

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

Marcelo Soares do Nascimento

**DIÁLOGOS DA TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DA CUIA NAS
OBRAS DE ROBERTO EVANGELISTA**

MANAUS/AM

2026

MARCELO SOARES DO NASCIMENTO

**DIÁLOGOS DA TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DA CUIA NAS
OBRAS DE ROBERTO EVANGELISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Prof.º Dr. Geraldo Jorge Tupinamba Valle
Coorientadora: Profa. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos

MANAUS/AM

2026

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

N244d	<p>Nascimento, Marcelo Soares do</p> <p>Diálogos da tradição e inovação: A representação da cuia nas obras de Roberto Evangelista / Marcelo Soares do Nascimento. Manaus : [s.n], 2026.</p> <p>102 f.: color.; 21.0 cm.</p> <p>Dissertação - Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas- Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2026.</p> <p>Inclui Bibliografia.</p> <p>Orientador: Geraldo Jorge Tupinambá do Valle.</p> <p>Coorientador: Tatiana de Lima Pedrosa Santos.</p> <p>1. Roberto Evangelista. 2. Videodança. 3. Patrimônio cultural. 4. Amazônia. 5. Memória. I. Geraldo Jorge Tupinambá do Valle (Orient.) II . Tatiana de Lima Pedrosa Santos (Coorient.) III. Universidade do Estado do Amazonas. IV. Título</p> <p>CDU(1997)168.522(043.3)</p>
-------	---

MARCELO SOARES DO NASCIMENTO

Diálogos da tradição e inovação: A representação da cuia nas obras de Roberto Evangelista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, na área de concentração: Teoria, História e Crítica da Cultura, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Ciências Humanas.

Aprovado em: 31 / 08 / 2026.

BANCA EXAMINADORA:



Documento assinado digitalmente
TATIANA DE LIMA PEDROSA SANTOS
Data: 17/09/2026 19:12:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos
Presidente da Banca



Documento assinado digitalmente
VALDEMIR DE OLIVEIRA
Data: 17/09/2026 18:13:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Valdemir de Oliveira
Avaliador Interno



Documento assinado digitalmente
ODENEI DE SOUZA RIBEIRO
Data: 18/09/2026 00:09:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro
Avaliador Externo

AGRADECIMENTOS

Escrever esta dissertação foi, antes de tudo, aprender a dançar com as dúvidas. E nenhuma dança se faz sozinha.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Geraldo Jorge Tupinambá do Valle, por ter acolhido meu corpo-pesquisa com generosidade, rigor e liberdade. Obrigado por me ensinar que a arte também é método e que ocupar um patrimônio é, também, um gesto acadêmico e político. Sua escuta e sua confiança fizeram este trabalho possível.

À minha co-orientadora, Profa. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos, pela leitura atenta, pelas provocações sensíveis e por me mostrar caminhos quando a criação parecia turva. Sua presença foi fundamental para que o gesto encontrasse a escrita e a escrita pudesse novamente encontrar a dança.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA), pelas aulas, referências e trocas que alargaram meu olhar sobre a cultura, a cidade, o corpo e a memória. Em especial, à banca de qualificação, pelas contribuições que reorientaram os rumos desta pesquisa e abriram novas possibilidades para o seu percurso.

Aos meus colegas de turma do PPGICH, por partilharmos angústias, cafés, textos e esperanças em uma pós-graduação feita na Amazônia. Levo comigo uma rede de encontros, e não apenas um diploma.

Ao Mercado de Origens da Amazônia, espaço que nos cedeu não apenas paredes, mas história, memória e luz. Filmar ali a videodança *Colorário*, produto artístico desta dissertação, foi reencontrar Manaus com o corpo e afirmar a potência de ocupar, experimentar e ressignificar o nosso patrimônio.

À obra e ao legado de Roberto Evangelista, artista que me ensinou que o passado não é apenas ruína, mas também convite. Que seu trabalho siga nos fazendo olhar, dançar e resistir.

Aos artistas que emprestaram corpo, olhar e talento para que *Colorário* existisse: intérprete, equipe de fotografia, trilha, filmagem, edição e produção. Sem vocês, haveria ideia, mas não haveria obra. O que era gesto solitário tornou-se criação compartilhada.

À FAPEAM e à UEA, pelo apoio institucional que tornou possível a dedicação a esta pesquisa.

À minha família, meu primeiro chão, por sustentar minhas ausências nos longos meses de escrita e criação. Aos amigos e ao meu petdog, por serem abrigo, colo e riso quando o cansaço apertava.

E, com todo o amor que coube em mim, à minha mãe. Este mestrado foi

atravessado pela sua partida. Houve dias em que a escrita parou, o corpo não dançou e o luto foi maior que qualquer teoria. Se cheguei até aqui, foi porque você me ensinou, a vida toda, a não parar de me mover. Cada página desta dissertação, cada gesto de *Colorário*, carrega um pouco da força que você me deu. Este título de mestre é, mais do que nunca, seu. É para você.

E, por fim, à dança. Por me lembrar, mesmo nos dias mais difíceis, nos dias de saudade, que ainda há movimento. E onde há movimento, há vida.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as relações entre arte, patrimônio cultural e memória amazônica a partir da produção do artista visual Roberto Evangelista, tomando como eixo de análise as obras *Mano-Maná das Utopias* (1976), *Mater Dolorosa I* (1976) e *Mater Dolorosa II* (1978). O estudo parte da compreensão de que a poética de Evangelista constitui uma forma de pensamento sobre a Amazônia, articulando crítica ambiental, cultura popular, saberes tradicionais e permanência das formas diante dos processos de devastação e apagamento. Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório, descritivo e baseada em pesquisa-criação, articulando levantamento bibliográfico, análise de obras visuais, investigação documental e experimentação artística por meio da videodança. Como desdobramento do percurso investigativo, foi concebida a videodança *Colorário*, realizada no antigo Complexo Booth Line, atual Mercado de Origens da Amazônia, em Manaus, compreendida como procedimento metodológico de produção de conhecimento. Ao estabelecer um diálogo poético com a obra de Evangelista, *Colorário* desloca a discussão sobre patrimônio para o campo da experiência sensível, propondo que a preservação ultrapassa a conservação material e depende da permanência das relações entre corpo, memória, território e cultura. Os resultados evidenciam que a videodança constitui uma linguagem capaz de produzir leituras críticas sobre o patrimônio cultural amazônico, ampliando as possibilidades de interlocução entre artes visuais, dança e audiovisual. Conclui-se que a criação artística, articulada à pesquisa acadêmica, configura uma forma de resistência aos processos de invisibilização da memória, reafirmando a arte como espaço de elaboração estética, produção de conhecimento e reinvenção dos modos de habitar a Amazônia.

Palavras-chave: Roberto Evangelista; videodança; patrimônio cultural; Amazônia; memória.

ABSTRACT

This research investigates the relationships between art, cultural heritage, and Amazonian memory through the work of visual artist Roberto Evangelista, focusing on *Mano-Maná das Utopias* (1976), *Mater Dolorosa I* (1976), and *Mater Dolorosa II* (1978). The study argues that Evangelista's poetics constitute a way of thinking about the Amazon by articulating environmental criticism, popular culture, traditional knowledge, and the persistence of forms in the face of processes of devastation and erasure. Methodologically, the research adopts a qualitative, exploratory, and descriptive approach grounded in practice-based research, combining bibliographic review, visual artwork analysis, documentary research, and artistic experimentation through videodance. As a result of this investigative process, the videodance *Colorário* was created in the former Booth Line Complex, now the Amazon Origins Market, in Manaus. *Colorário* is understood as a methodological procedure for knowledge production. By establishing a poetic dialogue with Evangelista's work, the videodance shifts the discussion of heritage toward the realm of embodied experience, proposing that preservation extends beyond material conservation and depends on the continuity of relationships among body, memory, territory, and culture. The findings demonstrate that videodance is capable of producing critical readings of Amazonian cultural heritage while expanding the dialogue between visual arts, dance, and audiovisual practices. It is concluded that artistic creation, when integrated with academic research, constitutes a form of resistance to processes of memory erasure, reaffirming art as a space for aesthetic reflection, knowledge production, and the reinvention of ways of inhabiting the Amazon.

Keywords: Roberto Evangelista; videodance; cultural heritage; Amazon; memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mesmo espaço, dois momentos diferentes.	74
Figura 2 - Antigo Complexo Boothline, Manaus.	74
Figura 3 - Primeiros ensaios	77
Figura 4 - Primeiros ensaios	78
Figura 5 - Fachada do atual Mercado de origem.	79
Figura 6 - Reconhecimento do espaço.	80
Figura 7 - Laboratório de improvisação.	81
Figura 8 - Gravação.	82
Figura 9 - Ambientação com a luz.	83
Figura 10 - Intérprete e filmmaker.	83
Figura 11 - Processo de edição.	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: EVANGELISTA, A CUIA E SUAS MANIFESTAÇÕES NA CULTURA AMAZÔNICA	14
1.1 Tensionamentos da arte e da arte na/da Amazônia	15
1.2 Compreendendo o Folclore, a cultura popular e suas expressões no cenário da Amazônia	21
1.3 Roberto Evangelista: artista de coletivos e de resistência	26
CAPÍTULO 2: A CUIA, SUA GÊNESE E SIMBOLOGIA POÉTICO-IDENTITÁRIO PARA EVANGELISTA	46
2.1 A cuia em sua gênese e símbolo poético-identitário das Amazônias	46
2.2 Articulações metodológicas de pensar-fazer performance e cultura artística	59
CAPÍTULO 3: TECENDO DIÁLOGOS ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO: VIDEODANÇA “COLORÁRIO”	65
3.1 A cuia entre tempos: herança, transformação e re-existência simbólica	66
3.2 Videodança: fundamentos e linguagem	68
3.3 Processo criativo: da improvisação à tela	72
3.4 Colorário: análise, transcrição e retomadas poéticas	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99

INTRODUÇÃO

Um menino do interior que desceu o rio, chegou a Manaus para estudar dança e acabou aprendendo, nesse caminho, o que é cultura, arte e o que significa tornar-se artista da dança no Amazonas.

Aqui, permito-me uma breve quebra de protocolo. Até este momento, espera-se que a escrita desta introdução se construa em terceira pessoa, procurando apresentar o objeto, o problema e os caminhos desta pesquisa, mas há algo que não pode ser compreendido sem que eu diga, ainda que brevemente, de onde parto. Por isso, a partir daqui, escrevo em primeira pessoa.

Meu nome é Marcelo Soares, artisticamente Marcello Linz. Nasci em Pauini, às margens do rio Purus, no sul do Amazonas. Trabalho com dança há 24 anos, entre a criação, a interpretação, a produção, a pesquisa e a direção. Se eu precisasse resumir minha trajetória em uma frase, seria a que inicia a seção. Minha relação com a dança começou ainda em Pauini, nas festas, nas escolas, nas quadras e nos grupos que se reuniam para dançar. Antes de saber que aquilo poderia ser chamado de formação artística, eu já aprendia com o corpo, com a festa e com o coletivo. O interior me deu a base: a festa, o coletivo, a vontade de fazer. Foi dali que vieram minhas primeiras experiências com o palco e também uma maneira de perceber a cultura como algo que se vive antes mesmo de ser nomeado.

Quando cheguei a Manaus, a dança ganhou outros contornos. Vieram a formação, os palcos, os grupos, as aulas e as experiências que me fizeram compreender a dança também como profissão. Na graduação em Dança, na UEA, esse percurso encontrou uma outra linguagem: a videodança. Foi também nesse período que conheci a obra de Roberto Evangelista e tive contato com o Festival de Vídeo e Dança do Amazonas. A aproximação entre corpo, câmera e território começou, então, a fazer parte das minhas inquietações.

Com o tempo, deixei de ocupar apenas o lugar de quem dança e passei também a criar, produzir e propor. Os festivais e projetos que desenvolvi a partir das políticas de fomento à cultura ampliaram minha relação com a videodança e me fizeram perceber que criar também é construir espaços, reunir pessoas, experimentar linguagens e pensar o lugar de onde se cria. Nesse percurso, as perguntas sobre corpo, imagem, memória e cultura amazônica foram deixando de ser apenas inquietações artísticas e começaram a pedir outro espaço de elaboração.

Foi nesse movimento que cheguei ao mestrado, em 2024, no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas. Não cheguei à universidade vindo de fora do meu objeto. Cheguei trazendo

uma experiência construída no corpo, nas festas, nos palcos, nas salas de aula, nos projetos e nas imagens que produzi ao longo desse caminho. O mestrado apareceu, então, menos como uma mudança de direção e mais como uma possibilidade de voltar àquilo que eu já fazia e perguntar sobre isso de outra maneira.

É a partir desse encontro que esta pesquisa se constitui. Busco compreender de que maneira Roberto Evangelista mobiliza a cuia como dispositivo estético, simbólico e político na arte contemporânea amazônica e como essa mobilização pode reverberar em um processo de criação em videodança. A questão retorna para o meu próprio fazer, para o corpo que dança, para a câmera que enquadra e para a criação que nasce desse diálogo.

É nesse ponto que surge *Colorário*. A videodança vem como um desdobramento do próprio processo investigativo: ao aproximar a cuia da dança, da imagem e do audiovisual, procuro experimentar, por meio da criação, aquilo que a análise me permite perceber. A cuia passa, assim, de objeto observado a elemento de criação; de matéria presente no cotidiano amazônico a matriz para pensar corpo, memória, território e identidade.

Por isso, situar minha trajetória nesta introdução significa reconhecer que esta pesquisa é também atravessada pelo lugar de onde olho, crio e escrevo. Minha experiência como artista da dança participa das perguntas, das escolhas metodológicas e da própria possibilidade de criação. Nesse sentido, a subjetividade do pesquisador-artista é compreendida como parte do percurso da pesquisa e não como algo que deva ser apagado para garantir uma suposta neutralidade.

É a partir desse lugar – entre o menino de Pauini que dançava nas festas, o artista que chegou a Manaus, o corpo que aprendeu a dançar, o produtor que passou a criar seus próprios projetos e o pesquisador que agora retorna às perguntas que atravessaram esse caminho – que esta dissertação se constrói.

A pesquisa será desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa, articulando pesquisa bibliográfica e análise estética, com referências interdisciplinares dos campos das artes visuais, da cultura material, da semiótica e da crítica cultural. Autores como Paulo Herkenhoff, Anne Cauquelin e André Stoco contribuem para a construção do olhar analítico sobre as obras de Roberto Evangelista. A esse percurso somam-se os registros dos cadernos de campo, as anotações do processo de criação e as reflexões produzidas durante a elaboração da videodança, considerando o entrelaçamento entre a subjetividade do pesquisador-artista e o universo simbólico investigado.

O percurso metodológico compreende três movimentos. O primeiro consiste na consolidação teórica e crítica da pesquisa, especialmente na aproximação com a trajetória de Roberto Evangelista, sua produção artística e os sentidos atribuídos à cuia

em suas obras. O segundo corresponde ao processo de criação da videodança *Colorário*, inspirado nas relações estabelecidas com a cuia e com a obra do artista, envolvendo práticas corporais, composição coreográfica, experimentações, gravação e montagem. O terceiro movimento consiste na análise posterior desse processo, buscando compreender as aproximações, deslocamentos e sentidos produzidos entre a obra de Evangelista e a criação autoral.

A dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro, “Evangelista, a cuia e suas manifestações na cultura amazônica”, apresenta a trajetória do artista e sua inserção no contexto artístico amazônico, buscando compreender os impactos de sua produção e as relações que estabelece com questões culturais, sociais e ambientais da região. Nesse capítulo, também são desenvolvidas as primeiras aproximações com a cuia em sua obra, articuladas às discussões sobre folclore, tradição e cultura popular. O segundo capítulo, “O fazer artístico e a linguagem da videodança a partir das cuias de Evangelista”, desloca o olhar para o fazer artístico e para a videodança enquanto linguagem. A partir da compreensão da cuia como símbolo poético e identitário, discute-se a possibilidade de diálogo entre a obra de Evangelista e a criação autoral, apresentando o processo de construção de *Colorário*, suas etapas, procedimentos e experimentações.

Por fim, o terceiro capítulo, “Tecendo diálogos entre a tradição e a inovação: videodança “Colorário”, retoma os elementos desenvolvidos ao longo da pesquisa para refletir sobre os sentidos produzidos no encontro entre a obra de Roberto Evangelista e minha própria produção artística. Nesse capítulo, a cuia é novamente colocada em movimento, agora como elemento de uma criação que articula corpo, imagem, memória e território, compreendendo a videodança como espaço de transcrição e de elaboração de sentidos sobre a experiência amazônica.

Assim, os três capítulos acompanham um percurso que vai da obra à criação e da criação à reflexão. Um percurso que começa na cuia de Evangelista, atravessa meu corpo e minha experiência artística e retorna à pesquisa como possibilidade de produzir outros sentidos. Entre tradição e inovação, entre memória e criação, entre o objeto cotidiano e sua transformação em imagem, esta dissertação procura compreender o que a arte pode fazer quando aquilo que nasce do território encontra outros modos de ser visto, pensado e recriado.

CAPÍTULO 1: EVANGELISTA, A CUIA E SUAS MANIFESTAÇÕES NA CULTURA AMAZÔNICA

Pensar a arte no contexto amazônico é entrar em um campo atravessado por múltiplas temporalidades, cosmologias e disputas simbólicas. Neste capítulo, propomos delinear o terreno teórico e histórico sobre o qual se ergue a obra de Roberto Evangelista, destacando a centralidade da cuia enquanto elemento simbólico e material que conecta tradição, território e inovação estética. Para isso, estruturamos a discussão em três movimentos principais, que se complementam e se tensionam mutuamente: a problematização da arte amazônica, a discussão sobre folclore, cultura popular e tradição, e a inserção biográfica e estética da obra de Evangelista nesse campo ampliado.

Na primeira seção, abordamos os tensionamentos em torno da noção de “arte amazônica”, problematizando seu uso histórico e contemporâneo. Partimos das reflexões de Costa (2021), que analisa a constituição do termo e suas implicações geopolíticas, culturais e simbólicas, articulando-o com a ideia de “comunidade imaginada” proposta por Benedict Anderson (2008) e a noção de “invenção da Amazônia” apresentada Lúcia Helena Gondim (1994). A arte amazônica é discutida aqui como espaço de disputas estéticas e políticas, em diálogo com processos globais e locais, inspirando-nos, para isso, em categorias propostas por Boaventura de Sousa Santos sobre localismo globalizado e globalismo localizado. Esse primeiro momento permite compreender como Evangelista atua dentro de um campo projetivo de arte, inscrevendo sua produção em redes críticas que articulam memória, território e insurgência.

Na segunda seção, aprofundamos a discussão em torno das noções de folclore, tradição e cultura popular, reconhecendo-as como campos dinâmicos de elaboração simbólica e política. Aqui, mobilizamos autores como Antonio Gramsci (1982) – que entende o folclore como elaboração cultural das classes subalternas –, Luís da Câmara Cascudo, Sérgio Ferretti (2003) e Carlo Ginzburg para pensar essas práticas não como resíduos estáticos do passado, mas como formas vivas de resistência e de criação de mundos. Também estabelecemos um diálogo sobre tradição e costume, bem como o problematizar as rupturas e continuidades que atualizam as práticas culturais no presente. A cuia, enquanto objeto de uso cotidiano,

ritual e patrimonial, emerge nesse contexto como um signo poético-político que atravessa práticas populares e campos artísticos, tornando-se um elo entre passado e futuro.

Na terceira seção, o capítulo volta-se para a trajetória de Roberto Evangelista, apresentando-o como artista de coletivos e de resistência. A partir de autores como Renan Freitas Pinto (2017), Paulo Herkenhoff (1996), Francisco Rider (2024), Araújo e Gomes (2017), entre outros, discutimos como Evangelista tensiona as fronteiras entre arte contemporânea, arte popular e cultura amazônica. Exploramos ainda sua relação com movimentos contra hegemônicos, sua inserção em contextos de repressão política e as estratégias estéticas que desenvolveu para inscrever a Amazônia como matéria viva em suas obras.

Encerramos o capítulo situando as obras “Mano-Maná” (1976) e “Mater Dolorosa I” (1976) como marcos inaugurais de sua poética ecológica e crítica, e apresentamos “Mater Dolorosa II – In memoriam” (1978) como obra central que sintetiza e radicaliza suas proposições estéticas. Essas três obras estruturam uma linha do tempo simbólica e conceitual que será retomada e aprofundada no decorrer da dissertação, especialmente no diálogo com a criação da videodança “Colorário”.

Assim, este capítulo funciona como alicerce conceitual e histórico para os capítulos seguintes. Ele fornece o contexto simbólico, político e artístico que permitirá compreender, mais adiante, os desdobramentos metodológicos e criativos da pesquisa. Aqui se costura a malha entre cultura popular e arte contemporânea, tradição e inovação, memória e invenção — fios que Evangelista habilmente entrelaça em sua obra e que orientarão todo o percurso investigativo desta dissertação.

1.1 Tensionamentos da arte e da arte na/da Amazônia

Discutir a “arte amazônica” é andar por territórios onde esse conceito é operado no campo da arte especializada, e ativamente fabricado e disputado em seu significado pelos diversos atores sociais que o manejam. Trata-se de um assunto que tem ganhado destaque crescente nos debates do sistema internacional de arte,

servindo de base para propostas curatoriais, coleções museológicas e pesquisas historiográficas.

Ademais, a importância de pensar a arte desde a Amazônia está justamente em compreender esse território como lugar de múltiplas cosmologias, corpos, linguagens e temporalidades, onde práticas estéticas se entrelaçam com modos de vida. Esse entendimento permite deslocar a arte amazônica de um lugar periférico ou exótico para situá-la no centro de debates globais sobre identidade, colonialidade e memória. É nesse contexto que autores como Gil Vieira Costa (2021) propõem um olhar atento à história de uso do termo “arte amazônica”.

De acordo com Costa (2021), a articulação entre as palavras “arte” e “Amazônia” não é recente, contando com antecedentes desde boa parte do século XX. Exemplos notáveis incluem a I Bienal Amazônica de Artes Visuais, realizada em Belém, no Pará, em 1972, e a mais recente I Bienal Internacional de Arte Amazônica, ocorrida em Pucallpa, no Peru, em 2019. O autor afirma que uma análise atenta dessas iniciativas revela que, apesar do interesse mútuo pelo tema, “cada mostra maneja (e foi manejada) por uma ideia específica de arte amazônica, seguindo direções distintas” (Costa, 2021, p. 147).

Para começar, por que é possível associar a produção artística a um espaço como a Amazônia? Em geral, o adjetivo pátrio não é adicionado à produção artística a partir de um bioma ou ecossistema, e sim a partir de um território geopolítico (Costa, 2021, p.148).

A natureza do termo suscita um “mal-estar” e uma questão fundamental, conforme o trecho acima: de fato há algo como uma arte amazônica? O manejo frequente da ideia de arte amazônica sugere, portanto, que a Amazônia é vista “sobretudo [como] um território geopolítico,” e não apenas uma região natural. Contudo, colocar o conceito “em suspenso” é, de certa forma, ameaçar a sua “frágil notoriedade (inter)nacional” arduamente conquistada.

É crucial considerar a monumentalidade da região de que falamos. A Amazônia abrange cerca de 7,8 milhões de quilômetros quadrados e se distribui pelo território de nove países, o Brasil conta com 67% da espacialidade, “seguido por Peru, Bolívia, Colômbia e Venezuela, orbitando entre 10% e 5% cada um, e depois Guiana, Suriname, Equador e Guiana Francesa, com cerca de 3% a 1% cada” (Costa, 2021,

p. 148). Socialmente, sua população está estimada em cerca de 34 milhões de habitantes, englobando metrópoles urbanas, centenas de línguas ameríndias vivas e pequenas comunidades de povos da floresta.

Quando falamos de arte amazônica partimos, em geral, do pressuposto de que ela se vincula a essas sociedades e manifesta certa “identidade cultural amazônica” – mas pode ser um equívoco procurarmos por alguma homogeneidade social em um território tão vasto e relativamente tão populoso. Além disso, o mundo da arte tem acompanhado os debates das ciências humanas, nos quais as noções de “identidade” e “cultura” estão sob desconfiança cada vez maior (Costa, 2021, p. 148).

Trata-se, portanto, de distinguir a "arte na Amazônia" (fenômenos artísticos agrupados apenas pela localização geográfica ou territorial) da "arte amazônica", que será entendida como "arte projetivamente amazônica". Esta última se define por uma postura intencional de trabalhar conscientemente com aspectos amplos dos imaginários da e sobre a Amazônia, distinguindo-se por sua capacidade de refletir sobre as questões culturais e sociais da região. Esta perspectiva permite considerar que nem toda arte produzida na Amazônia é arte amazônica, e que certa produção de fora da região pode ser incluída no conceito. O que a define é sua capacidade de refletir criticamente sobre as questões culturais, sociais, históricas e ecológicas da região. É precisamente nesse campo projetivo que a obra de Roberto Evangelista se inscreve: sua produção tensiona imaginários sobre a região, articulando materialidades locais, como a cuia, a juta e as penas, com problemáticas culturais, históricas e ecológicas de alcance global.

Como dito anteriormente pelo autor, essa definição, de caráter projetivo, estabelece duas consequências cruciais: nem toda arte produzida na Amazônia pode ser abarcada pelo termo, e, por outro lado, certas produções artísticas gestadas fora da região devem ser incluídas no conceito, como a individual *Amazonia by Maria*, de Maria Martins, realizada em Nova Iorque em 1943. Curadorias, como a *Coleção Amazoniana* (organizada por Orlando Maneschy entre 2012 e 2013), já operam nessa lógica, buscando obras onde artistas, “da região ou de fora, projetam suas vivências no lugar” (Costa, 2021, p. 150). Essa operação de seleção, que privilegia certas obras e artistas em detrimento de outros, consolida a arte amazônica como um espaço de disputas estéticas e políticas, centrado no debate sobre quais sujeitos e obras

possuem suficiente “amazonidade”. Nesse debate, Evangelista se torna uma figura paradigmática: sua obra ocupa um lugar central justamente por materializar, desde os anos 1970, uma postura consciente de trabalho sobre e com a Amazônia. Em suas instalações e performances, a Amazônia surge como matéria simbólica, corpo e tempo. É um território pensado poeticamente e criticamente.

A reflexão sobre a arte amazônica está intrinsecamente ligada à construção da identidade regional. A Amazônia, de acordo com Costa (2021), é entendida como uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2008), um território que, assim como os estados-nação, tem sua identidade cultural em processo de invenção e não é simplesmente a somatória das muitas identidades culturais locais (como a mundurucu ou a ianomâmi). Historicamente, a região foi “inventada” (Gondim, 1994) no contexto da expansão marítima colonial, onde imagem e imaginário foram sobrepostos ao lugar concreto.

O recurso crescente a pautas identitárias pode ser interpretado como resposta à globalização hegemônica, em que artistas e coletivos mobilizam imaginários regionais como estratégia de resistência simbólica. Neste contexto, a arte amazônica, sendo uma manifestação projetiva de uma identidade cultural pressuposta, pode ser compreendida como uma “cultura com aspas” (Cunha, 2017 *apud* Costa, 2021, p. 157), performada a partir da apropriação do conceito ocidental de arte em benefício de agendas políticas e poéticas.

Nesse mesmo passo, temos, a partir das postulações de Costa (2021), a disposição de algumas categorias analíticas que auxiliam o embasamento de nossas análises.

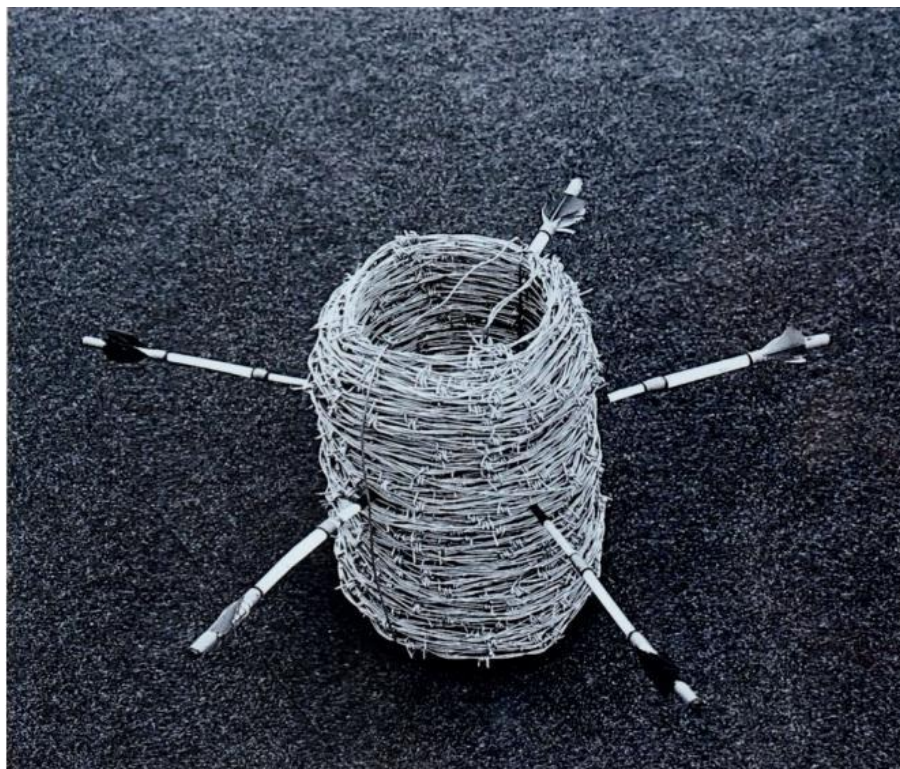
Operar com as categorias de local e global, para analisar o fenômeno artístico, requer cuidados. Afinal, os limites entre elas são sempre imprecisos e provisórios. Aqui, proponho usá-las de modo a tornar visíveis algumas características daquilo que tem sido chamado de arte amazônica. Local e global são categorias que se referem a processos de mundialização e globalização social, nos quais um elemento cultural, inicialmente localizado, se expande e é exportado, de modo a ser tornar globalizado. A esse processo, que Boaventura de Sousa Santos (2002) chama de “localismo globalizado”, cabe uma contraparte que é o processo de re-localização desse elemento cultural tornado global, um “globalismo localizado” (Costa, 2021, p. 157).

Para analisar o heterogêneo conjunto de obras que compõem o conceito de arte amazônica, o autor propõe categorizá-las em relação às tendências estéticas e às posições ideológicas. No nível estético/artístico, podem ser diferenciadas três categorias gerais: manifestações autóctones, que são elaborações estéticas ameríndias com um sistema de valores estéticos próprio, paralelo ao ocidental; manifestações internacionalistas, que operam com os valores estéticos ocidentais e globalizados; e manifestações mestiças, resultantes da crioulização (Glissant, 2005 *apud* Costa, 2021, p. 152), onde elementos culturais díspares se encontram, articulando heranças nativistas e tendências internacionais.

No nível ideológico, segundo o autor, a arte projetivamente amazônica se relaciona com a Amazônia por meio de quatro posturas gerais, que podem coexistir em uma única obra: Postura Identitária, ou seja, a busca se relacionar com a "identidade amazônica" (para afirmá-la, negá-la ou criticá-la); Postura fenomenológica, o entendimento da região como fenômeno estético específico (luz, cor, materialidade, espaço, tempo); Postura Antropológica, aquela que volta-se para a compreensão dos grupos sociais amazônicos e suas formas de vida; Por fim, a Postura engajada, ativista ou participativa, sendo aquela que manifesta comprometimento social e político com aspectos específicos da realidade regional.

A exposição *Amazônia Report* (Jonier Marin, 1976/2016) é usada pelo autor como exemplo, mostrando como suas obras podem ser lidas como internacionalistas e mestiças, e como elas revezam as quatro posturas ideológicas, desde o uso da cor verde como metáfora identitária até a denúncia do desenvolvimentismo e do genocídio indígena. A obra *Legal ou não* (figura 01) consegue reunir aspectos das quatro posturas, ao manejar o choque entre culturas com arame farpado e flechas indígenas.

Figura 1 - Legal ou não, Jonier Marin, instalação, 1976.



Fonte: Costa (2021, p. 157).

Discutir a arte amazônica é importante para compreender os usos da "marca Amazônia", que tem alto valor simbólico e financeiro. Além disso, Costa (2021) ainda aponta que a questão amazônica se funde com três questões cruciais da contemporaneidade: o dilema ambiental, as alteridades não ocidentais e a compreensão da colonialidade. O trabalho com o conceito permite a formulação de imagens novas e a construção de imaginários comprometidos com Amazônias concretas e heterogêneas, distanciando-se de representações simplificadoras.

Este território multicultural, a abrigar numerosas populações, necessita de investigação mais profunda, principalmente em seu aspecto artístico, na produção e nas poéticas. É com o escopo de se pensar criticamente a produção artística amazônica que será apresentada a seguir uma arte representativa, a qual, sob o esteio de vivência e experimentação, encontra solo fértil para a produção criativa para mostrar uma Amazônia complexa, repleta de vida e de poesia (Oliveira Filho, 2018, p. 56).

Para compreender plenamente esse processo de criação e resistência no campo da arte amazônica, é necessário recuar um passo e examinar como conceitos como *folclore*, *tradição* e *cultura popular* foram historicamente mobilizados para construir narrativas sobre pertencimento, identidade e autenticidade cultural. É a partir dessas noções – e de seus deslocamentos teóricos – que podemos compreender melhor os modos de fabricação e disputa da “amazonidade” no campo artístico.

1.2 Compreendendo o Folclore, a cultura popular e suas expressões no cenário da Amazônia

A compreensão da arte amazônica exige que se retorne a um campo profundo e dinâmico de práticas culturais que estruturam os modos de vida da região: o folclore, a tradição e a cultura popular. Esses elementos são formas vivas de criação e transmissão de saberes, mobilizadas por comunidades indígenas, ribeirinhas e urbanas ao longo de séculos. Trata-se de práticas em fluxo, que articulam memória coletiva, territorialidade e resistência, servindo como base simbólica e política para a produção artística contemporânea.

É nesse contexto de particularidades que se parte para compreender a dinâmica cultural explícita no cotidiano de uma realidade bem distinta daquela de outras regiões nacionais, fator que reverberada na produção artística e traduz sentimentos no fazer artístico amazônico. Silva afirma: “[...] A Amazônia põe questões singulares, é certo, mas nunca isoladas. Como um espaço de diversidades e de desigualdades, os fundamentos organizativos da sociedade regional são também uma dimensão da sociedade brasileira” (Silva, 2012, p. 11 *apud* Oliveira Filho, 2018, p. 55).

O folclore e a cultura popular desempenham papel central tanto na formação do imaginário regional quanto na constituição da matéria-prima da arte amazônica. Como campo de elaboração simbólica coletiva, o folclore foi definido por autores clássicos como uma espécie de “psicologia social”, um aglomerado de fragmentos históricos de crenças, ritos, narrativas e cosmologias (Gramsci, 1978 *apud* Ferretti, 2003).

No Brasil, intelectuais como Luís da Câmara Cascudo se dedicaram a coletar e sistematizar essas manifestações, buscando compreendê-las como parte constitutiva da formação nacional. Sua *Antologia do Folclore Brasileiro* (1944) reuniu relatos de cronistas e viajantes desde o século XVI, nos quais a Amazônia e seus povos aparecem marcados por um olhar católico europeu que via o território com fascínio e temor – relatos sobre figuras como o Curupira, rituais indígenas e festividades foram centrais para a construção de um imaginário exótico que ecoa até hoje. Essa massa simbólica – híbrida, contraditória e politicamente carregada — constitui um dos alicerces sobre os quais a arte projetivamente amazônica se estrutura: reinterpretando, tensionando ou contestando narrativas herdadas da colonialidade.

O folclore, em um sentido geral, é um termo que enfrenta inúmeros ambientes de mal-estar, sendo por vezes criticado por ser antiquado ou ultrapassado, e cujos significados são múltiplos e nem sempre bem definidos. No entanto, tanto Câmara Cascudo (Tizzot-Filho, 2019) quanto Sérgio Ferretti (2003), ao citar Gramsci, oferecem estruturas conceituais robustas para lidar com a cultura popular e o folclore, posicionando-os como elementos cruciais para a compreensão das sociedades. Tizzot Filho, em seu artigo intitulado “Câmara Cascudo e a valorização da cultura popular pela narrativa do outro” (2019), investiga e discute as repercussões que a obra de Cascudo teve dentro do cenário teórico do folclore, indicando que o intelectual e professor brasileiro dedicou sua vida ao estudo da cultura popular e do folclore, trabalho considerado por Mário de Andrade um “divisor de águas” pela seriedade e método científicos empregados na coleta de material folclórico.

De acordo com o autor, Cascudo considera que o folclore é uma “ciência da psicologia coletiva”, com seus próprios processos de pesquisa, métodos de classificação e uma finalidade que se estende à psiquiatria, educação, história, sociologia, antropologia, administração, política e religião. A obra *Antologia do Folclore Brasileiro* (1944) é fundamental nesse sentido, oferecendo um panorama amplo da coleta folclórica nacional desde o século XVI até o XX, feita por cronistas, viajantes estrangeiros e estudiosos brasileiros. Cascudo atuou como um intelectual mediador, direcionando esforços para que os elementos folclóricos fossem reconhecidos como componentes importantes para a formação nacional.

Em sua seleção, incluiu narrativas de viajantes e religiosos de matriz preponderantemente católica, como Padre Anchieta e Padre Manuel da Nóbrega, que descreveram festividades, rituais e figuras do imaginário, como o Curupira, sob a perspectiva do “outro”, buscando criar um conhecimento mediato que possibilitasse ao leitor europeu o acesso a um “objeto ausente”. Essa seleção reforça a posição de Cascudo entre os pesquisadores do folclore nacional, valorizando a diversidade de interesses e opiniões na construção da identidade brasileira. Embora possuísse características conservadoras, seu legado permanece relevante, pois permite que a obra seja utilizada de forma educativa e para incentivar o conhecimento da cultura popular, fornecendo uma base para a valorização das manifestações culturais e para uma sociedade mais aberta à diversidade.

Pensar folclore e cultura popular no contexto brasileiro implica compreender que essas práticas não constituem um conjunto fixo de tradições estáticas, mas campos de disputa simbólica e política, atravessados por processos históricos de colonização, subordinação de saberes e resistência. Como observou Gramsci (1982), o folclore deve ser encarado como um espaço de elaboração cultural das classes subalternas, formado por fragmentos de concepções de mundo que coexistem em tensão com a cultura hegemônica. Gramsci se opõe à leitura paternalista ou meramente colecionista do folclore, muito comum nos estudos do século XIX, e propõe compreendê-lo como produção histórica viva, que expressa modos de pensar e agir enraizados nas experiências populares.

Sérgio Ferretti (2003), em diálogo com Gramsci, Carlo Ginzburg e Bakhtin, enfatiza que a cultura popular não pode ser reduzida a um “resíduo” das classes dominadas, mas deve ser reconhecida como campo de criação e circulação de saberes. Ao longo do século XX, esse entendimento foi fundamental para os debates sobre identidade nacional no Brasil, nos quais a valorização das culturas afro-brasileiras e indígenas tensionou a centralidade de matrizes eurocêntricas. Renato Ortiz (1992 apud Ferretti, 2003) observa que a noção moderna de “cultura popular” no país surge nesse momento de inflexão, quando padrões estéticos não europeus começam a ser reconhecidos como legítimos na produção cultural nacional.

A existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi aos poucos se autodefinindo como folclore, antropologia social, história das tradições populares, etnologia européia. Todavia, o emprego do

termo cultura para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de 'cultura primitiva' é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como 'camadas inferiores dos povos civilizados' possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe. Dessa maneira foi superada, pelos menos verbalmente, não só a concepção antiquada de folclore como mera coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas ideias, crenças, visões do mundo das classes subalternas nada mais do que um acúmulo desorgânico de fragmentos de ideias, crenças, visões do mundo elaborados pelas classes dominantes provavelmente vários séculos antes. A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominadas. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura?

Assim, a discussão sobre folclore e cultura popular, sob a ótica gramsciana, é inseparável da luta de classes, considerando a cultura popular em oposição à cultura oficial. Essa perspectiva é especialmente relevante para a arte amazônica, pois ela se insere em uma disputa sobre pertencimento e representação, servindo muitas vezes como voz das alteridades não ocidentais, cujas culturas populares e folclóricas foram historicamente marginalizadas pela colonialidade.

No contexto amazônico, esse processo de valorização e disputa cultural ganha contornos próprios, dada a força dos saberes indígenas e caboclos na conformação das práticas cotidianas e das expressões artísticas. A cuia (vasilha feita do fruto da *Crescentia cujete*) emerge como um desses elementos emblemáticos. De origem indígena, ligada a usos rituais e domésticos, a cuia é um suporte de memória coletiva, linguagem visual e sociabilidade. Sua produção artesanal foi registrada desde o século XVI e permanece como prática viva e transmitida entre gerações, sobretudo por mulheres ribeirinhas. Em Santarém, os modos de fazer cuias pintadas e bordadas (figura 02) foram reconhecidos em 2015 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (Sousa et al., 2020). Essa valorização institucional confirma a importância da cuia enquanto patrimônio cultural e evidencia a vitalidade de um saber-fazer comunitário que atravessa o tempo sem se fossilizar.

Figura 2 - Cuia pintada por mulheres de Monte Alegre - PA



Fonte: Rezende, 2020.

Mais à frente (Capítulo 2) nos atermos com mais profundidade à figura da cuia, mas é nesse campo de disputa simbólica que se insere a obra de Roberto Evangelista. Ao incorporar cuias e outros materiais naturais em suas instalações e performances, Evangelista desloca a cuia de seu uso cotidiano e ritual para o campo da arte contemporânea, tensionando fronteiras entre popular e erudito, tradição e crítica, memória e invenção. Seu trabalho opera tanto sobre a materialidade quanto sobre as camadas simbólicas e históricas do objeto, reativando seu poder de significação. Em vez de simplesmente representar a Amazônia, Evangelista a projeta, reinscrevendo elementos da cultura popular em uma linguagem estética insurgente e reflexiva.

Assim, compreender folclore, tradição e cultura popular na Amazônia é compreender suas raízes históricas e também seus deslocamentos e atualizações. A cuia, ao transitar entre práticas comunitárias, circuitos patrimoniais e campos artísticos, exemplifica a vitalidade dessas práticas culturais como formas de resistência e de elaboração de novos imaginários amazônicos. Essa discussão é fundamental para compreender a trajetória e a produção artística de Roberto Evangelista: sua biografia e obra não podem ser dissociadas do território simbólico

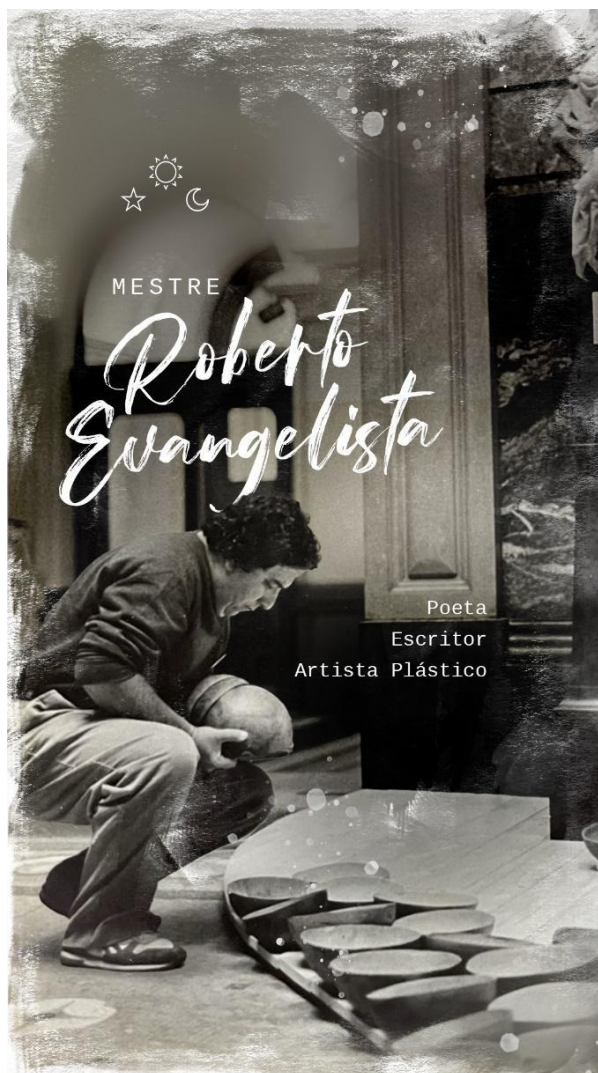
que as sustenta — um território tecido por práticas populares, histórias de resistência e contínuas invenções culturais.

1.3 Roberto Evangelista: artista de coletivos e de resistência

Ousar falar de Roberto Evangelista, como bem postulam Araújo e Gomes no trecho abaixo, é assumir o risco de não dar conta da totalidade de um artista cuja trajetória atravessa linguagens, territórios e tempos. Seu caminhar foge das vias classificatórias rígidas da arte, pois vão de mãos dadas a arte visual, o teatro, a filosofia, o cinema e o gesto ritual. Evangelista é – e falo é, no presente, pois mesmo ancestralizado, segue sendo e sempre será – desses criadores que operam a partir da travessia, seja ela de formas, sentidos ou mundos. Em sua produção, a Amazônia é matéria viva e política, cujos símbolos são mobilizados para tensionar paradigmas como a memória, a identidade e a crítica.

Qualquer narrativa que tente enquadrar o artista Roberto Evangelista é sempre movediça, dada a envergadura, potência, beleza e uso de múltiplas linguagens artísticas em sua obra. Resultado de uma imaginação reflexiva, perceptiva e pujante, capaz de fazer recortes e recriar em imagens, os modos ritualísticos do cotidiano. De que modo saudar esse artista de espírito pioneiro e, conseqüentemente, suas realizações? (Araújo & Gomes, 2017, p. 12).

Figura 3 - Roberto Evangelista



Fonte: Gallina, 2025.

Roberto Evangelista (1946 – 2019) foi um proeminente artista brasileiro, nortista, pioneiro do cinema experimental e da arte conceitual na Amazônia, cuja obra é profundamente enraizada na cultura e nas questões sociopolíticas da região.

Evangelista nasceu em Cruzeiro do Sul, no Estado do Acre, no ano de 1946. No entanto, sua jornada e trajetória foram todas ancoradas em sua presença na cidade de Manaus, capital do Amazonas. Academicamente, era egresso da Universidade Federal do Amazonas e obteve o grau de bacharel em Filosofia. Dados biográficos que constam no site do Centro Espírita Beneficente União do Vegetal (Mestre Roberto, 2025) informam que nos anos 60 ainda viveu boa parte de sua juventude em Brasília, local onde vivenciou diversas experiências e embates

filosóficos, políticos e estéticos, fatores esses que moldaram suas ideias, obras e ideais a partir do seu contato com o Neorrealismo italiano, a Bossa Nova, o Concretismo, Tropicalismo e a Pop Art.

Falar de sua vida e obra é, inevitavelmente, ter que pensar a partir de sua filosofia e espiritualidade. Evangelista foi um dos pioneiros da União do Vegetal (UDV – AM) na região Norte, mas principalmente em Manaus, onde ocupou um dos mais altos lugares na hierarquia da religião. Maués (2024), em seu trabalho intitulado “No princípio era o círculo: o cinema experimental de Roberto Evangelista” afirma que o artista conheceu a ayahuasca por meio de um livro¹ e foi apresentado à UDV-AM em 1970, quando teve a iluminação de que a Amazônia guardava algo muito importante para a Amazônia, uma espécie de “chá”. Nesse passo, sua arte seguiu um caminho místico e mítico, relacionando-se de forma intensa e afetiva com o universo transcendental, categoria esta que é muito importante para os imaginários filosófico e religioso.

Evangelista afirmava que o uso de substâncias psicotrópicas, como a ayahuasca (ou *hoasca*, como preferia), está no cerne das religiões e da arte, sendo incorporadas em práticas xamânicas para estabelecer o contato com planos mais elevados de consciência e buscar relações maiores com a transcendência. Maués (2024) afirma ainda que Evangelista descreve sua imersão no universo sagrado – nesse caso, a natureza –, e o encontro com um pajé chamado Bibiano Costa, que acabou gerando uma nova conceituação da arte em si, propondo uma leitura que transcende elementos naturais do dia a dia do povo amazônico.

Nessa imersão, na busca desse, na busca do suporte, do não suporte da arte conceitual, eu mergulhei também no universo do sagrado, que é a natureza também. Tanto que o ‘Mater dolorosa’, primeiro e mais o segundo, foi a partir de uma imersão no pensamento indígena e de uma experiência que eu tive com ayahuasca, e com um Pajé de nome Bibiano Costa [...], filho de Pira-tapuias e Tucanos lá do Alto Rio Negro, que veio pra Manaus e situou-se [...] na residência no Largo do Arara, umas duas horas aqui no Alto Rio Negro. E essa imersão no sagrado [...] que me gerou também toda uma nova conceituação da arte em si, né. Acho que a partir daí a arte teria também uma leitura transcendental por excelência, né. E, apesar de os elementos naturais, apesar de serem elementos [...] do dia a dia do nosso povo, eles estavam também propondo uma leitura transcendental, uma leitura

¹ *O despertar dos mágicos*, de Jacques Bergier e Louis Pauwels.

além da física (Fala de Evangelista in: A Amazônia, 2011 *apud* Maués, 2024, p. 110 [transcrição da autora]).

Não somente na obra referida, mas em diversas outras, Evangelista explorou uma diversidade de linguagens artísticas, como arte conceitual, instalações, *land art*, poesia e a que enraíza nossas discussões: a videoarte. É conhecido e reconhecido pela efemeridade de suas instalações, montadas e desmontadas de diversas formas, inclusive, de modo que às vezes o próprio público tinha dificuldade de acessar. Por conta disso, algumas de suas videoartes e instalações foram reexibidas e remontadas em galerias e museus de diversas partes do mundo.

Em sua trajetória de vida, Evangelista também se associou a movimentos contra hegemônicos e/ou contestatórios, deixando isso evidente em sua obra. Ao residir em Brasília, frequentou como ouvinte aulas de cinema na Universidade de Brasília e assim aproximou-se do repertório do Cinema Novo, tomando contato com filmes de Glauber Rocha, Ruy Guerra e outros diretores. Além ter começado a se informar sobre as mudanças nas artes visuais na nova capital brasileira. Retornando a Manaus integrou algumas montagens teatrais com diretores e textos de vanguarda no período em que estudou na Universidade Federal do Amazonas. Foi por conta de críticas à austeridade e posicionamentos conservadores de alguns docentes no curso de Filosofia que abandonou essa formação (Stoco *et al*, 2020, p. 03).

Nesse sentido, ainda nos anos 70, o cenário político-cultural da Amazônia estava constantemente sendo atravessado pela repressão militar e pelo apagamento sistemático de formas autônomas de criação. A ditadura avançava e endurecia a vigilância sobre os principais centros urbanos e, mesmo em Manaus, os artistas se organizavam em movimentos coletivos e culturais para combater a censura, o silenciamento e principalmente a não-circularidade de suas obras. É ali que Evangelista fundamenta seu trabalho como ação de insurgência. Sua produção ganha corpo a partir das urgências locais e também como crítica principal à exclusão histórica das manifestações artísticas que não operavam no eixo Rio-São Paulo. A trincheira de resistência em que Evangelista lutou é também parte de uma pedagogia coletiva. Através da arte ele ensina até hoje que imaginar é um gesto político.

De um modo geral, sua obra aborda questões ambientais e sociopolíticas da Amazônia, rompendo fortemente com a narrativa que a objetifica, já que é produzida por um homem do Norte compromissado com a arte e sua região. A todo tempo

buscava retratar as espacialidades a partir de imagens reais, longe de um olhar outro que estereotipa, assim revelando aspectos pouquíssimo abordados pela indústria audiovisual hegemônica. Diversos autores seguem ao lado de Evangelista ecoando suas análises, considerando-as e considerando-o como uma “trincheira de resistência” que, ao lado dos povos originários, segue viva contra a invasão, roubo e corrupção da cultura amazônica.

Por mais que esta pesquisa se concentre especificamente na obra de Evangelista, não pretendemos afirmar que a cuia é um elemento exclusivo que compõe toda sua produção artística. É justamente sua recorrência em diferentes manifestações artísticas da arte amazônica que reforça sua potência simbólica e cultural. Portanto, a escolha do artista recorre justamente pela centralidade que esse elemento assume em sua construção poético-visual e audiovisual.

1.3.1 Obras anteriores

O início de nossa conversa dispõe um universo de debates que podem ser travados em torno da obra de Evangelista. Aqui, como feito com a seção que tratava da vida e trajetória de Evangelista (forma breve e sucinta), pretendemos começar a delinear o campo de trabalho – a ser aprofundado posteriormente – com o intuito de esboçar proposições que possam vir a conversar conosco em outros momentos e seções.

São várias as situações em que podemos identificar os pontos de partida que se manifestam em suas obras iniciais, e entre essas o fato de Roberto Evangelista pertencer a uma geração que testemunhou e, em alguma medida, viveu os embates filosóficos e estéticos de 1968, que antes mesmo já acompanhava a propagação do Neorrealismo italiano, na *Nouvelle Vague*, do Cinema novo, da Bossa Nova, do Concretismo, do Tropicalismo, da *Pop art*, para lembrarmos aqueles que tiveram vários tipos de ressonância na formação de uma nova percepção das artes plásticas, da Literatura, do Teatro, do Cinema [...], que são formas de expressão que estão fazendo parte do universo de valores onde emerge a obra e as ideias de Roberto Evangelista (Pinto, 2017, p. 15).

É partindo das palavras de Renan Freitas Pinto que entendemos que a obra de

Evangelista tem profundo impacto no cenário artístico-cultural da Amazônia por operar uma fusão entre estética e território, memória e denúncia. Seu trabalho é, de antemão, marcado por uma crítica social e ambiental aguda que se manifesta desde a escolha dos materiais, às formas instalativas e performativas com que constrói seus discursos.

Com isso, saímos rumo ao fato de que a arte evangelista se movimenta como um espelho da Amazônia como ela é. Marques e Gonçalves (2023, p. 01), em “A presença da cuia na poética de Roberto Evangelista: Mano-Maná das Utopias I (1976) e Resgate (1992)”, enfatizam: “Pensar a poética de Roberto Evangelista é sobretudo analisar e estudar elementos presentes em sua composição, especificamente a utilização da cuia como simbolismo marcante em suas produções”.

A observação de Marques e Gonçalves permite compreender que a cuia circula por entre o imaginário literal e literário da produção de Evangelista. Sua recorrência em várias obras sugere a existência de um vocabulário simbólico próprio que o artista articula questões relacionadas à ancestralidade, à memória, à circularidade e à própria experiência do ser amazônico. Nesse sentido, compreender a presença da cuia em sua obra implica reconhecer a centralidade desse objeto como operador estético e político de sua poética.

Desse modo, esse elemento pode ser compreendido como uma resposta artística às múltiplas formas de devastação que atingem a região, convertendo-se em testemunho simbólico de uma Amazônia marcada por perdas e resistências. É nesse horizonte que se torna pertinente a reflexão de Márcio Souza acerca da experiência contemporânea da ruína na Amazônia:

Neste fim de década, a Amazônia encontra-se estilhaçada. [...] Portanto, falar da Amazônia neste momento, seja em que campo for, será falar de ruínas. Ruínas das culturas originárias, assaltadas e massacradas; ruínas das impossibilidades da civilização ocidental; ruínas da natureza mal compreendida, uma paisagem de destroços (Souza, 2017, p. 17).

O trecho acima, transcrito na fala de Márcio Souza evidencia mais ainda que a arte de Evangelista é, portanto, inseparável do contexto amazônico. O artista molda o território a partir de sua visão acerca do enraizamento crítico e poético que ele tem em torno de suas relações. Os anos que viveu em Manaus fizeram com que ele começasse a observar a região a partir de suas vivências concretas, assumindo a missão de tensionar o imaginário que se projetava/se projeta sobre a floresta, articulando assim, a crítica com a ancestralidade.

Essa conexão profunda com a Amazônia em suas obras surge, inicialmente, de acordo com Araújo (*et al*, 2017), na constituição de uma identidade artística que visa

criar raízes em seu lugar de origem. Na referida obra, *Ritos*, podemos ver que um dos eixos mais evidentes da poética evangelista é a crítica socioambiental. Em diversas obras o artista constrói imagens firmes sobre a degradação da floresta e das culturas imaginárias, registrando uma paisagem de destruição que além de ser civilizatória é também natural.

Suas obras também denunciam os efeitos do progresso predatório, do consumo desenfreado e da alienação do homem em relação à terra. Em *Mano-Maná – das utopias I* (1976), Páscoa (2017) afirma que já se intensifica a crítica por meio da execução de uma proposta de “cela regional e ecológica”, como sendo um espaço simbólico que convoca o expectador a refletir sobre a perda de contato com suas próprias raízes e a urgência de existir, perante a sociedade, uma “arte ecológica”. A instalação foi apresentada inicialmente em Manaus com vinte cuias e pequenos punhados de farinha de mandioca e, em seguida, adaptada para a Bienal Nacional de Arte em São Paulo, com setenta cuias e a presença de cuias quebradas, elemento simbólico que radicaliza a dimensão da ruína e do colapso ambiental. A cuia, objeto cotidiano do caboclo amazônico, é aqui convertida em signo poético e político: corpo vazio, sujeito fragmentado, memória em risco.

Por uma Arte Ecológica. Um cheiro podre exala de todos os ismos até hoje paridos. Há poluição em todos os níveis. Mas a ordem do dia é produzir ismos em massa. O ato de consumi-los, porém, só gera angústia, berro e a doce apatia de contemplar *Vietnans* em chamas. A mãe natureza se esgota. E o homem perde o contato com suas raízes. Enquanto a isso, a sonda penetra o espaço e detecta o silêncio cósmico e vibrações estelares. [...] Amazônia – o último laboratório devidamente equipado para uma tentativa de reencontro do homem para consigo próprio. Onde a natureza ainda propõe reflexões. Dela extraio os meus elementos de trabalho. Despojados do supérfluo. Naturais. Antipoluentes. Imediatos. Primários (Depoimento de Roberto Evangelista in Páscoa, 1976).

Outro aspecto crucial da presença e característica amazônica na obra Evangelista é a valorização das culturas originárias e tradicionais. Percebe-se que ele busca a reconexão primeira com o primordial, com aquilo que precede a ruptura colonial e industrial com a essência amazônica. Há, em sua poética, um retorno místico, como bem aponta Brett (2017), aos elementos da terra, como se o artista quisesse recuperar os “laços primordiais do homem com seu ambiente”. Vemos e veremos – mais adiante – que em *Mater Dolorosa – in memoriam II* (1978), Evangelista ecoa o “grito de sobrevivência” de culturas ameaçadas. Diversos povos aparecem em referência de diversas obras como figuras de resistência frente à memória e dor de

configurar uma identidade.

Evangelista afirma resistências e estabelece uma apreensão da relação entre geometria e a concepção de universo desse povo [Tukano], sobrepondo tempos, evidenciando significados que transcendem as formas. Há uma busca de certa essencialidade nas ações performáticas presentes ali, entre cuias que flutuam dentro de formações geométricas que se desmaterializam no balanço da água (Maneschy, 2017, p. 47).

Essa dimensão simbólica da arte de Evangelista também se concretiza na escolha de materiais e formas. Suas obras são construídas com elementos do cotidiano amazônico: cuias, farinha, carvão vegetal, areia, madeira. No entanto, esses materiais surgem carregados de significados rituais, místicos e políticos. Ainda na década de 70, período em que Evangelista inicia sua trajetória nas artes visuais, sua produção já anunciava preocupações profundas com a degradação ambiental e a exploração predatória da Amazônia. Obras como *Mater Dolorosa – in memoriam I* (Figura 2, 1976), uma instalação composta por um cubo de acrílico transparente contendo pedaços queimados de árvores sobre areia branca, denunciavam a violência ecológica em curso e, além disso, tensionavam a relação entre natureza e arte, entre ruína e resistência. Souza (2017) afirma ainda que em *Mater Dolorosa – in memoriam I*, a presença do carvão sobre a areia branca representa a “memória carbonizada”, percepção outra sofrida do esfacelamento de uma identidade amazônica. Aqui, o carvão, enquanto ferramenta da queima, carboniza-se nas mãos de Evangelista como metáfora destrutiva das florestas, das culturas, dos sentidos e das identidades.

Figura 4 - *Mater Dolorosa – In Memoriam I* (1976).



Fonte: Rider (2024).

É revelador que Evangelista tenha produzido essa obra dois anos antes do Manifesto do Rio negro (1978), escrito por Pierre Restany, e antes da consolidação do movimento de arte ecológica liderado por artistas como Frans Krajcberg. Nesse sentido, sua produção antecipa e complexifica debates que bem mais tarde seriam formalizados em discursos críticos ou movimentos artísticos organizados. Herkenhoff (1996 *apud* Rider, 2024) chama atenção para esse pioneirismo, o que reforça o impacto cultural de Evangelista na cena amazônica como agente crítico sensível às transformações sociais, políticas e ambientais do território.

Já em *Mano-Maná*, esse mesmo território surge por entre a utilização de cuias vazias dispostas sobre pequenos montes de farinha que propõe uma leitura simbólica do ser amazônico. O deslocar a cuia de seu contexto de uso cotidiano para o espaço da instalação artística, Evangelista produz uma mudança de estatuto do objeto. O utensílio associado à alimentação, à partilha e à vida ordinária das populações amazônicas passa a operar como linguagem estética, tornando-se suporte para a elaboração de questões relacionadas à identidade, à memória e ao pertencimento.

A cuia, objeto cotidiano do caboclo, aparece aqui como representação do sujeito fragmentado, do corpo em busca de preenchimento. A farinha, símbolo da alimentação básica e da terra virgem, atua como contraponto: sua presença amplia a dimensão simbólica da instalação, evocando práticas coletivas de cultivo, preparo e

partilha profundamente enraizadas na experiência amazônica. Associada à cuia, a farinha produz uma imagem que articula corpo, território e sobrevivência, aproximando a obra de uma reflexão sobre as condições materiais e simbólicas da existência na Amazônia.

Evangelista constrói, assim, uma obra com forte intenção ritual, que convoca à reflexão e ao luto. As cuias são sujeitos poéticos, como afirmam Marques e Gonçalves (2023), depositárias de um “vazio interior” que ecoa a crise da relação entre homem e natureza.

Nesse panorama pelas criações do artista, o importante a destacar é que as cuias foram apropriadas por Evangelista a partir de sua segunda instalação, *Mano-maná - das utopias* (1976), na qual as cuias são ladeadas por pequenos punhados de farinha de mandioca, com este elemento aludindo, segundo o título, ao alimento bíblico maná, um flocado comestível dado por Deus ao povo israelita guiado por Moisés que atravessava faminto o deserto. Essa obra contou com duas versões. A primeira delas foi estruturada com vinte cuias formando um espaço de 5x4 metros, cuja montagem ocorreu no Salão Aberto de Arte, sob curadorias dos artistas Álvaro Páscoa e Zeca Nazaré, apresentada em Manaus em 1976 (Stoco *et al*, 2020, 03).

No que se refere aos elementos de origem natural e relativos da cultura amazônica, Stoco (*et al*, 2020, p. 02) afirmam o seguinte:

Além das cuias, também encontramos a farinha, a juta e as pedras como elementos naturais apropriados na criação de suas obras, mas todos estes em menor recorrência, e aparentemente também com menor centralidade simbólica, do que as cuias. Nas obras em que fez em associação com a artista carioca radicada nos Estados Unidos Regina Vater, [...] as cuias foram associadas a penas de pássaros, elemento característico de uma parcela de obras dessa artista, formando um encontro de símbolos, mas também da poética ecológica dos dois artistas e que, assim, também sintetizaram a parceria a partir da junção desses dois elementos naturais pinçados do contexto regional amazônico/brasileiro.

Como temos visto, por mais que a cuia se imponha como elemento simbólico de maior densidade na obra de Evangelista, é importante observar que outros materiais de origem natural também aparecem em seu repertório artístico, como observado acima. Esses elementos, de acordo com os autores, revelam uma concepção ampliada de arte, enraizada na materialidade do território. Isso se confirma quando vamos observar a parceria do artista com Vater, quando observamos que ambas as obras conversam entre si por meio do fio da ecopoética, articulando sentidos e perturbando sensibilidades rígidas.

Nesse sentido, aplicando a mesma singularidade dos elementos naturais e

suas complexidades simbólicas, Evangelista concebe a segunda versão de *Mano-maná* na Bienal Nacional de Arte (1976), em São Paulo. Essa versão tem algumas diferenças em relação à primeira: além de ter maior quantidade de cuias (agora 70), tinha maiores dimensões e mobilizava outras distinções significativas. Stoco (*et al*, 2020, p. 03), indica que Evangelista eliminou o uso da juta que antes encobria o chão, “unificando as cuias e os pequenos montes de farinha”. Além disso, “acrescentou um grupo de cuias quebradas”, símbolo principal desta versão e que os referidos autores se debruçam para fazer um estudo comparativo com outro artista: Hahnemann Bacelar.

A introdução das cuias quebradas produz uma inflexão significativa na instalação. Se, nas versões anteriores, a cuia aparecia associada à alimentação, à memória e à permanência de saberes amazônicos, sua fragmentação passa a sugerir a ruptura dessas mesmas experiências. O objeto que evocava partilha e pertencimento transforma-se em imagem da perda, tornando visíveis processos de desagregação que atravessam o território amazônico. Nesse sentido, a quebra da cuia representa tanto a destruição de um utensílio cotidiano, como também a fratura de relações culturais, ambientais e identitárias historicamente constituídas.

E isso nos leva a ver que a obra de Evangelista também é marcada por uma poética da ruína. O que se vê em suas instalações é a fragmentação da paisagem, a pulverização da memória, o colapso das utopias. Há uma “corrupção instalada no otimismo eletrônico”, uma crítica incisiva à modernidade e seus desdobramentos tecnológicos. A Amazônia, em sua arte, aparece estilhaçada – e o gesto artístico torna-se uma tentativa de resgate, mesmo que parcial, de algo que está em processo de desaparecimento. Sua obra é, nesse sentido, um espaço de resistência simbólica diante da destruição concreta.

[...] Roberto Evangelista tem como ponto de partida seu investimento no campo da poesia e das Artes Plásticas e do próprio conteúdo de suas obras, sua formação filosófica, o que significa dizer que, por trás de cada gesto do artista, na construção de cada uma das suas estruturas, objetos, instalações, está o discernimento do filósofo, os impulsos e as tensões de seu pensamento, constantemente em busca de desvendamentos, de traduções para esses acontecimentos (Pinto, 2017, p. 16).

Em suma, a presença amazônica na obra de Roberto Evangelista não se limita à referência geográfica ou à apropriação simbólica. Ela é constitutiva de sua linguagem, de sua ética e de sua poética. Nesse contexto, a cuia emerge como um dos elementos centrais de sua produção artística, funcionando como um dispositivo simbólico capaz de articular memória, ancestralidade, alimentação, pertencimento e

resistência. Sua recorrência em diferentes obras evidencia que sua presença é decorativa e também estruturante de uma linguagem estética comprometida com a problematização das relações entre território, cultura e identidade na Amazônia. A inserção cronológica e conceitual de *Mano-Maná* (1976), *Mater Dolorosa I* (1976) e *Mater Dolorosa II* (1978) revela um percurso artístico que se estrutura em torno da crítica ecológica e da valorização de saberes tradicionais. Evangelista constrói uma arte que se ancora no chão da floresta para questionar o mundo, denunciar injustiças, recordar o sagrado e o destruído. Sua produção nos convida a repensar a Amazônia como espaço de complexidade, beleza e ameaça. Sua arte, portanto, ergue-se como um gesto político e sensível de preservação daquilo que ainda resiste, mesmo em ruínas.

1.3.2 *Mater Dolorosa – in memoriam II*

Aqui, neste primeiro momento, voltaremos nosso olhar para a obra escolhida: *Mater Dolorosa II – in memoriam*. Não buscamos dispor ao leitor uma análise exaustiva, queremos, por ora, apresentar o panorama inicial da obra, situando-a no contexto de produção de Roberto Evangelista e, além disso, destacar as direções que a presente pesquisa pretende seguir a partir dela. Ressaltamos, portanto, que nossa escolha se justifica pela relevância histórica da obra no contexto da produção audiovisual amazônica, mas também pela forma como a obra articula imagem, ritualidade, ancestralidade e crítica socioambiental. Esses elementos estabelecem aproximações importantes com as questões que atravessam a presente pesquisa e com o processo criativo desenvolvido a partir dela.

Roberto Evangelista não é só um precursor da videoarte, mas um dos primeiros artistas a produzir videoarte com alta qualidade estética que não fosse experimento tecnológico ingênuo. Ele colocou os meios técnicos avançados a serviço do imaginário ancestral (Herkenhof, 2012, p. 126).

Boa parte das leituras que propomos tem como base principal o livro *Ritos*, organizado por Araújo, Gomes e Pinto (2017), que reúne ensaios, reflexões e proposições críticas sobre o trabalho do artista. De acordo com os organizadores do livro, *Ritos* “é composto a partir do pensamento e reflexões sobre as múltiplas linguagens artísticas utilizadas nos trabalhos desse artista pioneiro [...] isto é, a obra é uma análise crítica sobre os trabalhos do artista Roberto Evangelista” (Araújo et al., 2017, p. 2).

Evangelista não é apenas um pioneiro da videoarte, mas também um dos primeiros a realizar videoarte contendo uma alta qualidade poética, com tecnologias de seu tempo, em que reverencia o imaginário ancestral. Assim, o artista realiza, desde a década de 70, uma obra poética visual em que faz o uso da tecnologia não como domínio exclusivamente produtivo e dispositivo capitalista direcionado ao lucro, mas, nos possibilitando a perceber o potencial decolonizador da utilização das tecnologias (Rider, 2024).

A observação de Francisco Rider (2024) também permite compreender uma das principais inovações presentes na obra de Roberto Evangelista. Mais do que incorporar tecnologias audiovisuais em um momento ainda inicial da videoarte brasileira, o artista as mobiliza como linguagem poética capaz de reinscrever imaginários ancestrais amazônicos em suportes contemporâneos. Desse modo, a tecnologia deixa de operar apenas como recurso técnico e passa a constituir um espaço de elaboração estética, crítica e ritual. De acordo com o artista, Evangelista não recorre ao vídeo ou à imagem digital como uma mera técnica de reprodução ou constituição crua de um espetáculo, mas sim como linguagem sensível e ritualizada, em que sua escolha estética serve ao propósito de reinscrever símbolos e cosmologias da Amazônia em suportes contemporâneos. Em tempos marcados pelo uso das tecnologias a serviço do lucro e da aceleração do consumo, sua obra nos propõe o caminho da reexistência pela imagem.

No que tange esse “potencial decolonizador da utilização das tecnologias” citado por Rider, vemos que sua presença se dá a partir da idealização de uma ética que em vez de submeter os imaginários amazônicos às formas e valores da cultura ocidental dominante, inscreve-os nas tecnologias como matéria viva que carrega saberes, afetos e resistências. É assim que a obra de Evangelista, nesse sentido, reativa a potência simbólica de um território historicamente colonizado, mas que, a partir de suas obras, é contado e recontado dentro de sua linguagem própria, dessa vez por meio da imagem, do som e do corpo que vive a Amazônia.

Maués (2024), com o estudo intitulado “No princípio era o círculo: o cinema experimental de Roberto Evangelista”, nos dá um norte acerca da discussão que pretendemos ter sobre o desenvolvimento do artista dentro do campo audiovisual.

Evangelista circula pelos meios intelectuais tanto em Manaus quanto em Brasília, cidade em que residiu durante certo período, e assim participa dos debates sobre o Cinema Novo no curso de audiovisual da Universidade de Brasília - movimento cinematográfico brasileiro que tem ascensão neste período, marcado pela crítica social e em oposição ao cinema ao estilo hollywoodiano (Maués, 2024, p. 113).

É dentro do contexto da época que o mercado cinematográfico brasileiro começa a se movimentar em torno do engajamento político e social. Maués (2024) afirma que, por conta dessas expressões surgindo em torno das produções, surge a obra *Mater Dolorosa II*. Ao nos determos sobre o aspecto cinematográfico da obra, abrimos um caminho de aproximação metodológica com a linguagem da videodança que desenvolveremos mais à frente nesta dissertação. Reconhecer a circularidade da arte audiovisual do artista nos permitirá costurar as malhas que conduzirão também o próprio tear criativo do devir. A escolha da obra referida não é fortuita: é nela que a proeminência do audiovisual se inscreve de forma mais contundente, possibilitando pontes conceituais e estéticas com o devir: a criação da videodança “Colorário”, a ser apresentada como desdobramento artístico deste trabalho.

A singularidade da obra reside justamente na forma como Roberto Evangelista opera o deslocamento deliberado das linguagens audiovisuais tradicionais. Seja no cinema documental, seja nas vertentes experimentais mais centradas nas preocupações formais, o artista consegue imprimir uma visualidade sofisticada que é, ao mesmo tempo, um manifesto político. A circularidade que está presente na composição da obra, de antemão, aparentam evocar uma relação situada entre o ritual e a imagem que é evocada na cena, indo totalmente na contramão do paradigma narrativo do audiovisual que é produzido no ocidente.

Stoco (*et al*, 2020, p. 03) afirmam que o público diverso considera essa obra como a espinha dorsal da produção Evangelista, marcando um ponto de virada na arte contemporânea produzida na Amazônia, seja pela radicalidade formal, seja pelo teor crítico que carrega.

Criado no contexto da série *Documentos da Amazônia*, projeto de série de filmes em curta-metragem financiados pela TV Educativa do Amazonas. *Mater dolorosa II* in memoriam se destacou também com relação aos outros três trabalhos realizados no âmbito dessa série – *Viagem Filosófica* (16mm, 12', 1974); *Zuazo e Rita: duas artistas amazonenses* (16mm, 16'44", 1974), ambos dirigidos pelo sociólogo Renan Freitas Pinto; e *O palco verde* (16mm, 1975), de Maurício Pollari. Nas palavras de Gustavo Soranz, que estudou sobre *Documentos da Amazônia*, *Mater Dolorosa II* é “seguramente o mais intrigante e interessante da série” (SORANZ, 2009, p. 115). Ao longo da sua trajetória de circulação, o filme de artista de Evangelista angariou uma prolífica circulação também internacionalmente e até hoje mantém um interesse de curadores.

Antes mesmo de sua recepção crítica, *Mater Dolorosa II* chama atenção pela maneira como organiza visualmente seus elementos. A obra se por meio da repetição

de formas, movimentos e símbolos que evocam uma dimensão ritualística. As cuias, dispostas sobre o espelho d'água do Rio Negro, produzem uma visualidade marcada pela circularidade e pelo deslocamento contínuo, sugerindo ciclos de permanência, transformação e sobrevivência. Nesse sentido, a experiência estética proposta por Evangelista aproxima o espectador menos de uma narrativa explicativa e mais de uma vivência sensível das tensões entre memória, território e ancestralidade.

Pinto (2017, p. 17) descreve a obra como uma espécie de filme-manifesto da proposição mais conceitual de Evangelista. Trata-se de uma obra que articula elementos da arquitetura popular, artefatos do artesanato local, fragmentos míticos, traços da literatura oral e dos cromatismos e geometrismos presentes nas casas da região. Além disso, o autor afirma que a obra se constrói visualmente sobre o espelho das águas do Rio Negro, onde as cuias flutuam em alusão à poética geométrica de Piet Mondrian, aqui transposta para a linha do Equador.

A aproximação estabelecida por Pinto entre as composições de Evangelista e a poética geométrica de Mondrian evidencia que a obra não se limita à representação regionalista da Amazônia. Ao contrário, articula referências locais e universais, produzindo uma linguagem visual em que elementos da cultura amazônica são elevados à condição de operadores estéticos complexos.

A obra 'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas) é criada, então, partindo de princípios de crítica ambiental e social dos processos que acontecem na região Amazônica, em diálogo com um contexto maior, na qual o artista utiliza as formas prototípicas, por meio da linguagem audiovisual, de forma a criar o que poderíamos chamar de uma espécie de manifesto, uma declaração da insistência da permanência: proclamando que, apesar de todo o processo de violência e aculturação, enquanto houver uma linha, um risco, um resto, uma memória, a vida será redesenhada pelos remanescentes, e será assim garantida a sobrevivência da cultura dos povos originários da Amazônia, num movimento circular incessante, criativo e, por isso, artístico (Maués, 2024, p. 113).

Nesse sentido, a obra vem com sua força emanando de uma declaração poética sobre o direito de existir. A construção visual, a partir do que os autores referenciam, pode ser compreendida como uma coreografia da persistência: cuias flutuando sobre as águas, movendo-se em um fluxo contínuo que evoca a circularidade da vida, da memória e da sobrevivência cultural. Longe de figurarem apenas como objetos do cotidiano amazônico, as cuias assumem a condição de signos visuais de permanência, resistindo ao apagamento e à destruição denunciados ao longo da obra. Regidas pela arquitetura popular disposta como linguagem de mundo, elas parecem inscrever sobre o espelho d'água do Rio Negro uma cartografia

simbólica da resistência amazônica. Temos, então, um artista que desloca a função tradicional da linguagem audiovisual: em vez de utilizar as imagens para ilustrar um discurso previamente estabelecido, faz delas o próprio lugar da reflexão crítica e da elaboração poética.

*Figura 5 - Frames de Mater Dolorosa II – In Memoriam:
da criação e sobrevivência das formas, de Roberto Evangelista*



Fonte: Araújo (et al, 2017).

Maneschy e Stoco (2019) e Maués (2024) ampliam a discussão acerca da circulação da obra por entre o cenário artístico brasileiro. Aqueles dois afirmam que *Mater Dolorosa II* “foi premiada no V Salão Nacional de Artes Plásticas, da Fundação Nacional de Arte — Funarte (1982) e alcançou grande repercussão nacional e internacional, participando de diversas mostras, festivais e exposições em TV aberta” (Maneschy e Stoco, 2019, p. 67). Maués (2024), por sua vez, elaborou uma rica tabela que figura o processo circular que a obra alcançou com o passar do tempo.

De modo breve, retomamos o que – de fato – vem a ser a referida obra. Dentro da concepção da obra, Evangelista buscava abordar a questão da criação a partir da natureza, “o surgimento de tudo a partir das formas simples – uma espécie de cosmogonia”, valendo-se, por fim, da discussão que englobava o próprio processo criativo.

Maneschy e Stoco (2019) nos situam dois fatores de extrema importância para compreendermos e adentrarmos ao local onde surge a obra: a influência das artes cênicas vividas por Evangelista nos anos 70 e os laços que ele estreitou com as culturas populares do estado através de sua vivência religiosa. Falando sobre o primeiro fator, os autores afirmam que foi a partir do trabalho desenvolvido no TESC (Teatro Experimental do SESC) que Evangelista teve uma aproximação singular com a cultura indígena que “podemos entender como distanciadas de consolidados modelos artísticos vigentes daquele período, e que nos leva a compreender a performatividade que o artista ativa junto com os indígenas no filme” (Maneschy, Stoco, 2019, p. 67). Esse fator, de todas as formas, está entrelaçado com o segundo maior fator-gênese da obra: a vivência religiosa do artista e os laços que desenvolveu com as culturas populares de diversas regiões amazônicas. A partir da década de 70, momento inicial de contato com a UDV (União do Vegetal), foi que Evangelista fortaleceu sua relação com os povos da floresta e aguçou sua percepção sobre a importância vital da natureza. É nesse contexto que se “conectou com o indígena tukano Bibiano Costa, que vemos no filme com sua família, após oito anos de uma estreita amizade estabelecida e que agrega posicionamento e densidade ao trabalho (Maneschy, Stoco, 2019, p. 67).

Figura 6 - Frame de 'Mater dolorosa - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)'.



Fonte: Maués (2024, p. 111).

Em linha horizontal os remanescentes. Pai, depois do massacre só restaram os restos, os riscos e restos da memória. Aí onde guardamos as falas dos velhos, para não esquecer do início. De boca ao ouvido, durante muitas luas, as linhas foram passadas, as informações das linhas, as formações das linhas, as linhas. Com elas, sem que eles soubessem, redesenhamos a vida e sobrevivemos (transcrição de trecho da narração de 'Mater dolorosa - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)', 1978, *apud*, Maués, 2024).

Partimos dessa conexão memorial entre criador e criatura para esboçarmos breves rascunhos de um devir-arte que está se agigantando em próximas discussões. As palavras narradas por Evangelista condensam a dimensão poética e política de tudo que viemos discutindo e, além disso, apontam para o princípio de criação que esta pesquisa deseja prolongar. Falar em restos, riscos, linhas e memórias é seguir afirmando o que persiste: as formas de vida que recusam o desaparecimento.

Esses restos, longe de estarem apenas atrelados às suas questões de significados literais, configuram-se enquanto matéria ativa de uma forma de criação.

São fragmentos que resguardam camadas de memórias que se fazem coletivas, vozes que se unem em uníssono para denunciar seus silenciamentos e, além disso, são narrativas subterrâneas que se recusam a ceder ao desmoronamento de suas memórias. Empregar vestígios, nesse caso, aponta que Evangelista queria evidenciar como a arte pode operar como arqueologia sensível da vida, fazendo boiar – assim como suas cuias – aquilo que resiste e insiste em existir. Do mesmo modo, nossa proposta de criar uma videodança a partir do que foi discutido também se ancora nesses fragmentos para compor uma tarrafa – rede – de gestos que visam atualizar a potência do que é ali inserido.

É desse gesto de redesenhar a vida a partir dos vestígios que se assenta a criação da videodança “Colorário”. Tomando como base a poética evangelista, propomos, por ora, escutar os riscos que *Mater Dolorosa II* desenha em torno das possibilidades de um corpo que quer responder. As linhas que pretendemos afiar e tecer com os gestos corporais e movimentos de câmera insistem em seguir as simbologias suspensas por Roberto Evangelista ao flutuar signos de memória e persistência. A videodança surgirá, portanto, após reflexões e ruminações teóricas que se espriam nos próximos capítulos, como continuidade viva de um processo que não se encerra na imagem fixa. Ela segue traçando, riscando e arriscando com os remanescentes tracejados que redesenham a vida.

Queremos, portanto, estabelecer um processo aberto, que não se encerrará na materialidade de uma obra que teve seu fim. Seja em *Mater Dolorosa II* ou na videodança “Colorário” o gesto criador se movimenta continuamente, é fluxo que sempre se arrisca nas impossibilidades e possibilidades de reconfiguração. Entendemos a arte como parte de um processo insistente de redesenhos da vida, principalmente quando pensamos os rastros e os campos de força que não cristalizam formas e mantêm acesa a chama da invenção e da resistência.

CAPÍTULO 2: A CUIA, SUA GÊNESE E SIMBOLOGIA POÉTICO-IDENTITÁRIO PARA EVANGELISTA

Este capítulo constitui o eixo metodológico da pesquisa, centrando-se nas práticas de criação e nas reflexões que orientam a produção da videodança “Colorário”. A proposta é articular a poética da obra de Roberto Evangelista, em especial os sentidos simbólicos e estéticos atribuídos à cuia, com os procedimentos artísticos adotados na concepção da videodança. A partir de uma abordagem que integra reflexão crítica, experimentação artística e pensamento visual, delineiam-se caminhos metodológicos que se pretendem situados, sensíveis e comprometidos com o território amazônico. Este capítulo se estrutura em três seções, cada uma abordando dimensões complementares do processo criativo e da linguagem adotada.

2.1 A cuia em sua gênese e símbolo poético-identitário das Amazônias

Nesta seção, aprofundamos a análise da cuia enquanto signo recorrente na obra de Roberto Evangelista, compreendida como portadora de uma densidade simbólica profundamente enraizada nos modos de vida e nos saberes tradicionais amazônicos. A cuia, ao circular entre o cotidiano e o sagrado, o material e o simbólico, torna-se uma espécie de artefato-poema, condensando sentidos de memória, partilha, cuidado e ancestralidade. A partir de uma leitura cultural e estética da obra do artista, buscamos compreender como a cuia opera como matriz simbólica que atravessa diferentes linguagens, revelando-se como um emblema identitário da poética evangelista e como dispositivo de enunciação crítica da realidade amazônica.

Num primeiro momento, passaremos pelos meandros de sua significação enquanto signo da tradicionalidade e identidade amazônica, levantando questões que surgem a partir do pensamento acerca de sua definição e simbologias dentro do cotidiano nortista. Em seguida, adentraremos, de fato, aos pontos específicos deste elemento na obra de Evangelista, cunhando, assim como antes, suas significações e utilizações dentro do fazer artístico de Roberto Evangelista.

2.1.1 Definição da cuia e sua importância na Amazônia

Antes de qualquer coisa, precisamos retomar os primórdios que encabeçam nossa discussão: a gênese da cuia. É partindo de sua conceituação e posicionalidade dentro da cultura amazônica que iremos percorrer seus significados e suas nuances tanto na obra de Evangelista quanto na própria cultura amazônica. Todavia, Geertz (1989) nos lembra que existe a impossibilidade de refletir determinados saberes culturais sem antes parar para pensar a partir de epistemologias que surgem da relação entre cultura e natureza. O autor explica que as culturas material e imaterial de grupos são a materialização do modo em que se organizam as estruturas sociais, como funcionam as produções de identidades locais. Isso acaba implicando na necessidade de partir e conhecer, a partir deste trabalho com a cuia, como os sujeitos amazônidas modificam a natureza e concebem suas relações identitárias a partir do manejo deste elemento.

A cultura, em seu sentido mais amplo, refere-se ao conjunto de práticas, crenças, valores e símbolos que caracterizam uma sociedade. A herança cultural, parte essencial dessa cultura, abrange os conhecimentos, tradições e expressões artísticas que são transmitidos de geração em geração. Na era digital, a preservação dessa herança enfrenta desafios e oportunidades únicas. O avanço da tecnologia digital oferece novas formas de registrar, armazenar e disseminar informações culturais, mas também impõe riscos à autenticidade e à integridade desses materiais.

Um dos principais desafios na preservação da herança cultural na era digital é a volatilidade dos meios digitais. Dados digitais podem ser facilmente perdidos ou corrompidos, e as rápidas mudanças tecnológicas podem tornar os formatos atuais obsoletos, dificultando o acesso futuro. Além disso, a digitalização pode, em alguns casos, descontextualizar os artefatos culturais, desconectando-os de seus significados originais e de seus contextos históricos e sociais. A falta de padrões globais e a insuficiência de recursos para a manutenção de arquivos digitais são outras limitações significativas (Tylor, 1871, p.23).

Não há limites perceptíveis para a quantidade e a extensão dos contextos que podem existir em uma determinada cultura. Alguns contextos incluem outros, e fazem deles uma parte de sua articulação; outros podem de inter-relacionar de um modo que não envolve total exclusão ou inclusão. (...) Qualquer elemento simbólico dado pode ser envolvido em vários contextos culturais, e a articulação desses contextos pode variar de um momento para o outro. No entanto, a comunicação e a expressão só são possíveis na medida em que as partes envolvidas compartilham e compreendem esses contextos e suas articulações (Geertz, 1989, p. 78).

Desse modo, buscar entender como a cuia – em sua dimensão simbólica e estética – é utilizada tanto no contexto da Amazônia quanto no contexto de Evangelista exige reconhecer justamente essa multiplicidade de contextos que o autor acima se refere. A cuia, ao mesmo tempo que é utensílio cotidiano é e pode ser também um símbolo ritual, suporte artístico e ainda articular sentidos que entrelaçam a vida amazônica a cosmologias outras de significado. Como veremos mais à frente, em Evangelista, ela se torna mediadora dos mundos, elemento que, ao ser transformado pela arte, revela as profundas relações entre o homem e o ambiente, entre a memória e a criação.

Para Clifford Geertz (1973), a herança cultural, não é apenas um conjunto de objetos e práticas passados adiante através do tempo, mas sim o próprio tecido da vida social, composto por camadas de significados históricos e contextuais.

Para endossar nossa discussão, trazemos Rodrigues e Alves (2016), Silva (2015) e Sousa (*et. al*, 2020) e suas proposições acerca dos pertencimentos e relações que a cuia estabelece com a cultura e a natureza de nosso território. A palavra “cuia” – assim como suas variações *cuité*, *cúi*, *kúi* – refere-se especificamente à vasilha que é confeccionada a partir da extração do fruto da árvore *Crescentia cujete* ou *Crescentíae cujete* (figura 07), popularmente chamada de cuieira.

Figura 7 - árvore cuieira



Fonte: Alves, 2016.

Pode ser encontrada ainda no nordeste do Brasil, é conhecida popularmente como coité. É uma espécie arbórea de 4 a 6 m de altura e que possui como característica marcante seus frutos grandes e arredondados, de casca dura e lisa, contendo uma polpa esbranquiçada, gelatinosa e corrosiva, onde estão imersas várias sementes (Lorenzi; Matos, 2002 *apud* Alves, 2016, p. 01).

A presença desse elemento, segundo Sousa (2020), vem desde muito tempo, principalmente se formos pensar sua utilidade dentro do cotidiano dos povos originários. A cuia, como muitos outros elementos naturais utilizados como recursos, tem profunda importância na manutenção e sustentação de populações locais. Sousa (2020, p. 146) também traz o registro de Ferreira (1933, p. 58) acerca da utilização ancestral da cuia às épocas do século XVI:

A matéria de que as índias fazem as cuias, e o fruto da árvore, que elas chamam Cuya-inha, e os Portugueses... Cuyeira. Acueira, quase todo o ano dá fruto; gasta dois meses para amadurecer, que é quando a recolhem: o sinal de que está madura, é quando batido o fundo com as costas de uma faca, ele tine; isto é, como a casca adquire, pela madureza uma consistência lignosa, produz aquele som (Ferreira, 1933, p. 58).

As cuias bordadas e pintadas expressam diferentes modos de relação entre tradição e inovação, entre o local e o global. Nas comunidades de várzea, como Aritapera, a produção tradicional preserva técnicas antigas de tingimento com cumatê e grafismos incisos, praticadas por mulheres desde a infância. A criação da Associação das Artesãs Ribeirinhas de Santarém (ASSARISAN) em 2003 impulsionou esse saber para espaços de maior visibilidade e autonomia econômica, fortalecendo também o reconhecimento social dessas práticas. Já a técnica das cuias pintadas, iniciada por João Fona na década de 1920, introduziu uma camada estética inovadora ao integrar pintura a óleo e acrílica com representações da paisagem amazônica, criando formas mestiças de expressão visual que mesclam heranças nativas e linguagens globais. Essa mestiçagem estética revela a plasticidade cultural da Amazônia e a capacidade de seus sujeitos de atualizar tradições sem esvaziá-las, evidenciando a potência política do folclore como campo de criação (Sousa et al., 2020).

Figura 8 - Cuias bordadas do Aritapera



Fonte: Sousa (2020, p. 149).

Essa tradição da cuia se inscreve, portanto, em duas dimensões complementares: como patrimônio cultural e como elemento simbólico de disputa estética e política no campo da arte. Ela se relaciona diretamente com as posturas identitária e antropológica da arte projetivamente amazônica ao afirmar modos de vida e ao tornar visíveis culturas visuais e saberes locais. Ao mesmo tempo, sua circulação em circuitos patrimoniais e mercadológicos a insere em tensões contemporâneas com o mercado multiculturalista, que muitas vezes busca cristalizar a “marca Amazônia” em estereótipos exóticos e vendáveis.

Rodrigues (2015, p. 1818), em *Prática cultural do fazer artesanato de cuia*, nos mostra como o extrativismo da cuia está inserido nas práticas cotidianas das mulheres da comunidade Quianduba (Abaetetuba, Pará). Em seu texto, a autora busca mapear e analisar os saberes culturais produzidos no contexto do manejo artesanal da cuia. Assim como esta pesquisa, Rodrigues (2015, p. 1818) também contava com a intenção de “contribuir para o reconhecimento e visibilidade das formas de saberes locais que, em geral, possibilitam a estruturação da sustentabilidade socioambiental” que partem de territórios como o rio e as matas. Segundo a autora, a utilização da cuia vem desde os tempos primitivos e remota o manejo para atender as necessidades domésticas, “como recipiente para armazenar ou transportar água do rio para utilizar no preparo dos alimentos ou para beber, como vasilha (...), guardar alimentos, fazer as refeições, entre outras” (idem). Além disso, ainda ressalta os valores fitoterápicos da casca e da flor da cuieira como remédio para tratamento e cura de diversas doenças.

(...) a vida das populações desse espaço está inundada e marcada pela presença das águas, em cujo regime o domínio de determinados saberes é fundamental, pois são os saberes e têm sido revelados no cotidiano dessas populações que têm proporcionado a perpetuação e a reprodução desses grupos um meio ecológico de alta complexidade (Silva, 2007 *apud* Rodrigues, 2015, p. 1820).

Estes elementos da memória coletiva são frequentemente materializados em artefatos culturais, como monumentos, obras de arte, e espaços sagrados, que servem como testemunhas tangíveis da história e tradição de um grupo. Ao pensarmos a cuia a partir do fazer artesanal descrito por Rodrigues (2015), vemos que a presença da cuia se inscreve como parte constitutiva de outras práticas de

pensamento analítico. Surgem aqui a memória coletiva, a herança cultural e a tradição amazônica como elemento central da tessitura da força simbólica, seja na mão das mulheres que manejam a cuia enquanto artesanato, seja nas mãos de artistas como Roberto Evangelista, transformando o artefato em narrativa visual da experiência amazônica.

A herança cultural, tanto tangível quanto intangível, é um patrimônio inestimável que oferece uma conexão vital com o passado, permitindo que as comunidades reconheçam suas origens e compreendam a evolução de suas culturas. Preservar essa herança ajuda a reforçar o sentimento de identidade e pertencimento, crucial para a coesão social. Além disso, a herança cultural tem um valor educativo significativo, fornecendo uma base rica para o aprendizado e a compreensão das dinâmicas sociais, históricas e culturais (UNESCO, 2005, p.11).

Levando em consideração todas as utilizações da cuia dentro dos sistemas amazônicos, de acordo com Geertz (1989), vemos que há a organização e expressão de uma forma pela qual a cuia carrega em sua materialidade o tempo da floresta, o ritmo dos rios e a memória de comunidades que a moldam. Neste sentido, a herança cultural é uma parte essencial dessa cultura, representando o legado de valores, tradições e expressões artísticas transmitidos de geração em geração. Esta herança pode ser material, como monumentos históricos e objetos de arte, ou imaterial, como conhecimentos tradicionais, expressões orais, práticas sociais e rituais.

Oliveira Filho (2018, p. 67) vem evocar Edgar Morin (2007) e evidenciar que, nesse sentido, o cotidiano se relaciona diretamente com as postulações da cultura e da memória coletiva, dando – a partir desse referencial – à ciência uma nova função analítica de enxergar seus processos e fenômenos. Ainda sobre isso, Oliveira Filho (2018, p. 67) completa: “apesar de haver uma ligação através da história, natureza e cultura, existe a necessidade de compreensão acerca da subjetividade intrínseca ao homem amazônico”. Uma “reforma do pensamento proposto” deve configurar-se então a partir da movimentação de “uma ação ampla voltada a esta sociedade cega para o verdadeiro conhecimento, esquecido e discriminado, produzido pelas populações tradicionais”.

Por exemplo, Geertz (1989) argumenta que a cultura é entendida como um sistema de significados compartilhados, é essencial para a construção de uma

compreensão profunda das práticas humanas e de suas interações. Ao preservar artefatos culturais e tradições, garantimos que continuem a ser transmitidos e reinterpretados por gerações futuras. A preservação da herança cultural é crucial para a manutenção da identidade e união social, servindo como um elo entre o passado, o presente e o futuro. No entanto, a preservação enfrenta desafios significativos na era digital, onde a rápida evolução tecnológica pode tanto facilitar o acesso e disseminação de conhecimentos culturais quanto colocar em risco a autenticidade e a integridade dos materiais preservados.

O patrimônio é o legado do passado que vivenciamos hoje e transmitimos às futuras gerações. Nossos recursos culturais e naturais são fontes únicas de vida e inspiração. Eles representam nossos marcos, referências e identidade. O patrimônio cultural inclui artefatos físicos, propriedades culturais e aspectos intangíveis de um grupo ou sociedade, que são herdados das gerações passadas, preservados no presente e destinados ao benefício das gerações futuras (UNESCO, 2005, p.24).

A cultura, como já visto, em seu sentido mais amplo, pode ser entendida como o conjunto de práticas, crenças, valores, símbolos, costumes e conhecimentos que caracterizam e distinguem uma sociedade. Este conceito inclui tanto manifestações tangíveis, como artefatos, obras de arte e edificações, quanto intangíveis, como tradições, rituais, linguagem e folclore. Edward B. Tylor, um dos pioneiros da antropologia, definiu cultura como "aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (Tylor, 1871, p.37).

Considerando isso, chegamos ao contexto social da utilização da cuia a partir da noção de patrimônio cultural, discutido por Sousa (2020, p. 146) a partir da Declaração dos Direitos Humanos:

Às práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural (Nações Unidas, 2008).

Assim como o conceito de bens culturais, Sousa (2020, p. 146) lembrando Grunberg (2020, p. 162), afirma que há uma relação direta com a aplicação de tais elementos. Aqui, as cuias “são bens culturais de origem indígena, sendo que os conhecimentos dos modos de produção tradicional passaram de uma geração a outra são foco de observações e registros desde o século XVI”.

Logo, no ato de reconhecermos a cuia como símbolo da herança e memória coletiva amazônica, compreendemos que ela transcende sua materialidade funcional para assumir o papel de mediadora entre natureza, cultura e ancestralidade. Como artefato que atravessa gerações, a cuia se torna também linguagem, um modo de narrar e preservar modos de vida, cosmologias e sensibilidades que moldam a existência amazônica. É nesse trânsito entre o fazer artesanal e o fazer artístico que a cuia encontra nova ressonância nas obras de Roberto Evangelista, que a reinscreve em outro plano de significação. Ao incorporá-la em sua produção estética, o artista amplia seu potencial simbólico, transformando-a em signo de pertencimento, resistência e reencantamento do mundo.

2.1.2 Arte Contemporânea, Dança e Videodança: atravessamentos conceituais

São várias as teorias que retratam a história da arte, sendo esta uma ciência multidisciplinar que procura estudar, de modo objetivo, a arte através do tempo, classificando as diferentes formas de cultura, estabelecendo a sua periodização e salientando as características artísticas distintivas e influentes.

“A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (Bosi, 2001, p.13). O estudo da história da arte teve início durante o Renascimento, ainda que limitado à produção artística da civilização ocidental. No entanto, ao longo do tempo foi-se impondo uma visão alargada da história artística, procurando-se compreender e analisar a produção de todas as civilizações sob a perspectiva de seus próprios valores culturais. Todavia, não se trata aqui de abordar o nascimento da arte, mas de compreender sua importância enquanto produção humana, sua necessidade e sua função.

Apontar qual seria a necessidade da arte perante a humanidade pode nos levar a um conceito filosófico sobre a mesma. Para Ernst Fischer (1987, p.11): “Trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária”. Continuará sempre sendo uma necessidade pela qual o homem busca um significado de sua existência no mundo e usa a arte como mecanismo de consistência: “o homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu ‘Eu’ curioso e faminto de mundo” (Fischer, 1987, p.13). A arte fornece, assim, parte fundamental neste processo, deixando suas contribuições e utilizando estruturas conectivas.

“A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmo do caos” (Bosi, 2001, p.13). Neste sentido, a arte é compreendida como um potencial humano que necessita ser trabalhado, pesquisado e desenvolvido, tanto por quem cria quanto por quem usufrui da criação artística. Assim, enquanto estão vivos, os seres humanos fazem escolhas, tomam decisões e tendem a se conhecer melhor.

“A arte concebida como ‘substituto da vida’, a arte concebida como meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante” (Fischer, 1987, p.11). A arte tem a habilidade de propor que o homem se conecte ao ambiente que o cerca, gerando um equilíbrio entre ambos. Constrói sentimentos e visões do indivíduo perante a sociedade, externando suas emoções acerca de um raciocínio ou tempo.

Não há como imaginar seu lugar sem que o artista demonstre sua forma de inspiração no “fazer” e a ferramenta que utiliza. Para Bosi (2001), a arte se transforma usando o próprio meio em que está inserida, autoafirmando-se como ferramenta de trabalho e produção, acerca de como o homem se percebe como parte de um determinado lugar. Isso possibilita potencializar formas de inspiração artística, organizando partes e conectando-as em um todo.

Essa transformação desemboca no contato das artes com as eras tecnológicas. A questão da tecnologia nas artes cênicas não começa com o computador. Na Idade Média, por exemplo, a cena da dança desse período, indicada em representações plásticas como aquarelas, litogravuras, xilogravuras e textos, era apresentada por bailarinas que cruzavam o palco no espaço aéreo, idealizando a proeza da ausência

de esforço. A ilusão da leveza era proporcionada pelos feitos mecânicos das máquinas de voar, que traziam consigo a realização do desejo de elevação, ao mesmo tempo em que criavam a metáfora de fuga da fuligem do lixo industrial (Spanghero, 2003).

Paul Boucier (1987, apud Spanghero, 2003) anotou algumas referências a respeito desse fenômeno, que perdurou até a estabilização do balé de corte. Além de ser usada para proporcionar efeitos mágicos, a tecnologia do século XVI ocasionou outra forma de relação com o espaço, na medida em que os bailarinos dançavam dentro de um cenário e as bailarinas podiam atravessar o palco voando.

É o início de um gênero que vai se impor dali por diante: a representação com máquinas, em que o único objetivo da trama dramática é o de servir o efeito cênico. Mas a obra marca um processo decisivo no plano coreográfico:

o balé de corte atinge a maturidade. O coreógrafo é Frencini. Mandou construir um cenário de seis pés de altura por oito toesas (antiga unidade de medida de seis pés), em quadrado, ligado à sala por planos inclinados. Por trás, chassis rolantes, chassis poligonais, telas com contrapeso, alçapões permitem a mudança instantânea dos cinco cenários. As entradas e saídas se fazem por aberturas reais do próprio cenário. Pela primeira vez, os dançarinos movimentam-se dentro do cenário (Spanghero, 2003, p.96).

Mais tarde, na estabilização do balé de corte, verificamos a permanência do uso das máquinas e o seu importante papel. Em 1564, aparece o primeiro balé de corte com seus elementos constituintes — dança, música, poesia, cenário com máquinas — ligados a uma ação dramática.

Os artistas-pesquisadores em dança com mediação tecnológica promovem justamente essa articulação entre a arte do corpo e o mundo ao qual habitam. É com esse mundo transformado, ao qual todos pertencemos, que a dança com mediação tecnológica ocorre. Nesse sentido, o corpo passa a ser compreendido como um sistema aberto que troca informações com o ambiente que habita. De forma mútua, os dois sistemas – corpo e meio – se contaminam, e o conhecimento emerge dessa relação, dessa constante negociação indivíduo-ambiente (Santana, 2006).

Aqui, nos deparamos com a videoarte. Houve grande dificuldade para encontrar referências sobre o assunto, pois, apesar de não ser uma linguagem recente, é na contemporaneidade que ela toma reconhecimento e forma, através das novas

tecnologias e das redes sociais. A videoarte não tem um conceito definido, fechado ou concreto; é uma linguagem ampla desde seu nascimento e toma forma nas possibilidades que o vídeo oferece.

É um dos meios de promover a expressão, de certa forma uma nova codificação. Um estilo de filmagem improvisado, destemido, que não coloca no material um fim preconcebido, e sim clarifica o estilo de quem usa desta linguagem como proposta artística (Rush, 2006, p.80).

Com base no exposto, pode-se afirmar que o conceito de videoarte é uma forma de expressão não tradicional, que incorpora imagens, sons, figuras, pinturas e cores no vídeo. A arte está na intenção do artista em fazer ou conceber algo, sem limitação de outro objetivo.

Estudos demonstram que, em meados da década de 1960, a temática da videoarte se expõe através da comercialização da televisão. É, de certa forma, uma nova linguagem, uma nova codificação de experiência gerada coletivamente por novos hábitos de trabalho e conscientização inclusiva. Os novos meios de expressão prosseguiram em 1969. Não são maneiras de nos relacionarmos com o antigo mundo real; são o próprio mundo real e remodelam livremente o que resta do mundo antigo. Suas críticas às propagandas e à televisão comercial tornaram-se pontos comuns para artistas/ativistas dos anos 60 (Rush, 2006).

Embora haja controvérsias sobre a origem da videoarte, havia, no início, dois tipos de prática de vídeos: os documentários dirigidos por ativistas ligados aos noticiários alternativos e os vídeos artísticos. No primeiro grupo, enquadram-se as atividades políticas dos chamados videógrafos guerrilheiros, que forçaram a entrada em convenções políticas e outros eventos importantes. Levine foi um dos primeiros artistas a usar equipamento de vídeo de meia polegada, quando este surgiu em 1965. Bum (Vagabundo) explorou a vida dos indigentes nas ruas do chamado Skid Row, no Lower East Side de Nova York. Em 1968, Gillette também foi às ruas, gravando um documentário de cinco horas sobre hippies reunidos em St. Mark's Place, principal via do Lower East Side.

No Brasil, a videoarte surge em 1974. No Rio de Janeiro, Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado, Angelo de Aquino e Fernando Cocchiarale programaram vídeos filmados por Jom Azulay, possuidor de um Portapack Sony b/w

½ polegada, open-reel, em preto e branco. Em São Paulo, Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho desenvolveram projetos para vídeo. Em 1971, Gabriel Borba, professor da ECA/USP, realizou experiências com TV usando equipamento profissional (teipe de 1 polegada), estruturando uma série de performances (Machado, 2003).

Segundo Machado (2003), pesquisas de Cacilda Teixeira da Costa referem-se a esses momentos iniciais do vídeo no Brasil, citando experiências com equipamentos de ¼ e ½ polegada na Galeria Art, de Ralph Camargo, das quais participaram Rubens Gerchman, José Roberto Aguiar e o próprio Camargo, entre outros.

O MAC/USP recebeu convite do Institute of Company Art, da University of Pennsylvania, para coordenar uma representação brasileira na exposição internacional *Vídeo Art*. Apesar das dificuldades, esse período consolidou o caminho da videoarte no país. Com o tempo, a linguagem amadureceu e se tornou mais acessível dentro do fazer artístico.

E chegamos à videodança.

A videodança é uma forma de experimentação que conquistou domínios próprios, tanto territoriais quanto estéticos. Isso se verifica no aumento de produções, festivais e publicações sobre o tema. A terminologia engloba três tipos de prática: o registro em estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela (Spanghero, 2003, p.50).

Vídeo é uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e duração de tempo necessária à sua apreensão sensória. A dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico (Mello, 2008, p.51).

Um dos precursores foi o coreógrafo americano Merce Cunningham (1919), referência fundamental na investigação da dança com tecnologia. Desde a década de 1970, ele tem adaptado e criado danças para vídeo e cinema (Spanghero, 2003).

A produção de videodança no Brasil ainda é pequena, mas vem crescendo nas últimas décadas, com mostras como Dança Brasil, o Dance Stories, o Itaú Cultural – Forward Motion e o Festival Dança em Foco (Caldas, 2003), que se tornaram referências nacionais e internacionais.

É contemporâneo o que interpela o tempo, estabelecendo uma relação particular entre os vários tempos, o que é capaz de ler a história, de a citar, não como um mero exercício arbitrário, mas para a exigência das interrogações que lançam sobre o presente (Ribeiro, 1997, p.95).

A dança contemporânea, como expõe Louppe (2012), faz do corpo em movimento seu sistema de referência, renunciando às convenções figurativas e narrativas do século XIX. É um dos maiores fenômenos artísticos do século XX, abrindo espaço para a improvisação como técnica criativa, já difundida por Steve Paxton e William Forsythe.

“Improvisação é a livre expressão da consciência do material que emerge do inconsciente, é a intuição em ação, em um jorro contínuo e rápido de opções” (Nachmanovitch, 1989, p.7). A ferramenta de improvisação parte da geração de pesquisa autoral de movimentos como princípio didático, utilizando animações que desenham pontos, formas e trajetórias no espaço – uma tecnologia de inscrição, análise e manipulação do movimento, focada na visão.

2.2 Articulações metodológicas de pensar-fazer performance e cultura artística

Esta subseção apresenta uma reflexão teórica introdutória sobre a linguagem da videodança, situando suas origens, possibilidades expressivas e interlocuções com outras formas artísticas, em especial com o audiovisual experimental. Pretende-se discutir brevemente os fundamentos da videodança enquanto campo de criação híbrido, que cruza corpo, câmera, espaço e tempo numa composição sensível e fragmentária. A videodança, aqui, é compreendida como um território fértil para a experimentação estética e política, capaz de dialogar diretamente com a obra de Evangelista por meio da ativação de seus ritmos, símbolos e atmosferas. A reflexão propõe, portanto, não apenas a defesa da videodança como linguagem legítima de criação, mas como ferramenta metodológica de transcrição poética.

Situar essa reflexão a partir do contexto da arte contemporânea brasileira é permitir que se identifiquem as ressonâncias artísticas que Evangelista vivenciou.

Movimentos como o Tropicalismo e expressões como as dos Parangolés, especificamente nas proposições de Hélio Oiticica são parte das estratégias de rompimento com a arte enquanto objeto estático. Foi aí que Evangelista descolou-se rumo ao campo de uma experiência viva, entendendo o movimento, o corpo e o ambiente como matéria estética.

Anteriormente (capítulo 1) propusemos a discussão das problemáticas da arte que é produzida na/pela Amazônia. Aqui buscamos aprofundar essa discussão a partir do que Sebastião de Oliveira Filho (2018) discute em seu trabalho intitulado *Arte Performance: análise na obra Reservoir, de Francisco Rider*. Durante todo o percurso da dissertação o autor mobiliza as questões que giram em torno do “fenômeno da Performance no contexto da arte contemporânea em Manaus”, apresentando “uma síntese da linguagem artística com o uso do corpo no contexto global, nacional e local” (Oliveira Filho, 2018, p. 09). Traçou-se esse movimento também buscando trazer falas outras a esta seção que se quer metodológica e reflexiva a partir das mobilizações artísticas que virão a partir do pensamento da videodança a ser construída.

A parte que nos ateremos é no segundo capítulo – *Arte contemporânea e complexidade amazônica* – momento este em que o autor se debruça sobre os contextos de produção em torno do cenário amazônico. Relembrando momentos como a fala do sociólogo Renan Freitas Pinto durante o Seminário *As artes visuais na Amazônia*, o autor postula que há bastante tempo essa espacialidade fascina exploradores, sendo, com isso, “aprisionada pelas descrições fabulosas de viajantes e pelo registro visual dos desenhistas que acompanhavam as expedições” (FUNARTE, 1985, p. 58 *apud* Oliveira Filho, 2018, p. 56).

Logo:

A produção desenvolvida pelos artistas locais está em constante mudança, sendo desafiada a todo momento por fenômenos sociais do dia a dia cuja abordagem está vinculada a cultura e história. Considera-se que, pelo diálogo entre o conhecimento científico e os saberes tradicionais, reflete-se a ligação entre o local e o global ou vice-versa, apontando para novas experiências artísticas. A compreensão é de que o Pensamento Complexo, conceituado por Edgar Morin, refere-se à capacidade de interligar diferentes dimensões do real (Oliveira Filho, 2018, p. 58).

A reflexão, portanto, que parte das artes amazônicas contemporâneas impõe o reconhecimento imediato de um cenário emergente que cospe tensões e deslocamentos históricos a todo momento e que constantemente moldam a produção artística da região. O trecho acima evidencia mais ainda como o processo de desalinhamento intencional entre o Norte e o Sul vai bem mais além das questões econômica; quem tiver olhos de enxergar verá que é mais pesado para os lados epistemológicos e estéticos.

É mais do que sabido que as formas de conhecimento e criação vindas da Amazônia foram – e infelizmente ainda são – historicamente deslegitimadas por paradigmas eurocêntricos que insistem em definir o que é considerado arte, cultura e civilização. Maneschy (2013) nos lembra que os pedaços de cerâmicas, objetos líticos e sistemas simbólicos/espirituais encontrados nos sítios arqueológicos mostram que as sociedades amazônicas pré-coloniais já idealizavam suas “realizações estéticas bem mais complexas que qualquer outra. Nossa arte, portanto, precede e resiste às colonizações.

Essa complexidade, retomando Morin (1993; 2007), é um dado constitutivo da realidade amazônica e, portanto, um princípio metodológico que deve orientar o pensar-fazer artístico. No âmbito desta pesquisa, a perspectiva decolonial e complexa se alinha à proposta metodológica da videodança como gesto de transcrição. Assim como o fragmento arqueológico, a videodança recolhe vestígios e os reinscreve em um campo sensível, híbrido e processual. A câmera, enquanto extensão do corpo, atua como a cuia em Roberto Evangelista: um recipiente de passagem, capaz de conter e redistribuir fluxos de tempo, memória e ancestralidade. Evangelista, ao incorporar a cuia como signo estético-espiritual, propõe um gesto de contenção e transbordamento, gesto que ecoa nas práticas contemporâneas amazônicas e, por extensão, na videodança como método.

Portanto, em vias metodológicas, pretendo seguir a pesquisa (teórica e prática) da seguinte forma: abordagem qualitativa, em diálogo com Lakatos (2010). Isso se justifica a partir do fato de que durante todo o processo bibliográfico e prático o pesquisador pretende estar diretamente envolvido nas diferentes situações que se apresentarem, como observações, experimentações, troca de informações e experiências, o que levará a análise e criação do trabalho, com o propósito de depreender o que Lakatos (2010, p. 139) propõe: “a interpretação dos fenômenos e a

atribuição de significados são básicos no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente”.

Optou-se pela pesquisa qualitativa, pois, segundo Lakatos (2010, p. 139), ela “responde a questões muito particulares”. Ademais, o autor enfatiza ainda que ela “se preocupa com um nível de realidade que não se quantifica, ou seja, muito utilizada na pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo”.

Essa escolha se justifica pelo caráter subjetivo e processual do objeto de estudo. A videodança é compreendida como linguagem híbrida e experiencial, em que o corpo, a câmera e o espaço se interpenetram, gerando um campo de significações que só pode ser interpretado a partir de uma abordagem sensível. A pesquisa qualitativa, portanto, permite compreender as relações entre arte, corpo, território e memória, em consonância com as proposições poéticas de Evangelista e com a ética da criação situada na Amazônia.

O principal objetivo da presente fase da pesquisa é estabelecer uma revisão de literatura que possa reunir informações e conhecimentos que subsidiassem a construção da pesquisa de campo. Conforme Lakatos (2010, p. 166), “esta pesquisa abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto”. Assim, a etapa de revisão busca mapear e compreender os aportes teóricos e conceituais já produzidos, de modo a fundamentar as reflexões e decisões metodológicas desta investigação.

Paralelamente, a pesquisa de campo será empregada com o objetivo de obter informações e conhecimentos acerca do problema proposto, de uma hipótese a ser verificada ou, ainda, de possíveis fenômenos a serem descobertos. Conforme o autor citado, a pesquisa de campo “é aquela utilizada com o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema, para o qual se procura uma resposta, ou de uma hipótese, que se queira comprovar, ou, ainda, de descobrir novos fenômenos” (Lakatos, 2010). Nessa perspectiva, a definição dos procedimentos e instrumentos metodológicos busca conferir consistência ao desenvolvimento da pesquisa. Para tanto, será considerada uma amostra composta por um grupo de

peças que, de forma participativa, contribuirão com o pesquisador na construção dos dados e na ampliação do olhar sobre o objeto de estudo.

Seguindo um cunho exploratório e descritivo, esta investigação tem a intenção de tornar o objeto – uma videodança inspirada na simbologia da obra *Mater Dolorosa II*, de Roberto Evangelista – um campo familiarizado, acessível e clarificado dentro da proposta de criação artística e reflexiva deste trabalho.

Conforme destaca Lakatos (2010, p. 171), a pesquisa exploratória é uma investigação de natureza empírica, caracterizada pela “formulação de questões ou de um problema, com tripla finalidade: desenvolver hipóteses, aumentar a familiaridade do pesquisador com um ambiente, fato ou fenômeno, para a realização de uma pesquisa futura mais precisa, ou modificar e clarificar conceitos”.

A pesquisa exploratória, neste contexto, orienta a aproximação inicial entre o pesquisador, o campo artístico e as referências visuais e simbólicas da obra de Evangelista. A intenção é compreender como os elementos materiais e imateriais de *Mater Dolorosa II* (como textura, forma, espiritualidade e gestualidade) podem ser transpostos para o corpo e para a câmera no processo de criação da videodança.

Já a pesquisa descritiva segue como intuito registrar e descrever todos os momentos vivenciados na execução do processo criativo, desde as práticas de improvisação até as experimentações de filmagem. Buscamos observar as dinâmicas entre corpo, câmera e ambiente, considerando a paisagem como extensão do gesto e do pensamento.

Como bem afirma Gil (2002, p. 42):

As pesquisas descritivas têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis. São inúmeros os estudos que podem ser classificados sob este título e uma de suas características mais significativas está na utilização de técnicas padronizadas de coletas de dados, tais como o questionário e a observação sistemática.

No caso desta pesquisa, a descrição compreende a dimensão poética e processual da videodança, observando como o gesto, o olhar e o ambiente dialogam para gerar sentidos. A pesquisa-ação, por sua vez, faz-se fundamental para o

desenvolvimento coletivo da proposta. A principal vantagem dessa abordagem reside no fato de permitir ao investigador atuar diretamente no processo criativo, estabelecendo um diálogo constante com os participantes (corpo de dança, câmera e equipe técnica), de modo cooperativo e participativo. Pode-se definir a pesquisa-ação como: “[...] um tipo de pesquisa com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (Thiollent *apud* GIL, 2002, p. 55).

Nesse sentido, esta pesquisa se inscreve em um campo metodológico que articula análise crítica e criação artística como movimentos interdependentes, tal como propõe Ricardo Basbaum (2013) ao discutir a figura do pesquisador-artista, para quem o ato de investigar e o ato de criar não se separam, mas se desdobram mutuamente. Assim, o processo metodológico de construção da videodança se agiganta ao futuro da pesquisa como um espaço de criação compartilhada, onde o gesto artístico se desenvolveu em diálogo com o ambiente e com as referências simbólicas de *Mater Dolorosa II*. Após toda investigação, os dados bibliográficos serão analisados de forma qualitativa, servindo de base para a reflexão e o desenvolvimento poético da pesquisa.

CAPÍTULO 3: TECENDO DIÁLOGOS ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO: VIDEOANÇA "COLORÁRIO"

A proposta deste capítulo é articular os principais eixos desenvolvidos nos capítulos anteriores (a análise simbólica da cuia na obra de Roberto Evangelista e as discussões metodológicas sobre criação e videodança) em um movimento reflexivo que culmina na produção artística desta pesquisa. A videodança "Colorário" surge como desdobramento ilustrativo das análises realizadas, mas neste ponto, é uma transcrição poética que prolonga, em outra linguagem, os sentidos estéticos, políticos e simbólicos mobilizados pela cuia na obra evangelista.

Para tanto, este capítulo está estruturado em quatro seções complementares. Na primeira, "A cuia entre tempos: herança, transformação e re-existência simbólica", retoma-se a hipótese central da pesquisa: de que a cuia atua como operador simbólico de transformação, herança e reexistência. Discute-se como esse objeto, enraizado em práticas cotidianas e rituais amazônicos, é deslocado por Evangelista para o campo da arte contemporânea sem perder sua densidade histórica e cultural, inscrevendo-se como símbolo resistente em contextos de apagamento territorial e simbólico. Essa reflexão sobre a persistência da cuia como gesto de contracolonialidade prepara o terreno para compreender a videodança como continuidade desse gesto em outra chave estética.

Na segunda seção, "Videodança: fundamentos e linguagem", apresenta-se uma discussão teórica sobre a videodança enquanto campo de criação híbrido, que cruza corpo, câmera, espaço e tempo numa composição sensível e fragmentária. A partir de autores como Spanghero (2003), Mello (2008) e Rush (2006), situam-se as origens da videodança, suas possibilidades expressivas e seus três tipos principais de prática: o registro em estúdio ou palco, a adaptação de coreografias preexistentes e as danças pensadas diretamente para a tela. Além disso, traça-se um breve panorama da videodança no Brasil, mencionando precursores como Analívia Cordeiro e iniciativas como o Festival Dança em Foco, que consolidaram a linguagem no cenário nacional. Essa fundamentação teórica é essencial para compreender a videodança como território fértil para experimentação estética e política, capaz de dialogar diretamente com a poética de Evangelista por meio da ativação de seus ritmos, símbolos e atmosferas.

Na terceira seção, "Processo criativo: da improvisação à tela", descreve-se o percurso metodológico e prático de construção da videodança. Partindo dos laboratórios de improvisação, passando pela experimentação com os ângulos de câmera, a relação corpo/ambiente e a escolha da locação, até chegar às filmagens e à edição, a seção explicita como o processo criativo foi conduzido em diálogo constante com as referências simbólicas de *Mater Dolorosa II*. A improvisação, compreendida como ferramenta de

pesquisa autoral de movimentos (Nachmanovitch, 1993), e a sinergia entre dança e câmera – em que o corpo guia a câmera e a câmera guia o corpo – são apresentadas como princípios estéticos que orientaram a composição da obra. Busca-se, assim, evidenciar que a videodança se constitui como um processo aberto de escuta, experimentação e reinvenção poética.

Por fim, na quarta seção, "Videodança como transcrição", propõe-se uma leitura crítica da videodança enquanto gesto de continuidade simbólica da obra evangelista. O gesto criativo é compreendido como uma forma de prolongar a poética da cuia em outra linguagem: o corpo em movimento, registrado pela câmera, torna-se o campo onde os ritmos, traços e atmosferas simbólicos se atualizam. A videodança opera, assim, como tradução sensível dos princípios estéticos, éticos e cosmológicos que atravessam *Mater Dolorosa II*, sem pretender reproduzi-los, mas escutá-los em outra clave. O ritmo da água, o peso da madeira, o giro da cuia, a circularidade da forma, todos esses elementos reaparecem como movimentos, planos e pausas que compõem a coreografia audiovisual proposta. Esta produção não se encerra como ilustração da obra de Evangelista, mas como dobra poética que emerge do entrelaçamento entre memória, corpo e imagem. A videodança se afirma, portanto, como gesto de reexistência e continuidade simbólica: uma forma de dizer com o corpo aquilo que a imagem deixou flutuar.

Desse modo, o capítulo se propõe a tecer os fios que conectam a análise simbólica à criação artística, demonstrando que a pesquisa em arte, quando assumida em sua potência criadora, é capaz de não apenas interpretar o mundo, mas de recriá-lo a partir de seus próprios gestos, ritmos e imagens.

3.1 A cuia entre tempos: herança, transformação e re-existência simbólica

A cuia, como vimos ao longo desta pesquisa, é impossível de ser lida como apenas um objeto utilitário ou mero adorno da cultura amazônica. Ela carrega consigo camadas de sentido que atravessam o tempo, articulando memórias, saberes e modos de vida que persistem apesar dos processos de apagamento e violência histórica a que a região tem sido submetida. Na obra de Roberto Evangelista, a cuia ganha contornos ainda mais densos: deslocada de seu uso cotidiano: ela é alçada à condição de operador simbólico, dispositivo estético e político que interroga as relações entre tradição e contemporaneidade, natureza e cultura, memória e resistência.

Para compreender a densidade simbólica da cuia, é necessário retomar o que se entende por cultura e herança cultural. Como propõe Geertz (1989), a cultura é um sistema de significados compartilhados, um tecido de símbolos que os grupos humanos tecem para dar sentido à existência. Nessa perspectiva, a cuia é um signo que condensa

modos de relação com o território, com o alimento, com o sagrado e com a coletividade. Tylor (1871, p. 37), um dos pioneiros da antropologia, definiu cultura como "aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade". A cuia, nesse sentido, é parte constitutiva desse "todo complexo" amazônico: ela é conhecimento (sobre a cuieira e suas propriedades), crença (presente em rituais e cosmologias), arte (em suas versões pintadas e bordadas) e costume (no uso cotidiano das populações ribeirinhas e indígenas).

A herança cultural, como lembra a UNESCO (2005), é o legado do passado que vivenciamos hoje e transmitimos às futuras gerações. Ela pode ser material, como artefatos, monumentos e objetos, ou imaterial, como conhecimentos tradicionais, expressões orais, práticas sociais e rituais. A cuia, nesse duplo registro, é simultaneamente material e imaterial: ela é objeto concreto, mas também é portadora de saberes que são transmitidos oralmente, de geração em geração, sobretudo por mulheres ribeirinhas que dominam as técnicas de cultivo, preparo, pintura e bordado. O reconhecimento, em 2015, das cuias pintadas e bordadas de Santarém como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (Sousa et al., 2020) é um gesto institucional que confirma essa condição: a cuia surge e se edifica como bem cultural que expressa modos de vida, cosmologias e estéticas próprias da Amazônia.

Esta seção propõe uma reflexão sobre a cuia como elemento que transita entre tempos e linguagens, assumindo diferentes funções ao longo da história amazônica: utensílio doméstico, suporte artesanal, patrimônio cultural imaterial e, finalmente, matéria-prima da criação artística contemporânea. O objetivo é evidenciar como esse objeto, aparentemente simples, opera como um símbolo de re-existência: ele insiste em permanecer, em ser reinventado, em resistir ao esquecimento e à descaracterização. Nesse sentido, a cuia é uma força viva que se atualiza em cada nova apropriação, seja no artesanato das mulheres ribeirinhas, seja nas instalações e videoartes de Evangelista.

Contudo, como adverte Geertz (1989), os elementos simbólicos não se fixam em um único contexto; eles circulam, se articulam e se transformam. O autor afirma que "qualquer elemento simbólico dado pode ser envolvido em vários contextos culturais, e a articulação desses contextos pode variar de um momento para o outro" (GEERTZ, 1989, p. 78). A cuia exemplifica essa mobilidade: ela transita entre o contexto doméstico (como vasilha de alimentos), o contexto ritual (como recipiente de oferendas ou de bebidas cerimoniais), o contexto artesanal (como suporte de pintura e bordado) e, finalmente, o contexto artístico contemporâneo (como elemento central das instalações e videoartes de Roberto Evangelista). Essa circulação revela a potência simbólica da cuia, sua capacidade de significar em diferentes registros sem perder sua ancoragem na

experiência amazônica.

Essa mobilidade simbólica é possível porque a cuia não é um objeto fossilizado; ela é viva, maleável e aberta a reinterpretações. Oliveira Filho (2018, p. 67), evocando Edgar Morin, destaca que o cotidiano se relaciona diretamente com as postulações da cultura e da memória coletiva, atribuindo à ciência e, poderíamos acrescentar, à arte, uma nova função analítica de enxergar seus processos e fenômenos. A cuia, ao mesmo tempo que é herança do passado, é matéria do presente: ela é continuamente reinventada pelas mãos que a manejam, seja no artesanato comunitário, seja na criação artística de Evangelista. Nesse sentido, a cuia opera como um símbolo de re-existência: insiste em permanecer, em ser reinventada, em resistir ao esquecimento e à descaracterização. Não é um vestígio estático do passado, mas uma força viva que se atualiza em cada nova apropriação.

Ao retomar a trajetória simbólica da cuia, desde sua gênese como fruto da cuieira (*Crescentia cujete*) até sua inscrição no campo da arte contemporânea, busca-se compreender como esse artefato encarna uma política do cuidado e da permanência. Ele é testemunho de modos de vida que resistem à lógica do descarte e da aceleração, propondo outras temporalidades, outras relações com o território e com a memória. É essa potência simbólica que a videodança "Colorário" busca prolongar, traduzindo em gestos, imagens e movimentos a força ancestral que a cuia carrega.

Assim, esta seção prepara o terreno para as discussões seguintes, nas quais a videodança será apresentada como desdobramento criativo dessa herança simbólica. Compreender a cuia em sua dimensão temporal e política é condição para entender o gesto artístico que propomos: um gesto que transcria, que escuta o passado para inventar o presente.

3.2 Videodança: fundamentos e linguagem

A videodança, enquanto linguagem artística, emerge do encontro entre duas áreas historicamente interligadas: a dança e as tecnologias audiovisuais. Para compreender suas especificidades e potencialidades, é necessário percorrer brevemente as transformações que moldaram tanto a arte contemporânea quanto as relações entre corpo, imagem e tecnologia – percurso que, nesta seção, será traçado de forma sintética, com o objetivo de situar a videodança como campo de criação híbrido e experimental.

A arte, compreendida como um fazer que transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura (Bosi, 2001), sempre esteve em diálogo com as ferramentas e os meios disponíveis em cada época. O estudo da história da arte, que teve início durante

o Renascimento, ainda que limitado à produção artística da civilização ocidental, ampliou-se ao longo do tempo para compreender e analisar a produção de todas as civilizações sob a perspectiva de seus próprios valores culturais. A palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo articular, que denota a ação de fazer juntas as partes de um todo (Bosi, 2001). Dessa forma, a arte é compreendida como um potencial humano que necessita ser trabalhado, pesquisado e desenvolvido, tanto por quem cria quanto por quem usufrui da criação artística.

Na contemporaneidade, esse diálogo se intensifica com a incorporação das tecnologias digitais e audiovisuais, que ampliam as possibilidades de criação e percepção estética. A arte contemporânea, como observa Cauquelin (2005), não dispõe de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento imediato; sua simultaneidade exige uma elaboração constante, em que o "aqui e agora" da experiência sensível não pode ser captado diretamente. Nesse contexto, o artista contemporâneo não precisa se prender a rigores estipulados por todo um sistema, ele pode expressar sem parâmetros ditatórios ou estipuladores de opiniões. A arte contemporânea toma forma em qualquer lugar: em parques, shopping centers, universidades, praças públicas, ruas, na midiaticização, ganhando liberdade para se materializar onde e como quer, dependendo do artista ou de sua necessidade artística.

Como observa Fischer (1987), a arte tem a função de colocar o homem em contato com sua própria natureza, propondo novas ligações entre o indivíduo e o mundo. O autor afirma que "o homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu 'Eu' curioso e faminto de mundo" (Fischer, 1987, p. 13). Nesse sentido, a tecnologia é um agente de mediação que transforma as relações entre corpo, espaço e tempo. Bruno (2005) destaca que a mediação tecnológica implica conferir à tecnologia uma atividade que, ao mesmo tempo em que põe em relação e permite trocas entre dois domínios distintos, neles engendra ou possibilita transformações. A tecnologia, assim, vem como intermediária e também como agente de produção de nossa historicidade.

No campo da dança, essa mediação tecnológica não é recente. Spanghero (2003) recorda que, já na Idade Média, máquinas e mecanismos eram utilizados para criar efeitos cênicos que ampliavam a percepção do corpo no espaço, como as bailarinas que cruzavam o palco suspensas por fios, criando a ilusão da leveza e da fuga da gravidade. No século XVI, os balés de corte incorporavam cenários móveis e maquinários complexos, integrando dança, música e tecnologia em uma experiência total. Esses exemplos históricos evidenciam que a relação entre dança e tecnologia é constitutiva da própria cena, e não uma novidade do século XXI.

A dança contemporânea, por sua vez, consolida-se no final do século XIX e ao

longo do XX como uma ruptura com as convenções figurativas e narrativas do balé clássico. Louppe (2012) destaca que a dança contemporânea faz do corpo em movimento seu sistema de referência, renunciando a códigos exteriores para explorar o corpo como matéria própria do ato criativo. As historiadoras Janet Adshead-Lansdale e June Layson, já em 1983, haviam dado um contributo fundamental para alterar os modos de fazer história da dança, cortando definitivamente com a visão linear, universal e etnocêntrica da história da dança e valorizando uma orientação contextualizada, capaz de evidenciar a complexidade dessa expressão nos vários contextos socioculturais (Louppe, 2012). É contemporâneo, como afirma Ribeiro (1997), o que interpela o tempo, estabelecendo relações particulares entre passado, presente e futuro.

Essa abertura para a experimentação e a improvisação, compreendida como "a livre expressão da consciência do material que emerge do inconsciente, é a intuição em ação, em um jorro contínuo e rápido de opções" (Nachmanovitch, 1989, p. 7), cria o terreno fértil para o surgimento de linguagens híbridas como a videodança. A improvisação, que pode ser compreendida como fazer, inventar ou preparar às pressas, consolidou-se como uma das técnicas empregadas na linguagem da dança contemporânea.

Os artistas-pesquisadores em dança com mediação tecnológica promovem justamente essa articulação entre a arte do corpo e o mundo ao qual habitam. Santana (2006) afirma que "é com esse mundo transformado, a que todos nós pertencemos, que a dança com mediação tecnológica ocorre. Neste sentido, o corpo passa a ser compreendido como um sistema aberto que troca informação com o ambiente que habita. De forma mútua os dois sistemas, corpo e meio, contaminam-se. O conhecimento emerge desta relação, desta constante negociação indivíduo-ambiente" (p. 43).

A videoarte, por sua vez, surge na década de 1960 como uma forma de expressão não tradicional, que incorpora imagens, sons e movimentos no vídeo, sem um fim preconcebido. Rush (2006) define a videoarte como "um estilo de filmagem improvisado, destemido, que não coloca no material um fim preconcebido, e sim clarifica o estilo de quem usa desta linguagem como proposta artística" (p. 80). O vídeo, como observa Bardawil (2008), é "o ato de olhar se exercendo por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: 'eu vejo' é algo que se faz 'ao vivo', não é o 'eu vi' da foto (passadista), nem o 'eu creio ver' do cinema (ilusionista)" (p. 38).

No Brasil, a videoarte tem seu marco em 1974, com as experiências de artistas como Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado, Angelo de Aquino e Fernando Cocchiarale, no Rio de Janeiro, e Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho, em São Paulo (Machado, 2003). Gabriel Borba Filho, professor da

ECA/USP, já em 1971 realizara experiências com TV usando equipamento profissional (teipe de 1 polegada), estruturando uma série de performances com a participação de dez pessoas. O MAC/USP recebera convite do Institute of Company Art, da University of Pennsylvania, para coordenar uma representação brasileira na exposição internacional Vídeo Art, consolidando o caminho da videoarte no país. É nesse contexto que se inscreve Roberto Evangelista, que, como vimos, produziu uma das mais importantes videoartes amazônicas, *Mater Dolorosa II - In memoriam* (1978), premiada no V Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte (1982) e com grande repercussão nacional e internacional.

É nesse entrelaçamento entre dança, vídeo e experimentação que se inscreve a videodança. Spanghero (2003) define a videodança como uma forma de experimentação que conquistou domínios próprios, tanto territoriais quanto estéticos. "A terminologia engloba três tipos de prática: o registro em estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela" (Spanghero, 2003, p. 50). Mello (2008) acrescenta que "vídeo é uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e duração de tempo necessária à sua apreensão sensória. A dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico" (p. 51). A dimensão temporal do vídeo transforma-o em um acontecimento eletrônico, no qual corpo e câmera negociam continuamente suas presenças.

Um dos precursores da videodança foi o coreógrafo americano Merce Cunningham (1919), uma referência imprescindível na investigação da dança com tecnologia. Desde a década de 1970, ele adaptou e criou danças para as telas de vídeo e cinema em parceria com o filmmaker Charles Atlas. Obras como *Westbeth* (1975) e *Squaregame Video* (1976) marcaram o início de uma parceria que revolucionou a relação entre dança e audiovisual, explorando a câmera móvel e a coreografia pensada para o espaço da tela. Outro expoente é o coreógrafo belga Win Vandekeybus, cujo *Roseland* (1990) é considerado um clássico da moderna videodança. No Brasil, a bailarina e coreógrafa Analívia Cordeiro foi pioneira ao realizar danças exclusivamente para a câmera, planejadas no computador, o que chamou de *computer dance* (Cordeiro, 1998). São quatro seus trabalhos nesse suporte: *M 3x3*, *Gestos*, *Cambiantes* e *0° = 45°*, além das videodanças *Slow-Billie Scan*, *Trajetórias*, *Ar* e *Stripitease*, desenvolvidas entre 1984 e 1997. Sua produção, ainda pouco numerosa, abriu caminho para novas gerações de artistas-pesquisadores em videodança.

Atualmente, a videodança no Brasil tem se consolidado por meio de festivais como o *Dança em Foco*, que desde 2003 promove a difusão, experimentação e produção da interface entre vídeo e dança (Caldas, 2003), e mostras como o *Dança Brasil*, que

ampliam o circuito de exibição e formação de público. Em 2003, das 40 videodanças que compuseram a edição do Dança Brasil, eram provenientes de Ceará, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Piauí, trazendo a público novos realizadores (Spanghero, 2003). Apesar de ainda ser uma produção numericamente pequena, a videodança vem crescendo nas últimas décadas, ocupando um espaço cada vez mais significativo no campo da arte contemporânea brasileira.

Para esta pesquisa, a videodança se apresenta como linguagem particularmente fecunda, pois permite estabelecer pontes diretas com a poética de Roberto Evangelista. Assim como Evangelista deslocou a cuia de seu contexto cotidiano para o campo da arte, a videodança desloca a dança do palco para a tela, reconfigurando as relações entre corpo, espaço e tempo. A câmera, nesse processo, surge como agente criativo que interage com o corpo em movimento, trazendo e sendo uma extensão do olhar e do gesto. O videodança, como destaca Cabral (2013), "usa a tecnologia audiovisual a favor de uma não descaracterização da noção de dança, mantendo o bailarino como centro configurador da obra artística. Dessa forma, a câmera é direcionada para o corpo em movimento, a fim de se construir um simulacro virtual, no qual a dança guia a câmera, e a câmera guia o corpo" (p. 22). Essa sinergia entre dança e audiovisual, em que corpo e câmera se coproduzem mutuamente, é o princípio estético que orienta a criação da videodança "Colorário", cujo processo será descrito na seção seguinte.

3.3 Processo criativo: da improvisação à tela

O processo criativo de *Colorário* não se inicia com esta pesquisa de mestrado. A origem remonta às investigações desenvolvidas durante o Trabalho de Conclusão de Curso em Dança (Nascimento, 2022), realizado na Universidade do Estado do Amazonas em 2022, no qual a videodança foi investigada como linguagem artística construída pela relação entre improvisação, corpo, câmera e ambiente. Naquele momento, o antigo Complexo *Boothline* – atual Mercado de Origens da Amazônia – já era utilizado como espaço de experimentação para a criação audiovisual, permitindo investigar como a arquitetura influenciava os deslocamentos do intérprete e a composição das imagens (Nascimento, 2022).

A continuidade desse percurso evidencia que a criação artística resulta da incorporação de experiências, referências e relações estabelecidas ao longo da trajetória do artista-pesquisador. Como observam Ostrower (1987) e Vieira (2006), o processo criativo articula as informações recebidas ao repertório sógnico do criador, sendo continuamente atravessado pelas experiências vividas e pelas relações estabelecidas com o ambiente. Nesse sentido, o retorno ao antigo Complexo Boothline representa a

retomada de um espaço que passa a ser ressignificado à luz das discussões desenvolvidas nesta pesquisa.

A pesquisa compreendia os laboratórios criativos como espaços de exploração dos enquadramentos, dos planos de filmagem e da improvisação corpo/ambiente, entendendo que a videodança se constrói tanto pelo movimento dançado quanto pelo modo como a câmera reorganiza esse movimento no espaço. O trabalho buscava destacar ainda a importância da colaboração entre coreógrafo e *filmmaker*, cujas decisões precisavam permanecer articuladas ao longo de todo o processo de criação.

Passados quatro anos, o retorno ao mesmo edifício ocorre sob outra perspectiva. Se, na graduação, o espaço era investigado principalmente por suas potencialidades formais para a criação da videodança, nesta pesquisa ele passa a ocupar posição central na construção da obra. O antigo Complexo *Boothline*, agora Mercado de Origens da Amazônia, deixa de funcionar como cenário para tornar-se elemento dramático da investigação, articulando patrimônio, memória, ruína, cultura amazônica e ocupação simbólica. Assim, *Colorário* representa menos uma nova obra do que o amadurecimento de um percurso artístico iniciado anteriormente, no qual procedimentos experimentados na graduação são reelaborados à luz das discussões desenvolvidas nesta dissertação.

Nesse sentido, a obra foi concebida como um desdobramento do próprio percurso investigativo da pesquisa. Tornou-se um laboratório de experimentação no qual memória, patrimônio, ruína, cultura popular, circularidade e corpo foram continuamente tensionados pelas escolhas coreográficas e audiovisuais. A cada decisão de movimento, enquadramento ou montagem, buscou-se compreender como a linguagem da videodança poderia construir uma visualidade capaz de dialogar com a poética de Roberto Evangelista pela elaboração de uma criação autoral comprometida com a experiência amazônica contemporânea.

Figura 1 - Mesmo espaço, dois momentos diferentes.



Fonte: Acervo do autor

Aqui, trazemos o antigo Complexo *Boothline* em dois momentos do percurso investigativo. À esquerda, registros realizados durante a pesquisa de graduação (2022), quando o espaço foi utilizado como ambiente de experimentação da linguagem da videodança. À direita, registros produzidos durante o processo criativo de *Colorário* (2026), quando o edifício passa a constituir elemento central da investigação sobre patrimônio, memória e cultura amazônica.

Figura 2 - Antigo Complexo Boothline, Manaus.



Fonte: Lima, 2022.

A escolha do Mercado de Origens da Amazônia não ocorreu de forma aleatória. O edifício, marcado pelas inscrições do tempo, pelos vestígios de diferentes usos e pelos processos de abandono e reocupação que atravessam sua história, estabelecia um diálogo direto com as discussões desenvolvidas ao longo desta pesquisa acerca da memória, da ruína, da permanência e da cultura amazônica presentes na produção artística de Roberto Evangelista. Assim, a ocupação performática desse espaço

constituiu também um gesto simbólico de reativação do patrimônio por meio do corpo, aproximando criação artística e investigação acadêmica.

Nesse sentido, fomos concebendo a discussão como um desdobramento do próprio processo de pesquisa. A videodança tornou-se um laboratório de experimentação no qual memória, patrimônio, ruína, cultura popular, circularidade e corpo foram continuamente tensionados pelas escolhas coreográficas e audiovisuais. A cada decisão de movimento, enquadramento ou montagem, buscou-se compreender como a linguagem da videodança poderia construir uma visualidade capaz de dialogar com a poética de Roberto Evangelista, instaurando uma criação autoral comprometida com a experiência amazônica contemporânea.

Para fins de organização metodológica, o processo foi sistematizado em quatro momentos: experimentação inicial, reconhecimento do espaço cênico, laboratórios de improvisação e gravação, seguidos pela etapa de montagem audiovisual. Embora apresentadas separadamente, essas fases constituíram um percurso contínuo, no qual as descobertas realizadas em cada etapa reorganizavam constantemente as decisões seguintes. Nessa dinâmica, o corpo conduzia a câmera, enquanto a câmera devolvia ao corpo novas possibilidades de movimento, instaurando uma relação de escuta mútua entre performer, espaço e dispositivo audiovisual.

Ao lado do performer Benner Siqueira e do videomaker, editor e produtor cultural Victor Rebouças Reis, o processo teve início, em 1º de junho de 2026, com uma série de experimentações voltadas à investigação das relações entre corpo, câmera e espaço. A composição dessa equipe partiu do interesse em aproximar diferentes experiências e modos de pensar a criação artística. Siqueira, artista da dança, intérprete-criador, coreógrafo, professor e pesquisador atuante em Manaus, trouxe para o processo uma experiência vinculada à criação e à investigação do movimento, contribuindo especialmente para a exploração das possibilidades do corpo diante da câmera. Rebouças Reis, por sua vez, cuja trajetória transita entre a dança, a produção cultural e o audiovisual, colaborou na construção das relações entre movimento e imagem, mobilizando sua experiência como videomaker, editor e produtor em procedimentos de captação e experimentação visual. Essa aproximação entre diferentes repertórios não se estabeleceu, contudo, a partir de funções rigidamente determinadas, uma vez que as decisões sobre o corpo, a câmera, o espaço e posteriormente o som foram sendo construídas no próprio decorrer do processo.

Ainda sem a intenção de produzir imagens definitivas, os primeiros encontros foram dedicados à experimentação das potencialidades do movimento diante da câmera. Foram testados diferentes deslocamentos, velocidades, distâncias, enquadramentos, aproximações e formas de ocupação do espaço, observando-se de que maneira cada

escolha interferia na percepção da ação performática e na construção da imagem. Nesse processo, a câmera passou a interferir na própria elaboração do movimento, exigindo do performer outras formas de atenção, enquanto as respostas corporais produzidas durante as experimentações também orientavam as escolhas de enquadramento e captação. Posteriormente, a participação de DJ Marcos Tubarão, responsável pela trilha sonora, pelo *sound design* e pela sonoplastia, ampliou esse campo de experimentação para a dimensão sonora. Sua trajetória como produtor musical, sonoplasta e *sound designer*, marcada pela atuação entre música, audiovisual e artes cênicas, contribuiu para pensar o som como parte da composição da obra. Assim, as diferentes experiências reunidas no processo foram se atravessando na medida em que a criação avançava, fazendo com que corpo, câmera e som estabelecessem relações de influência mútua. Os experimentos constituíram, portanto, um exercício de observação e escuta recíprocas, no qual os participantes contribuíam para reorganizar continuamente as possibilidades dramatúrgicas e visuais do videodança.

Essas experimentações também dialogam com a compreensão de Greiner e Katz (2011) de que o corpo não apenas recebe informações do ambiente, mas as transforma continuamente, tornando-se uma mídia capaz de produzir conhecimento a partir da experiência. Assim, o laboratório inicial teve como finalidade compreender de que maneira o espaço arquitetônico interferia na qualidade do movimento e como o próprio movimento reorganizava a percepção daquele patrimônio.

Essa perspectiva rompe com a compreensão do corpo como simples executor de movimentos. Conforme afirmam Greiner e Katz (2011), "o homem está inteiramente implicado naquilo que observa", estabelecendo uma relação de constante troca com o meio. Em *Colorário*, isso significa compreender que o patrimônio constitui um pano de fundo para a ação performática e também participa diretamente da construção do gesto coreográfico.

As experimentações realizadas nessa etapa retomam procedimentos metodológicos investigados anteriormente durante a pesquisa de graduação, sobretudo a utilização da improvisação como ferramenta de produção de material coreográfico para a videodança. Permanecem centrais a exploração dos enquadramentos, dos diferentes planos de filmagem e da relação entre corpo e ambiente, agora ampliadas pela incorporação do patrimônio arquitetônico como elemento ativo da composição audiovisual.

A organização dessas primeiras experimentações dialoga com o entendimento de que os laboratórios criativos constituem espaços de investigação artística, nos quais o erro, a tentativa e a improvisação assumem papel metodológico. Conforme já observado (Nascimento, 2022), a exploração dos enquadramentos, dos planos de filmagem e da

improvisação corpo/ambiente permite produzir material sensível que posteriormente será reorganizado na construção da videodança, fazendo do processo um espaço de criação tão importante quanto o produto final

Figura 3 - Primeiros ensaios



Fonte: Acervo do autor.

Diferentemente de uma lógica baseada na repetição de movimentos previamente definidos, as primeiras experimentações privilegiaram a escuta do espaço e a disponibilidade corporal do intérprete. Essa perspectiva aproxima-se da compreensão da improvisação como procedimento investigativo, no qual cada ação produz novas perguntas para o processo de criação, em vez de buscar respostas coreográficas acabadas.

Nessa etapa inicial, foram realizados ensaios de enquadramento, testes de ângulos e movimentos de câmera em ambiente externo, permitindo identificar diferentes possibilidades de composição visual que posteriormente orientariam as filmagens. Paralelamente, o intérprete experimentou pequenas células de movimento e deslocamentos improvisados, observando como cada gesto era transformado pela mediação da câmera. Esse processo evidenciou que, na videodança, a coreografia não se limita ao corpo do performer: ela se constitui igualmente na trajetória da câmera, na duração dos planos e na forma como o espaço participa da composição da imagem.

Figura 4 - Primeiros ensaios



Fonte: Acervo do autor.

As primeiras experimentações também permitiram compreender que o patrimônio não funcionaria apenas como cenário para a ação coreográfica. A própria arquitetura do antigo Complexo *Boothline* passou a orientar os deslocamentos do intérprete, definindo pausas, direções e ritmos. Nesse momento inicial começou a delinear-se uma relação de escuta entre corpo e espaço, posteriormente aprofundada durante as visitas técnicas e os laboratórios de improvisação.

No dia 5 de junho de 2026 foi realizada a visita técnica ao Mercado de Origens da Amazônia, etapa fundamental para o reconhecimento do espaço que receberia a videodança. Além de identificar as condições operacionais para a gravação, a visita permitiu compreender as potencialidades narrativas e visuais da arquitetura, bem como as relações entre iluminação natural, circulação, profundidade dos ambientes e marcas do tempo presentes na estrutura do antigo Complexo *Boothline*.

Se, na graduação, os espaços de experimentação eram escolhidos principalmente por suas possibilidades de interação entre corpo e câmera, nesta pesquisa o ambiente passa a constituir elemento dramatúrgico da obra. O Mercado de Origens da Amazônia é incorporado como parte ativa da narrativa, fazendo com que arquitetura, memória e performance passem a construir conjuntamente o sentido da videodança.

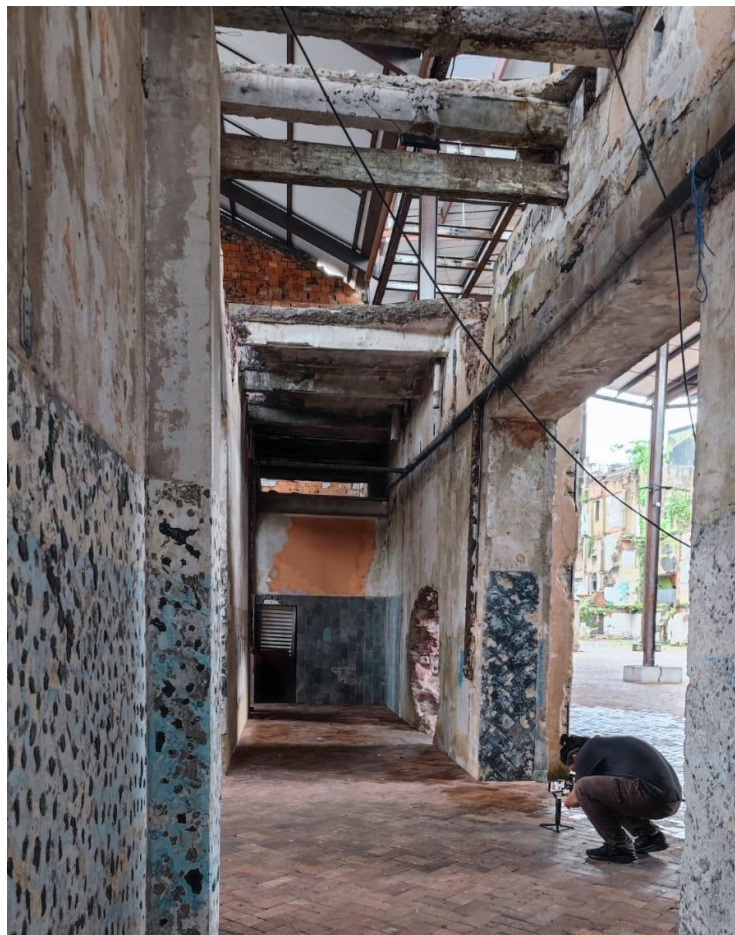
Figura 5 - Fachada do atual Mercado de origem.



Fonte: Acervo do autor.

Durante o percurso foram definidos os possíveis pontos de gravação, analisadas as perspectivas dos enquadramentos e discutidas as possibilidades de transição entre as cenas durante a montagem. Também foram estabelecidos, em conjunto com a administração do espaço, os limites de circulação da equipe, restringindo as filmagens ao pavimento térreo em razão das normas de segurança. Essa delimitação passou a orientar as escolhas estéticas da obra, concentrando a narrativa justamente nos espaços em que as marcas do abandono e da deterioração se mostravam mais evidentes.

Figura 6 - Reconhecimento do espaço.



Fonte: Acervo do autor.

A etapa seguinte ocorreu em 15 de junho de 2026, quando foram realizados os laboratórios de improvisação corporal diretamente no espaço da filmagem. Diferentemente do treinamento cênico convencional, os encontros tinham como objetivo investigar modos de relação entre corpo, câmera e arquitetura, permitindo que o intérprete reorganizasse continuamente seus movimentos em resposta às características do ambiente e aos enquadramentos propostos.

Tal como nos laboratórios desenvolvidos durante a graduação (Nascimento, 2022), o processo iniciou-se por procedimentos de preparação corporal e reconhecimento do espaço, permitindo que o intérprete estabelecesse uma relação gradual com o ambiente antes da construção das células coreográficas. Entretanto, nesta pesquisa, tais procedimentos passam a dialogar diretamente com as questões de memória, permanência e ocupação simbólica do patrimônio discutidas ao longo desta dissertação.

Figura 7 - Laboratório de improvisação.



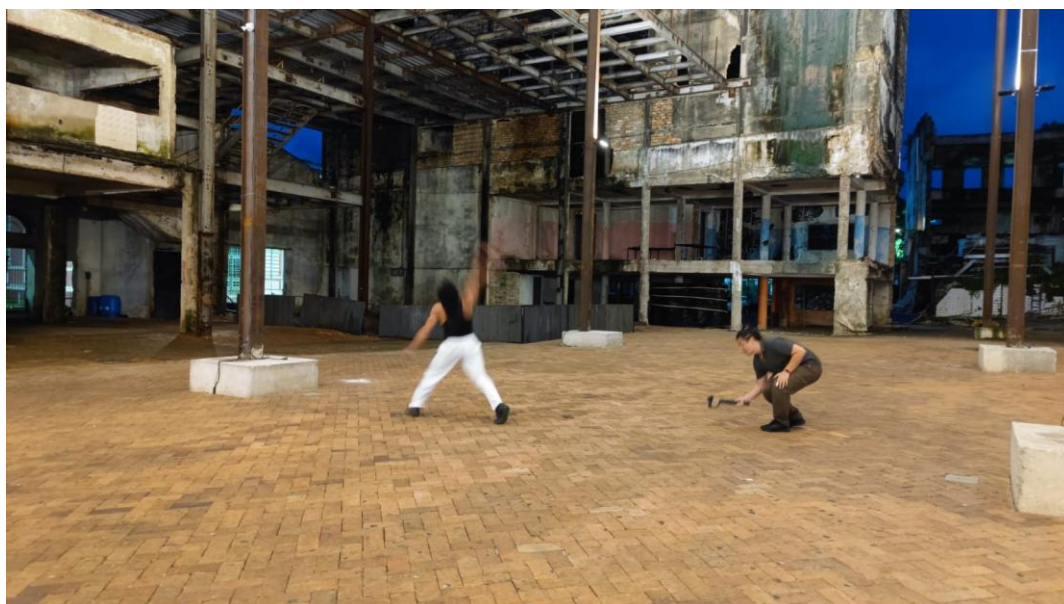
Fonte: Acervo do autor.

Nesse processo, o bailarino explorou diferentes percursos, pausas, deslocamentos e apoios corporais, experimentando células coreográficas que posteriormente seriam reorganizadas durante a gravação. O olhar da câmera deixou de ocupar uma posição exclusivamente documental e passou a atuar como elemento constitutivo da composição, influenciando a qualidade dos movimentos, o tempo das ações e a construção da narrativa visual.

A captação das imagens ocorreu em 20 de junho de 2026. Em razão da realização de outros eventos no espaço, o período disponível para gravação foi reduzido, exigindo da equipe um planejamento rigoroso quanto à execução das cenas previamente experimentadas. As improvisações desenvolvidas durante os laboratórios serviram como base para a realização das sequências coreográficas, permitindo que o intérprete reorganizasse os movimentos de acordo com as condições encontradas no momento da filmagem.

Nesse ponto, a realização das filmagens reafirmou o caráter colaborativo da videodança. As decisões relativas aos enquadramentos, à movimentação da câmera e ao tempo de permanência dos planos foram construídas conjuntamente entre direção, *performer* e *filmmaker*, compreendendo que a linguagem da videodança emerge precisamente dessa negociação contínua entre olhar, movimento e espaço.

Figura 8 - Gravação.



Fonte: Acervo do autor.

A gravação foi planejada para acompanhar a transição entre a luz do dia e o início da noite. Essa escolha decorreu da intenção de construir uma atmosfera visual coerente com a temática da pesquisa. A transformação gradual da luminosidade evidenciava as texturas da arquitetura, as marcas da deterioração do patrimônio e as relações entre permanência, abandono e possibilidade de reocupação simbólica do espaço.

Durante a graduação, os espaços de experimentação eram escolhidos principalmente por suas possibilidades de interação entre corpo e câmera, mas nesta pesquisa o ambiente passa a constituir elemento dramático da obra. O Mercado de Origens da Amazônia é incorporado como parte ativa da narrativa, fazendo com que arquitetura, memória e performance passem a construir conjuntamente o sentido da videodança.

Figura 9 - Ambientação com a luz.



Fonte: Acervo do autor.

As escolhas coreográficas também foram orientadas pela busca de aproximações entre a dança contemporânea e elementos da cultura popular amazônica. Os movimentos procuraram estabelecer um diálogo entre o gesto do intérprete e a imagem recorrente da cuia em Roberto Evangelista, sobretudo sua flutuação sobre as águas do Rio Negro. Aqui, nos interessou investigar corporalmente sua dinâmica: o deslocamento contínuo, a circularidade, o equilíbrio e a permanência diante das transformações do ambiente.

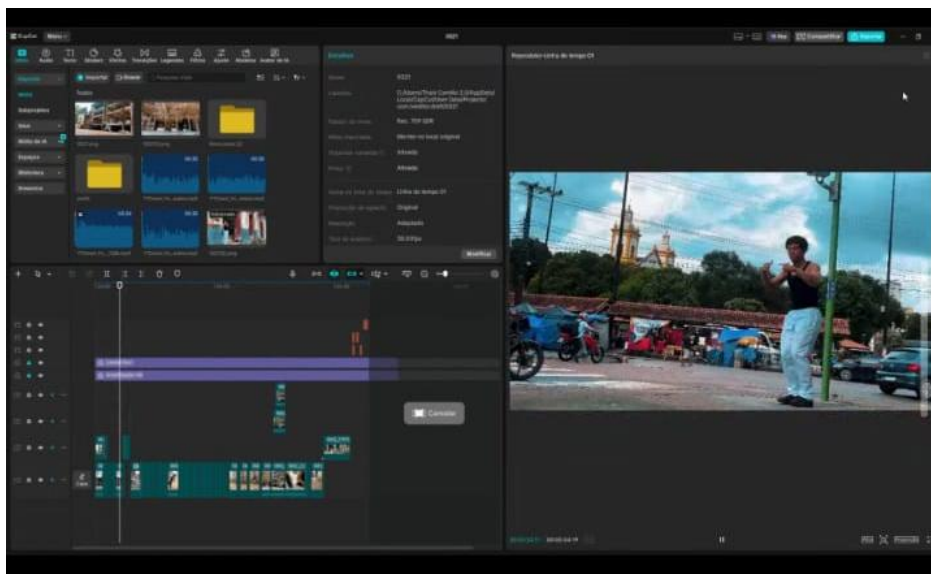
Figura 10 - Intérprete e filmmaker.



Fonte: Acervo do autor.

Entre os dias 21 e 30 de junho de 2026 desenvolveu-se a etapa de montagem da videodança. A edição foi compreendida como continuidade do processo coreográfico. A seleção dos planos, o ritmo dos cortes, a duração de cada imagem e a articulação entre som e movimento reorganizaram o material produzido durante os laboratórios de improvisação, produzindo uma narrativa visual coerente com os objetivos da pesquisa.

Figura 11 - Processo de edição



Fonte: acervo do autor.

A compreensão da montagem como etapa compositiva acompanha o percurso do pesquisador desde a graduação. Naquele momento, a edição era compreendida como procedimento responsável por organizar a sucessão das cenas e construir a continuidade visual da videodança, agora em *Colorário* ela assume uma dimensão ainda mais complexa, tornando-se responsável por articular memória, ritmo, silêncio e permanência em uma única experiência audiovisual.

Buscou-se preservar a organicidade dos movimentos experimentados pelo intérprete, respeitando a continuidade das células coreográficas construídas ao longo do processo criativo. Paralelamente, desenvolveu-se a pesquisa da paisagem sonora, entendida como elemento fundamental da composição audiovisual. A escolha dos sons procurou estabelecer uma relação sensível com o cotidiano amazônico, evocando o movimento das águas, a materialidade do patrimônio e a presença simbólica da cuia, sem recorrer a uma trilha musical que sobrepujasse a força expressiva do espaço.

Essa etapa permitiu compreender que a criação não se encerra na gravação das imagens. Conforme observa Ostrower (1987), criar implica reorganizar continuamente os elementos produzidos ao longo do processo, atribuindo-lhes novos sentidos. Dessa maneira, a montagem constituiu um novo momento criativo da pesquisa, em que ritmo,

duração, silêncio e imagem foram reelaborados até constituírem a narrativa final da videodança.

Nesse sentido, som e imagem foram concebidos como dimensões inseparáveis da narrativa. Assim como a correnteza conduz a cuia pelos rios amazônicos, a construção sonora buscou acompanhar o fluxo da montagem, produzindo continuidade entre percepção visual, movimento corporal e experiência sensível. O resultado desse percurso foi a consolidação de uma videodança cuja linguagem se estrutura na relação entre patrimônio, corpo e memória, preparando o terreno para a análise estética da obra apresentada na seção seguinte.

O percurso descrito ao longo desta seção evidencia que *Colorário* resulta de um processo investigativo desenvolvido em diferentes temporalidades. Os procedimentos experimentados durante a graduação, como a improvisação, a investigação da relação entre corpo, câmera e ambiente e a construção colaborativa da videodança, foram retomados e ressignificados à luz das discussões sobre patrimônio, memória e cultura amazônica desenvolvidas nesta pesquisa. Nesse sentido, a obra representa o amadurecimento de um percurso metodológico em que criação, pesquisa e experiência sensível se constituem de forma inseparável.

3.4 Colorário: análise, transcrição e retomadas poéticas

Colorário nasce da necessidade de devolver o olhar a um espaço que a cidade aprendeu a atravessar sem perceber. Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender como Roberto Evangelista elaborou uma poética amazônica capaz de transformar a denúncia em linguagem estética, fazendo da arte um lugar onde memória, cultura popular e crítica ambiental permanecem inseparáveis. A videodança, entretanto, não pretende reproduzir sua obra, tampouco ilustrar seus conceitos. Ela procura responder, por outra linguagem, às perguntas que Evangelista deixou abertas: como permanecer quando tudo parece caminhar para o esquecimento? Como fazer ver aquilo que a rotina tornou invisível? Como devolver à paisagem sua condição de experiência?

O artista manauara vem formando sua identidade cultural através dos tempos, tendo sua origem na mistura cultural e racial entre índios, brancos, negros e nordestinos desde a colonização do Brasil e o caboclo é a principal referência do resultado dessa mistura, atualmente o amazônida recebe influências das mais diversas culturas existentes no mundo através dos meios de comunicação e internet (Soares, 2014, p. 21).

Ao assumir o patrimônio urbano como espaço da criação, *Colorário* também se insere em uma discussão mais ampla sobre a identidade cultural amazônica. A cidade de Manaus, marcada por sucessivos processos de transformação social, econômica e

cultural, produz formas de pertencimento que não podem ser reduzidas a imagens cristalizadas da floresta ou da tradição. O patrimônio, nesse contexto, torna-se um lugar onde diferentes temporalidades e experiências continuam coexistindo, permitindo que o corpo atualize, por meio da dança, modos contemporâneos de viver a Amazônia.

As questões levantadas por *Colorário* aproximam-se de debates desenvolvidos no campo dos estudos sobre patrimônio urbano. Entre eles, destaca-se a discussão de Evany Nascimento, intitulada *Do Discurso à Cidade: Políticas de Patrimônio e a construção do espaço público no Centro Histórico de Manaus*, na qual a autora investiga os processos de patrimonialização das cidades a partir das contribuições da antropologia, da história e dos estudos urbanos. Ao discutir autores como José Reginaldo Santos Gonçalves, Evany desloca a compreensão do patrimônio de uma perspectiva centrada exclusivamente na preservação material para uma abordagem que privilegia as relações sociais, os usos cotidianos e os sentidos produzidos pelos sujeitos que habitam esses espaços. Essa discussão mostra-se particularmente fecunda para a leitura de *Colorário*, uma vez que a videodança toma o antigo Complexo *Boothline* como um território continuamente ressignificado pelas experiências que nele se inscrevem.

Segundo Gonçalves (2002), "Os "patrimônios culturais" são constituídos concomitantemente à formação dos Estados nacionais, que fazem uso dessas narrativas para construir memórias, tradições e identidades". Em relação ao uso dos bens culturais e sua função "civilizadora", Reginaldo acrescenta que "os cidadãos devem ser educados, civilizados, e, nesse processo, o patrimônio (definido em termos monumentais) tem um papel crucial, na medida em que é por seu intermédio que os indivíduos entram em contato com a nação e sua "tradição"" (Nascimento, 2015, p. 127).

A perspectiva apresentada por Gonçalves e Nascimento permite ampliar a compreensão do patrimônio que orienta esta pesquisa. Como dito, o antigo Complexo *Boothline* não é tomado apenas como um bem arquitetônico cuja importância decorre de seu valor histórico ou artístico, mas também é tratado como um espaço continuamente produzido pelas relações que diferentes sujeitos estabelecem com ele ao longo do tempo. Desloca-se, assim, o foco da materialidade do edifício para os modos de apropriação, pertencimento e experiência que nele se constituem. Essa inflexão é fundamental para compreender *Colorário*, pois a videodança procura ativar seu espaço de criação por meio da presença do corpo, fazendo da dança uma forma de reinscrição simbólica da memória e de reabertura das possibilidades de uso, encontro e permanência. Nesse sentido, a questão que orienta a obra passa a interrogar como produzir novas formas de habitar o patrimônio por meio da experiência estética.

Essa compreensão também orienta o próprio percurso criativo da obra, que parte da experiência de habitar o espaço, percorrê-lo e deixar que o encontro entre corpo,

câmera e arquitetura produzisse os sentidos da criação. Em outras palavras, a pesquisa não se inicia por uma resposta, mas pela imersão em um processo de investigação sensível.

Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor (Lancri, 2002, p. 18 *apud* Kircher, 2015, p. 11).

A reflexão proposta por Lancri (2002), retomada por Kircher, aproxima-se diretamente do percurso realizado em *Colorário*. Também aqui o processo criativo não partiu de uma coreografia previamente estabelecida, mas da própria prática, da experimentação e daquilo que ainda permanecia como pergunta. A construção da videodança iniciou-se justamente "pelo meio": pela relação entre corpo, patrimônio e câmera, permitindo que os movimentos fossem descobertos durante o contato com o espaço e reorganizados continuamente pelas escolhas de enquadramento, pelos deslocamentos da câmera e pelas possibilidades abertas pelo próprio edifício. A pesquisa, portanto, não antecede a criação artística; ela acontece no interior da experiência estética, onde pensar e fazer deixam de constituir momentos separados.

É por isso que *Colorário* se inicia com uma frase de Roberto Evangelista: "O real está tão na cara que dói." A escolha dessa citação organiza toda a narrativa a que nos propomos construir. Antes mesmo que o corpo apareça, o espectador é convidado a confrontar aquilo que normalmente escapa ao olhar. O real, aqui, passeia por entre o edifício degradado e a arquitetura marcada pelo tempo, mas também é o movimento incessante da cidade que passa diariamente diante do patrimônio sem reconhecê-lo como parte de sua própria história.

As primeiras imagens não apresentam imediatamente a dança, apresentam o cotidiano. O fluxo de ônibus, automóveis, trabalhadores, turistas, vendedores ambulantes e artistas de rua constituem uma coreografia urbana que evidencia o ritmo acelerado da vida contemporânea. O patrimônio permanece ali, imóvel, enquanto a cidade segue seu percurso. A videodança desloca, então, a questão patrimonial do campo exclusivamente arquitetônico para o campo da experiência. O problema reside no abandono físico do edifício e se reconfigura na naturalização de sua presença. Aprende-se a passar diante dele, mas desaprende-se a vê-lo.

A cidade vista (...) refere-se ao caráter da imagem dos espaços públicos que se voltam para o olhar, para a fotografia. Nesses termos, a questão da fotografia não deve ser vista como técnica, nem pela habilidade ou não do fotógrafo. Mas deve-se perceber a fotografia como dispositivo de memória, disponível a todos que tenham uma câmera ou um celular. A fotografia como necessidade de guardar e guardar-se. A fotografia como

instrumento de autopromoção ou auto-referência. Para tudo isso é necessário um cenário. A cidade revitalizada cumpre esse papel. O patrimônio, nesse contexto, não vale por ele, vale pelo que ele pode deixar enquanto imagem. Enquanto mensagem para o mundo de: “eu estive aqui” (Nascimento, 2015, p. 143-144).

Ao iniciar a narrativa pelo fluxo cotidiano da cidade, *Colorário* também se afasta da lógica que reduz o patrimônio à condição de imagem. Como observa Nascimento (2015), a cidade contemporânea frequentemente transforma seus centros históricos em cenários destinados ao olhar, à fotografia e ao consumo rápido da paisagem. Nessa lógica, o monumento passa a valer menos por sua experiência cotidiana do que pela imagem que produz. A videodança procura inverter esse percurso: antes de contemplar o edifício, o espectador é convidado a atravessá-lo corporalmente, deslocando o patrimônio do campo da representação para o campo da experiência.

Soares (2014) vem de encontro com isso quando discute exatamente o ponto de vista da fluidez cultural a qual estamos imersos no contexto amazônico. A opção por iniciar a videodança a partir da circulação cotidiana da cidade também rompe com uma representação essencializada da Amazônia. Em vez de localizar a identidade amazônica exclusivamente na floresta ou nas imagens tradicionalmente associadas à região, *Colorário* parte da experiência urbana para afirmar que a cultura amazônica continua sendo produzida nos deslocamentos diários, nos encontros, nas tensões e nas formas contemporâneas de habitar Manaus. O patrimônio integra essa dinâmica, tornando-se parte da vida cotidiana e não apenas objeto de contemplação histórica.

Nesse sentido, *Colorário* aproxima-se daquilo que Roberto Evangelista realiza em sua produção artística. Em suas obras, a denúncia se organiza pela capacidade de revelar aquilo que sempre esteve diante de nós sem espetacularizar a destruição. A devastação da Amazônia, os vestígios da cultura popular, os objetos cotidianos e as formas ancestrais aparecem como imagens que desafiam o olhar acostumado à repetição. Também a videodança opera nesse registro. Seu primeiro gesto pedagógico! Antes de ensinar um movimento, ela ensina um modo de olhar.

Essa aprendizagem do olhar conduz o espectador ao interior do antigo Complexo *Boothline*. O deslocamento espacial corresponde também a um deslocamento simbólico. Se antes o patrimônio era percebido apenas pela sua fachada, agora ele passa a ser experimentado pelo corpo. O intérprete percorre corredores, aproxima-se dos objetos, observa o artesanato, toca as materialidades do espaço, contempla os alimentos e os modos de fazer que hoje ocupam o edifício. A dança nasce do gesto de permanecer.

Essa permanência produz uma inflexão importante na compreensão do patrimônio. O edifício deixa de ser uma construção histórica para tornar-se um território de relações. O ato de caminhar, tocar e habitar aquele espaço constitui uma forma de

reinscrição simbólica da memória. Como discutido anteriormente, o patrimônio cultural permanece vivo quando continua produzindo vínculos entre pessoas, práticas e narrativas. É precisamente essa dimensão que a videodança procura ativar. O corpo não visita um monumento, o corpo experimenta uma história.

Choay questiona sobre as diferentes épocas em que se inventou primeiramente o monumento histórico (no século XV) e só quatrocentos anos depois, a cidade histórica. Até esse momento, o espaço urbano, considerado uma gama complexa de relações, ainda não tinha recebido atenção pontual. A cidade histórica, portanto, foi se constituindo na percepção moderna, de forma lenta, até chegar à ideia de monumento, como afirma Choay a partir dos estudos de Ruskin. A autora ainda retoma Camillo Sitte, que declara ser a cidade contemporânea destituída de qualidade estética. Será que as metrópoles estariam mesmo condenadas a se constituírem sem beleza urbana? Que beleza é essa? A partir de que padrões estéticos? A preocupação com a imagem da cidade está incluída aqui? São questões que a autora discute na obra e que instigam a reflexões nesta pesquisa. E assim, institui-se o patrimônio urbano como uma preocupação do processo de urbanização das cidades modernas. Cuidar de um monumento histórico é também se preocupar com o entorno, com as relações sociais que se estabelecem com ele. Essas preocupações devem fazer parte de um plano diretor, daí os centros históricos e as cidades históricas. É então, o processo de urbanização e modernização das cidades, que faz com que o patrimônio deixe de significar apenas um monumento isolado, para implicar uma territorialidade, um centro, uma cidade histórica (Nascimento, 2015, p. 129-130).

Essa dimensão da experiência aproxima-se do que Choay (2001 *apud* Nascimento, 2015) denomina de valor de uso do patrimônio. Para além do valor histórico ou artístico, o patrimônio permanece significativo quando continua sendo apropriado pela coletividade e integrado às práticas sociais do cotidiano. Nessa perspectiva, preservar um centro histórico não significa conservar edificações, mas manter vivas as relações que nele continuam sendo produzidas. É justamente esse valor de uso que *Colorário* procura reinscrever ao transformar o Mercado de Origens em espaço de circulação, permanência e criação artística.

Soares (2014) delinea essa discussão também quando discute a videodança “Espelho dos olhos da cultura amazônica”, afirmando que nessa perspectiva, a videodança ultrapassa a função de representar o patrimônio para constituir-se como uma forma de interpretação sensível da realidade. O movimento deixa de ilustrar uma narrativa previamente construída e passa a produzir conhecimento sobre o espaço, permitindo que memória, cultura e experiência sejam reorganizadas pela linguagem audiovisual. O patrimônio deixa de ser apenas cenário da ação para participar ativamente da construção dos sentidos produzidos pela obra.

Ao mesmo tempo, percebe-se que *Colorário* introduz um questionamento silencioso sobre a recente transformação do espaço em Mercado de Origens da

Amazônia. A mudança de nome, embora importante para sua revitalização, não resolve por si só as questões relativas ao pertencimento. Aqui perguntamos sem formular a pergunta verbalmente: quem ocupa esse lugar? Para quem esse patrimônio foi reaberto? Que experiências culturais ele produz para aqueles que vivem a cidade? Essas indagações atravessam toda a narrativa e impedem que o patrimônio seja compreendido para além de sua política de restauração arquitetônica. Preservar implica criar condições para que o espaço volte a ser vivido.

As intenções desses projetos estão relacionadas com o *city marketing*, no qual as cidades são apresentadas nas suas qualidades potencializadas: “A promoção da cidade, com vistas a atrair investidores e turistas, pode ser utilizada para justificar investimentos do poder público apenas em bairros valorizados e nos cartões-postais da cidade. Este é um alerta que tem sido feito pelos urbanistas sobre estes novos discursos da globalização. O resultado seriam fragmentos de cidades de primeiro mundo “ilhadas” em tecidos urbanos por cidades de terceiro mundo ou apenas pontos luminosos aqui e acolá e a cidade transformada em uma vitrine de imagens publicitárias” (SAKATA, 2011 p. 51). A autora também destaca as ações voltadas para a construção de atividades para moldar o uso: “A vinculação dos espaços com usos culturais (museus, teatro, espaços para eventos musicais, festas populares etc), “gastronômicos” (bares, lanchonetes e restaurantes) e de consumo de modo geral (lojas diversas) tem sido uma forma eficiente de dar prestígio às intervenções e promover o turismo que, por sua vez, pode influenciar investidores a estabelecerem seus negócios na cidade. Além da propaganda que fazem, são usos efetivamente sociais e divertidos, que incentivam a apropriação dos espaços pela população local” (Nascimento, 2015 p. 151).

A transformação do antigo Complexo *Boothline* em Mercado de Origens da Amazônia também pode ser compreendida à luz das discussões sobre revitalização urbana. Como observa Sakata (2011 *apud* Nascimento, 2015), muitos projetos contemporâneos procuram qualificar espaços históricos por meio de estratégias de visibilidade voltadas ao turismo, ao consumo cultural e à construção de uma imagem positiva da cidade. Embora essas intervenções sejam capazes de recuperar edificações degradadas, permanecem desafios relacionados ao uso cotidiano desses espaços pela população local. É justamente essa tensão que atravessa *Colorário*: a videodança reconhece a importância da revitalização arquitetônica, mas pergunta se a recuperação física é suficiente quando os vínculos entre patrimônio, comunidade e memória permanecem fragilizados.

A própria mudança de nomenclatura do edifício evidencia que o patrimônio é permanentemente reinterpretado por diferentes políticas culturais. Como observam Funari e Pelegrini (2006), a história das políticas patrimoniais brasileiras revela que a proteção do patrimônio sempre esteve atravessada por distintas concepções sobre aquilo que merece ser preservado e sobre quais grupos sociais participam desse

processo. Assim, mais do que discutir apenas a mudança de nome do antigo Complexo Booth Line, Colorário interroga quais narrativas passam a ocupar esse espaço e quais permanecem invisibilizadas.

É precisamente nesse ponto que a videodança desloca a discussão do campo das políticas patrimoniais para o campo da experiência sensível. Se a revitalização pode devolver ao edifício sua integridade material, é o corpo que lhe restitui sua dimensão vivida. Ao ocupar os corredores, tocar as paredes, desacelerar o olhar e inscrever novos gestos naquele espaço, o intérprete transforma a arquitetura em lugar de experiência, demonstrando que o patrimônio somente se realiza plenamente quando volta a produzir relações entre pessoas, memórias e territórios. A preservação deixa, assim, de ser compreendida apenas como um ato institucional e passa a constituir uma prática de presença.

Então, quando o corpo abandona a condição de visitante e passa a confrontar as ruínas é aí que a videodança alcança sua maior intensidade poética e os movimentos tornam-se mais densos. O intérprete empurra paredes, sustenta colunas, desliza as mãos sobre superfícies desgastadas, marca o chão com os pés e parece tentar conter, com o próprio corpo, aquilo que o tempo insiste em desfazer. Não se trata de uma dramatização do abandono, mas da construção de uma metáfora corporal da resistência. Assim como Roberto Evangelista, em *Mater Dolorosa II*, faz da devastação amazônica uma denúncia que não elimina a possibilidade da permanência, *Colorário* transforma o corpo em suporte dessa mesma insistência. Diante da ruína, a dança afirma que, enquanto houver corpos capazes de ocupar esse espaço, haverá também a possibilidade de reinscrever nele novas memórias e novos modos de existência. Nessa sequência, o patrimônio deixa de aparecer como cenário para converter-se em parceiro da dança. O peso das estruturas interfere na qualidade do movimento; a aspereza das paredes reorganiza os gestos; os vazios arquitetônicos produzem pausas e silêncios na composição coreográfica. Corpo e espaço deixam de existir separadamente. Ambos se modificam mutuamente.

Se o patrimônio somente permanece vivo quando continua sendo apropriado socialmente, então a presença do corpo deixa de constituir um elemento ilustrativo para tornar-se condição da própria preservação. A dança reinscreve a função cultural (Funari e Pelegrini, 2006) do edifício. O movimento corporal devolve à arquitetura aquilo que décadas de abandono haviam interrompido: a possibilidade de produzir experiências compartilhadas.

Ademais, a discussão proposta pela videodança também permite compreender que processos de revitalização patrimonial não se esgotam na recuperação física das edificações. Conforme observam Funari e Pelegrini (2006), experiências latino-

americanas de preservação demonstram que a recuperação de centros históricos produz resultados mais consistentes quando está associada à criação de novos usos sociais para esses espaços, incorporando a população local aos processos de apropriação, circulação e produção cultural. A permanência do patrimônio depende, portanto, menos da monumentalização de sua arquitetura e mais da capacidade de reinseri-lo na vida cotidiana daqueles que o habitam.

Essa relação aproxima *Colorário* mais ainda da poética de Roberto Evangelista. Como dito, em *Mater Dolorosa II*, a devastação amazônica nunca elimina completamente a possibilidade da permanência. Restam fragmentos, objetos, memórias e formas que insistem em sobreviver. A videodança retoma esse princípio, mas desloca-o para outra linguagem. Em vez de representar a permanência por meio da imagem cinematográfica ou da instalação artística, faz do próprio corpo o lugar onde a resistência acontece. O intérprete parece sustentar aquilo que a arquitetura já não consegue sustentar sozinha. Seu gesto afirma que preservar um patrimônio não significa apenas impedir sua ruína física, mas manter vivas as experiências que ele continua sendo capaz de produzir.

Essa permanência também se manifesta na construção sonora da obra. Os sons que acompanham a videodança procuram ilustrar a narrativa, mas também querem expandir sua dimensão sensível. O impacto dos pés sobre o chão, o atrito das mãos nas paredes, o ruído dos materiais, os ecos do espaço e as sonoridades inspiradas nos ritmos amazônicos aproximam o patrimônio de uma experiência corporal. Em alguns momentos, o compasso dos movimentos remete aos rituais indígenas, ao maracá, ao som das sementes, ao cair das castanhas sobre a floresta, estabelecendo uma relação sutil entre memória ancestral, natureza e arquitetura. O edifício passa, assim, a ressoar como um organismo vivo, onde diferentes temporalidades permanecem coexistindo.

A última parte da videodança abandona progressivamente a tensão da resistência para construir uma poética da continuidade. Os giros, os deslocamentos circulares e o balanço do corpo evocam, sem recorrer à representação direta, a fluidez dos rios amazônicos. O movimento deixa de confrontar o espaço para mover-se com ele. Há uma delicadeza que remete às formas recorrentes na obra de Roberto Evangelista, especialmente às imagens circulares presentes em *Mano-Maná* e *Mater Dolorosa II*. Aqui, tratamos de compartilhar um mesmo princípio organizador: compreender que a Amazônia produz formas de existência marcadas pela circularidade, pela reinvenção e pela permanência.

Essa circularidade também estrutura a própria narrativa da videodança. Ela começa e termina com a mesma frase de Roberto Evangelista. Entretanto, ao retornar no encerramento, "O real está tão na cara que dói" já não possui o mesmo sentido. Depois de atravessar o patrimônio, de experimentar suas ruínas, de reconhecer suas

memórias e de acompanhar o corpo em sua tentativa de reinscrever aquele espaço, o espectador compreende que a dor mencionada por Evangelista diz respeito à possibilidade de convivemos diariamente com nossos patrimônios sem reconhecê-los como parte de nós mesmos.

Talvez seja essa a principal contribuição de *Colorário*. Ela não apresenta respostas prontas para os problemas da preservação patrimonial, tampouco pretende substituir políticas públicas ou discursos institucionais. Sua potência reside em produzir uma experiência sensível capaz de reaproximar corpo, memória e território. O patrimônio deixa de existir como objeto distante e passa a constituir uma experiência vivida. A dança transforma-se em gesto de ocupação, a ocupação transforma-se em pertencimento e o pertencimento transforma-se em memória compartilhada.

(...) as restaurações e valorizações dos prédios, locais e artefatos históricos poderão se refletir em ganhos em todos os aspectos, até no econômico, já que trazer as pessoas a esses locais com interesses históricos pode se refletir em uma ótima oportunidade de comércio. Infelizmente, o que é significativo na existência do não-lugar é a sua força de atração. Os locais históricos e sítios arqueológicos só são interessantes à população quando dispomos de políticas públicas que valorizem tal fato. Isso acontece normalmente nas várias construções reformadas que datam da época da borracha em Manaus. O teatro Amazonas, o Palácio Rio Negro, todos eles são visitados por uma certa quantidade de pessoas porque há uma certa preocupação política com a revitalização desses locais. As restaurações do centro da cidade refletem essa preocupação. O teatro Amazonas com uma completa agenda cultural, o Centro Cultural do Palácio Rio Negro da mesma forma, ou seja, esses locais mais suntuosos estão repletos de preocupações que relacionam tanto a cultura quanto a economia (Martins, SD, p. 08).

Nesse sentido, a videodança também assume uma dimensão política. Ao reinscrever o corpo amazônico em um espaço marcado por processos de abandono, restauração e requalificação, *Colorário* questiona modelos de desenvolvimento que frequentemente subordinam o patrimônio às lógicas econômicas ou turísticas. A permanência do edifício somente adquire sentido quando acompanhada da permanência das histórias, das memórias e das experiências que lhe conferem significado para aqueles que habitam a cidade.

Ao longo de *Colorário*, o patrimônio deixa de constituir um pano de fundo para a ação coreográfica e passa a integrar a própria dramaturgia do movimento. As paredes, os corredores, os vazios, as marcas do tempo e os vestígios materiais do antigo Complexo *Boothline* aparecem como elementos que condicionam, tensionam e reorganizam a composição corporal. Nesse sentido, a videodança constrói uma relação de reciprocidade entre corpo e espaço: se o patrimônio modifica a qualidade do movimento, é também pelo movimento que esse patrimônio recupera sua dimensão sensível, tornando-se novamente um lugar de experiência.

Essa escolha aproxima *Colorário* da poética de Roberto Evangelista sem recorrer à reprodução formal de suas obras. O diálogo estabelecido com *Mano-Maná das Utopias*, *Mater Dolorosa I* e *Mater Dolorosa II* manifesta-se menos pela citação de imagens do que pela permanência de uma mesma postura ética diante da Amazônia. Assim como Evangelista transforma a devastação, a cultura popular e os modos de vida amazônicos em linguagem artística, a videodança procura fazer do corpo um lugar de elaboração estética dessas mesmas questões, compreendendo que a arte não se limita a representar o mundo, mas também produz modos de percebê-lo, habitá-lo e interrogá-lo.

Ao privilegiar a improvisação, a ocupação do espaço patrimonial e a construção de uma narrativa fundamentada na experiência sensível, *Colorário* evidencia que a videodança pode constituir um dispositivo de leitura do território. Mais do que registrar uma coreografia, ela produz uma cartografia afetiva do patrimônio, revelando camadas de memória, pertencimento e resistência que dificilmente seriam apreendidas por uma abordagem exclusivamente documental. O gesto dançado torna-se, assim, uma forma de conhecimento, capaz de aproximar criação artística, pesquisa e experiência urbana em uma mesma linguagem.

Desse modo, evidenciamos que a potência da produção não reside somente na elaboração de uma obra audiovisual inspirada em Roberto Evangelista, mas também na construção de uma experiência estética que recoloca o patrimônio no campo da sensibilidade. Ao deslocar o olhar da contemplação para a presença, *Colorário* propõe que o patrimônio cultural seja compreendido como um espaço continuamente produzido pelas relações entre corpos, memórias e territórios, reafirmando a videodança como uma linguagem capaz de produzir conhecimento e de ampliar as possibilidades de pensar a Amazônia por meio da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nasceu do desejo de compreender de que maneira a arte produz memória. Ao longo de sua construção, entretanto, tornou-se evidente que essa questão conduzia inevitavelmente a outra, talvez ainda mais profunda: como permanecer quando os processos históricos, urbanos e sociais parecem continuamente produzir apagamentos? Foi essa pergunta que atravessou cada etapa desta investigação e que encontrou, na obra de Roberto Evangelista, uma possibilidade de elaboração estética capaz de deslocar o patrimônio para além da arquitetura, a cultura popular para além do folclore e a Amazônia para além das imagens cristalizadas que historicamente a reduziram a um território natural.

Nesse sentido, esta dissertação teve como problema central investigar as relações entre arte, patrimônio cultural e memória amazônica a partir da presença da cuia nas obras de Roberto Evangelista, culminando na criação da videodança *Colorário*. O objetivo de (re)conhecer as dimensões simbólicas da cuia e articulá-las com tradição, cultura popular e saberes amazônicos foi desenvolvido ao longo do percurso investigativo, que mostrou que a cuia, na poética de Evangelista, é um dispositivo de memória que carrega água, alimento, afeto e outras camadas de significação.

Ao percorrer a produção de Evangelista, observou-se que sua obra, antes de mais nada, opera como denúncia da devastação ambiental e como registro de práticas culturais amazônicas. No entanto, quem tem olhos de ver, enxerga que ali reside uma poética que constitui uma forma de pensamento. Em *Mano-Maná das Utopias, Mater Dolorosa I e II*, a destruição jamais aparece desacompanhada da permanência. Mesmo diante da ruína, permanecem os vestígios, permanecem as formas, permanecem os objetos cotidianos, permanecem as memórias inscritas na cultura popular. Há, em sua produção, uma confiança profunda na capacidade que a arte possui de reorganizar aquilo que a violência histórica insiste em fragmentar.

Foi justamente essa compreensão que orientou o desenvolvimento desta pesquisa. Ao invés de tomar a videodança como simples estratégia de divulgação científica ou como ilustração das obras analisadas, buscou-se compreendê-la como procedimento metodológico capaz de produzir conhecimento por meio da experiência estética. A investigação deslocou-se, então, da interpretação das imagens produzidas por Roberto Evangelista para a construção de novas imagens que dialogassem com sua poética sem reproduzi-la. Nesse deslocamento, teoria e criação deixaram de ocupar lugares distintos e passaram a constituir um mesmo percurso investigativo.

Nesse sentido, a elaboração de *Colorário* representou a continuidade de si mesma por outros meios. A videodança tornou-se o lugar onde as questões levantadas ao longo da dissertação puderam ser experimentadas corporalmente. O patrimônio deixou de

constituir apenas um objeto de análise para transformar-se em espaço de convivência; a memória deixou de existir apenas como categoria teórica para manifestar-se no gesto; e a cultura popular passou a ser compreendida como prática viva, continuamente atualizada pelos corpos que a habitam.

Essa experiência também permitiu compreender que a cuia, além de carregar água, alimento e afeto, carrega histórias, gestos e memórias. Foi nesse encontro entre o objeto cotidiano, a obra de Evangelista e minha própria trajetória criativa encontrou sentido. As questões da pesquisa dialogaram, então, com meus 24 anos de experiência na dança, iniciados ainda em Pauini, às margens do rio Purus, passando pelas experiências de formação e criação em Manaus até a produção do *Blanc Festival de Vídeo e Dança do Amazonas* e do *Festival Paulo Gustavo de Vídeo e Dança do Amazonas*. A pesquisa acadêmica encontrou nessa trajetória outro modo de olhar para aquilo que eu já vinha fazendo.

Essa perspectiva tornou-se particularmente importante para compreender que o patrimônio cultural não se preserva exclusivamente por meio das políticas institucionais de conservação, nem apenas pela recuperação física de edifícios históricos. Embora tais ações sejam fundamentais, elas não asseguram, por si mesmas, a permanência dos sentidos atribuídos aos lugares. Como evidenciado ao longo desta pesquisa, preservar também significa possibilitar que esses espaços continuem sendo apropriados, narrados, percorridos, experimentados e reinventados pelas comunidades que lhes atribuem significado. O patrimônio permanece vivo quando continua produzindo relações.

Tal compreensão tornou-se particularmente evidente na escolha do antigo Complexo *Boothline*, atualmente Mercado de Origens da Amazônia, como espaço de criação da videodança. Interessamo-nos em compreender de que maneira o corpo poderia reativar suas memórias e produzir outras formas de pertencimento. Ao ocupar corredores, tocar paredes, desacelerar diante das ruínas e estabelecer uma relação sensível com a arquitetura, o intérprete desloca o patrimônio do campo da contemplação para o campo da experiência. O edifício deixa de ser uma herança material para tornar-se território de encontros entre diferentes tempos, narrativas e modos de existir.

Essa perspectiva também permitiu ampliar o entendimento da própria Amazônia. Ao longo desta dissertação, procurou-se evitar uma leitura homogênea da região, frequentemente reduzida à exuberância da floresta ou aos discursos ambientais que a transformam em paisagem distante. A Amazônia que emerge desta pesquisa é urbana, popular, artística, contraditória e profundamente marcada pelas experiências cotidianas daqueles que a vivem. É uma Amazônia construída pelos gestos, pelos deslocamentos, pelos saberes tradicionais, pelos patrimônios materiais e imateriais, pelas práticas culturais e pelas memórias que persistem mesmo quando ameaçadas pelo

esquecimento.

Talvez seja precisamente nesse ponto que Roberto Evangelista permaneça tão atual. Sua obra continua convocando novos olhares porque compreendeu, antes de muitos, que as maiores formas de destruição não acontecem apenas quando a matéria desaparece, mas quando deixamos de reconhecer aquilo que continua existindo diante de nós. Sua conhecida afirmação, “o real está tão na cara que dói”, atravessou toda esta pesquisa não apenas como epígrafe da videodança, mas como princípio ético de investigação. Tornar visível aquilo que a rotina tornou invisível foi, desde o início, o compromisso assumido por este trabalho.

Chegar até aqui, entretanto, não foi um percurso linear. Antes de chegar ao PPGICH/UEA, submeti pré-projeto ao PPGLA/UEA e ao PPGSCA/UFAM, sem ser contemplado. Foi somente no PPGICH/UEA que esta pesquisa encontrou lugar para acontecer. Talvez a própria trajetória acadêmica tenha seguido o movimento do rio: entre idas, retornos, desvios e encontros, foi preciso continuar procurando a passagem.

Também não foi simples finalizar este trabalho. Inicialmente, fui orientado pelo professor Renan de Freitas Pinto, a quem conheci em uma Conferência Estadual de Cultura. No segundo ano, em razão de seu adoecimento, assumiu a orientação o Prof. Dr. Geraldo Jorge Tupinambá do Valle, com quem também realizei disciplinas e o estágio de docência na graduação. Posteriormente, diante de seu adoecimento, a pesquisa precisou novamente encontrar outro caminho.

Quando eu já me preparava para defender em março, minha mãe faleceu em fevereiro. Foi preciso interromper e retomar, lidar com o luto e, aos poucos, encontrar condições para continuar escrevendo. Nesse momento, a Profa. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos assumiu a coorientação e foi fundamental para que eu pudesse sustentar a continuidade deste trabalho. Às vésperas da banca, ela própria precisou passar por uma cirurgia no olho. Ainda assim, conseguimos realizar a defesa no último dia possível, em 31 de agosto de 2026, às 14h, durante a 170ª defesa da X Jornada do PPGICH/UEA. Ao final desse percurso, fui aprovado como Mestre em Ciências Humanas.

Contar esse percurso nas considerações finais significa reconhecer que uma pesquisa também é feita de condições concretas, encontros, interrupções, perdas e retomadas. O conhecimento não se produz fora da vida. Assim como a memória que atravessa a obra de Evangelista, a própria pesquisa foi construída entre permanências e rupturas. Talvez seja também por isso que a imagem do rio permaneça tão presente: subir, descer, encontrar correntezas, atravessar a pororoca e, depois, perceber que o rio pode novamente se acalmar.

Ao final deste percurso, compreende-se que *Colorário* não responde definitivamente às questões levantadas por Roberto Evangelista, tampouco pretende encerrar as discussões sobre patrimônio, arte ou Amazônia. Ao contrário, a videodança afirma que essas questões permanecem abertas porque a própria cultura é movimento. Se a obra de Evangelista nos ensinou que as formas sobrevivem, *Colorário* procura afirmar que também sobrevivem os corpos que continuam dançando essas formas, reinscrevendo-as continuamente em novos tempos, novos espaços e novas experiências.

Assim, esta pesquisa não se encerra na produção de uma videodança nem na análise de uma obra artística. Ela permanece como convite para que outras investigações continuem interrogando os modos pelos quais arte, patrimônio e cultura popular podem produzir formas de resistência diante dos diferentes processos de apagamento que atravessam a Amazônia contemporânea. Afinal, talvez preservar não signifique impedir que o tempo passe, mas criar condições para que, apesar dele, as memórias continuem encontrando corpos dispostos a habitá-las.

E talvez seja justamente nesse ponto que minha própria trajetória encontre a pesquisa. O menino que dançou nas festas de Pauini, o artista que desceu o rio para chegar a Manaus, o pesquisador que encontrou a obra de Roberto Evangelista e o corpo que criou *Colorário* fazem parte de uma mesma história de permanência e reinvenção.

Se Roberto Evangelista nos ensinou que o real dói porque insiste em permanecer diante de nossos olhos sem que o vejamos, esta pesquisa procurou responder que talvez a arte exista justamente para nos ensinar a olhar outra vez com os olhos de ver.

O *Colorário* é dedicado à minha mãezinha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A AMAZÔNIA segundo Evangelista. Direção: Gustavo Soranz. Manaus: Rizoma Audiovisual, 2011. Vídeo (27 min), son., color. Português.

ALVES, Maciel Da Costa. **Crescentia cujete: aspectos fitoquímicos e atividades biológicas – uma revisão.** Anais I CONAPESC. Campina Grande: Realize Editora, 2016. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/17919>>. Acesso em: 21/10/2025 21:10

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, James (Org.); GOMES, Verônica;(Org.); PINTO, Renan Freitas (Org.), **Ritos:** Roberto Evangelista - Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc.** Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte.** 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2001).

BRUNO, Cristina. **Museu, patrimônio e memória.** São Paulo: Annablume, 2005.

CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel (orgs.). **Videodança.** Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. (Coleção Dança em Foco, v. 2).

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CORDEIRO, Analívia. **Videodança.** São Paulo: Itaú Cultural, 1998.

COSTA, Gil Vieira. Considerações em torno do conceito de arte amazônica. **Arteriais:** revista do PPGArtes, Belém, v. 7, n. 12, p. 148-158, jun. 2021.

EVANGELISTA, Roberto. Carta à Orlando. In: MANESCHY, Orlando (Org). **Amazônia, lugar da experiência.** Belém: EDUFPA, 2013.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Memórias sobre as cuyas** (1786). Revista Nacional de Educação. Março de 1933, nº6, p. 58-63.

FERRETTI, Sergio. Folclore e Cultura Popular. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (org.). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão.** Maranhão: Comissão Maranhense de Folclore, 2003. p. 18-23.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FUNARI, Pedro Paulo A.; PELEGRINI, Sandra C. A. **Patrimônio histórico e cultural.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GALLINA, Marcia Elena. **Mestre Roberto Evangelista, sua arte e inspiração.** 2025. Disponível em: <https://udv.org.br/blog/mestres-da-origem/mestre-roberto-evangelista-sua-arte-e-inspiracao>. Acesso em: 28 jul. 2025.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: atlas, 2002.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. (2012). **Amazônia**: ciclos de modernidade. São Paulo: Zureta.

KIRCHER, Ana. **A videodança como processo de criação**: caminhos entre dança e audiovisual. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: José Maria Fazenda, Guide-arts gráficas, Lisboa, 2012.

MANESCHY, Orlando; STOCO, Sávio Luis. A Arte de Roberto Evangelista: Uma Ritualística na Floresta Amazônica. **Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa**, v. 10, n. 28, p. 64, 2019.

_____. Igualmente diferentes. In: **Ritos: Roberto Evangelista**. 01. ed. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas: EDUA, 2017, v. 01, p. 220.

MARQUES HOLANDA, Paulo C.; GONÇALVES, Italo. A presença da cuia na poética de Roberto Evangelista: Mano-Maná das Utopias i (1976) e Resgate (1992). **Revista da FUNDARTE**, v. 56, n. 56, p. 1–19, 2023. Disponível em: <<https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1199>>. Acesso em: 23 jul. 2025.

MARTINS, Marco Aurélio. **A defesa do Patrimônio Histórico e Arqueológico de Manaus e sua Influência na Cultura**. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/XIVCongresso/148.pdf>>.

MAUÉS, Paola Haber. No princípio era o círculo: o cinema experimental de Roberto Evangelista. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, v. 10, n. 17, p. 108, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/17258>>. Acesso em: 22 jul. 2025.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1993.

NASCIMENTO, Marcelo. **A videodança como processo criativo: improvisação, corpo e audiovisual**. 2022. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas,

Manaus, 2022.

NASCIMENTO, Maria Evany. **Do Discurso à Cidade**: políticas de patrimônio e a construção do espaço público no Centro Histórico de Manaus. 2015.

OLIVEIRA FILHO, Sebastião de. **Arte Performance**: análise na obra *Reservoir*, de Francisco Rider. 2018. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

PASCOA, Álvaro; NAZARÉ, Zeca (Org.) **Salão aberto de Arte**. Manaus: SESC, 1976, p. 07. (Catálogo da exposição).

REZENDE, Raquel Lara. **Asarisan – Associação das Artesãs Ribeirinhas de Santarém**. 2020. Disponível em: <https://redeartesanat.org.br/rede/ribeirinhas-de-santarem/>. Acesso em: 01, outubro de 2025.

RIBEIRO, Antônio Pinto. **Por exemplo a Cadeira: Ensaio sobre as Artes do Corpo**, Lisboa, Edições Cotovia, 1997.

RIDER, Francisco. **Roberto Evangelista: Uma arte da floresta, na floresta, com a floresta e para a Floresta Amazônica**. Arte, Natureza e Tecnologia. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artenaturezatecnologia/2024/10/08/roberto-evangelista-uma-arte-da-floresta-na-floresta-com-a-floresta-e-para-a-floresta-amazonica>>.

RODRIGUES, Marinês de Maria Ribeiro; SILVA, Maria das Graças da. Prática cultural do fazer artesanato de cuia: inscrição de saberes ambientais. **Ambientalmente sustentável**, Corunha, v. 2, n. 20, p. 1817-1826, jul. 2015. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://ruc.udc.es/rest/api/core/bitstreams/1689167c-12f5-49d7-a216-b2fb7f6fb4f9/content>. Acesso em: 02 ago. 2025.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução Cassia Maria Nasser, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital** [online]. Salvador: EDUFBA, 2006. 204 p. ISBN 85-232- 0415-6. Available from Scielo BookS. Disponível <http://www.santoandre.sp.gov.br/PESQUISA/ebooks/352923.PDF>. Acesso novembro de 2018.

SOARES, Artemis; MUNIZ, Célia Maria Loureiro. A vídeodança como recurso para reflexão da identidade cultural amazônica. *Lantuna*, Manaus, v. 1, n. 1, p. 21-32, jan./jul. 2014.

SOARES, Julia Pereira; SARINHO, Rafaela Lins Travassos; COSTA, Carlos Eduardo Félix da. **Efeito colateral: tensionamentos possíveis no processo de criação de uma vídeodança**. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 13, n. 1, 2026. DOI: 10.36025/arj.v13i1.40460. Disponível em: *ARJ – Art Research Journal*. Acesso em: 27 jul. 2026.

SOUSA, Adria Fabíola Pinheiro de; CAMARGO, Angelsea Augusta Lobato; SILVA, Josué Costa. As duas bandas da cuia: patrimônio cultural imaterial do Brasil. **Revista Presença Geográfica**, Porto Velho, v. 20, n. 07, p. 144-155, jun. 2020.

SOUZA, Marcio. Um país esquecido dentro do País. *In: Ritos: Roberto Evangelista*. 01. ed. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas: EDUA, 2017, v. 01, p. 220.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**/ Apresentação Helena Kartz; texto Leda Pereira- São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STOCO, Sávio; MANESCHY, Orlando; RIBEIRO, Ricardo. Crítica ambiental e existencial: a cuia na obra multimídia de Roberto Evangelista e a influência do pintor Hahnemann Bacelar. In: **História, desigualdades & diferenças**. Anais do XXV encontro estadual de história da ANPUH-SP. São Paulo: ANPUH, 2020. Disponível em: Acesso em: 02 ago. 2025.

TYLOR, Edward B. ***Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom***. Londres: John Murray, 1871.

TIZZOT FILHO, Omair Guilherme. Câmara Cascudo e a valorização da cultura popular pela narrativa do outro. **Revista de Educação**, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 44-54, jul. 2019.

UNESCO. **Globalização e patrimônio imaterial**. Bélgica, 2005.