giovanni Pietro. **Le vite de pittore, scultori et architetti moderni:** parte prima. Roma: Per il Succes. al Mascardi, 1672.

<sup>156</sup> RIEGL, Alois. **Stilfragen:** grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik. Berlin: Verlag von Georg Siemens, 1893.

<sup>157</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Renaissance un barock:** eine untersuchung über wesen und entstehung des barockstils in Italien. München: Theodor Ackermann, 1888.

<sup>158</sup> FOCILLON, Henri. **A vida das formas:** seguido de elogio da mão. Tradução de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

<sup>159</sup> WORRINGER, Wilhelm. **Abstración y natureleza.** Tradução de Mariana Frenk. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953.

<sup>160</sup> TAINÉ, Hippolyte. **Philosophie de l'art:** tome premier. Paris: Librairie Hachette Et, 1904.

<sup>161</sup> SCHAPIRO, Meyer. **Estilo.** Tradução de Martha Scheinker. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.

<sup>162</sup> HAUSER, Arnold. **Estilo e as suas transformações.** In: \_\_\_\_\_. **Teorias da arte.** Tradução de F. E. G. Quintanilla. Lisboa: Editorial Presença, 1988. pp. 182-207. Publicado originalmente como "*Philosophie der Kunstgeschichte*", em 1958.

<sup>163</sup> ACKERMAN, James S.. A theory of style. In: **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 20, No. 3, 1962. pp. 227-237.

recente, do fim do século 20 e início do 21, temos Rudolf Arnheim<sup>165</sup>, Richard Wollheim<sup>166</sup>, Gorge Kubler<sup>167</sup> e David Summers<sup>168</sup>.

Nos estudos recentes acerca do problema do estilo nas artes visuais, é perceptível a insatisfação do modelo tradicional dos estudos em história da arte como é discutida por Rudolf Arnheim (2004), quando diz que

Os historiadores da arte ficaram cada vez mais insatisfeitos com o modelo tradicional de história da arte como uma seqüência linear de períodos independentes, cada um delimitado por um conjunto de características persistentes e tendo um começo e fim datáveis. Quando se conheceu mais sobre a real complexidade dos fatos históricos, tornou-se necessário levar em conta todos os tipos de sobreposições, exceções, dissidências, subdivisões e deslocamentos no tempo. As nítidas fronteiras entre um estilo e o seguinte tornaram-se confusas e controversas. (ARNHEIM, 2004, p. 275)

A posição do autor é coerente com a nossa discussão, pois não podemos pensar a história da arte como uma sucessão linear e delimitada de estilos na história (estilo tradicional), o que se torna evidente quando analisamos a produção artística de Moacir Andrade<sup>169</sup>. Essas fronteiras são difusas e limitadas em sua análise, devido à complexidade de nosso objeto de estudo. Propomos, então, uma discussão sobre as noções de estilo, buscando uma aproximação com o conceito estudado pelos teóricos e historiadores de arte a partir da segunda metade do século 20. A priori, podemos entender o estilo como um conceito intelectual que nos apresenta um modelo adequado aos estudos das obras de arte na história. Contudo, ele também possui um traço variável, resultante dos inúmeros desenvolvimentos ocorridos no decorrer do tempo. Encontramos em parte desses estudos uma abordagem

---

<sup>164</sup> GOMBRICH, E. H.. *Style*. In: PREZIOSI, Donald (ed.). **The art of art history: a critical anthology**. 2. ed. New York: Oxford Univesity Press, 2009.

<sup>165</sup> ARNHEIIM, Rudolf. O estilo como um problema gestaltista. In: \_\_\_\_\_. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>166</sup> WOLLHEIM, Richard. *Pictorial style: two views*. In: LANG, Berel. **The concept of style**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987. pp. 183-202.

<sup>167</sup> KUBLER, George. *Toward a reductive theory of visual style*. In: LANG, Berel. **The concept of style**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987.

<sup>168</sup> SUMMERS, David. *Style*. In: PREZIOSI, Donald (ed.). **The art of art history: a critical anthology**. 2. ed. New York: Oxford Univesity Press, 2009.

<sup>169</sup> Mesmo estabelecendo uma cronologia da produção artística de Moacir Andrade (ver capítulo 1), vemos que o artista não desenvolve um processo linear em sua produção, agregando novas características em sua arte, ao mesmo tempo em que retoma padrões anteriormente utilizados.

formalista<sup>170</sup> do estilo, resultado dos empreendimentos investigativos de Wölfflin e Riegl, no fim do século 19, o que perdurou até meados do século seguinte, ainda encontrando eco em alguns autores.

Apesar de Henri Focillon (2001) se encontrar nessa etapa "formalista", identificamos em sua abordagem que toda forma é variável, pois possui momentos, flexões e tendências, sendo, portanto, dinâmica. Esse dinamismo, característico de todo estilo, é facilmente perceptível na obra de artistas do século 20, principalmente da segunda metade do século. Meyer Schapiro<sup>171</sup> mostrou, em seu estudo sobre a obra de Pablo Picasso, que a presente diversidade de características formais na produção artística do artista, em vez de tornar o estilo de Picasso incoerente, apresenta uma relação implícita desencadeada pelo desenvolvimento das formas no estilo, pois essa "pluralidade de estilos" é que forma uma unidade estilística, definida através de seus elos. Portanto, a oposição permanência versus variabilidade não é contraditória, pois as adotamos como abordagens complementares da noção de estilo.

Se em uma primeira acepção tomamos o estilo, em nosso caso o estilo pictórico, como constituído por elementos formais e cada elemento como signo que compõe o "alfabetismo visual"<sup>172</sup>, sendo, portanto, uma ferramenta poderosa de comunicação, nessa acepção, o estilo é um conjunto constituído por uma série de elementos formais que apontam para algo fora dele mesmo. Esses elementos compõem o alfabetismo do estilo, semelhante à ideia de elementos indiciais, estes apontando para relações existentes na própria obra.

Schapiro<sup>173</sup> (1962) define estilo como as características formais constantes, com elementos visuais, qualidades e expressões constantes, na arte de um artista ou grupo. Temos

---

<sup>170</sup> Definimos por abordagem formalista nos estudos do estilo artístico toda tendência a classificar o estilo a partir de seus traços visuais característicos e constantes.

<sup>171</sup> SCHAPIRO, Meyer. **A unidade na arte de Picasso**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosa & Naify Edições, 2002.

<sup>172</sup> DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

<sup>173</sup> Para o autor, o estilo é definido como "la forma constante - y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes - del arte de un individuo o de un grupo" (SCHAPIRO, 1962, p. 7) e, ainda, "un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo. Es también un vehículo de expresión dentro del grupo, merced a la sugestividad emocional de las formas, comunica y fija ciertos valores de la vida religiosa, social y moral" (SCHAPIRO, 1962, p. 8). Mesmo para Ernest Gombrich (2009), estilo "*is any distinctive, and therefore recognizable, way in which an act is performed or an artifact made or ought to be performed and make*" (GOMBRICH, 2009, p. 129) ("é qualquer forma distinta, e, portanto, reconhecível, em que um ato é realizado ou um artefato feito ou deve ser realizado e feito". (Tradução livre). Aqui o autor apresenta uma definição de estilo como forma distinta. É o conjunto de

aqui uma definição de caráter formalista do conceito de estilo. Quando Schapiro diz que estilo é um sistema formal e que através desse sistema torna-se possível se aproximar da personalidade do artista, bem como de sua forma de pensar e sentir, o autor vê no estilo um meio de transmissão de informação, um veículo de comunicação, na medida em que expressa tal personalidade, no qual nos possibilita conhecer certos valores da vida religiosa, social e moral de um artista ou grupo ou, ainda, de um lugar ou cultura. Tomando como base esse pensamento, podemos pensar no estilo como um dos sistemas na arte, um sistema formal, que imprime certo grau de complexidade ao estudo da obra de arte, pois leva em consideração essa dinâmica expressiva de certos valores sociais e culturais.

Mesmo partindo de um conceito formalista do estilo, Schapiro não se limita somente aos aspectos formais do estilo. Mesmo porque não se pode ignorar a visualidade que toda obra de arte visual possui, já que todo artista manuseia os elementos da linguagem visual para compor a obra. O que muda é a maneira como cada artista utiliza esses elementos em suas composições.

López Torrijos (2004) discute acerca das transformações que ocasionaram a mudança no conceito de estilo. Inicialmente atribuindo à obra uma qualidade superior, a partir do século 16, influenciada pelo pensamento clássico que se perpetuará pelos séculos posteriores, passa a designar um conjunto de características formais que configuram um sistema de representação de um artista ou grupo. A autora lembra ainda que o estilo, nessa última acepção, incorpora uma série de fatores "*extra-artísticos*" ou "*históricos*". Tanto são fatores internos à obra como também externos: sociais, culturais e históricos, aproximando-se do pensamento de Gombrich (2012), quando este fala da "influência do meio ambiente nas várias formas de vida" e, ainda, na "constante interação entre os fatores envolvidos" (GOMBRICH, 2012, p. 10).

A abordagem formalista do estilo, apesar de contribuir para as investigações de caráter taxonômico, acaba por se mostrar infrutífera quando não se objetiva classificar o estilo de um artista, mas estudá-lo em seu caráter dinâmico e plural, o que se mostrou evidente na produção artística de Moacir Andrade.

Numa segunda acepção acerca do conceito de estilo, percebe-se uma abordagem "expressiva", tomando o estilo como expressão de uma época ou grupo de artistas. Essa

---

características formais pelas quais identificamos e reconhecemos o estilo de um artista, semelhante ao conceito de Schapiro.



abordagem se mostrou limitadora das investigações sobre o estilo artístico, quando foca em sua relação com o "espírito da época" à qual o estilo se vincula. Não estamos dizendo que esse tipo de abordagem não possa ser empregado ao estudo de um estilo; o problema aparece quando se busca generalizar o estilo de todo um período histórico ou grupo de artistas. A própria obra de Vasari sobre a "Vida dos Artistas", do século 13 ao 16, já nos aponta para essa diversidade de estilos que podem existir de artista para artista em um mesmo período histórico.

Percebemos que mais do que constituído de elementos formais, o estilo estabelece certa ordem de significados históricos e sociais de uma visão de mundo. Visão essa que é sempre particular, pois se trata da obra de um artista. No entanto, essa visão de mundo do artista nos permite focalizar no modo como o artista definiu as suas escolhas, possibilitando a interpretação de uma realidade vivida<sup>174</sup>.

Pensar o estilo como expressão de uma época nos permite conhecer, mesmo que parcialmente, uma dada realidade vivida pelo artista, tomando o estudo do estilo como ponto de vista na investigação das formas e seus significados. É claro que em cada momento histórico a realidade social apresenta certos mecanismos que colaboram com a modelização de um estilo artístico. Mecanismos esses que algumas vezes não seriam possíveis em outros momentos, como a segunda revolução industrial, que de certo modo definiu os modos de vida da sociedade urbana da Paris da segunda metade do século 19. Realidade essa que os pintores, como Monet, Renoir e Pissaro, retrataram em suas pinturas. Esse pensamento de que o estilo de arte corresponde uma dada realidade vivida pelo artista não é recente, como vemos em Ostrower (2013). O próprio Wölfflin (2000) já preconizava esse ponto de vista em seu texto de 1888, sobre o estilo barroco.

Na percepção desses autores, a relação estreita entre o estilo e a realidade vivida pelo artista se encontra indissociada da realidade cultural e histórica de uma determinada época. Mas acreditamos que há mais fatores a serem levados em consideração nessa abordagem. Esse ponto de vista pode fazer com que o pesquisador caia num determinismo exagerado<sup>175</sup>, se pensarmos numa categoria de estilo enquanto forma de pensamento.

---

<sup>174</sup> Ver capítulo sobre o estilo em OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2013. Nessa acepção, Perter Burke corrobora com essa ideia quando compara o pintor com um historiador.

<sup>175</sup> Esse determinismo foi criticado por Ernst Gombrich (1999b) em seu texto "A História Social da Arte", de 1953, acerca do trabalho de Arnold Hauser, "História Social da Arte e da Literatura",

A essa noção de estilo como expressão de uma época, Gombrich (2012) apresenta uma preocupação: até que ponto a relação do estilo na arte pode ser considerada como estilo de vida, de uma época? É fato que as mudanças nas forças de atuação, como aponta Rudolf Arnheim (2004), configuram modificações na estrutura de um estilo. É fato que as diferenças de personalidade influenciam o modo de representação na arte. Mesmo que falemos que a visão de mundo do artista é sempre pessoal, não podemos desconsiderá-la atada nas teias da realidade em que o mesmo vive e interage. Assim, não podemos estudar o estilo de um artista limitando-nos à própria obra de arte.

Mesmo Focillon (2013) acredita que cada etapa do desenvolvimento do estilo se imbrica diretamente com a vida, com o contexto do artista, quando diz que

As formas, em seus diversos estágios, não estão certamente suspensas em uma zona abstrata, acima da terra, acima do homem. Elas se misturam com a vida, de onde vêm, traduzindo no espaço certos movimentos do espírito. Mas um estilo definido não é somente estágio da vida das formas, ou melhor, esta própria vida; ele é ambiente formal homogêneo, coerente, no interior do qual o homem age e respira. (FOCILLON, 2013, p. 146)

Vemos que existem vários fatores que entram nessa dinâmica do desenvolvimento do estilo. São indiscutíveis os diversos níveis de influência da vida do artista nos estilos. Não se pode pensar em elementos separados, mas em relações. A estrutura pode ser definida como resultado de diversas relações, fora e dentro do próprio estilo.

No século 20, deixou de se conceber o conhecimento a partir de uma visão "atomística", levando em consideração toda ordem de relação na história. Em vez de pensarmos em "interdependência indissolúvel", pensamos em relação dinâmica, que implica interação, agrupamento, conflitos, aproximação e separação, organizada em dimensões no estilo. Essas dimensões são de caráter diverso, são sociais, culturais e históricas, que atuam no desenvolvimento de um estilo. É fato que certas posições históricas, sociais, religiosas, políticas, culturais e econômicas contribuem com essa transformação do estilo, do ponto de vista formal. Essa posição nos leva a outra abordagem do estilo de caráter processual. Nessa acepção, essas dimensões se sobrepõem umas às outras, e fatalmente um artista apresentará, em seu estilo, e podemos falar também em subestilos, várias dimensões, seja social, seja cultural ou até política e econômica.

Vemos que os artistas, principalmente a partir da segunda metade do século 20, apresentam uma dinâmica característica em sua produção artística até o fim de sua vida. É preferível falar em processos recursivos. Estes podem ser reconhecidos no desenvolvimento do estilo.

Desse modo, é possível enxergar no estudo do estilo este alimentando a si mesmo, característica essa proeminente na produção artística de Moacir Andrade, como veremos mais adiante nesta tese. Esse modo de conceber o estilo nos dá direcionamentos para o processo criador do artista, quando propõe caminhos que se articulam e se relacionam. O próprio estilo estabelece certas possibilidades transformadoras em seu processo de desenvolvimento.

Por processos recursivos entendemos o conjunto de relações existentes no estilo analisado que mantém diversos diálogos com vários fatores existentes no contexto do artista, cada relação contribuindo para a dinâmica das demais relações no desenvolvimento do estilo, além de estabelecer relações com outras obras ou até momentos históricos. Assim, não podemos pensar o estilo apenas como um conjunto de soluções formais a um dado problema criativo ou a um resultado de um desafio enfrentado pelo artista.

Tomando cada abordagem em separado na pesquisa do estilo artístico, teremos um estudo limitado acerca das complexas operações realizadas no desenvolvimento do estilo, mas, se aplicarmos cada abordagem em um mesmo estudo, nos aproximaremos da compreensão dos processos complexos que ocorrem na produção artística de um artista. Assim, não podemos estudar um conjunto de obras de um determinado período, mas a produção artística de um artista individual. Desse modo, concebemos o estilo como categoria de análise para os estudos de obras de artes de um artista individual, a partir do que Richard Wollheim (1987) chamou de "caráter generativo do estilo"<sup>176</sup>, abandonando o "caráter taxonômico do estilo". Portanto, não queremos classificar a obra de arte de Moacir Andrade, mas compreender que o desenvolvimento de sua produção artística e de suas escolhas mantém certos níveis de relação com as dimensões histórica, social e cultural. Colocando sob outro

---

<sup>176</sup> O autor critica a concepção taxonômica do estilo, portanto de caráter classificatório, e é a favor de uma concepção generativa do estilo, portanto de caráter processual, quando aponta que "to grasp what is special to individual style, the contrast between a *merely taxonomic* and a *generative conception* of style is invoked, and the better to understand a generative conception of style, the notion of a *style-process* is invoked, and a style-process in turn breaks down into a *schema* or *universal*, a *rule* or *instruction*, and a *disposition*: the disposition being the internalisation of a rule operating upon what falls under a schema" (WOLLHEIM, 1995, pp. 37-38), desse modo, o autor fala em "processo de estilo".

ponto de vista, a dimensão social, cultural e histórica são responsáveis, de certo modo, pela modelização da dimensão formal do estilo do artista.

## 2.2 DESENHANDO UMA TEORIA

Com base nos estudos efetuados a partir dos autores citados nesta tese, e também com base em várias observações prévias e tomadas de notas acerca da produção artística de Moacir Andrade (ver capítulo 1), nos foi possível desenhar uma perspectiva teórica para o estudo dos processos socioartísticos no estilo de arte do artista. Na medida em que íamos avançando em nossa pesquisa acerca do conceito de estilo, e ao mesmo tempo em que coletávamos os dados para o nosso estudo e catalogávamos as obras produzidas por Moacir Andrade, principalmente os seus desenhos e pinturas, em paralelo com a sua produção bibliográfica, observávamos a sua obra artística no intuito de qualificar e conhecer melhor o nosso objeto de estudo, nos foi possível esboçar em contornos largos uma proposta de natureza teórica e metodológica para a nossa pesquisa.

A organização, a discussão e a proposição de uma abordagem acerca do conceito de estilo, a partir de algumas categorias encontradas no material bibliográfico estudado, permitiu-nos o estabelecimento da categoria de estilo baseada nas investigações realizadas pelos principais autores preocupados com a definição conceitual do estilo e as suas implicações metodológicas, além, é claro, de observações paralelas ao material coletado. Assim, foi-nos possível compreender o estilo enquanto espaço<sup>177</sup> de relações na cultura, modelizada por esta ao mesmo tempo em que a modeliza.

Desse modo, propomos uma concepção de estilo como constituída de várias dimensões, sendo estas de natureza diversa e organizada em vários níveis de relação. Essas dimensões ou estruturas do estilo, identificadas na análise da obra artística de Moacir

---

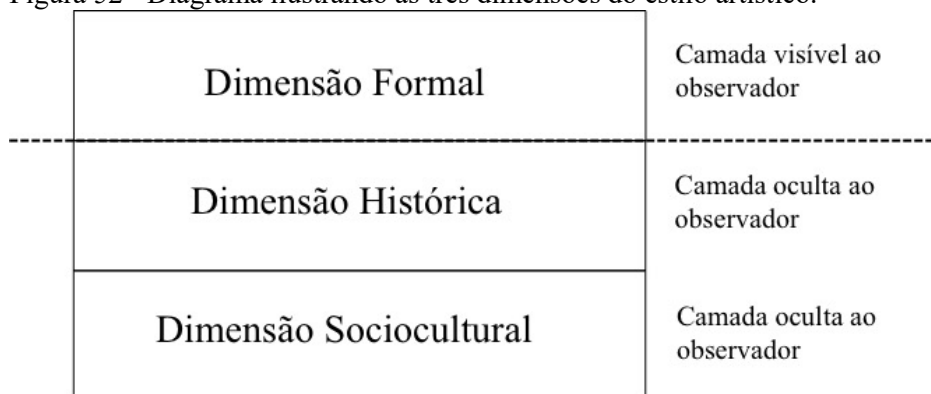
<sup>177</sup> Entendemos o espaço do estilo como um *continuum* resultante de um conjunto de relações estabelecido da e na cultura, compreendendo esta como um lugar de produção de linguagens. Falamos em *continuum* no sentido de enxergar no estilo um processo que só cessa quando se finda a vida do artista, pois, enquanto este respira, o estilo se encontra em movimento.

Andrade, a partir das orientações teóricas desta tese, são: a dimensão formal, a dimensão histórica e a dimensão sociocultural (ver figura 52).

Para se compreender o estilo e, por conseguinte, o estilo de arte de Moacir Andrade, precisamos identificar essas dimensões (ou, como também podemos chamar, estruturas) e conhecer a natureza de cada uma delas, a fim de compreender como elas se interconectam, pois são inseparáveis. Portanto, para cada estilo existem as mesmas dimensões; o que varia, de artista para artista, é a sua natureza.

Para a descrição dessas dimensões, nos valem da metáfora do *iceberg*, segundo a qual o que está oculto, o que não está aparente, é muito maior do que aquilo que se percebe na superfície.

Figura 52 - Diagrama ilustrando as três dimensões do estilo artístico.



Na figura acima, vemos um modo de encarar como as dimensões formal, histórica e sociocultural se organizam formando os processos socioartísticos no estilo de pintura de Moacir Andrade. O fato de colocarmos a dimensão formal como a primeira se dá por entendermos que o primeiro contato é com os aspectos visuais da obra, ou seja, os formais. Só através da dimensão formal temos acesso às demais dimensões, a histórica e a sociocultural, que se apresentam ocultas ao primeiro contato. Assim, abordamos e identificamos, nos próximos capítulos, a dimensão formal tomando a produção pictórica do artista, no intuito de elucidar aspectos presentes no estilo do artista e como se relacionam, apontando as relações históricas e socioculturais em sua obra.

Entendemos que essas dimensões fazem parte de uma mesma estrutura estilística. Portanto, para se discutir tais dimensões existentes nos processos socioartísticos da produção pictórica de Moacir Andrade, agruparemos as mesmas partindo de uma aproximação com a



noção de estrutura apontada por Todorov (2006)<sup>178</sup>, tomando a estrutura a partir de uma abordagem interna e externa. Vale esclarecer que a aproximação se dá tendo em vista o estudo da estrutura de um estilo artístico, portanto, aplicado às artes plásticas, considerando que o estilo é uma manifestação de uma estrutura abstrata.

### 2.2.1 Estilo e Estrutura

Em um primeiro momento, percebemos que, a partir da dimensão formal, torna-se possível alcançar as demais dimensões, seja a social com maior incidência e, por conseguinte, a cultural com menor incidência, ou ao contrário, juntamente com a dimensão histórica, sendo que as três dimensões do estilo na obra de arte se articulam, formando processos relacionais.

A primeira e mais perceptível dimensão presente em toda e qualquer obra de arte visual é a formal, que diz respeito ao campo visual da obra percebida e é a que podemos encontrar na maioria dos trabalhos teóricos que se detiveram no estudo do estilo. Nesse aspecto, todo e qualquer estilo é manifesto na forma<sup>179</sup>. Trata-se, em seu sentido lato, da aparência do estilo definido pelas características formais de composição, que são o conjunto de traços distintivos visuais de uma obra ou grupo de obras.

Vimos que, em 1934, Henri Focillon (2001) definiu o estilo em relação aos elementos formais, que são o vocabulário da forma, e se referiu à sintaxe do estilo, ou seja, ao conjunto de relações entre os elementos formais. Entre outros estudos anteriores, o de Heinrich Wölfflin (2000, 2010)<sup>180</sup> postula cinco categorias de pares opostos, firmando-se na

---

<sup>178</sup> A contribuição de Todorov para a análise da estrutura estilística na obra de Moacir Andrade se dá porque compreendemos que a obra vai além de seus aspectos visíveis (pois estamos lidando com o visual), entendendo que a estrutura numa obra pictórica é o conjunto de componentes diversos que se relacionam tanto no interior do próprio estilo (estrutura interna) como fora dele (estrutura externa), além de uma estrutura intermediária, tendo as obras de arte como manifestações dessa estrutura.

<sup>179</sup> Meyer Schapiro (1962) e Gombrich (2009) falam em "morfologia do estilo" ou "fisionomia do estilo".

<sup>180</sup> As duas obras indicadas pelo ano de publicação são: "Renascimento e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália", publicado no Brasil em 2010, originalmente publicada em alemão, em 1888 (*Renaissance und Barock: eine untersuchung über wesen und entstehung des barockstils in Italien*); e "Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte recente", de 2000, publicado originalmente em 1915 com o título "*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*".

análise dos aspectos formais da arte do renascimento e do barroco, períodos em que se centra o seu estudo.

Essas categorias são de caráter formal, pois se baseiam nas semelhanças e diferenças visuais. No entanto, os estudos na arte que tomaram os aspectos formais como referência para a definição de um estilo remontam a Vasari, mesmo que não tenha havido a preocupação em elucidá-los. Todas as categorias de estilo estabelecidas na história da arte até o século 20 são, na verdade, categorias formalistas de caráter taxônomico, que são classificadas tomando os aspectos da forma como base para a comparação e diferenciação dos estilos.

Desse modo, costuma-se falar em morfologia dos estilos<sup>181</sup> como um dos fatores responsáveis pelo movimento regular, quando falamos dos modelos de desenvolvimento dos estilos e seus princípios. Sabemos ainda que o estudo dos aspectos formais que caracterizam o estilo não é suficiente para a sua interpretação e que outros aspectos da vida social e cultural são necessários para se levar a cabo tal estudo.

Os apontamentos de Ernst Gombrich (2009) e James Ackerman (1962) tecem uma crítica mais completa ao que Gombrich (2009) define como "determinismo estilístico", baseado nos estudos morfológicos do estilo, mas reconhece que, mesmo com restrições, a análise de uma "morfologia de estilo"<sup>182</sup>, como argumentam, não é invalidada.

Apesar da ampliação do campo de abordagens nos estudos e análises das obras de arte, a dimensão formal se encontra bastante presente nos modelos teóricos no campo das artes visuais, caracterizando a maioria dos estudos sobre o estilo nas artes visuais como taxonômica<sup>183</sup>. Essa tendência classificatória se baseia principalmente nos estudos de morfologia visual. Contudo, esse estudo morfológico do estilo, buscando uma aproximação com outras abordagens teóricas, pode se apresentar bastante rico, ao identificar que a dimensão formal de um estilo é a manifestação de uma estrutura interna.

---

<sup>181</sup> "Los principios en virtud de los cuales se explican las grandes semejanzas en el desarrollo, son de orden diferentes a aquellas que permiten comprender los hechos particulares. El movimiento normal y el causado por factores supuestamente perturbadores, pertenecen a mundos diferentes: el primero es inherente a la morfología de los estilos; el segundo tiene un origen psicológico o social" (SCHAPIRO, 1962, p. 38).

<sup>182</sup> GOMBRICH, 2009, p. 135. Vemos que Gombrich tomou conhecimento do trabalho de James Ackerman (1962) sobre "Uma Teoria do Estilo", publicado seis anos antes do trabalho sobre o "*Style*", de 1968, em que Gombrich reconhece a existência de uma morfologia do estilo.

<sup>183</sup> A abordagem taxonômica é criticada por Richard Wollheim (1987) em detrimento de uma abordagem generativa do estilo. WOLLHEIM, Richard. Pictorial style: two views. In: LANG, Berel. **The concept of style**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987. Richard Wollheim é antes de tudo filósofo que nutre um interesse especial pelas artes, especificamente a pictórica. O texto de Wollheim foi escrito originalmente em 1977 e publicado pela primeira vez em 1979.

Se, numa abordagem formal, o estilo é um conjunto de elementos formais, que se apresentam organizados sob certas maneiras compositivas, mantendo relações entre si, acaba-se por definir as características formais primordiais do estilo como uma estrutura interna<sup>184</sup>. Nessa concepção, os elementos formais são mais do que meros componentes da forma, eles formam esquemas estruturais que tendem à permanência, tomando a estrutura como invariância da cultura, definindo os aspectos compositivos do estilo<sup>185</sup>.

A estrutura é, portanto, um sistema complexo formado por traços distintivos que estabelecem certos níveis de relação dentro da dimensão formal e fora dela. Vale dizer que a estrutura do estilo é afetada por componentes tanto internos quanto externos. Por isso, devemos abordar a questão do estilo também como um problema estrutural, podendo ser pensado o estilo como uma estrutura<sup>186</sup>, constituída por elementos essenciais, constantes ou variáveis. No entanto, esses elementos pertencentes ao estilo não são apenas internos, mas também externos, como veremos mais adiante. Essa abordagem nos mostra que os componentes constitutivos da estrutura de um estilo não dependem exclusivamente da dimensão formal, apesar de estabelecerem relações com a mesma.

A estrutura aponta alguns princípios de composição, pois estamos falando de obras visuais, possibilitando encontrar padrões que se repetem na obra de um artista, sendo possível uma abordagem que se crê existir a partir de pequenos padrões recorrentes. E entender que o estilo possui uma característica espacial parece não ser difícil, dadas as discussões que foram apresentadas acerca dos aspectos formais, mas o espaço do estilo vai além do simples caráter formal. Referimo-nos a um espaço abstrato em que o estilo se configura enquanto sistema de linguagem. Esse espaço possui uma história, a de seu desenvolvimento, por isso o caráter

---

<sup>184</sup> Todorov (2006) diz que a "abordagem é visivelmente interna, não terá outro objetivo senão o conhecimento da obra ela mesma; o resultado de seu trabalho será uma paráfrase da obra, que pretende revelar seu sentido melhor do que a obra ela mesma" (TODOROV, 2006, p. 80).

<sup>185</sup> Focillon (2001) já antecipava esse olhar sobre a estrutura do estilo quando afirmava que a forma é influenciada por uma "lógica interna que as organiza". Porém, o autor que mais contribuiu para a discussão do aspecto estrutural do estilo foi Rudolf Arnheim, quando toma o estilo como um problema gestaltista. Arnheim diz que "os problemas do estilo dizem respeito à estrutura, e a teoria gestaltista, juntamente com diversas tentativas do estruturalismo, tem estudado a estrutura com grande precisão teórica e empírica" (ARNHEIM, 2004, p. 275).

<sup>186</sup> Arnheim (2004) defende a teoria da Gestalt como possibilidade metodológica para a abordagem dinâmica do estilo enquanto estrutura, a partir da concepção do estilo como resultado de um campo de forças. Quando propõe o ponto de vista da Gestalt, não vê elementos isolados, nem que o todo é constituído por partes, mas vê um conjunto de relações formadas por componentes interdependentes, ou, como ele define, "uma configuração de forças que interagem num campo" (ARNHEIM, 2004, p. 280).

temporal, que aponta para uma memória, que é dado conhecer por meio do estudo da estrutura de um estilo, através da análise das obras de arte de um artista.

Vale ressaltar que o que entendemos por fator histórico e fator temporal não são a mesma coisa, apesar de estarem imbricados em certa medida. O histórico diz respeito à tradição, ao conhecimento acumulado de períodos predecessores ao estilo, enquanto que o aspecto temporal diz respeito à história da própria obra. Enquanto o primeiro diz respeito a um elemento externo, o segundo nos aponta para dentro da obra.

Desse conceito de estilo, deriva uma abordagem que aparece de forma não desenvolvida nos estudos desses autores, aquela segundo a qual a estrutura do estilo possui uma memória e, portanto, tem uma história. Esse aspecto mnemônico da estrutura está relacionado ao fator temporal da dimensão histórica do estilo, o que resulta no aspecto espaçotemporal. Há, portanto, dois níveis históricos, o do contexto em que o artista se situa, fora do estilo, e o nível que se encontra pertencente ao estilo, dentro dele.

Esse caráter temporal e espacial na produção de um estilo é diferente. Daí resultam forças próprias, que mesmo se assemelhando a outros fatores de outros períodos e lugares (diálogo com a tradição) não podem ser totalmente iguais. Decorre desse princípio a existência de outros fatores que atuam nesse campo de forças (estilo), desenvolvendo, por assim dizer, processos distintos, devido ao seu caráter dinâmico-transformador, se pensarmos, é claro, no estilo enquanto organismo vivo.

Se um determinado artista resolver copiar, ou seja, gerar uma “réplica” de uma obra, no sentido peirceano do termo, ele está tentando imprimir em uma pintura dita como surrealista, por exemplo, os mesmos padrões da pintura surrealista de algum outro artista que existe ou já existiu. O caráter inovador desse processo se perde na réplica. Mas, se um artista resolver tomar de empréstimo alguns dos elementos normativos da estrutura de uma pintura surrealista de algum artista, ele inserirá nesse processo criador outras forças que atuarão no processo de desenvolvimento da estrutura e que não existiam antes, diferenciando o seu estilo. Podemos chamar esse empréstimo de padrões já existentes, de referência estilística, atividade essa muito comum nos processos estilísticos dos artistas da atualidade, como ocorre inicialmente na obra de Moacir Andrade.

Obras de arte resultantes desse processo de referência estilística permitem ao pesquisador identificar o que Schapiro (1962) chamou de "*correspondencias ocultas*", que, segundo o autor, "*remiten a un principio organizador, determinante tanto del carácter de las*

*partes como del patrón seguido por la totalidad"* (SCHAPIRO, 1962, p. 21). O autor caracteriza o estilo como uma unidade profunda e sistemática, que determina o caráter ou traços distintivos das unidades do padrão seguido pela estrutura. Esse argumento nos indica uma relação organizadora da totalidade da estrutura de um estilo e se aproxima das considerações apresentadas por Arnheim (2004), quando toma o estilo como um problema gestaltista.

Dada a complexidade da abordagem dos aspectos da estrutura, percebemos na literatura sobre o assunto que ela possui uma área central ou nuclear e uma periférica ou fronteira, semelhante à ideia de semiosfera de Iuri Lotman (1996). Schapiro (1962) aponta essa organização estrutural do estilo quando fala sobre "*áreas marginales, y las dominantes*"<sup>187</sup>. Esse argumento se aproxima das discussões sobre o conceito de semiosfera de Iuri Lotman (1996), quando diz que o espaço semiótico possui uma irregularidade estrutural, possuindo núcleo e periferia, no qual no núcleo encontramos os elementos dominantes que caracterizam o espaço (no nosso caso, o espaço estilístico, onde podemos identificar o sistema formal) e na periferia se comporta como área marginal, mas que há intenso movimento dinâmico<sup>188</sup>.

Schapiro continua ao dizer que "*las formas marginales, o situadas en el fondo revelan un estilo más avanzado que las centrales, anticipando una etapa posterior del arte*"<sup>189</sup>. Assim, alguns aspectos da dimensão formal característicos do estilo de um artista, que se encontram na área marginal de sua estrutura, revelam um *avant-garde* do estilo, portanto mais à frente do que as formas centrais ou nucleares, que parecem ser mais estáveis e menos propensas à mudança, o que nos ajuda a identificar e compreender o desenvolvimento de algumas formas na produção artística de um artista. Estamos nos referindo ao funcionamento e constituição da estrutura de um estilo, tomando a desigualdade como característica e a integração entre os elementos constitutivos do estilo como papel funcional

---

<sup>187</sup> SCHAPIRO, 1962, p. 23.

<sup>188</sup> Alguns argumentos de Schapiro possuem uma carga semiótica em seu discurso, inclusive o próprio autor escreveu a esse respeito um ensaio intitulado "*On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*"<sup>188</sup>, escrito em 1969 para a revista *Semiotica* I, volume 3, páginas 223 a 242, publicado novamente em seu quarto volume dos "*Selected Papers*", "*Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*", de 1994, e traduzido apenas para o francês e espanhol. É interessante notar que o texto de Meyer Schapiro é de 1953, em que o mesmo apresenta essa organização de área marginal e central ou dominante existente no estilo. E somente em 1984 é que Iuri Lotman irá apresentar o seu conceito de semiosfera, em seu texto "*Acerca de la Semiosfera*". Isso mostra o caráter visionário do pensamento semiótico de Meyer Schapiro aplicado ao estudo da teoria e da história da arte, e especificamente ao estudo do estilo artístico.

<sup>189</sup> Op. cit., p. 24.



desempenhado pela interdependência de seus componentes estruturais. Enxergamos uma concepção orgânica do estilo, acreditando que o pensamento de Lotman sobre a estrutura da semiosfera nos ajude no estudo e análise do estilo, ao pensarmos o estilo como espaço de relações na arte.

Dentro dessa abordagem sobre a estrutura do estilo, encontramos alguns elementos essenciais para a sua conformação, no que tange ao aspecto visual, encontramos os componentes estáticos e dinâmicos<sup>190</sup> da estrutura. Componentes estáticos seriam os traços distintivos da estrutura, os entendemos como os elementos recorrentes que caracterizam o estilo, aquilo que se repete no conjunto de obras de um artista, o que se mantém, que marca a invariância da estrutura. Esses componentes geralmente são de caráter normativo, ou seja, o conjunto de padrões estabelecidos pela organização formal de composição. Nesse sentido, tanto os elementos internos quanto externos, como também da organização estrutural de um estilo, que se apresentam como áreas estruturais, centro e periferia, concorrem tanto para a estabilidade como para a mudança.

A classificação de um estilo pelos historiadores e teóricos da arte toma como base para a sua definição os fatores estáveis, os que eram recorrentes nas obras de arte analisadas, sem os quais não poderiam diferenciar um estilo do outro. São esses fatores que os ajudaram a determinar a constância de certos elementos e padrões. Nesse entendimento, Ackerman (1962) diz que "*the factor of stability in style can be traced to a sort of instinctual inertia*"<sup>191</sup>.

A dinâmica transformadora do estilo de um artista, a partir desses dois fatores apontados por Ackerman, estabilidade (permanência) e mudança (variância), é encontrada no mesmo estilo nas obras do artista. Eles caminham lado a lado. São esses fatores juntos que agregam o caráter dinâmico ao estilo, e, dependendo do lugar e da cultura, essa relação entre o que é estável e o que é dinâmico geralmente pode variar. Desse modo, acreditamos que os componentes estáticos e dinâmicos não são os mesmos em culturas e épocas distintas, inclusive em obras de artistas diferentes de um mesmo tempo e lugar, podendo se apresentar de modo diferente.

Ackerman (1962) nos diz que em toda obra de arte há estabilidade e flexibilidade, que se apresentam em intensidades diferentes. O que ajuda a distinguir um estilo do outro são

---

<sup>190</sup> James Ackerman (1962) se refere ao que chamamos de componentes estáticos e dinâmicos como "fatores de estabilidade e mudança".

<sup>191</sup> ACKERMAN, 1962, p. 228. "O fator de estabilidade no estilo pode ser rastreado até uma espécie de inércia instintiva". (Tradução livre)

os padrões formais e o simbolismo. Por padrões formais, o autor entende o conjunto de elementos, como escala de cor, ordem arquitetônica, um atributo religioso e uma sintaxe. Esses elementos aparecem em uma natureza-morta, um templo ou um friso. Os fatores estáveis que definem um estilo ainda são uma proposição no entender de Ackerman. É o estudo dos opostos, aquilo que se mantém estável, que nos ajuda a identificar o que muda em um estilo.

Podemos falar em "variabilidade estilística" e "heterogeneidade no estilo"<sup>192</sup>, quando Schapiro diz que *"tales observaciones demuestran la importancia que tiene para la descripción y explicación de un estilo la consideración del aspecto no homogéneo, inestable, de las oscuras tendencias hacia nuevas formas"*<sup>193</sup>. A não homogeneidade estrutural, a instabilidade e as "tendências obscuras" até as novas formas são todas características da estrutura irregular do estilo, tomando-o enquanto espaço dinâmico de relações. Sobre a frequência dos elementos ou unidades menores em um estilo que se alteram devido à escala da obra, o autor fala que o estudo dessas características pode conduzir a pesquisa a uma concepção de estilo mais apurada e refinada. Temos então a noção de estilo como uma constante visivelmente unificada que se firma em uma regra particular de estabilidade dos elementos que constituem o estilo e que se alteram quando se lida com obras de formatos grandes ou pequenos, deixando o todo mais complexo.

Dentro dessa abordagem sobre os aspectos estáticos e dinâmicos, temos os fatores externos na estrutura do estilo, que mantêm íntima relação com o processo de desenvolvimento do mesmo. São eles: o fator histórico, social e cultural. Esses fatores se estruturam como componentes externos de um estilo, mas que estabelecem enorme influência sobre os componentes internos e seus elementos formais, alterando, assim, a estrutura geral de um estilo.

Definimos como a segunda dimensão do estilo o histórico, por entender que por trás da dimensão formal, que é a mais visível, nos deparamos com o aspecto histórico do estilo e de sua estrutura, onde ocorrem os processos históricos que dão base para as mudanças e permanências. Para isso, necessitamos discutir como o caráter histórico se coloca no estudo dos processos estudados nesta tese.

---

<sup>192</sup> SCHAPIRO, 1962.

<sup>193</sup> SCHAPIRO, 1962, p. 24. Mais uma vez, o pensamento de Schapiro se aproxima do pensamento semiosférico de Lotman, mesmo sendo anterior a este último.

Vemos uma possibilidade metodológica para o estudo do estilo, de buscar relacionar os padrões recorrentes na obra de um artista com os fatos históricos, pois acreditamos que o estilo é fruto de um processo histórico que se dá na cultura. Desse modo, acredita-se que o conjunto de costumes, hábitos e preferências de uma sociedade nos ajudará a compreender as escolhas que o artista faz. O estudo de uma obra de arte reclama pelo conhecimento, por parte do pesquisador, do estado geral da época e do lugar em que o artista que a produziu vive ou viveu.

Percebemos, então, que há uma relação estreita entre o estilo e a realidade histórica vivida pelo artista, como enunciado anteriormente, e que se encontra não dissociada da realidade cultural e histórica de uma determinada época.

Acreditamos que a estrutura de um estilo aponta, além de suas características particulares, seu lugar no tempo e no espaço, assim como a sua autoria, ou, ainda, a sua relação histórica com outros estilos, pois as características dos estilos mudam, o que torna inviável uma classificação sistemática, pensando que mesmo um estilo varia dentro de um mesmo espaço cultural heterogêneo. É possível identificar no estudo do estilo diálogos com outras formas de arte e outros pensamentos, sejam científicos, filosóficos ou religiosos, ultrapassando o seu próprio espaço, apresentando um caráter complexo.

Podemos enfatizar certas questões sobre o estilo, explicitando essa noção espaçotemporal como resultado de um conjunto de elementos internos e externos, e estes como fruto de diversas relações complexas que operam na sociedade. Vemos que todas as formas expressivas de um dado momento histórico são por vezes heterogêneas, não se restringindo a concepções coletivistas, válidas para todos os artistas que viveram numa mesma época. Falamos em desenvolvimento tanto em termos sociais como valorativos, mas a palavra “processo” se torna melhor empregada nesse contexto conceitual, pois se refere à dinâmica transformadora de um espaço, por definição abstrata. Isso nos levaria a uma limitação conceitual, já que não podemos falar apenas que um estilo evolui ou que a arte evolui, mas, sim, que ela se transforma, e por vezes, e são muitas as vezes, que um dado estilo é retomado e incorporado nessa dinâmica transformadora, característica primordial de toda a forma artística, como acontece com a obra de Moacir Andrade, que analisaremos mais adiante nesta tese.

Além da dimensão histórica envolvida no desenvolvimento de um estilo, a sua estrutura estabelece outro nível de relação, agora com a sociedade<sup>194</sup>. São perceptíveis os diversos níveis de influência da vida do artista nos estilos. Há exemplos na história da arte em que transformações no modo de vida de uma sociedade reverberam nas artes em algum nível. Há momentos na arte em que é factual a relação das mudanças históricas, sociais, culturais, econômicas e políticas com as suas formas de representação<sup>195</sup>.

As reverberações ocasionadas pela Segunda Revolução Industrial na sociedade europeia, na transição do século 19 ao 20, são perceptíveis nas obras dos diferentes estilos que daí se proliferaram nas artes visuais no início do século 20. A mudança de estrutura de "escola artística" para "movimento artístico", a partir do impressionismo, é um exemplo disso. Mas vale ressaltar que tomar a dimensão sociocultural como único responsável pela dinâmica no desenvolvimento de um estilo é cair em um determinismo perigoso e fadado a interpretações errôneas ou no mínimo incompletas. Reconhecemos a importância das mudanças sociais e culturais ocorridas no meio em que o artista vive, mas há outros fatores a se considerar.

Pensamos a dimensão sociocultural em seu sentido lato, que engloba os fatores também religiosos, políticos e econômicos, como ocorreu com o construtivismo russo ou o muralismo de Diego Rivera, ou a pintura socialista de Gustave Courbet<sup>196</sup>. Em Courbet, enxergamos a inclinação de se preocupar com os temas de sua época. Semelhantemente ocorre em parte da produção artística visual de outros artistas, em especial em Moacir Andrade, talvez mais do que em qualquer outro artista com forte atuação na segunda metade do século 20 em nossa cidade.

Gustave Courbet (2013) diz que "a arte, especialmente no caso da pintura, consiste exclusivamente na representação de objetos visíveis e tangíveis para o artista. Nenhuma época poderia ser reproduzida senão por seus próprios artistas; ou seja, os artistas que a vivenciaram" (COURBET, 2013, p. 92). Courbet apresenta as características de seu

---

<sup>194</sup> O caráter social da arte é discutido principalmente por Gombrich, quando aborda a função social do estilo. O autor aponta que toda forma deve cumprir uma função, senão técnica, social, pois o meio em que o artista vive influencia no seu modo de vida.

<sup>195</sup> Gombrich (2012) exemplifica dizendo que "a mudança trazida ao estilo de vida pela Revolução Industrial, o advento das estradas de ferro, o crescimento das cidades e os avanços da medicina certamente obrigaram que se colocasse a questão de por que artistas deveriam continuar a pintar deuses gregos ou cavaleiros em armaduras ao invés de *la vie moderne*, que tanto encantava Baudelaire nas pinturas de Constantin Guys" (GOMBRICH, 2012, p. 249).

<sup>196</sup> Gombrich (2012) afirma que "Courbet foi um dos muitos a insistir que a 'arte (...) para um artista é meramente um meio de aplicar suas faculdades pessoais às ideias e às coisas do período em que vive'" (GOMBRICH, 2012, p. 249).

pensamento estilístico. Vemos essas mesmas características nos desenhos de Moacir Andrade. Seguindo o pensamento de Courbet, nenhum artista poderia representar a cultura amazônica senão o artista que vive essa mesma cultura.

Essa é uma dicotomia (social e cultural) interessante no estilo de Moacir. Não só ele desenha e pinta o que vê, o que lhe é contemporâneo, como o que viu, o que é histórico, ao mesmo tempo em que transforma sua contemporaneidade em história, ao registrar em suas pinturas e desenhos os modos de vida de uma cidade que vai se transformando.

Conhecer a estrutura externa do estilo na obra de um artista é apontar a riqueza dos estudos sob a ótica da confrontação de ideias, características, condições da vida econômica, política e social, com a arte, na busca de explicar e estabelecer conexões da arte com a estrutura social.

Vemos que somente a partir do início da segunda metade do século 20 os historiadores e teóricos da arte aceitam abertamente que o estudo da arte necessita dialogar com o estudo do homem, como alertou Gombrich. Não há dúvida, então, que as forças sociais e culturais funcionam como um dos fatores que determinam as transformações ocorridas na estrutura de um estilo. O estilo pode ser visto como um experimento social, portanto, precisando do diálogo com a sociologia e antropologia, a fim de buscar compreender as ocorrências em seu interior, sem o que não será possível compreender o impacto das forças sociais na obra de um artista.

Defendemos o aspecto social do estilo quando referimos igualmente que as diferenças de formas podem ser explicadas tanto pelo caráter particular do tema quanto pelo contexto social em que se insere. É na sociedade que encontramos os mecanismos de promoção da transformação do estilo de um artista<sup>197</sup>. O aspecto formal do estilo se apresenta como uma atualização (versão) da estrutura subjacente do estilo; assim, mudam-se as formas, mas permanece a estrutura.

As grandes mudanças, não só sociais, mas econômicas e políticas, são seguidas por mudanças na arte e em sua dimensão formal. Podemos ver a influência das transformações

---

<sup>197</sup> Ackerman diz que "we cannot erase our image of the totality of a style process in the past, but this need not discourage us from trying to interpret a work of art in terms of its proper context rather than its effects by gaining perspectives within the process at points short of its termination" (ACKERMAN, 1962, p. 231). "Não podemos apagar a nossa imagem da totalidade de um processo de estilo no passado, mas isso não precisa desencorajar-nos de tentar interpretar uma obra de arte em termos de seu próprio contexto e não de seus efeitos, ganhando perspectivas dentro do processo em pontos aquém do seu fim". (Tradução livre)



sociais, culturais, econômicas e políticas na conformação das formas como processos socioartísticos nos estilos. Esses processos ocorrem tanto dentro dos próprios estilos como fora deles. Levam-se em consideração as relações dinâmicas no interior dos estilos artísticos e as que acontecem no exterior dos mesmos. Mas as relações internas mantêm níveis de interdependência com o que ocorre fora, dependendo desses últimos para os "alimentar". Podemos aplicar, de modo diferente, a abordagem socioartística no estudo dos estilos, no qual ocorre o movimento de fora para dentro e de dentro para fora. São as relações em movimento com a sociedade. Essas condições sociais e culturais exercem influência sobre a criação estilística.

O interesse no estudo do estilo, a partir de seus processos socioartísticos, é compreender as mudanças na arte com base na relação triádica: arte, artista e sociedade. Assim, buscamos analisar, primeiramente, a dimensão formal da estrutura do estilo artístico de Moacir Andrade (capítulo 3), para, em seguida, olharmos o artista como ser atuante na cidade de Manaus, evocando, assim, a figura do *flâneur*, pensando a arte de Moacir e sua relação com a cidade e a cultura amazônica a partir de suas pinturas e desenhos.

### 3 PROCESSOS SOCIOARTÍSTICOS NA ARTE DE MOACIR ANDRADE

Com base no levantamento de sua produção artística no capítulo 1, e tomando o escopo teórico discutido no capítulo 2 desta tese, avançamos para um olhar mais apurado das qualidades formais, históricas e socioculturais do estilo de arte de Moacir Andrade. Assim, iniciamos com apontamentos, indicando, na medida do possível, as características existentes nas escolas, movimentos ou tendências artísticas, que só podem dialogar parcialmente com a obra do artista. Vemos que a sua produção se caracteriza por possuir várias fases criativas, não sequenciais ou lineares, e por vezes concomitantes, o que é perceptível principalmente em suas pinturas.

Organizamos este capítulo em duas partes. Na primeira, começamos a partir da análise de sua obra artística, inicialmente com os seus desenhos, que foram sua primeira forma de manifestação na arte, e, em seguida, tratamos de sua pintura. Na segunda parte deste capítulo, tratamos de propor uma discussão sobre os processos socioartísticos na obra do artista Moacir Andrade e sua representação da Amazônia, em especial, de sua relação com a cidade de Manaus, através de sua obra, buscando compreender as relações estabelecidas entre a obra do artista e a cidade.

#### 3.1 ESTRUTURA, ESTILO E ARTES PLÁSTICAS

Na tentativa de desenhar um percurso artístico de Moacir Andrade, foi possível vislumbrar a grandeza de sua produção artística, como também bibliográfica, e de que modo foi-se construindo a sua arte, no conjunto de sua criação. Vimos que em suas primeiras exposições fora de Manaus, em nível nacional, Moacir expôs em Brasília e em São Paulo, em 1958<sup>198</sup>, quando a temática de suas pinturas orbitava em torno das cenas dos tipos urbanos da cidade de Manaus, da paisagem do rio, seja ao amanhecer ou ao entardecer, do cais, dos

---

<sup>198</sup> A exposição em São Paulo ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, quando o museu funcionava na Rua 7 de Abril, nº 230, antes da construção da atual sede na Avenida Paulista. Essa exposição foi patrocinada por Adalberto Ferreira do Vale, devido à amizade que este nutria com o artista, com curadoria provável de Pietro Maria Bardi, segundo o jornal “Diário de São Paulo”, de 21 de setembro de 1958, página 4, 3ª. seção, escrito por Mattos Pacheco.

barcos e dos igarapés, sendo considerada pela nota do jornal “Dário de São Paulo” como arte "quase primitiva"<sup>199</sup>. No entanto, em seu livro, José Roberto Teixeira Leite (1988) o define não como um primitivista, ou "ingênuo", como expressa, mas um "regionalista de extração popular ou folclórica". Isso se deve ao fato da temática das pinturas de Moacir Andrade lidar com temas da cultura popular, já na década de 1950, como frisa Alencar e Silva, que "o início das experiências de Moacir Andrade nas artes plásticas data, precisamente, da eclosão do movimento de renovação cultural desencadeado no Amazonas pelo Clube da Madrugada, isto é, de 1954" (*In Catálogo de 1965*).

Essa posição de Alencar e Silva está de acordo com o que Roberto Pontual (1969) coloca em seu "Dicionário de Artes Plásticas no Brasil", que o artista começou a dedicar-se à pintura por volta de 1954, ligado ao movimento Clube da Madrugada, participando de várias exposições, inicialmente promovidas por esse movimento, apontando que

Wilson Rocha discerniu na sua obra, em 1964, fortes implicações telúricas relacionadas com sua região de origem, e Mário Ipiranga Monteiro comentou a seu respeito: "Moacir Andrade é hoje um pintor de bonecos humanos, mais coerente com a sua cultura humanista. Prefiro chamar assim aos seus personagens folclóricos alguns deles estilizados até a proporção do admissível, sem aquelas excedências confundíveis". (PONTUAL, 1969, p. 31)

Wilson Rocha<sup>200</sup> pontua que a pintura de Moacir Andrade aparece no contexto que marca o pós-guerra de 1945, momento esse, aponta o crítico, marcado por

uma reformulação dos meios e a determinação de uma linha de orientação em que a pintura brasileira se empenha seriamente na afirmação de um caráter estilístico válido e portanto capaz, como expressão cultural, perante a análise nos termos da arte atual. (*In Catálogo de 1965*, p. 3)

A arte de Moacir Andrade aparece em um cenário de busca de uma renovação artística e cultural, que objetivava deixar de lado os padrões estéticos dominados por um academicismo considerado, na época, "decadente e sem qualquer expressão", como colocou Alencar e Silva (*In Catálogo de 1965*).

Mário Ypiranga Monteiro argumentou que a arte de Moacir Andrade era "uma forma de dinamizar a cultura, apropriando-se dos motivos populares com especialidade", e que a sua

<sup>199</sup> PACHECO, Mattos. Pintor amazonense no museu de arte. *In*: Diário de São Paulo, de 21 set. 1958. p. 4. Seção 3.

<sup>200</sup> Poeta e crítico de arte nascido na Bolívia, em Cochabamba, e radicado no Brasil.

pintura "não era só o lugar-comum da paisagem, do retrato, quando muito do interior doméstico", e que "havia um outro aspecto da vida, de particular interesse, a explorar em termos de psicologia e de folclore" (*In Catálogo de 1965*). O autor enfatiza, ainda, que o artista tem uma "tendência para o popular", como já apontado anteriormente.

Esse "interior doméstico", que Mário Ypiranga Monteiro indica, podemos vislumbrar nas pinturas das figuras 04 e 08. Temas esses que perpassam a própria vida doméstica do artista, representada principalmente nos retratos de suas filhas. Os motivos populares indicados por Monteiro concorrem em importância com os temas de interiores dos retratos. O popular aparece nos exemplos das pinturas das figuras 10, 11 e 15.

Acerca das características da pintura de Moacir, Monteiro destaca que ele não assume qualquer compromisso com o academicismo, sendo o "primeiro pintor amazonense que ousou tirar partida das cenas coletivas ou individuais" (figuras 23, 28, 39, entre outras) (*In Catálogo de 1965*), definindo-o como um "pintor de assuntos humanos". Monteiro chama de "homem amazônico" os que estão retratados nas telas do artista, semelhante ao uso dessa expressão feito por João de Jesus Paes Loureiro (2015).

Helina Rautavaara (*In Catálogo de 1965*), pesquisadora da cultura, da religião e do folclore, escreveu em 1964, em visita a Manaus, destacando na obra de Moacir Andrade o valor científico de suas pinturas, o

colorido e seu traço movimentado dão às suas telas a magia de extrema beleza. Seus temas folclóricos, e eu conheço folclore, se revestem de uma pureza toda especial e pessoal, o que faz de suas obras não só verdadeiras joias de arte como também autênticos documentos dessa ciência antropológica. (*Catálogo de 1965*, p. 22).

O universo temático da obra de Moacir Andrade circula em torno da cultura popular, dos hábitos, costumes e modos de vida do povo amazonense, como já é possível perceber a partir da apresentação feita no capítulo 1. Sobre isso, o artista, em entrevista a Souza (2010), diz o seguinte: "Os personagens e lendas dos meus quadros têm a ver com a minha vida no interior de Manacapuru. Sou profundamente ligado às minhas origens. Ler eu leio tudo, mas escrever só escrevo e pinto sobre a Amazônia" (SOUZA, 2010, p. 96).

Além de inúmeros desenhos e pinturas, escreveu mais de 20 livros, todos sobre a Amazônia, seus hábitos, costumes, manifestações da cultura, o imaginário, seus tipos urbanos e sua arquitetura. O artista expressa que toda a sua obra está baseada em suas próprias experiências, o que viu e o que fez parte de sua vida, além de suas viagens pelo Amazonas.

Menotti del Picchia considerava o artista como "o maior e mais importante intérprete da paisagem humana e botânica da Amazônia", completando que "não só manipula com genialidade em cores, as formas e a dinâmica de suas obras singulares, mas consegue transmitir emoções estéticas de grande poder hipnótico" (ANDRADE, 1992. p. 04). Ou, como Djalma Batista (1965) se referiu, que os tipos retratados por Moacir são cheios de humanidade, aspecto que fez André Araújo (*In Catálogo de 1965*) apontar, em 1957, o "aspecto social" da pintura do artista (*Catálogo de 1965*, p. 21).

Esse aspecto social tratado por Moacir Andrade em suas obras nos faz pensar que o artista caminhava exaustivamente pela cidade de Manaus, como um *flâneur*<sup>201</sup>, tendo viajado pelo interior do Amazonas pesquisando sobre o assunto. Tudo que via e ouvia servia como tema para sua produção, tanto em artes plásticas quanto em literatura. É presumível que o artista andava muito pela cidade, observando os hábitos dos homens.

A figura do homem amazônico é presente quase exaustivamente em sua produção, e é representada a partir de pontos de vista peculiares. Frequentemente, o pintor ia de canoa ou barco até o meio do rio para retratar os beiradões, os ribeirinhos, as palafitas às margens dos igarapés. Sobre isso, em depoimento a Souza (2010), o artista nos relata que

Gostava muito de andar pelos bairros de Manaus; desenvolvi muitos desenhos e telas, inspirados em São Raimundo e Educandos, bairros que ficam à margem do rio Negro. Retraturei igrejas, o Porto Flutuante, o Mercado Adolpho Lisboa. Às vezes, sob o ponto de vista do rio, quando de uma canoa ficava horas pintando. Às vezes sob o ponto de vista da cidade, quando me posicionava em determinado local, desenhava ou pintava o que via no rio. Retraturei belas construções do auge da borracha, as grades que formavam artísticos desenhos muitas roubadas ao longo tempo, os detalhes dos belos monumentos das praças. Saía retratando tudo em Manaus. Era incansável. (SOUZA, 2010, pp. 105-106)

Nos beiradões do rio ia com o alto-falante e quando passava numa casinha isolada, eu gritava "não pesque nos meses tais e tais". Orientava sobre a maneira correta de cuidar da floresta e dos rios. Isso num tempo que ainda não se falava em sustentabilidade. (SOUZA, 2010, p.57)

---

<sup>201</sup> Walter Benjamin (0027) coloca a figura do *flâneur* como aquele que anda pela cidade, buscando uma experiência, observando, estudando o homem. É o artista como um tipo *flâneur*, na medida em que a cidade o inspira. Parafraseando Benjamin, temos "Manaus como paisagem aos pés do artista". Para o autor, o *flâneur* é um tipo urbano que caminha pela cidade, não como um homem comum, mas um tipo que busca inspiração, que busca consumir a cidade como matéria-prima para os seus devaneios, como um poeta, um artista, um observador, um estudioso, um detetive, como os grandes gênios da história que, em sua maioria, foram *flâneurs*.



Usaremos o termo "homem amazônico", como já apontado por Mário Ypiranga Monteiro e utilizado por João de Jesus Paes Loureiro (2015), em detrimento do termo "caboclo", pois, segundo Lima (1999), os significados do termo "caboclo" estão relacionados, em sua maioria, a conceitos negativos do homem que vive no meio rural na Amazônia. A autora justifica a necessidade de deixar de fazer uso de tal termo. Nesse entendimento, apesar de o próprio Moacir Andrade fazer uso do termo "caboclo", seguimos o entendimento de que o homem amazônico se apresenta como opção viável para se falar do tipo que exerce atividades econômicas e culturais em meio urbano, provavelmente advindo de regiões rurais da Amazônia para a cidade. O artista chega a descrever com o termo "caboclo" várias cenas de homens e mulheres exercendo alguma atividade na cidade ou na beira do rio, em seus desenhos.

Uma das características predominantes nas pinturas de Moacir Andrade é a escolha da paleta de cores. Frequentemente composta por cores primárias e secundárias, sem gradientes recorrentes em suas áreas de cores. Essa preferência cromática, como característica das pinturas de Moacir Andrade, vemos espalhada pela quase totalidade de sua obra, excetuando as primeiras pinturas da década de 1950, que se caracterizam pelo forte contraste de tons claros e escuros e pouco colorido. Essa característica da paleta de cores na produção pictórica do artista<sup>202</sup> é marcada pelo uso constante das cores azuis, verdes, amarelos e vermelhos, junto com o preto e o branco, sendo que nas pinturas de paisagens amazônicas o verde predomina, e nas paisagens urbanas, são o verde e o azul.

Seria o que Wilson Rocha (*In Catálogo de 1965*) caracteriza na obra de Moacir Andrade como uma expressão com qualidade "decorativa com a disciplina da abstração", acrescentando, ainda, que possui "ritmos e forte expressividade orgânica, vibrante na forma cromática e dinâmica na construção linear, na estrutura e no impulso do grafismo e na riqueza do arabesco" (*In Catálogo de 1965*, p. 3). Também o que justificaria Luiz Bacelar escrever, certa vez em 1963, que considera Moacir Andrade o "verdadeiro intérprete das cores e formas da Amazônia" (*In Catálogo de 1965*, p. 21).

É interessante notar que o diálogo do desenho com a pintura de Moacir Andrade se dá a partir da segunda metade da década de 1950 e ganhará maturidade (se podemos usar esse termo) em seu estilo na segunda metade da década de 1970. Vemos em Moacir Andrade uma combinatória de diferentes padrões formais formando um todo unificado, cuja principal característica é a pluralidade do sistema formal.

---

<sup>202</sup> Excetuando-se as primeiras pinturas da década de 1950 e dos primeiros anos da década de 1960.

Salientamos, ainda, que as análises preliminares da sua obra artística foram feitas com base nos conceitos de elementos básicos da linguagem visual<sup>203</sup> (DONDIS, 2007; OSTROWER, 2013, ARNHEIM, 2006) e de teoria da cor<sup>204</sup> (PEDROSA, 2009; 2006; FRASER; BANKS, 2007). Essas análises visam a qualificar a obra do artista de modo a termos um panorama mais amplo de suas características visuais e de linguagem artística pessoal, com o intuito de identificar os componentes estáticos e dinâmicos de caráter formal. Contudo, se tomamos as descrições de estilos, escolas e movimentos artísticos (DEMPSEY, 2003; ARGAN, 1992; CALVACANTI, 1978), é apenas para um prévio levantamento das características na obra de Moacir Andrade. Lembramos que essa análise se dá apenas para uma classificação preliminar, apenas por conveniência, no sentido de verificarmos se as categorias de estilo (abordagem taxonômica) apontadas pela história da arte, que tinham como finalidade classificar as obras dos artistas, possam ser validadas na obra de Moacir Andrade.

O que constatamos é que a obra de Moacir Andrade não pode ser vista como uma sequência linear de estilos, mas uma corrente de fluxos que transitam entre si numa espécie de *continuum* estilístico<sup>205</sup>. Contudo, só nos foi possível perceber essa pluralidade, em que concluímos que a produção artística de Moacir Andrade não pode ser definida em termos de escolas artísticas, movimentos ou tendências existentes na abordagem tradicional da história da arte, a partir de uma tentativa preliminar de classificação, que era o objetivo inicial do estudo. Apresentaremos esses apontamentos a seguir, indicando, na medida do possível, que escolas, movimentos ou tendências podem dialogar, em termos de características, com a arte de Moacir Andrade.

Sua produção se caracteriza por possuir várias fases criativas, não sequenciais ou lineares, e por vezes concomitantes, perceptíveis principalmente em suas pinturas. Moacir Andrade iniciou sua produção artística no âmbito dos desenhos, provavelmente desde os seus 7 anos de idade, quando já morava na cidade de Manaus. Optamos por organizar a apresentação de sua obra artística em duas partes. Inicialmente, abordaremos os seus

---

<sup>203</sup> O estudo de como os elementos da linguagem visual estão presentes na composição e organização da forma pode apontar algumas escolhas que o artista faz em sua criação, ajudando a explicar os seus motivos.

<sup>204</sup> Teoria da cor é um recorte teórico com abordagens no uso da cor em uma composição visual, com o objetivo de se alcançar harmonia e equilíbrio visual.

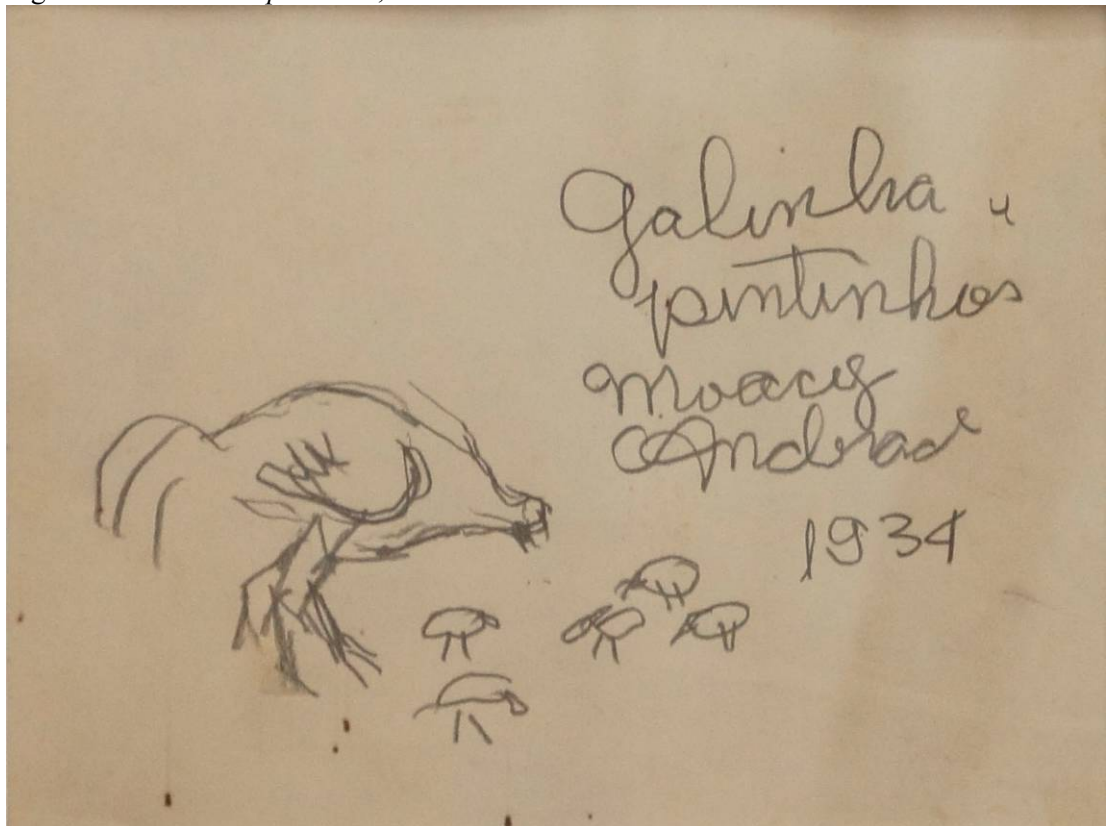
<sup>205</sup> O estudo da obra do artista nos mostrou a necessidade de buscar um novo olhar acerca dos estudos dos estilos na arte. Arnheim (2004) avança nessa proposta a partir da teoria da Gestalt, ao propor uma análise, não tomando o estudo do estilo e sua vinculação no tempo e espaço, mas percebendo-o como atemporal e inespacial, de forma não-linear, propondo uma concepção não-linear do estilo na história da arte, em que discute o estilo enquanto um problema gestaltista.

desenhos, que foram sua primeira forma de manifestação na arte. Posteriormente, trataremos de sua pintura.

### 3.1.1 Os Desenhos

Os desenhos de Moacir Andrade apresentam características peculiares no que tange ao uso da linha na representação de seus temas. Desde os primeiros desenhos de sua infância (figura 53) até os mais atuais, todos seguem um estilo único, com pouca ou quase nenhuma alteração. A grande preocupação do artista reside na comunicação do tema, que gira em torno da cultura amazônica - do folclore, dos tipos urbanos, da paisagem urbana da cidade e dos aspectos amazônicos em que o rio é o principal motivo. Assim, podemos nos aproximar do que se chama de função didática da imagem: simplifica-se a forma para se enaltecer o tema.

Figura 53 - *Galinha e pintinhos*, 1934.



Fonte: Acervo da família.

Para estudar o processo de desenvolvimento dos seus desenhos, recorreremos as suas publicações, pois mais de 200 de seus desenhos estão fartamente registrados em seus livros publicados desde a década de 1970 e em catálogos lançados pelo próprio artista, assim como os desenhos coletados em seu ateliê, agora de posse da família. Como vemos na figura 53, a linha é o único recurso visual utilizado pelo artista para gerar suas representações. Uma característica predominante nesse desenho e em outros produzidos em meados da década de 1930 é a inexistência do plano de fundo ou detalhes do cenário, e a inserção de textos explicativos. A linha é vacilante, curta, sobreposta e às vezes interrompida, nunca contínua, provalmente devido à coordenação motora de uma criança de 7 anos.

Já no desenho da figura 54, o autor não se interessa em utilizar texturas para representar os detalhes do calçamento, da calçada ou do céu. A linha livre e limpa é a recorrente na organização visual do trabalho. Percebemos traços firmes e contínuos nas linhas da calçada, indicada apenas pelo uso de duas linhas. Nas nuvens e nas árvores, assim como nas fachadas das construções, a linha se apresenta limpa. Há a ausência de sombreamento. Apesar da simplicidade, o artista consegue ter êxito em sua representação das características da arquitetura da cidade.

Figura 54 - Sem título, 1942.



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 28.

No desenho da figura anterior, a composição possui profundidade realçada pelo uso da perspectiva. No entanto, a organização visual se dá em poucos planos, o das construções, representado pela calçada e pelas fachadas das casas, e o do fundo, constituído pela representação do céu com nuvens. Outro detalhe que marca a obra de Moacir Andrade é o costume de inserir textos identificando a imagem, como também podemos perceber na figura 55.

Em vários desenhos e pinturas, encontramos uma breve descrição da cena feita pelo próprio artista. Essa preocupação de registrar nos apresenta como um desenho documental de uma atividade cultural na cidade (ou em torno dela), chegando a tomar uma abordagem quase etnográfica, faltando a análise antropológica. Vale dizer que esse registro é resultado das visitas de campo realizadas pelo próprio artista, tanto pelas ruas de Manaus quanto pelos rios e pelo interior do Amazonas. O artista observava exaustivamente as práticas culturais da cidade, registrava os costumes, as tradições, as crenças, os mitos, descrevia as suas experiências e as representava, seja por meio de desenhos, pinturas ou relatos textuais ou, em alguns casos, por meio da poesia. Desse modo, o artista interpretava o que via e ouvia, utilizando para tal fim a arte.

Figura 55 - *Amarrando a canoa no reboque*, 1976.

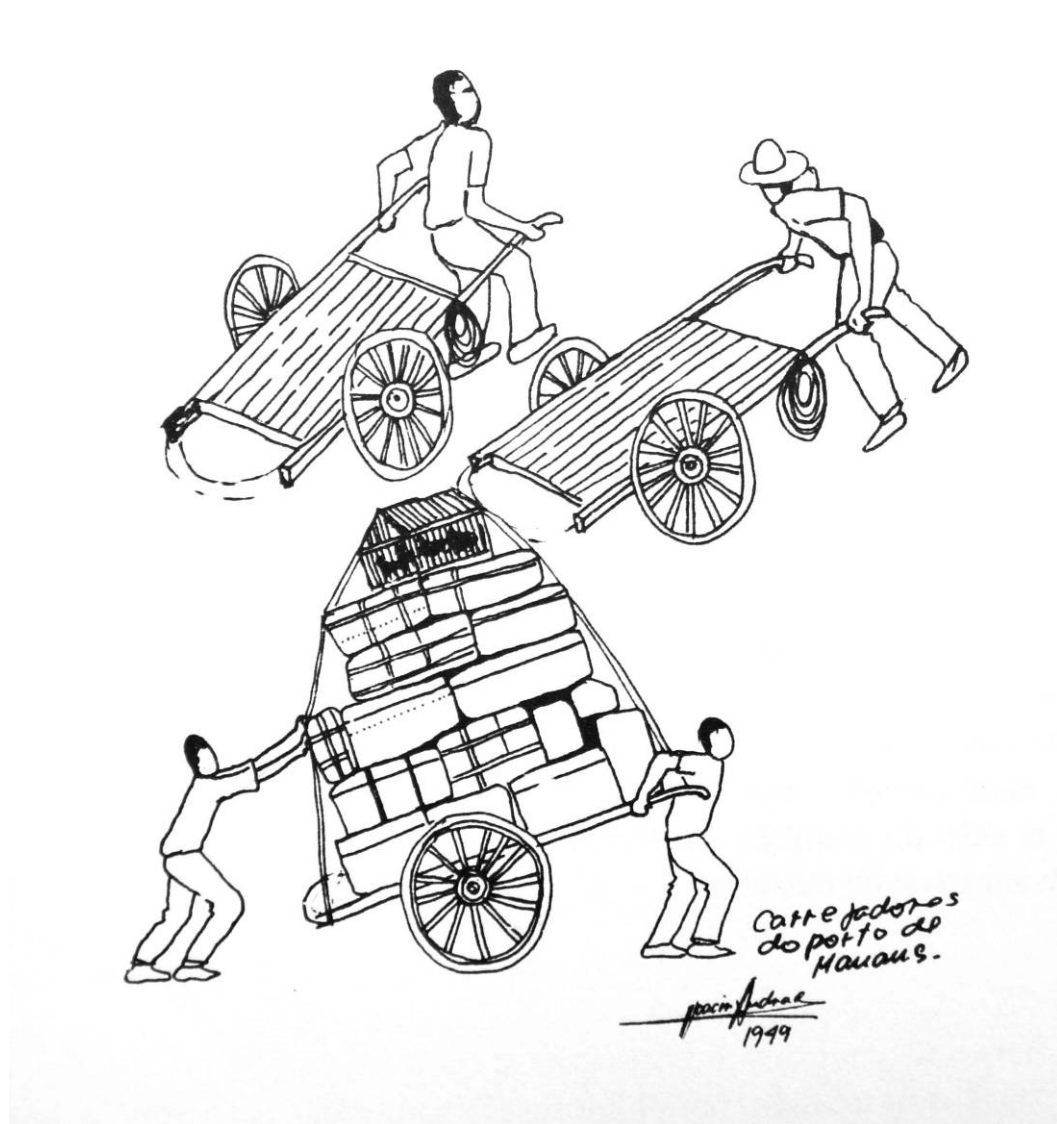


Fonte: ANDRADE, 1978, p. 31.

Nas figuras 56, 57, 58 e 59, vemos desenhos do artista de anos diferentes. A primeira de 1949, a segunda de 1961, a terceira de 1976 e a última de 1979. Escolhemos esses quatro

desenhos para ilustrar de que modo as características descritas na figura anterior prevalecem, mesmo com breves alterações. As mudanças se devem particularmente à necessidade da temática. Na figura 56, a representação dos carregadores, atividade típica no porto de Manaus naquela época. Apesar de simples, o desenho possui uma riqueza inigualável. Vemos os trajés típicos dos carregadores, às vezes usando chapéu, às vezes não, características de sua carroça e o modo como amarravam e transportavam as mercadorias.

Figura 56 - *Carregadores do Porto de Manaus*, 1949.



Fonte: ANDRADE, 1985, p. 114.

A mesma simplicidade no uso da linha, mas com tal riqueza de informações, encontramos nas demais figuras, como na figura 57 da procissão religiosa, em que, com traços limpos, curtos e simples, percebemos a multidão descendo a igreja, com seus estandartes, prosseguindo por entre as casas da cidade.



Figura 57 - *Procissão*, 1961.



Fonte: ANDRADE, 1978, p. 307.

Na figura 58, o tema representado é o vendedor de carvão ambulante. Uma das inúmeras atividades econômicas que o artista desenhou ao longo das décadas.

Figura 58 - *Vendedor de carvão*, 1976.



Fonte: ANDRADE, 1978, p. 173.

Na figura 59, o desenho representa um espaço da cidade e sua arquitetura na área do Igarapé de Manaus. Temos o início da Rua Isabel, vista da 1ª ponte, a partir da Avenida Sete de Setembro, tema esse que Moacir Andrade retratará na pintura, em 1983 (ver figura 29).

Figura 59 - *Rua Isabel vista da 2a. ponte, 1979.*



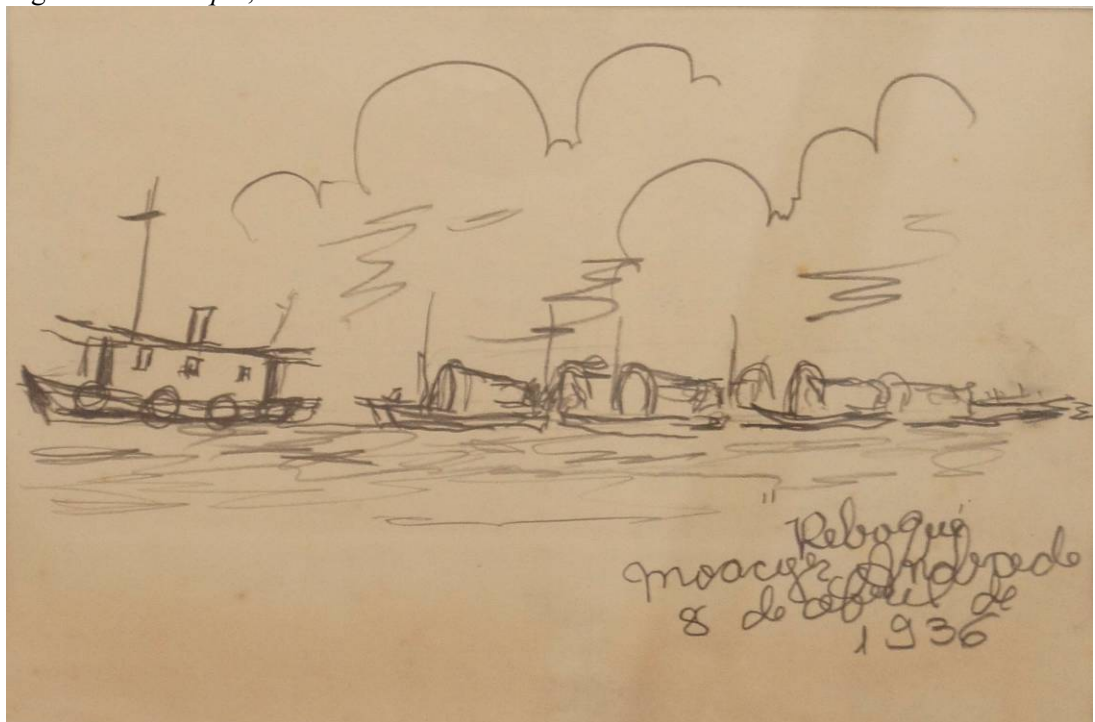
Fonte: ANDRADE, 1982, p. 59.

Nesse desenho (figura 59), além do uso da perspectiva e da sobreposição de planos visuais, acentuando a profundidade da cena, o artista utiliza a técnica de hachuras para definir padrões visuais nas embarcações, dando a ideia de madeira, e no telhado das casas, somado ao uso de áreas escuras na figura, como nas portas, janelas e folhagens das árvores, acentuando o contraste entre luz e sombra, mesmo que de forma linear (o artista não utiliza a luz/sombra como técnica para auferir volume nas figuras).

A temática da arquitetura da cidade também se apresenta como recorrente na obra do artista. Assunto esse que resultou na publicação de um livro em 1985, intitulado "Manaus: Ruas, Fachadas e Varandas", sendo que três anos antes, em 1982, em seu livro "Manaus: Monumentos, Hábitos e Costumes", encontramos diversos desenhos dedicados à arquitetura da cidade de Manaus, que, juntamente com "100 Anos de Arquitetura", lançado em 1996, compõem a trilogia sobre a arquitetura da cidade de Manaus.

Nos primeiros desenhos de Moacir Andrade, na década de 1930, dos 51 desenhos coletados, 23 são sobre vendedores ambulantes. O artista sempre os representa sem cenário, ou seja, sem composição no fundo da figura, excetuando os dez desenhos onde o rio aparece traçado por linhas sinuosas e irregulares, assim como uma sugestão de nuvens (figura 60). Realçando o foco desejado, que é o tipo urbano - ocupações tradicionais em meio urbano. As linhas são curtas e sobrepostas, como se marcassem o desenho, característica essa que irá desaparecer a partir da década de 1940, em que o artista começa a deixar a linha mais limpa, firme e precisa.

Figura 60 - *Reboque*, 1936.



Fonte: Acervo da família.

Na década de 1940, encontramos a arquitetura das fachadas das casas sendo representada em seus desenhos. De forma simples, o uso da perspectiva é inserido em suas composições (figura 61), ampliando seu repertório temático. O que é aprimorado na década de 1950.

A maioria dos relatos biográficos publicados e divulgados sobre o artista o define como autodidata. Não é de todo verdade, já que o artista obteve formação técnica, possibilitando desenvolver suas habilidades em desenho geométrico, conforme registros de suas provas escolares do ano de 1942<sup>206</sup>, quando era aluno do curso de Marcenaria, na Escola

<sup>206</sup> Algumas dessas provas compõem o acervo do Museu Moacir Andrade no IFAM.

Técnica Federal de Manaus. É fato que os primeiros desenhos afloraram em sua infância, desenvolvendo uma acuidade visual excepcional para a idade.

Figura 61 - Sem título, 1942.



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 20.

Seus conhecimentos em perspectiva vão além do simples conhecimento autodidático. Podemos perceber um domínio excepcional na representação tridimensional da arquitetura de Manaus (figura 62), como identificamos em uma de suas principais obras publicadas sobre a cidade de Manaus, intitulada “Manaus: Monumentos, Hábitos e Costumes”, de 1982, na qual o desenho mais antigo de arquitetura em perspectiva data de 1942 (figura 54), quando era aluno interno no curso de Marcenaria da Escola Técnica de Manaus (atual IFAM). Domínio semelhante também pode ser visto nos desenhos que compõem seu livro “Manaus: Ruas, Fachadas e Varandas”, de 1985, e “100 Anos de Arquitetura”, de 1996.



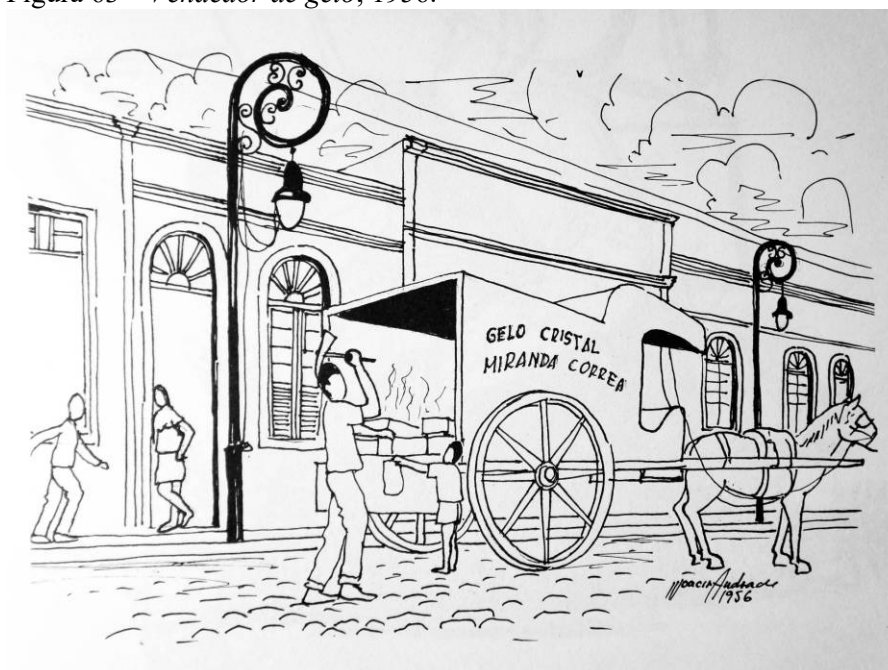
Figura 62 - *Grupo Escolar Ribeiro da Cunha*, 1957.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Além da inserção da perspectiva em seus desenhos, Moacir Andrade começa a compor cenários de fundo para as suas figuras, enriquecendo a temática. Outro detalhe que merece atenção é o fato do artista quase sempre representar a figura humana de perfil; mesmo em uma composição com cenário em perspectiva, a figura humana é desenhada de perfil (figura 63). Somente a partir da década de 1960, encontraremos algumas exceções em que a figura humana aparece de frente (figura 64) ou de costas.

Figura 63 – *Vendedor de gelo*, 1956.



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 87.

Na figura 63, o ambiente é representado em perspectiva, as casas, a calçada, a rua e a carroça, exceto o animal de tração, que, assim como as pessoas, aparece de perfil, quebrando a perspectiva linear do cenário. Esse contraste se mostra devido à diferença de altura das rodas da carroça, que estão em posições distintas, enquanto as patas do animal foram desenhadas na mesma altura em relação ao eixo Y, como se o animal estivesse em ângulo em relação à carroça.

Figura 64 - *Vendedor de cataventos*, 1960.



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 75.

A figura 64 apresenta o primeiro desenho que coletamos em que a figura humana aparece de frente, mostrando um dinamismo na representação, como se o menino estivesse em atividade. A forma como o rosto é desenhado, com poucas linhas retratando uma fisionomia serena para uma atividade laboral, uma linha para sobracelha esquerda, enquanto a da direita



se emenda com a linha do nariz, sendo a boca representada por uma linha quase horizontal. Linhas curtas mostram a textura do cesto de cataventos. Desse modo, a linha se torna a protagonista nos desenhos de Moacir Andrade, como já foi dito anteriormente.

A partir da década de 1960, Moacir Andrade começa a representar o Rio Negro em seus desenhos com maior intensidade (são sete desenhos da década de 1950). São 12 desenhos em que o rio aparece em suas composições, dos 41 desenhos coletados. Na década de 1970 são 30, dos 125 desenhos coletados desse período. Na década de 1980, são 23 desenhos do rio, dos 44 coletados.

Outra característica na obra de Moacir Andrade pode ser percebida quando analisamos seus desenhos e suas pinturas. É comum, nos desenhos, a composição de cenas da cidade de Manaus, de sua arquitetura, de sua atividade econômica representada pelos vendedores ambulantes, o que se torna menos comum em suas pinturas, onde encontramos temas como os mitos, a religião, a paisagem onde o rio é protagonista. No entanto, em alguns trabalhos há uma ligação entre seus desenhos e suas pinturas, em que o primeiro se torna suporte para a segunda, mas os dois se relacionam com suas pesquisas publicadas em seus livros. Como podemos ver nas figuras 65 e 66.

Figura 65 - *Quebrando ouriço de castanha*, 1975.



Fonte: ANDRADE, 1978a, p. 169.

Tanto no desenho da figura 65 como na pintura da figura 66, encontramos o mesmo tema, primeiro representado no desenho de 1975, em que temos um homem de perfil, sentado,

quebrando ouriço de castanhas, e a mesma representação aparece na pintura de 1976, com o diferencial da inserção das cores, apresentando uma área circular central atrás da figura do homem, na qual realça a figura do trabalhador. Ao redor da pintura, temos motivos decorativos, recorrentes em várias pinturas do artista, semelhantes a flores.

Figura 66 - Sem título, 1976.



Fonte: Catálogo de 1978b.

Encontramos outros episódios em que podemos perceber as relações estabelecidas entre os desenhos, as pinturas e seus textos. Sobre esse aspecto de seu processo de criação, onde os desenhos se encontram com a pintura, Moacir Andrade disse, em entrevista realizada por Souza (2010) com o artista, que: "No processo de criação eu imagino um quadro. Faço, então, vários desenhos. Crio os detalhes e depois faço o quadro, óleo ou acrílico" (SOUZA, 2010, p. 97). A seguir, trataremos com mais detalhes do universo pictórico de Moacir Andrade.

### 3.1.2 "Desestilizando" Moacir

A aplicação de certas categorias estilísticas existentes na vasta literatura sobre teoria e história da arte se dá somente por conveniência, pois olhar a obra de Moacir Andrade sobre estilos existentes no passado é aplicar a ideia de "distância" de Bakhtin (BAKHTIN, 2011, p. 366). Assim, tomamos uma posição de "desestilizar" Moacir Andrade, no intuito de mostrar que tais categorias de estilo, como vimos antes, não nos ajudam a compreender a dinâmica transformadora da obra do artista em sua vasta produção, buscando olhar a produção artística enquanto um processo contínuo.

Partindo dos depoimentos sobre a obra de Moacir Andrade, registrados em seus catálogos ou em jornais, ou ainda em revistas e livros sobre as artes plásticas, que carregam alguns apontamentos sobre as características presentes em suas obras, buscamos olhar para a obra em seus dois aspectos mais proeminentes, o visual e o temático.

Encontramos em Walmir Ayala (ANDRADE, 2014, pp. 66-80) uma definição da obra do artista Moacir Andrade como "pintura amazônica". Mas nos questionamos: é amazônica porque é produzida na região ou porque trata de temas da região? No caso de Moacir, as duas acepções são válidas, pois tanto a sua produção se situa no tempo e no espaço da região amazônica quanto aborda o seu vasto campo temático. O autor ainda define o estilo do artista como "naturalismo amazônico" (ANDRADE, 2014, p. 71). Tanto falar que a pintura quanto o estilo de Moacir são "amazônicos" não nos diz muito sobre a riqueza e diversidade estilística de sua vasta produção, pois a amazônia de Moacir Andrade vai além da simples representação da paisagem natural da região, como já identificamos anteriormente.

Em 1973, Roberto Pontual (1973) viu na obra de Moacir Andrade uma "tendência à estilização" (PONTUAL, 1973, p. 309), em sua busca de registrar a sua origem amazônica. E, ainda,

o tem levado muitas vezes a produzir obras que não dispõem de atmosfera diretamente equatorial e específica, mesclando técnicas e interesses tão diversos como os de um certo expressionismo de função compositiva, um gestualismo derivado do prazer de cobrir amplamente a superfície do papel ou da tela, e um desejo construtivo de organizar as múltiplas áreas de cor em estruturas de propensão geometrizar. No entanto, a origem e a vivência amazônicas terminaram ultimamente por assumir importância direta na sua pintura, modificando de modo muito amplo os esquemas anteriores. O que hoje o estimula é a tentativa de recontar, em telas de grandes dimensões, cobertas por inteiro de incontáveis detalhes, as lendas da região, popularmente disseminadas. Se antes a pintura de Moacir Andrade pretendia

fundamentar-se em padrões mais clássicos, agora ela se apresenta liberada para o exercício da imaginação, abolindo o convencionalismo da perspectiva e se infantilizando na alegria de amearhar pontos-relevos de cor, elementos fantásticos da fábula e simbologia atavicamente armazenada pelo homem. (PONTUAL, 1973, p. 309)

A temática sobre os mitos e as paisagens amazônicas percorre quase toda a vida artística de Moacir Andrade, desde a década de 1950 até a década de 2010. Foi a temática que mais encontramos nas obras, cerca de 48 pinturas de paisagens amazônicas, seguidas de 43 pinturas sobre os mitos amazônicos, além de 32 telas sobre os temas religiosos, de natureza católica e afro-brasileira. Sobre a arquitetura e paisagem urbana da cidade de Manaus, coletou-se 16 pinturas, oito retratos, sendo cinco sobre palhaços, além de 21 obras abstratas, 31 sobre manifestações da cultura urbana manauara, dez obras sobre trabalhadores e 12 com tema de natureza-morta.

Tabela 03 - Relação de pinturas - temas x décadas.

Temas (Motivos)	Décadas						
	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
Mitos	0	12	17	12	2	0	0
Religião	1	5	20	2	4	0	0
Paisagens Amazônicas	2	3	3	25	11	1	3
Paisagens Urbanas	2	3	2	3	4	1	0
Retratos	1	7	0	0	0	0	0
Tipos Urbanos	2	5	3	0	0	0	0
Manifestações culturais	0	7	10	3	5	1	5
Natureza-Morta	0	1	1	2	7	0	1
Abstratos	0	3	0	4	13	0	1
Animais	0	1	1	0	0	0	0
Arquitetura	0	1	0	0	0	0	0
Total por década	8	48	57	51	46	3	10
Pinturas sem data	16						
<b>Total</b>	<b>240 pinturas</b>						

As pinturas iniciais de Moacir Andrade são produzidas na década de 1950. Com 240 pinturas coletadas, foi possível perceber como a sua produção pictórica se deu no decorrer das décadas. Alertamos para o fato de que nossa análise é somente parcial, como toda e qualquer teoria, não sendo possível abarcar a totalidade da produção artística de Moacir Andrade, dado que grande parte de suas pinturas não está disponível ao acesso público e devido também à dificuldade de encontrar as suas obras que estão espalhadas pelo Brasil e pelo mundo, em acervos particulares e de instituições diversas.

Organizamos os seus trabalhos por temática ao longo dos anos, de modo a visualizar a dinâmica criativa do artista. Desse modo, identificamos 11 temas distintos. São eles: mitos, religião, paisagens amazônicas, paisagens urbanas, retratos, tipos urbanos, manifestações culturais, natureza-morta, abstratos, animais e arquitetura. Contudo, essa classificação, em um segundo momento, tornou nosso estudo difícil, dada a diversidade de abordagens encontradas em sua vasta produção artística. Assim, estruturamos, a partir dessas temáticas, três categorias de entendimento: Cultura e Amazônia, Cidade e Amazônia, Figuração/Abstração e Amazônia.

Percebemos que a temática da cultura amazônica percorre toda a produção artística e literária de Moacir Andrade e que os diversos temas identificados se entrelaçam em vários momentos na sua produção, agrupando-se em cultura, cidade e figuração e abstração, relacionando-se com a Amazônia em vários níveis. Começaremos por explicar acerca da última categoria estabelecida: a Figuração e Abstração, por compreendermos que ocupa uma pequena parte da criação pictórica do artista. Em seguida, falaremos da Cultura e Amazônia e, por fim, sobre a Cidade e Amazônia.

A categoria definida como Figuração e Abstração se dá a partir dos temas que envolvem a representação de animais, de natureza-morta, de retratos e as representações abstratas. Estas últimas, Moacir Andrade desenvolve, pontualmente, nas décadas de 1960, 1980 e 1990, de acordo com o material coletado para esta tese. Exemplos de pinturas dessa categoria são as figuras 04, 06, 08, 08, 12, 30, 40, 41, 42, 46, 74, 78 e 81. O fato de enquadrar as pinturas abstratas junto com a figuração e a Amazônia se dá a partir da identificação da relação das formas abstratas com as características dos reflexos nas formas da correnteza do rio, como podemos comparar com algumas texturas de rio pintadas por Moacir Andrade. Os reflexos das imagens no rio que Moacir pinta são sempre coloridos e ondulados (reflexo do céu colorido do artista), apesar dos demais reflexos, como as árvores, estarem estáticos (figura 67), como se o rio estivesse calmo e a canoa quebrasse essa tranquilidade, agregando movimento à paisagem.



Figura 67 – *Canoeiro solitário*, 1989.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 169.

A categoria definida como Cultura e Amazônia engloba a produção artística de Moacir Andrade constituída pelos temas mito, religião e manifestação cultural. Essa categoria envolve o universo das atividades culturais e religiosas do homem amazônico, tanto os mitos quanto as práticas populares na cidade. Como exemplos, temos as obras das figuras 10, 11, 15, 16, 18, 19, 21, 24, 25, 27, 28, 31, 33, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 66, 72, 73, 75, 76, 77, 79 e 80.

Já Cidade e Amazônia categoriza os temas dos tipos urbanos<sup>207</sup> (que englobam os vendedores, os carregadores, os trabalhadores etc.), das paisagens amazônicas (que compõem as imagens naturais dos rios, matas, barrancos e, às vezes, com a presença do homem, seja navegando o rio, seja representado pelas construções nos barrancos de terras), das paisagens urbanas e da arquitetura da cidade. Como exemplos dessa categoria, temos as figuras 03, 05, 07, 13, 14, 17, 22, 23, 26, 29, 32, 34, 38, 45, 71, 82, 83, 84 e 85.

Percebemos que Moacir Andrade inicia sua produção de pinturas na década de 1950, a partir de sua primeira exposição individual em 1952. No entanto, há um equívoco em relação a uma pintura intitulada "São Vicente de Paula" (ANDRADE, 1992, p. 99). Essa pintura (figura 68) é apontada como um dos primeiros trabalhos que o artista fez com a

<sup>207</sup> São os atores sociais apontados por Mário Ypiranga (*In* Catálogo de 1965).



técnica a óleo (SOUZA, 2010, p. 131). Tanto o livro de Moacir Andrade, de 1992, no qual a imagem da pintura é reproduzida, quanto o livro de Ellza Souza, de 2010, indicam que o ano dessa pintura é 1956, quando o artista tinha cerca de 29 anos.

Figura 68 - *São Vicente de Paula*, 1948?/1956?.

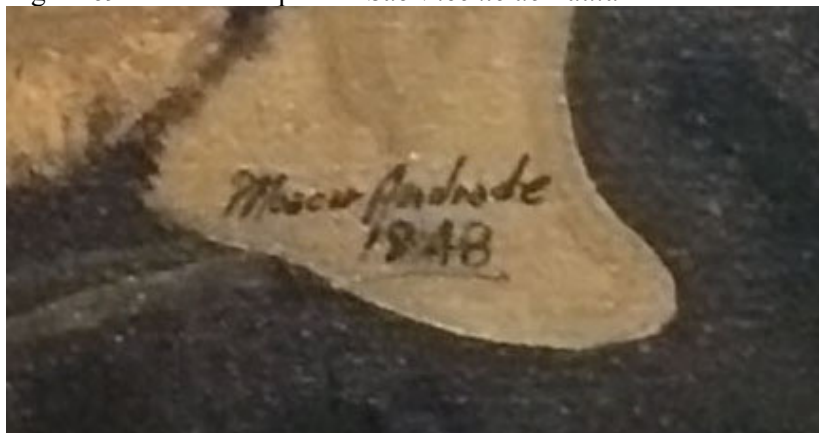


Fonte: Acervo particular da família do artista.

Contudo, ao registrar a pintura de "São Vicente de Paula", localizada na sala da casa da família do artista, identificamos, na assinatura da obra, o ano de 1948 (figura 69). Acreditamos, inicialmente, que essa fosse a pintura mais antiga coletada para a pesquisa, mas, ao analisar as alterações ocorridas pela pintura do artista no decorrer dos anos, descartamos essa possibilidade e cremos que essa pintura pertença à segunda metade da década de 1950,

como será provado mais adiante, quando o artista inicia um processo de mudanças em sua pintura que marcarão a sua produção na década posterior.

Figura 69 - Detalhe da pintura *São Vicente de Paula*.



Fonte: Acervo particular da família do artista.

É uma pintura de pequenas dimensões, pintada a óleo, provavelmente de 1956 (como aponta o artista) e se mantém no acervo da família do artista. A pintura, cuja figura retrata São Vicente de Paula, apresenta características que se modificam nas pinturas da década seguinte, como será demonstrado. A paleta de cores que compõe a pintura é marcadamente escura, predominando os marrons e negros, contrastando com o ocre do rosto e branco da gola da vestimenta. A figura é apresentada com a cabeça no centro da tela e os ombros descendo nas laterais do quadro até a base limitada pela área do busto da figura. Não há muitos detalhes no retrato, nem no rosto, exceto por três linhas que marcam a textura da lateral direita do rosto da figura. A pincelada é lisa, não deixando marcas ou camadas de tinta na tela. O torso da figura se mistura com o fundo.

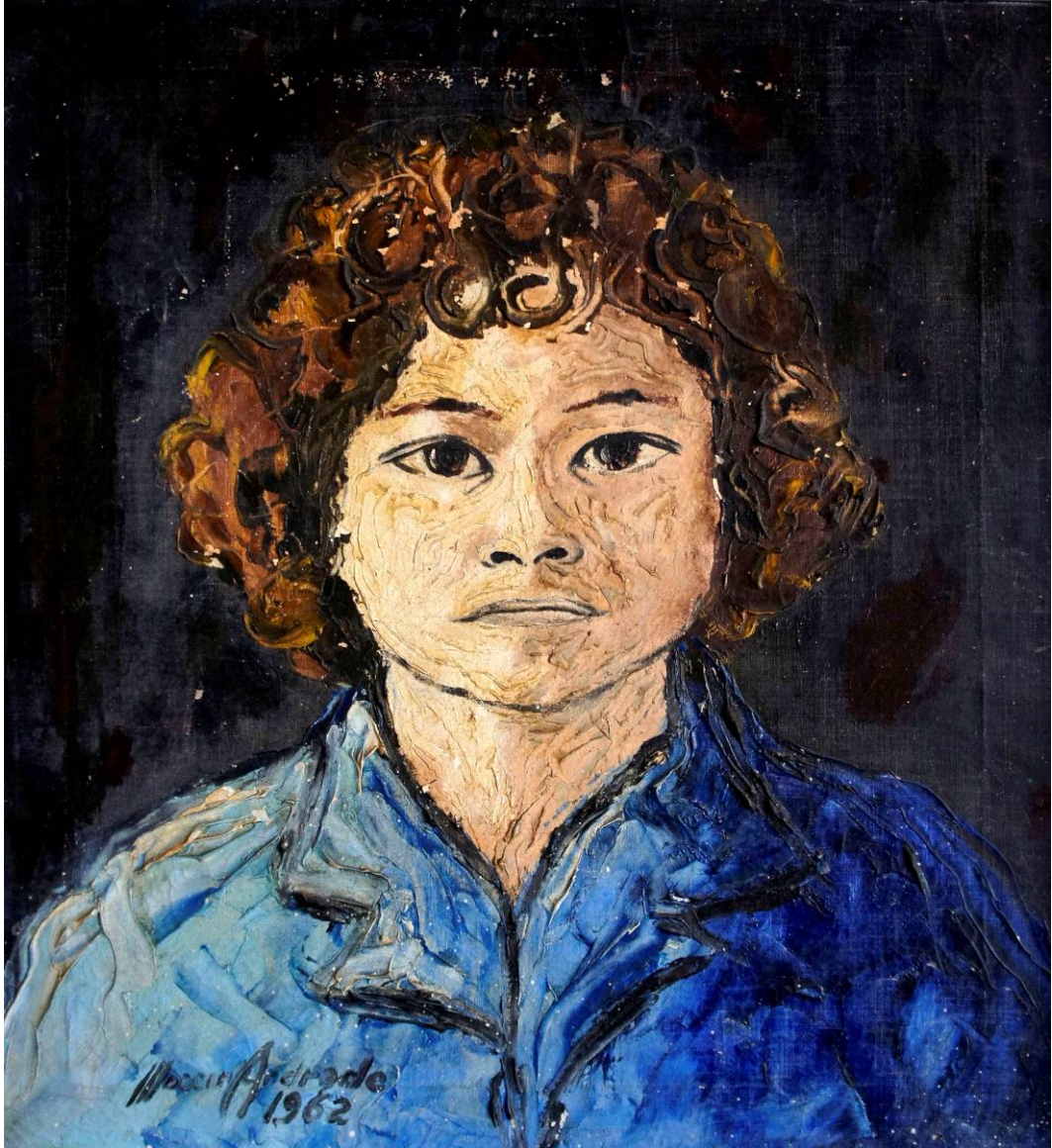
Essa pintura (figura 68) exemplifica o universo dos retratos que o artista elaborou nas décadas de 1950 e 1960. Inicialmente, Moacir Andrade trabalhava com um estilo de cunho expressionista, apresentando contornos marcantes, cores fortes e escuras, e pinceladas pastosas, como podemos ver na pintura de 1958 (figura 04) e na pintura de 1962 (figura 08).

Ao analisar as pinturas a partir da década de 1950, comparando a outras das décadas seguintes, percebemos algumas mudanças em suas características visuais, sendo que essa transformação nunca foi abrupta, e sim transicional, em que algumas características são mantidas, transformadas ou abandonadas e algumas delas acabam retornando em pinturas posteriores, mas de forma dinâmica, assim dialogando com outras novas características, como veremos a seguir.



Ao tomar a pintura dos barcos da figura 03, de 1953, e colocar lado a lado com uma outra pintura, também de barcos, de 1961 (figura 07), identificaremos algumas alterações na forma visual das pinturas. E ao observar as pinturas dos anos de 1958 (figura 04), 1959 (figura 05) e 1960 (figura 06), seguindo até as duas pinturas coletadas do ano de 1962 (uma delas se encontra ilustrada na figura 08, a outra podemos ver na figura 70), podemos perceber o que mudou.

Figura 70 - *A menina Gracieminha*, 1962.



Fonte: Acervo do Museu Moacir Andrade, no IFAM.

A pintura de 1953 (figura 03) apresenta quatro características, o uso da linha marcada, a aplicação da tinta com uso de espátulas, que acarreta uma outra característica, que é a sobreposição de camadas de tintas espessas, e, por último, o uso de cores escuras, dando uniformidade cromática à imagem, mesmo com a aplicação do branco em áreas espalhadas

pela tela, principalmente na região do rio. Essas mesmas características aparecem nas pinturas das figuras 04 e 05, o que na cena de paisagem de 1959 (figura 71) começa a desaparecer.

Figura 71 - *Tronco de árvore*, 1959. Óleo sobre tela. 0,58 x 0,71 m.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Na pintura da figura 71, a tinta carregada pelo uso da espátula se restringe apenas ao primeiro plano, do tronco da árvore, ficando o fundo da obra mais leve. A mesma mudança ocorre com as cores, permanecendo os tons escuros no primeiro plano, e, no plano de fundo, dando lugar às cores mais claras. Essa alteração do uso da tinta em tons escuros no plano de fundo para o uso do pincel com cores mais claras é evidenciada na pintura dos barcos da figura 07.

Essas características apontadas acima, nas pinturas de 1953 a 1962, já com algumas alterações a partir de 1959, poderiam ser definidas parcialmente como características típicas do expressionismo, se entendermos por expressionismo o estilo artístico nas artes plásticas que se caracteriza pela deformação sistemática, pela originalidade da técnica e sensibilidade

aos fatos sociais<sup>208</sup>, fazendo "um uso simbólico e emotivo da cor"<sup>209</sup>, além de se apresentar como uma tendência anti-impressionista.

Na fase inicial de Moacir Andrade, percebemos uma certa deformação na forma e na cor, apesar de manter relações com o figurativo, possuindo uma pincelada e linhas fortes e alto contraste entre figura e fundo. Diferentemente da inclinação anti-impressionista do movimento expressionista no início do século 20, Moacir Andrade dialoga em certa medida com a linguagem impressionista. Talvez mais do que com a expressionista, em algumas obras (figura 05).

Percebemos que os primeiros trabalhos apresentam detalhes expressionistas. Talvez pela influência da obra de Portinari, como o próprio artista já havia defendido, em entrevista concedida a Souza (2010), ao afirmar que: "Portinari me influenciou bastante durante uma determinada fase" (SOUZA, p. 96). Na década de 1940, Cândido Portinari pintou os retirantes, com pinceladas carregadas e contraste cromático, reforçando a deformação da figura humana, com uma enorme carga expressiva.

Nesse momento de transformação, Moacir Andrade produziu também algumas poucas obras com referência cubista (figura 06), outras com o impressionismo e outras, ainda, abstratas (figura 09). Pintou também paisagens, mas o que marcou sua obra é a produção pós-criação do Clube da Madrugada, quando o artista buscou dar liberdade à forma visual de suas pinturas. Isso ocorre principalmente a partir do ano de 1964, dez anos depois da criação do Clube da Madrugada.

Esse intervalo de uma década provavelmente se deve à busca, pelo artista, dessa liberdade que pregava o Clube, na qual produziu e realizou várias exposições na segunda metade da década de 1950, como podemos confirmar ao olhar a atuação artística de Moacir, que finalmente alcançou sucesso já a partir do fim da primeira metade da década de 1960. Nesse período, identificamos transformações que se distanciam das características da pintura de 1953. Exemplos dessas mudanças podemos perceber nas pinturas do ano de 1964, como o "Fazedor de bonecos de barro" (figura 72), "Macumba" (figura 73) e "Peixe" (figura 74). Mas a maior alteração aparece na pintura intitulada "O Caso Neca Manaus" (figura 11).

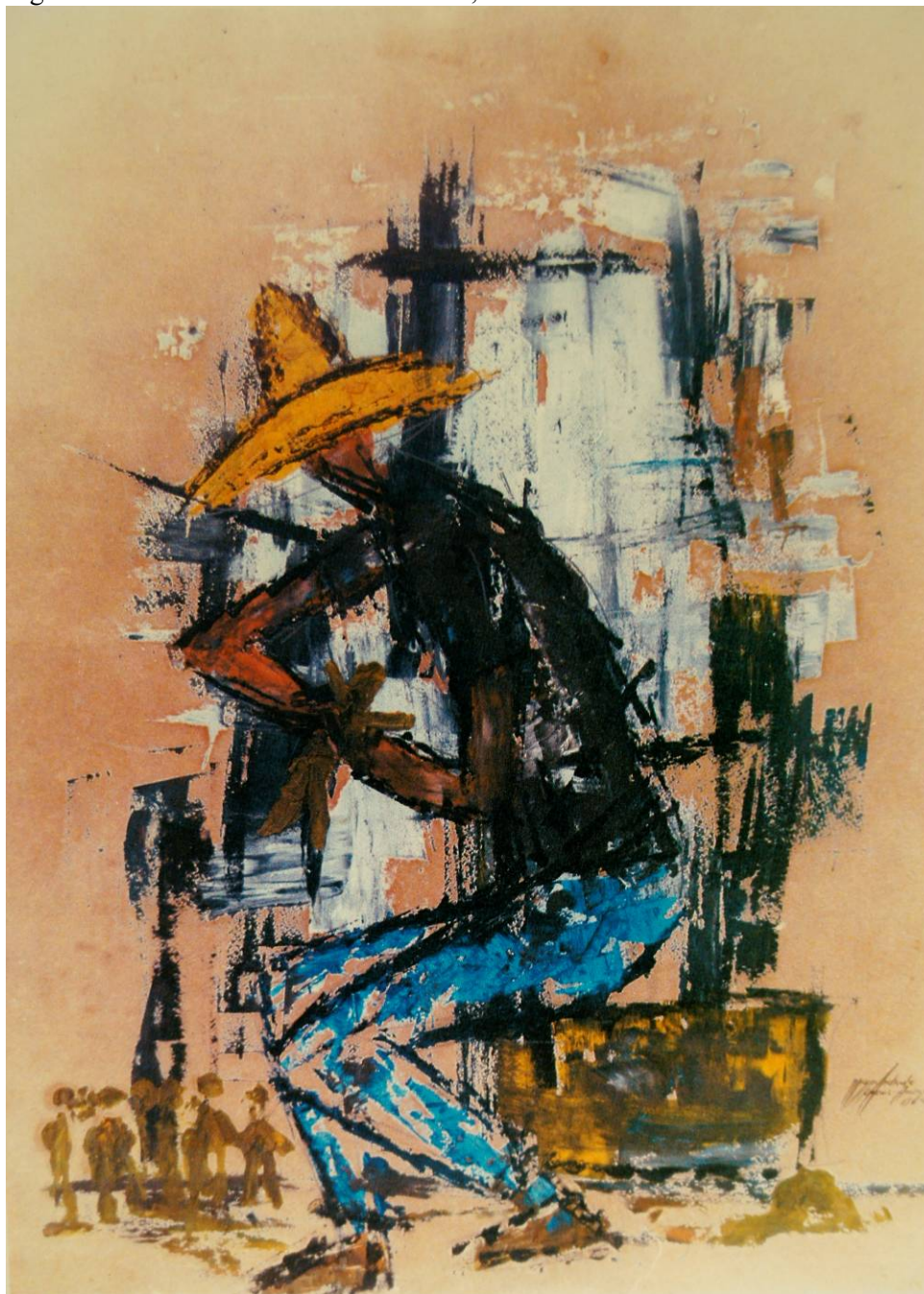
---

<sup>208</sup> CAVALCANTI, 1978.

<sup>209</sup> DEMPSEY, 2003, p. 70.



Figura 72 - *Fazedor de bonecos de barro*, 1964.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 93.

Na pintura da figura 72, Moacir pintou um homem sentado de perfil, com enorme deformação visual, caracterizada pelas pinceladas lineares que marcam o contorno da figura, e uma tendência à simplificação cromática do fundo. A paleta de cores é ampliada em relação às pinturas da década anterior, composta pelo azul, amarelo, laranja, preto, branco e um matiz próximo do pêssego. Os "bonecos de barro" são enfileirados em pé no chão de uma provável área a céu aberto (marcados pelos tons quentes do fundo e pelo chapéu do artesão). A



identidade do artesão não é revelada na pintura, há apenas uma mancha marrom-ocre na área que seria o rosto da figura, reforçando a expressão da cena.

Figura 73 - *Macumba*, 1964.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 95.

Já na figura 73, o artista amplia ainda mais a sua paleta de cores. A experiência com as cores e com as formas das figuras é enaltecida pela deformação deliberada das partes da pintura. A cena intitulada "Macumba" representa um momento de culto religioso afro-brasileiro, composto por oito figuras de vestido, em pé, com cores variadas, e sete figuras com

vestes brancas em posição de reverência. Diferentemente da figura 72, essa pintura impregna maior dinamismo da imagem, a partir do uso de uma paleta de cores mais ampla, principalmente no fundo da pintura, composto por uma graduação da cor azul em forma de manchas, ao mesmo tempo que aufere unidade ao fundo. O que permanece nessas pinturas é o uso do preto e do branco.

Figura 74 - *Peixe*, 1964.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 163.

Já na pintura da figura 74, intitulada "Peixe", Moacir Andrade diversifica a sua visualidade com detalhes que serão base para a sua pesquisa artística. O peixe, pintado em primeiro plano, contrasta com o fundo da imagem, por estar marcado por um tom escuro e detalhes lineares de cor vermelha e amarela. Detalhes esses que serão a base das características que vemos na figura 11 e que podemos considerar como um marco na produção artística de Moacir Andrade. Vale lembrar que a ordem de análise dessas imagens não necessariamente segue a ordem em que elas foram pintadas no ano de 1964. A ordenação analítica se deve apenas para os propósitos de identificação dos componentes estáticos, portanto recorrentes na pintura do artista, e dos componentes dinâmicos em sua produção.

A figura 11, intitulada "O Caso Neca Manaus", de 1964, traz inovações visuais concorrendo com algumas características presentes nas três pinturas anteriores (figura 72, 73 e 74). Essa pintura pode ser separada em dois hemisférios, superior e inferior. Na parte



superior, as casas à beira do igarapé do Educandos são representadas por cores uniformes caracterizadas por uma simplificação da forma. Já na parte inferior, que ocupa uma maior área da tela, cerca de 75% da pintura, identificamos uma inovação, a aplicação de pontos da cor branca, definindo um contorno linear da principal figura da tela, em que o animal carrega na boca o corpo da moça, arrastando-o para o fundo do igarapé. Nessa pintura, as formas são variadas e inúmeras, a paleta de cor é ampliada mais uma vez, saindo do monocromatismo da pintura da figura 05, de 1959, ao policromatismo da pintura de 1964, que é levado às últimas consequências em uma outra pintura de 1967 (figura 16). Características essas que marcaram a sua produção pictórica da segunda metade da década de 1960, a partir de 1966, em suas pinturas dos mitos amazônicos e inclusive religiosos, como o "São Francisco do Rio Amazonas", de 1967, a "Nossa Senhora de Manaus", de 1968, e a "Origem do Tambatajá", de 1969.

Essas características visuais percorrerão toda a temática dos mitos na obra de Moacir Andrade, passando pelo início da década de 1970 (figuras 19 e 75) até o auge desse tipo de representação na segunda metade dessa década, mais especificamente, em suas obras de 1977 (figura 24).

Figura 75 - *Festa da Moça Nova*, c. 1973.



Fonte: Catálogo de 1986, p. 18.

De 1964 a 1967, Moacir Andrade pinta paisagens urbanas, com a da figura 13, de 1965, pinta também detalhes da fachada da arquitetura das casas de Manaus, como na figura 14, de 1966, e temos, ainda, uma outra pintura distinta, intitulada "Ex-votos", de 1966 (figura 15). Esses três exemplos demonstram a versatilidade que o artista possui ao tratar de temas e formas visuais diversas. Apesar das variações visuais das formas dessas pinturas, elas não indicam que a produção do artista não possui uma unidade ou coesão em suas propostas artísticas. A unidade é mantida pelas relações entre os componentes estáticos e dinâmicos de suas obras. Na pintura da figura 13, Moacir dialoga com as formas expressivas das pinturas das figuras 72, 73 e 74, presentes principalmente na parte inferior da tela, onde se encontram os barcos, e no plano das construções, onde vemos a fábrica de cerveja Miranda Corrêa, no bairro de Aparecida. O único elemento dinâmico nessa pintura é marcado pelo céu cortado pela fumaça das chaminés, ao mesmo tempo que esse elemento dialoga com as áreas de tintas carregadas quando o artista pintava com espátulas, como na figura 05, de 1959, distinguindo-se pela diferença cromática.

Já a figura 14 (1966) dialoga com o fundo da pintura da figura 07, de 1961, diferenciando-se pela uniformidade cinza em seu fundo, em comparação à pintura de 1961, semelhante ao fundo da pintura de 1966 (figura 15). As linhas dessa pintura (figura 15), mesma acentuadas e intensas, já são percebidas nas linhas de contorno das pinturas da primeira metade da década de 1960 (figuras 08, 72 e 73).

A produção artística da década de 1970 podemos considerar como o auge da produção artística de Moacir Andrade, quando alcança de fato a proposta do Clube da Madrugada, de se livrar de todo e qualquer indício acadêmico, construindo um estilo pessoal, de cunho fantástico<sup>210</sup>, como aponta Páscoa (2011), fruto da representação dos mitos amazônicos, como a pintura da figura 19, de 1972, exposta na exposição em comemoração aos 50 anos da Semana de Arte Moderna, "Arte/Brasil/Hoje - 50 anos depois", realizada em 1972.

Não só o tema dos mitos é pintado com essas características, mas assuntos religiosos, como as festas de santos, as entidades da cultura afro-brasileira e também as manifestações da cultura em meio urbano, como as festas folclóricas, as feiras de rua, as brigas de galo, as brincadeiras de soltar balão. Encontramos ainda, pintados com essas características visuais, os peixes. Como exceção, encontramos duas pinturas de paisagens amazônicas, uma de 1974 e

---

<sup>210</sup> Todorov (2006) aponta que o "fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2006, p. 148).

outra de 1979, e mais uma pintura com vasos de flores, de 1977. Sempre demonstrando a versatilidade visual e temática do artista, predominando as pinturas de cunho fantástico. Das 58 pinturas coletadas da década de 1970, 42 apresentam essas características.

Sobre a arte fantástica, Ostrower (2013) a caracteriza não necessariamente pela forma, mesmo que essa seja consequência do tema, mas pela temática específica abordada pelo artista. A autora diz que essa “temática procura ilustrar a existência de aspectos imaginativos irracionais como parte de nossa realidade”<sup>211</sup>. O caráter fantástico possui um clima irreal ou irracional. Ostrower (2013) expõe que “partindo da possibilidade de nossa memória interligar experiências do passado com visões e associações, cria-se nesses conjuntos associativos um ambiente de fantasia e de sonhos”<sup>212</sup>. É justamente esse aspecto que nos possibilita enxergar na obra de Moacir Andrade uma arte de cunho fantástico.

Essa fase representa grande importância na produção artística do pintor, pois sua temática se nutre do imaginário amazônico, dos mitos, dos folguedos, das festas de santos etc. Desse modo, se torna uma tarefa difícil precisar, nestes termos, o estilo do artista. Sabemos que a sua linguagem artística é plural e diversificada, e que para falar a respeito de sua obra nós nos perderíamos em um manancial de definições que acabam por suprimir o que há de criativo e autêntico em sua produção. Lembramos, contudo, que o uso de algumas expressões que caracterizam um ou outro estilo artístico se faz puramente para situarmos sua produção em um cenário global, mas que necessitamos buscar, na própria obra do artista, as respostas para essas questões.

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, como já citado no capítulo 1.

Semelhante à figura 24, temos uma outra pintura de características semelhantes (figura 76), também de 1977, e, em comparação com a pintura da figura 24, deve-se abordar o mesmo tema, o mito do uirapuru.

---

<sup>211</sup> OSTROWER, 2013, p. 338.

<sup>212</sup> Idem.



Figura 76 - Sem título, 1977.

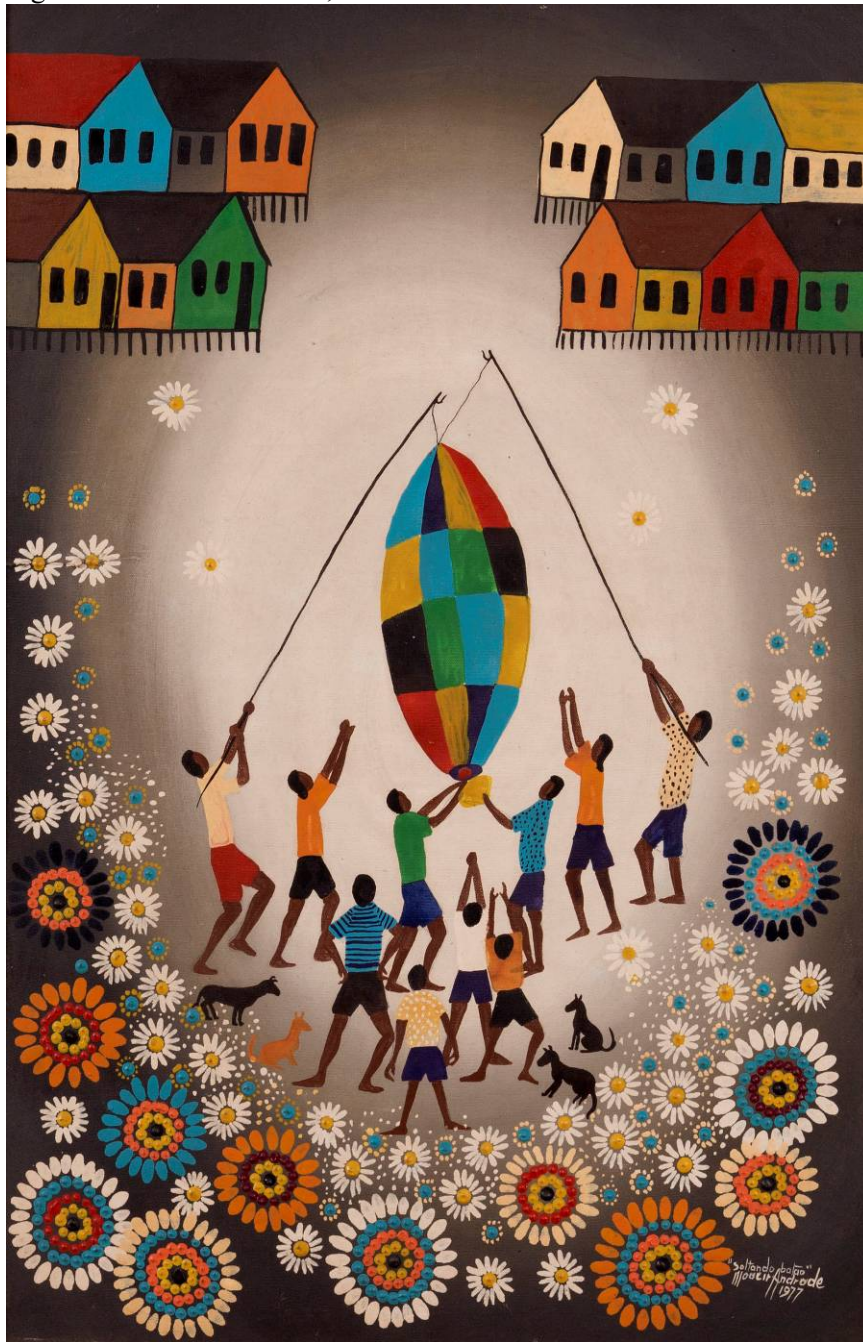


Fonte: Acervo particular.

Uma característica identificada, que podemos considerar em relação às pinturas da década de 1960, é a preocupação com a simetria visual, presente em todas as obras da década de 1970 com essas mesmas características que encontramos na figura 24 e 76. Contudo, essa preocupação simétrica inicia no fim da década anterior, nas pinturas "Nossa Senhora de Manaus", de 1968, "Iemanjá", de 1969, e a "Origem do Tambatajá", de 1969: todas essas três pinturas já prenunciam as mesmas características encontradas na figura anterior.

Além da simetria, outro componente identificado nessas obras é o padrão decorativo, tanto na figura principal do tema como no segundo plano. Ao mesmo tempo em que reforçam a simetria, auferem maior dinamismo à pintura, como na disposição espacial das "flores", elemento contornado ou pincelado por pontinhos de cor branca, para se assemelhar às pétalas. O mesmo efeito de pontilhado é aplicado no contorno dos pássaros menores, dispostos ao redor do pássaro maior. Outra característica marcante nessas pinturas é a policromia das cores compondo a paleta do artista, característica que começa na década anterior. Sua referência inicial está nas características visuais da pintura de 1964 (figura 11). Do mesmo ano, de 1977, temos a pintura da figura 77, "Soltando Balão".

Figura 77 - *Soltando Balão*, 1977. Óleo sobre tela. 102 cm x 66 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Mesmo semelhante e pintada no mesmo ano, essa pintura se diferencia das outras duas obras (figuras 24 e 76), no que diz respeito ao fundo. Apesar de manter a gradação tonal de forma suave da cor de modo elíptico (do escuro nas bordas para o claro no centro), essa pintura trabalha com uma gradação monocromática, presente em outras pinturas da década de 1970 (figuras 21 e 23), as pinturas das figuras 24 e 76, e dinamiza ao variar as cores do plano de fundo, aproximando-se mais do padrão de manchas com passagens gradativas de uma cor



para a outra. A pintura "Soltando Balão" confirma a paleta policromática, a simetria e o padrão decorativo.

Ainda em 1977, Moacir pintou um "Vaso de Flores" (figura 78), confirmando a pluralidade de abordagens temáticas e visuais em sua produção. Nessa pintura, o artista segue a paleta com cores saturadas, além de manter a simetria. Na parte inferior direita da tela, o artista escreveu "Para meus amados irmãos Paulo e Maria do Carmo com a amizade do Moacir Andrade".

Figura 78 - *Vaso de Flores*, 1977.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 105.

A marca de sua pincelada, que nos recorda as primeiras pinturas da década de 1950 e início de 1960, é preservada, mas de forma moderada (menos carregada) também em suas pinturas de paisagens amazônicas (figuras 22 e 26). Nessas obras, o artista retoma algumas características existentes em pinturas anteriores, mesmo que de modo mais sóbrio, ou seja, com o uso consciente e moderado das formas e cores e suas disposições no espaço pictórico.

Enquanto a pintura dos mitos e das festas religiosas marca a produção artística na década de 1970 (ver tabela 03), são as paisagens amazônicas que serão referência nas pinturas

de Moacir Andrade na década de 1980. Não estamos dizendo que o artista não tenha pintado paisagens em momentos anteriores, pois sabemos que pintou, como podemos confirmar na tabela 03 (ver também figura 71). E não podemos admitir a ausência de pinturas sobre os mitos ou outros temas na década de 1980. O que estamos colocando em pauta é a diversidade da produção artística de Moacir Andrade e a sua predileção em certos momentos por um ou outro tema, já que identificamos maior quantidade de pinturas de paisagens amazônicas, além de continuar pintando os mitos, com transformações em suas características formais, e o reaparecimento da produção de obras abstratas em meados da década de 1980, agora sob uma nova abordagem visual e técnica.

Os trabalhos mais distintos desse período são duas pinturas de 1982, a dos "Meninos e Papagaios" (figura 28) e o tema das "Lavadeiras" (figura 79), diferenciando-se visualmente da maioria das obras dessa década, seja dos mitos, das festas religiosas e das paisagens urbanas.

Figura 79 - *Lavadeiras*, 1982.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 73.

Nessa obra, o artista cria pequenas superfícies partindo puramente da cor, sem linhas contornando as formas, e o fundo das pinturas é trabalhado com uma cor clara e uniforme, quase sem nenhuma graduação, exceto no centro do plano de fundo, assemelhando-se à parte do fundo da figura 72. O artista mantém o equilíbrio, que chega a ser quase simétrico, como nas pinturas sobre os mitos da década anterior.

Diferentemente da pintura da figura 79, temos uma rinha de galos, de 1984 (figura 80), em que retoma as pinceladas carregadas com tinta, nas figuras em primeiro plano, como nas pinturas do início da década de 1960, permanecendo o fundo mais uniforme e com cores claras, acentuando o contraste entre figura e fundo, mantendo, inclusive, a simetria da composição.

Figura 80 - Sem título, 1984.



Fonte: Acervo do Palácio das Artes.

É em meados da década de 1980 que o artista parece retomar a experiência abstrata em suas telas. Experiência essa que marcará parte de sua produção em pintura sobre os palhaços, no início da década de 2010 (figura 46). As obras pintadas que foram coletadas são de 1984 a 1987 (figura 30 e figura 81).



Figura 81 - Sem título, 1987.



Fonte: Fotografia da exposição de 22 de agosto de 2012, na Galeria do ICBEU.

Por arte abstrata, entendemos o movimento artístico da primeira metade do século 20 como uma arte não figurativa. Segundo Cavalcanti (1978): “Uma pintura abstrata pode ser definida como aquela cujas formas e cores não possuem relação direta com as formas e cores das imagens da realidade visual” (CAVALCANTI, 1978, p. 320). Para Gombrich (2008), a pintura abstrata é “uma pintura sem qualquer objeto reconhecível” (GOMBRICH, 2008, p. 569). Meyer Schapiro (2010) fala da autonomia e do predomínio absoluto da estética na arte abstrata, caracterizando-a a partir do aspecto da "exclusão das formas naturais" (SCHAPIRO, 2010, p. 252).

No mesmo ano de 1987, Moacir Andrade diversifica o quanto pode. Além de formas abstratas, o artista desenvolve a sua pesquisa visual sobre as paisagens amazônicas (figuras 34 e 82), em que retoma e desenvolve padrões visuais anteriores, além das paisagens urbanas (figura 83), em que estabelece uma combinação de formas recorrentes em um processo natural de transformação estilística.

Figura 82 - *Paisagem Amazônica*, 1987. Óleo sobre tela. 215 cm x 157 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Nas 25 pinturas sobre as paisagens amazônicas da década de 1980, Moacir Andrade marca a sua produção ao captar a atmosfera da região, como apontou Páscoa (2011), inclusive ganhando prêmio nesse gênero de pintura. Mas dizer que Moacir é um paisagista não faz jus a sua produção pluralizada de formas e temas. Talvez o artista tenha se projetado como paisagista pelo fato de sua maior produção nesse período ter sido dedicada às paisagens amazônicas, como já foi relatado em inúmeras matérias de jornais. Na década de 1980, podemos considerá-lo como paisagista, mas, na década de 1970, ele seria o artista de mitos amazônicos, dada a sua produção abundante nessa categoria. Também não podemos esquecer as paisagens urbanas da cidade de Manaus, que foram tema de inúmeras pinturas, como também em desenhos, em sua vasta carreira de artista.

Nas pinturas de paisagens da década de 1980, Moacir trabalha com três planos visuais nas pinturas da primeira metade dessa década, e com quatro a cinco planos nas pinturas da segunda metade da mesma década, enriquecendo a profundidade de suas composições.



Comparando-se a figura 83 e a figura 84, a primeira é uma pintura de uma paisagem urbana da cidade de Manaus, tema de outros trabalhos anteriores, a segunda é uma pintura de uma paisagem amazônica, e ambas retratam o céu policromático.

Figura 83 - *Cervejaria Miranda Corrêa*, 1987. Óleo sobre tela. 215 cm x 156 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Na cena urbana da figura 83, o céu colorido é contrastado com três diagonais de fumaça escura saindo das chaminés da fábrica. Essa característica, do uso de cores claras e quentes, como o amarelo, o azul e o branco, e suas gradações cromáticas, começa a aparecer na obra do artista a partir do fim da década de 1970, em "Cais do Porto de Manaus" e uma "Paisagem Amazônica", ambos de cerca de 1979.

Em relação ao paisagismo, temos abordado que Moacir Andrade trabalha com dois universos, o das paisagens de rio, portanto naturais, e os da cidade, portanto urbanas. Como vimos, é a partir do fim da década de 1950 que o artista iniciará a representação das paisagens amazônicas (figura 71), do rio, da floresta, do universo das matas, o que se intensifica na década de 1980 (figura 84).

Tanto na pintura da figura 83 quanto na da figura 84, o céu, sendo colorido, carrega traços característicos que se relacionam com as pinturas da década de 1950 e início de 1960, a

tinta carregada na superfície da tela, o que o artista continua a aplicar nas pinturas das paisagens da cidade no início da década de 1990, como na figura 85.

Figura 84 - *Barranco no Rio Juruá*, 1988.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 187.

Diferentemente das pinturas sobre os mitos, que apresentam forte simetria visual em sua composição, as pinturas de paisagens amazônicas não seguem a mesma característica simétrica. Geralmente, temos um tronco de árvore com galhos ou grupo de árvores em primeiro plano, pintados na lateral esquerda da tela e, às vezes, na lateral direita, ou uma casinha no alto de um barranco ou à margem do rio, representando o modo de habitar a Amazônia sob a ótica do artista.

É notório o interesse do artista pelos aspectos amazônicos, seja da floresta, do rio ou da cidade de Manaus, como ao redor dela, seja em seus desenhos como em suas pinturas. Moacir Andrade procura retratar não só o cenário da vegetação e dos barrancos, com a casinha, as palafitas, como pontuamos acima, mas também a imagem da cidade com a sua arquitetura, e algumas dessas pinturas são tomadas como ponto de vista, a partir do rio ou da margem do igarapé (figura 85).

Se formos comparar as pinturas das cenas da cidade de Manaus das figuras 05, de 1959, da figura 13, de 1965, da figura 29, de 1983, da figura 32, de 1985, da figura 83, de



1987, e da figura 85, de 1990, podemos notar claramente o processo de desenvolvimento das formas na produção artística de Moacir Andrade. Não podemos falar em "evolução", mas sim em transformação, mudança nas características visuais de suas pinturas, o que parece inevitável, dada a forma como o artista resolve os problemas de seus temas. O mesmo pode ser constatado ao se observar as pinturas de paisagens amazônicas desde o ano de 1959 até 2016, a última pintura que o artista deixou inacabada na mesa de seu ateliê.

Figura 85 - *Educandos*, 1990. Óleo sobre tela. 215 cm x 158 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Na pintura da figura 85, podemos visualizar o auge da vitalidade cromática de Moacir Andrade. A grande gama de cores utilizadas na obra representa uma paleta cromática rica em detalhes. As cores são utilizadas tanto para definir os planos como para uni-los. A linha reforça essa delimitação das formas nas casas, como também une cada casa uma com a outra. É perceptível a diferenciação que o autor dá ao conjunto de casas em primeiro plano, com telhados e fachadas mais diversificados em termos de cores, formado pelas palafitas, em que o fundo dessas casas faz frente para o rio, do conjunto de casas ao fundo da composição, que se apresentam invertidas em comparação às casas da frente, como também com cores uniformes. Também as faixas de terra, que separam as casas da área do rio, são diferentes. A do primeiro plano é mais policromática, enquanto a faixa de terra que margeia o conjunto de



casas ao fundo é mais uniforme. E as cores do rio, com os vários reflexos que apresenta, fazem oposição às cores do céu.

Essa paleta de cores, como característica das pinturas de Moacir Andrade, vemos espalhada pela quase totalidade de sua obra, excetuando-se as primeiras pinturas da década de 1950, que se caracterizam pelo forte contraste de cores claras e escuras.

Na pintura da figura 13, de 1965, vemos as diferenças em relação à pintura da figura 85, de 1990. Dentre a produção pictórica no decorrer dos anos sobre a cidade ou seus aspectos urbanos, Moacir Andrade apresenta claramente uma transformação em suas características pessoais, que vai desde uma representação com traços expressionistas até um cromatismo e um estilo mais sóbrio.

Nas pinturas sobre o tema dos mitos, Moacir Andrade diversifica pouco, mantendo um estilo mais uniforme, com poucas variações. A diferença é percebida ao se comparar a pintura de 1977 (figura 21) com a pintura de 1990 (figura 86). Na primeira, vemos uma qualidade cromática mais acentuada na obra do artista, preenchendo todos os planos da imagem, inclusive o fundo; já na segunda, o artista deixa o fundo da imagem limpa, sem texturas, permanecendo uma cor uniforme, o que valoriza e realça os elementos em primeiro plano.

Figura 86 - *A Lenda da Origem do Sono*, 1990.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 151.

Essa pintura carrega as mesmas características que a pintura da figura 27, ou seja, apresenta apenas dois planos visuais, composição simétrica, plano de fundo neutro e uniforme.

Ao analisar as pinturas de Moacir Andrade, é possível identificar padrões visuais diferentes, embora alguns estejam relacionados. Isso mostra a riqueza e a diversidade em sua criação artística. Se esses padrões mudam, a temática, porém, continua a girar em torno da Amazônia: a cidade, a flora, a fauna, a economia, os mitos, as manifestações culturais e religiosas, os costumes, a arquitetura e os modos de vida, o que nos permite conhecer uma Amazônia através do olhar do artista, ao se estudar a sua obra, como veremos mais adiante.

Moacir Andrade afirmou, certa vez, não seguir "estilo"<sup>213</sup> algum. Mas o mesmo reconhece a contribuição de artistas conhecidos internacionalmente em sua obra. Sobre isso, o artista, em entrevista concedida a Souza (2010), diz: "Apesar de sempre dizer não seguir na arte teorias e academias reconheço em Picasso, Cézanne, Renoir, Monet, Van Gogh, e o Portinari, grandes mestres que nos deixaram importantes lições" (SOUZA, 2010, p. 96 - 97).

Podemos pontuar que sua produção pictórica nas décadas de 1950 e 1960 apresenta influências expressionistas (ver figuras 04, 08, 12) ou, como define Páscoa (2011), "Figurativismo expressionista". Vale lembrar que, na década de 1960, Moacir Andrade realizou experiências abstracionistas (figura 09), retomando tais propostas somente duas décadas depois.

Por volta do fim da década de 1970, o artista inicia um processo de pintura mais naturalista (ver figura 26), encontrando nas paisagens compostas pelo rio e pela flora e na cidade suas principais temáticas, mesmo que tenha tratado do tema no fim da década de 1950 (figura 05). E nos primeiros anos da década de 1980, podemos encontrar pinturas com influências que chamaríamos de fovistas (figura 79), a partir de uma abordagem primitivista.

Por primitivismo compreendemos não um estilo artístico do século XX, mas uma característica visual que apresenta uma percepção mágica e ilógica da realidade, em comparação às representações do homem pré-histórico. Desse modo, Cavalcanti (1978) coloca os aspectos da representação primitiva na arte como sendo o:

1. Interesse secundário pela figura humana.
2. Deformação da imagem humana.
3. Deformação da realidade por esquemas mentais.
4. Arte de

---

<sup>213</sup> Colocamos o termo estilo entre aspas por entender que, na concepção do artista, ele o entende a partir de uma abordagem classificatória, e não como o que propomos, uma abordagem processual no desenvolvimento dos padrões visuais que caracterizam a sua produção.

superfície, redução a duas dimensões. 5. Concepção geométrica e abstração. 6. Expressão de idéias espirituais. Etc. (CAVALCANTI, 1978, p. 328)

Dessas características, podemos pontuar os aspectos 2, 3 e 4 como presentes na obra de Moacir Andrade sobre os mitos amazônicos (figuras 19, 21, 24, 25 e 27, só para citar alguns). O fovismo deriva do termo francês *fauves* (feras), empregado com um caráter pejorativo pelo crítico de arte Louis Vauxcelles a uma exposição de 1905 em Paris, na qual um grupo de jovens artistas apresentou pinturas que possuíam um emprego violento das cores puras (primárias) e sem misturas, baseados no elementarismo de Paul Guaguin e no emocionalismo de Van Gogh<sup>214</sup>.

Já o naturalismo se entende enquanto corrente estilística básica na história da arte descrita por Ostrower (2004). A partir da definição da autora, entendemos uma pintura naturalista como sendo aquela que se apresenta enquanto mimesis da natureza, representando de forma realista o tema tratado. Ostrower (2013) aponta que a arte naturalista é “concebida como um espelho mais ou menos fiel [da realidade], em cujo polimento talvez se permitissem certas irregularidades, inflexões pessoais” (OSTROWER, 2013, p. 313).

Parte da produção pictórica de Moacir Andrade acaba por se aproximar de uma abordagem que chamamos na História da Arte de arte naïf ou arte ingênua. No entanto, dizer que a obra do artista se caracteriza como naïf seria reducionista e deixaríamos de tratar de elementos ricos presentes na obra de Moacir Andrade. Por arte naïf entendemos o fenômeno artístico que caracteriza uma linguagem sem conexão ou filiação, por parte dos artistas do início do século 20, com os movimentos artísticos modernos. Desse modo, o estilo naïf põe um problema de classificação dado o fato de que qualquer artista, aparentemente, que não seguisse qualquer padrão estilístico existente, fosse enquadrado como naïf. Cavalcanti (1978) utiliza o termo “ingênuo” para caracterizar o estilo naïf<sup>215</sup>.

Mesmo que estejamos falando que a obra de Moacir Andrade apresenta características conhecidas em outros "estilos" artísticos (estilos tradicionais), descritos no decorrer da História da Arte, seria apressado querer defini-lo como filiado a um ou outro "estilo" existente. No entanto, se fez necessário realizar uma análise aprofundada das características visuais na obra do artista com base em fundamentos locais, quer dizer, que o

<sup>214</sup> CAVALCANTI, 1978; DEMPSEY, 2003.

<sup>215</sup> “Geralmente um artista naïf é um artista autodidata” (CAVALCANTI, 1978).

olhar estrangeiro para se falar de uma artista amazonense seria passível de erro, ou, no mínimo, teríamos apenas um conhecimento parcial de sua estética.

Concluimos, assim, que não há como estudar o estilo artístico sem buscar relacioná-lo com o universo temático de que o conjunto da obra do artista trata. Desse modo, buscamos três tipos de relações: a do estilo com a natureza, a do estilo com a cidade e a do estilo com o mito. Com vista a esse repertório apresentado até o momento, podemos, a seguir, abordar a figura do artista e seu papel na cidade de Manaus, consumindo-a como um *flâneur*. Assim, o entendimento do conceito de cidade, *flâneur* e urbano, será base para olharmos a figura do artista, mais especificamente a sua obra e a sua relação com a cidade.

### 3.2 ARTE E CIDADE EM MOACIR ANDRADE

Nesta última parte deste capítulo, trataremos de propor uma discussão sobre os processos socioartísticos na obra do artista Moacir Andrade e sua representação da Amazônia, em especial, de sua relação com a cidade de Manaus, através de sua obra, buscando compreender as relações estabelecidas entre a obra do artista e a cidade. Como nosso interesse está focado nos processos socioartísticos existentes na obra do artista plástico Moacir Andrade, entender essas relações como fazendo parte de um todo, no qual a sua produção artística se encontra imersa, nos insta a enxergar o espaço cultural em que tanto a obra quanto o artista se encontram, no caso a cidade.

Como a cidade de Manaus se torna a principal temática nos desenhos e parte das pinturas de Moacir Andrade, é preciso compreender que ela não é um mero espaço depositário de pessoas ocupando lugares, mas um espaço vivo e dinâmico de manifestações da vida urbana. Portanto, a ideia de urbano nos ajuda a entender o lugar de destaque da cidade no plano poético do artista-*flâneur* (discutiremos mais adiante a experiência do artista como *flâneur*).

Para entender o conceito de urbano como modo de vida dos homens na cidade, e tomando a ideia de que a cidade exerce uma enorme influência sobre esse modo de vida, Luis Wirth (1967) diz que

A urbanização já não denota meramente o processo pelo qual as pessoas são atraídas a uma localidade intitulada cidade e incorporadas em seu sistema de vida. Ela se refere também àquela acentuação cumulativa das características que distinguem o modo de vida associado com o crescimento das cidades e, finalmente, com as mudanças de sentido dos modos de vida reconhecidos como urbanos. (WIRTH, 1967, p. 101)

O autor entende o urbanismo como modos de vida. São esses modos de vida que a arte irá retratar sob o olhar do artista, imerso na realidade de seu tempo, em uma dinâmica que se percebe em atividade na década de 1960 na cidade de Manaus.

Desse modo, se faz necessário pontuarmos, inicialmente, algumas questões em torno do cenário da cidade de Manaus e dos conceitos de cidade e urbano, tendo em vista que a temática amazônica está presente em toda a obra do artista, desde os primeiros desenhos do início da década de 1930, passando pela pintura, a partir da década de 1950, o entalhe, os livros publicados a partir da década de 1970, até as últimas produções artísticas e literárias nos últimos anos.

Ao representar a Amazônia, Moacir Andrade traduz as relações sociais dos distintos atores, para usar um termo empregado por Roberto dos Santos Vieira (ANDRADE, 1982), que vendem peixe, palha, gelo etc., nas ruas da cidade, em signos visuais existentes em suas pinturas e desenhos, além da própria paisagem da cidade e do rio. É desse modo que devemos pensar a obra de arte e sua relação com a cidade, tomando uma pintura, por exemplo, como resultado de diversos diálogos estabelecidos entre o artista e a cultura amazônica, em seu sentido *lato*.

Esse entendimento se torna possível por intermédio das abordagens existentes na criação, que durante o ato criador de uma obra de arte, o artista se vê imerso em um emaranhado de relações e entre elas o diálogo contínuo com o mundo a sua volta, em outras palavras, com o espaço da cultura. Assim, em toda a criação de uma obra, o artista dialoga com o mundo, consigo e com a própria obra em construção. Essas relações se apresentam mais complexas do que aparentam. Toda obra de arte desencadeia processos diversos que ultrapassam o universo da mesma. Assim, temos o conhecimento cultural do artista sobre o mundo a sua volta, e em particular a cidade de Manaus, na medida em que ele insere na obra traços distintivos desse espaço. Esses traços distintivos aparecem na obra de Moacir Andrade, transformados por uma série de processos relacionais dinâmicos.



De posse dessas inferências, é possível conhecer a visão do mundo amazônico, desde o ponto de vista do artista, a forma como ele interpreta e representa esse mundo, além de compreender o próprio artista como ser atuante nesse ambiente. Assim, torna-se possível realizar um estudo da cultura, dos modos de vida na cidade e das manifestações culturais na Amazônia, por meio da descrição e análise das representações artísticas, buscando responder à problemática desta tese, que gira em torno dos modos de representação artística da Amazônia na obra de Moacir Andrade, que estamos chamando de processos socioartísticos.

A relação que o artista plástico Moacir Andrade tem com a cidade parte da ideia de compreender a cidade como manifestação do urbano<sup>216</sup>. Entender o urbano como algo que estrapola a própria noção de cidade nos ajuda a ver a obra do artista como resultado de uma série de experiências com a mesma.

Desse modo, partimos da premissa de que a amazônia<sup>217</sup> pode ser vista, na obra de Moacir Andrade, como uma noção abstrata representada pelo conjunto de costumes, hábitos, personagens urbanos, folclore, arquitetura da cidade, da flora e do rio, animais, atividades econômicas, mitos, manifestações culturais e religiosas, que juntos formam o conteúdo de suas obras. Tomamos cada aspecto citado anteriormente como um sistema presente na obra de Moacir Andrade.

Na obra de Moacir Andrade, vislumbra-se uma riqueza de processos modelizadores da cultura, de transformação social (nem sempre positiva), cultural, econômica e de organização da espacialidade e de seus usos que só o período de 1940 a 1960 pôde oferecer à cidade de Manaus, o que acaba por traçar peculiaridades que só as cidades da Amazônia possuem.

Percebemos que, a partir da década de 1930, Moacir Andrade inicia um período de representação de tipos urbanos na cidade de Manaus, em sua maioria de vendedores ambulantes. Esse processo se dá devido ao que Samuel Benchimol (2009) defende como "estratégias de sobrevivência"<sup>218</sup> dos descendentes dos nordestinos que vieram trabalhar na extração da borracha na região. Benchimol situa que esse processo se deu nas décadas de

---

<sup>216</sup> Compreendemos o conceito de urbano como caracterizado pelos modos de vida de uma cidade a partir de Louis Wirth (1973). Para Wirth (1973), esse conceito está ligado a características complexas que formam o modo de vida típico das cidades.

<sup>217</sup> Utilizaremos o termo amazônia com "a" minúsculo, em detrimento do termo Amazônia com "A" maiúsculo, devido ao fato de não estarmos falando da região geográfica situada ao norte do Brasil, mas sim, a uma noção abstrata que resulta de processos relacionais do artista com a região e o conjunto de hábitos, costumes, modos de vida etc., que o artista mantém em sua prática artística.

<sup>218</sup> BENCHIMOL, 2009, p. 158.

1940 e 1950, mas encontramos nos desenhos de Moacir Andrade que datam da década de 1930 representações de vendedores de palhas (figura 87), de tartarugas, de mel de cana, de peixes e de açai, além de carregadores montados a cavalo.

Figura 87 - *Vende-se Palhas Novas do Iranduba*, s/d.



Fonte: ANDRADE, 1978, p. 73; 1985, p. 172.

Moacir descreve toda uma economia baseada nas palhas, envolvendo os barcos que traziam os feixes de palhas, descarregando na praia do Mercado Grande. O artista descreve essa prática ao dizer que "mal o rio começava a descer, os batelões iniciavam a descarregar feixes de palhas amarelas que formavam grandes montes ao longo da imensa praia" (ANDRADE, 1985, p. 172).

A palha era um material muito usado para as coberturas das casas situadas nas áreas periféricas de Manaus, também usadas nas antigas canoas, servindo de proteção para as mercadorias ou para as famílias que vinham à cidade. As crianças usavam para fazer brinquedos, e ainda eram usadas dobradas em forma de cruz e postas atrás das portas das casas para proteção do lar. Quando era menino, o artista diz que "jamais deixei de trazer um raminho de palha benta para nossa casa, com o qual minha mãe fazia uma cruz e colocava atrás da porta principal para espantar mau-olhado, olho-grande, inveja e outras bruxarias e malefícios" (ANDRADE, 1985, p. 172).

Muitos desses vendedores eram meninos que cedo tinham que ajudar na economia de casa, retratados por Moacir nos desenhos "Menino vendedor de lamparinas", de 1935, "Menino vendedor de papagaio de papel", de 1936, "Vendedor de cataventos", também de 1936, e "Menino vendedor de bonecos", de 1937. Esse tipos urbanos representados pelo artista eram, provavelmente, provenientes do interior do Estado, que

se instalou na periferia de Manaus, sem nenhuma condição de vida, "sem lenço e sem documento", invadindo os terrenos baldios da periferia da cidade aumentando dessa maneira a marginalidade que hoje apavora a população outrora tranquila. (ANDRADE, 1996, p. 23)

Temos que olhar a cidade sob uma concepção mais ampla, pois o artista a qualifica por meio de suas descrições históricas, como uma cidade que tende para a heterogeneidade, como organismo social. Tomando de empréstimo de Robert Ezra Park (1973), vemos que "a cidade é um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados" (PARK, 1973, p. 25). Esses usos, esses costumes, essas ocupações que marcam a cidade interligam todos num mesmo organismo. Assim, a cidade representada pelo artista se transforma, e o próprio artista muda, representando-a de modo diferente, por isso as representações mudam, porque muda o seu estilo, e este, porque muda a cidade<sup>219</sup>, em um processo recursivo. Isso se deve porque as "forças" de atuação, tomando aqui a expressão de Park (1973), atuam nos processos de modelagem urbana dos modos de vida na cidade. E o resultado desses processos aparecem traduzidos sob o ponto de vista do artista em suas obras.

Pensar a cidade como um espaço ocupado por pessoas e a relação dos tipos urbanos com o espaço gera um dinamismo nesse processo de construção da cidade e nas relações entre as pessoas com a mesma, entendendo-as como relações orgânicas. A obra de Moacir Andrade demonstra um sofisticado "conhecimento íntimo da vida urbana contemporânea"<sup>220</sup>.

Observamos os modos de vida e a forma de ocupação da cidade, que estão retratados sob o ponto de vista do artista. Como a Amazônia, em especial a cidade de Manaus, se torna a principal temática na obra de Moacir Andrade, compreender que ela não é um mero espaço depositário de pessoas ocupando lugares, mas um espaço vivo e dinâmico de manifestações

---

<sup>219</sup> Do ponto de vista desta tese, tomamos a cidade na acepção de Robert Ezra Park (1973).

<sup>220</sup> Segundo Park (1973), a vida urbana é constituída pela organização física da cidade, das ocupações nas quais os tipos urbanos são os protagonistas, e da cultura cidadina, modelada e modeladora do homem urbano. A organização física é modelada pelos habitantes, da mesma forma que modela os mesmos (PARK, 1973, p. 28).

da vida, a ideia de urbano nos ajuda a entender o lugar de destaque da cidade no plano poético do artista. Entendemos o conceito de urbano como modos de vida dos homens na cidade, e que a cidade exerce uma enorme influência sobre o modo de vida do homem<sup>221</sup>. São esses modos de vida que a arte irá retratar sob o olhar do artista, imerso na realidade de seu tempo, em uma dinâmica que se percebe ativa na cidade de Manaus.

A relação que o artista plástico Moacir Andrade tem com a cidade parte da ideia de compreendê-la como manifestação desse urbano<sup>222</sup>. Entender o urbano como algo que extrapola a própria noção de cidade nos ajuda a ver a obra do artista como resultado de uma série de experiências com a mesma. Entender que a cidade é um todo complexo de relações, e que o artista está inserido nessa dinâmica, nos permite pensar o urbano como um espaço constituído pelos aspectos sociais, econômicos e culturais característicos de uma cidade. O urbano, então, compreende a cultura.

José Aldemir de Oliveira (2000) pensa a cidade além da paisagem aparente. O autor diz que a cidade “se produz e reproduz a partir do cotidiano de quem a constrói, contendo vida, fragmentos de vida e a dimensão do uso do espaço e do tempo” (OLIVEIRA, 2000, p. 20). Oliveira se refere à memória como não estando no espaço construído, mas naqueles que a constroem. Essas características do modo de vida, do pensar e do agir, característicos do urbano, nos possibilitam estudar esse urbano por meio das representações daqueles que “constroem” a cidade.

Assim, o urbano marca a esfera da vida cotidiana, indica de que modo se dão as relações na sociedade entre os seus vários construtores, como assinalou Oliveira (2000). Pois os modos de vida, as relações em sociedade, os elementos que marcam o social, o econômico, o político e o cultural encontram-se em diálogo, e com estes a arte, gerando processos complexos. Assim, o urbano se traduz em conteúdo expressivo na cultura da cidade. As atitudes, os hábitos, os tipos sociais, que são abarcados pela noção de cultura, fazem parte do urbano.

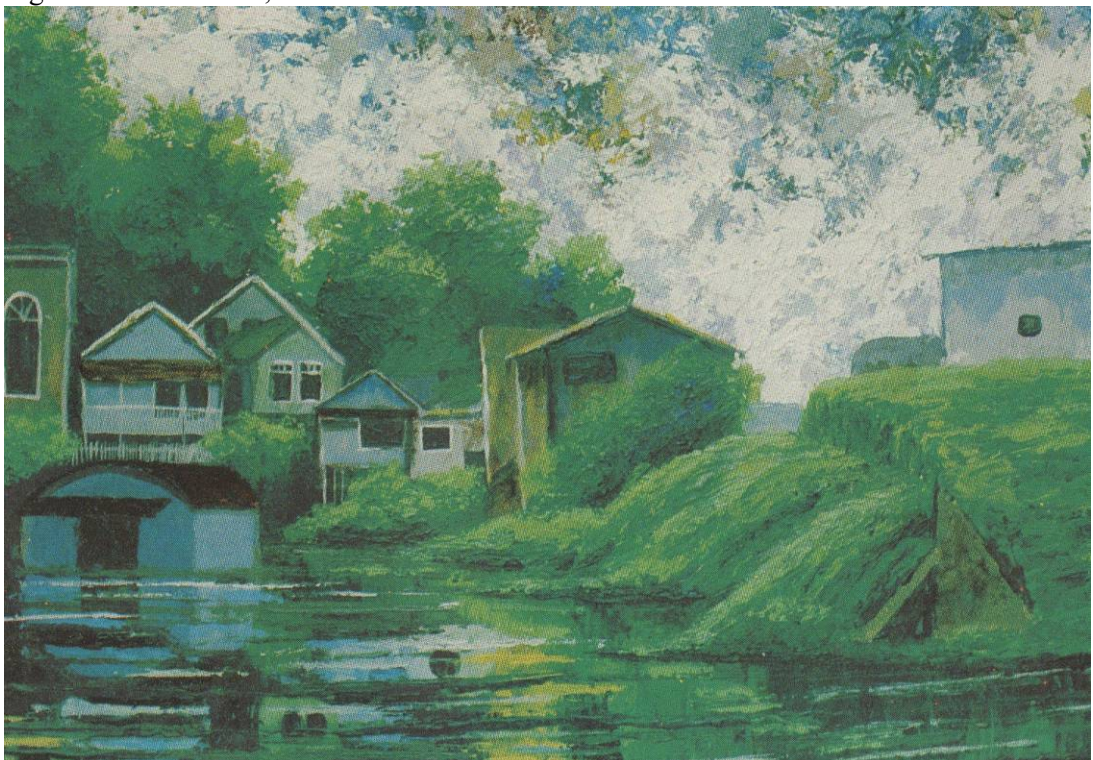
---

<sup>221</sup> Louis Wirth (1973) diz que "a urbanização já não denota meramente o processo pelo qual as pessoas são atraídas a uma localidade intitulada cidade e incorporadas em seu sistema de vida. Ela se refere também àquela acentuação cumulativa das características que distinguem o modo de vida associado com o crescimento das cidades e, finalmente, com as mudanças de sentido dos modos de vida reconhecidos como urbanos (WIRTH, 1973, p. 93). Para Monte-Mór (2006) o urbano se apresenta como um adjetivo que diz respeito a um conjunto de relações culturais, socioeconômicas e espaciais.

<sup>222</sup> Compreendemos o conceito de urbano como caracterizado pelos modos de vida de uma cidade a partir de Louis Wirth (1973). Para o autor, esse conceito está ligado a características complexas que formam o modo de vida típico das cidades.

Os processos de ocupação dos espaços da cidade de Manaus, entre as décadas de 1940 e 1960, foram fundamentais para caracterizar a estrutura da organização física da cidade. Algo bem característico da região e distinto da maioria das cidades brasileiras é a transformação do espaço físico da cidade que foi gerado pelas palafitas nos igarapés de Manaus. Talvez o processo de migração das zonas ribeirinhas e seringais para a capital tenha modelado, em certos níveis de intensidade, a espacialidade da cidade e seus usos, assim como a ocupação e organização social e econômica. Tema esse representado e interpretado (figura 88) por Moacir Andrade.

Figura 88 - Sem título, c. 1990/91.



Fonte: Catálogo de 1991.

Há mais do que uma visualidade nas obras do artista, há um sentimento e pertencimento, uma emotividade nostálgica, demonstrando nessas obras uma forma de ocupação da cidade, como também certas práticas que vemos em outras obras, como "Reco-reco", de 1950 (figura 89), em que demonstra uma prática desaparecida na cidade.

Sobre os reco-recos, Moacir descreve da seguinte maneira:

acorados sobre um cabo de um pequeno enxadeco: arrancavam o capim que crescia entre as pedras e nos meios-fios e sarjetas das calçadas, com um instrumento tosco, composto de um pequeno cabo de madeira de mais ou menos vinte centímetros, sobre o qual amarravam um pedaço de fita de ferro dobrada. (ANDRADE, 1985, p. 75)



Figura 89 - *Reco-Reco*, 1950.



Fonte: ANDRADE, 1985, p. 174.

Tanto nos desenhos, nas pinturas, como em seus textos, podemos perceber (pensar) que os "relacionamentos profundamente sentidos e emocionais"<sup>223</sup> são transportados e modelados pela experiência do meio urbano em que os tipos representados por Moacir Andrade se inserem. Quer dizer que podemos falar em uma justaposição, para não dizer sobreposição, das condições psicológicas a que se refere Simmel. De um lado, o conjunto das condições psicológicas que a cidade de Manaus cria e age sobre esses vendedores, catraieiros etc., e do outro, o condicionamento da vida ribeirinha que esses mesmos tipos já carregam de sua experiência nas comunidades do interior do Amazonas, vendo-se agora obrigados a se transformar num "tipo metropolitano"<sup>224</sup>.

<sup>223</sup> SIMMEL, 1973, p. 12.

<sup>224</sup> Op. Cit., p. 12.

Ao mesmo tempo em que esse novo tipo metropolitano adquire novos hábitos, ele também "doa", emprestando à cidade seu próprio "conjunto sensorial de imagens"<sup>225</sup>. Ao se referir ao homem que sai da cidade pequena para a metrópole, Simmel diz que

assim, o tipo metropolitano do homem - que, naturalmente, existe em mil variantes individuais - desenvolvem um órgão que protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. (SIMMEL, 1973, p. 12-13)

Na verdade, esse processo de proteção se caracteriza por um mecanismo de troca que se dá no espaço de contato entre a sua experiência de vida no interior e a nova vida na cidade, e o que resulta desse processo é uma nova condição mental adquirida pela ação transformadora dos relacionamentos emocionais e mentais. Logo, a atitude desse novo tipo metropolitano se torna comum na vida da cidade em seus processos socioculturais de urbanização.

As relações sociais que esses novos tipos urbanos estabelecem na cidade de Manaus são baseadas na economia. Falamos em relações socioeconômicas de caráter individual, pois as relações pessoais nesse processo mudam, já que esses tipos eram antes o que se poderia chamar de alo-urbano<sup>226</sup>, vistos a partir do ponto de vista do espaço urbano. Esse tipo alo-urbano forma um organismo altamente complexo na metrópole.

Nas representações da cidade e seus tipos, Moacir Andrade geralmente mostra o ambiente externo dos espaços, inexistindo uma representação de um espaço interno de uma construção, salvo em algumas pinturas do fim da década de 1950 e início da década de 1960. O que lhe interessa são os aspectos públicos, portanto, visíveis dos espaços e seus elementos. Moacir Andrade se coloca como testemunha ocular dessas cenas representadas da expressão urbana. A obra de Moacir é expressão desse urbano na cidade de Manaus. A sua expressão é um resultado de uma bricolagem, pois o artista busca novos arranjos ao olhar o objeto de suas representações.

Os desenhos de Moacir Andrade retratam o cotidiano e as cenas da organização da vida na cidade de Manaus no século 20, além de sua arquitetura. De 1960 a 1970, foi um período em que tivemos mudanças substanciais na paisagem urbana da cidade de Manaus. Como vimos, a experiência de Moacir Andrade resultou na realização de inúmeros desenhos desde a década de 1930, sendo a década de 1960 e 1970 o período de maior produção em

---

<sup>225</sup> Op. Cit., p. 12.

<sup>226</sup> A ideia de alo-urbano surge para designar um tipo não-urbano, em processo de se urbanizar.

desenho do artista. Momento este em que Manaus passa por mudanças em seu espaço urbano: a extinção da cidade flutuante em 1965; o advento da Zona Franca de Manaus em 1967; as políticas de incentivo à expansão de moradias, tendo como consequência a expansão territorial; período de efervescência cultural, promovido principalmente com a criação do Clube da Madrugada na década anterior; a criação da Pinacoteca do Estado em 1965, pelo então governador Arthur Reis; só para citar alguns pontos desse cenário histórico.

Assim, os desenhos e as pinturas de Moacir Andrade são exemplos de cenas da história da cidade de Manaus e dos seus modos de vida. O que para o artista era realidade factual (ele se coloca como testemunha ocular<sup>227</sup>), para nós é história de uma realidade que existiu, na qual o artista foi muitas vezes personagem de seus próprios trabalhos. Ao descrever a história do "Caso Neca Manaus" (figura 11), dos mitos, como veremos mais adiante, ou ainda, ao descrever a prática de meninos soltando papagaios (figura 28) ou os festeiros de um santo (figuras 35 e 43), o artista nos deixa uma obra histórica. Pois, a pesquisa histórica vai além da obra de arte. Ela busca situar, além dos procedimentos históricos, os procedimentos sociais e culturais e, por vezes, o político e o econômico como também o religioso. Temos em Moacir Andrade uma história visual da Amazônia. Pois não podemos deixar de lado a dimensão histórica que todo estilo de pintura possui, além de possuir um discurso social e antropológico.

O poema "Janela-II" (ANDRADE, 2008, p. 91) nos remete à própria condição do artista e sua permanência, seu vínculo com a sua terra. Enquanto outros artistas amazonenses se mudaram ou viveram parte de suas vidas em outras cidades do Brasil, Moacir se tornou famoso em sua própria casa, como ele demonstra no poema.

"A Janela - II"

Essa chuva que me olha  
 é água que vem de longe,  
 beija meu rosto e escorre  
 como mansa indagação.  
 Mas desde logo advirto:  
 nunca sairei daqui,  
 sou irmã desda calçada

---

<sup>227</sup> E se nos perguntássemos por que Moacir nunca desenhou ou pintou a chuva? Talvez esse detalhe nos mostre o caráter de testemunha ocular que o artista assume. Entretanto, o artista escreveu sobre a chuva, como no poema "A Janela - II".

passadeira e testemunha  
de fatos e documentos  
que de tão velhos, escondidos,  
as traças fizeram sopa  
e os homens (os sem memória)  
jamais poderão falar.  
Antigamente eu usava  
uma lanterna importada;  
hoje porém sou morada  
de uma velha coruja  
que teima me fazer medo,  
e a noite ampla e serena  
manda recados de morte  
que a rasga-mortalha inventa  
pros meus ouvidos atentos.  
Enquanto pálpebra sou,  
muitos olhos te espiam  
de dentro desta janela  
que mesmo presa nos pés  
tem humor de liberdade,  
imagem e pensamento,  
enigmas inquietantes,  
gritos pelas madrugadas,  
como se a alta parede  
de dentro do seu silêncio  
algo quisesse dizer.

A antipatia, de que nos fala Simmel (1973), não aparece em Moacir Andrade. Ao contrário, nesse poema o artista demonstra uma empatia peculiar pelos tipos metropolitanos da cidade de Manaus, seus espaços e por sua história. Moacir Andrade representa, por meio de seus desenhos e de suas pinturas, o "estilo metropolitano de vida", de que nos fala Simmel (1973), sem a atitude *blasé* que o autor aborda. É uma outra atitude presente em seus quadros. São formas de socialização do cotidiano das cenas urbanas e de seus modos de vida.

No livro publicado em 2012 pela editora Valer, cujo título é “Desenhos: Memórias e Testemunhos”, temos mais de 180 desenhos que datam desde 1932 até 2008, nos quais podemos ter acesso ao olhar do artista sobre os modos de vida desse período na cidade de Manaus. Pois, a grande maioria desses trabalhos é de representações dos costumes, das tradições e do folclore na Amazônia. Temas como vendedores (figura 87), catraieiros, feiras, ruas, cenas do cotidiano (figuras 58, 63, 79, entre outras), procissões, cenas do rio, de seus barcos, canoas, palafitas, que tornam a obra de Moacir Andrade um espelho do urbano desse período, documental e histórica ao mesmo tempo.

Muitas dessas atividades representadas pelo pintor já não são praticadas na atualidade. Como podemos perceber nas figuras 90 e 91, na prática de vender pão em um cesto nas costas, ou vender carvão em um animal de carga. Práticas essas comuns décadas atrás.

No desenho de Moacir, vemos um homem com calças compridas, camiseta clara e um enorme cesto cheio de pães nas costas, andando pelas ruas da cidade. Isso ocorreu, provavelmente, até a década de 1960, como apontado pelo artista.

As padarias trabalhavam à noite e durante o dia. O pão ainda quente era distribuído aí pela tardinha, com os padeiros portando imensos cestos de vime às costas, cheios de pães de vários tamanhos e preços. O maior pão era de meio quilo, até hoje fabricado em todas as padarias de Manaus; tinha também o pão de tostão<sup>228</sup>, o pão-doce também de tostão, que eram apresentados em grande quadrado, um ligado ao outro. (ANDRADE, 1982, p. 59)

Em seu poema sob o título "O Padeiro" (ANDRADE, 2008, p. 61), o escritor descreve com sentimento e emoção uma prática ausente, que é a de vender pães carregados em cestos de vime nas costas pelos fins das tardes na cidade. Para o artista, a figura do padeiro era sinônimo de fartura, comparando os pães às "cornetas de ouro".

---

<sup>228</sup> Moacir descreve o pão de tostão como sendo pequeno, ovóide e achatado.



Figura 90 – *O Padeiro*, 1973.



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 118.

Essas e outras ocupações representadas nas obras do artista, mais do que descrever, narram uma história ausente de uma economia e de uma divisão do trabalho. A sua obra conta uma história das ausências, que Moacir faz questão de não esquecer. Assim como o padeiro, o puxa-puxeiro, o sorveteiro etc., o artista registra, descreve e conta a história como a dos carvoeiros. Ao todo, encontramos nove desenhos sobre os carvoeiros ou vendedores de carvão, que vão da década de 1930 a 1970.

Figura 91 – *Vendedor de Carvão*, 1963.

Fonte – ANDRADE, 1978, p. 174.

Geralmente, o carvoeiro é representado ou montado no que parece ser um cavalo, ou em pé ao lado dele, em sua prática de venda de carvão para alguém. Moacir descreve que cada vendedor tinha uma forma de identificação com os seus fregueses. O carvão era usado tanto no fogão doméstico quanto nos ferros de engomar que as lavadeiras usavam.

Não apenas os tipos urbanos existentes na cidade despertavam o interesse do artista, mas também as construções com as suas características arquitetônicas. Moacir registrou, em inúmeros desenhos e pinturas, aspectos da arquitetura da cidade, mas só nos desenhos eram representadas pessoas, como na figura 92, em que temos uma cena do Mercado Adolpho Lisboa, no centro de Manaus, datada de meados da década de 1970.

Figura 92 – Mercado Grande, Rua dos Barés, 1975. Bico de Pena. 48 cm x 33 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

O movimento dos transeuntes compostos por vendedores, compradores, carregadores e animais, contornado pela arquitetura histórica do Mercado Adolpho Lisboa em perspectiva, marca até hoje o ambiente desse espaço urbano na cidade de Manaus. Tudo isso é registrado em seu traço. É através do desenho que Moacir Andrade expande seu universo criativo tomando a cidade como conteúdo, instaurando um universo novo da cultura, onde espontaneidade, liberdade e subjetividade se encontram na criação de sua obra. Assim, vemos a figura do *flâneur* de Walter Benjamin, em Moacir Andrade.

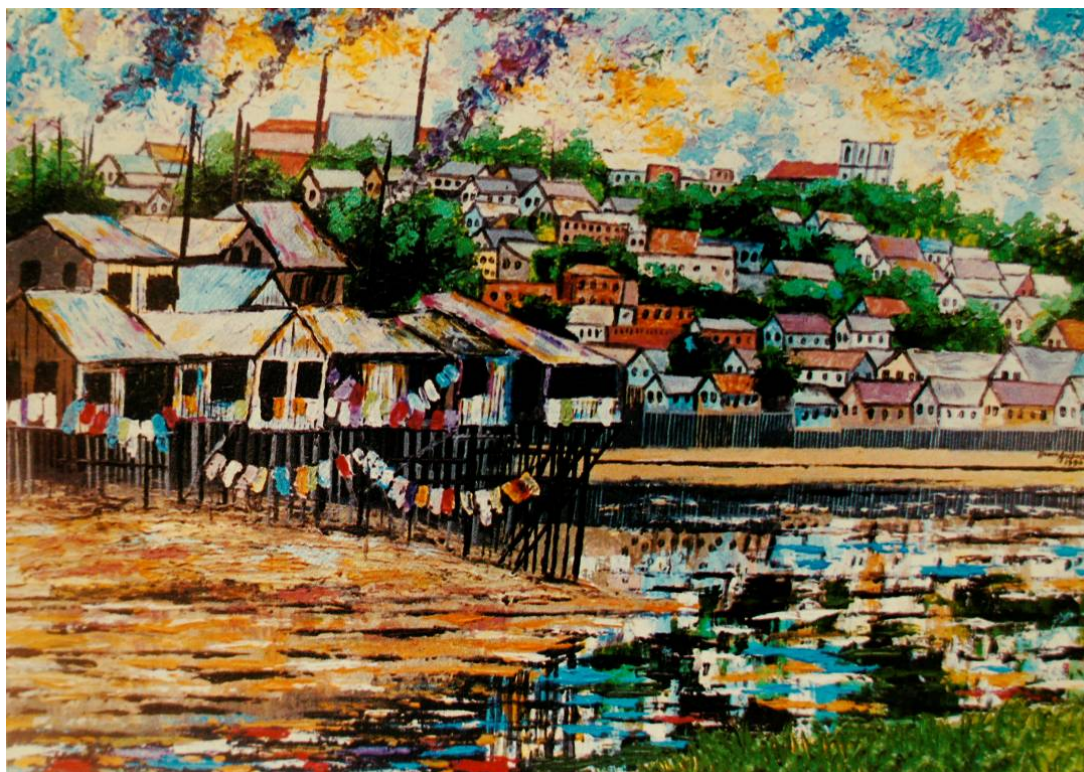
### 3.2.1 Um artista-*Flâneur* na Cidade de Manaus

Mais do que representar, o artista cria um registro histórico por meio de suas obras sobre a vida cotidiana da cidade e seus arredores. Desse modo, podemos apontar a problemática do *flâneur*, procurando entender como aspectos socioculturais locais representados na arte de Moacir Andrade se articulam com elementos da cidade e seus modos

de vida. Moacir, como um *flâneur* nos processos socioartísticos, é uma representação das relações estabelecidas entre o artista consigo mesmo, entre o artista e a obra, e entre o artista e a cidade. Moacir reconstrói o espaço da cidade por meio de sua obra, ao mesmo tempo em que a cidade o define como um *flâneur*. Seria possível afirmar que a obra de Moacir Andrade se configura como um trabalho de etnografia urbana já que, claramente, vemos uma descrição dos modos de vida da cidade?

De um lado, ao olhar para as pinturas do artista (pinturas e desenhos), especificamente sobre a arquitetura da cidade, o homem não aparece em suas representações, apenas a paisagem urbana, as construções e as suas características, mas insere elementos que aponta para o homem ocupando aquele espaço. Como podemos ver em "Educandos" (figura 85) e "Bairro de Educandos" (figura 93), só para citar dois exemplos, em desenhos temos inúmeros sobre as construções da cidade. Moacir mostra o igarapé, as palafitas, as casas ocupando toda a margem subindo o barranco para dentro da cidade, além de exibir varais com roupas lavadas estendidas nas fachadas das casas sobre o igarapé. Ao olhar essas pinturas a uma certa distância, o observador pode confundi-las com uma fotografia colorida, dada a enorme gama de cores presentes na superfície da tela.

Figura 93 - *Bairro Educandos*, 1990, óleos sobre tela, de Moacir Andrade.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 85.



Os vários estilos de Moacir Andrade compõem uma organização de pensamento sobre a vida social do homem amazônico, como facetas de uma mesmo organismo sociocultural, tanto a arquitetura urbana da cidade de Manaus e os seus modos de vida e de ocupação do espaço urbano, como também o imaginário, constituem formas de viver e enxergar o mundo a partir de uma dinâmica típica da região e dos modos de vida da cidade de Manaus e do interior do Amazonas.

Assim, percebemos que Moacir Andrade elaborou para cada problema artístico, uma solução formal, seja para os mitos, os modos de vida, a cidade, as manifestações sociais, culturais e religiosas. Os estilos artísticos de Moacir Andrade se apresentam como soluções criativas para os vários temas abordados pelo artista em sua vasta produção artística.

Ao estudar a sua obra, percebemos várias características que colocam o artista enquanto *flâneur*, partindo da ideia de Benjamin (2007) quando diz que “a rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu”<sup>229</sup>. Desse modo, o artista se aproxima da figura do *flâneur* discutido por Walter Benjamin (2007), quando o autor diz que

Aquele embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente. (BENJAMIM, 2007, p. 462)

A cidade se converte em paisagem para o *flâneur*, chamando a atenção dele. Ele experiencia a cidade como um fenômeno criativo. É o mercado, a multidão, o coletivo preenchendo os espaços. Ele lê os rostos, conhece a profissão, a origem, o caráter das pessoas.

Não só como artista Moacir Andrade se converte em *flâneur*, mas também como homem-sanduíche que caminhava pelas ruas da cidade (SOUZA, 2010) ele se transforma e reforça a sua atitude *flâneur*. Benjamin (2007) afirma que “o homem-sanduíche é a última encarnação do *flâneur*”<sup>230</sup>.

Moacir Andrade não só é um artista que caminha pela cidade, consumindo-a como poética, mas também um pesquisador, que estuda a cidade, os homens e os seus modos de vida. Publicou mais de 20 livros, a maioria sobre os hábitos e costumes na cidade, pois a

---

<sup>229</sup> BENJAMIM, 2007, p. 461.

<sup>230</sup> BENJAMIM, 2007, p. 495.



cidade atrai o artista. São essas características que confirmam que Moacir Andrade é um *flâneur* na Amazônia.

É notório o fato de que Moacir Andrade andava pela cidade observando. A cidade serviu de inspiração para a sua criação artística e literária. O artista também percorreu o interior do Amazonas, navegando os rios. Em suas viagens, ele observou, entrevistou, coletou dados sobre os costumes, as manifestações culturais e religiosas, as características visuais dos espaços visitados, muitos dos quais registrados em desenhos e fotografias fartamente ilustrados em seus livros. Em entrevista a Souza (2010), o artista relata que:

todo o meu trabalho como pintor foi baseado em minhas próprias experiências. Tudo o que desenhei, pinte, foi visto por mim em alguma época e fez parte da minha vida. No caso das lendas, mitos, personagens da floresta, eram histórias ouvidas durante as andanças no interior do Amazonas que iam para as telas. (SOUZA, 2010, p.102)

Em "Alguns Aspectos de Antropologia Cultural do Amazonas"<sup>231</sup>, de 1978, Moacir Andrade relata sobre a Amazônia a partir dos aspectos geográficos (não só da região amazônica, mas também da cidade de Manaus), demográficos, históricos, sociais e culturais, tomando como base a literatura dos viajantes e de autores amazonenses, bem como a sua própria história de vida e sua experiência sobre a cultura amazônica. O artista-escritor escreve, relata e descreve sobre a cultura da região, seus hábitos e costumes da vida urbana, as suas práticas sociais e culturais, tomando como foco a experiência na cidade de Manaus.

O artista pensa a Amazônia não somente em relação aos seus aspectos geográficos, como também em relação às suas características sociais e culturais, muitas vezes relatando experiências de sua infância. Utiliza a entrevista como técnica de pesquisa, fazendo perguntas a vendedores diversos e habitantes das comunidades à margem do Rio Solimões, além de realizar intenso trabalho de campo, viajando de barco e conhecendo os rios e o interior do Amazonas.

O artista se preocupa com os aspectos naturais da região, escrevendo e retratando essa paisagem, mas também com a organização física e urbana da cidade de Manaus, relatando e descrevendo os bairros, os percursos dos bondes, descrições essas, em sua

---

<sup>231</sup> ANDRADE, Moacir. **Alguns Aspectos de Antropologia Cultural do Amazonas**. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1978.

maioria, de caráter histórico, pois o autor traz referências de sua infância na cidade, caracterizando a sua produção literária também como memorialista.

Moacir se refere com frequência aos aspectos da floresta (denuncia o desmatamento e a extração irregular da madeira), do rio (seu uso e sua influência na vida dos habitantes da margem do rio), e da cidade e os seus modos de vida, que, segundo o artista, se relacionam com a floresta e com o rio. Essa maneira de enxergar a amazônia é recorrente não somente em seus escritos, como também em seus desenhos e suas pinturas. Portanto, a sua produção retrata o ponto de vista amazônico de Moacir Andrade. Muito mais que uma visão imaginativa da região, como o próprio autor indica na literatura dos viajantes, Moacir possui uma imagem mais concreta da região, em especial, da cidade.

O universo temático da obra de Moacir Andrade circula em torno da cultura popular, dos hábitos, costumes e modos de vida do povo amazonense, além da arquitetura da cidade, como já frisamos. Sobre isso, o artista lembra que “os personagens e lendas dos meus quadros têm a ver com a minha vida no interior de Manacapuru. Sou profundamente ligado às minhas origens. Ler eu leio tudo, mas escrever só escrevo e pinto sobre a Amazônia” (SOUZA, 2010, p. 96).

É possível perceber que o artista caminhava pelas ruas da cidade, observando os hábitos dos homens e a paisagem urbana. A figura do homem na cidade de Manaus é presente quase que totalmente em sua produção em desenho, e é representada a partir de pontos de vista peculiares. Geralmente, o pintor ia de canoa até a frente do rio para retratar os beiradões, os ribeirinhos, as palafitas às margens dos igarapés, ou caminhava pelas ruas e pontes observando. O artista nos relata que

Gostava muito de andar pelos bairros de Manaus; desenvolvi muitos desenhos e telas, inspirados em São Raimundo e Educandos, bairros que ficam à margem do rio Negro. Retratei igrejas, o Porto Flutuante, o Mercado Adolpho Lisboa. Às vezes, sob o ponto de vista do rio, quando de uma canoa ficava horas pintando. Às vezes sob o ponto de vista da cidade, quando me posicionava em determinado local, desenhava ou pintava o que via no rio. Retratei belas construções do auge da borracha, as grades que formavam artísticos desenhos muitas roubadas ao longo tempo, os detalhes dos belos monumentos das praças. Saía retratando tudo em Manaus. Era incansável. (SOUZA, 2010, pp. 105-106)

As figuras 94 e 95 mostram características de modo de habitar do homem na cidade de Manaus na década de 1960. O artista, ao caminhar pelas ruas da cidade e navegar pelos

rios e igarapés, apreende uma aura (no sentido que Walter Benjamin deu ao termo) por meio de uma representação artística.

Há vários desenhos em que o artista dá ênfase aos detalhes visuais das fachadas da arquitetura na cidade de Manaus. O conjunto de casarões ao fundo (figura 96) nos apresenta características de uma construção do período áureo da borracha, na virada do século 19 para o 20. O realismo da construção é acentuado pelo uso da perspectiva e se situa no plano visual central da composição. Diferentemente da figura 94, o desenho da figura 95 nos mostra o uso acentuado da textura, seja nas fachadas das construções, seja nos telhados. A figura humana continua sendo representada de forma simplificada.

Figura 94 – *Tipos de casas de madeiras dos bairros de Manaus*, 1963.



Fonte: ANDRADE, 1978, p. 186.

É peculiar a relação da cidade com o rio. Moacir retrata inúmeros cenários da cidade de Manaus junto ao rio. O modo como se configuram as casas de palafitas às margens dos

igarapés. Na figura 95, essa vista é possível somente pela existência da ponte na Avenida Sete de Setembro, no caso a 2ª ponte é o ponto do qual o artista se situa para observar a paisagem e estudar o espaço. Significa dizer que sem a construção da ponte o ponto de vista seria diferente, e a cena representada mudaria suas formas.

Figura 95 – *Trecho do igarapé da 2ª. Ponte*, 1969.



Fonte: ANDRADE, 1981, p. 183.

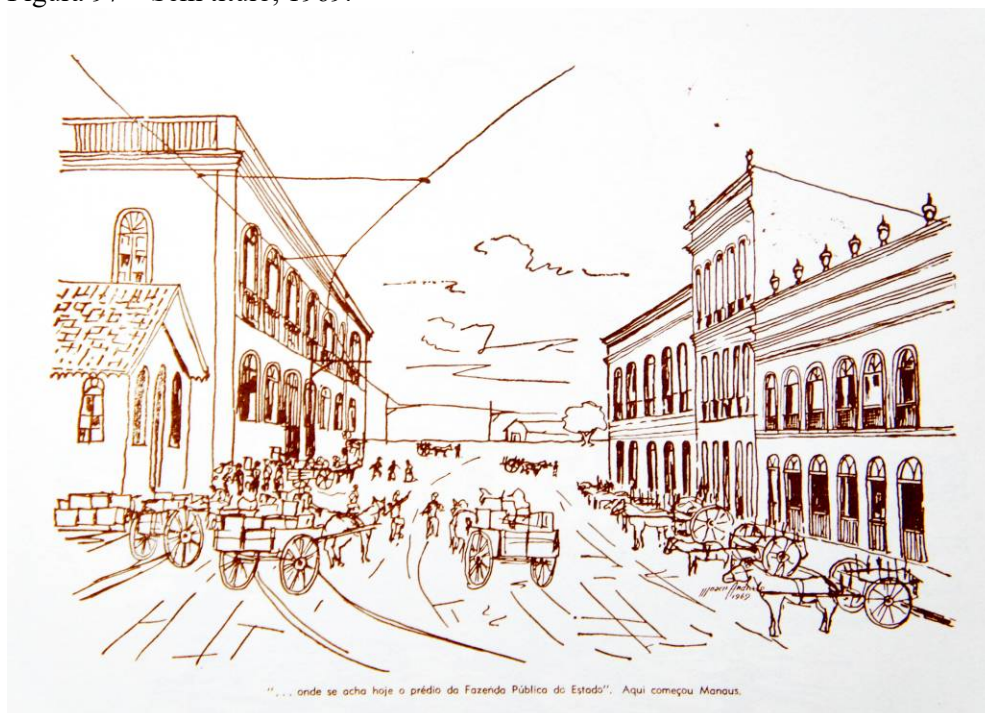
Nas figuras 96 e 97, Moacir Andrade caminha pelas ruas da Zona Central da cidade de Manaus e busca representar a dinâmica urbana da cidade, no seu vai-e-vem dos transeuntes, das carroças e da paisagem arquitetônica que se modifica com o tempo.

Figura 96 – Sem título, 1969.



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 4.

Figura 97 – Sem título, 1969.



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 51.

Ao observar as figuras 96 e 97, podemos notar um estilo misto que mescla dois modos de representação: o desenho técnico e o desenho à mão livre. O conhecimento do desenho técnico é fruto da formação do artista no curso de marcenaria do Liceu Industrial de Manaus, atual Instituto Federal do Amazonas – IFAM, no período de 1942 a 1945, e de sua experiência como desenhista na elaboração de projetos de construção civil.

Nas duas figuras, vemos um plano com um desenho de construções arquitetônicas, com o uso da técnica da perspectiva e o desenho livre e simplificado das figuras que compõem o primeiro plano da composição. Os desenhos da infância do artista tinham um traço mais marcado e carregado, mas o tipo de representação das formas se manteve com poucas alterações. A simplificação da forma humana é típica do trabalho de Moacir Andrade, e o detalhamento da representação da arquitetura da cidade se inicia a partir da década de 1940.

A paisagem urbana da área da Rua Isabel (figuras 29 e 59), no centro da cidade, à margem do Igarapé de Manaus, se modificou substancialmente na atualidade. Temos então um desenho do artista de caráter histórico. Pois desapareceu a dinâmica dos barcos e canoas que navegavam nessa área, as fachadas das casas se alteraram, além de desaparecerem algumas residências. Do mesmo modo, a relação do artista com a paisagem apreendida e



retratada a partir do ponto de vista da segunda ponte da Avenida Sete de Setembro se encontra em constante transformação, já que atualmente esse igarapé se encontra aterrado. Essa obra foi realizada pelo Programa de Saneamento dos Igarapés de Manaus – PROSAMIN, iniciado em 2003 pelo Governo do Estado do Amazonas.

Na área do Igarapé Manaus, representada nas figuras 29, 59 e 98, se encontra o Parque Jefferson Péres, e parte do igarapé foi canalizado, cruzando o parque. Outra parte foi aterrada e tomou seu lugar uma área residencial, o Parque Residencial Manaus.

Figura 98 - *Barco no Igarapé da Primeira Ponte* ou *Igarapé da Primeira Ponte*, c. 1967.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 77.

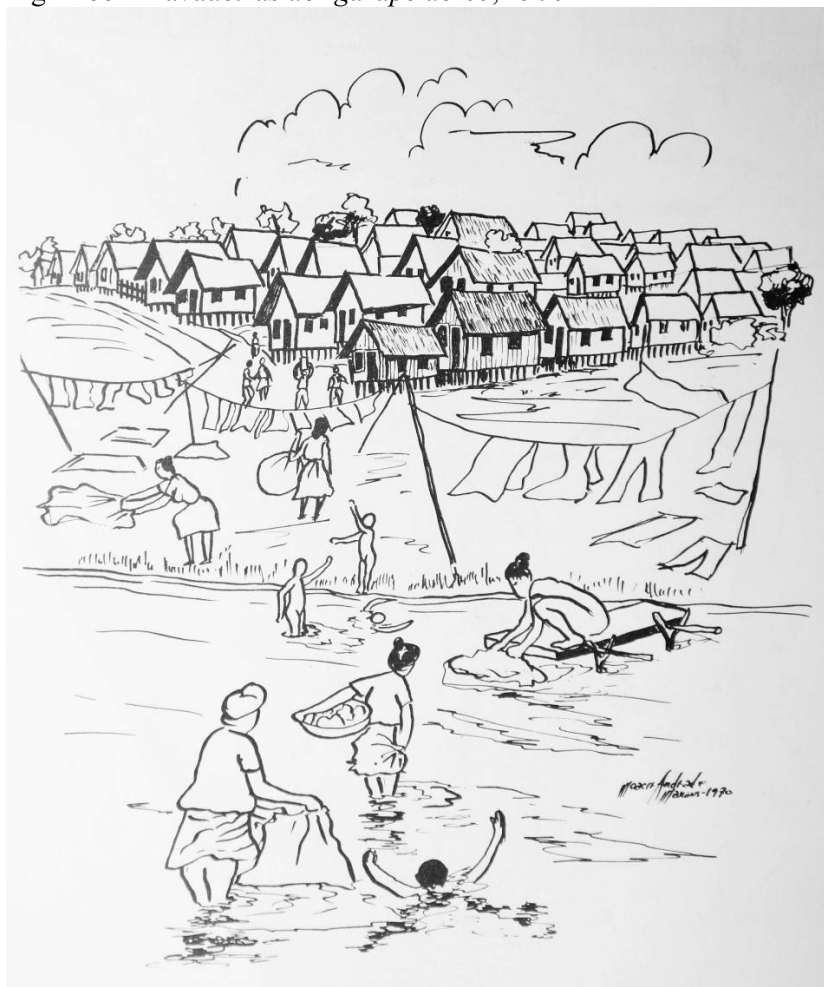
Ao representar a cidade, Moacir Andrade transforma as relações sociais dos distintos tipos que vendem peixe, palha, gelo etc. nas ruas da cidade em formas simbólicas em suas pinturas e desenhos. É desse modo que devemos pensar a obra de arte e sua relação com a cidade, tomando a mesma como resultado de diversos diálogos estabelecidos entre o artista e o espaço urbano. O artista transforma o conhecimento pesquisado e vivenciado em conhecimento artístico. Encontramos o conteúdo que se realiza no espaço externo da obra, conformando o universo temático dos desenhos, formado pelos modos de vida da cidade, os costumes, os hábitos, as atividades econômicas, a vida religiosa etc.

A descrição dos processos socioartísticos na obra do artista nos permite compreender a dinâmica da cidade a partir do conhecimento dos temas representados nos desenhos e nas pinturas do artista. Esses processos descrevem o modo de habitar, de trabalhar, de se mover, de se manifestar, de cultivar e ocupar a cidade.

A representação da figura 99, descrita anteriormente, apresenta traços distintivos do modo de vida de uma ação social, e também econômica, das lavadeiras à margem do Igarapé do 40. Nesse desenho podemos compreender e tomar conhecimento de uma das características que marcam uma manifestação cultural na cidade de Manaus. Pois o título da obra aponta uma atividade social e econômica, como também o espaço e o tempo que marcam a história da cidade, ou seja, o Igarapé do 40 e o ano de 1970.

Veamos a figura a seguir com o tema das lavadeiras (figura 99), tema esse trabalhado em uma pintura de 1982 (figura 79). A preocupação do artista reside na comunicação do tema, que gira em torno dos modos de vida da cidade, mostrando características da arquitetura da cidade e dos aspectos amazônicos em que o rio aparece.

Figura 99 – *Lavadeiras do Igarapé do 40, 1970.*



Fonte: ANDRADE, 1982, p. 115.

Percebemos nesse desenho a utilização pura da linha. A simplicidade visual é característica de sua representação. Tendo em vista o modo como esses elementos visuais estão relacionados na obra, como podemos perceber, é possível falar do modo como as linhas estão postas no papel, no caso do desenho. Sua direção, a sobreposição, os cruzamentos, sua espessura, ou seja, é a própria visualidade.

A linha é o único recurso visual utilizado pelo artista para gerar a representação. Nesse trabalho, o autor utiliza poucas texturas (também formadas por linhas, como no caso de alguns telhados nas casas, assim como para representar os detalhes da areia, do rio ou do céu). Há uma simplificação da forma. A linha livre e limpa é recorrente na organização visual do trabalho. Percebemos traços firmes e contínuos nas linhas dos quatro planos do desenho: o rio com as figuras das lavadeiras e crianças brincando, a areia com os varais, as casas de palafita e ao fundo o céu, indicado apenas pelo uso de poucas linhas indicando um céu limpo com poucas nuvens. Há a ausência de sombreamento. Apesar da simplicidade, o artista consegue ter êxito em sua representação das características de uma atividade econômica na cidade.

O tema abordado, como sugere o título, é das lavadeiras. A representação apresenta traços distintivos do modo de vida de uma ação social, e também econômica, das lavadeiras à margem do Igarapé do 40. Nesse desenho, podemos compreender e tomar conhecimento de uma das características que marcam uma manifestação cultural na cidade de Manaus.

Em seus livros, o artista relata aspectos dessa prática. Assim, temos o conhecimento cultural do artista sobre o mundo a sua volta e em particular a cidade de Manaus, na medida em que ele insere na obra traços distintivos desse espaço. Esses traços distintivos aparecem na obra de Moacir Andrade, transformados por uma série de processos relacionais dinâmicos. Sobre o tema, o artista escreveu um poema intitulado "A Lavadeira" (ANDRADE, 2008, p. 109).

"A Lavadeira"

A lavadeira lava a roupa suja de horas espoliadas,  
gestos consumidos, trucidados, horas proletárias.

A roupa impregnada de movimentos guarda o suor e as

[emoções

cristalizadas, silenciosas de cada dia, de cada hora.

Os sonhos se renovam e voam como cavalos de Umbanda  
materializados em mil gestos, alguns enigmáticos,

misteriosos, escondidos, voluntariamente secretos.  
A lavadeira lava, silenciosamente lava e talvez cante  
uma canção de ternura ao sal que se desfaz na água do rio,  
sem voz e sem vida, a sua carga de horas crucificadas.  
Agora, sob o céu e o sol, a roupa retoma a sua antiga  
forma e cor: limpa, humana e cheirando ao novo de um  
[outro dia.  
E novamente se incorpora e como um fado banha-se  
e baila as horas e os segundos, desgastando-se até os  
[últimos  
fragmentos de trapos desativados, sem vida, sem cor, sem  
[forma,  
sem espírito e sem história,

Moacir Andrade também descreve a atividade das lavadeiras do Igarapé do 40 em seu livro “Manaus: Ruas, Fachadas e Varandas”, de 1985. Percebemos um escritor que andava pelas ruas, observando, entrevistando, anotando e desenhando as cenas que via.

Alí, sentadas em pequenos jiraus já construídos, as lavadeiras exercitavam o seu “metier”, lavando as roupas de seus fregueses ricos que pagavam 500 réis por peça de linho HJ lavado e engomado; cada lavadeira possuía o seu jirau à margem do igarapé.

Muitas lavadeiras lavavam para diversas famílias constituídas de 3, 5, 8 membros, ganhando salários mensais. (ANDRADE, 1985, p. 191)

Nesse trecho, o autor nos dá um riquíssimo cenário histórico da organização do trabalho das lavadeiras às margens do Igarapé do 40, das relações econômicas, do consumo de roupas com o tecido de linho da marca HJ (ou S 120, como ele cita no mesmo livro), em atividade na cidade naquele época. E o autor nos dá, ainda, outras informações, como horário, marcas de barras de sabão (Borboleta e Tuxaua), tecnologia como o ferro de engomar a carvão. O autor chega a descrever todo o processo e técnica de engomar realizados pelas lavadeiras.

Nessa época, esse tipo de atividade era comum, como sugerem vários outros desenhos do artista. Além de uma cena de uma atividade na cidade de Manaus, as lavadeiras,

temos ainda um traço marcante do modo de vida na cidade de Manaus, as casas em palafitas às margens do igarapé.

Torna-se interessante, também, o ponto de vista do artista. Ele mostra nesse desenho a cidade ao fundo, o que nos faz pressupor que o pintor se deslocava até o rio, possivelmente de canoa, como o próprio artista chegou a relatar em uma de suas muitas biografias. Percebemos essa atitude de Moacir Andrade para com a cidade, e mesmo a sua relação com o rio, em muitas de suas obras. O artista retrata a cidade a partir do ponto de vista do rio.

Outro tema recorrente nos desenhos de Moacir Andrade são os vendedores ambulantes. Tal como o artista, esses vendedores (figura 100) são retratados caminhando pela cidade, numa dinâmica urbana típica. Essa prática era tão comum, que o artista registrou cerca de 53 desenhos das décadas de 1930 a 1980, representando vendedores ambulantes, segundo nossa coleta.

Figura 100 – *Vendedor ambulante de peixe*, 1977.



Fonte: ANDRADE, 1978, p. 198.



O artista discorre em texto (ANDRADE, 1985), sobre esses tipos urbanos, apresentando um cenário em que eles se encontravam na cidade, quando diz que

A cidade vai tomando uma forma diferente sob todos os aspectos: urbano, psicológico, sentimental e sobretudo humano. Onde os sorveteiros ambulantes com suas caixas em forma de cone truncado vendendo sorvetes de várias frutas num só recipiente dividido internamente por paredes estanques? Onde os puxa-puxeiros, com suas latas de biscoitos cheinhas de puxa-puxa com o gosto de maracujá leite, côco, mangarataia, cupuaçu, e o gostoso jenipapo? Garotos heróis que se postavam pacientemente nos portões dos estádios do Parque Amazonense e campo Luso, à espera dos fregueses certos, ou nos portões dos colégios públicos. (ANDRADE, 1985, pp. 76-77)

Assim, Moacir fala do sorveteiros, do puxa-puxeiro, do vendedor de açaí ou de abacaxi, do vendedor de banana assada na Praça da Matriz, daquele que vende cascalho, verduras e frutas, de cataventos, de passarinhos, de rala-rala, até do vendedor de tartaruga, de munguzá ou de leite, de potes de cerâmica, do menino vendedor de papagaios ou de lamparina ou de bonecos, ou ainda de teque-teque.

Essa vasta representação de tipos de vendedores nos possibilita ver que o artista Moacir Andrade caminhava pelas ruas da Zona Central da cidade de Manaus (décadas de 1930 à 1980) e buscava, ao escrever sobre esses temas, fundamento na geografia da região, na história, na economia, na ciência, na literatura para falar da Amazônia. Fala da crise de 1912 a 1978, apresenta as causas para o não desenvolvimento da região (ANDRADE, 1978, p. 23). Utiliza dados demográficos e estatísticos. Considera a Amazônia como a maior área de incidência folclórica do Brasil, entendendo o folclore como o conjunto de tradições, hábitos, costumes, toda cultura que é transmitida oralmente, caracterizada pela nacionalidade. Fala da alimentação e toma o peixe como base, cita os mitos e, em seus textos, Moacir Andrade parece dar ênfase imaginativa às descrições de seus mitos.

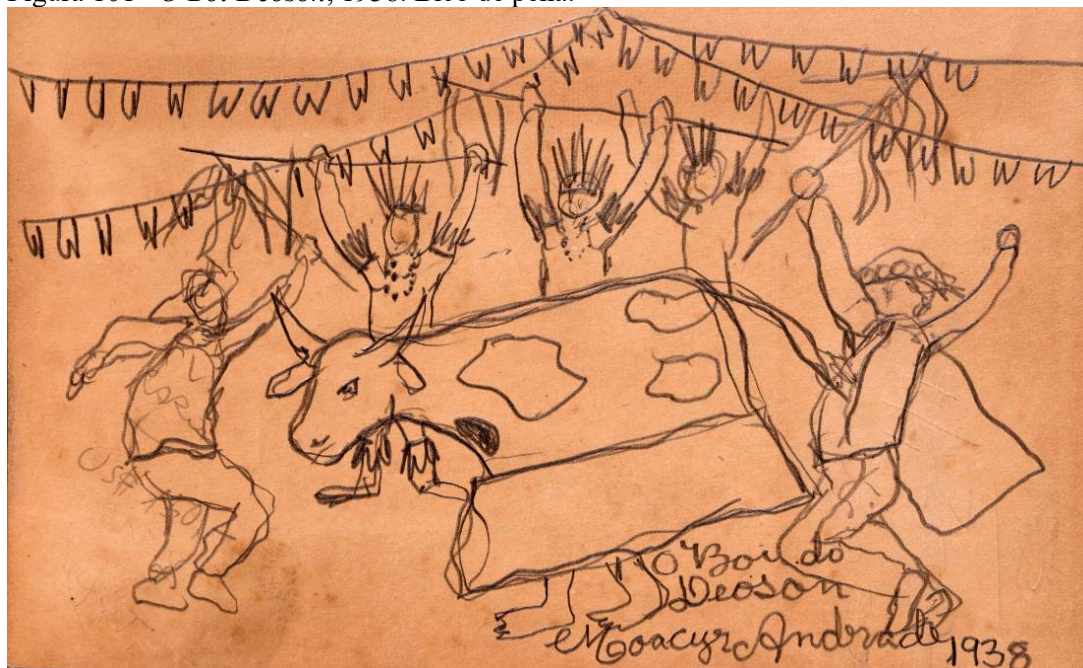
Seus textos sobre o reboque, a pesca, são narrativas e descrições apresentando detalhes. No texto sobre os bondes, o narrador se torna presente, pois descreve algumas práticas que tinha quando criança, quando morava na Rua Dr. Machado.

Em 1938, Moacir desenhou "O Boi Deoson"<sup>232</sup> (figura 101), onde representa o boi como figura central do desenho, rodeado por cinco figuras humanas e bandeirinhas penduradas. Dessas cinco figuras, duas parecem apresentar traços de origem nordestina, uma

<sup>232</sup> Deoson é citado em seu texto sobre os bondes (ANDRADE, 1978).

de cada lado do boi, e as outras três figuras apresentam traços indígenas. Moacir cita Deoson como sendo filho de Dona Cachica, que morava numa casa em que nos fundos havia uma enorme mangueira, cujas folhas davam para a Rua Dr. Machado, rua em que Moacir morou quando criança. Moacir conheceu Deoson quando criança, pois morava próximo à área onde hoje se encontra o Hospital Infantil Dr. Fajardo, situado na esquina da Avenida Joaquim Nabuco com rua Dr. Machado, uma área com muito verde na época de sua infância.

Figura 101 - *O Boi Deoson*, 1938. Bico de pena.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Moacir fala da identidade geográfica, histórica e cultural da Amazônia, interpretando-a, na medida em que outros interpretam a Amazônia de Moacir, por meio de suas pinturas e desenhos. Assim, a obra de Moacir é uma interpretação da Amazônia. Não só interpreta, mas o seu trabalho reflete e tenta explicar a história e a cultura da região. O autor mesmo se volta para referências históricas de outros escritores para melhor situar e compreender o seu presente. Seus textos apresentam um caráter memorialista e sua obra visual apresenta-se como registro dessa memória.

Os livros de Moacir são publicados em um cenário de mudanças políticas, sociais e econômicas não somente na região, em especial na cidade de Manaus, como também no âmbito nacional, entre as décadas de 1970 e 1980, sendo alguns de seus textos de caráter histórico e outros antropológicos de cunho etnográfico. Moacir apresenta o que podemos chamar de etnografia da arte na Amazônia.

Ao mesmo tempo em que Moacir combina ideias, ele apresenta propostas originais. Moacir pensa a Amazônia através da arte, não só do texto. O seu pensamento compreende a obra visual e literária, a partir de um ponto de vista intertextualista. Em seus livros, assim como em sua arte, Moacir Andrade esboça uma identidade histórica, social e cultural da Amazônia, enxergando-a como diversa e complexa, em um cenário político nacional marcado pela ditadura militar. Parece que o objetivo (ou um deles) de Moacir, é marcar e explicitar uma identidade amazônica, a partir de um sentimento de pertencimento.

### 3.2.2 Um Artista-Narrador

Outra característica marcante na obra do artista é o caráter narrativo de suas representações, principalmente dos mitos da região. Seria praticamente improvável, para não dizer impossível, que Moacir Andrade pintasse o mito do uirapuru (ver tela "A Magia do Uirapuru", de 1977, da figura 24) do mesmo modo que pintou uma paisagem, seja urbana ou natural. A pintura "A Magia do Uirapuru" apresenta um estilo visual narrativo, ela "narra", em um único quadro, todo o mito do uirapuru, ou pelo menos como o artista o concebia.

A organização visual, a proporção das figuras (pássaros), a explosão de cores e motivos florais, a simetria e equilíbrio, a dimensão do quadro (mede quase três metros de comprimento), tudo corrobora para compreender nesse processo as escolhas e decisões que o artista teve que tomar para dar visualidade ao seu pensamento sobre o mito amazônico.

É então que a figura do "narrador" de Walter Benjamin (1985) nos vem à mente. Enxergar o artista como "narrador" dos mitos é compreender que a concepção de artista em Moacir Andrade vai além de um grande pintor. É reconhecer no artista a figura de narrador, intelectual, historiador, antropólogo e por que não sociólogo, e que sua obra sobre os mitos apresenta uma dimensão que ultrapassa o visual.

Moacir possui aquilo que Benjamin define como "a faculdade de intercambiar experiências"<sup>233</sup>. Tomamos aqui a ideia de narrativa como uma "forma artesanal de comunicação"<sup>234</sup> em sua forma pictórica. Desse modo, podemos perceber a íntima relação da

---

<sup>233</sup> BENJAMIN, 1985, p. 198.

<sup>234</sup> Ibidem, p. 205.

imagem (pintura) com o texto de Moacir Andrade. Walter Benjamin (1985) aponta que há interesse, por parte do narrador, de transmitir o "puro em-si", mas ele

imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1985, p. 205)

Desse modo, o artista recorre a uma experiência de toda uma vida, como conclui Benjamin (1985), que inclui não só a do próprio artista, mas a experiência de todos aqueles de quem fala.

Essa pintura, apesar de não serem confirmadas as suas dimensões, é de grande formato, passando dos três metros de comprimento. Esse estilo teve início com vários estudos a nanquim que datam do início da década de 1970 (figura 102).

Nas pinturas sobre os temas dos mitos amazônicos, como a lenda do uirapuru, Moacir Andrade diversifica pouco, mantendo um estilo mais uniforme, com poucas variações. A diferença é percebida ao se comparar a pintura de 1977 com a pintura de 1989 (figura 103). Na primeira, vemos um colorido acentuado na obra do artista, com vermelhos, azuis, verdes, laranjas, marrons, pretos e brancos, preenchendo todos os planos da imagem, inclusive o fundo, com temas florais ocupando quase que totalmente as laterais da pintura. Já na segunda, o artista deixa o fundo da imagem limpa, sem texturas, permanecendo uma cor uniforme e neutra, o que valoriza e realça os elementos em primeiro plano, com uma simetria acentuada. Esses elementos caracterizam o sistema visual e estilístico da obra, organizados na superfície desses processos. A própria forma de expressão às quais o público tem acesso, a pintura ou o desenho. Compõe esse sistema a organização visual dos elementos da linguagem visual. O modo como esses elementos visuais estão relacionados na obra, o que se pode ver. Podemos falar do modo como as linhas estão postas no papel, no caso do desenho. Sua direção, a sobreposição, os cruzamentos, sua espessura. Podemos falar da cor no caso da pintura. Sua configuração cromática, suas relações de harmonia, seus planos.



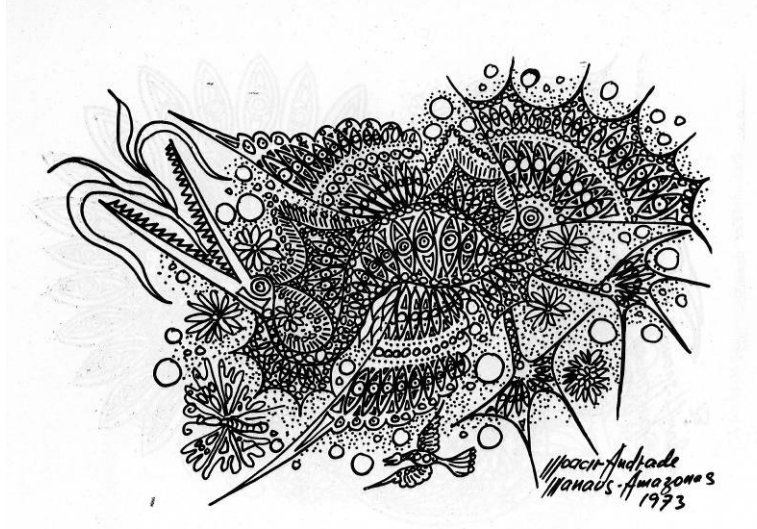
Figura 24 - "A Magia do Uirapuru", de 1977, óleo sobre tela, de Moacir Andrade



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.



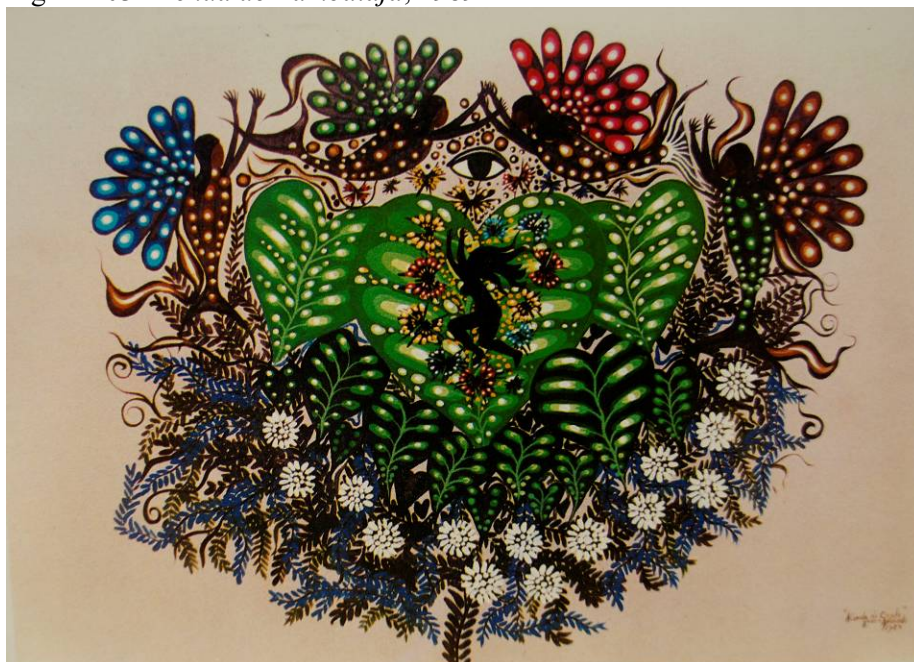
Figura 102 - *Pássaro*, 1973. Nanquim sobre papel.



Fonte: ANDRADE, 1974.

Vemos na primeira pintura de 1977 (figura 24) um pássaro estilizado e multicolorido ocupando a parte central da tela de grandes proporções, representando o uirapuru. Pássaros menores ladeiam o grande pássaro com cores uniformes, além de vários motivos circulares coloridos dispersos no espaço do quadro, acompanhados de flores contornadas pela cor branca. O tema representado na tela é o mito do uirapuru, um mito da região amazônica que diz que o uirapuru é um "pássaro lendário da Amazônia. É a ave de mais belo canto da floresta amazônica. Dizem que quando o uirapuru canta, todos os outros pássaros silenciam para ouvi-lo" (ANDRADE, 1985, p. 201).

Figura 103 - *Lenda do Tambatajá*, 1989. Óleo sobre tela.



Fonte: ANDRADE, 1992, p. 159.

O modo como os processos socioartísticos se desenvolve, se encontra o próprio artista, como um sistema complexo, e o imaginário amazônico, traduzido pelo artista e publicado em vários livros, resultados de suas viagens ao interior do Amazonas, pesquisando e coletando dados sobre os hábitos, os costumes e os modos de vida do homem amazônico. As suas pesquisas e seus livros dão, de certo modo, base para a sua produção visual artística, além dos desenhos, como o desenho do pássaro de 1973 (figura 102), apresentado anteriormente.

Pode-se, a partir dessa identificação, compreender que os processos começam na dimensão sociocultural e dão suporte para o que ocorre na dimensão formal, e assim entender as escolhas que o artista faz sobre o quê e como representar. Na pintura da "Magia do Uirapuru", Moacir Andrade decide retratar o pássaro em grande formato, majestoso, trabalhando proporção e escala, mesmo sendo um pássaro pequeno. Percebe-se que o uirapuru está "cantando", pois todos os demais pássaros estão representados com uma só cor. Pois "quando o uirapuru canta, todos os outros pássaros silenciam". A explosão cromática reforça essa ação, já que é "a ave de mais belo canto da floresta amazônica". Assim, é possível conhecer o mito do uirapuru por meio do olhar e do imaginário do artista e como o mito modela e dá visualidade à obra.

Outros mitos são desenhados, depois pintados e publicados em forma de texto em seus livros, sendo percebido aqui como o elo de ligação entre as pesquisas, a literatura e a produção em artes plásticas do artista. Assim, o que o artista escreve se torna importante para a compreensão dos temas abordados pelo artista. Ao representar o mito do uirapuru, Moacir Andrade modeliza os elementos do mito em formas simbólicas em suas pinturas e desenhos. É desse modo que devemos pensar a obra de arte e sua relação com o tema, tomando a mesma como resultado de diálogos estabelecidos entre o artista e a cultura.

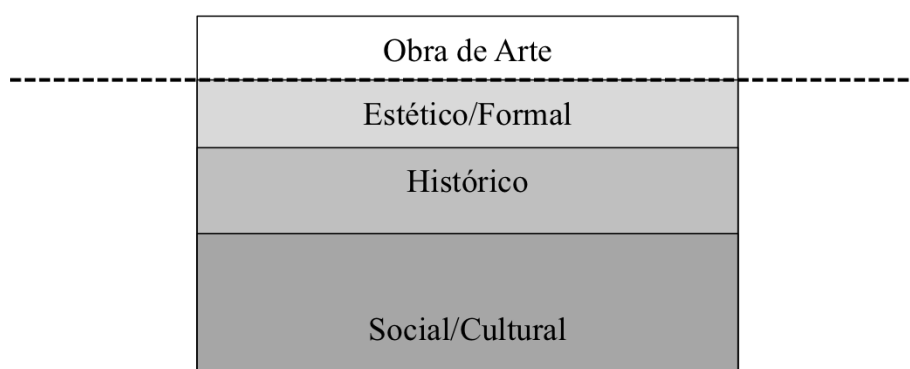
Assim, podemos pensar, a partir da obra de Moacir Andrade, como o conceito de amazônia é modelado no pensamento daqueles que tiveram contato com a sua obra. Vemos nos escritos de pesquisadores, antropólogos, historiadores, escritores, artistas, críticos, outra concepção modelizada a partir do pensamento criativo refletido na obra de Moacir. Portanto, não há sentido falar em uma amazônia fora do universo criativo do artista. Só podemos compreendê-la (concebê-la) a partir do artista, dentro de sua própria obra, e nunca fora dela. A amazônia de que estamos falando é aquela oriunda de processos de conhecimento a que somente poderemos ter acesso por meio de um "cone de luz do passado" (para usar uma expressão de Stephen Hawking) de alguém. Encontramos, assim, não uma concepção de

amazônia, mas várias, não podendo ser concebida em sua forma imutável, mas como uma amazônia dinâmica.

Desse modo, podemos falar de processos socioartísticos, que abarcam toda a esfera da arte (junto com o religioso, histórico, econômico, social, estético, entre outros). Essa categoria nasce da necessidade de se estudar a temática, que é plural, na obra de Moacir Andrade, buscando uma aproximação com a ideia de que o universo de categorias tratadas na obra do artista forma um conjunto estruturado de sistemas.

Vale dizer que os processos socioartísticos se estruturam em camadas, que necessariamente se articulam ocultas na obra do artista. O que é visível ao observador é a linguagem visual (o desenho/a pintura). Chegamos à representação desses processos na obra de Moacir Andrade conforme a figura 104, onde representamos a camada da obra de arte, acima da linha pontilhada, pois são as imagens visíveis ao observador, as demais se situam abaixo dessa linha pois ficam ocultas, necessitando análise. Essa representação que apresentamos na figura 104 é fruto da analogia à imagem do *iceberg*, em que uma pequena parte do bloco de gelo é visível na superfície, enquanto uma grande massa, que sustenta a camada visível, se mantém oculta.

Figura 104 - Representação da estrutura dos processos socioartísticos.



Essa representação em camadas decorre da ideia de se observar os vários sistemas existentes nos processos socioartísticos na obra de Moacir Andrade. Essa visão se assemelha a várias folhas de acetato transparente sobrepostas uma a uma. Imaginemos que cada folha represente uma camada. E que sua transparência nos permite vislumbrar parte do conteúdo da camada inferior. Chegando a um ponto em que a última camada, situada na base dessa

configuração, se torna mais ofuscada, dificultando a identificação total do conteúdo pertencente à camada. O desafio decorre do modo como estão organizadas essas filas de camadas, cabendo ao pesquisador tal tarefa. O papel de cada camada é possibilitar os processos entre as camadas superior e inferior dessa estrutura.

A partir do estudo dos processos socioartísticos em uma obra de arte, foi possível compreender acerca dos sistemas envolvidos nesse processo de modelização da obra. Assim, temos o conhecimento do artista sobre o tema representado, na medida em que ele insere na obra traços distintivos desse conteúdo. Esses traços distintivos aparecem na obra transformados por uma série de processos relacionais dinâmicos, como vimos.

A partir da identificação e descrição desses componentes que compõem os processos na obra estudada, foi possível compreender o papel que a sociedade e a cultura desempenham na obra de arte. É através desses processos que a obra existe e pode operar. Isso significa que cada componente da estrutura estudada na obra do artista se encontra em níveis de interdependência com os demais, e que sem eles a obra não tem significado como tão pouco ocorre. Esses componentes (o estético, o social, o cultural e histórico) que compõem os processos socioartísticos existentes na obra de arte mantêm relações uns com os outros, formando um complexo sistema que modeliza a própria obra, além de possibilitar o entendimento da mesma no universo da cultura, e quanto mais abaixo se encontrar tal componente, como o histórico, o social e cultural, maior o nível de modelização existente nesses processos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a proposta da tese, que passou a ser estudar a relação entre a arte, o artista e a sociedade, tomando os processos socioartísticos no estilo de arte de Moacir Andrade como categoria de análise, chegamos à conclusão de que a produção em arte do artista dava inteligibilidade ao cotidiano, à cidade e à cultura, a partir da tríade forma, história e sociedade. Por isso, acabamos lidando com um conjunto de relações existentes na produção do artista, que se relaciona diretamente com o espaço sociocultural da cidade de Manaus.

Entendemos também que não seria possível fazer uma cronologia das obras de Moacir Andrade, de forma completa, como objetivado inicialmente, já que identificamos datas "contraditórias" em algumas obras do artista, tentando, na medida do possível, por meio da análise da forma visual, se aproximar da data de criação da mesma, através do cruzamento de informações.

Passamos, então, a buscar compreender na obra do artista a dinâmica transformadora dos processos socioartísticos existentes no estilo artístico, compreendendo que a obra de arte é resultado desse processo, sendo o mesmo processo provador das mudanças do estilo, em que podemos dizer que ocorre uma "recursividade dialógica", entendendo por processo socioartístico o conjunto de relações formais, históricas e socioculturais na arte.

Essa definição do foco da pesquisa nos impeliu a buscar uma perspectiva teórica que nos possibilitou olhar a obra de arte como resultado de um processo estilístico, fruto de vários diálogos com o espaço histórico e sociocultural do artista. Não foi possível pensar a obra de arte de forma isolada, mas em relação com as várias dimensões definidas no escopo de nossa perspectiva: a dimensão formal do estilo, perceptiva na obra de arte; a dimensão histórica; e a dimensão sociocultural.

Ao iniciar essa busca teórica, partindo do conceito de estilo como fio condutor da investigação, percebemos que foi necessário dialogar com algumas questões que essa busca do conceito imbricava. Buscamos no conceito de semiosfera, do semioticista russo Iuri Lotman (1996), tal diálogo, que auxiliou a nossa pesquisa, percebendo a obra de arte como um espaço constituído de diversos e distintos sistemas.

Iniciamos, assim, uma apresentação da trajetória pessoal, acadêmica, profissional e artística de Moacir Andrade, em especial a sua atuação nas variadas esferas da sociedade na cidade de Manaus. O que nos permitiu perceber que o artista mantinha várias facetas de



atuação. O reconhecimento por meio de homenagens e prêmios recebidos pelas diversas instituições da cidade de Manaus, ou de outros lugares no Brasil, corroborou com o fato de que Moacir Andrade foi uma personalidade influente no meio educacional, cultural, político e econômico na cidade de Manaus. Essa percepção, e mais os inúmeros registros visuais e documentos sobre a sua trajetória, descreveram um Moacir cuja presença foi ativa no meio urbano na cidade de Manaus.

Ao iniciar o mapeamento da produção artística e bibliográfica de Moacir Andrade, estando grande parte de seus desenhos e pinturas fartamente registrada em seus livros e catálogos publicados pelo artista, construímos, primeiramente, um acervo bibliográfico de livros, catálogos e biografias, publicados pelo artista Moacir Andrade e outros autores. Foi a partir de seus livros e catálogos que digitalizamos todos os desenhos e pinturas impressos em cada página e separamos, primeiramente, os desenhos das pinturas, e estas duas formas de expressão organizamos por décadas. Isso nos possibilitou rascunhar um mapa cronológico de sua produção visual. Com essa visualização do conjunto de sua obra, não tomando uma obra separada ou apenas algumas, mas ao situar um grande número de seus trabalhos, é que enxergamos que o artista mantinha uma produção dinâmica, e foi possível atestar a complexidade de seu estio artístico.

Não só a sua produção, em termos formais, era rica, mas a temática de sua proposta artística percorria um vasto campo da cultura amazônica, passando pelos modos de vida da cidade, dos aspectos arquitetônicos, de suas manifestações culturais e religiosas, da representação da flora e da fauna e dos mitos amazônicos. O que foi um trabalho árduo e complexo lidar com essa pluralidade visual e temática.

Como, inicialmente, a proposta era conhecer a sua vasta produção artística, a necessidade de construir uma perspectiva teórica para lidar com essa diversidade que a obra do artista apresentava veio à tona. A resolução encontrada foi o estudo do estilo artístico e as relações construídas nesse processo de transformação que a obra do artista mostrava. Assim, conseguimos entender que a abordagem classificatória do estilo artístico, pretendida inicialmente, não serviria. Desse modo, surgiu a compreensão de que o conceito de estilo que nos auxiliaria na pesquisa teria que ser construído, levando em conta a sua dinâmica transformadora.

Com base nos estudos realizados a partir da pesquisa bibliográfica, e também com base em várias observações diretas e anotações sobre a obra artística de Moacir Andrade, foi

possível propor uma perspectiva teórica para o nosso estudo dos processos socioartísticos no estilo de arte de Moacir Andrade. Quanto mais avançávamos em nossa investigação, ao mesmo tempo em que coletávamos os dados, catalogando as obras do artista, principalmente os seus desenhos e pinturas, juntamente com a sua produção bibliográfica, conhecemos melhor nosso objeto de estudo ao observar sistematicamente a sua produção.

Ficou claro que a pintura de Moacir não é naïf, e a diversidade, pluralidade e complexidade que a sua produção artística e literária mostrava, somados à vasta atuação no campo da cultura, da arte e do magistério, se mostrava complexa e rica. Foi então que a nossa investigação sobre o conceito de estilo se tornou uma aventura rica e prazerosa, ao descobrir uma vasta literatura sobre o tema, dispersa em séculos de estudo. As propostas dos autores estudados em separado se mostravam incompletas, mas postas numa acepção mais ampla, com as devidas aproximações, permitiram entendermos o estilo como um conceito completo que perpassa outras áreas do conhecimento, mostrando-se adequado para o nosso estudo, pois apresentava um caráter interdisciplinar.

A partir da proposição de um conceito de estilo que se mostrasse fecundo para a investigação pretendida e, portanto, o fio condutor de nossa discussão, foi no caráter complexo de tal conceito que enxergamos uma natureza tridimensional para a nossa análise. Desse modo, a dimensão formal, a dimensão histórica e a dimensão sociocultural do estilo artístico foram propostas para se olhar a obra de Moacir Andrade, sendo então possível percebê-la no contexto dos aspectos formais, históricos e socioculturais que apresentava.

Ao se organizar o material coletado, apresentado e discutido, e ao iniciar a escritura do texto, nos deparamos com a dificuldade de como estruturaríamos a tese, de modo a não comprometer a proposta pretendida. Vimos que os resultados acabariam por estar dispersos em todos os capítulos, e não necessariamente seguiam um roteiro linear, como geralmente se faz, ao se reservar o último capítulo para os resultados alcançados.

Assim, pensamos que a estrutura deveria seguir os passos estabelecidos na proposta, que foi primeiro qualificar nosso objeto de estudo, apresentando o artista e a obra, o que nos fez enxergar quais eram as necessidades teóricas e metodológicas que o estudo implicava. Portanto, foi reservado o capítulo 2 para tais discussões. O que permitiu, ao conhecer nosso objeto de estudo, a obra do artista, e tendo em vista nosso escopo teórico, analisar a obra no contexto tridimensional da proposta teórica definida, mesmo que vários remanejamentos e esforços tenham sido realizados no sentido de alcançar uma estrutura coerente. Por isso, em

alguns momentos, algumas questões suscitadas por um capítulo são retomadas em outro, com o intuito de construir ligações entre o material construído, próximo ao que podemos chamar de "recursividade dialógica". Entendemos que não só o estudo se deu tomando os processos socioartísticos como desafio, mas a própria tese é resultado de tais processos.

Percebemos que a obra do artista, diferentemente de outras linguagens, dialoga com a realidade em que o mesmo se insere. Assim, a sua produção artística se apresentou como uma maneira de conhecer a sua realidade social e cultural. Nesse sentido, os textos publicados em livros, parte deles em forma de relato em primeira pessoa, ajudaram-nos a entender essa dinâmica. A sua obra constituiu, então, um espaço de relação por excelência, permitindo conhecer os processos socioartísticos que ocorrem na experiência da obra de arte.

Uma parte do material coletado e produzido durante a escritura desta tese acabou ficando de fora da versão que ora finalizamos, mas estamos certos de que o estudo sobre a obra de Moacir Andrade não se esgotará tão facilmente, e que seriam necessários vários anos de investigação para dar conta de forma exaustiva de todas as facetas que a vasta produção artística e literária do artista tem mostrado.

Foi a partir do estudo realizado sobre os processos socioartísticos na obra do artista plástico Moacir Andrade que compreendemos os sistemas envolvidos nesse processo de modelização da obra, ao identificar e descrever os componentes que constituem esses processos na obra estudada, conhecendo o papel que a sociedade e a cultura desempenham na produção artística, chegando à conclusão de que é através desses processos que a obra existe e pode operar. Isso significa que cada componente da estrutura estudada na obra do artista se encontra em níveis de interdependência com os demais, e que sem eles a obra não tem significado, como tampouco pode ser criada. É o conteúdo histórico e sociocultural que direciona a resolução formal da obra.

Compreendemos, então, que apresentamos uma parte de uma complexa relação estabelecida entre o artista, a sua arte e a sociedade amazônica. Entendendo que Moacir não estava distante de sua obra ou dos temas de que tratava em sua produção, mas que o próprio artista estava presente, seja no que desenhava e pintava, seja no que escrevia, seja no modo como vivia.

## REFERÊNCIAS

ACKERMAN, James S.. A theory of style. *In: Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 3, 1962. pp. 227-237.

AGUIAR, José Vicente de Souza. **Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60**. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2002.

ALENCAR, José R. G. de (org.). **Moacir Andrade: uma lenda amazônica**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.

\_\_\_\_\_. **Moacir Andrade: uma lenda amazônica**. Manaus: Gráfica Ziló, 2009.

ALMEIDA, Kerolayne Kemblin do N.. **História das artes plásticas no Amazonas - 1971/1973**. Relatório PIBIC 2014/2015. Manaus: UFAM, 2015.

ALVES, Eurico de Andrade. **Moacir, Ferreira de Castro e a Amazônia**. Oliveira de Azemeis/Portugal: Associação Internacional de Amigos de Ferreira de Castro, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora**. Pioneira: São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BASTOS, Élide Rugai; PINTO, Renan Freitas (orgs). **Vozes da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro**. Manaus: EDUA, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. Exposição universal. *In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo*. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 72-79.

BAZIN, Germain. **História da história da arte**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELLORI, Giovanni Pietro. **Le vite de pittore, scultori et architetti moderni**: parte prima. Roma: Per il Success. al Mascardi, 1672.

\_\_\_\_\_. Vidas dos pintores. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11**: as escolas e o problema do estilo. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 35-41.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia**: formação social e cultural. 3. ed. Manaus, AM: Valer: 2009.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. *In*: \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas. Volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRASIL. CONGRESSO NACIONAL. SENADO FEDERAL. **Obras de arte do Senado Federal**. Brasília: Senado Federal, 2010.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Tradução de António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1997.

CALVACANTI, Carlos. **História das artes**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

\_\_\_\_\_. (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. (Col. Dicionários Especializados 5).

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CICERO. **Oratory and orators**. Tradução de J. S. Watson. Londres: George Bell and Sons, York Street, Convent Garden, 1891.

\_\_\_\_\_. **De oratore**: in two volumes, book I, II. Tradução de E. W. Sutton. Londres: William Heinemann LTD, 1967.

COCHIN, Charles Nicolas. Segundo discurso de Rouen. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11**: as escolas e o problema do estilo. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 54-58.

COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE. **Carta do folclore brasileiro**. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em 7 abr. 2018



COURBET, Gustave. O "manifesto do realismo". *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo**. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 91-94.

DELACROIX, Eugène. **Journal**: tome premier 1823-1850. Paris: Librairie Plon, 1893a.

\_\_\_\_\_. **Journal**: tome deuxième 1850-1854. Paris: Librairie Plon, 1893b.

\_\_\_\_\_. **Journal**: tome torisième 1855-1863. Paris: Librairie Plon, 1893c.

\_\_\_\_\_. Diário. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo**. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 59-71.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Cosa Naify, 2003.

DIDEROT, Denis. Salão de 1767. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo**. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 49-53.

DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FIEAM. **Moacir sob olhar dos amigos**. Manaus: FIEAM, 2013.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. Tradução de Renata Bottini. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de elogio da mão. Tradução de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

\_\_\_\_\_. A vida das formas. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo**. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 138-147.

GOMBRICH, E. H.. **Os usos das imagens**: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Tradução de Ana Carolina Freire de Azevedo, Alexandre Salvaterra. Porte Alegre: Bookman, 2012.

\_\_\_\_\_. **Lo que nos cuentan las imágenes**: conversaciones sobre el arte y la ciencia. Barcelona: Editorial Elba, 2013.

\_\_\_\_\_. **A história da arte**. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999b.

\_\_\_\_\_. Style. *In*: PREZIOSI, Donald (ed.). **The art of art history**: a critical anthology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

HOFSTADTER, Douglas R.. **Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

\_\_\_\_\_. **Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid**. New York: Basic Books, 1979.

HOLLANDA, Francisco de. Da sciencia do desenho. *In*: VASCONCELLOS, Joaquim de. **Archeologia artistica** - fasciculo 6. Porto: Imprensa Portugueza, 1879.

KAWALL, Luiz Ernesto Machado. **Artes reportagem**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1972.

HUCHET, Stéphane (org.). **Fragments de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

IVÁNOV, V. V.; LÓTMAN, I. M.; PIATIGÓRSKI, A. M.; TOPÓROV, V. N.; USPIÊNSKI, B. A.. Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos). *In*: MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

KUBLER, George. Toward a reductive theory of visual style. *In*: LANG, Berel. **The concept of style**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987.

LANG, Berel. **The concept of style**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 12. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

LIMA, Deborah de Magalhães. **A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico**. *In*: Novos Cadernos NAEA, vol. 2, nº 2, dezembro de 1999.

LIMA, Enoch da Rocha. **Estilo e estilização: as fases de um estilo**. São Paulo: Gráfico e Editora EDIGRAPH Ltda, 1958.

LOTMAN, Iuri M.. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Selección e traducción del ruso Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

\_\_\_\_\_. Sobre o problema da tipologia da cultura. *In*: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica russa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. 5.ed. Manaus: Editora Valer, 2015.

MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Alegoria: arte brasileira - século XX/Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Lemos Editorial, s.d.

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. **O retorno da Coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis**. Felipe Chaimovich e Fernando Oliva (Curadoria); Milú Villela (Apresentação); Renata Carreto (Coord. Editorial); Saulo Alencastre (Ass. Editorial); Daniel Trench e Celso Longo (Design Gráfico); Ana Ban (Tradução). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: inventário**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo.

<http://mam.org.br/colecao/?t=moacir+andrade&d=todas&c=todas&p=todas&i=1>. Acesso em 21 mai. 2017.

MILLS, C. Wright. **A imaginação simbólica**. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MINHOTO, Maria Angélica Pedra. **Articulação entre primário e secundário na era Vargas: crítica do papel do estado**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.34, n.3, p. 449-463, set./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v34n3/v34n3a03>>. Acesso em 26 nov. 2014.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. Moacir Couto de Andrade. *In*: **Catálogo**. S/L: S/E, 1965.

MONTE-MÓR, Roberto Luís. O que é o urbano no mundo contemporâneo. *In*: **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, n.111, p.09-18, jul./dez. 2006. Disponível em: [http://www.ipardes.gov.br/webasis.docs/rev\\_pr\\_111\\_roberto.pdf](http://www.ipardes.gov.br/webasis.docs/rev_pr_111_roberto.pdf). Acesso em 13/06/2013.

OLIVEIRA, José Aldemir de. **Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso**. Manaus: Editora Valer, EDUA, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cidades na selva**. Manaus: Editora Valer, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

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

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. *In*: VELHO, Otávio Guilherme (org.) **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

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

\_\_\_\_\_. Relações culturais e artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa em meados do século XX. Tese (Doutorado em História Cultural) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2006.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac, 2009.

\_\_\_\_\_. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2006.

PINACOTECA DO ESTADO. Disponível em: <<http://www.cultura.am.gov.br/pinacoteca-do-estado/>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

PINTO, Priscila (org.). **Bernadete Andrade: por entre rios e cidades imaginárias**. Manaus: Edua, 2012.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. **Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois**. São Paulo: Collectio Artes Ltda, 1973.

PORTO, Arlindo. Álvaro e Moacir. *In*: \_\_\_\_\_. **Poucas e boas (eu também conto "causos")**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.

PREZIOSI, Donald (ed.). **The art of art history: a critical anthology**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2009.

REIS, Samantha Karlia Rodrigues. **História das artes plásticas no Amazonas - 1976/1980**. Relatório PIBIC 2014/2015. Manaus: UFAM, 2015.

RIDOLFI, Carlo. **Le maraviglie dell'arte, ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato: parte prima**. Venetia: Presso Gio. Battista Sgaua, 1648.

\_\_\_\_\_. **Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato: volume II**. 2. ed. Padova: Tipografia e Fanderia Cartalier, 1837.

\_\_\_\_\_. **Vita di Paolo Caliari veronese, celebre pittori**. Venetia: Presso Mateo Leni, 1646.

\_\_\_\_\_. **Vita del Tintoretto**. Venetia: Apresso Guglielmo Odoni, 1642.

RIEGL, Alois. Questões de estilo: fundamentos de uma história da ornamentação. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – vol. 11: as escolas e o problema do estilo. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 129-137.

\_\_\_\_\_. **Stilfragen: grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik.** Berlin: Verlag von Georg Siemens, 1893.

\_\_\_\_\_. Introdução. *In:* \_\_\_\_\_. **Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación.** Traducción de Federico Miguel Saller. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980.

SALLES, Cecília Almeida Salles. **Gesto inacanado: processo de criação artística.** 3. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação: construção da obra de arte.** 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. **Estilo.** Tradução de Martha Scheinker. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.

\_\_\_\_\_. **Theory and philosophy of art: style, artist, and society - selected papers.** New York: George Brazikker, 1994.

\_\_\_\_\_. **A unidade na arte de Picasso.** Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosa & Naify Edições, 2002.

\_\_\_\_\_. **A arte moderna: séculos XIX e XX - ensaios escolhidos.** Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, Lara Nuccia Guedes da. **Panorama da pintura contemporânea amazonense.** Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In:* VELHO, Otávio Guilherme (org.) **O fenômeno urbano.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOUZA, Leno José Barata. **Histórias de Manaus: entre memórias e literatura.** Revista Escrita. Vol. 5, n. 2 (2013). pp. 43-65. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/download/1415/8208/&usg=A0vVaw1nNs95s2qjw1vVxCUI6RYn>. Acesso em 31 dez. 2017.

SOUSA, Ellza. **Moacyr de todas as cores.** Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.

SUMMERS, David. Style. *In:* PREZIOSI, Donald (ed.). **The art of art history: a critical anthology.** 2. ed. New York: Oxford University Press, 2009.

TAINÉ, Hippolyte. **Filosofia da arte.** *In:* LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo.** São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 95-104.

\_\_\_\_\_. **Philosophie de l'art: tome premier.** Paris: Librairie Hachette Et, 1904.

\_\_\_\_\_. **Filosofia del arte: tomo I.** Traducción: A. Cebrián. [s/l]: Elaleph.com, 2000. Disponível em: <https://tiduriru.wordpress.com/25-taine-filosofia-del-arte/>. Acesso em: 11 jan. 2017.



TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida**: uma interpretação da Amazônia. 9. ed. Manaus: Editora Valer/ Edições Governo do Estado, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOROP, Peeter. Semiosfera como objeto de pesquisa na semiótica da cultura. *In*: MACHADO, Irene (org). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

VAN ECK, Caroline; MCALLISTER, James; VAN DE VALL, Renée. **The question of style in philosophy and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos**. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11**: as escolas e o problema do estilo. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 20-34.

\_\_\_\_\_. **The lifes of the artists**. Tradução de Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella. New York: Oxford University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos**. Tradução de Julio E. Payró. Barcelona: Editora Exito, 1956.

\_\_\_\_\_. **Le vite de più eccelenti pittori, scultori e architetti**: volume 1. Firenze: Felice Le Monnier, 1846a.

\_\_\_\_\_. **Le vite de più eccelenti pittori, scultori e architetti**: volume 2. Firenze: Felice Le Monnier, 1846b.

\_\_\_\_\_. **Le vite de più eccelenti pittori, scultori e architetti**: volume 3. Firenze: Felice Le Monnier, 1846c.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Historia del arte de la antigüedad**. Traducción de Joaquín Chamoro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2011. (ePub)

\_\_\_\_\_. **Geschichte der Kunst des Altertums**. Berlin: Verison 1.1, 2003. (E-Book Editon). Disponível em: [http://x0b.de/Geschichte\\_der\\_Kunst\\_des\\_Altertums.pdf](http://x0b.de/Geschichte_der_Kunst_des_Altertums.pdf). Acesso em: 30 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. **The history of ancient art**. Traduzido por G. Henry Lodge. Londres: John Chapman, 1850.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo**. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 41-48.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. *In*: VELHO, Otávio Guilherme (org.) **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte recente**. Tradução de João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Kunstgeschichtliche grundbegriffe: das problem der stilentwicklung in der neueren kunst**. München: Hugo Bruckmann, Verlag, 1915.

\_\_\_\_\_. Um estudo sobre as causas e a definição de um estilo: o exemplo do Barroco. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 11: as escolas e o problema do estilo**. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 115-128

\_\_\_\_\_. **Renacimiento y barroco**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.

\_\_\_\_\_. **Renascimento e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Renaissance und barock: eine untersuchung über wesen und entstehung des barockstils in Italien**. München: Theodor Ackermann, 1888.

WOLLHEIM, Richard. Pictorial style: two views. *In*: LANG, Berel. **The concept of style**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987. pp. 183-202.

\_\_\_\_\_. Style in painting. *In*: VAN ECK, Caroline; MCALLISTER, James; VAN DE VALL, Renée. **The question of style in philosophy and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. pp. 37-49.

\_\_\_\_\_. **A arte e seus objetos**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WOODFIELD, Richard. **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstración y natureleza**. Tradução de Mariana Frenk. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953.

**BRASIL**. Decreto Legislativo nº 41/2013. Disponível em: [http://www.cmm.am.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/PDL\\_041\\_2013.pdf](http://www.cmm.am.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/PDL_041_2013.pdf). Acesso em 17 nov. 2014.

## BIBLIOGRAFIA DE MOACIR ANDRADE

ANDRADE, Moacir. **Inventário de sonhos**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, 2014.

\_\_\_\_\_. **Desenhos**: desenhos e testemunhos. Manaus: Editora Valer, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Histórias, costumes e tragédias dos barcos do Amazonas**. Manaus: Edições Governo do Estado, 2012b.

\_\_\_\_\_. **Segredo dos silêncios**: cantigas de ninar e roda. Manaus: Sesc, 2012c.

\_\_\_\_\_. **Vida e pintura**: 66 anos de história e paixão pelas artes plásticas. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Portais**. Manaus: Editora Valer, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Acontecimentos de um Amazonas de Ontem**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 2006.

\_\_\_\_\_. **100 anos de arquitetura**. Manaus: [s/e], 1996.

\_\_\_\_\_. **Colégio Santa Dorotéia**: 1910 a 1995. Manaus: s.ed., 1995.

\_\_\_\_\_. **Antologia biográfica de personalidades ilustres do Amazonas**. Manaus: Imprensa Oficial do Amazonas, 1995.

\_\_\_\_\_. **Moacir Andrade**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1992.

\_\_\_\_\_. **Pratos, lendas, estórias e superstição de alguns peixes do Amazonas**: folclore do peixe do Amazonas. Manaus: Edição Governo do Estado, 1988.

\_\_\_\_\_. **Manaus**: ruas, fachadas e varandas. Manaus: Humberto Calderado, 1985a.

\_\_\_\_\_. **Nheengaré - ou poranduba dos dabacuris**: estórias dos beiradões amazônicos (folclore). Manaus: Imprensa Oficial, 1985b.

\_\_\_\_\_. **Tipos e Utilidades dos Veículos de Transportes Fluviais do Amazonas**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1983.

\_\_\_\_\_. **Manaus**: monumentos, hábitos e costumes. Manaus: Editora Umberto Calderado, 1982.

\_\_\_\_\_. **Amazônia**: a esfinge do terceiro milênio. Manaus: Editora Metro Cúbico, 1981.

\_\_\_\_\_. **Alguns aspectos da antropologia cultural do Amazonas**. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1978a.

## CATÁLOGOS E FOLDERS DAS EXPOSIÇÕES DE MOACIR ANDRADE

Panorama da Arte de Moacir Andrade. 2017b. (Folder)

Monumentalidade de Moacir Andrade. 2017a. (Folder)

**Moacir Andrade:** expõe 66 anos de pinturas. Manaus: Gráfica Moderna, 2007. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** 60 anos de arte no Amazonas. Manaus: s. ed., 2000. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** 50 ans, de expositions pour le Brésil et pour le monde/50 anos de exposições pelo Brasil e pelo mundo. Manaus: s. ed., c1991. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** 50 anos de exposições pelo Brasil e pelo Mundo. Tradução de Annie Helene Beucler de Souza Viana. Manaus: [s/e], 1987. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** expõe 45 anos de pinturas. Manaus: Editora Umberto Calderaldo LTDA., [1985c] (Catálogo)

**Moacir Andrade:** pintura. s/l: s. ed., 1979b. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** expõe pinturas. Manaus: s. ed., 1979a. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** expõe pinturas. Manaus: s. ed., 1978b. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** expõe pinturas. Manaus: Sharp, 1978a. (Catálogo)

**Moacir Andrade expõe pinturas:** 25 anos de exposições. Manaus: S/E, 1977. (Catálogo)

**Moacir Andrade.** Agosto de 1976.

\_\_\_\_\_. **Moacir Andrade expõe em São Luís.** São Luís - Maranhão: S/E, 1976. De 26/07 a 03/08/1976. (Folder)

\_\_\_\_\_. **Moacir Andrade expõe pinturas na SUFRAMA.** Manaus: S/E, 1975. (Catálogo)

\_\_\_\_\_. **Catalogo.** Manaus: Imprensa Oficial, 1974. (Catálogo)

**Exposição de obras de Moacir Andrade:** catálogo. SEC/Fundação Cultural do Amazonas - Museu do Estado - Pinacoteca. Manaus. De 20 a 30 de março de 1970. (Catálogo)

Folder da exposição de Moacir Andrade, na *Brazil Inter-American Development Bank - Staff Association*, de Washington, em 1968. De 21 a 31 de janeiro de 1968. (Folder)

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA/FUNDAÇÃO CULTURAL DO AMAZONAS. **Exposição coletiva dos concorrentes aos "Prêmios Estado do Amazonas" - artes plásticas - 1968.** Manaus: Vilhena, 1968. (Catálogo)

\_\_\_\_\_. **Exposição de obras de Moacir Andrade:** catálogo. Manaus: S/E, 1968.  
(Catálogo)

\_\_\_\_\_. **350<sup>o</sup>. aniversário Belém - Pará.** S/L: S/E, 1966. (Catálogo)

**Moacir Andrade:** catálogo. S/L: S/E, 1965. (Catálogo)



**JORNAIS IMPRESSOS**

FERREIRA, Barros. **Moacir Andrade - monumento vivo da pintura brasileira: pintor da magia amazônia.** *In:* Jornal Diário Popular. São Paulo, sem data (c. 1977).

JORNAL DO COMÉRCIO. **Moacir Andrade - 20 anos de pintura.** Manaus, de 9 de abril de 1972. Caderno Dois.

PACHECO, Mattos. **Pintor amazonense no museu de arte.** *In:* Diário de São Paulo, de 21 set. 1958. p. 4. Seção 3.

REGHR, América. **Moacir, homem comum e artista.** *In:* Jornal A Crítica, Manaus, de 29 de dezembro de 1975.

**DECRETOS E PORTARIAS**

Diário Oficial do Estado do Amazonas, nº 18.971, de 14 de agosto de 1959, p. 3.

Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 20.688, de dia 7 de julho de 1965, p. 2.

Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 20.727, de 23 de agosto de 1965, p. 1.

Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 20.728, de 24 de agosto de 1965, p. 5.

Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 20.763, de 5 de outubro de 1965, p. 2.

Diário Oficial do Estado do Amazonas, nº 20.7864, de 4 de novembro de 1965.

Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 20.860, de 2 de fevereiro de 1965, p. 2.

Diário Oficial do Estado do Amazonas nº 21.507, de 23 de abril de 1968, p. 2.

Diário Oficial da União nº 45, de 7 de março de 1997.

