

SUZANA CRISTINA SOUZA GUIMARÃES

**A FABULAÇÃO DO CORPÓREO NA IMAGÉTICA
DE ALCIDES PEREIRA DOS SANTOS**

PORTO ALEGRE
2011

SUZANA CRISTINA SOUZA GUIMARÃES

**A FABULAÇÃO DO CORPÓREO NA IMAGÉTICA
DE ALCIDES PEREIRA DOS SANTOS**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

PORTO ALEGRE
2011

SUZANA CRISTINA SOUZA GUIMARÃES

**A FABULAÇÃO DO CORPÓREO NA IMAGÉTICA
DE ALCIDES PEREIRA DOS SANTOS**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a.Dra. Maria Lúcia Bastos Kern
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal de Mato Grosso

Prof^a. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dra. Maria Beatriz Furtado Rahde
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof^a.Dra.Cláudia Musa Fay
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

CAPES, por me conceder a Bolsa tornando possível a realização desta tese.

Professora Dra. Maria Lúcia Bastos Kern, que acolheu minha proposta, exigindo de mim constantemente clareza e coerência.

Professora Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia, pelas observações preciosas no exame de qualificação, as quais interferiram nos caminhos traçados deste texto, e por aceitar compor a banca de defesa da tese.

Ludmila Brandão, pelo exemplo de tentar fazer do pensamento um exercício de vida, e por seu empenho em participar desta banca.

Pessoas admiráveis que me ajudaram de variadas formas no resultado dessa tese: Nívea, Maria Oséia, João Sacchetto, Paul Timms, Glaci Braga, Ione Castilho, Ana Paula Berclaz. De modo especial, ao Paulo Salvetti, um interlocutor prestativo e amoroso com o qual tive o prazer de praticar não um diálogo, mas uma conspiração, uma negociação, um choque de amor à maneira deleuziana.

Colaboradores que gentilmente compartilharam comigo suas experiências com Alcides, os artistas Gervane de Paula, Nilson Pimenta, Dalva de Barros, Humberto Espíndola, José Serafim Bertoloto (Supervisor do Museu de Arte e de Cultura Popular-Macp-UFMT), João Batista (amigo de Alcides), Vilma Eid (proprietária da Galeria Estação-SP), Roberto Rugiero (proprietário da Galeria Brasileira-SP). Aos dois galeristas por também disponibilizarem as reproduções de seus acervos.

Professores do Instituto de Artes, Dr. José Augusto Avancini (Arte e Filosofia) e Dra. Mônica Zielinsky (Leituras da Obra de Arte I), cujos cursos foram estimulantes no sentido de possibilitar o pensar com arte.

Museu de Arte de Goiânia (MAG) e Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP-UFMT), por disponibilizarem informações e materiais.

Meus familiares pelo fundamental apoio de sempre.

Luciana, por ter incentivado incansavelmente esse desafio, mas principalmente pelo amor que exerce em mim.

Todo desejo é potencial de criação.
Mariano J. P. da Fonseca

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo central estudar a obra do artista plástico Alcides Pereira dos Santos (Rui Barbosa BA 1932 – São Paulo SP 2007). Em linhas gerais, pode-se dizer que grande parte dos discursos até agora proferidos sobre sua obra contribuíram para fazer de sua pintura resultado da prática ingênua do que se vê e se olha. Ainda que Alcides não recuse o paradigma da representação e a relação entre modelo e cópia que este pressupõe, sua figuração opera uma desconstrução na medida em que os meios de criação tornam-se fins, fazendo com que sua imagem produza um mimetismo que destrói ao invés de preservar um modelo. Nesse sentido, inspirada pela lógica do pensamento de matriz foucaultiana, deleuziana e nietzscheana pretende-se, nesta tese, explorar a arte pictórica do artista a partir de suas segmentaridades, territorialidades, mas também pelos seus devires e modos de desterritorialização. Esse movimento de produção das formas da realidade, proposto por esses autores, evidencia que a dinâmica do mundo constitui-se como uma luta permanente entre forças e um jogo se estabelece aí. Todavia, tais forças só existem em estado relacional e, do combate que se trava entre elas, só é possível estabelecer hierarquias sempre provisórias. Enfim, é a partir dessa tensão, desse jogo de forças, que ora contrai, ora expande, que percorremos as obras alcidianas elaboradas (a partir do final dos anos setenta do século passado) nas cidades de Cuiabá-MT e também (a partir do ano dois mil) em São Paulo. Interrogar quais, como e em que condições tais forças atuam na produção plástica do artista passa a ser, de fato, a questão central que esta tese experimenta responder.

Palavras-chaves: Alcides Pereira dos Santos. Imagem-História. Crítica de Arte.

ABSTRACT

The main objective of this research is to study the work of the artist Alcides Pereira dos Santos (BA 1932 Rui Barbosa - São Paulo SP 2007). In general, one can say that most of the discourse on his work until now has contributed to his painting being seen as a naive practice. Although Alcides does not deny the paradigm of representation and the relationship between model and copy that it implies, his figuration operates a deconstruction in which art is an end in itself, making his images produce a mimicry that destroys rather than preserves a model. In this sense, inspired by the thinking of Foucault, Deleuze and Nietzsche, this thesis explores the artist's pictorial art in terms of its segmentation and territoriality, and also by its sense of becoming and deterritorialisation. This movement of production of the forms of reality, proposed by these authors, shows that the dynamics of the world is like a constant struggle between forces and thereby establishes a game. However, such forces exist only in a relational state and, in the fight being waged between them, it is only possible to establish hierarchies which are always provisional. Finally, it is from this tension, this play of forces, which now contracts, now expands, that we intend to investigate the works created by the artist (from the late seventies of the last century) in the city of Cuiabá-MT and also (from the year two thousand) in Sao Paulo. To interrogate them, how and under what conditions such forces act in the production of the artist becomes, in fact, the central question that this thesis tries to answer.

Key-words: Alcides Pereira dos Santos. History-Image. Art criticism.

LISTA DE REPRODUÇÕES

- 1 Humberto Espíndola: *Boi-brasão*, 1968. Óleo sobre tela, 172 x 152 cm. Coleção João Avelar. 34
- 2 Humberto Espíndola: *Bovinocultura IV*, 1968. Óleo e acrílica sobre tela, 172 x 152 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). 36
- 3 Humberto Espíndola: *Bovinocultura: sociedade do boi*, 1971 (detalhe). Arte ambiental (instalação), 100 m². XI Bienal Internacional de São Paulo. 36
- 4 Humberto Espíndola: Da série *Confinamentos*, 1971. Madeira, couro de boi pirografado, arame farpado e crachá, 60 x 40 cm. 36
- 5 Humberto Espíndola: *Boi-Bandeira*, 1968. Óleo sobre tela, 152 x 172 cm. Coleção do artista. 36
- 6 João Sebastião da Costa: *Sagrados Corações de Jesus*, 1974. Foto José Maurício. 37
- 7 Clóvis Irigaray: Série *Xinguana*, 1976. Pastel sobre papel, 63 x 73 cm. Secretaria de Estado da Cultura-MT (SEC-MT). Foto José Maurício. 37
- 8 Dalva Maria de Barros: *Igreja de São Benedito*, 1974. 38
- 9 Alcides. Foto autor desconhecido, 1983. Acervo Gervane de Paula. 47
- 10 Alcides Pereira dos Santos. Foto Humberto Espíndola. 57
- 11 Alcides Pereira dos Santos. Foto Humberto Espíndola. 58
- 12 Alcides Pereira dos Santos. Foto Cristiano Mascaro. 59
- 13 Alcides Pereira dos Santos. Foto Cristiano Mascaro. 59
- 14 Alcides Pereira dos Santos. Foto Humberto Espíndola. 59
- 15 Alcides Pereira dos Santos: *Retrato de Dalva de Barros*, 1988. Óleo sobre tela, 70 x 35 cm. Coleção da artista, Cuiabá-MT. 63
- 16 Projeto Van Gogh (166 x 7 m), 1989. Avenida Miguel Sutil. Pinturas de Adir Sodré, Dalva de Barros, João Sebastião Costa, 80

Regina Penna, Gervane de Paula, Maty Vitart, Jonas Barros, Alcides Pereira dos Santos, Carlos Lopes e Sebastião Silva.
Foto Gervane de Paula.

- | | | |
|----|--|-----|
| 17 | Jonas de Barros: <i>Remanso</i> , 1989. Óleo sobre tela. | 81 |
| 18 | Regina Penna: <i>Cajueiro</i> . 3,5 x 5,0 cm. Jornal a Gazeta, 05.04.1991.p.1E.Mural. | 82 |
| 19 | Gervane de Paula: <i>O turista e o tamanduá</i> , 1987. Acrílica sobre tela, 148 x 175 cm. Foto José Maurício. | 82 |
| 20 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1989. Foto Serafim Bertoloto. | 83 |
| 21 | João Sebastião da Costa: <i>A casa dos Espíritos</i> , 1980. Óleo sobre tela. | 85 |
| 22 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1981. Óleo sobre tela, 39 x 60 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS. | 86 |
| 23 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Bolo de Caju</i> , 2003. Acrílica sobre tela, 76 x 127 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo. | 88 |
| 24 | Gervane de Paula: <i>Janela I</i> , 1986. Pintura. | 88 |
| 25 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Agricultura do Brasil</i> , 1979. Esmalte sobre tela, 84 x 141 cm. Macp-UMFT, Cuiabá-MT. | 96 |
| 26 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1979. Esmalte sobre tela, 90 x 140 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS. | 101 |
| 27 | Audrey Flack: <i>Macarena Esperanza</i> , 1971. Óleo sobre tela, 115 x 165 cm. Coleção Hoffman. | 107 |
| 28 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Volta Redonda</i> , 1994. Óleo sobre tela. 101 x 149 cm. Foto Horst Merkel. Coleção Vilma Eid, São Paulo. | 117 |
| 29 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Fábrica</i> , 1990. Óleo sobre tela, 80 x 140 cm. Foto PB. | 120 |
| 30 | Alcides Pereira dos Santos: <i>As montanhas e os pombos</i> , 1981, 58 x 91 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS. | 124 |
| 31 | Alcides Pereira dos Santos: <i>Pombo</i> , 1987. Esmalte sobre tela, 80 x 120 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS. | 124 |

32	Alcides Pereira dos Santos: <i>A natureza</i> , 1995. 80 x 120 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.	124
33	Alcides Pereira dos Santos: <i>Pássaros</i> , 1994. Óleo sobre tela, 80 x 129 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.	125
34	Alcides Pereira dos Santos: <i>Os animais</i> , 2005. Óleo sobre tela, 80 x 130 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.	125
35	Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1990. Óleo sobre tela, 46 x 104 cm. Coleção Vilma Eid, São Paulo.	126
36	Alcides Pereira dos Santos: <i>Os animais</i> , 2003. Óleo sobre tela. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.	126
37	Alcides Pereira dos Santos: <i>As Frutas</i> , 1981. EST, 70 x 100 cm, Museu de Arte de Goiânia (MAG), Goiânia-GO.	127
38	Alcides Pereira dos Santos: <i>As verduras</i> , 1981. EST, 70 x 100 cm. Museu de Arte de Goiânia (MAG), Goiânia-GO.	127
39	Alcides Pereira dos Santos: <i>Os Alimentos</i> , 1981. EST, 70 x 100 cm. Museu de Arte de Goiânia (MAG), Goiânia-GO	127
40	Alcides Pereira dos Santos: <i>Frutas</i> , 2005. AST, 80 x 125 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.	127
41	Alcides Pereira dos Santos: <i>Melancias</i> , 2003. AST, 80 x 130 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.	127
42	Alcides Pereira dos Santos: <i>Alimentações</i> , 2002. AST, 75 x 117. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.	127
43	René Magritte: <i>This is Not an Apple</i> .1964.	130
44	Marcel Duchamp: <i>Sculture-Morte</i> ,1959. Marzipan Sculture and Insects, 13 1/4 x 8/8 x 3 1/4. Courtesy of Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection.	130
45	Tapete geométrico. Disponível em: < http://www.modernidadeartes.blogspot.com/2009/04/falando-de-arte.html >> Acesso em: 10 nov.2010, fotografia.	142
46	Alcides Pereira dos Santos: <i>Ciclos Econômicos</i> , 1978. Óleo sobre tela, 80x136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS	157
47	André Thevet: <i>Derrubada do pau-brasil</i> , 1575. Ilustração da Cosmografia Universal.	159

48	Alcides Pereira dos Santos: <i>Ciclos Econômicos</i> , 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80x136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	162
49	Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1980 (detalhe). 42x80 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	165
50	Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1981 (detalhe). Óleo sobre tela, 39 x 60 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	165
51	Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1980. Óleo sobre tela, 43 x 68 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	166
52	Alcides Pereira dos Santos: <i>Pombo</i> , 1987 (detalhe). Esmalte sobre tela, 80 x 120 cm, Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	166
53	Alcides Pereira dos Santos: <i>Sem título</i> , 1984. Pintura.	166
54	Placas erradas. Disponível em: http://www.placaserradas.com.br . Acesso em: em: 12 out.2010. Fotografia.	169
55	Alcides Pereira dos Santos: <i>Ciclos Econômicos</i> , 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80 x 136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	169
56	Alcides Pereira dos Santos: <i>Ciclos Econômicos</i> , 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80 x 136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	170
57	Alcides Pereira dos Santos: <i>Ciclos Econômicos</i> , 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80 x 136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	170
58	Rodovia Castelo Branco. Fonte: AZEVEDO, Aroldo de. <i>O Brasil e suas regiões</i> . São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 187.	175
59	Alcides Pereira dos Santos: <i>Rodovia Castelo Branco</i> , 1979. Esmalte sobre tela, 92 x 142 cm. Coleção Particular, Campo Grande - MS.	175
60	Alcides Pereira dos Santos: <i>Mundos Maravilhosos</i> , 1977. Óleo sobre tela, 45 x 72 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.	185
61	Johann Moritz Rugendas: <i>Caça à onça</i> , 182-. Litografia de Viagem Pitoresca ao Brasil.	187

62	Clóvis Irigaray: <i>Xinguana</i> , 1975. Pastel sobre papel, 46 x 54 cm. Secretaria do Estado de Cultura (SEC), Cuiabá-MT.	191
63	Alcides Pereira dos Santos: <i>Engenho de Açúcar</i> , 1988. Óleo sobre tela, 54 x 86,5 cm. Foto Pablo Di Giulio.	194
64	Fonte: NADAI, Elza; NEVES, op.cit., 1986, p.54, fotografia.	195
65	Benedicto Calixto: <i>Moagem da Cana na Fazenda</i> , em Campinas, s/data. Óleo sobre tela, 105x136 cm. Museu Paulista da USP.	195
66	Fonte: NADAI Elza; NEVES, Joana, op.cit., 1986, p.52, fotografia.	195
67	Alcides Pereira dos Santos: <i>Engenho de Açúcar</i> , 1988 (detalhe). Óleo sobre tela, 54 x 86,5 cm. Foto Pablo Di Giulio.	197
68	Alcides Pereira dos Santos: <i>Oceanic:44</i> , 1995. Óleo sobre tela, 70 x 205 cm. Coleção Vilma Eid, São Paulo.	231

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	PROBLEMA	14
1.2	MÉTODO	22
1.3	ESTRUTURA DA TESE	25
2	O ARTISTA ALCIDES	28
2.1	O HOMEM	28
2.2	UM JEITO CUIABANO DE SER	33
2.3	O DESEJO A SERVIÇO DA POTÊNCIA	55
3	ANOS OITENTA: O REGIONAL NA PLÁSTICA ALCIDIANA	71
3.1	POR ENTRE MURAIIS E A ICONOGRAFIA CUIABANA	76
3.2	O RÓTULO PINTURA CABOCLA E O QUE PODE ESTAR ALÉM DELE	89
4	CATALOGANDO AS COISAS BOAS DE DEUS	109
4.1	SOBRE O CONCEITO DE ORDEM	109
4.1.1	ORGANICIDADE GEOMÉTRICA ESCONDENDO O CAOS	115
4.1.2	AS SÉRIES	123
4.1.2.1	PÁSSAROS	138
4.1.2.2	COMESTÍVEIS: TATEANDO AS TEXTURAS	142
4.1.2.2.1	PRIMEIRO SE COME COM OS OLHOS	146
5	A IRREVERÊNCIA DO DUPLO NAS IMAGENS DO BRASIL	149
5.1	LIVRO DIDÁTICO	149
5.1.1	ASSOCIAÇÕES PECULIARES EM "CICLO ECONÔMICO"	157
5.1.2	O LIRISMO DA AUTO-ESTRADA	175
5.1.3	O ÍNDIO GENÉRICO	185
5.1.4	JUNTANDO O INEVITÁVEL	194
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
	REFERÊNCIAS	205
	APÊNDICE A – Em Destaque Cinco Exposições Realizadas em São Paulo	222
	APÊNDICE B – Currículo Resumido dos Artistas Mato-grossense	236
	ANEXO – Lista dos Acervos das Obras de Alcides P. dos Santos	240

1 Introdução

1.1 Problema

Desde a segunda metade do século XX, o desejo da e pela imagem, assim como a presença obsessiva das mesmas (advindas de diversos meios), na vida cotidiana, ampliando, inclusive, a noção de texto, tornam cada vez mais necessário e instigante inquirir a trama discursiva em que se cruzam história e imagem. É consenso que vivemos uma época em que as imagens — seja como linguagem, artefato ou prática social — delimitam, legitimam, produzem sentidos, enfim, definem também as relações sociais e contribuem para a construção do saber histórico. Portanto, o conhecimento historiográfico, simplesmente, não pode desprezar a linguagem visual funcionando como máquina¹ produtora de um real.

De todo modo, é certo que essa interação entre história (e outros setores das ciências humanas, como a história da arte) e os artefatos audioimagéticos, iniciada mais efetivamente em finais dos anos sessenta, ao mesmo tempo em que criou uma necessidade de reformular os conceitos de método, objeto e documento, ampliou e enriqueceu seu campo de estudo, tornando-o, conseqüentemente, mais complexo. Por isso, em meio à multiplicidade de abordagens historiográficas existentes

¹ Ignorando a noção de significante, na qual o inconsciente e a linguagem não dizem coisa alguma, Gilles Deleuze e Félix Guattari admitem serem funcionalistas à medida que o interesse deles é saber "(...) como alguma coisa anda, funciona, qual é a máquina". Segundo eles o funcionalismo fracassou nos grandes conjuntos estruturados porque tentaram instaurá-los em domínios que não são os seus, já que "(...) esses não podem formar-se, não podem ser formados da mesma maneira que funcionam. Em compensação, o funcionalismo impera no mundo das micromultiplicidades, das micromáquinas, das máquinas desejantes, das formações moleculares. Neste nível, as máquinas não são qualificadas como isto ou aquilo, como uma máquina linguística, por exemplo; há elementos linguísticos em qualquer máquina, junto com outros elementos. A única questão é como isso funciona, levando em conta as intensidades, fluxos, processos, objetos parciais, todas as coisas que não querem dizer nada". DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992a, p.33-4 (Coleção TRANS).

entre as imagens e a história², uma questão coloca-se: não se pode dizer que escrever com a imagem pictórica ou a imagem cinematográfica, por exemplo, seja da mesma natureza que escrever com documentos textuais tais como relatórios, atas, jornais etc.

A história frequentemente tem sido acusada — no limite — de operar com as imagens de forma ilustrativa ou de usá-las como suporte para compreender um contexto sócio-político. A princípio, em ambos os casos a imagem estaria exercendo uma função complementar ou subordinada. Essa acusação não é de todo falsa se lembrarmos que a história ascendeu ao estatuto de ciência (final do século XIX) sacralizando o documento escrito como garantia de uma suposta neutralidade científica, “(...) em prol do fortalecimento de uma ciência que, exceto nos discursos, em nada era imparcial”, como nos elucida Cristiane Nova³. Embora teoricamente os estudos sobre essa relação tenham avançado, muitos (notadamente os historiadores e críticos de arte) ainda reprovam a conduta metodológica da história que insiste em tratar a linguagem visual ignorando sua especificidade. Quais sejam: os aspectos propriamente formais — em suas mais distintas definições — da imagem plástica, e a existência do sujeito criador que aparece, mas de forma secundária nas análises históricas.

² Apenas no sentido de pontuar novas tendências, Cristiane Nova classifica a multiplicidade dessas abordagens dentro de seis grandes eixos, havendo, porém uma série de diferenciações menores em cada um deles. E um primeiro grupo, temos a *história da imagem* e suas derivadas, tais como a história da pintura, a história do cinema, a história da televisão, etc. Em *a imagem como agente da história* marca um campo de investigação (estudiosos da história, sociologia, filosofia, cinema, psicologia, psicanálise, educação, semiologia, etc) que envolve reflexões sobre: o poder ideológico e político das imagens; a capacidade de influência dos discursos imagéticos, o caráter passivo ou ativo do ato de recepção de imagens, etc. Na ótica da *imagem como testemunho (documento) do presente*, “buscam-se nas imagens elementos que documentam aspectos diversos do período no qual elas foram produzidas”. Já na *imagem como modalidade de discursos sobre o passado*, o interesse é estudar a imagem (cinema, televisão, vídeo, etc) como discurso histórico. Fechando o quinto e sexto eixo, temos ainda *a produção de discursos audiovisuais como meio de expressão do historiador* e *a utilização das imagens no ensino da História*. NOVA, Cristiane. A “História” diante dos desafios imagéticos. In: *Projeto história: história e imagem*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, n.21, Dez.2000, p.145-146.

³ Idem, p.143.

Não digo que tais críticas não sejam pertinentes, porém acredito que seja mais interessante fugir dessa dicotomia construída entre história e história e crítica da arte invertendo a perspectiva e colocando a questão em outros termos. Primeiro, é preciso reconhecer que o deslocamento do conceito do referente imposto pelo pós-modernismo implicou em uma mudança de registros na maneira com que percebemos a nós mesmos e aos outros. Os modos de experiências fundamentam-se agora na impressão indireta dos acontecimentos invocada para nós pela mídia, pelo cinema, imprensa, publicidade e meios digitais, produzindo novas formas de significar. Segundo, esse aplainamento do significado colocou em crise certos fundamentos que se acreditavam intrínsecos, como, por exemplo, a relação hierárquica entre o sujeito que conhece (saber disciplinar ou interdisciplinar) e o objeto que é conhecido (tendo no *híbrido* o limite daquilo que é conhecido⁴), a definição do conceito de identidade, do sujeito, do que seja arte, história, enfim uma crise geral instalou-se na sociedade como um todo.

Mas estar em crise é nossa máxima verdade, nos diz o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, "Porque, em princípio somos nada e ninguém é (...)"⁵. Necessitamos, portanto, incessantemente inventar sentidos para nossas vidas, seja como individualidades, seja como coletividades. A cada momento histórico, tornamo-nos outro refeito, revisado, desdobrado, para em seguida constatarmos que ainda não é essa nossa definição definitiva. Concordo com Albuquerque Júnior quando diz que não há outra saída senão a de aprendermos a viver em desassossego, e isso não é necessariamente ruim, o lado positivo é que sempre teremos a oportunidade de nos reinventarmos⁶. Decorrente disso, todo ato de pensar exige enfrentar o incômodo e mal-estar que nos

⁴ Cf. MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. [trad. Solange Ribeiro de Oliveira] Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.42.

⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *Desassossegos contemporâneos ou quando tudo parece estar em crise*. Disponível em <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm>>. Acesso em 12 dez.2010.

⁶ Idem.

invade quando as forças do ambiente em que vivemos, e que são constitutivas de nossa subjetividade, criam novas combinações, instalando diferenças e problemas ao que conhecíamos como familiar e confortável.

Como primeira preocupação, o objeto de discussão dessa tese, procura questionar os procedimentos em torno da criação artística popular referente à pintura figurativa do artista Alcides Pereira dos Santos. Pela consagração de certas leituras feitas sobre o trabalho do artista, preponderantes até hoje, foi impossível ignorar a construção recorrente de um tipo de análise interpretativa que condicionou sua produção imagética ao exercício das regras da figuração que (obrigatoriamente) implicavam em narrar uma história, representar algo, fazer como. Na gênese desse discurso crítico, seu ato de criação aparece normalmente associado a um nome próprio, a um indivíduo real, exterior e anterior que remonta a uma interioridade do pintor. Enfim, vista como um ato de confissão narcísico, sua pintura foi, assim enquadrada (e legitimada) a um estilo de imagem artística que nos leva a crer que ainda é possível trazer um passado, reconstituir uma identidade, abrigar uma autenticidade pessoal. Seriam atos pictóricos capazes de inscrever algo concreto e efetivamente familiar: nós mesmos.

Penso que a prática imagética possa, de alguma forma e em algum momento, vincular-se e estar contaminada, por exemplo, por um discurso identitário, como foi o caso do movimento "Arte na Rua" produzido em Cuiabá-MT nas décadas de 1980 e 1990. Ainda que essa produção pictórica encontrasse outras possíveis conexões, no que se refere a sua exibição nos espaços públicos, os artistas propuseram-se a fazer uma pintura identificada com o *povo* cuiabano. Nessa pintura, predomina certo repertório iconográfico no qual o meio ambiente, contínua inspiração dos artistas, é referente preferencial, como é o caso das imagens dos pacus, mangas, tuiuiús e cajus estampados em viadutos, muros, e empenas de edifícios. Tal identificação com a natureza torna-se uma espécie de arte modelo em Cuiabá, oportuna não apenas para exposição no museu, mas para ser exibida no espaço público com a intenção de que essas imagens

pudessem ser imediatamente reconhecidas como própria do local, forjando uma espécie de rótulo, etiqueta, identidade⁷.

Embora a ideia de regional seja recorrente na produção plástica cuiabana — ora a serviço de uma subjetividade identitária ora às voltas com uma arte supostamente mimética —, ao que tudo indica, os artistas desse período apropriaram-se, cada um ao seu modo e uns mais outros menos, da filiação arte-natureza-identidade reinventando outras variações inusitadas. Neste caso, tudo leva a crer que o senso compositivo particular de Alcides Pereira dos Santos seja uma dessas variantes. Contudo, ainda que Alcides não recuse o paradigma da representação e a relação entre o modelo e a cópia que este pressupõe, por vezes, sua figuração opera uma desconstrução na medida em que os meios de criação tornam-se os fins, fazendo com que sua imagem produza um mimetismo que destrói ao invés de preservar um modelo. Aliás, o ato de ver, por si só, já produz seu paradoxo, sua problemática, pois entendemos que não exista um real fora da invenção de um sentido, de uma dobra de significações que precedesse ao ser. Desse modo, pintar o que se vê não se constitui uma cópia do real, é antes de tudo um estar entre “(...) um permeio sempre renovado que, sendo anterior à divisão entre sujeito e objeto, ‘fundamenta tanto o mundo quanto o ver’ ”⁸, como esclarece-nos Marcelo Duprat Pereira.

Conjuntamente ao propósito de trabalhar as ambiguidades que o tema da gênese do visível opera na produção plástica de Alcides, nesta tese, acredita-se que mesmo submetendo a matéria à forma, é possível explorar a arte figurativa do artista a partir das singularidades, dos

⁷ O objetivo de minha dissertação de mestrado “Arte & Identidade: Cuiabá 1970-1990”, ao historicizar a construção da relação arte-natureza-identidade produzida por esta produção plástica em Cuiabá, foi escapar às armadilhas do objeto natural, que rondam, de um modo geral, a história e, neste caso, algumas noções que atravessaram esta dissertação. Uma delas foi então colocar em dúvida os diversos discursos regionalistas (arquitetos, intelectuais, artistas plásticos) que pretendiam representar, ora de forma ufanista, ora saudosista, a cultura e a identidade cuiabana. GUIMARÃES, Suzana C. S. *Arte & Identidade: Cuiabá 1970-1990*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, 2002.

⁸ PEREIRA, Marcelo Duprat. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Disponível em: < <http://www.marceloduprat.net/Textos/cezannelivro.pdf>> Acesso em: 15 out. 2010, p.47

devires, dos modos de desterritorialização, de seus espaços-tempos livres. Isso porque, em uma pintura, como em qualquer coisa, nos diz Gilles Deleuze e Félix Guattari, “(...) há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação”⁹. Ou seja, esse movimento de produção das formas da realidade, proposto por esses autores, evidencia que a dinâmica do mundo constitui-se como uma luta permanente entre linhas, e um jogo se estabelece aí. Mas isso ainda não diz nada sobre um modo filosófico de pensar que privilegia a diferença em relação ao idêntico, da imanência em relação à transcendência, ou, numa palavra, de uma teoria das multiplicidades. Porém, a operacionalização dessa teoria encampa outros desdobramentos complexos e sofisticados que demandaria outras configurações para este trabalho.

Todavia, queremos esclarecer que, de forma alguma, esta teoria implica em uma oposição simplista entre rizoma (diferença-mobilidade) e árvore (identidade-enraizamento). Isto é, na lógica identitária a imagem figurativa encontra-se presa a uma estrutura (análogo a uma árvore que fixa um ponto, uma ordem, pressupõe uma hierarquia), o que provoca uma redução das leis de combinação, e diminuiria a potência da multiplicidade (análogo a um rizoma¹⁰, qualquer ponto pode ser conectado a outro, sem filiações, pressupõe uma variação). Ou pior, de acordo com Luiz B. Orlandi, outras consequências podem advir dessa dedução superficial, como por exemplo, de supor que a obra de Deleuze pode servir a um campo de saber no qual “(...) filósofos propícios a uma filosofia da diferença são postos a combater filósofos da representação”¹¹.

Vamos ver o que o próprio Deleuze conclui a esse respeito:

⁹ DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. [trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa] Rio de Janeiro: Ed. 34, v.1, 1995, p.11 (Coleção TRANS).

¹⁰ Rizoma é uma espécie de haste subterrânea, quase sempre horizontal, mas que, segundo Deleuze, se distingue absolutamente das raízes e radículas. São rizomáticos os bulbos, os tubérculos. Idem, 1995, p.15.

¹¹ ORLANDI, Luiz B. L. Linhas de ação da diferença. In: ALLIEZ, Éric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. [Trad. Ana Lúcia de Oliveira] São Paulo: Ed 34, 2000, p.50.

Existem estruturas de árvore ou raízes nos rizomas, mas inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma. No coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho um novo rizoma pode se formar. Ou então é um elemento microscópico da árvore raiz, uma radícula, que incita a produção de um rizoma¹².

Assim, se as forças só existem sempre em estado relacional, do combate que se trava entre elas só é possível estabelecer hierarquias sempre provisórias. Por isso em outra operação, inversa, mas não simétrica, é possível relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma. Na medida de minhas possibilidades e limitações pessoais, esta tese experimenta pensar como tais forças atuam na produção plástica do referido pintor, levando em consideração também as restrições, intensidades, graus, variedade e graus (menos ou mais) de agenciamentos que comportam sua obra.

Para o filósofo Claudio Ulpiano "(...) quando nós formamos a ideia de perfeição, admitimos que aquilo que é perfeito está contente consigo próprio"¹³. Pode-se dizer que o processo criativo de Alcides decorre de uma obcecada busca por esse estado de êxtase e excelência pela materialidade do mundo. Para ele todo esse regozijo com a vida foi potencial de criação artística. Sua preocupação contínua reside em compor uma narrativa visual, investindo naquilo que aumentava sua força de existir ou sua potência de agir, como, por exemplo, seu fascínio pela criação divina (temas bíblicos, riquezas naturais) e a fabricação humana (estradas, fábricas, meios de transportes, lavouras, etc). Talvez por esta razão o artista argumente que o assunto de sua pintura seja cultura, conceito que pode ser associado, conforme a acepção do século XVIII, a uma atividade ligada em geral a animais e produtos agrícolas.

¹² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op. cit., 1995, p.24

¹³ ULPiano, Cláudio. *A ideia de perfeição*. Curso regular realizado na Escola Senador Correia. Aula transcrita de 19.12.1989, p.1. Disponível em: <<http://www.claudioulpiano.org.br>> Acesso em 03 de fev.2009.

Como ele próprio sintetiza, “Minha pintura é criação, é paisagem. É coisa simples: rio, bicho. É natural”¹⁴. Cultura para Alcides era, sobretudo, edificar o corpóreo. É a alegria e o êxtase com a coisa criada que afeta Alcides, na medida em que a relação entre trabalho e natureza faz gerar as coisas boas de Deus. É essa força que governa o pintor a produzir — imagetivamente — seu mundo. A presença desta materialidade física, compreendida por um mundo firme, sólido e concreto, já se encontra instaurada na obra, ela é o sensível de sua imagem pictural. Todavia, nossa intenção não é assinalar as aparições deste sensível e simplesmente perscrutar como elas foram produzidas, que composições concretas lhes dão origem.

Interrogar quais, como e em que condições tais forças atuam na produção plástica do artista Alcides Pereira dos Santos passa a ser, de fato, a questão central que esta tese tenta responder. Entende-se uma obra artística pelo seu devir e não naquilo que ela supostamente é. Devir é o agenciamento, as composições que a obra faz com diferentes coisas e pensamentos. É a partir dessa tensão, desse jogo de forças, que ora contrai, ora expande, que podemos percorrer o processo criativo das obras alcidianas elaboradas (a partir do final dos anos setenta do século passado) nas cidades de Cuiabá-MT e posteriormente (a partir do ano dois mil) em São Paulo.

Torna-se imprescindível, portanto, traçar a cartografia dos devires que atravessam a pintura de Alcides, em busca dos tipos de forças e fluxos que possivelmente encarnariam tais obras, e, nesse caso, intensificariam a noção de acontecimento histórico.

¹⁴ CONCORRÊNCIA Fiat premia outro pintor mato-grossense. *Revista Contato*, Cuiabá, MT, ano X, n.29, edição 1993, p.13.

1.2 Método

Esta tese é resultado de várias combinações, encontros. Ainda que timidamente, esta escritura experimentou operar com o pensamento heraclítico, que privilegia a mudança e a descontinuidade como substância de todas as coisas, desmascarando, então, as artimanhas de um saber científico que nos faz crer que o real é resultado do conhecimento da *coisa em si*¹⁵. É cada vez mais recorrente na produção historiográfica contemporânea admitir que o exercício do pensamento e da criação não são atributos apenas da arte, mas também da ciência. Hoje, não se pode mais negar que o conhecimento histórico depende da nossa capacidade criadora para organizar os dados, conhecer as lacunas e, por fim, dar ao poder expansivo/intensivo da vida (que é constante e ilimitado) uma aparente coesão, um limite, uma forma.

Dito de outro modo, pensar é restringir uma parte dessa vida, dessa intensidade que se transforma incessantemente. Se a história é uma ideia-limite, porque é impossível fazer todas as perguntas e narrar tudo o que está para acontecer, o historiador-genealogista circunscrito às regras e às operações próprias de sua disciplina interessar-se-á pelo acontecimento em seus aspectos circunstanciais e não mais pelas essências. Mais próximo de uma verdade contingente, esse pesquisador conduzirá sua problemática mediante as seguintes questões: onde, quando, como funciona, segundo que condições e sob que formas foram possíveis aparecer tal evento?

Seguindo tais premissas, no que diz respeito aos padrões adotados para esta tese, mobilizou-se sem hierarquia de discursos (seja de fontes ou referências teóricas) todo um conjunto de ideias, relações, entidades, movimentos que juntos pudessem funcionar apenas, e sobretudo, em razão das solicitações levantadas pelo objeto investigado. Por isso que

¹⁵ Cf. BENATTE, Antônio Paulo. História, genealogia e rizoma. In: RAGO, Luzia Margareth (org.) *Ciclo de Palestras: História, Genealogia e Rizoma*. São Paulo, Unicamp - IFCH, 2003, p.2 (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

essa mistura ou o cruzamento de diferentes matérias configurou-se, neste trabalho, na constituição de um discurso recortado (colcha de retalho), constituição essa feita a partir de uma lógica do agregar: junto da minha fala foram se agregando a fala de outros. Ou seja, muitos dos autores aqui convidados não se apresentam, necessariamente, para dar a minha fala mais peso ou credibilidade, mas, sim, para compor com ela. É nessa direção que a incursão pela imagem, pelo texto teórico e pela fonte, nesta tese de história, passam a ser fruto de construções teóricas, não sendo tratada ou julgada como mentira, verdade ou prova, apenas como um fluxo de linguagem que se conjuga com outros fluxos de vida que se proliferam e produzem um campo social¹⁶.

Desconfio que a forma como me apropriei dessa miríade de fluxos tem a ver com a recomendação de Deleuze: ler um livro como se ouve um disco, como se assiste a um filme como se olha uma imagem. Nada a compreender ou a interpretar, mas a experimentar. Por isso, às vezes, algumas citações dos autores convocados acabam sendo recontextualizadas em relação a seus discursos, não porque quis usar suas palavras para dizer outras ideias, mas porque quis que eles tratassem das problemáticas em torno da pintura de Alcides junto comigo. Parece-me que esse tratamento costurado se impôs a mim como resultado dessa experimentação, e, é claro, tal prática pode ser questionada. De todo modo, nesse procedimento, os conceitos e as coisas, embora tenham nomes próprios, não se tratam de um nome, de um sujeito ou de uma autoria, são afetos, encontros, um efeito, "(...) intensidades que lhes convêm ou não, que passam ou não passam" diz Deleuze¹⁷. Extrair os afetos foi algo que se exercitou nesta tese, pois sempre há uma forma de expressão no afeto. O afeto é aquilo que impulsiona uma ação. Nesta tese foram instigantes e fundamentais, dentre outros: Richard Sennet, Rodrigo Naves, Roberto Rugiero, Lísias

¹⁶ Cf. BENATTE, Antônio Paulo, op, cit., 2003, p.30.

¹⁷ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p.12.

Nogueira Negrão, Aline Figueiredo, Humberto Espíndola, Marcelo Pereira Duprat, Cláudio Ulpiano, Gilles Deleuze, Alberto Manguel, Dalva de Barros, Vilma Haidar Eid, Ludmila de Lima Brandão, Manoel de Barros, Frederico Moraes, Ricardo Basbaum, Antônio Paulo Benatte, Charles Harrison, Olívio Tavares de Araújo, Celeste Olalquiaca, Edgar Morin, Gervane de Paula, Ricardo Nascimento Fabbrini, Fayga Ostrower, Maria Esther Maciel, Tadeu Chiarelli, Eleanor Heartney, Jefferson Willw Kielwagem, Rosângela Miranda Cherem, Viviane Mosé, Nilson Pimenta.

E, por fim, ainda que tudo isso me parecesse tarefa grande demais para esta pesquisa, se insisti em correr os riscos que esse enfoque pode trazer é porque considero que esta abordagem, antes de tudo, é um estímulo no sentido sugerido por Benatte quando diz que "(...) certamente, uma filosofia que propõe a exigência de pensar o mundo e a vida sob a lógica da mudança, e do devir, tem muito a dizer à história"¹⁸.

Outro aprendizado importante que a lógica de matriz foucaultiana, deleuziana e nietzscheana estimula-nos a exercitar é quando afirma que o pensamento não pode avaliar a vida, ele só pode intensificá-la ou diminuí-la¹⁹. Este é um exercício extremamente difícil e que tem que ser encarado como um esforço diário e constante. Classificar, rotular, etiquetar é uma das coisas mais simples e fáceis de fazer. Julga-se em todos os lugares, todo o tempo.

¹⁸ BENATTE, Antônio Paulo, op. cit., 2003, p.11.

¹⁹ Cf. MOSÉ, Viviane. O que pode a palavra? *Série Deslimites*. 21.11.2009. Vídeo. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/site/2009/11/21/integra-o-que-pode-a-palavra-viviane-mose/>>. Acesso em: 05 abr.2010.

1.3 Estrutura da tese

A configuração dos capítulos teve por objetivo dar conta dos múltiplos sentidos convocados pelas imagens e, nesse sentido, a tese foi formatada segundo quatro capítulos assim distribuídos: no primeiro deles, o objetivo foi apresentar como se configurou a trajetória do *artista Alcides* na cidade de Cuiabá. Sua conversão à fé evangélica, sua inserção no movimento cultural-artístico vinculado pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), o relacionamento com os outros artistas de seu grupo, os primeiros passos de sua carreira artística e o desenvolvimento de uma ética de criação que possibilitou exercer sua inventividade na pintura a partir de suas inúmeras referências aparentemente díspares, tais como ser figurativo, anônimo, semi-analfabeto, artesanal, rural, urbano, evangélico, patriota, popular, tradicional, ornamental, geométrico, instintivo, emotivo, construtivo, colorista etc. No conjunto de sua obra, todas essas denominações entrecruzam e estão em constantes rearranjo e reorganização, às vezes prepondera uma dessas articulações, ora outras ou mesmo, todas ao mesmo tempo.

A partir do que se convencionou como uma verdade sobre sua obra, o propósito do capítulo subsequente *Anos oitenta: o regional na plástica alcidiana* foi investigar outras possibilidades para sua pintura. Propus, então, percorrer as obras de Alcides, primeiro a partir de sua exibição no espaço público cuiabano e também em relação à produção de alguns dos integrantes do seu grupo artístico daquele período. No segundo momento, parto do panorama traçado pela crítica (carioca e mato-grossense) em função da célebre coletiva "Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla", exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) de 22 de janeiro a 23 de março de 1981 e da qual Alcides é um dos participantes. É bastante visível que grande parte dos critérios norteadores dessa crítica estava disposta a encontrar nessas obras índices e traços que pudessem

identificá-las a uma singularidade *local*, ou como a questão da identidade brasileira na arte teve um forte apelo na cena dos anos de 1980 cuja eficácia e o alcance dessa interpretação reverberam até os dias de hoje²⁰. Em suma, este capítulo tenta-se (ao menos) desconfiar dessa contaminação identitária como única instância de legitimação artística.

Partindo do pressuposto que a prática ordenatória está presente de uma maneira geral em nossas vidas, e que o sentido de ordem, limite, sistema também se constitui como um meio fecundo para potencializar uma ação humana, interessou-me explorar em *Catalogando as coisas boas de Deus* de que forma esse limite em Alcides tornou-se projeto poético em sua forma plástica. Com o visível propósito de nomeá-las, classificá-las seguindo algum critério particular de ordem, a presença das coisas em sua pintura também será, na abordagem deste capítulo, tomada por mim em sua *pulsão* colecionadora. Guiada por uma lógica curatorial, achei oportuno também criar o meu próprio catálogo de imagens, investindo naquilo que poderíamos designar de potencialidade da coisa pintada. Diante de imagens com propostas semelhantes quanto às questões relacionadas à presença da cor, tema, tipo, tamanho, linearidade, textura e do ornamento, o impulso de ordenar (o já ordenado) foi inevitável, e passei então a experimentar como seria pensá-las agrupadas em séries e subdivisões. Este é um procedimento que Alcides não faz, no sentido direto de reuni-las em conjunto, mas recorre em diferentes momentos de sua carreira à feitura de quadros análogos quanto ao aspecto formal e temático.

Desse modo, nesse capítulo, veremos que o uso estratégico de tornar visível a ordem cósmica à base de valores espirituais pode ser encontrado tanto numa figuração de formas geométricas, na qual o artista adere à posição gráfica que chamei de *Organicidade geométrica escondida*

²⁰ Cf. CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - ARS, São Paulo, v.8, n.15, 2010, p.94. Disponível em: < <http://www.eca.usp.br/cap/ars15/00%20Editorial.pdf>>. Acesso em: 04 set.2010.

no caos, quanto nas séries rítmicas dos *Comestíveis* e *Pássaros* reordenadas pelo movimento circunstancial de sua criação plástica.

E, por fim, em *A irreverência do duplo nas imagens do Brasil*, mais uma vez, o objetivo é apontar novos sentidos para a obra de Alcides, porém partindo das novas articulações que o artista formula tendo como referência as imagens disponíveis no variado acervo iconográfico dos livros didáticos. De certa maneira, as quatro imagens escolhidas apontam para algum tipo de vestígio, indício que possam vinculá-las a uma narrativa da nação, como de fato foi a intenção das representações visuais e a linguagem verbal que compõem o material didático, sobretudo no ensino da Educação Moral e Cívica (EMC) e das reformas educacionais de 1961/71. De qualquer modo o caminho que tomamos foi outro. Do ponto de vista do acontecimento (visão deleuziana), ou da memória (como prefere Didi-Huberman) é preciso reconhecer que a criação de imagem está sujeita as suas manipulações do tempo. Em vista disso, as imagens artísticas podem ser pensadas menos através de um varal cronológico-evolutivas e mais como condutoras de impurezas e descontinuidades temporais. Trata-se, portanto de uma imagem que combina diferentes temporalidades, memórias, histórias, uma duplicação inventiva que convoca a imagem (a impressa no livro didático) não para dizer o que já se sabe dela, mas para saber o que ela ainda teria a nos dizer.

Ainda sobre essa relação imagem e texto, resta dizer que a proposta desta investigação-tese é um desdobramento da minha dissertação de mestrado defendida em 2002. Nessa ocasião, tive a primeira oportunidade — de uma forma mais específica — de pensar a relação entre história e imagem. No entanto, as questões levantadas nesta tese tentam inverter o percurso inicial sobre esse tema, pois se o mestrado é o meu ponto de partida, houve um desejo permanente de não submeter o novo objeto às conclusões gerais da dissertação.

2 O artista Alcides

2.1 O homem

Alcides Pereira dos Santos era um interiorano nascido, em 1932, na cidade de Rui Barbosa (BA), que migrou aos 18 anos (1950) para outra cidade do interior, agora do Mato Grosso (Rondonópolis), e permaneceu por lá por 26 anos. De sua vida pregressa ao ofício da pintura sabe-se muito pouco, apenas que trabalhou nas mais diversas profissões: agricultor, barbeiro, sapateiro, pedreiro, padeiro, plaqueiro e talvez tantas outras. Semi-analfabeto, tudo indica que foi autodidata em quase tudo que se dispôs a fazer²¹. E, por isso, não é de se admirar que, ao longo de sua vida, ele tenha feito da prática repetitiva uma forma de aprendizado. Os teólogos já faziam isso há muito tempo com seus atos litúrgicos: repetiam-nos para convencer. Percebo que no esforço formalizador da pintura de Alcides há muito daquilo que Richard Sennett²² chama de *visão da boa prática como cumprimento do dever*. Ou seja, um comprometimento que se manifesta pela obrigação e é organizado pelo ritmo. No entanto, embora as repetições sejam estabilizadoras, elas não são necessariamente rotineiras, pois Sennet revela que, no caso do ritual litúrgico, "(...) a cada vez, o celebrante prevê que algo importante está por acontecer"²³.

Algo similar parece ocorrer com o procedimento pictórico de Alcides. Treinando as mãos repetidas vezes ele cumpre sua tarefa e desenvolve o que Sennet identifica como o cerne da artesanaria: uma vontade e uma capacidade de fazer algo bem feito. Todavia, como numa espécie de ritual, a prática repetitiva faz-nos "(...) antes alerta que entediados porque

²¹ Até onde pesquisei, não há nenhum indício que possa contrariar essa suposição.

²² SENNET, Richard. *O artífice*. [trad. Clóvis Marques] Rio de Janeiro: Record, 2009, p.198-199.

²³ Idem, 2009, p.199.

desenvolvemos a capacidade de antecipação”²⁴, explica-nos o referido autor. Sennet parte da premissa que as habilidades táteis do artesão passam por um processo no qual é possível verificar a sintonia entre a mão e a mente, o diálogo consistente com o mundo material, o aprendizado e a experiência em longo prazo, e o rigor sobre a qualidade. Enfim, para este autor, o trabalho manual, ou o trabalho do artífice, congrega a forma de pensar por meio do fazer. Como “uma espécie de sabedoria em ato”²⁵, se quisermos fazer uso das palavras do crítico de arte Rodrigo Naves, ao dizer o equivalente sobre a destreza do artesão-pintor Alfredo Volpi.

Já antecipo: tudo que pesquisei revela pouca precisão sobre a vida pessoal de Alcides enquanto artista. De pais, irmãos e outros parentes sabe-se nada. Foi casado e tem-se conhecimento de uma filha (Almerinda) e de cinco netos. Mas, por algum motivo, aos 44 anos (1976) Alcides chega a Cuiabá sozinho e continua assim nos dezesseis anos que reside na capital do Mato Grosso. Viveu modestamente e sempre enfrentou diversas dificuldades, sobretudo financeira. Quem o conheceu afirma que ele era uma pessoa muito simples, sozinha, reservada e de poucos amigos.

No ano de 1977, ainda exercendo a profissão de pedreiro, Alcides morou no Cristo Rei, um bairro do município de Várzea Grande, — cidade vizinha²⁶ de Cuiabá — que vivia nesse momento um notável crescimento econômico, a ponto de futuramente ter se tornado um importante pólo industrial. Esse bairro posteriormente tornou-se o maior da cidade e celeiro da mão-de-obra local e, não por acaso, foi também o lugar eleito pela seita pentecostal Assembleia de Deus para abrir seus templos na cidade. O jornalista redator-chefe da revista Superinteressante Sérgio

²⁴ SENNETT, Richard, op. cit., 2009, p.199.

²⁵ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 2001, p.183.

²⁶ Separada apenas pelo rio que empresta o seu nome à capital.

Gwercman²⁷ esclarece-nos que, enquanto a Igreja Universal do Reino de Deus opta pelas grandes vias de acesso, a Assembleia de Deus prefere instalar-se nos bairros mais afastados e que possuem uma parcela maior de pessoas provenientes da classe pobre.

A expansão pentecostal²⁸, segundo o sociólogo Ricardo Mariano²⁹, não é recente nem episódica, ela ocorre de modo constante há meio século e este já era o segundo maior grupo religioso do país na época da publicação deste artigo. A revista "Veja"³⁰ de outubro de 1981, retratando o avanço dos crentes, informa que a Igreja Evangélica Assembleia de Deus³¹ com 2,5 milhões de fiéis era a maior das diferentes seitas

²⁷ GWERCMAN, Sérgio. Evangélicos. *Revista Superinteressante*. Ed 197, fev. 2004. Disponível em: <<http://www.super.abril.com.br/evangelicos-444350.shtml>>. Acesso em: 10 out.2010.

²⁸ A origem da palavra *pentecostalismo* vem de uma passagem da Bíblia que diz que, num dia de Pentecostes (a Páscoa judaica), o Espírito Santo desceu aos apóstolos e começou a operar milagres. Segundo Paul Charles Freston, professor de sociologia do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade de São Carlos, o movimento de implantação de igrejas pentecostais no Brasil pode ser compreendido como a história de três ondas. Década de 1910 com a chegada quase simultânea da Congregação Cristã (1910 em São Paulo) e da Assembleia de Deus (1911 no Pará). A segunda onda abrange o contexto paulista dos anos de 1950 e início de 1960, quando o campo pentecostal se fragmenta (em meio a dezenas de menores) em três grandes grupos: a Quadrangular (1951), Brasil para Cristo (1955) e Deus é Amor (1962). O Rio de Janeiro é o palco da terceira onda que começa no final dos anos de 1970 e ganha força nos anos de 1980, tendo como representante máximo a Igreja Universal do Reino de Deus (1977), e um outro grupo expressivo é a Igreja Internacional da Graça de Deus (1980). FRESTON, Paul. Visão histórica. In: ANTONIAZZI, Alberto et.ali. *Nem anjos nem demônios: Interpretações sociológicas do Pentecostalismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.60. Ver mais sobre o assunto em FRESTON, Paul. *Protestante e Política: da Constituinte ao Impeachment*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, São Paulo, 1993.

²⁹ MARIANO, Ricardo. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. *Revista Estudos Avançados da USP*, 2004, v.18 n.52, p 121. Disponível em: <<http://www.scielo.br/ea/v18n52/a10v1852.pdf>>. Acesso em: 10 out.2010. Ver mais sobre o assunto em sua dissertação de mestrado "Neopentecostalismo: Os Pentecostais Estão Mudando". Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, 1995.

³⁰ O AVANÇO dos crentes. *Revista Veja*. São Paulo, 7 de out/81, p.1. Disponível em: <http://www.veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_07101981.shtml>. Acesso em: 10 ago.2010. Saber mais sobre o assunto; *Em profundidade: Evangélicos. Veja on-line*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/evangelicos/index.html>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

³¹ A Igreja Assembleia de Deus (AD) foi fundada pelos suecos Daniel Berg e Gunnar Vingren (ex-batistas oriundos dos EUA), em Belém do Pará, em 1911. No início dos anos de 1920, cria-se a Assembleia de Deus do Rio de Janeiro, que passa a ser a sede do grupo. Também cabe destacar que apesar do elevado número de seitas pentecostais no país, apenas a concentração de três delas (Assembleia de Deus, Congregação Cristã no

pentecostais catalogadas no país. Embora não se possa atribuir uma única razão (a conexão entre carência econômica e religião é a explicação mais recorrente) para a explosão desse fenômeno religioso, a comparação dos perfis socioeconômico e demográfico entre protestantes³² pentecostais e os protestantes históricos, computados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2000, refletem, ao menos, suas distinções de classe social. Os dados revelaram que em contraste aos protestantes a maioria dos pentecostais apresentava renda e escolaridade baixa e sobressaía pela presença de pretos e pardos superior à média da população brasileira. Ambas as seitas eram compostas majoritariamente por urbanos e com maior proporção de mulheres do que de homens. Por outro lado, os pentecostais abrigavam mais crianças e adolescentes, enquanto os protestantes mais adultos e idosos³³.

Embora ínfimo, esse panorama geral mostra a relevância dessas particularidades, além de outros aspectos que devem ser levados em conta, como a questão da ajuda mútua (irmão ajuda irmão), promessas de prosperidade econômica, cura física e emocional, ou ainda a experiência com o Espírito Santo, que é passível de ser vivenciada por qualquer um, inclusive pelos iletrados. Ao especializar-se na oferta de serviços mágico-religiosos, a Igreja acaba funcionando como um lugar terapêutico que promete solucionar problemas de ordem familiar, financeira, afetiva e de saúde. Nesse ponto, ela não diverge de qualquer mentalidade empresarial ao seduzir seus clientes com um produto atraente e prometendo excelente serviço³⁴.

Convertido à nova fé, Alcides rende-se a esse tipo de pregação e torna-se um assembleiano que leva a vida conforme os princípios rígidos (ascetismo, sectarismo) exigidos por sua doutrina religiosa. Não por

Brasil e Universal do Reino de Deus) abarcam 74% dos adeptos, ou seja, treze milhões de fiéis. FRESTON, Paul, op. cit., 1994, p.76-96.

³² Os protestantes, também chamados de evangélicos, dividem-se em protestantes históricos (correntes diretamente ligadas a Lutero e Calvino), protestantes pentecostais tradicionais e protestantes neopentecostais.

³³ MARIANO, Ricardo, op. cit., 2004, p.122.

³⁴ Idem, 2004, p.130.

acaso, algumas atitudes um tanto reclusas dele — como não ir a alguns eventos realizados em determinados dias da semana — há uma associação direta entre o ingresso de Alcides à religião Evangélica, a partir de 1977, e seu início no universo institucional da pintura. Como um, entre tantos, Alcides é um migrante, iletrado, pobre, negro, vulnerável às soluções mágicas oferecidas pelos poderes sobrenaturais do Espírito Santo. Esses poderes prometiam respostas satisfatórias às questões impostas em um contexto de pós modernização autoritária³⁵ do país, quando a indústria cultural radicada nos grandes centros³⁶ difundia-se por todo o país, recriando as diversidades sociais, o milagre econômico estava exaurido e a *década perdida* dos anos oitenta iniciava-se³⁷. Situado em uma cidade inundada por um porvir progressista e agenciada pela política nacional-desenvolvimentista dos governos militares (entre as décadas de 1960 a 1980), Alcides é um sujeito que vive uma situação do estar *entre*. Diversos movimentos entrecruzam-se entre ele e a cidade, ele *com* a cidade, dentre outros: expansão territorial, fluxo migratório, explosão demográfica, aumento da rede urbana e bens de consumo, o avanço dos crentes e a articulação de um movimento regional artístico de tendência identitária.

Para o que aqui nos interessa, é imprescindível monitorar o entrelaçamento da trajetória de Alcides a este processo cultural-artístico, iniciado no final dos anos setenta, que foi, em grande parte, responsável por investir e formular os pressupostos de uma compreensão imagética de sua obra, frequentemente vinculada a uma tendência empírica da realidade, da cultura e identidade regional.

³⁵ Em pleno regime militar dos anos de 1970, a elite política, impulsionada pelas transformações mais amplas e profundas que o país e o mundo atravessavam, no que diz respeito, sobretudo, aos movimentos crescentes de internacionalização da economia, da ciência, da tecnologia e, principalmente, da cultura, continuava acreditando que o Brasil era uma nação predestinada a crescer e a se modernizar.

³⁶ Nesse período o processo de urbanização já atinge dois terços da população.

³⁷ FRESTON, Paul, op. cit., 1994, p.72.

2.2 Um jeito cuiabano de ser

Os primeiros resultados plásticos mais significativos da ideia do regional na pintura mato-grossense iniciam-se com o artista plástico Humberto Espíndola³⁸, que foi um dos protagonistas do movimento artístico localizado em Campo Grande-MS. No período de 1966 a 1972, Humberto Espíndola, Aline Figueiredo³⁹ e a artista plástica Adelaide Vieira organizaram um projeto de animação cultural nas artes plásticas dessa cidade, que resultou num movimento artístico de alcance considerável no Estado, atraindo a atenção e, principalmente, o respaldo de críticos e artistas de renome nacional, como Roberto Pontual, Frederico de Moraes, João Parisi Filho, Aldemir Martins, Mário Pedrosa, Walmir Ayala, Mário Schemberg e outros. Em 1966, o grupo realizou em Campo Grande/MS a “Primeira Exposição de Pinturas dos Artistas Mato-grossenses” que contou com um júri composto pelo crítico de arte Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo e pelos pintores Aldemir Martins e João Parisi Filho. A criação da Associação Mato-grossense de Artes (AMA), em 1967⁴⁰, foi mais uma iniciativa do grupo que, através dessa instituição artística,

³⁸ Ver currículo resumido do artista no Apêndice B p.236.

³⁹ Aline de Figueiredo Espíndola (Corumbá-MS, 1946) é graduada em Direito pela Federação Universitária Católica de Mato Grosso. Em Cuiabá ingressa em fevereiro de 1973, no quadro técnico da UFMT, ocupando o cargo de assessora executiva (8/02/ 1974 a 3/02 1983) e Diretora do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT (Macp) (25/03/1985 a 19/06/1992). Atuou como animadora (é como ela prefere ser chamada) e crítica de arte desde 1966, realizando exposições, publicações sobre artes plásticas. Participa da criação do Macp, na implantação da Fundação Cultural de Mato Grosso e do Ateliê Livre de Artes Plásticas, criação do Salão Jovem Arte Mato-grossense. Integrou júris de diversos salões nacionais e participou de Comissões Organizadoras de diversas coletivas. Desde 1970, vem, ministrando cursos de História da Arte. É autora dos livros "Artes Plásticas no Centro-Oeste" (Edições UFMT/MACP/1979), recebe por esta publicação o prêmio Gonzaga Duque da Associação Brasileira de Críticos de Arte (Rio de Janeiro, 1980), "Arte Aqui é Mato" (Edições UFMT/MACP/1990), "A Propósito do Boi" (Edições EdUFMT/1994). Em 2001 edita o livro "Dalva Maria de Barros - Garimpos da Memória" (Editora Entrelinhas) e o mais recente com Humberto Espíndola "MACP: animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT" (Cuiabá: Entrelinhas, 2010).

⁴⁰ Nesse mesmo ano da fundação da AMA, Humberto Espíndola foi premiado, pela primeira vez, no IV Salão de Arte Moderna em Brasília, pelo crítico de arte Frederico Moraes, o organizador do evento, onde apresentou sua série sobre o boi.

firmou-se como um pólo gerador de arte capaz de acelerar a formação de um público⁴¹ para as artes plásticas (certamente mais apreciador que consumidor), tanto em Campo Grande como em Cuiabá posteriormente.

Acreditando na capacidade da arte de transformar a realidade circundante, uma das principais práticas do movimento artístico campo-grandense foi, desde o início, relacionar, estimular e definir o *elemento regional* como matéria-prima do fazer artístico. A ideia de regional, na pintura de Humberto Espíndola, por exemplo, já é observada na crítica que Mário Schemberg faz às suas obras ao dizer que:

(...) seus quadros impressionam pela sua rude e poderosa autenticidade tão adequada para captar o espírito do extremo-oeste brasileiro. Consegue colocar a brutalidade de um soco a crueza de uma sociedade pecuarista, girando em torno do boi e do dinheiro⁴².



1. Humberto Espíndola: *Boi-brasão*, 1968. Óleo sobre tela, 172 x 152 cm. Coleção João Avelar.

Conclui considerando o artista como representante da nova geração brasileira e afirmando a riqueza que agrega ao “nosso movimento realista com sua visão de um mundo duro e agreste”⁴³. O boi (reprodução 1), uma das mais importantes fontes econômicas do Mato Grosso, configurou-se como um símbolo do Brasil Central, gerador de riquezas e também de

⁴¹ É importante salientar que o mercado de arte existe desde a formação do sistema capitalista. No caso do mercado de arte brasileiro, segundo Ribeiro, antes dos anos setenta, o pouco volume de operações e a pequena margem de lucros obtida propiciavam um comércio rarefeito entre produtor e consumidor, quase sempre dispensando a instância intermediária. ZÍLIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltércio. O boom, o pós-boom e o dis-boom. In: BASBAUM, Ricardo (Org) *Arte contemporânea Brasileira: textura, dicções, dicções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.184.

⁴² SCHEMBERG, Mário. Mário Schemberg e Mato Grosso. In: WLADEPINO (Coord). *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: Edições UFMT; Secretaria de Educação e Cultura, v.1, 1975, p.12. Coleção Itinerante.

⁴³ Idem, 1975.

desigualdades sociais. Esse boi foi exaustivamente explorado por Espíndola, a ponto de formular toda uma cosmologia que Frederico Morais identificou e designou de “bovinocultura” (reprodução 2), compreendendo o uso de elementos da pecuária como os ferros de marcar o gado, cordas, chifres (reprodução 3), arames (reprodução 4), crachás ou rosetas, grandes medalhas de boi, casca de arroz, telas de aramifício⁴⁴.

Considerado por Frederico Morais como o pintor porta-estandarte de uma arte produzida em Mato Grosso, opinião compartilhada e confirmada por outros críticos de arte de São Paulo e Rio de Janeiro⁴⁵, a pintura de Espíndola é sem dúvida aquela que, principalmente nas décadas de sessenta e setenta, mais repercutiu na formação de uma visibilidade para o Centro-Oeste e para o Estado de Mato Grosso, o que lhe garantiu o *status* de retratista mais fiel de uma realidade regional na qual a pecuária era a principal atividade econômica. Sua obra, por ter sido uma bem acabada expressão de um Brasil ambíguo, contraditório, ao mesmo tempo plural e singular, foi facilmente apropriada pela formação discursiva nacional-popular⁴⁶ que operava no sentido de integrar, conciliar as diferenças regionais no interior de uma cultura nacional sincrética (reprodução 5).

⁴⁴ O que Frederico Morais considerou como um avanço na pintura de Espíndola — “ter penetrado com seu boi rumo a História” —, tem a ver com essas imagens de extração popular e/ou da história brasileira que foram utilizadas em suas produções por alguns artistas como Rubens Gerchman, Antônio Dias, José Roberto Aguillar. Segundo Tadeu Chiarelli um pouco mais tarde, as “metáforas do Brasil” empreendidas por João Câmara, Antônio Henrique Amaral e Humberto Espíndola traziam ainda o mesmo teor apaixonado pelas imagens escolhidas, “introduzindo nas obras realizadas uma carga retórica inexistente na produção norte-americana, embora sigam muitas vezes os mesmos procedimentos linguísticos na execução dos trabalhos”. CHIARELLI, Tadeu. *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea*. In: BASBAUM, Ricardo, op. cit., 2001, p.263.

⁴⁵ Aracy Amaral, Roberto Pontual, Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Jaime Maurício, etc.

⁴⁶ Num mundo de fronteiras dissolvidas e continuidades rompidas, assistimos desde então à crise de um conjunto de regras de enunciação que delinearão a história de lutas em torno das ideias de identidade nacional e regional e de identidade cultural, denominado por Albuquerque Júnior de “formação discursiva nacional-popular”, e toda uma rede de poder que a sustentou, denominada de “dispositivo das nacionalidades”, travada entre as décadas de 1930 e 1960 no Brasil. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999, p.34.



3. Humberto Espíndola: *Bovinocultura: sociedade do boi*, 1971 (detalhe). Arte ambiental (instalação), 100 m². XI Bienal Internacional de São Paulo.



2. Humberto Espíndola: *Bovinocultura IV*, 1968. Óleo e acrílica sobre tela, 172 x 152 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).



4. Humberto Espíndola: Da série *Confinamentos*, 1971. Madeira, couro de boi pirografado, arame farpado e crachá, 60 x 40 cm.



5. Humberto Espíndola: *Boi-Bandeira*, 1968. Óleo sobre tela, 152 x 172 cm. Coleção do artista.

Ainda na segunda metade dos anos sessenta e setenta, percebe-se o desdobramento desta configuração regional, que se inicia com Espíndola, nas análises empreendidas pelos críticos de arte Mário Schemberg, Jos Luyten, Frederico Moraes, Roberto Pontual e Aline Figueiredo acerca das obras de outros artistas plásticos mato-grossenses como Dalva de Barros⁴⁷, João Sebastião da Costa⁴⁸ e Clóvis Irigaray⁴⁹. Devo ressaltar, porém, que tanto o trabalho inicial de Irigaray quanto o de João Sebastião da Costa apresentavam temáticas mais genéricas. O primeiro influenciado pela linguagem da nova figuração brasileira, aborda uma breve série sobre o tema da auto-estrada, e o segundo desenvolve uma fase ligada a temas viscerais, pintando em tela o ser humano ainda feto. No entanto, João Sebastião da Costa em 1973 e Clóvis Irigaray em 1975 reorientam suas pinturas em direção a temáticas pertencentes ao universo folclórico (imagens de santos, onças, cajú, tucanos – reprodução 6) e indigenista (imagens da fusão do índio com os meios tecnológicos da sociedade industrial contemporânea – reprodução 7), respectivamente.



7. Clóvis Irigaray: *Série Xinguana*, 1976. Pastel sobre papel, 63 x 73 cm. Secretaria de Estado da Cultura-MT (SEC-MT). Foto José Maurício.



6. João Sebastião da Costa: *Sagrados Corações de Jesus*, 1974. Foto José Maurício.

⁴⁷ Ver currículo resumido da artista no Apêndice B p.236.

⁴⁸ Ver currículo resumido do artista no Apêndice B p.236.

⁴⁹ Ver currículo resumido do artista no Apêndice B p.237.

Já nas telas de Dalva de Barros, segundo Figueiredo, predominam figuras humanas e paisagens físicas impregnadas de uma visão idílica e de um realismo caricatural. A sua maneira simples e ingênua, Dalva pinta tudo o que vê: pessoas nas ruas, festas religiosas e populares, comícios, personagens *típicos*, paisagens urbanas, retratos, interiores, enfim, cenas cotidianas de sua terra natal, Cuiabá (reprodução 8).

A obra de Dalva de Barros, a partir da década de setenta, deve ser lida através da incursão física e humana que a cidade (sua cidade) faz em sua pintura. O recurso à história e à memória da cidade que aparecem como eixo central na elaboração de suas



telas aponta sua preocupação em fixar um passado que vê

8. Dalva Maria de Barros: *Igreja de São Benedito*, 1974.

condenado pela ruptura e pela história. A delicadeza e equilíbrio que se revelam no uso comedido das cores, é uma certa delicadeza no trato com o passado e uma harmonização do próprio espaço social que retrata.

Diante da transformação urbanística em curso, à “pintora repórter de Cuiabá” — designação dada pelos críticos e ratificada pela mídia local — coloca-se a tarefa (devidamente legitimada) de registrar poeticamente os espaços urbanos antigos, bem como algumas manifestações tradicionais, prestes a desaparecer ou a serem transformadas. Dalva então se debruça sobre o “Beco Quente” (conhecida zona de meretrício do Porto de Cuiabá), o casario do centro da cidade, a antiga Rodoviária, a vida cotidiana da paróquia, etc. A iconografia de sua pintura constitui-se numa espécie de inventário plástico da cidade que, ao ser reconhecido (pela crítica, pelo mercado, pela mídia), aparece como descrição fidedigna capaz de fornecer um perfil-síntese do que seria esta cultura regional

cuiabana. O teor identitário de suas obras contribuiu, sobretudo, para reforçar uma arte feita daquilo que era simples (e não complexo), daquilo que precisava ser lembrado (e não transformado), daquilo que era anterior (e não posterior), daquilo que era real (e não fantasia) enfim, daquilo que era visto (e não imaginado). Devidamente legitimada por alguns críticos de arte (Aline Figueiredo, Jos Luyten, Frederico Moraes, Aracy Amaral, Walmir Ayala e o escritor Ricardo Guilherme Dicke⁵⁰), à sua obra é atribuída o registro iconográfico e histórico da cidade de Cuiabá, notadamente dos anos setenta, bem como a principal representação da identidade regional cuiabana. Suas cenas repercutem o mesmo texto do discurso regionalista produzido pelos arquitetos.

Na década de setenta, com o deslocamento do pólo irradiador da arte em Mato Grosso de Campo Grande para Cuiabá, Aline Figueiredo e Humberto Espíndola travam uma aliança com a Universidade Federal de Mato Grosso, viabilizando a continuidade das atividades desenvolvidas na AMA. Outras instituições culturais na esfera municipal⁵¹ e estadual⁵² se juntam à Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), particularmente ao recém criado Museu de Arte e Cultura Popular - Macp (1974), e põem em prática uma política cultural no campo das artes plásticas em Cuiabá. A produção do lugar, bem como de uma consciência regional, verifica-se também através das artes visuais, que logo toma para si (com enorme eficiência) a tarefa de formação de um arquivo de imagens-símbolo da cidade, que serão confirmadas por outras práticas artísticas, sempre que se quiser falar e ver este novo *ser regional*.

⁵⁰ Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008) foi Bacharel (filosofia) e licenciado (Filosofia da educação) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFF) e trabalhou como professor, tradutor e jornalista em várias editoras no Rio de Janeiro e Cuiabá. Revisor e *copy-desk* de 1973 e 1975 no jornal O Globo, do Rio de Janeiro. Ainda como artista plástico estudou pintura e desenho com Frank Scheffer (1976 e 1969), Ivan Serpa (1969 e 1971) e Iberê Camargo, exposto em Cuiabá e Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.singrandohorizontes.wordpress.com/2008/07/13>>. Acesso em: 16 jan. 2011.

⁵¹ Casa da Cultura (1975), Ateliê-Escola de Artes Plásticas (1982), Museu Histórico e Museu de Arte Sacra da Fundação Cultural (1980).

⁵² Fundação Cultural do Estado de Mato Grosso, Casa do Artesão (1975), Pinacoteca Estadual (1976), Galeria Dalva Maria de Barros (1985).

Cuiabá, no contra-fluxo do movimento da arte depois das vanguardas (que desde os anos vinte, enquanto forma, vinha diluindo e mesmo desvinculando-se da ideia de revolução e utopia⁵³), inaugura um pólo irradiador da arte mato-grossense⁵⁴, orientado pela crença de que a forma artística e o gesto estético ainda teriam o poder de conscientizar e transformar uma nova realidade. Essa confiança no poder da arte de mudar a realidade mato-grossense através da reflexão e da consciência geopolítica da região encontra ressonância no momento histórico da interiorização do Brasil e da política cultural do governo autoritário atrelada ao *milagre econômico*.

Desde 1960 — motivada pela proposta política descentralizadora de Brasília —, Mato Grosso, particularmente Cuiabá, vive toda ebulição e os efeitos de uma cidade na, ou de, fronteira, rota principal do fluxo migratório e mediadora do projeto federal⁵⁵ de ocupação dos vácuos demográficos amazônicos. Atraídas pelo espírito capitalista e pela fé no progresso, as artes plásticas, assim como os outros segmentos da sociedade cuiabana, assumiram a tarefa de fazer da cultura local meio e fim de um processo de autovalorização capaz de mudar o estado de inércia em que, hipoteticamente, se encontravam. Reacende para esse território (até então rondado pelo estigma da falta, isolado e desconhecido de todos) uma possibilidade futura de imprimir uma condição positiva, um

⁵³ Ricardo Nascimento Fabbrini considera que desde os anos de 1930 que as vanguardas heróicas dos de 1910-1920 foram perdendo essa função de antecipar na forma artística e no gesto estético a nova realidade, “segundo o imaginário vanguardista de uma sociedade baseada no capital e na máquina, na fé dos futuristas, na comuna e na máquina, na convicção dos construtivistas, na crítica do capital, no esquiçamento da máquina, no sortilégio anarco-dadista”. Ele adota por convenção os meados dos anos 1970 (minimalismo e hiper-realismo) como os últimos gritos desta proposta de produção artística. Todavia, mesmo desvinculada desta crença, as vanguardas continuaram a revolucionar os códigos artísticos. FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p.23.

⁵⁴ Sobre o assunto ver GUIMARÃES, Suzana C. S. *Arte na Rua: o imperativo da natureza*. Cuiabá: EdUFMT/Carlini & Caniato Editorial, 2007.

⁵⁵ Política inaugurada pelo governo Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) cujo objetivo, segundo Lúcia Lippi Oliveira era principalmente, “construir um Estado capaz de criar uma nova sociedade e de produzir um sentimento de nacionalidade para o Brasil”. OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A conquista do Oeste*. FGV-CPDOC [2009?]. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/htm/O_Brasil_de_JK/A_conquista_do_oeste.asp>. Acesso em: 04 mai.2009.

reconhecimento do espaço e da cultura mato-grossense, pois, os grupos sociais hegemônicos (político, literário, científico etc) de alguma forma acreditavam que esse estado promissor desempenhava, injustamente, um papel secundário nas relações assimétricas de poder entre as diferentes áreas do país.

A perspectiva de pertencer a um espaço atrasado economicamente produziu, historicamente, nesses grupos a sensação de estarem às margens, de ocuparem uma posição periférica, por isso Cuiabá era sentida como esse lugar em suspense, sempre em compasso de espera por algo que o despertasse, o descobrisse, o conhecesse, o explorasse, o desenvolvesse, o valorizasse e, finalmente, o integrasse ao nacional. A hora havia chegado. Esse desejo regional de reconhecimento conectou-se ao projeto desenvolvimentista da política governamental das décadas de 1970-1990 que, atravessado pelo dispositivo das nacionalidades⁵⁶ e também pelos movimentos crescentes de industrialização e internacionalização da economia sob controle estatal, perseguia a crença de que o Brasil era uma nação predestinada a crescer e a modernizar-se.

Evidentemente, a cidade não estava estagnada no tempo e espaço, como presumem esses grupos dirigentes. Cuiabá já passava por um processo gradativo de ocupação e de urbanização, desencadeado pela política desenvolvimentista iniciada na década de 1950. O que ocorria é que não havia grandes interesses do capital nessas regiões, devido ao alto custo para montar uma infra-estrutura que viabilizasse a instalação de serviços. Mas a situação inverteu-se quando, a partir da segunda metade do século XX, a produção capitalística esboçou outra forma de organizar-se obedecendo a um desejo antigo de tomar a esfera global como um todo. Na verdade, o que se solicitava era uma aceleração para que

⁵⁶ Num mundo de fronteiras dissolvidas e continuidades rompidas, assistimos desde então à crise de um conjunto de regras de enunciação que delinearão a história de lutas em torno das ideias de identidade nacional e regional e de identidade cultural, denominado por Albuquerque Júnior de "formação discursiva nacional-popular", e toda uma rede de poder que a sustentou, denominada de "dispositivo das nacionalidades", travada entre as décadas de 1930 e 1960 no Brasil. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, op. cit., 1999, p.34.

mudanças substanciais acontecessem, o que de fato deu-se a partir do momento histórico da ocupação da Amazônia via Mato Grosso.

A política expansionista provocou rapidamente um crescimento acelerado, gerando explosão demográfica, rapidez nos transportes, instantaneidade das comunicações de massa (principalmente com a inauguração do primeiro canal de televisão) e expandiu a rede urbana como negócio, o que levou essa nova cidade em trânsito a constituir-se como lugar indefinido, amorfo, estilhaçado em sua inteireza de sentido. Nessa nova configuração, os fluxos entre dinheiro, tecnologia, pessoas, bens e, particularmente, a cultura intensificaram as misturas e as trocas ao mesmo tempo em que desestabilizaram o que se pensava ser sólido: a identidade.

Em outras palavras, finalmente chegava o progresso e com ele o processo de modernização concebido a partir de uma visão administrativa e tecnicista e ligado a uma cultura de dimensão mercadológica. Para ser mais direta, arte e poder público — cada um com seus próprios interesses — uniram-se para construir e executar tal projeto macro e legitimador de uma nova ideia de país, cidade, cultura e identidade, influenciados certamente por uma política cultural — elaborada pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1982 —, que pretendia promover e preservar a identidade brasileira a partir do enfoque do nacional pelo popular⁵⁷.

É certo que os conceitos de nação, identidade, popular, tradição e cultura são sempre invenções fabricadas por grupos humanos em determinadas épocas. Nesse sentido, essa estratégia nacionalista de integrar a nação a partir da diversidade cultural das regiões, sob o enfoque do popular, não se define como uma solução harmônica na qual as partes mostrar-se-iam desde sempre comprometidas com o todo, mas

⁵⁷ Marilena Chauí lembra-no que, “Esse desejo de controlar a cultura popular não é novo. Foi realizado durante os anos 30 e 40 pelo Estado Novo (...) e também fez parte da ideologia do Brasil-Potência ou da ideologia da ‘integração nacional’ da ditadura dos anos 70 (...)”. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p.90.

sim, evidencia uma corrida identitária forjada. É o que se pode constatar no Brasil diante da disputa e da tentativa das diversas regiões de projetarem, para si, *mais-valores* que pudessem ser nacionalmente reconhecidos e instituídos como modelos a serem seguidos pelo restante do país, ambicionando, cada um por sua vez, o lugar do qual se exerceria uma hegemonia cultural.

Para Cuiabá, tratava de construir, através do discurso regionalista da Universidade⁵⁸, uma nova ideia de homem regional a partir da promoção e desenvolvimento de um saber científico-cultural que operasse com um modo específico de subjetividade (identitária), o qual seria definido como próprio, genuína, cuja realidade, por ele configurada, passaria a ser referência de si para os outros, impondo uma espécie de marca regional. A produção dessa diferença empreendida pelo discurso positivador da cultura local pela UFMT foi capaz de fixar não apenas textos, mas imagens⁵⁹ do que seria uma expressão plástica da autêntica identidade cuiabana viabilizada por uma política de animação cultural do Macp.

Toda plataforma de atuação desse Museu, mais diretamente através da divisão de Artes Visuais, foi direcionada em torno de uma arte que fosse envolvida com a tradição, cultura e o fazer popular cuiabano. Não por coincidência, o coordenador do museu foi o artista plástico Humberto Espíndola, exímio defensor e articulador da ideia de fazer do elemento regional matéria-prima do fazer artístico. Nessas configurações, e tendo trabalhado ao lado da animadora e crítica de arte Aline Figueiredo Espíndola, este museu-ação, interagindo, catalogando e viabilizando (inclusive comercialmente) as práticas tradicionais (como o artesanato), acreditava na possibilidade de que tais manifestações pudessem conter a pureza das origens de paisagens, objetos e tipos regionais. A ação cultural da UFMT, dentro da perspectiva mercadológica do produto cultural,

⁵⁸ A afirmação da cidade de Cuiabá como espaço destinado a ser o Portal da Amazônia ocupa uma posição central no discurso produzido pelo reitor-fundador da UFMT, constituída em 1970, Gabriel Novis Neves.

⁵⁹ Ver, a esse respeito, GUIMARÃES, Suzana C. S, op. cit., 2007, p.66-79.

legitimada pela Política Nacional de Cultura, organizou-se segundo cinco temáticas de interesse: a arte mato-grossense, a cultura popular, o indigenismo⁶⁰, o Centro-Oeste⁶¹ e a problemática da arte brasileira⁶².

As artes visuais, pela identificação com a espacialidade, tomam para si a tarefa de produzir essa iconografia circunscrita na sabença popular e na vastidão do ambiente telúrico, com o intuito de vencer limitações como distância, *isolamento* ou *provincianismo*. É nessa tentativa de transformar o meio como argumento plástico maior que a política de animação cultural do Macp, desta vez aliada ao governo estadual, dá seu passo inicial, criando, em 1976, a sua primeira escola de arte: o Ateliê Livre da Fundação Cultural. Em busca do seu público alvo — o homem do povo — tudo foi cuidadosamente planejado para que tal projeto vingasse. Mesmo a localização foi estrategicamente pensada, como nos explica Figueiredo ao dizer que “no centro da então pequena Cuiabá, que abria as portas para uma fantástica migração de brasileiros, estava o laboratório que o pensamento universitário queria trabalhar”⁶³.

Coube à artista Dalva de Barros, contratada como técnica-administrativa da UFMT, coordenar esta escola precursora do fazer regional, uma vez que sua pintura figurava como um tipo de modelo ideal (realismo ingênuo) a ser copiado. Sobre a artista, o crítico de arte Frederico Moraes afirma: “quem tiver pressa ou não guardar dentro de si a

⁶⁰ Trouxe à Cuiabá nomes expressivos que debatiam essa temática como Valdir Sarubi, Rubens Gercham, Edival Ramosa, Gilberto Salvador, Cristiano Mascaró.

⁶¹ A partir de 1976 o Macp acrescenta à sua linha de trabalho investigativo e reflexivo em torno da problemática regional os trabalhos plásticos dos artistas de Goiás e Distrito. Dentre eles, Antônio Poteiro, Cândida Sardinha, Rubem Valetim, Siron Franco, Orlando Luiz, Paulo Fogaça, Minie Sardinha, Nelson Maravalhas Jr, Omar Souto etc.

⁶² O objetivo desse ponto do programa foi trazer constantemente a Mato Grosso artistas de relevância na arte brasileira (Cildo Meireles, Paulo Roberto Leal, Takashi Fukushima, Luis Paulo Baravelli, João Parisi Filho, Luiz Áquila, Márcio Sampaio, Tunga etc). Nas palavras de Figueiredo, “ao não fornecer, portanto, amostragens rançosas, o Macp tem contribuído para despertar na consciência desse público melhor receptividade para novos caminhos da criatividade. Queremos que Mato Grosso conheça a arte brasileira e, por outro lado, queremos que os artistas brasileiros conheçam Mato Grosso”. FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto (orgs) *MACP: animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT*. Cuiabá, MT:Entrelinhas, 2010, p.33.

⁶³ FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é mato*. Cuiabá: edições UFMT/MACP, 1990, pp.32-3.

província que se esvaiu com a juventude, não irá gostar de Dalva”⁶⁴. Espíndola, que já acumulava o papel de artista e crítico militante na defesa dos valores culturais de sua terra, desempenhou a função de incentivar o diálogo plástico desses aprendizes e, fechando o círculo, Aline Figueiredo, pela autoridade do discurso competente e devidamente legitimado no circuito nacional de arte, assumiu a posição do crítico de arte, analisando, sistematizando e intermediando as obras.

Diferente do que anunciava sobre seu caráter aparentemente livre, de sua orientação sem influência e de seu descompromisso com modelos, estilos ou escolas, esse ateliê acabou construindo um estatuto pictórico instituidor de uma dada visibilidade. No entanto, a revelação desses artistas e o efetivo reconhecimento de sua arte teriam ainda que passar por outro processo didático, sendo avaliados por uma rigorosa seleção realizada pelo Salão Jovem Arte Mato-Grossense (SJAM), criado em 1976. É importante lembrar que esse Salão, a partir daí, passou a ser mais um veículo instituidor da arte local. Na medida em que adequava suas propostas, essa política de animação cultural do Macp criou normas e técnicas e, vigiando sua aplicação, agenciou imagens impregnando-as de sentido, ou daquilo que consideravam ser típicos do regional: cenas e paisagens cotidianas, tipos e personagens populares, cores e formas presentes na natureza e que deveriam exprimir a íntima relação entre o artista e seu meio⁶⁵.

Seguindo a lógica preservacionista do Macp— de propor a interação com a comunidade — a proposta tanto do Ateliê Livre da Fundação quanto, posteriormente, do Ateliê de arte do Macp, criado em 1981, era difundir uma arte feita pelo povo e para o povo. Em decorrência dessa premissa, grande parte dos alunos eram provenientes das classes populares, como foi o caso dos artistas Alcides Pereira dos Santos, Nilson

⁶⁴ MORAIS, Frederico. *Brasil/Cuiabá: pintura cabocla*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981, p.4. Catálogo de Exposição.

⁶⁵ Saber mais sobre o assunto: Arte Sob Tutela. In: GUIMARÃES, Suzana C.S, op. cit., 2007, p.110-131.

Pimenta⁶⁶, Adir Sodré⁶⁷, Gervane de Paula⁶⁸ e Luís Benedito Nunes⁶⁹, considerados como a segunda geração de pintores de Mato Grosso pós 1976.

Eis o cenário nada casual do qual Alcides passará a fazer parte. O próprio Alcides nos conta, em um artigo do *marchand* e galerista Mário Olímpio, como foi o seu encontro inicial com o Ateliê Livre da Fundação Cultural:

Eu tinha começado a trabalhar com um doutor promotor, como pedreiro, depois de ter procurado emprego em umas construtoras e não ter encontrado. Um dia pinte um quadro e o doutor viu. Daí me mandou para a Fundação Cultural prá eu poder mostrar minha pintura. Eu mostrei prá Dona Aline (Figueiredo) e ela comprou o meu trabalho e me chamou prá ficar pintando na Fundação⁷⁰.

Porém, tudo leva a crer que sua pintura foi pouco influenciada pelos ensinamentos artísticos desta escola, não só porque em sua primeira incursão no ateliê ele já trouxe de casa um dos seus quadros finalizados, mas, sobretudo, porque no dizer da então orientadora Dalva de Barros, Alcides não frequentava o curso e, sim, ia ao ateliê para mostrar seus trabalhos. A condição de já chegar pronto, de saber o que se quer e o que faz com relação a sua pintura, são características atribuídas a Alcides por Dalva e compartilhadas por outros artistas como Gervane de Paula, Nilson Pimenta e Humberto Espíndola. Pelo que consta, desde o início Alcides procurou nos dois Ateliês (o da Fundação Cultural e do Macp [reprodução 9]) apoio financeiro para custear seu trabalho, logístico para comercializar suas obras e crítico para legitimá-lo. Humberto Espíndola relata que no

⁶⁶ Ver currículo resumido do artista Apêndice B p.238.

⁶⁷ Ver currículo resumido do artista Apêndice B p.239.

⁶⁸ Ver currículo resumido do artista Apêndice B p.238.

⁶⁹ Ver currículo resumido do artista Apêndice B p.238.

⁷⁰ OLÍMPIO, Mário. Alcides e o seu "Ofício Divino". *Diário de Cuiabá*, DC Ilustrado, Cuiabá, MT, 12 de julho de 1990, p.27.

contato inicial com suas telas ele o achou curioso e talentoso, nas palavras dele:

(...) o ateliê fornecia material e eu falei: vai pintar. Eu dei inclusive umas tintas que eu tinha para ele, mas ele preferia pintar com tintas de pinturas de paredes, tinta esmalte e aí que foi o grande trabalho, e eu acabei não me interpondo nisso porque achei também uma coisa diferente, fazia parte do estilo dele, já que ele vinha de uma pintura de parede, de letras. Já do primeiro quadro ele começou espetacular, entendeu. Já desde a primeira obra ele mostrou o Alcides que ele seria e já fez uma moldura de uma forma diferente (...)⁷¹.



9. Alcides (é o primeiro da direita na última fila de cima pra baixo) ao lado dos alunos da supervisora do Ateliê Livre do MACP-UFMT, Dalva de Barros (a segunda da direita na segunda fila de cima pra baixo). Foto autor desconhecido, 1983. Acervo Gervane de Paula.

⁷¹ ESPÍNDOLA, Humberto. Depoimento do artista plástico [05.01.2009]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min) p.2.

O primeiro trabalho que Espíndola conheceu dele no ateliê foi uma pintura em isopor na qual ele retratava o brasão de Mato Grosso. Nesse ponto, é significativo ressaltar que, na ocasião em que Dalva de Barros foi apresentada a pintura de Alcides, o modo peculiar de pintar e compor suas telas (molduras de madeira entremeadas com cacos de vidro, espelho, ou feltro)⁷² foi alvo de risos dos alunos que estavam tendo aula no ateliê. O artista exhibe, portanto, uma composição pictórica até então inusitada para um tipo de produção artística em curso na cidade de Cuiabá. Esse diferencial não só foi respeitado como incentivado pelos articuladores desse projeto cultural plástico, como confirma Espíndola ao dizer que ele ia ao ateliê "(...) só para pegar umas informações, fazer contato, porque a partir daí eu ia muito na casa dele, eu, Aline e Carlos, nós frequentávamos muito, quase toda semana a gente ia ver o que ele tinha produzido"⁷³.

Veja que há uma inversão na relação pelo fato de Alcides fazer do Ateliê Livre da Fundação não uma escola para aprender técnicas de pintura, mas um espaço que pudesse orientá-lo no sentido de viabilizar e intermediar sua carreira de artista plástico. Cito o próprio Espíndola: "O Alcides também, ele fazia, ele queria ser um pintor, se ele levou lá o Marechal Deodoro [um quadro], ele queria mostrar e queria uma orientação. Ele queria virar um pintor de telas, igual aos outros que estavam aparecendo em Cuiabá, e conseguiu"⁷⁴. A partir do apoio logístico dessa política de animação cultural do Macp, a carreira de Alcides dá seus primeiros passos. As ações ocorridas no biênio 1978-1979⁷⁵ são significativas e mostram que foram tomadas com a intenção decisiva de formar um importante núcleo artístico popular local, que viesse a ter

⁷² Essa particularidade de sua pintura é abordada, nesta tese, no capítulo "A Irreverência do Duplo nas Imagens do Brasil", p.137.

⁷³ ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2009, p.5.

⁷⁴ Idem, 2009, p.5.

⁷⁵ Ocorreram as individuais: "Coração caipira" do artista João Sebastião Costa, "Rosas-rosetas" e "Bovinocultura" ambas de Humberto Espíndola. E as coletivas: "jovens pintores mato-grossenses", "Panorama da arte jovem em Cuiabá", "Coletiva de artistas mato-grossenses", "Dalva e Ateliê Livre", "João Sebastião: Ateliê experimental" "Visão/arte mato-grossense".

posteriormente uma projeção nacional. As pretensões dos protagonistas desse movimento imagético — Aline Figueiredo e Humberto Espíndola — foi fazer das artes visuais uma forma de conhecimento cujo propósito era fundar um pólo autônomo de artes plásticas.

Com a mesma equipe e filosofia de trabalho, ambas as entidades (Macp e Fundação Cultural) atuam como fomentadores de estímulo às artes plásticas. Alcides em 1978 participa da mostra coletiva “Arte Mato-Grossense” (Cuiabá, MT; Macp, 1978) e como primeiro reconhecimento ganha o Prêmio Estímulo no III Salão Jovem Arte Mato-grossense (SJAM [Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 31 mai/jul 1978]) promovido pela Fundação Cultural. Coube à edição do IV SJAM “(...) indicar, ainda que precariamente, os caminhos mais positivos a serem seguidos”⁷⁶, escreve Figueiredo no texto do catálogo. As grandes apostas foram reservadas aos três participantes selecionados: Alcides⁷⁷, Adir Sodré e Gervane de Paula que juntos vencem o “Grande Prêmio Prefeitura Municipal de Cuiabá”, 1979. Além da Aline Figueiredo, fizeram parte da comissão julgadora Humberto Espíndola e a arquiteta e curadora Gisela Magalhães⁷⁸. No mesmo ano o pintor ainda integra as coletivas “Dalva e o atelier Livre (Cuiabá: MACP-UFMT, janeiro de 1979) e “Visão: Arte Mato-grossense (Cuiabá: MACP-UFMT, julho de 1979), ambas no Macp, sendo que na abertura desta última esteve presente o então ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portella.

⁷⁶ FIGUEIREDO, Aline. *IV Salão Jovem Arte Mato-grossense*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, abr/jun 1979, p.1. Catálogo de exposição.

⁷⁷ As obras que concorreram foram: “Vida no campo”, “Velho Testamento” e “Agropecuária”. Idem, 1979.

⁷⁸ Gisela Magalhães (1930-2002) foi professora da UnB e atuou na promoção da ideia de Patrimônio no espaço museográfico na cidade de Brasília-DF. Ela também integrou a equipe que desenvolveu os projetos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Segundo Cêça Guimaraens, “entre a década de 1970, quando realizou em Brasília suas primeiras exposições, e o início de 2003, Gisela Magalhães tratou os temas da arte, da história, da política e da literatura brasileira, criando cenas e cenários para as personalidades e personagens, os objetos de arte e artesanato popular e indígena, o Patrimônio Histórico e o folclore”. GUIMARAENS, Cêça. O patrimônio cultural no campo museográfico modernista brasileiro. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. v.2, p. 57. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8184.pdf>>. Acesso em: 17 jan.2011.

Como merecedor do maior de todos os estímulos locais, em outubro de 1979, a coordenação do Macp e curadora Aline Figueiredo apresentam a primeira mostra individual de Alcides Pereira dos Santos⁷⁹. A princípio, o estilo de vida e a pintura de Alcides, suscetível a esse tipo de análise identitária, foi oportunamente capturada por esse discurso regionalista da universidade. Na lógica de um pensamento que pretende descobrir o pintor, contata-se um desejo latente em interpretar, descrever, analisar, numa tentativa de determinar o que uma coisa é (essência). Figueiredo no texto do catálogo anuncia a nova revelação sintetizando suas impressões:

É um homem maduro, sisudo, de ideias próprias e profundamente religioso. Além da religião tem uma outra grande fé: o Brasil. Conta com a mesma simplicidade suas estórias, narra seu pensamento ou episódios bíblicos, históricos. Sua pintura é uma verdade popular, quase infantil (...)⁸⁰.

Isso explica porque essa exposição funcionou como uma espécie de ato fundador de uma prática plástica que pensa imitar o visível e foi responsável por enquadrar seu fazer artístico a serviço de uma arte crível, caracterizada, portanto, por uma postura dita realista, popular, figurativa e, como tal, representativa de um imaginário primitivista e localista por aproximar a pintura da experiência vivida pelas comunidades. Aqui começa, portanto a primeira tentativa de fazer da obra de Alcides um confinamento do que seria a versão de um Brasil interior. A atuação crítica de Figueiredo prefere situar a obra a partir de um contexto local, adequando-a a um modelo cujo desejo era privilegiar uma produção artesanal muito próxima da *verdade* da terra.

A estratégia implicava em subordinar a arte em geral a um discurso político nacionalizante ou regionalizante, em fazer dessa pintura uma arte de guerrilha em defesa da cidade que se sente marginalizada e, por isso,

⁷⁹ Alcides Pereira dos Santos. Cuiabá: MACP-UFMT, outubro de 1979. Ver a relação das exposições e acervo das obras do artista no Apêndice A.

⁸⁰ FIGUEIREDO, Aline, op. cit., outubro de 1979.

rebelar-se, e em provar que o artista *caboclo*, que então emergia, podia produzir uma arte que fosse admirada em todas as partes do mundo, sem sair do local de origem, uma vez que estavam convencidos de que este suposto isolamento contribuiria para reforçar a originalidade da sua obra, se é que não seria o verdadeiro responsável⁸¹. Assim, os procedimentos de Alcides em torno da criação artística popular parecem ser vistos como avessos ao movimento, à mudança e à multiplicidade e sempre considerados em relação ao que nunca muda e, logo, que permaneceria idêntico a si mesmo.

No entanto, quando seu olho encara o confronto direto com a obra, sua análise processa de forma diversa, pois procura, através da conjunção prática e teórica da produção, refletir sobre suas especificidades. Sobre sua inteligência compositiva ela diz:

Mesmo desconhecendo as noções mínimas de perspectivas, os conhecimentos elementares de técnica pictórica, mesmo desenhando toscamente figuras ainda na lei da frontalidade (rosto de perfil, corpo de frente), mesmo prevalecendo mais o risco, isto é, o desenho que a pintura, Alcides apresenta um trabalho plasticamente satisfatório e não alienado, que o torna num homem integrado à sociedade, contribuindo para o seu aperfeiçoamento⁸².

Ainda sobre suas soluções formais ela acrescenta que ele:

⁸¹ Devemos entender que a ênfase desmedida no caráter regional do fazer artístico é uma resposta a essa dizibilidade e visibilidade *subalterna* construída historicamente para esta região. Ao adjetivá-la, como fez a política de animação cultural do Macp, contribuiu efetivamente para criar e desenvolver um pólo de artes plásticas efervescente de reconhecimento nacional, mas não foi suficiente para romper com essa condição de *inferior* reservada ao lugar. Isso porque esses discursos *positivadores* continuaram presos ao próprio campo de regionalismo, porque nunca questionaram a própria ideia de cidade, vendo-a sempre como um espaço fixo, concreto, exterior às suas próprias imagens e falas que ajudaram a instituí-la enquanto tal. Por fim, assim como Albuquerque Júnior, entendemos que o município Cuiabá é resultado de lutas pelo poder de divisão, que se impõem de diferenças internas à nação, dos embates travados entre os diferentes grupos sociais regionais. Ela é "produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes". ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit., 1999, p.25-6.

⁸² FIGUEIREDO, Aline, op. cit., outubro de 1979.

(...) se identifica com uma linguagem mais atual pelos inusitados traçados geométricos e coloridos e superfícies chapadas com que algumas vezes, apresenta também na composição plástica de seus quadros. Em todas as vezes o resultado foi muito feliz e curioso.⁸³

E apresenta suas particularidades:

Curioso ainda que esse homem é também um artesão. Aliás todo artista é também no fundo um artesão. Demora-se, trata o quadro como um objeto raro e único. Cuida caprichosamente das molduras e também do verso da tela, o lado que ninguém vê⁸⁴.

E, por fim, as referências culturais em seu trabalho aproximam-se das estórias em quadrinhos, segundo ela:

Isso se deve ao fascínio que os livros escolares, de estórias, imagens de almanaques e decalques exercem sobre o homem simples, sedento de informações e que vive na periferia da cidade⁸⁵.

Através desse percurso, é possível detectar que sua crítica tenta extrair o processo da obra, traçando as relações de forças e fluxos que possivelmente encarnariam — os referidos trabalhos de Alcides — dando-lhes sentidos. Figueiredo sabia do que falava. No trabalho de Alcides, o elemento pictórico age à maneira simples e misteriosa que emana de um conhecimento arcaico, ancestral que, de certo modo, visa às permanências.

Entretanto, nem sempre sua figuração direta, simples e desvinculada de um saber artístico hegemônico esteve exclusivamente ligada a esse efeito de anonimato, um reconhecimento mais próximo ao comum a ponto de que suas imagens, quando vistas, pudessem ser

⁸³ FIGUEIREDO, Aline, op. cit., outubro de 1979.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Ibidem.

absorvidas como algo que se perde no meio do povo, como foi a intenção do cantor Dorival Caymmi a respeito de suas canções populares⁸⁶. Persiste na composição plástica de Alcides uma tensão entre o insólito e o singelo que parece suficiente para sustentar uma possível dessemelhança pictórica de Alcides em relação a uma produção artística desenvolvida na cidade de Cuiabá e, talvez até, em relação aos artistas de outros lugares que transitam por esta vertente do popular.

Levando-se em conta a condição rarefeita do mercado de arte em Cuiabá, esta primeira mostra individual rendeu a Alcides uma visibilidade pública relativa, o bastante para conseguir seus primeiros apreciadores e compradores. Aos 47 anos de idade seu desejo começa a materializar-se e ele troca, nesse período, a profissão de pedreiro pela pintura. O construtor, primeiramente de casas e depois de quadros, faz do ato de pintar uma mistura de referências herdada de suas profissões anteriores e devolve-as como poética em completa integração com os procedimentos dados à tela — constituição dos “trabeculados geométricos”⁸⁷ em pedaços de madeiras ou feltros, nas confecções das molduras pintadas de cores esmaltadas ou na transcrição de textos junto à pintura ou no chassi — e na elaboração propriamente dita dos recursos rudimentares da pintura na superfície. Cheias de conotação temática, a formatação de suas imagens busca um sentido que é enunciado pelo discurso iconográfico tradicional. Por isso, aliado ao período de passagem dos anos 1970 para os 1980 com a questão do retorno aos meios expressivos da pintura, foi possível entender e legitimar seu ato de pintar simplesmente como uma prática automática e ingênua do que se vê e se olha.

Contudo, é inegável que há muitas outras problemáticas envolvendo essa relação entre o figurativo e a imagem. Sabemos, hoje mais do que antes, o que nos confirma Marcelo Duprat Pereira quando diz que, “o

⁸⁶ Francisco Bosco explica que, “De fato, esse efeito de anonimato sempre foi uma intenção de Caymmi, cujo sonho, ele repetia, era fazer uma canção como “Ciranda, Cirandinha”, ‘algo que se perca no meio do povo’ “. BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006, p.45 (Folha Explica).

⁸⁷ FIGUEIREDO, Aline, op. cit., outubro de 1979.

pensamento histórico sobre as obras de arte, particularmente, mostra o quanto é ambígua a distinção entre a realidade e o modo como ela é representada⁸⁸. Desse modo, seja em que época for, a representação do visível só é possível de acontecer através de um modo de ver particular. Concordo que o que deve ser questionado é o grau de complexidade da apreensão desta visão. Sem deixar de considerar, mesmo nesses casos, as diferentes questões implicadas no processo. Para quem só queria *copiar* o aspecto exterior das coisas (fábricas, animais, rios, paisagens, flores, trabalhadores, etc.) circunscritas à sua prática cotidiana, a justaposição do fazer artístico com o saber popular em Alcides foi capaz de produzir uma ética de criação vigorosa e de intensa poética que, algumas vezes, surpreende-nos, como tratarei a seguir.

⁸⁸ PEREIRA, Marcelo Duprat, op. cit. p.39.

2.3 O desejo a serviço da potência

Eu diria que, em alguns casos, a criação artística tem uma potência latente mais próxima de um modo de vida do que, propriamente, um sentido formal/estético⁸⁹ legitimado pela história da arte, pensamento adequado para o caso de Alcides. Ao modo deleuzeano/nietzscheano⁹⁰, a prática de um pintor é antes uma questão de vida que de forma e/ou conteúdo. Assim, a equação *pintura = vida* efetiva-se na obra de Alcides na medida em que ele opera as potências da vida que atravessam a obra e, por conseguinte, a força dessa obra constitui a vida como afirmação, diferença e singularidade.

Alcides também fez da pintura um modo de vida. Melhor dizendo, se não há produção de linguagem sem recriação do sujeito, conforme se vê nas imagens (reproduções 10, 11, 12,13 e 14), a vida reinventa-se na obra. Tiradas em momentos importantes de sua carreira, as fotos nos permitem vislumbrar as coisas que fizeram sua pintura “pegar delírio”, como diz o poeta Manoel de Barros⁹¹. A primeira foto (reprodução 10) é do catálogo de sua primeira mostra individual no Macp em 1979, na qual Alcides é fotografado na lateral externa de sua casa no bairro Cristo Rei. Sentado em um banquinho, Alcides posa tímido entre quadros de todos os tamanhos, placas que exaltam a sua seita religiosa, pôsteres que

⁸⁹ Adoto aqui a acepção de estética segundo entende o filósofo francês Jacques Rancière: “De fato, não se tratará de situar o discurso Deleuzeano sobre a arte no âmbito da estética, concebida como uma disciplina que tem seus objetos, seus métodos e suas escolas. Para mim, a palavra ‘estética’ não designa uma disciplina. Não designa uma divisão da filosofia, mas uma ideia do pensamento. A estética não é um saber sobre as obras, mas um modo de pensamento que se desdobra acerca delas e que as toma como testemunhos de uma questão: uma questão que se refere ao sensível e à potência de pensamento que o habita antes do pensamento, sem o conhecimento do pensamento”. RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Eric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. [trad. Ana Lúcia de Oliveira] São Paulo: Ed.34, 2000, p.505.

⁹⁰ DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992b, p.118-126.

⁹¹ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 11 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a.p.15.

estampam pessoas (alguns trazem faces femininas), vasos improvisados em garrafas plásticas que acolhem flores e plantas juntam-se a outros objetos espalhados na mesinha à direita, em baixo vemos o que pode ser uma caixa de ferramentas e folhas de samambaias penduradas em galho de árvore postam a frente.

Nessa outra foto (reprodução 11), em pé, Alcides sorri acanhadamente, comprimido aos quadros amparados em suportes de madeira que, de tão grandes quase cobrem toda a extensão da fachada. O cenário é despojado como é sua vestimenta, mas em tudo há esmero e capricho e o artista esboça em sua postura corporal um tanto tesa, uma expressão de altivez e recato. O jeito provisório de fazer as coisas convive com uma simplicidade exigente, que requer muita elaboração, principalmente para que seu trabalho obtenha um resultado que seja comum, porém de boa qualidade. A escolha dos materiais, a forma como ele os utiliza, o lugar inadequado, as poucas ferramentas e tudo mais, desafiava a capacidade criativa de Alcides que, como bom artífice, no sentido empregado por Richard Sennet, estava empenhado em "(...) fazer alguma coisa bem pelo simples prazer da coisa benfeita (...)"⁹².

Essa possibilidade de levar a vida com habilidade, empenho e avaliação trata-se, para Sennet, de uma suposição iluminista que creditava a todos a capacidade de fazer bem algum trabalho⁹³. O autor diz que ainda hoje faz sentido essa convicção, porque acredita que "(...) existe um artífice inteligente na maioria de nós"⁹⁴. Para Alcides, um artífice ligado aos assuntos da fé pentecostal fundamentada na afirmação do mistério e na crença do milagre, trata-se de investigar quais os motivos que o capacitou a fazer melhor sua pintura no Brasil do século XX urbano e rural.

⁹² SENNET, Richard. *O artífice*, op. cit., 2009. p.19-20.

⁹³ Entretanto, devemos sublinhar que inexistente para Alcides a expectativa iluminista de que, "aprender a trabalhar bem capacita as pessoas a se governarem e, portanto, a se tornarem bons cidadãos". Idem, p.300.

⁹⁴ Ibidem, p.21.



10. Alcides Pereira dos Santos. Foto Humberto Espíndola.



11. Alcides Pereira dos Santos. Foto Humberto Espíndola.

Na foto (reprodução 12) do catálogo da coletiva “Brasil/Cuiabá: pintura cabocla”- Coletiva MAM, RJ, MAM SP e Fundação Cultural do DF, 1981 ele repete o gesto. Aqui é interessante destacar que todos os oitos artistas que participaram dessa mostra, inclusive Alcides (reprodução 13) deixam-se fotografar junto as suas obras em um ambiente que possivelmente eram locais de trabalho, porém a sua foto que o catálogo exhibe é outra. Nela o artista em pé na mesma



frente da casa do Cristo **12.** Alcides Pereira dos Santos. Foto Cristiano Mascaro.

Rei, com a mão direita faz um gesto de exaltação e na esquerda exhibe uma planta (antúrio), amparada por dois livros, dentre os quais o mais grosso parece ser uma Bíblia. Alcides é aquele que aprende com as coisas e, ao fazer isso, desenvolve uma *mão inteligente*. Quem conhece um pouco de sua plástica sabe que, a natureza em sua obra é uma força poética produtora de sentido.



13. Alcides Pereira dos Santos. Foto Cristiano Mascaro.



14. Alcides Pereira dos Santos. Foto Humberto Espíndola.

A foto (reprodução 14) divulgada posteriormente no livro organizado por Espíndola e Figueiredo "MACP: animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT"⁹⁵ confirma que ele usava com frequência o espaço externo de sua casa para mostrar suas coisas. Como relata Aline Figueiredo, no texto do catálogo, seus quadros eram "(...) tão grandes que às vezes mal cabem [cabiam] na sua pequena casa no bairro Cristo Rei"⁹⁶. Ou para pintar, como conta-nos a galerista e colecionadora Vilma Eid⁹⁷ que, em São Paulo, morando em um casebre, ele improvisava o cavalete do lado de fora (uma espécie de área de serviço) para poder pintar nos dias não chuvosos⁹⁸.

Parte considerável das pessoas entrevistadas para os fins dessa pesquisa enfatizou as condições precárias em que Alcides viveu. Por outro lado, o artista contou com ajuda de pessoas solidárias, como o artista Nilson Pimenta, que teve a iniciativa de pedir aos colegas que doassem suas obras para arrecadar fundos à Alcides. Ou quando recebia doações alimentícias da Dalva e Aline e pela colaboração de Nilson Pimenta levando clientes a sua residência para comprar seus quadros. Em termos de estrutura física, o artista Adir Sodré o ajudou vendendo a preço módico o direito de uma casa de Cohab no Centro Político-Administrativo (CPA III)⁹⁹ em Cuiabá. Alcides deve ter se mudado em meados dos anos

⁹⁵ ESPÍNDOLA, Humberto; FIGUEIREDO, Aline, op. cit., 2010 p.226.

⁹⁶ SABENÇA Popular. *Revista Contato*, Cuiabá, MT ano I, n.7, out/1979.p.52.

⁹⁷ Vilma Haidar Eid dirige a galeria Estação em São Paulo. Esta conta com um importante acervo permanente de arte popular brasileira e Eid é apontada, segundo Walter Sebastião, "como proprietária, no Brasil, da maior coleção privada de arte popular-acervo estimado em 1 mil peças, metade deles ex-votos". Especialistas como o antiquário Paulo Vasconcelos e a arquiteta Janete Costa consideram o acervo, voltado à preservação da memória e do imaginário do povo brasileiro, como o mais importante do gênero no país. A colecionadora é presidente do Instituto do Imaginário do povo Brasileiro, instituição criada para divulgar a arte popular. Vilma Eid desde o início dos anos de 1990 foi a representante (compradora e divulgadora) do trabalho de Alcides. SEBASTIÃO, Walter. *Exposição em BH reúne os maiores mestres da arte popular do país*. Disponível em: <<http://www.br.groups.yahoo/group/listageografia/message/39682>>. Acesso em: 16 abril. 2008. Saber mais sobre a galeria e acervo ver em: <<http://www.galeriaestação.com.br/>>. Acesso em 10 mar. 2008.

⁹⁸ EID, Vilma. *Tese sobre Alcides Pereira* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <scsg@brturbo.com.br> em 2010.

⁹⁹ O CPA (I, II, III, IV) fez parte de uma política oficial de habitação popular, instituída a partir da década de setenta em Cuiabá, a qual visava, por um lado, assentar a população envolvida em projetos migratórios que não tivesse se fixado nas frentes de expansão

oitenta, já que esse conjunto de habitação popular foi construído entre 1980-1985. No período que lá residiu, o lugar era considerado periférico e certamente o pintor conviveu com os problemas comuns de infraestrutura. Ainda que a moradia fosse desprovida de recursos, esta parece-me ter sido o ambiente mais aconchegante e agradável que ele tenha vivido, levando em conta os apontamentos afetuosos dos amigos artistas sobre seu jardim, quintal, ateliê, quando admirados (Espíndola, Gervane, Dalva e Nilson) narram a engenhosidade do local. Para Espíndola:

(...) ele desenvolve grande parte da pintura dele (...) numa pequena casa que ele tinha lá no CPA, e que era muito curioso de ver a casa dele porque era cheia de obras, cheia de pequenas invenções das obras dele (...) ¹⁰⁰.

Contava também com um *ateliê* e Gervane diz que,

(...) tudo lá era arrumado. Ele era um homem que arrumava as coisas, tudo certinho. E a caixa muito bonita de carteiro, ele fazia a cancela igualzinho a pintura dele. (...) a casa era bonita, a casa era uma obra também ¹⁰¹.

Evitando ser incomodado pelas crianças que tocavam insistentemente sua campainha, ele transfere-a para um lugar mais distante (uns três metros do muro da rua) dificultando o toque. A partir da alteração do mecanismo de campainha, que se deu por um buraco no muro que possibilitava o alcance, a ação da visita ao artista passou a exigir certo esforço do visitante, como relata Nilson:

agrícola e, por outro lado, relocar antigos moradores da cidade expulsos de áreas posteriormente consideradas *periféricas*, mas agora consideradas *centrais*, devido ao processo de expansão urbana submetido à especulação imobiliária pelo Banco Nacional da Habitação-BNH.

¹⁰⁰ ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2009, p.2.

¹⁰¹ PAULA, Gervane de. *Depoimento do artista plástico* [01.12.2007]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min).p.5.

(...) quem quisesse tinha que socar a vara de anzol no buraco aí inté alcançar. Se desse certo e apertasse no botão da campainha tudo bem, se não desse tinha que bater palma mesmo. Então ele tinha esse detalhe (...) ¹⁰².

A prática de amontoar coisas que vemos em sua pintura é a mesma que Pimenta parece reprovar na configuração de seu quintal, quando ele fala:

(...) nós fomos no quintal dele também, não dava para ninguém entrar (...) ele plantava feijão, ele plantava banana, ele plantava tudo quanto é tipo de coisa e entulhava demais. Tinha muita coisa plantada no quintal que nem o dono dava para entrar lá dentro de tanta coisa que ele plantava nesse quintalzinho, muito pequeno (...) de casa de Cohab (....) ¹⁰³.

E para muitos pode até parecer exagero, mas para Dalva "(...) os jardins era coisa de louco. Os canteiros pareciam uma obra de Niemeyer ¹⁰⁴ (...). Coisa Linda" ¹⁰⁵. A admiração é recíproca dada a forma com que Alcides pinta seu retrato nesse quadro (reprodução 15).

O afeto em Alcides quase sempre expressa-se através da relação direta com a matéria, com a forma sólida e resistente. E é isso que se vê em "Retrato de Dalva de Barros". Em um plano fechado a presença absoluta da mulher de formas avantajadas transforma as aparências da visão, porque ela o foi para Alcides assim, hiperbólica, no sentido de grandiosa. Tudo no quadro revela uma atitude exemplar. A largueza e robustez do corpo feminino não o tornam vigoroso, forte, pelo contrário, na imagem paira meiguice, decência e bondade.

¹⁰² PIMENTA, Nilson. *Depoimento do artista plástico* [27.11.2007]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min).p.2.

¹⁰³ PIMENTA, Nilson, op.cit., 2007, p.2.

¹⁰⁴ Ela refere-se ao arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer que foi pioneiro na exploração das possibilidades construtivas e plásticas do concreto armado, e também foi um dos nomes mais influentes na arquitetura moderna internacional.

¹⁰⁵ BARROS, Dalva de. *Depoimento do artista plástico* [27.11.2009]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min).p.4

O que o pintor, portanto desenvolve criativamente é sua própria visão sobre a amiga Dalva, por isso a afeição, aqui, subverte a regra, e o significado não se limita à semelhança, e nem ao peso da representação mimética da figura franzina, magra e até recatada de Dalva. Os aspectos das proporções na composição da obra foram ignorados não por desconhecimento, e sim porque eles não eram importantes¹⁰⁶. A forma desmedida e desproporcional de Alcides é, antes de tudo, um sinal de consistência que mobiliza uma vontade. Sem exatamente impor-se como uma estrutura rude e tosca, no todo, o desenho ganha um contorno sutil e delicado. A



15. Alcides Pereira dos Santos: *Retrato de Dalva de Barros*, 1988. Óleo sobre tela, 70 x 35 cm. Coleção da artista, Cuiabá-MT.

mulher retratada é pura reverência, altivez, serenidade, ternura. Suas mãos e braços gigantesco estão prontos para receber, acolher, tranquilizar. E assim ela o fez, em várias ocasiões em que ele precisou.

A forma aumentada da figura talvez explique o sentimento de grandeza e admiração pela amiga e artista, e são essas forças incorpóreas que emanam na tela todas as vezes nas quais ela é olhada. Este quadro foi um presente de Alcides para Dalva, é um gesto de amor e de agradecimento¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Similar ao pensamento artístico dos artistas medievais do século XIII, segundo Ernst H. Gombrich. GOMBRICH, E. H. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Editora, 1990, p.147.

¹⁰⁷ Ele pintou outros retratos da amiga Dalva de Barros.

É bastante evidente que, no caso de Alcides, de uma forma mais direta ou não, quando tentam explicar o que é sua obra, grande parte das pessoas do mundo artístico (que o conheceram) reportam a sua vida pessoal — salientando, censurando, admirando ou estranhando — o jeito com que ele se relacionava com as pessoas e com a vida de um modo geral. Decorridos três anos de sua morte, as entrevistas realizadas com os artistas em Cuiabá atualizam a versão que toma a vida pessoal do artista como o próprio fato pictórico. Independente das conclusões a que se possa chegar a esse respeito, as opiniões dos colegas de pintura convergem para fazer de Alcides um sujeito sistemático, arredo, geralmente de pouco convívio social, desinteressado, inclusive, pelas questões intrínsecas ao mundo institucional da arte, tais como não frequentar exposições, ou, como retrata Dalva de Barros quando diz que, “(...) ele queria pintar, [mas] também não sabia valor de nada”¹⁰⁸.

Alcides, tampouco, mostrava predisposição para divulgar seus trabalhos. Nilson Pimenta afirma que “(...) ele não saía para vender quadros só se os outros vendessem (...)”¹⁰⁹, porém, era objetivo, direto e mostrava-se muito hábil na cobrança dos quadros dele que outros vendiam. Na interpretação de Espíndola, o artista era muito ingênuo e nesse quesito a religião contribuiu. Ao que o galerista e *marchand* da Galeria Brasileira em São Paulo, Roberto Rugiero¹¹⁰ conclui: “O Alcides,

¹⁰⁸ BARROS, Dalva de, op. cit., 2007, p.3.

¹⁰⁹ PIMENTA, Nilson da Costa, op. cit., 2007, p.3.

¹¹⁰ Roberto Rugiero (São Paulo, 1942), pesquisador e *marchand*, é um dos proprietários da Galeria Brasileira cujo acervo é voltado exclusivamente para a arte popular contemporânea. Rugiero é um conceituado profissional que desde os anos de 1970 dedica-se estudando e trabalhando (como curador, colecionador, assessor, realizador de leilões, crítico de arte) com este segmento no mercado de arte. Foi assim, em uma de suas prospecções em vários Estados do país em busca novos artistas, que ele conhece (por intermédio de Figueiredo e Espíndola) a obra dos artistas mato-grossenses. Em 1979 esteve em Cuiabá e interessou-se por quatro artistas: Dalva de Barros, Nilson Pimenta, Adir Sodré e Alcides. Nessa época comprou alguns trabalhos do Alcides, mas é a partir de 2003 em diante que ele passou a trabalhar sistematicamente com o artista tornando-se o representante de sua obra. O acervo da Galeria Brasileira adquiriu cerca de 50 obras do artista. RUGIERO, Roberto. *Depoimento do galerista* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <scsg@brturbo.com.br> em 2008. Saber mais sobre a galeria conceito, história, equipe e seu acervo ver: <<http://www.galeriabrasiliana.com.br/site/index.php>>. Acesso em: 20 fev.2008.

em sua pureza, jamais ligou para dinheiro”¹¹¹. Em termos de ambições, Alcides parecia satisfazer-se apenas com a realização de um bom trabalho, seja atuando como um pintor ou como um evangélico.

Para Espíndola sua condição social simples não o fez humilde no sentido intelectual e filosófico porque, na opinião dele, o pintor era uma pessoa muito rígida ao que pensava ser o certo o correto, até mesmo, em relação a sua pintura, não admitindo interferências. Levando em conta o episódio relatado por Nilson Pimenta, podemos observar que Alcides levou seus princípios religiosos às últimas consequências, no caso não se importando se iria perder a oportunidade de vender quadros ou efetuar outro tipo de transação. De acordo com Pimenta, ele recusou-se a mostrar seus quadros (em sua casa) a um *marchand* de São Paulo, porque a visita coincidia com sua hora de ir a Igreja. E, assim, condicionou a exibição dos mesmos após seu retorno do culto. Esse acontecimento suscita diversas interpretações, mas, se pode ser questionável em alguma esfera profissional, não dá para ignorar que é também uma atitude convicta e coerente de um sujeito que sabe o que quer.

Contudo, esse querer não segue os pressupostos do livre arbítrio, porque nada tem a ver com vontade ou desejo próprio. Na perspectiva nietzscheana a vontade não é aquilo que decide em nós, muito mais poderosas que ela, o que decide em nós são as potências, são elas que governam as nossas vidas, e é isso que o filósofo conceitua de “Vontade de potência”, explica-nos o professor e filósofo Claudio Ulpiano¹¹². Sobre o processo operacional dessa potência, é importante frisar, nas palavras de Scarlett Marton que: “A força só existe no plural; não é em si, mas em relação a: não é algo, mas um agir sobre”¹¹³. Em estado sempre

¹¹¹ RUGIERO, Roberto. Mais sobre *Alcides* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <scsg@brturbo.com.br> em 2010.

¹¹² ULPIANO, Cláudio. *Acontecimento e campo de poder*. Centro de Estudos Claudio Ulpiano, aula transcrita, 05.04.1989, p.8. Disponível em: <<http://www.centrodeestudosclaudioulpiano.com.br>>. Acesso em 02 fev.2009.

¹¹³ MARTON, Scarlett. Deleuze e sua sombra. In: ALLIEZ, Eric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed 34, 2000, p.237.

relacional, portanto nunca se opondo, as forças simplesmente exercem-se, num vir-a-ser indefidamente, por isso que do combate que se trava entre elas só é possível estabelecer hierarquias temporárias.

Por essa lógica, a vida de Alcides é constituída desse campo de forças que o atravessam e confrontam-se incessantemente, mas reforçam nele as potências da religião e da pintura, e, talvez por isso, ele tenha passado a dedicar-se grande parte do seu tempo a elas. Ou seja, Alcides torna a vontade serviçal dessa potência. Para Spinoza, autor que influenciou Nietzsche, levar essas linhas poderosas ao infinito, mas sabendo administrá-las, é o que ele define por ética. Essa forma de pensar, portanto, produz uma diferença fundamental entre ética e moral, explica-nos Gilles Deleuze:

Spinoza não produz uma moral, e por uma razão muito simples: ele jamais se pergunta o que devemos fazer, ele pergunta-se o tempo todo de que nós somos capazes, o que está em nossa potência; a ética é um problema de potência, não é jamais de um problema de dever¹¹⁴.

Uma vez que soube gerenciar as grandes tendências (vocações, talentos) da sua vida, Alcides eticamente faz da fé em Deus e na pintura um modo de vida. É desse modo que os ingredientes — determinação, simplicidade e perícia artesanal — resultaram em combinações imagéticas efetivamente expressivas e poderosas.

E depois, na opinião de Espíndola, Alcides era um homem firme em seus propósitos, mas não um homem mal educado. Ele declara que seu comportamento não tinha nada de anti-social, pois era uma pessoa muito agradável e o recebia muito bem em sua casa, além disso, dava-se bem com os vizinhos. Na verdade, os problemas familiares vividos anteriormente, como ele próprio confia: “não tive sorte com a

¹¹⁴ DELEUZE, Gilles, op. cit., 1978, p.18.

família”¹¹⁵, e a vida casta imposta pela religião talvez tenham contribuído para fazer dele um homem menos flexível e, por isso, provavelmente ele tenha portado-se normalmente dessa forma mais introspectiva e taciturna, como se vê em sua fisionomia nas fotos. Essa explicação, naturalmente, é uma empreitada especulativa porque não saberemos precisamente o que mais influenciou esse comportamento. E isso não é o que mais nos interessa saber. O que quero de fato afirmar é que essa prática circunspecta, que sugere certa virgindade de influências externas (menos a bíblia que é a mais explícita), não legitima uma possível imagem-fetiche do *gênio auto-gerido pela ignorância, ou inocência* como grande parte dos analistas desse gênero artístico do popular preferem rotular. Muito pelo contrário, Alcides é mais um desses artistas que, efetuando ao seu modo as múltiplas e difusas referências, concebe o fazer artístico em função dos arranjos combinatórios que mesclam signos da cultura popular-midiática (que se encontram, se sobrepõem e entrecruzam) e nele efetuam diferenças.

No início dos anos noventa, outra mudança leva-o, definitivamente, para sua última parada, que é a cidade de São Paulo. Conforme Vilma Eid, inicialmente, Alcides reage mal a essa transferência de *habitat*, inclusive influenciando em seu trabalho. É simples entender essa reação. Próximo dos seus sessenta anos ele perde não somente a pouca qualidade de vida que havia adquirido em Cuiabá como também as referências e conveniências sócio-culturais de uma cidade menos convulsiva que São Paulo. Teve que enfrentar, em decorrência da mudança, as péssimas condições em que vive grande parte da população pobre do grande centro urbano que é São Paulo. E no caso dele tinha mais um agravante, morou sozinho em um bairro na Zona Leste, Jardim Robru, numa casa minúscula¹¹⁶, vizinho da filha, que era dependente dele, e dos cinco

¹¹⁵ OLIMPIO, Mário, op, cit., 1990, p.27.

¹¹⁶ Segundo informação do amigo e vizinho João Batista de Abreu, a casa era de alvenaria sendo composta de uma cozinha, banheiro, quarto e as paredes não tinham reboco. João Batista de Abreu é casado, tem 62 anos de idade e era amigo também da Almerinda, filha de Alcides. Informação fornecida pelo telefone em 26.01.2010

netos. A filha faleceu antes dele, fato que o deixou sob os cuidados domésticos de uma vizinha (Nete).

Com a saúde muito debilitada e com dificuldades para locomover-se, pois recuperava-se de uma cirurgia da próstata, foi como Alcides viveu em seus últimos anos na metrópole. Mais uma vez pôde contar com a solidariedade humana, desta vez, conta-nos Rugiero por intermédio de:

(...) um amigo, o perueiro João Batista, que gostava muito dele e o ajudou em todas as ocasiões, o amparou em todas as dificuldades. Uma dessas amizades emocionantes e sem recompensa, pura compaixão e respeito¹¹⁷.

De fato, na conversa ao telefone¹¹⁸ que tive com João Batista, a convivência entre eles pareceu ter sido pautada pelo carinho, zelo, descontração e principalmente um apreço recíproco, a começar pela liberdade de crença, já que o amigo motorista fretista era católico e, como se sabe, Alcides era evangélico. A relação de confiança entre eles foi tamanha que o pintor deixa-o encarregado de depositar os cheques com os ganhos da venda dos quadros. João Batista só era remunerado pelo transporte dos quadros às galerias. A prestação de serviço, os almoços após a ida a galeria, as revistas de cultura solicitadas por Alcides, a opinião desejada sobre o quadro pintado, a ida a lugares onde pudessem encontrar materiais mais baratos para sua pintura e outras coisas mais partilhadas, revelam o apego amoroso de um com outro.

O amigo confessou-me que Alcides, muito doente, pintou até dias antes de sofrer o derrame. Alcides morreu no caminho de sua casa até o hospital em 08 de julho de 2007, aos 75 anos de idade, três dias depois de inaugurar sua segunda mostra individual na Galeria Estação¹¹⁹.

¹¹⁷ RUGIERO, Roberto, op. cit., 2010.

¹¹⁸ Idem, 2010.

¹¹⁹ Na imprensa escrita de São Paulo sua morte foi noticiada através do artigo de Camila Molina *Arte perde leveza e sofisticação de Alcides*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 11 de julho de 2007, D3. Em Mato Grosso através do site da Secretaria de Estado de

Alcides era um pintor inteiramente consciente da sua condição de inventor em sua força artística. Seu conhecimento plástico, que era guiado tanto pela sabença popular como pelas regras lógicas da ciência, sustenta uma poética que percorre o familiar e o diferente, o simples e o complexo. O fato dele não ter querido perseguir o sucesso comercial com sua pintura não quer dizer que ele não merecesse/quisesse ganhar o preço justo pelo seu ofício. Entretanto, ainda que se possa conjecturar a respeito de suas atitudes, quando o assunto é dinheiro Alcides não parece inclinado a seguir o preceito da sua doutrina evangélica que estimula a prosperidade econômica. O máximo de suas pretensões financeiras como artista parece que foi ter adquirido sua casa própria, como ele relata: “Tudo que eu consegui foi através da pintura, quando eu não pintava eu nada tinha. Agora que eu pinto eu tenho a minha casa”¹²⁰. Ficar indiferente ao funcionamento do mercado das artes, e de como rege a lei da oferta e da procura o tornou uma pessoa vulnerável¹²¹.

Talvez seja também pertinente pensar essa questão do seu desprendimento (financeiro e de outros) considerando o que Marcel Proust chama de prática do sujeito artista. Segundo Ulpiano, para este pensador, o sujeito artista não é de modo algum o autor de uma obra. Antes seria, “(...) aquele que é capaz de produzir uma força tão grande em si mesmo, que se libera dos modelos orgânicos, funcionais, pessoais e dos interesses de uma linha superficial”¹²². Em um modelo proustiano do que seja estética, do que seja arte, “Em última análise, o grande confronto que o personagem artístico faz é com as práticas

Cultura de Mato Grosso: DEVAUX, Sílvia *Premiado no Salão Jovem Arte Mato-grossense morre após inaugurar mostra em SP*, 12 de julho de 2007. Disponível em: <<http://www.cultura.mt.gov.br/conteúdo.php?sid=54&Cid=1744&parent=0>>. Acesso em: 25 mai.2008. No Blog “Memórias do Ventura”. Disponível em: <<http://ventura-memriasdoventura.blogspot.com/2010/07/08-de-julho-de-2010.html>>. Acesso em 16 fev.2011.

¹²⁰ OLIMPIO, Mário, op. cit., 1990.

¹²¹ Como é sabido, a vida de muitos artistas populares é um relato de dificuldades e de relacionamentos com profissionais que procuram tirar o máximo de proveito deles.

¹²² ULPIANO, Claudio. *O personagem artístico*. Centro de Estudos Claudio Ulpiano. Aula transcrita de 09.02.1995.p.4. Disponível em: <<http://www.claudioulpiano.org.br>>. Acesso em 02 fev.2010.

comportamentais do sujeito humano”, explica-nos Ulpiano. Ou seja, essa tarefa de quebrar ou deslocar as forças psicológicas e orgânicas do sujeito humano, trata-se de um exercício de extrema dificuldade de aplicação seja no plano teórico ou no plano existencial, e por isso mesmo poucos conseguem obter êxito.

Em todo caso, como afirma Ludmila Brandão “Se a arte é invenção ela precisa driblar, de algum modo, as sobredeterminações todas (ou algumas pelo menos)”¹²³. Evidentemente, há muito de orgânico na arte alcidiana, mas também há uma força vibrante, uma abertura que não pára de se fazer e de se dirigir para lugar nenhum. O artista Alcides leva às últimas consequências os seus dois únicos motivos — Deus e sua arte. No final das contas é como ele diz: “a pintura foi a coisa mais certa que me aconteceu”¹²⁴. Mais do que um motivo pessoal — diante de uma vida difícil e esmagadora— ele encontra na arte um meio de a vida passar, e aí não importa qual seja o Deus ou os deuses que venera. Ainda será arte.

¹²³ BRANDÃO, L.L. *Sobre o projeto* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por scsg@terra.com.br em 2005.

¹²⁴ FIGUEIREDO, Aline. *‘O ofício divino’ - pinturas*. Cuiabá, MT: Happening Escritório de Arte, 1990. Catálogo de Exposição.

3 Anos oitenta: o regional na plástica alcidiana

Na virada da década de 1970 para 1980, novas tendências internacionais (a pintura, a figuração e a expressão) restabeleceram-se no meio artístico, derivadas diretamente da ampliação da prática artística experimental dos anos 1960. Organizado sob um plano teórico coeso e estrutural, destaca-se no cenário internacional o crítico de arte Achille Bonito Oliva como um dos nomes importantes ligados à nova pintura e responsável pela criação e divulgação da tendência Transvanguarda italiana¹²⁵. Alguns aspectos do pensamento do crítico italiano foram mais adequadamente aplicados ao contexto global da nova pintura, dentre eles a forma específica com que o artista dos anos oitenta trabalhava a sensibilidade recorrendo a sua própria interioridade como fonte de impulsos para a ação. Sobre isso explica-nos Ricardo Basbaum:

(...) o artista da década de 1980 restringe deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela, rematerializando o objeto e admitindo a manipulação de linguagens formais, o que demonstra uma alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental: se antes essa matriz era construída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a paisagem externa (materiais reais, espaço real), agora ela será gerada a partir da superposição da paisagem interna do artista com a paisagem pictórica, configurando um território da imagem¹²⁶.

Tais imagens eram provenientes de duas fontes principais: as imagens preservadas pela tradição (arte popular, história da arte, banco de dados) e as que compõem o circuito urbano contemporâneo (industrial, *mass media*). Sem deixar de absorver as práticas artísticas anteriores, o impulso criativo do novo artista passa a ser vivencial, perceptível em um

¹²⁵ A coesão teórica e estruturada não se aplica as outras tendências internacionais da pintura: Neo-expressionismo, Figuração Livre e Nova Imagem. Cf. BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: BASBAUM, Ricardo (org.), op.cit., 2001, p.299.

¹²⁶ Idem, 2001, p.301.

primeiro momento pela presença do suporte, pelo aspecto decorativo e mesmo pela recorrência de uma figuração narrativa e, em um nível mais aprofundado, como resultado da relação entre corpo-imagem-superfície¹²⁷.

No contexto brasileiro, a nova pintura não foi acompanhada por um corpo teórico sistematizado. Longe das especificidades conceituais, a emergência da pintura jovem brasileira dos anos 1980 optou por privilegiar uma proposta de arte voltada para uma pintura emocional, prazerosa, mágica, menos dogmática e mais apaixonada. Pensando na projeção de possíveis tendências, foram lançadas no circuito carioca várias exposições coletivas acompanhadas por textos dos críticos Frederico Morais¹²⁸, Roberto Pontual e Marcus Lontra Costa. Tais exposições (de 1982 a 1984)¹²⁹ assinalam a reintrodução da discussão da pintura no circuito de arte brasileiro e o aparecimento de uma produção local relacionada diretamente a este novo contexto internacional. Segundo Basbaum, "(...) ainda hoje é difícil não falar de Geração 80 como apenas um rótulo, já que inexiste uma reflexão diretamente direcionada a essa produção"¹³⁰.

¹²⁷ BASBAUM, Ricardo, op. cit., 2001, p.301.

¹²⁸ Crítico e historiador de arte. Iniciou suas atividades como crítico de arte em Belo Horizonte, em 1956. No Rio de Janeiro foi titular da coluna de artes plásticas do "Diário de Notícias" (1966) e do jornal "O Globo" (1975-1987). Foi professor da Escola Superior de Desenho Industrial, da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, da Escola de Comunicação da UFRJ, da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) e da Faculdade de Educação Artística (Niterói). De 1988 a 1989, dirigiu a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Trabalhou 10 anos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como coordenador de cursos e curador de exposições. Entre 1984 e 1987 dirigiu a Galeria Banerj. Integrou o júri de salões e bienais de arte no Brasil, Argentina, Uruguai, Colômbia, Equador e México. É autor de livros como "Arte é o que eu e você chamamos de arte", "Crônicas de amor à arte", "Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994" e "Antonio Henrique Amaral: obra em processo". Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/001902.html>>. Acesso em: 04 fev.2011.

¹²⁹ Dentre outras, "Entre a mancha e a figura" (MAM, setembro de 1982, RJ), "3x4 grandes formatos" (Centro Empresarial Rio, maio de 1983, RJ), "Como vai você, Geração 80?" (Palácio das Artes, setembro de 1983, RJ), "Arte no espaço" (Galeria Espaço, Planetário da Cidade do Rio de Janeiro, outubro de 1984, RJ).

¹³⁰ BASBAUM, Ricardo, op. cit., 2001, p.307.

Essa propagação acerca da nova produção pictórica (Morais chega a dizer que a “pintura voltou a ser um vale-tudo”¹³¹) possibilitou que diferentes configurações artísticas pudessem ser efetivadas, como foi o caso da experiência visual cuiabana, que atribuiu à arte o papel de fundar uma nova consciência regional¹³² sobre a própria *identidade*, que julgavam na sombra e cuja essência só uma *estética do popular* seria capaz de expressar. A arte de vocação, eminentemente figurativa, produzida em Cuiabá, encaixava-se adequadamente a esse movimento de retorno à pintura. Afinal, quem melhor do que o artista primitivo, esse narrador de sensibilidade instintiva e direta que, investindo naquilo que descreve como vivência ou como relato¹³³, expressaria — através da generalidade das formas — a natureza ou um fato cotidiano, histórias e costumes locais na tentativa de fazer retornar a experiência humana supostamente ausente nos movimentos artísticos dos anos 1960 e 70? Tanto o discurso estético moderno (reativo ao novo) dos arquitetos, quanto o discurso estético moderno (que buscava integrar o novo) veiculado pela política cultural da UFMT (particularmente a política que se voltava para as artes plásticas), imaginaram ser possível superar os conflitos existentes, naquele momento histórico na cidade de Cuiabá, nas relações entre preservação e progresso, cultura regional e cultura massiva, cultura popular e cultura de elite.

Produto também dessa investida em prol da produção de uma subjetividade regional, a obra do pintor Alcides Pereira dos Santos, ao que tudo indica, também lidou com a filiação arte-natureza-identidade, mas a seu modo. Meu primeiro contato com a obra de Alcides foi quando pesquisava para o mestrado. Lembro-me de que, na ocasião, chamou-me a atenção sua composição visual que o distinguia dos demais pintores residente em Cuiabá nos anos oitenta e noventa. Mesmo encontrando em

¹³¹ BASBAUM, Ricardo, op. cit., 2001, p.310.

¹³² Esse discurso regionalista foi encampado também pelos acadêmicos, arquitetos, dentre outros.

¹³³ Cf. Walter Benjamin, O narrador. In: *Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.63.

suas telas a presença do fenômeno ambiental (fauna, flora, paisagem), elas pouco pareciam remeter a um espaço plástico que reproduzisse uma semelhança com a cultura cuiabana, como, de fato, era a intenção das exaustivas imagens *típicas do regional* espalhadas pelo espaço público da cidade. Mas, antes de avançar em relação aos pressupostos que distinguem, em certo modo, a forma de Alcides operar em sua pintura com os tais fenômenos ambientais, vejamos, ainda que de forma geral, como se estruturou o discurso e as ações de construção dessa pintura *típica* de Cuiabá.

Pensar a imagem como registro de salvação, de uma forma pretensamente original de cultura e identidade a partir de uma pintura identificada com e para o povo, era o que propunha esse novo movimento visual gestado nas décadas de 1980-90 em Cuiabá¹³⁴. Na década de oitenta, em função do crescimento compulsivo da cidade, encontramos frequentemente um discurso normatizador (proferido por arquitetos, engenheiros, acadêmicos, artistas e outros profissionais liberais) com vistas a planejar, ordenar e controlar o caos urbano. Tudo parecia fora de lugar, desfigurado, caótico. Procurando inventariar os novos problemas metropolitanos de Cuiabá, reivindica-se uma faculdade de arquitetura para estudar a organização do espaço urbano; cria-se um Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Urbano (IPDU) para cartografar os espaços físicos existentes, diagnosticar os problemas, organizar debates em torno de um plano diretor, revitalizar o Centro, conter a poluição visual das propagandas e cartazes eleitorais e, claro, controlar as migrações que causavam a proliferação de favelas.

Essa compreensão dos processos também encontrou eco em uma pintura pública disposta a mudar o visual da cidade e, assim, transformar os espaços públicos em um ato de afirmação da cultura regional, popular, ressoando as discussões em pauta no país sobre direitos e participação

¹³⁴ Sobre o assunto ver: GUIMARÃES, Suzana C.S, op. cit., 2007.

política das minorias¹³⁵. O desdobramento dessa pintura ensimesmada na espacialidade e potencialidades naturais do lugar resultou em vários projetos de interferência visual na cidade, patrocinados pela iniciativa privada e pelo poder público.

Este investimento do regional na pintura mato-grossense, além de encontrar nesse momento, em esfera regional¹³⁶, todo um aparato oficial para organizar o circuito da arte, ainda contou com o apoio institucional de distintos e renomados órgãos culturais em âmbito nacional. Exemplos disso são: o Museu de Arte de São Paulo, que lançou o livro “Artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo e expôs a coletiva “Primitivos de Mato Grosso” em maio de 1980 a convite do então diretor Pietro Maria Bardi; a coletiva “Brasil/Cuiabá: pintura cabocla” exibida no ano de 1981 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e na Fundação Cultural de Brasília-DF; além do incentivo mais incisivo do Ministério da Educação e Cultura, coordenado por Eduardo Portella e a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), que, por intermédio do Salão Nacional de Artes, passou a dar maior atenção à produção plástica nas diferentes regiões brasileiras, promovendo o intercâmbio de artistas, disseminando informações e atualizando práticas de ensino de arte.

Entretanto, e sem desprezar a pertinência e importância desse movimento imagético mato-grossense que, dentre outras coisas, produziu, como confirma Rugiero, “(...) uma série de artistas de grande interesse”¹³⁷, faz-se necessário indagar essa produção pictórica investindo

¹³⁵ Deve-se associar também a explosão da pintura pública — ostensivamente figurativa ou intensivamente gestual —, bem como a retomada das megaexposições, ao desejo nacional de *ir às ruas* não apenas no que tangia à arte, mas, principalmente, à política, no especial momento de redemocratização pelo qual passava o país (vide as campanhas da anistia e das “diretas já”), depois dos longos anos de ditadura militar.

¹³⁶ Foram criadas diversas instituições culturais, tais como a Fundação Cultural do Estado de Mato Grosso, Casa do Artesão (1975), Pinacoteca Estadual (1976), Galeria Dalva Maria de Barros (1985), Casa da Cultura (1975), Ateliê-Escola de Artes Plásticas (1982), Museu Histórico e Museu de Arte Sacra da Fundação Cultural (1980).

¹³⁷ RUGIERO, Roberto. *Consaquinidade, um mal que aflige a Arte*. Disponível em <<http://www.galeriabrasiliana.com.br/blog>>. Acesso em 21 nov.2010.

no confronto direto com as obras em busca dos seus outros modos de existência.

3.1 Por entre os murais e a iconografia cuiabana

O início das pinturas nas ruas de Cuiabá data de 1983¹³⁸. A proposta dos artistas cuiabanos em aproximar a arte do povo articulava-se ao movimento de arte nacional que no início da década de oitenta promovia a veiculação de trabalhos — de artistas plásticos, poetas e cartunistas de vários estados — em vias públicas, exibindo variadas tendências que iam dos figurativos aos abstratos, dos desenhos de humor aos poemas visuais, passando pela arte *xerox*, etc.¹³⁹. A pintura mural, além da causa popular (encaminhada na resolução estética identitária) e das razões mercadológicas, aliou-se ao discurso em voga de embelezamento da

¹³⁸ A Exposição itinerante “Cuiabá: um grande ateliê” aberta no terminal Rodoviário de Cuiabá agregou cerca de 50 artistas plásticos. A exposição seguinte, “Arte na vitrine” (Livreria Rodarte, 1984), de Adir Sodré, Gervane de Paula e Dalva de Barros, idealizada pelo artista plástico Bené Fonteles, conseguiu ter uma boa frequência de público. A propósito, o meio ambiente também foi tema do 1º Concurso de pintura mural “Pintando Cuiabá”, aberto em 1998, cujas obras escolhidas — as “Naturezas Mortas” de Carlos Lopes e Jonas de Barros (Foto 13), “Natureza Bicho” de Regina Penna, “Pescador” de Valdevino (Foto 14) e “Piranhas Marítimas” de Wender Carlos (Foto 15) — seriam transformadas em gigantescos painéis, visando tornar a cidade mais bonita, *além de proporcionar à população o contato com a arte*, conforme afirmou Glória Albuês, Secretária Municipal de Cultura na época. Em 2000, os ônibus da cidade também foram alvos dessa proliferação visual arte-natureza, fruto do projeto “Arte em Trânsito”, implementado pela Empresa de Transportes Nova Era, pelo Governo do Estado através do Conselho Estadual de Cultura de Mato Grosso (com os incentivos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura), pela Superintendência Municipal de Trânsito e Transporte Urbano (SMTU) e ainda com o apoio do Supermercado Modelo. A empresa cultural Mo Artemídia, autora do projeto, propõe uma “intervenção” visual na paisagem urbana com o objetivo de difundir os valores culturais regionais, através das pinturas realizadas por artistas plásticos locais nos ônibus da cidade. Em 2001, é exibida em caminhões de lixo, projeto já desenvolvido em cidades como Curitiba e São Paulo. À semelhança dos muros de arrimos, ônibus e caminhões de lixo as imagens estenderam-se aos viadutos, *out-doors* e também aos marcadores de texto, postais, vídeos, camisetas e a toda sorte de *souvenirs*. Ou, as imagens foram substituídas pelas imensas reproduções tridimensionais, perfomatizando curiosos orelhões zoomórficos. GUIMARÃES, Suzana C. S, op. cit., 2007, p.133-156.

¹³⁹ Os artistas cuiabanos, de tendência figurativa, Adir Sodré e Gervane de Paula que participaram do movimento nacional (pelo menos em sua última fase) nas edições “Arte na rua 1” (1983, SP) e “Arte na Rua 2”¹³⁹ (1984, BSB) montadas pelo MAC/USP e da exposição “Como Vai Você, geração 80” (Parque Lage, julho de 1984, RJ), tiveram uma inserção e participação mais incisiva na concepção e realização desta exposição que se iniciou no terminal Rodoviário de Cuiabá. A essa altura, tanto Gervane de Paula quanto Adir Sodré já gozavam de uma razoável reputação no cenário cultural da cidade e ocupavam cargos de supervisão nos ateliês da Casa da Cultura e da Fundação Cultural, respectivamente, além de já serem inscritos, nacionalmente, entre os artistas da “Geração 80”, uma vez que foram convidados a participar da mostra coletiva que faria o primeiro balanço dessa geração, intitulada “Como Vai Você, geração 80?”. Idem, 2007.

cidade, o qual rejeitava espaços como o das favelas, condenava a conduta *agressiva* dos pichadores e o avanço da ocupação excessiva e desordenada dos vendedores ambulantes no centro da cidade.

Embora transitassem por diferentes gêneros e ou/tendências, esses artistas (uns mais, outros menos) igualmente apropriaram-se de elementos facilmente reconhecidos no universo natural/cultural do espaço local, para reconstruí-los imgeticamente (cada um a seu modo) e contribuir para a formação de um arquivo de imagens-símbolos regionais. Cria-se um verdadeiro repertório iconográfico, cujas imagens seriam convocadas sempre que o objetivo fosse o de fazer ver a cidade e o povo de Cuiabá. As imagens de Alcides figuraram apenas nos dois últimos eventos dessa proposta de educação/ocupação visual da cidade¹⁴⁰.

Em comemoração ao aniversário do antigo jornal cuiabano "Fim de Semana", o projeto "Colorindo a Cidade" foi concebido por uma comissão formada por doze artistas plásticos, sob a coordenação de Maty Vitart¹⁴¹ e Regina Penna¹⁴², e contou com o apoio da Secretaria de Educação e Cultura e da Fundação Cultural. Foi inspirado pela proposta revolucionária e antiimperialista dos murais mexicanos e também por projetos similares desenvolvidos em outros Estados brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Minas Gerais), "onde os artistas trocaram as pichações pelas artes, com bons resultados, sendo considerados até mesmo como atrações turísticas"¹⁴³. A exemplo das grandes cidades brasileiras, a partir de 1985, em Cuiabá, a arte também pretendeu tomar o lugar da pichação,

¹⁴⁰ Essa outra forma de comunicar-se com o público ao qual, a princípio, destinava-se essa arte (porque dele tratava), se, por um lado, garantiu a visibilidade das pinturas e de seus artistas, por outro, desmanchou o sonho (se é que de fato existiu) de que esse povo (temática e público alvo) pudesse vir a ser comprador de telas. Pode-se dizer que o desejo de que essa pintura popular fosse vista, apreciada, legitimada e consumida por milhares de olhos que vagueiam pela cidade, levou a ações (como a da arte na rua) que, de fato, construíram uma ligação entre arte e público, a qual, entretanto, produziu também uma suspeita vinculação (porque excessiva e exclusiva) entre arte e a temática identitária, compreendida na relação de dependência que se estabeleceu com o mercado consumidor. GUIMARÃES, Suzana C. S, op. cit., 2007.

¹⁴¹ Ver currículo resumido da artista Apêndice B p.239.

¹⁴² Ver currículo resumido da artista Apêndice B p.238.

¹⁴³ CUIABÁ, a cidade verde que se tornou colorida: a pornografia é exaltada, não se escolhe lugar, o negócio é pichar. *Jornal do Dia*, Cuiabá, MT, 06 jun.1985, f.5.

o que se verifica em pelos menos nove grandes muros selecionados pela coordenação do projeto.

Recuperando a exaltação da nação e do seu povo, tal como aconteceu com o primeiro muralismo pós-revolucionário mexicano e com as experiências visuais turísticas das outras capitais, os murais cuiabanos começaram a construir, com o gigantesco “Pintado” de Maty Vitart, as “Cenas de barbearia” de Benedito Nunes, a “Menina na rede” de Gervane de Paula, a “Exaltação à agricultura, pecuária e à natureza” de Nilson Pimenta, a “Santa Nina Hagen” de Adir Sodré e outros, uma identificação entre as obras e a população, assentada na representação nativista da cidade. Dividem o muro do seminário da conceição o jovem artista Aleixo Cortez¹⁴⁴ e Alcides, “pintando sua inconfundível paisagem”¹⁴⁵, como disse Jonas Barros¹⁴⁶.

Mesmo sem registro da participação imagética de Alcides, o sucinto comentário da imprensa já indica que objetivo desse artista no evento diferenciava-se do demais do grupo. Sobre o artista o Jornal Diário de Cuiabá disse:

Alcides, pintor religioso, antes de começar pede a bênção de Deus. Daí não querer nenhuma deformação na sua arte, seja nos quadros seja nos muros das ruas, ‘tudo deve imitar o que Deus fez: uma árvore é sempre uma árvore!’ No muro, a árvore pintada repete a árvore do outro lado, a real”¹⁴⁷.

De um ponto de vista mais geral, possivelmente sua árvore foi identificada como um símbolo do regional, porque evocava uma ideia de natureza, mas o que importa destacar, além do descompromisso nativista do pintor, é a referência singular que Barros atribuiu a sua pintura.

¹⁴⁴ Ver currículo resumido do artista Apêndice B p.236.

¹⁴⁵ A Pintura pública de Cuiabá foi tema do seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Turismo. BARROS, Jonas. *As pinturas nas ruas de Cuiabá: uma relação entre arte e a cidade*. Monografia. Centro Universitário Cândido Rondon, Unirondon, 2001, p. 29.

¹⁴⁶ Ver currículo resumido do artista Apêndice B p.236.

¹⁴⁷ AS RUAS estão cheias de arte. *Diário de Cuiabá*, Cuiabá, MT, 30 jun.1985, Caderno 3, p.19.

Provavelmente o “inconfundível” pouco tinha a ver como uma iconografia cuiabana, cujos ícones culturais (como pacus, tuiuiús, onças, cajus, paisagens agrestes, etc.) tornaram-se uma marca regional e viraram fórmula de sucesso para as artes plásticas (e não só para elas), usada, a partir daí, compulsivamente ¹⁴⁸.

Para o artista Jonas Barros, a maior importância do Projeto Van Gogh¹⁴⁹, de 1989 (reprodução 16) foi de ter dado continuidade ao processo de socializar a arte na capital¹⁵⁰. Mais uma vez, a iniciativa do projeto é dos próprios artistas, que contaram apenas com o patrocínio de algumas empresas particulares¹⁵¹.



16. Projeto Van Gogh (166 x 7 m), 1989. Avenida Miguel Sutil. Pinturas de Adir Sodré, Dalva de Barros, João Sebastião Costa, Regina Penna, Gervane de Paula, Maty Vitart, Jonas Barros, Alcides Pereira dos Santos, Carlos Lopes e Sebastião Silva. Foto Gervane de Paula.

¹⁴⁸ Segundo Alfredo Bosi, repetir o que já deu certo é, evidentemente, uma das tendências mais fortes dos seres vivos. Todavia, esse procedimento acaba gerando o chamado “epigonismo”, que se reconhece pelo uso obsessivo ou compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.22.

¹⁴⁹ Em homenagem aos 100 anos da morte do pintor holandês Vicente Van Gogh.

¹⁵⁰ BARROS, Jonas, op. cit., 2001.

¹⁵¹ A respeito do patrocínio, Barros explica que as logomarcas fixadas na parte superior de cada obra “(...) interferiram muito no comportamento visual do painel, mas não havia outros recursos para a realização do projeto”. Idem, p.37.

Como resultado desse intento, o muro de arrimo situado na Avenida Perimetral foi tomado pelas imagens do pantanal, sua flora e fauna, do rio Cuiabá e de costumes do povo cuiabano através dos pincéis (de 3,5 x 5,0 m), tintas e traços de Adir Sodré, João Sebastião da Costa, Maty Vitart, Carlos Lopes¹⁵², Jonas Barros, Alcides Pereira dos Santos, Sebastião Silva¹⁵³ e dos coordenadores do projeto Gervane de Paula, Regina Penna e Dalva de Barros.

É muito significativo que dos dez participantes desse projeto sete deles recorram à fauna e flora mato-grossense como tema. De maneira mais óbvia, temos a pintura do peixe “pintado”, em que o objetivo da artista Maty Vitart era “trazer de volta um dos símbolos da fauna do rio Cuiabá e que está sempre presente na mesa da população”¹⁵⁴.



17. Jonas de Barros: *Remanso*, 1989. Óleo sobre tela.

Nessa mesma linha, Aleixo Cortez apresenta em seu painel uma composição de bichos entrelaçados, na qual o homem é um deles. O artista Jonas Barros reproduzindo a tela “Remanso” (reprodução 17) procura lembrar-nos certamente o fundo do rio, com seus peixes em espiral sob o fundo em tons amarelos e, por fim, Regina Penna (reprodução 18) coloca um fundo preto que dá destaque a um imenso cajueiro acompanhado de uma pequena figura humana, pássaro e vários peixes.

¹⁵² Ver currículo do artista Apêndice B p.237.

¹⁵³ Ver currículo do artista Apêndice B p.239.

¹⁵⁴ Barros, Jonas, op. cit., 2001, p.38.



18. Regina Pena: *Cajueiro*. 3,5 x 5,0 cm. Jornal a Gazeta, 05.04.1991.p.1E.

Por outro lado, embora essa produção pictórica encontrasse outras possíveis conexões, ela continuava ligada a um referente direto e reconhecível, como no caso exemplar da alegoria ao mundo natural dos artistas

Gervane de Paula e Adir Sodré. Gervane (reprodução 19), em sua figuração, antropomorfiza o tamanduá em um anfitrião que recebe frutas de um turista. A enorme cobra sucuri atravessando a obra de um lado ao outro também é gente. Além da identificação com o turismo ecológico¹⁵⁵ e cultural, o que de fato caracteriza o processo criativo desse trabalho tem a ver com a materialização e proliferação dessa metamorfose do elemento bicho (natureza) em gente (identidade). É que a natureza, tão evocada pela cultura visual mato-grossense, menos do que dizer sobre si própria, pretende dizer sobre o



19. Gervane de Paula: *O turista e o tamanduá*, 1987. Acrílica sobre tela, 148 x 175 cm. Foto José Maurício.

humano. O mato aqui vira arte sim, mas, sobretudo, naquilo que remete ao homem regional, naquilo que confere qualidade aos cuiabanos e mato-

¹⁵⁵ Não pode passar despercebido, para a compreensão dessa forte identificação da arte com a natureza, o movimento mundial, que atravessa a década de 1980, de construção de uma *consciência ecológica*, com todos os variados discursos.

grossenses. Ou seja, o mato é arte ao adjetivar o humano. Confere força, beleza e um sem número de qualidades, que, logo, apresentam-se como signo identitário.

De modo mais irreverente, Adir Sodré, em “Divine no Pantanal”, homenageia a *drag queen* americana morta em 1988. Na pele de seu personagem mais famoso, *Divina* aparece rodeada por flores enquanto segura um jacaré pela coleira. É assim que as pinturas nas ruas de Cuiabá, a despeito de suas diferentes abordagens, representavam a relação do homem com a natureza, explorando de modo quase obsessivo, um conteúdo recorrente, uma imagem fixa, mas sempre atualizada, de uma paisagem regional inventora de uma identidade. Contrário dos outros artistas, Alcides não compartilha da ideia de colocar Cuiabá como um local único em suas particularidades. A natureza de Alcides nada tem de mimético desta espacialidade, que acaba fornecendo *tipos* e *paisagens regionais* considerados legítimos para a composição de uma cultura não-massificada.

Em seu painel (reprodução 20) são apresentados vasos de flores, a casa, a árvore florida, os postes de eletricidade, chão e céu, mas tudo lá nos sugere uma atmosfera artificiosa de tendência liricizante.



20. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*. 1989. Foto Serafim Bertoloto.

O todo tem algo de onírico e, se não fosse a imensa mancha negra no céu, obrigando-nos a deparar com a inusitada casa suspensa próxima ao céu, nosso olhar se perderia no horizonte, imaginando quantas coisas não existiriam prá além dos postes. O que dizer então da superfície que mais lembra as ondulações turbulentas das águas a um chão plano e firme onde se possa pisar, andar, apoiar o corpo ou objetos? E se você ainda não se convenceu do ilogismo do artista, basta prestar atenção na solução plástica adotada para a exuberante árvore florida, que se destaca no primeiro plano da tela. Não se trata de desenhar a árvore que ele vê ou conhece, ela, sem dúvida, é também todo um conjunto de efeitos exercidos pela ação criadora de Alcides. Assim, aquilo que era apenas uma planta torna-se figuração de uma paisagem que pode "(...) atrapalhar as significâncias" e instaura o "desacontecido"¹⁵⁶. Significativamente, o que há de mais abundante é o movimento fantasioso do floreio inesgotável, que se propaga até mesmo no meio da árvore, que Alcides abre do tronco ao topo, formando um trilho branco de ornatos vegetais lembrando ramos.

Sua decoração arborescente não quer reviver memórias, por isso recusa o convívio com tudo àquilo que faz lembrar a história e suas determinações. É como diz Manoel de Barros, ao "Tirar da natureza as naturalidades"¹⁵⁷ o artista evidencia o processo artificial de sua invenção "desformando" o mundo. Barros inventou a mulher de 7 peitos para fazer vaginação com ele, Matisse criou uma mulher verde e Alcides fez brotar ramos de folhas no meio de árvore.

A iniciativa, que teve ótima repercussão na cidade, atestou a capacidade desses artistas de provocar novos acontecimentos no meio cultural, graças também ao grande impacto produzido pelas dimensões dos painéis e, novamente, pela comunicabilidade dessas imagens de intenso colorido, fácil assimilação visual e imediato reconhecimento simbólico. Mas é também verdade que essa visibilidade não foi

¹⁵⁶ BARROS, Manoel de. *Livro sobre o nada*. 11 ed. São Paulo: Record, 2004b, p.43 e 79.

¹⁵⁷ Idem, p.75.

conquistada ao acaso. Pelo contrário, envolveu reflexão e planejamento. Não pode passar despercebido o fato de que todas as experiências de pintura na rua, da década de oitenta, aconteceram em lugares estratégicos da cidade, lugares centrais de passagem, de fluxo intenso de pessoas (Terminal Rodoviário Centro da cidade, Avenida Miguel Sutil, etc.) ao contrário de acontecerem na periferia, como seria esperado, uma vez que pretendiam ir aonde o povo estava¹⁵⁸.

Veremos que na década de oitenta, Cuiabá e seus personagens *icônicos regionais* continuavam sendo fontes de inspiração e referências concretas não apenas no espaço público, mas também nas obras dos artistas. Continuemos com a confrontação, mas agora dando foco a



21. João Sebastião da Costa: *A casa dos Espíritos*, 1980. Óleo sobre tela.

duas telas também abarcadas pelo mesmo discurso de exaltação identitária regional. A obra "A casa dos Espíritos", (reprodução 21) de João Sebastião da Costa remete-nos a cenas e paisagens cotidianas, bichos, frutos e homens que deveriam exprimir a íntima relação entre o artista e seu meio.

O rio Cuiabá é retratado por uma canoa em forma de peixe, e dentro dela uma casa abriga os elementos da cultura popular cuiabana. No telhado, o artista condensa três iguarias culinárias indispensáveis da região: a banana-da-terra, o caju e o peixe. Na janela temos uma pata da

¹⁵⁸ Além disso, para uma cidade com um rarefeito comércio de arte, sem a presença dos tradicionais agentes deste tipo de comércio, a investida da pintura na rua pretendia também produzir compradores em potencial, ampliar o mercado de arte até então restrito a um pequeno grupo composto por membros da elite e intelectuais.

onça pintada e na porta a existência da mulher-peixe que segundo, José Serafim Bertoloto "(...) é parte do imaginário do povo ribeirinho e do Pantanal"¹⁵⁹. Finalizando a cena, o entorno da casa acolhe as folhas de bananeiras, cajus e um arbusto similar a uma mangueira, outra fruta típica da região que é recorrente nas obras de vários artistas plásticos. Bertoloto acredita que a obra sugere um adeus e que, "A canoa pode estar trazendo e recuperando o elo perdido da cultura, ou apenas levando este último registro cenográfico do que foi, no passado, o resquício de cuiabania"¹⁶⁰. Concordo que há um clima de nostalgia, a canoa pode estar à deriva, e nada mais oportuno que o olhar plástico pretenda retratar ou inventariar a memória estilhaçada e a identidade prestes a ruir.

Quanto a Alcides vamos tentar explicar o que ele nos sugere nesse quadro (reprodução 22). A tela é tomada por uma cesta enorme de cajus amarelos e, ao redor, figuras humanas, certamente



22. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*, 1981. Óleo sobre tela, 39 x 60 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

masculinas. Vestidos, e em posição de atletas, esses homens parecem deleitar-se com a fruta, ora tirando sua castanha para posterior degustação, ora com os braços erguidos propõem um estado eufórico com a fruta. Desse modo, talvez o tema em relação à narratividade visual possa apontar para algo relacionado a isso: é preciso chupar ou tomar o suco de caju, como parece indicar, no lado direito da tela, ao vermos um dos atletas possivelmente ingerindo o suco na caneca preta, a qual

¹⁵⁹ BERTOLOTO, José Serafim. *Iconografias das águas: o rio e suas imagens*. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato: Cathedral Publicações, 2006, p.126. Bertoloto atualmente é o supervisor do Macp.

¹⁶⁰ Idem, p.127.

contém a seguinte frase: “tomamos vitaminas”. Talvez também por isso não fosse preciso nomear o quadro, ele já estava nos limites do plano, a fruta caju continha a vitamina necessária para tornar uma pessoa saudável. No entanto, mesmo que o espaço da tela seja dominado pela onipresença da cesta de caju em relação às desproporcionais figuras humanas, nota-se uma dinamicidade no quadro que induz a uma narrativa relacional entre figura e paisagem.

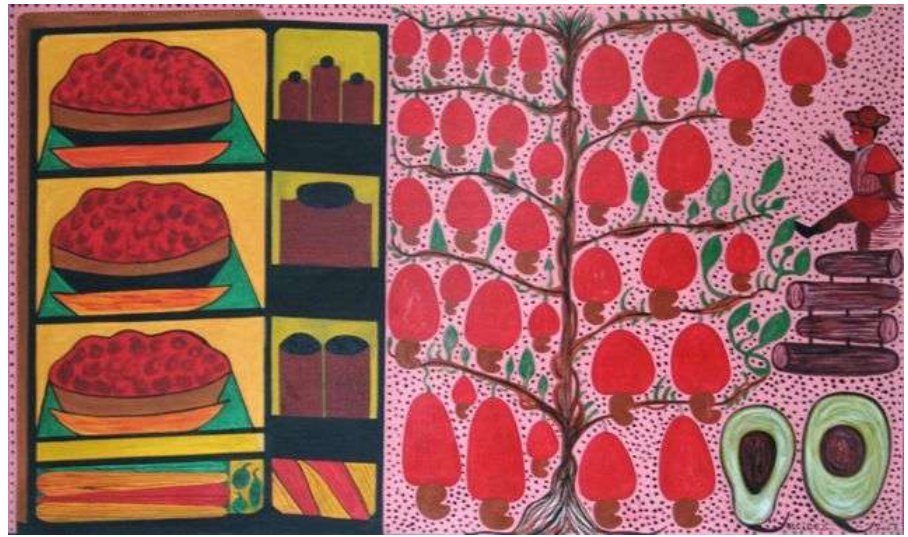
Nessas condições, ainda que as duas pinturas possuam elementos em comuns como a intensidade da cor, a planaridade da superfície e a exaltação da fruta como tema, eu diria que menos preocupado em refletir ou expressar um jeito cuiabano de ser, é a alegria e o êxtase com as coisas da natureza, a vida humana de um modo em geral que afeta Alcides. Esta seria, enfim, apenas uma das ideias propostas nos quadros em questão, pois concordamos com o autor Alberto Manguel ao afirmar que a narrativa evocada por uma imagem não tem uma definição única¹⁶¹.

O mesmo dá-se com a obra “Bolo de caju” (reprodução 23), na qual se tem a reprodução das etapas que levariam ao resultado final: o bolo ou doce. Alcides, ao contrário dos demais artistas, preocupa-se com a função, ao modo em que algo funciona, neste caso, pela utilidade da fruta e não pelos valores culturais incorporados a ela. Dificilmente o cenário acima poderia evocar os ícones da cuiabania, pois de forma alguma é um espaço mitológico como o de João Sebastião da Costa e muito menos um espaço identitário como a natureza-morta de Gervane de Paula¹⁶² (reprodução 24), cujas imagens de peixes, frutas, rio e Igreja de São Benedito constroem uma memória visual da cidade de Cuiabá.

¹⁶¹ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. [trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch] São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.28.

¹⁶² Depois dos anos oitenta o artista vem tentando romper com esse modelo artístico do regional. Podemos dizer que a individual “Campo Minado” (Macp, 2005) tenha sido um marco em sua carreira nesse sentido. Saber mais sobre esta exposição no Apêndice B p.238.

Mesmo que haja pontos de interseção/afinidades entre a obra de Alcides e a dos demais artistas de Cuiabá de sua época, sua maior obsessão, no entanto, reside em compor uma



23. Alcides Pereira dos Santos: *Bolo de Caju*, 2003. Acrílica sobre tela, 76 x 127 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.

narrativa visual, investindo naquilo que aumentava sua força de existir ou sua potência de agir, como, por exemplo, sua crença religiosa. Grosso modo, no sentido espinosista/deleuzeano, diria que o pintor faz um bom encontro ao compor com o que lhe convém: Deus. Em outras palavras, compor com Deus afeta-o de maneira alegre e isso pode aumentar, por exemplo, sua potência de agir ao pintar.

Se Deus está em toda parte e em lugar nenhum, pressupõe-se ao menos que a pintura de Alcides estivesse menos interessada em afirmar



24. Gervane de Paula: *Janela I*, 1986.

signos locais e mais próxima da vastidão que reina o mundo de Deus. Em todo caso, ainda que ambas as formas de reação evidenciem a mesma conduta identitária, de querer subordinar o múltiplo ao uno, ou da imagem supor (representar, comunicar, expressar) uma

apreensão única, direta do tangível (mundo exterior e subjetividade do autor), não devemos esquecer-nos dos paradoxos que envolvem a

natureza da imagem e seu processo perceptivo. Escusado dizer que ambos estão sujeitos às constantes atualizações que fazem e refazem as regras do jogo da linguagem.

3.2 O rótulo *pintura cabocla* e o que pode estar além dele

Após sete anos de atuação, o movimento plástico cuiabano, através das atividades e ações do Macp, consolida um grupo coeso e representativo da arte mato-grossense e, como expressa Figueiredo, havia chegado a oportunidade de levar à metrópole carioca “o melhor exemplo da nossa arte”¹⁶³. Figueiredo, na época diretora do Macp, recebe o convite do MAM-RJ para organizar a exposição coletiva “Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla”¹⁶⁴. A mostra exibiu, entre 22 de janeiro a 22 de março de 1981, 126 telas dos artistas Humberto Espíndola, João Sebastião da Costa e Dalva Maria de Barros que segundo Figueiredo ofereciam uma “visão erudita e abordagens mais amplas” e de mais:

cinco jovens e vigorosos valores: Adir Sodré, Gervane de Paula, Benedito Nunes, Alcides Pereira dos Santos e Nilson Pimenta, cujas pinturas surgiram e estão se afirmando nestes últimos quatro anos, através do programa desenvolvido por Espíndola¹⁶⁵.

Havia, de fato, uma predisposição da política cultural¹⁶⁶ como um todo em abrir espaços nos grandes centros hegemônicos do país para as

¹⁶³ FIGUEIREDO, Aline, op. cit., 1981, p.6.

¹⁶⁴ No transcorrer desse mesmo ano, a mostra foi exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e no anexo do Teatro Nacional em Brasília, pela Secretaria de Educação e Cultura de Brasília. ESPÍNDOLA, Humberto; FIGUEIREDO, Aline (orgs), op. cit., 2010, p.192.

¹⁶⁵ Idem, 2010.

¹⁶⁶ Em instância nacional, temos a política da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) que, por intermédio do Salão Nacional de Artes, passou a dar maior atenção à produção plástica nas diferentes regiões brasileiras, promovendo o intercâmbio de artistas, disseminando informações e atualizando práticas de ensino de arte. Sem falar que, em 1978, da “Bienal Latino-Americana de São Paulo” (MAM-RJ), que girava em torno do tema mitos e magias, e da mostra “América Latina: geometria do sensível” organizada pelo diretor do MAM/RJ da época, Roberto Pontual. Ambas foram realizadas com o intuito de ampliar o conceito de regional e abranger também a América Latina. Especificamente sobre a segunda mostra, segundo Chiarelli o objetivo de Pontual “(...) buscou detectar certo sabor ‘barroco’ na produção brasileira e latino-americana, ligadas às tendências construtivas”. CHIARELLI, Tadeu, op. cit., 2010, p.97.

iniciativas regionais¹⁶⁷. Se não havia dúvidas quanto às possibilidades de criação artística fora dos grandes centros, como confirma o crítico de arte Ferreira Gullar¹⁶⁸ a respeito da referida exposição, por outro lado, o jornalista e crítico de arte Wilson Coutinho apontou o que considero a questão central que envolveu este tipo de empreendimento. O título do seu artigo — “Autenticidade e contradições da pintura cabocla de Cuiabá”¹⁶⁹—, publicado no *Jornal do Brasil*, anuncia os paradoxos que esses artistas teriam que enfrentar ao reivindicarem uma singularidade artística genuinamente mato-grossense e, assim, correrem o risco de suas produções caírem num reducionismo espacial. Seu discurso, dentre outros que foram emitidos a respeito dessa coletiva, é o único que posiciona sobre os antagonismos “(...) que separa o país em regiões mais avançadas e outras menos”¹⁷⁰ a partir de uma tensão cultural que traz, portanto, algumas contradições e conflitos que segundo ele “são bastantes conhecidos e, particularmente, são nossos”¹⁷¹. Artisticamente o problema para ele colocava-se nos seguintes termos:

¹⁶⁷ Morais nos informa no próprio texto do catálogo da exposição “Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla” sobre essa movimentação em favor de uma descentralização do eixo Rio-São Paulo. Para ele “(...) alguns dos mais expressivos artistas brasileiros decidiram assumir, de vez, sua região. Nela permanecendo, nela buscando sua temática e sua linguagem.” Todavia, ao movimentarem suas regiões com a criação de ateliês, núcleos alternativos para exposições, etc., essas experimentações tinham objetivos artísticos distintos, como é o caso de Porto Alegre e a criação do Espaço N. O. — centro alternativo de cultura — que funcionou de outubro de 1979 a maio de 1982. O objetivo dos fundadores/organizadores (Ana Maria Flores Torrano, Carlos Wladimirsky, Cris Vigiano, Heloisa Schneiders, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Regina Coeli, Ricardo Argemi, Rogério Nazári, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcelos) deste espaço cultural era promover a experimentação e a difusão de propostas artísticas renovadoras em termos de linguagem, enfatizando manifestação artística de novas mídias. Sua proposta abrangia desde performances, cursos, palestras e outras manifestações de artes visuais e cênicas, de música, dança, literatura e cinema. Seus integrantes atuavam simultaneamente como artistas, animadores culturais e administradores. Nas atuações individuais temos o caso de Lindolf Bell (Santa Catarina), Amilcar de Castro (Belo Horizonte), Rubem Valentim (1922-1991) escultor, pintor, gravador, professor em Brasília, João Câmara (1944) pintor, gravador, desenhista, artista gráfico, professor e crítico em Pernambuco e Sérvulo Esmeraldo (1929) Escultor, gravador, ilustrador, pintor em Fortaleza. MORAIS, Frederico, op. cit., 1981, p.1.

¹⁶⁸ GULLAR, Ferreira. Um grupo cuiabano que sabe o que faz. *Isto É*, p.7, 11 fev.1981.

¹⁶⁹ COUTINHO, Wilson. Autenticidade e contradições da pintura cabocla de Cuiabá. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.9, 9 Jan.1981, Caderno B. In: FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.202.

¹⁷⁰ Idem, 2010.

¹⁷¹ Ibidem.

Há, aí, talvez um ponto de reflexão para as imagens apresentadas no segundo andar no MAM, isto é, a veiculação cultural com o modo de produção da região, essa tensão resultante entre o que palpita na história da arte cosmopolita e a atmosfera e a realidade concreta do local, que inclusive começa a possuir os seus artistas típicos. Qualquer modelo de análise, se não é devotado à apologia paternalista ou à devastação crítica e dogmática desses artistas, não pode deixar de esquecer essa irreduzível experiência bem localizada¹⁷².

Em geral, as análises dos jornalistas e críticos de arte sobre o evento artístico tenderam mais para a linha apologética do que para a devastatória, pois poucos foram os artigos que acrescentaram ou destoaram do discurso positivador do fazer popular regional como forma de compensar as relações assimétricas de poder existentes, no caso, entre Mato Grosso e o Estado do Rio de Janeiro. Ou seja, havia um consenso por parte dessas formulações discursivas, em aceitar ou admitir que a *província* tivesse o direito de também fazer “cultura na faixa de fronteira”¹⁷³, como reivindicava o então reitor da UFMT Gabriel Novis Neves, e que também ela pudesse renovar o campo artístico nacional, como anunciavam os importantes críticos de arte Flávio de Aquino¹⁷⁴, Frederico Moraes, Ferreira Gullar, Olívio Tavares de Araújo e Aracy Amaral. Nesse sentido, o evento teve repercussão positiva e um apoio considerável por parte da mídia carioca, se levarmos em conta que foram publicados doze artigos e várias notas informativas sobre a mostra.

¹⁷² COUTINHO, Wilson. Autenticidade e contradições da pintura cabocla de Cuiabá. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.9, 9 Jan.1981, Caderno B. In: FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.202.

¹⁷³ GONÇALVES, Laudemir Antônio. *Arte na Universidade Federal de Mato Grosso: um caso de expansão regional das artes plásticas*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p.40.

¹⁷⁴ Depois de apontar os problemas enfrentados pelo museu (divergências internas e perda do acervo devido ao incêndio) ele diz que o MAM do Rio “(...) exhibe a renovação artística existente no interior do país, desta vez em Mato Grosso, sob o título *Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla*”. E sobre a atuação do museu conclui que “para o MAM do Rio não se perder definitivamente e apenas se converter na tumba de seus fundadores é preciso que nele se realizem exposições como estas — brasileiras e interioranas — pois, para ele, a época do Picasso e Max Bill já acabou”. AQUINO, Flávio. Cuiabá tenta ressuscitar o MAM. *Revista Manchete*. In: FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.202.

Alguns dos títulos desses artigos já assinalam algumas dessas questões que descrevemos acima, são eles: "Na arte morena de Mato Grosso, a força do interior brasileiro"¹⁷⁵, "Cuiabá e Paraíba: a questão regional"¹⁷⁶, "Das raízes brasileiras à morte das vanguardas"¹⁷⁷, "Balanço/80-3 motivação regional"¹⁷⁸, "Pintura cabocla de Cuiabá no MAM/Arquitetura brasileira em debate"¹⁷⁹, todos de Frederico Moraes, "Autenticidade e contradições da pintura cabocla de Cuiabá"¹⁸⁰, de Wilson Coutinho, "Um grupo cuiabano que sabe o que faz"¹⁸¹, Ferreira Gullar, "Cuiabá tenta ressuscitar o MAM"¹⁸², de Flávio Aquino, "Uma festa de cores e revelações"¹⁸³, de Olívio Tavares de Araújo, "Pintura cabocla do Cuiabá"¹⁸⁴, de Glauce Faquer, "Pintura cabocla de Cuiabá, um interior desconhecido na obra de oito artistas", "Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla"¹⁸⁵, de Regina Valladares.

Diante do exposto, proponho então interrogar duas obras do Alcides para sondar como e sob que condições essas pinturas confirmam ou não as questões legitimadas por tais discursos. Antes de nos apropriarmos das obras, avancemos um pouco mais acerca dos configuradores discursivos que definem a Pintura Cabocla enquanto tendência.

Aline Figueiredo considerou mais apropriado designar a pintura produzida em Mato Grosso de cabocla ao invés de primitiva¹⁸⁶. Ela faz uma distinção básica:

¹⁷⁵ FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.202.

¹⁷⁶ Idem, 2010, p.206.

¹⁷⁷ Idem, 2010, p.207.

¹⁷⁸ Idem, 2010, p.215.

¹⁷⁹ Idem, 2010, p.204.

¹⁸⁰ Idem, 2010, p.202.

¹⁸¹ GULLAR, Ferreira, op. cit., 1981, p.7.

¹⁸² FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.203.

¹⁸³ Idem, 2010, p.208.

¹⁸⁴ Idem, 2010, p.205.

¹⁸⁵ Idem, 2010, p.203.

¹⁸⁶ Desde seu aparecimento pela primeira vez no século XVI, o conceito de primitivo passou por diversos significados. A pintura dita primitiva, guiada pelo modelo da arte clássica, no século XVI caracterizava-se pelo aperfeiçoamento da imitação naturalista da natureza. Na passagem do século XIX ao XX em "(...) alguma parte de sua formação, cubismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo fazem sua viagem ao primitivo em busca de valores e formas primordiais na intenção de renovar a arte ocidental. No Brasil, a redescoberta da arte primitiva e a aproximação com a arte popular brasileira é

Desistimos de caracterizar os quadros como “primitivos”— esclarece ela — quando constatamos que essa definição os confundiria com os falsos primitivos de apartamento, muito comuns nos grandes centros culturais. A pintura cabocla é uma pintura morena, que revela a força do interior brasileiro, a partir de raízes regionais. São obras de um verdor autêntico, sem serem regionalistas¹⁸⁷.

Caboclo, uma palavra tupi, é o nome que se dá no Brasil aos indígenas de pele acobreada, às pessoas que tem cor acobreada, ou então, àquele que é considerado bugre, roceiro, caipira sertanejo, etc., referências usuais que remetem ao universo do campo, ao rural. A designação cabocla será convertida em uma marca publicitária, um rótulo para essa nova produção artística cuiabana, assim como foi a Geração 80 para a nova geração de artistas que reintroduziram a discussão da pintura no circuito de arte brasileiro e sua relação com o contexto da arte internacional. Levando em conta, como dissemos anteriormente, que a nova geração de artistas brasileiros dos anos 1980 não contou com um corpo teórico crítico sistematizado, nota-se que o trabalho dos cariocas, como Roberto Pontual, Frederico Morais e Marcus de Lontra Costa, teve mais ação, nesse período, enquanto articuladores, promotores e administradores culturais. Tais críticos estavam preocupados em

importante para alguns artistas modernistas como Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Alfredo Volpi”. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 10 fev.2008.

Ainda sobre esse conceito a antropóloga Ilana Goldstein aponta que, desde o século XX, a noção de arte primitiva constituiu-se como um guarda-chuva semântico, que aglomera procedimentos plásticos muito díspares “(...) como colagens feitas por pacientes psiquiátricos, pinturas pré-históricas e artefatos produzidos por cidadãos ocidentais sem instrução artística”. Distintas das artes ditas clássicas ou modernas, essa produção advinda da cultura popular encontra diversas nomeações arbitrárias como arte primitiva, ingênua, popular, *naif*, ínsita, bruta, *outsiders*, assim como a arte procedente de fora da Europa, como a africana, a da América pré-colombiana, a indígena, a dos habitantes as ilhas do pacífico e outras. Tais rótulos produziram pelo menos duas consequências mais diretas: a primeira é centrada na visão eurocêntrica que considera primitivo toda manifestação artística portadora de valores estranhos ou diversos dos vigentes nas sociedades ocidentais economicamente avançadas; e a segunda de caráter mais genérico, associa tal termo em geral a tudo que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado. GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 14, n.29, jan/jun. 2008, p.303.

¹⁸⁷ FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.215.

institucionalizar essa nova produção, lançando mão de "(...) eficientes slogans, frases de efeitos, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa (...)"¹⁸⁸.

Empenhado em praticar uma arte voltada para os aspectos do popular e do cotidiano, e também pelas possibilidades lançadas por essa nova tendência artística, Frederico Morais, um dos principais articuladores e teóricos desse movimento nacional de retorno a pintura, retoma o método antropofágico para explicar que novamente a arte importa o estrangeiro. Mas, em seguida, preocupa-se com a "redescoberta da nossa própria realidade, nossa história, as gerações anteriores, a tradição, enfim. E nesse reencontro, a criação se renova"¹⁸⁹. Assim, impregnado por este espírito de recomeço e buscando questionar o sistema das artes de então (do papel do crítico, artista e de obra frente à cultura de massa), Morais desempenhará (nas décadas de 70-80) um importante papel como crítico e animador cultural ao promover e incentivar iniciativas regionais que pudessem responder as indagações em curso a respeito da arte brasileira ou latino-americana contemporâneas, como foi o caso da coletiva "Brasil/Cuiabá: pintura cabocla".

Mostrando afinidades políticas e intelectuais que os aproximavam, percebe-se que tanto o texto de Morais como a da crítica de arte Aracy Amaral, que assinam o catálogo, reafirmam (tal como Figueiredo) o discurso do regional como saída aos problemas culturais do país a partir das artes visuais. Persistindo na referência identitária de auto-valorização da minoria, dos grupos marginalizados dentro da sociedade brasileira, a ideia era descentralizar interiorizando, como advoga Morais quando diz que "Importa, hoje, discutir as questões concretas e particulares que nos afligem: minha cor, meu corpo, mas também, minha região, minha cidade, a comunidade do meu bairro"¹⁹⁰.

¹⁸⁸ BASBAUM, Ricardo, op. cit., 2001, p.313.

¹⁸⁹ SEFRIN, Silvana (org). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.105 (Coleção Pensamento Crítico; 2).

¹⁹⁰ MORAIS, Frederico, op. cit., 1981, p.1-2.

Enfim, é essa auto-referência atuando como um código tradutor da produção imagética produzida pelo Macp que vai ser tomada pelos diversos discursos no campo das artes e da mídia e que será responsável por legitimar e fornecer um ponto de vista único, sem ambiguidades para essa pintura local. Uma pintura que se assumia como ensimesmada na espacialidade e na subjetividade identitária tornou-se conveniente a certo tipo de discurso crítico que se esquia de um confronto conceitual mais consistente com a obra em detrimento de uma análise mais genérica, no sentido proposto por Moraes: “E já pensando numa generalização da arte mato-grossense, falei de uma cultura e um *design* caboclos”¹⁹¹.

Mas de que maneira a poética de Alcides se deixará permear por esse discurso externo?

Começando pelo título, há certamente no quadro “Agricultura do Brasil”



25. Alcides Pereira dos Santos: *Agricultura do Brasil*, 1979. Esmalte sobre tela, 84 x 141 cm. Macp-UMFT, Cuiabá-MT.

(reprodução 25) a intenção narrativa de um modo de vida rural. Como testemunho vivo de um passado, as cenas pictóricas de Alcides parecem tangenciadas pelo conhecimento adquirido por prática e experimentação de quem já esteve lá. Por isso, ao segmentar as ações dos personagens em formatos geométricos, suas figuras movem-se e gesticulam com propósitos previamente deduzíveis, como o ordenhador, o lenhador, o agricultor. Ainda, a casa junto aos animais, os apetrechos (pá, cestos, vassoura) e a presença de uma mulher na superfície direita da tela sugerem um ambiente doméstico.

¹⁹¹ MORAIS, Frederico, op. cit., 1981, p.2.

Diferente do boi de Espíndola, que materializa a visão de uma sociedade pecuarista cruel e áspera, a qual gira em torno do dinheiro e da desigualdade, Alcides, na fala de Figueiredo, é um “ufanista patriótico e religioso” que prefere elogiar a lavoura e a agricultura. Imbuído de sua função de representar o mundo como ele é, muitos de seus quadros contam sobre as atividades bucólicas que outrora compartilhara e, mais por amor à pátria, “exalta o homem do campo, o trabalhador braçal e lhe atribui o sustento da nação. Sua pintura seria então uma apologia ao trabalhador, pois é através desses que ele melhor canta o Brasil”¹⁹².

Se para a poetisa e psicanalista Maria Rita Kehl: “A poesia, a rigor, não precisa da biografia do poeta para se sustentar”¹⁹³, na visão de Moraes, a pintura de Alcides nunca ultrapassa os limites de sua experiência pessoal. Através do referente fixo, da realidade inquestionável, do corpo como testemunho. Alcides segue pintando com seu eu que não se dispõe a produzir um indício pictórico do inapresentável ou do inesperado. Pelo contrário, as vastas superfícies de suas telas só deveriam ser ocupadas por figuras, decalques, imitação doutrinária da Bíblia e sua incomensurável criação divina do mundo. Sua análise sobre as obras de Alcides endossa e não vai além do esquema de raciocínio proposto por Figueiredo. Moraes concorda, em síntese, que no quadro do pintor evangelista “(...) o campo emerge como uma espécie de Éden, o cenário para uma eterna recriação do mundo, a visão bíblica da terra, dos frutos e cereais que ela produz e dos homens que a habitam”¹⁹⁴.

Ainda que assim seja, não creio que o quadro se reduz a este único ponto de vista. Gullar ajuda-nos nessa questão quando declara que “(...) o que se vê, nesta exposição, é a vitalidade de pintores que confiam no significado do que fazem”¹⁹⁵. No que se refere ao caso de Alcides, também parece-me pertinente esta observação, dada à formalização peculiar que sempre caracterizou suas obras. Neste quadro (como os demais), a

¹⁹² FIQUEIREDO, Aline, op. cit., 1979.

¹⁹³ KEHL, Maria Rita. *O eu é um outro?* [2009?]. Disponível em: < <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=125>>. Acesso em: 13 ago.2009.

¹⁹⁴ MORAIS, Frederico, op. cit., 1981, p.5.

¹⁹⁵ GULLAR, Ferreira, op. cit., 1981, p.7.

contundência do tema é fracionada pela quantidade e qualidade dos problemas de forma que ele coloca e tenta resolvê-los com certa eficácia. Por mais que seu cenário pareça cristalizar-se em uma pintura bem comportada feita de imagens que prometem uma convivência aparentemente sem conflitos, as cenas em recortes, que não sugerem uma sequência narrativa, propõem uma incursão panorâmica ao universo de pessoas de hábitos cotidianos que tem a capacidade e experiência de produzir coisas.

Alcides mostra-se atento ao animal humano prático capaz de realizar um bom trabalho à luz da experiência concreta. Quero com isso dizer que sua visão pragmática sobre a habilidade do ser humano em fazer uma coisa bem feita, também encontra ressonância nos pressupostos pentecostais que tendencialmente buscam positivar a lógica do trabalho. Em uma de suas mensagens, intitulada "A noite vem quando ninguém mais pode trabalhar", o pastor Flauzilino Araújo dos Santos faz a seguinte prédica pela rádio na web: "Ao criar o homem Deus deu ao homem uma inteligência voltada para a criatividade e uma grande capacidade de trabalho e de serviço". E conclui que, "Não consta que Deus tenha dito que felicidade é sinônimo de inatividade"¹⁹⁶.

Ademais, desde a guilda medieval, Sennet lembra-nos que a religião (no caso a cristã) já havia abraçado, por exemplo, o trabalho artesanal como algo pacífico-produtivo, que supostamente contraporía a propensão humana para a autodestruição¹⁹⁷. Não é sem motivo, portanto, que a convicção político-religiosa de Alcides, em ser um bom exemplo realizando eficazmente as obras daquele que lhe enviou, passou a ser compatível com o vínculo pictórico que se estabeleceu entre trabalho e progresso e que, em certa medida, tangenciou outras questões como moralismo, conformismo e patriotismo.

¹⁹⁶ SANTOS, Flauzilino Araújo dos. *A noite vem quando ninguém pode mais trabalhar. Assembleia de Deus Online: a palavra de Deus até os confins da terra*. Disponível em: <<http://www.assembleia.org.br/>>. Acesso em 05 fev.2011.

¹⁹⁷ SENNET, Richard, op. cit., 2009, p.32.

Mas há também tantas outras possíveis relações considerando que as imagens como representação são atravessadas por uma lógica indeterminada e vacilante. Há pelo menos um ponto a ser observado aqui. É sabido que os sentidos do signo visual não são inerentes à imagem no modo de sua produção, mas contingentes conforme os modos de sua recepção, em suas diversas e variadas circunstâncias históricas. O mesmo vale para a imagem, quando Benatte diz que "(...) o *ser* do texto é inseparável de seu *devir*"¹⁹⁸. Diante dessa perspectiva, o que o artista faz vir diante de nós é a invenção de planos que organizam o espaço e subordinam suas figuras às injunções de um espaço que as aceita em conformidade a uma subjetividade meticulosamente ordeira. Porém, tudo na imagem está aliado a esse desejo que a tudo quer normatizar os arranjos das figuras e objetos nos planos: como o jogo de simetria realizado com o objeto cilíndrico em cor marrom, o desenho singular da árvore em destaque no plano quadrado à esquerda, o contorno branco ao redor de algumas figuras e o contraste das imagens planas com o efeito tridimensional na parte central do quadro, dão mostras da força de sua composição inventiva.

Todavia, se a linguagem do artista não recusa o paradigma da representação e a relação entre o modelo e a cópia que este pressupõe, a estrutura e a articulação da cena no quadro nada tem de voluntário, pois tudo foi planejado para funcionar formalmente. Ou seja, o que se entende por tema¹⁹⁹ diz tanto daquilo que se pretendeu descrever (no que é pintado) quanto para produzir um tipo de efeito na imaginação do fruidor, capaz de situá-lo numa relação imaginária específica com aquele tema (no como é pintado). A pintura de Alcides, ao captar o mundo enquanto estrutura sólida ou através de algo que supostamente permaneceria imutável, de alguma forma condiciona nossa participação a uma relação já

¹⁹⁸ BENATTE, Antônio Paulo. História da leitura e história da recepção da Bíblia. São Bernardo do Campo, SP. *Oracula*, Ano 3, n.5, 2007, p.63. Disponível em: <<http://www.oracula.com.br/numeros/012007/05-benatte.pdf>>. Acesso em 10 jan.2010.

¹⁹⁹ Conforme a definição HARRISON, Charles. *Modernismo*. [trad.João Moura] 2.ed. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001,p.24 e 26.

dada e consumada. Por isso que frente à projeção de uma superfície ordenadora e disciplinada um envolvimento mais profícuo do fruidor em seus espaços fictícios é exigido mais empenho e predisposição para estar atento no sentido que Deleuze propõe, ou seja, proceder a análise das telas não "(...) como se estas escondessem algum segredo fundamental, mas de criar e inventar, a partir de uma atenção às características materiais dos quadros, o regime de circulação de intensidades que melhor os descreva"²⁰⁰.

É por isso que essa configuração pictórica, que foi vista por parte de alguns analistas desse gênero artístico do popular como imitação perfeita da realidade, deve ser encarada como relativa e provisória, uma vez que sua representação revela-nos, sobretudo a intencionalidade de um ato de vontade movido por uma decisão artística que pode ser transformada incessantemente. A adesão ao figurativo na pintura de Alcides é composta pela força da construção dos seus planos geométricos e de suas propositais desproporções que constroem espaços *irrealistas* (tal como a mulher maior que a casa e um objeto que parece flutuar próximo ao telhado), colocando em xeque os paradigmas da representação centrada em algo prévio, natural e transparente ou na reivindicação ao vínculo direto entre o pintado e o vivido. Uma vez que ser imagem é trair um modelo²⁰¹, sua enunciação encontra-se fracionada por essa tensão na qual suas figuras, ao mesmo tempo em que nos fazem acreditar na presença do objeto que representam (uma espécie de felicidade caipira), inquietam o nosso olhar quando as artimanhas ilusórias do seu fazer tornam-se perceptíveis, confrontando-nos com esta doxa do visível preexistente.

²⁰⁰ Foi nesse sentido que Deleuze procedeu com as obras do pintor Francis Bacon, Em sua tese "A imagem-sensação: Deleuze e a pintura" o autor Nuno Miguel Santos Gomes de Carvalho diz ainda a esse respeito: "A pergunta que Deleuze coloca a propósito de Bacon é a mesma que em 1973, colocava a propósito de Fromanger em 'Le Froid et Le Chaud': Como é que ele faz para que o quadro funcione? CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes. *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*. Tese. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, 2007, p.20. Disponível em: <repositório.ul.pt/.../440/.../16228_tese_vers00E3o_final_nuno_carvalho.pdf>. Acesso em: 12 fev.2011.

²⁰¹ Cf. VENTURA, Daniela. *Laurent Lavaut: L'Image*. Disponível em: <http://tir.com.sapo.pt.lavaud.html>. Acesso em 25 jan.2011.

É nesse sentido que a afirmação de Gullar parece proceder, pois, ainda que no caso do artista seja possível a hipótese de um *fazer sem pretensão de questionar a ordem social*, Alcides sabia o que fazia e o que queria encontrar em sua pintura: experimentar o gozo de criar formas. Parece confirmar essa observação os breves comentários dos críticos Flávio de Aquino, que diz que Alcides faz um “naturalismo que se encaminham para soluções intelectualizadas²⁰²”, Ferreira Gullar que aponta Gervane de Paula e Alcides como o ponto alto da mostra, e atribui a pintura de Alcides certa particularidade ao dizer que ele “elabora uma linguagem original, audaciosa e estranha²⁰³”. No entanto é Olívio Tavares de Araújo que, em minha opinião, melhor descreve como a lógica do visível na pintura do artista é processada. Nas palavras dele, “A grande revelação fica reservada a Alcides Pereira dos Santos, 49 anos, expedreiro, que só começou a pintar em 1977, mas possui o raro dom de ser um verdadeiro inventor de formas²⁰⁴”.



26. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*, 1979. Esmalte sobre tela, 90 x 140 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

²⁰² FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.203.

²⁰³ GULLAR, Ferreira, op, cit, 1981, p.7.

²⁰⁴ FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.208.

E foi assim, tomado por uma subjetividade bíblica, que ele mais uma vez reinventou formas. Desta vez, apresentando sua versão do paraíso terrestre na obra "Sem título" (reprodução 26). Sobre a particularidade desse enfoque, antes de qualquer coisa é preciso dizer que, tanto do ponto de vista da história da leitura quanto da história da recepção da Bíblia, nenhum texto pode ser compreendido sem levar em consideração suas diversas interpretações e suas sucessivas atualizações efetuadas historicamente²⁰⁵.

Como o historiador Robert Darnton reconheceu, "(...) o significado de um livro não está determinado em suas páginas; é construído por seus leitores"²⁰⁶. A recepção, é claro, não pressupõe necessariamente a leitura, no caso de Alcides um crente analfabeto, a transmissão da Bíblia dava-se através da cultura oral, como por exemplo, a pregação em voz alta que envolvia a persuasão e dramaticidade da palavra para que a leitura se tornasse convincente. Posto em circulação, o desvelar das palavras de Deus prossegue em seus múltiplos desdobramentos, indo além das interpretações de teólogos, pastores e congêneres. Apesar de todo o processo de secularização efetivado no mundo contemporâneo que também inclui o Brasil, a Bíblia, como entende Antônio Paulo Benatte:

(...) é uma obra aberta com significados extremamente instáveis; ela não tem um sentido fixo e determinável, o que engendra leituras múltiplas produtoras de sentidos divergentes e sempre repletos de contradições²⁰⁷.

É possível dizer que a Bíblia, por sua possibilidade praticamente infinita de atualização, tornou-se um livro contemporâneo de todas as épocas, e uma dessas possibilidades de atualização é que ela opera essencialmente por analogia. Como nos explica Benatte:

²⁰⁵ Cf o artigo do integrante do Grupo Oracula de Pesquisas em Apocalíptica Judaica e Cristã, o historiador Antônio Paulo Bennate discorre sobre a importância da história da leitura para a história da recepção da Bíblia e destaca as afinidades entre os dois projetos historiográficos. BENNATE, Antônio Paulo, op. cit, 2007, p-61-72.

²⁰⁶ DARNTON, R. História da leitura. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p.226.

²⁰⁷ BENATTE, Antônio Paulo, op. cit., 2007, p.67.

(...) a multidão dos pecados de Israel é, de certa forma, a multidão de nossos próprios pecados; o mal que grassa nas sociedades dos primeiros cristãos assemelha-se em muito às estruturas malignas de nossas sociedades contemporâneas; a promessa profética de redenção fala ainda aos corações porque o mundo continua, essencialmente, um mundo sem coração²⁰⁸.

Portanto, é perfeitamente plausível acreditar que, para um fervoroso fiel como Alcides, o tratamento dos temas bíblicos através das artes plásticas tenha sido uma tentativa de responder às questões postas pelo seu tempo, em específico sua preocupação com os efeitos gerais de uma realidade imanente caracterizada pelo individualismo e pluralismo de ideias que diferem dos valores e regras religiosas. Porém, a pintura de Alcides agrega tanto uma visão ascética e salvacionista, baseada na crença de um Deus transcendente, pessoal e moralizador, pois rejeita tudo o que considera pecaminoso, quanto potencializa a afirmação do mistério, a crença no milagre e a prática da magia ofertados e produzidos em profusão pela vertente pentecostal. De certa forma, esse pensamento e essa vibração que acompanham o fervor místico contribuiu para transformar sua pintura em meios de criação plena de criatividade e encantamento²⁰⁹.

Parece-me que Aracy Amaral, ao dedicar uma breve frase em seu texto do catálogo "O grupo de Cuiabá: sol é energia" referiu-se a pintura de Alcides ancorada nesse mesmo pressuposto. Ela disse:

²⁰⁸ BENATTE, Antônio Paulo, op. cit., 2007, p.62.

²⁰⁹ Ainda sobre esta relação com o sagrado, cabe lembrar Lísias Nogueira Negrão que defende que a sociedade brasileira, com sua religiosidade popular sempre conviveu com uma mentalidade encantada, "(...) buscando e participando de rituais mágicos"²⁰⁹, seja através dos cultos afrobrasileiros (umbanda, candomblé, batuque e outros), e dos rituais religiosos do indígenas, das diversas modalidades pentecostais centradas nas manifestações de dons miraculosos do espírito e até mesmo no ortodoxo projeto de romanização do catolicismo brasileiro temos na Renovação Carismática, um movimento leigo formado por pessoas de classe média, a inclusão de elementos mágicos em seus cultos, "(...) voltados às curas e a solução de problemas pessoais de natureza diversa. Uma espécie de pentecostalismo católico". NEGRÃO, Lísias Nogueira. Nem "jardim encantado, nem "clube dos intelectuais desencantados". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.2, n. 59, out.2005, p.78. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v20n59/a02v2059.pdf>>. Acesso em 05 fev.2011.

O grupo é grande em torno a Espíndola e Aline Figueiredo, mas não é possível deixar de registrar a projeção do meio urbano de Cuiabá através da figuração realista de Benedito Nunes, ou *do universo mágico-religioso de Alcides, em suas iluminadas mensagens bíblicas*²¹⁰. (grifos meus)

O que há de irredutível e forte nessa pintura tem a ver com a encenação do espaço pictórico, impondo a organização do visível em termos estritamente ópticos. Sua teatralização apela para o sentido simbólico do relato da Criação do mundo narrado em Gênesis, como se pode ver: na nomeação de Adão, que recebe os animais em casais (macho e fêmea), significando que qualquer ser vivente deve ter seu complemento; na pomba que Adão e Eva carregam em um recipiente e que representa o Espírito Santo, ou seja, o ato do batismo; e, por fim, quando o artista traz Eva passeando sozinha no Jardim, indicando que sem a companhia de Adão ela ficou mais propensa à tentação da serpente (o pecado).

Mas se, por um lado, procuro mostrar que a pintura de Alcides não foi exatamente gestada no cerne do discurso que institui a Pintura Cabocla, também não quero sugerir que é apenas o fruidor atento e conhecedor das questões religiosas que se deixará sensibilizar por ela. Isso porque em seu universo vagueiam inumeráveis questões. Entre elas, buscarei espaço para uma outra possibilidade de leitura que permite, inclusive, dar visão aos ícones religiosos diante de novas cargas de sentido, que não aquelas das quais são dotados os iniciados na religiosidade. Trata-se de uma leitura que investiga os indícios de uma estética *kitsch*²¹¹. Olalquiaca argumenta que várias modalidades de

²¹⁰ AMARAL, Aracy. *O grupo de Cuiabá: sol é energia*, op, cit., 1981 p.13.

²¹¹ O conceito de Kitsch é empregado pela autora levando em conta que, em geral, ele é compreendido "(...) como mau gosto ou uma imitação pobre da arte, e portanto sempre banido para as margens da prática artística, faz exatamente o que essa prática tanto teme: reúne seus temas aleatória e ecleticamente, fragmentando a coesão e a continuidade tão querida pela arte elevada, e depois ousa rerepresentá-la das maneiras mais obtusas, figurativas e sentimentais, para grande deleite de seus consumidores "sem instrução" e para grande pesar dos críticos. OLALQUIACA, Celeste. *Megalópolis:*

apropriações da iconografia religiosa²¹² em sua versão *Kitsch* desenvolvidas na cultura contemporânea realizam:

(...) uma reciclagem irreverente, um gosto pela iconografia e pelo artificial, um prazer na cor, no brilho, no melodrama e na super-determinação, e isso leva a crer que ou o pós-modernismo é *Kitsch*, ou o *Kitsch* é pós-moderno *avant La letttre*, ou ambas as coisas²¹³.

Por corporificar sua representação baseada em um referente indexado, a imagética religiosa de Alcides assemelha-se à experiência caracterizada por Olalquiaca de “kitsch de primeiro grau”. Isto é, ela ainda mantém tacitamente uma distinção explícita e hierárquica entre a realidade e a representação, uma vez que a pintura é uma mera substituta desse real, e para o artista na condição de crente ela se constitui numa ação de reverência direta com as obras divinas. Nesses casos é comum associarem tecnicamente uma produção simples e barata, destituída daquela aparência de acabamento perfeito, na qual usualmente o aspecto *cru* do feitiço “(...) demonstram uma certa crueza que é, ou parece ser, feita a mão”²¹⁴. Essa qualidade, que segundo a autora, é tomada como sinal de *honestidade* e *autenticidade* pelos afeiçoados às práticas religiosas se encontra ausente na representação devocional de Alcides.

Ao contrário disso, há todo um primor regendo as ordenações colorísticas que, por sua vivacidade cromática, aumentam a excitação dos sentidos, tais como o requinte das linhas e cores que formam sua

sensibilidades contemporâneas. [trad. Isa Mara Lando] São Paulo: Studio Nobel, 1998, p. 11-13 (Coleção megalópolis).

²¹² A análise da autora concentra-se nas representações artísticas que tem como referência o universo da iconografia católica trazida para os Estados Unidos por imigrantes de Porto Rico, república Dominicana, México e Cuba. Realizadas nos anos 1980, essas apropriações, segundo seus diferentes meios de produção e função cultural, podem ser distinguidas a partir de três graus de *Kitsch* que passaram a superporem no tempo e no espaço. Essas experiências estéticas e de filosofia peculiares estão circunscritas à circulação da iconografia dos altares caseiros. OLALQUIACA, Celeste. *O santo Kitsch: juntando o lixo religioso* In: OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p-67-89.

²¹³ Idem, 1998, p 11-13.

²¹⁴ Ibidem, p.74.

montanha, o arranjo floral que se destaca no plano central inferior da tela, a configuração das frases em semicírculo, lembrando as famosas fitas do Senhor do Bonfim. Para Alcides, contudo, como se pode comprovar pelo conteúdo da escrita (no céu haverá lindas flores; as flores aqui no mundo murcharão, as flores no céu nunca murcharão, ficarão sempre bonitas), as frases em tirinhas querem indicar a existência da dualidade entre bem (céu) mal (terra) presente desde os primórdios da humanidade.

Enfim, até mesmo no cenário à direita, onde Eva sozinha passeia num mundo em que as plantas, em estado desordenado, parecem estar de cabeça pra baixo, sinalizando talvez a queda e a discórdia provenientes do resultado do pecado, evoca um clima de comoção e encanto (acentuada pela cores vivas, superfície lustrosa e acúmulo de elementos) por aquilo que acredita ser algo completamente único e ordinário. Se, por um lado, a imagem produzida por Alcides mantém-se através de uma ligação emocional diretamente relacionada com o significado devocional de sua doutrina evangélica, por outro, o seu trabalho, ao explorar o drama e o sentimentalismo, inspira e atrai os aficionados do *Kitsch* que não desfrutam da mesma afinidade emocional que têm os crentes com seus objetos²¹⁵. Como explica Olalquiaca, para os aficionados, o significado devocional da iconografia é secundário, pois “(...) o que importa não é o que as imagens representam, mas sim os sentimentos intensos — esperança, medo, reverência — que eles inspiram”²¹⁶.

²¹⁵ Como exemplo dessa prática, a autora fala das diferentes relações para com o Kitsch de primeiro grau vivenciadas por uma moda que nos últimos anos tomou conta da Rua 14, em Nova York, a dos “relógios de Cristo”. Nas palavras dela, “Retangulares ou circulares, esses relógios narram, em três dimensões, vários momentos da vida de Cristo”. E “Para maioria dos compradores de relógios de Cristo, não há contradição em usar a vida de Cristo como pano de fundo para o tempo. Numa cozinha ou sala de estar, esses relógios são usados como extensões do altar caseiro, transmitindo uma confortável sensação de familiaridade com uma figura que representa valores muito prezados”. E por fim, “Sem ter com eles uma ligação religiosa, os aficionados são fascinados pelo caráter direto dos sentimentos que os relógios representam e evocam (...)”. OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p. 75-76.

²¹⁶ Idem, p.74.

Portanto, na definição de Olalquiaca a pintura de Alcides pode ser considerada um “Kitsch popular” porque sua dramatização romântica e



27. Audrey Flack: *Macarena Esperanza*, 1971. Óleo sobre tela, 115 x 165 cm. Coleção Hoffman.

sentimental é levada a sério, ao contrário, por exemplo, do trabalho da pintora norte-americana Audrey Flack (reprodução 27) que há mais de uma década vem utilizando o culto mariano como fonte de inspiração. Para a autora a artista superdramatiza suas Virgens, mas como a própria artista confessa ela recobre este sentimento com o humor, bem como denomina esse recurso de “Kitsch do mundo artístico”²¹⁷. Assim, a iconografia religiosa é explorada (no formato e no sentimento²¹⁸) como experiência moderna no trabalho de Audrey Flack, e “(...) a

maneira como ela utiliza é sobretudo funcional e isolada da tradição mariana como um todo”²¹⁹. Nesse tipo de reciclagem da iconografia religiosa católica, o objeto kitsch tem validade em si e por si, e constituiu o que a autora denomina de Kitsch de terceiro grau. Alcides diferente de Flack elabora uma imagem visando reafirmar seus prazeres devocionais, de maneira alguma intercambiáveis e isolados. Todavia, se em sua prática artística como crente ainda perdura inocência e encanto inerente ao kitsch de primeiro grau, à medida que é disponibilizada para o consumo, esta

²¹⁷ OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p 81.

²¹⁸ Segundo Olalquiaca, “Sua escolha de imagens baseia-se numa identificação com experiências de maternidade, que ela vê como análogas”. Idem.

²¹⁹ Ibidem.

experiência estética torna-se signo flutuante, cuja produção de significado é sempre indeterminada.

As produções pictóricas de Alcides estão suscetíveis a todos os influxos de uma prática visual contemporânea que, inevitavelmente, alteram constantemente os seus significados. E mais do que isso, temos que admitir que qualquer pretensão hermenêutica (seja como crítico, pesquisador, especialista, etc.) de direcionar um rótulo, uma possível definição com relação às obras há muito anda desacreditada. Mesmo a matéria Alcidiana, que incorpora irrefutavelmente as formas visíveis, enfatiza as superfícies estáveis e que se presta tendencialmente a constituição de um sentido preexistente que tenta dar conta de uma pretensa verdade do mundo e, assim, garantir sua imutabilidade, não se furta também da matéria que informa o vazio, a instabilidade e a incerteza. Essas questões, não tenham dúvidas, o artista teve que se confrontar o tempo todo com elas, pois, ao contrário do que se imagina esconder-se no cheio e na certeza só revela a que vazios e incertezas remetem sua pintura.

4 Catalogando as coisas boas de Deus

Gosto muito de avião porque é coisa de Deus, e tudo o que é coisa de Deus é bom. Gosto também de pintar animais, agricultura, umas coisas assim.

Alcides

4.1 Sobre o conceito de ordem

Independente das convicções e diferenças que separam o senso comum da ciência, ambos, em suas práticas cotidianas, buscam algum tipo de ordem (suprema, anônima ou geral) que seja capaz de dar sentido à vida. É fato que a exigência de ordem (racional, coerente, organizacional, funcional, etc.) fundamenta-se na própria necessidade que a raça humana tem de sobreviver e reinventar-se. E essa reinvenção, mudança contínua da vida ou devir, está presente não só no homem, mas em tudo que vive. Ela é um movimento da natureza e do mundo. Dizendo o mesmo, reafirma poeticamente Fernando Pessoa: “Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos/ A noite anoitece concretamente/ E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso”²²⁰.

Os estoicos, na perspectiva da física, chamavam esse processo de multiplicidade de potências. Grosso modo, a potência de um corpo²²¹ reside na sua capacidade em expandir-modificar nas suas múltiplas variações e pelos acontecimentos. Por outro lado, se a vida autoproduz-se por seus exageros e deslimites, para não nos dissiparmos, precisamos

²²⁰ PESSOA, Fernando. *No dia brancamente nublado entristeço quase a medo*. In: *Poemas inconjuntos*. Poemas Completos de Alberto Caeiro. [trad. Teresa Sobral Cunha] Lisboa: Presença, 1994, p.135. Disponível em: <<http://multipessoa.net/labirinto/alberto-caeiro/29>>. Acesso em 15 ago.2010.

²²¹ Nos estoicos há um deslocamento do campo essencial, já que a essência do sujeito não está em algum atributo lógico (como na proposição aristotélica) e sim no próprio sujeito. ULPIANO, Cláudio, op. cit., 1989, p.3.

continuamente produzir formas, contornos, enfim, produzir uma ordem. Em função dessa dinâmica, sabe-se que essa força criadora se exerce a partir de um jogo de contrários (expansão/contração; vida/morte; ordem/desordem) que não conduz ao caos e sim à harmonia do universo. Forças opostas coexistem sem serem mutuamente excludentes. Na perspectiva da produção do conhecimento acadêmico que se tornou preponderante, a teoria do caos organizador (pautado pela física newtoniana e relatividade einsteiniana) fundamentava-se na suposição de que a complexidade do mundo e dos fenômenos se resolveria a partir de princípios simples e leis gerais.

Esse paradoxo da ciência moderna clássica foi contestado primeiramente pelas ciências sociais, que assumindo o papel de liderança na produção do conhecimento no século XX, passa a criticá-lo, porque não acreditava mais que a complexidade aparente dos fenômenos pudesse estar na simplicidade oculta das leis imutáveis da natureza. O pensador francês Edgar Morin, em *Science avec Conscience* (Paris: Fayard, 1982), foi um dos intelectuais que reagiu a essa herança positivista do século XIX, e da qual as ciências sociais tentaram afastar-se. O autor argumenta que, desde a metade do século XIX, o conhecimento científico tem realizado descobertas²²², confirmando que a ideia de desordem também é necessária para a concepção e evolução do universo em sua natureza física, biológica e social. Em outros termos, para uma relativa inteligibilidade do universo é imprescindível misturar esses dois mundos, pois do contrário, teríamos ou um mundo determinista regido somente pela ordem e desprovido de inovação, portanto, de evolução, ou um mundo absolutamente aleatório regido pela desordem, mas incapaz de nascer. De qualquer modo, enfatiza Edgar Morin, "é se desintegrando que

²²² O surgimento da segunda lei da termodinâmica é baseado no princípio irreversível de degradação da energia, isto é, sobre a agitação e dispersão calorífica causa desorganização e afeta todos os sistemas organizados. Outro aparecimento da desordem se dá com a física quântica (no início do século vinte), responsável por substituir a ideia de um determinismo de base para uma relativa indeterminação. E, mais recentemente, nos anos sessenta, também segundo Morin, a desordem aparece no cosmo. MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. 11 ed.rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 189.

o universo se organiza” a partir de um jogo conflitual e cooperativo entre ordem, desordem e a organização, denominado por ele de pensamento complexo²²³.

Incluso nessa vertente, que questiona também a univocidade do pensamento, Morin acredita que esse fenômeno opera a partir de uma combinação, de uma dialógica que constitui a própria complexidade (que vem do termo latim *complexus*) daquilo que é tecido junto. Para Deleuze, é próprio do paradoxo a “`afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo”, destruindo `o bom senso como sentido único (...) e o senso comum como designação de identidades fixas’ “²²⁴. Todavia, nos esclarece Morin, no mundo científico esse tipo de reforma no pensamento continua ainda muito marginal, pois é difícil aceitar essa complexidade como lógica constitutiva dos processos, em geral, físicos, biológicos e humanos. Morin explica que a resistência à desordem tem um caráter metafísico, porque supõe que exista, por trás das aparências (geralmente catastróficas), um mundo perfeito, ordenado e racional. Ela também se reveste de um moralismo que rejeita todos os tipos de distúrbios dos sentidos, das pulsões, etc²²⁵.

De um modo geral, tende a prevalecer em outras práticas da sociedade toda uma mitologia da ordem, na qual a desordem, além de ser objeto de preocupação, gera recusa e exclui o acaso. Porém, há várias formas de ordem, nos alerta Morin. Ainda segundo o mesmo autor, o conceito de ordem, quando passa a dialogar com as noções de singularidade, interação, organização e desordem, torna-se mais complexo. Ele não é mais um conceito simples nem monolítico, porque “(...) ultrapassa, por sua riqueza e a variedade de suas formas, o antigo determinismo”²²⁶, concebido da ordem enquanto verdade deste universo, sob a condição única de lei anônima, impessoal e suprema. Por

²²³ MORIN, Edgar, op. cit., 2007, p.213.

²²⁴ Segundo DELEUZE, Gilles 1988, apud BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p.123.

²²⁵ MORIN, Edgar, op. cit., 2007, p.190.

²²⁶ Idem, p.197.

isso, o conceito comporta também a ideia de determinação (no sentido de coação) e, eventualmente, ou diversamente, as noções de estabilidade, constância, regularidade e estrutura.

Isso significa que, a despeito dos efeitos que esse tipo de prática possa gerar (no limite, vista como um ato arbitrário, irracional, determinista, unidirecional, confortável ou consolador), as pessoas perseguem seus *mundos possíveis e impossíveis*, elaborando-os através de um modelo serial, uma narrativa ordenada, um código taxionômico, um sistema classificatório, uma lógica enciclopédica, uma organização simétrica. Enfim, poderíamos arrolar os infindáveis tipos de artimanhas classificatórias e ordenadoras que tentam esquadrinhar, hierarquizar racionalmente as coisas do (no) mundo.

Há que se considerar, então, que, para os propósitos deste trabalho, é preciso apontar que a prática ordenatória está presente em nossas vidas, pois, de maneira ampla e variada, encontramos-a em uma dimensão privada, pessoal, cotidiana, pública e coletiva. É aqui o ponto ao qual que quero chegar. Em outras palavras, interessa destacar que o limite, enquanto lei, sistema, estrutura, método ou organização, também se constitui como um meio propício para potencializar a ação humana. Meu propósito investigativo sobre esse assunto, contudo, tem um caráter bem mais específico e pontual: investigar quando esse limite torna-se potência em sua forma plástica. A intenção é pensar como se processa e funciona esse sentido de ordem a ponto de tornar possível um diálogo artístico em devir entre Alcides e o mundo/ Alcides com o mundo.

O procedimento plástico do artista encontra na ordem do universo o fundamento de suas verdades lógicas, derivada da crença religiosa e da “racionalidade do [de um] Deus, que pôs em movimento um universo perfeito para demonstrar sua onisciência”, como afirma o filósofo da ciência Alfred North Whitehead²²⁷. Alcides, tal como Abraão²²⁸ — o pai dos

²²⁷ WHITEHEAD, Alfred North 1974, apud MORIN, op. cit., 2007, p.208.

crentes —, é aquele homem que obedeceu a Deus ouvindo seu chamado. Se Abraão parte, Alcides pinta, numa espécie de ordenação compulsiva e numa tarefa meticulosa, o homem e seu mundo tal qual Deus o incumbiu.

Pathos religioso, fetiche, pulsão, fixação, condição afetiva ou estética, é sempre de acordo com o conjunto e aliada por uma tentativa obcecada de organização que o processo criativo de Alcides opera. Utiliza como matéria-prima de sua composição plástica não mais do que alguns elementos da natureza (bichos, flores, alimentos), da indústria (meios de transporte, tecnologia urbana, agropecuária) e do mundo do trabalho (fachadas de fábricas, plantação de lavouras). Por meio desse repertório fixo, sua produção busca valorizar a criação divina naquilo que ela tinha de mais comum e concreta. O pintor busca nas coisas naturais ou fabricadas pelo homem o sentido universal da permanência do ser: produtos alimentícios, pessoas, utensílios domésticos, animais, plantas, edificações são objetos capazes de restituir o mais peregrino da existência humana.

Acreditando na certeza e plenitude do ser, Alcides propõe descrever e inventariar o vasto mundo das coisas boas de Deus. Pintando tudo que não for pecado, porque pecado não agrada Deus²²⁹, a obra, então parte de uma intencionalidade, de um ato deliberado, de uma determinação, como se poderá ver na apropriação dos frutos, pássaros e fachadas de fábrica, centrada em uma sequência lógica e matemática, com fins de transmitir a ideia de estabilidade. A rigor, podemos dizer que sua arte figurativa se prestaria (tendencialmente) a representar os modos de

²²⁸ Segundo Dominique Ponnaud, "Abraão mora na Caldéia. Ao chamado de Deus ele parte. Deus lhe promete uma descendência tão numerosa quanto as estrelas do céu. Abraão se exila com os seus até a terra de Canaã, e mesmo até o Egito. Mas é Canaã que Deus lhe promete. Abraão acredita no impossível: no nascimento de um filho herdeiro da promessa divina, aguardado mesmo em sua velhice extrema e na velhice extrema de sua mulher Sara. Abraão obedece a Deus. A ponto de sacrificar Isaac, o filho da Promessa, se Deus o assim exigir. Abraão é o pai dos crentes, o modelo da fé e da obediência absolutas. Recompensadas, além do imaginável, pela fidelidade de Deus". PONNAUD, Dominique. *Figuras de Deus: a Bíblia na arte*. [trad. João Moura Junior] São Paulo: Editora UNESP, 2006, p.38.

²²⁹ Cf. entrevista a SAMPAIO, Dafne. Nas asas da imaginação. *Revista TAM nas nuvens*, ano 2, n.23, jan.2008, s/p. Disponível em: <<http://www.galeriabrasiliana.com.br>>. Acesso em: 06 fev.2010.

expressão divina na terra. Na imagética alcidiana, “a matéria enlouquecida é ordenada e limitada. Enquanto cópia, a matéria passa a prestar-se à constituição de um saber, saber que dá conta da verdade do mundo e garante sua ordem”²³⁰. Para ele triunfa, portanto, a lógica binária, transcendental e identitária.

Porém, isso não é tudo. Seu olhar enciclopédico sobre o mundo é acossado pelo caráter contingente e provisório de sua linguagem, e sobre o qual qualquer pintura só ganha concretude e veracidade a partir da forma (e das possíveis configurações) que subjetivamente ele escolhe, formula e inventa. É assim que o artista, estimulado por esta imaginação que obedece certa ordem delirante, explora criativamente os efeitos sedutores e ilusionistas da representação das paisagens naturais e citadinas. Alcides não só acredita nos dispositivos classificatórios, como faz deles potência poética.

²³⁰ ROLNIK, Suely. Algumas considerações sobre a estética Deleuziana. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP, 2001, p.2. Transcrição de aulas.

4.1.1 Organicidade geométrica escondendo o caos

A maioria das obras de Alcides nasce do desejo deliberado a uma “certa harmonia regular entre todas as partes de uma coisa”²³¹. O esmero do acabamento, a inflexibilidade das linhas e a retidão dos ângulos apontam para uma linhagem plástica que adota as formas geométricas como expressão da estrutura do mundo e da vida. O sentido convincente do seu geometrismo procura na expressividade da matéria o valor positivo da vida, supondo-a representante de um cosmo ordenado, de uma lei original da natureza. Porém, a ênfase acentuada da racionalidade geométrica idealizada nos seus trabalhos, não o aproxima da tradição construtiva moderna (com seus valores espirituais e transcendentais) nem tampouco da vanguarda minimalista (com seus padrões intransitivos) em “criar uma ‘forma ideal’ e ‘imutável’, uma metáfora exclusivamente visual uma ‘linguagem puramente formal’ ”²³². No princípio plástico alcidiano, a precisão das formas que almeja a organicidade do espaço procura *a priori*, estabelecer uma relação de reciprocidade com o universo²³³ e não figurá-la como um signo de si própria. Isso explica, em parte, porque mesmo utilizando teoria de cunho metafísico-religioso ele nunca chegará a trabalhar com abstração geométrica pura, ou seja, sem a referência visual da realidade²³⁴.

²³¹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A Formação do homem moderno vista através da arquitetura*. 2.ed.rev. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999, p.70.

²³² FABBRINI, Ricardo Nascimento, op. cit., 2002, p.66.

²³³ Denominado por Payot de “mímesis arquitetural”, ele afirma que desde a arte clássica até o início da modernidade, “o edifício se assemelha ao cosmos, e sua construção à criação do universo”. Dessa forma este período da história da arquitetura é dominado por esse reenvio mútuo entre Deus e o templo. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite, op. cit., 2002, p.34-5.

²³⁴ Refiro-me aos artistas modernos cujas questões relativas à arte e à espiritualidade serão tratadas de forma distinta desta. Contra o positivismo e o materialismo, esses artistas acreditavam em um devir espiritual desvinculado das convenções das religiões institucionalizadas. A intenção deles era, por meio da sua expressão plástica, criar a possibilidade de um novo homem e mundo regidos por uma nova ordem espiritual e social superior e mais harmônica. É o caso do artista latino-americano o argentino Xul Solar (1887-1963) que foi sensibilizado “(...) pelos pensamentos dos místicos e suas obras, como as de William Blake, Rudolf Steiner e Aleister Crowley”. KERN, Maria Lúcia

No tratamento plástico da matéria, a utopia de ordem que subjaz aos caos, o pintor submete a natureza convertendo-se “em centro e pólo dominador e organizador do universo”²³⁵. Nesse ponto, podemos dizer que sua pintura evoca a ambição da *arché* renascentista ao perseguir “a crença em uma forma estática, absoluta e eterna que pouco se relativiza”²³⁶. Todavia, se à luz da doutrina pentecostal (do século XXI) a remissão geométrica de suas formas segue tendo pretensões absolutistas e totalizantes, comprometendo-se, portanto, em expressar uma mensagem e uma verdade cósmica, proponho antes de qualquer associação a determinado pensamento ou teoria, tratar essa experiência visual como constitutiva da subjetividade contemporânea que é, como se sabe, cada vez mais ambígua e pluralista²³⁷. Assim como Fayga Ostrower,

Bastos. As invenções da paisagem na modernidade. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia (orgs). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p.143.

Na Europa, além do pintor ucraniano Kasimir Malevich (1878-1935), cujo ideal de um mundo perfeito se fundamenta na Teosofia de Helena P. Blavatsky, ainda temos o caso do pintor francês Piet Mondrian (1872-1944), e do russo Wasily Kandinsky (1866-1944), que trabalharam com a abstração geométrica pura e a utilização de teorias de cunho esotérico ou metafísico, visando criar outro valor doutrinário fora dos limites da razão instrumental. FRÓIS, Katja Plotz. *O sonho asbtrato: a arte geométrica na modernidade*. Cadernos de Pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, n.83, out.2006, p.2-4. Disponível em: <<http://www.pos.ufsc.br/arquivos/41010037/TextoCaderno83.pdf>>. Acesso em 20 nov.2010.

²³⁵ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite, op. cit., 1999, p.74.

²³⁶ Entretanto, como aponta Brandão, desde o antropocentrismo clássico que os valores na ordenação matemática da natureza e da história estavam desvinculados de uma fé na Sagrada Escritura ou na palavra da Igreja. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite, op. cit., 1999, p.72 e 74.

²³⁷ Para Olalquiaca, os diferentes modos de experiências de homens e mulheres cuja sensibilidade é formada pela exposição urbana devem-se ao “caráter extremamente híbrido das identidades culturais contemporâneas, que não podem ser definidas segundo a origem ou outros tipos inerentes de pertinência, mas sim pela intrincada e extensa teia de relacionamentos que diferentes indivíduos e grupos estabelecem em sua prática diária e em suas atuações imaginárias”. OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p.13-14.

E tem mais, a rigor a busca pelo sagrado continua sendo muito ambivalente na medida em que as igrejas neopentecostais apresentam uma capacidade de adaptação extraordinária, vide o exemplo da Igreja Bola de Neve que foge completamente do perfil do fiel pobre, pouco instruído e que mora na periferia. Funcionando em áreas de classe média-alta de São Paulo, e cidades de praia como Florianópolis, Itacaré e Guarujá, os jovens com curso superior oram tendo as pranchas de surfe como púlpito e os hinos religiosos em ritmo de reggae. GWERCMAN, Sérgio, op. cit., 2004, p.9.

acredito que sobre o fato plástico "(...) só se sabe o que o artista se propôs a fazer, constatando o que ele *realmente fez*"²³⁸.

O encanto pela lógica matemática, na produção alcidiana, faz-se mais evidente nas obras em que ele retrata o mundo industrial. Ainda que no período das obras analisadas (anos noventa) a expansão industrial no país tenha desacelerado, o otimismo pelo progresso e o fascínio por este mundo fabril são uma constante desde suas produções iniciais, como "Indústria do Petróleo", 1978, "Salinas do Nordeste", 1979, "Mina de Ferro", 1989, "Na Fábrica", 1990 e outras. No quadro "Volta Redonda" (reprodução 28), de 1990, o grafismo assume a temática da pintura e as articulações entre linha, e impactos de cor e forma tendem a prevalecer "sobre tudo o que estão para além do tema"²³⁹.



28. Alcides Pereira dos Santos: *Volta Redonda*, 1994. Óleo sobre tela. 101 x 149 cm. Foto Horst Merkel. Coleção Vilma Eid. São Paulo.

²³⁸ OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 6.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p.59. Os grifos são meus.

²³⁹ O artigo do Antônio Matias explora a questão do grafismo na fotografia, no entanto me apropriei das características gerais que fundam o conceito. MATIAS, Antônio. *Entender o grafismo*. Disponível em: <http://www.1000imagens.com/artigos/pdf/1000i_artigo18.pdf>. Acesso em 12 dez.2010.

A simplicidade sintética dos planos abriga um grafismo de forte inclinação apolínea, cujas leis de perfeição e harmonia das proporções²⁴⁰ acabam por definir um espaço homogêneo, sólido, compacto e indiviso. Procurando sempre manter plana a forma do espaço, vamos constatar que sua ordenação interior proporcional começa pela própria serenidade do plano pictórico, um retângulo horizontal no qual todos os pontos estão contidos. O fruidor detém-se na natureza do material e na aparente possibilidade de conter o movimento, porém, as diagonais e as superposições que permitem aumentar a movimentação visual, aqui fechadas pela planaridade das cores superfícies, imobilizam-se, pesam e comprimem para um centro apoteótico e aprisionador. Alcides faz da simetria a lei que comanda quase todas as divisões do espaço ao formar unidades que se repetem e o conformam. Pode-se ainda observar que a repetição desse único elemento geométrico é uma tentativa de transformá-lo em um dado sensível para os sentidos e de naturalizá-lo como expressão plástica absoluta de um mundo supostamente uniforme e magnificamente equilibrado²⁴¹.

Não há corrupção da reta, não há saliências, cavidades, transparências, vãos, fugas. Nesse quadro, o rigor pela organização é tanto que o desenho prende-se a determinados esquemas perceptivos que não livram a obra de um objetivismo mecanicista e põem à mostra sua atração em construir uma sociedade exemplar, regida por modelos racionais. É que, por outros caminhos, Alcides também se impôs como questão a utopia cientificista e desenvolvimentista, presente no discurso da arte abstrata de tendência geométrica, expressamente cultivado pelos artistas brasileiros nos anos cinquenta. A adesão à arte concreta entre os grupos de São Paulo (Ruptura) e do Rio de Janeiro (Frente) deriva de um compromisso com o processo de aceleração industrial em andamento no

²⁴⁰ Por definição a proporção é a justa relação das partes entre si e de cada parte com o todo. Ela é segundo Ostrower, "verdadeiramente a medida das coisas". OSTROWER, Fayga, op. cit., 1991, p.280.

²⁴¹ É importante atentar que essa concepção da perfeição absoluta do universo desde o momento de sua criação remonta à religião monoteísta cristã. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite, op. cit., 1999, p.80.

país. Para Ronaldo Brito, o espírito progressista do projeto construtivo da América Latina²⁴² (1940-60) respondia ao ambíguo desejo: “o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar”²⁴³.

Apesar das crescentes divergências estéticas entre os dois grupos, ambos estavam decididos a criar uma arte revolucionária que fosse o emblema de um país novo e forte, e:

Compreendiam a pintura como um agenciamento de elementos puramente plásticos, manifestando a preocupação comum de realizar uma arte rigorosamente não figurativa, de ‘gramática essencialista’ e sem concessões ao subjetivismo. Além disso, ambos os grupos nutriam uma visão utópica e otimista, projetada para o futuro, e partilhavam o desejo de realizar uma arte universal e coletiva²⁴⁴.

Talvez a obra de Alcides tenha alguma relação com apelo de Waldemar Cordeiro que, segundo Décio Pignatari, dizia querer uma arte evidente na qual, “qualquer pessoa, em qualquer repertório, adolescente, criança, homem, mulher, rico ou pobre, chegasse e entendesse”²⁴⁵. Embora não se possa atribuir nenhum tipo de ascendência desse movimento sobre Alcides, por outro lado, se de algum modo ele teve acesso às imagens concretistas, não seria um equívoco negar, ao menos, sua afinidade por elas. Porque, ao contrário do que acontece nelas, a importância de um caráter objetivo e austero no tratamento formal da plástica alcidiana, de forma alguma se desvincilhou dos postulados básicos da arte figurativa. É o que revela, no quadro acima, a estrutura justaposta por retângulo, triângulo, trapézio e quadrado que insinua, por vezes, uma trama abstrata. Mas logo os elementos figurativos do quadro

²⁴² O Uruguai, com os artistas sob a influência de Torres-Garcia, e a Argentina, berço dos grupos Arte Concreto-Invencción e Arte Madi, são os dois países mais célebres dessa variante da arte geométrica pós-guerra.

²⁴³ BRITO, Ronaldo 1999, apud COUTO, Maria de Fátima Moreth. *Por uma vanguarda nacional: a crítica em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p.77.

²⁴⁴ COUTO, Maria de Fátima Moreth, op. cit., 2004, p.94.

²⁴⁵ Idem, p.92.

(a fumaça, a chaminé, a escada, o telhado) devolvem-nos ao edifício da fábrica bem como quebram com o rigor do desenho geométrico. A totalidade do espaço apreende-se desse único ponto, porque é o lugar para onde tudo converge. Da fachada do edifício, é possível imaginar um mundo feito de engrenagens automáticas que desconhecem desperdícios e contra-sensos, e os operários desempenham ali um papel fundamental para o funcionamento do trabalho regulado por uma mecânica rigorosamente exata. Como Alcides, eles também são homens ordeiros.

Já nessa versão anterior da usina de Volta Redonda (reprodução 29), o caráter objetivo da geometria mostra-se mais flexível, ou, pelo menos, as articulações de seus elementos fluem de maneira mais sutil. Por certo não há dificuldade de estruturação no quadro "Fábrica". No conjunto, o movimento da superfície tende para baixo, mas o tom menos ostensivo das cores, a porosidade do vermelho e os vácuos deixados na floração no primeiro plano atenua os efeitos de peso.



29. Alcides Pereira dos Santos: *Fábrica*, 1990. Óleo sobre tela, 80 x 140 cm. Foto PB.

Entretanto, mais do que a imposição de um espaço *frio* e *racional*, a formalização ordenada, reconhecível nos planos fechados das diagonais, na escada, na chaminé, que enquadram os retângulos justapostos em

vertical, indica que as telas de Alcides precisam a todo instante adensar sua forma de aparecer. É preciso entender que por mais que sua maneira de vivenciar as coisas tenha permitido a ele sonhar com a sociedade perfeita e sua forma ideal, não se trata de simples formas geométricas e sim da aproximação a um cânone ideal que fornecia uma referência ordenadora do espaço figurado. A simplicidade das formas (em suas variáveis versões) mostra seu esforço humano em classificar, inventariar e catalogar racionalmente a realidade ou o universo. O mundo maquínico, com suas riquezas e tecnologias, inscreve-se no conjunto fechado e definitivo das coisas que ele enumera como representativas do mundo de Deus.

O fascínio que as máquinas (meios de transportes, usinas, pontes, ferrovias, eletricidade, fábricas), com seus mecanismos irresistíveis e incansáveis, despertava em Alcides guarda, de certo modo, afinidades, por exemplo, com um tipo de projeto enciclopédico que reflete de modo unívoco e racional um universo ordenado ao modo pretendido pelos filósofos iluministas. Se for certo afirmar que seu racionalismo-científico permitiu criar e imaginar mundos engenhosos, por outro lado, há que se levar em conta que, ao afirmar que "Nada é do homem, tudo é de Deus."²⁴⁶, ele ainda insiste numa separação intransponível entre Deus e o mundo, o que poderia ter contribuído para fazer de sua expressão plástica resultado também de um conhecimento que lhe é misterioso, superior, externo e passivo.

Não creio que haja tanta diferença entre o místico que crê num Deus desconhecido ou num cientista que crê numa ordem desconhecida. Como releva Arthur Koesther "É difícil dizer qual deles sobrepuja o outro em sua devoção não-racional"²⁴⁷. De todo modo, ambos os modelos são construções intelectuais que tem a pretensão de oferecer uma verdade universalmente válida sobre o mundo. Só que a verdade é uma ilusão,

²⁴⁶ FIGUEIREDO, Aline. "O ofício divino" – pinturas. Cuiabá, MT: Happening Escritório de Arte, 1990, p.2. Catálogo de Exposição.

²⁴⁷ KOESTHER, Arthur 1964, apud ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência: introdução ao jogo e as suas regras*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p.43.

uma mentira da qual a ciência esconde o nascimento, mas a arte não, ela assume sua natureza falaciosa. Interpelado sobre seu trabalho em uma entrevista o Alcides disse "(...) que a pintura não tem fim, sabe? A pintura é ciência e imaginação (...)"²⁴⁸. Ele sabia que seu conhecimento dependia tanto de um desvendamento científico quanto de sua capacidade criativa de preencher/inventar/produzir um tipo de plasticidade mais próxima da ordem do impensado.

²⁴⁸ SAMPAIO, Dafne, op. cit., 2008, p.2

4.1.2 As séries

Nas séries, as quais denominei de *Comestíveis* e *Pássaros*, o foco central são as frutas, verduras, para a primeira, e pássaros, para a outra, distribuídos em ligeiras variações de tamanho, posição, textura, espécie, feitio e cor. A série *Pássaros* é composta por sete imagens do Grupo A (reproduções 30, 31 e 32) e mais quatro imagens seqüenciadas (reproduções 33, 34, 35 e 36) produzidas entre 1981 e 2005, e foram selecionadas porque põem em evidência a estratégia criativa do artista a serviço dessa ordenação sistemática. O contato do fruidor com a materialidade da obra dá-se através dos estímulos visuais em suas diversas montagens. As imagens da série *Comestíveis* foram reunidas em grupo B (reproduções 37, 38 e 39) e C (reproduções 40, 41 e 42) que, propositadamente, foram perfilados lado a lado com o intuito de mostrar suas diferenças e particularidades. As obras do grupo B foram produzidas em Cuiabá na década de oitenta e a formatação dos frutos comestíveis tem em comum a astúcia do ornamento que se funde em traçados geométricos. Com relação às pinturas do grupo C, foram realizadas em São Paulo no ano dois mil. Em face do aumento da figura em cores vibrantes, pode-se dizer que elas ganham tratamento glamoroso por vontade de espelhar o vivo esplendor das coisas simples. Todas as figuras estão em primeiro plano, e têm na superfície chapada da tela seu cenário. Do fundo saturado dos quadros, saltam frutas, verduras, pássaros, peixes e flores, ostentando beleza e exuberância pelo seu poder de coloração em seus aspectos exclusivamente plásticos.

Grupo A



30. Alcides Pereira dos Santos: *As montanhas e os pombos*, 1981. 58 x 91 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.



31. Alcides Pereira dos Santos: *Pombo*, 1987. Esmalte sobre tela, 80 x 120 cm, Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.



32. Alcides Pereira dos Santos: *Garças*, 1995. 80 x 120 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.



33. Alcides Pereira dos Santos: *Pássaros*, 1994. Óleo sobre tela, 80 x 129 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.



34. Alcides Pereira dos Santos: *Os animais*, 2005. Óleo sobre tela, 80 x 130 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.



35. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*, 1990. Óleo sobre tela, 46 x 104 cm. Coleção Vilma Eid, São Paulo.

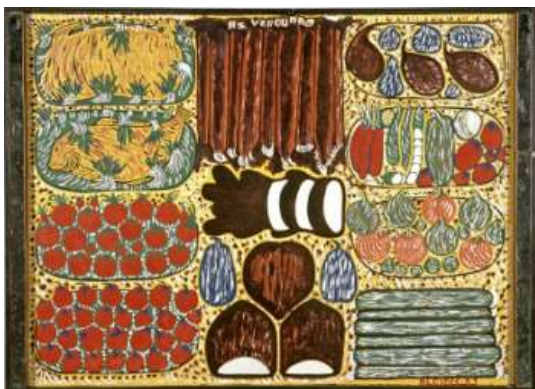


36. Alcides Pereira dos Santos: *Os animais*, 2003. Óleo sobre tela. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.

Grupo B



37. Alcides Pereira dos Santos: *As Frutas*, 1981. EST, 70 x 100 cm, Museu de Arte de Goiânia (MAG), Goiânia-GO.



38. Alcides Pereira dos Santos: *As verduras*, 1981. EST, 70 x 100 cm, Museu de Arte de Goiânia (MAG), Goiânia-GO.



39. Alcides Pereira dos Santos: *Os Alimentos*, 1981. EST, 70 x 100 cm, Museu de Arte de Goiânia (MAG), Goiânia-GO.

Grupo C



40. Alcides Pereira dos Santos: *Frutas*, 2005. AST, 80 x 125 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.



41. Alcides Pereira dos Santos: *Melancias*, 2003. AST, 80 x 130 cm. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo.



42. Alcides Pereira dos Santos: *Alimentações*, 2002. AST, 75 x 117. Coleção Roberto Rugiero, São Paulo

Com relação às obras da série Comestíveis, na qual figuram alimentos, há um rico e vasto repertório dos usos e práticas artísticas de objetos inanimados que abrange a sua representação sob a ótica do natural, simbólico, grotesco, popular, documental, decorativo, religioso, *hobby*, gustatório, convival, efêmero, de *status* social etc, questões essas que os aproximam do que se convencionou chamar natureza-morta²⁴⁹. O termo natureza-morta ganhou evidência como protagonista somente no século XVII (ascensão barroca), na esteira do avanço das ciências naturais e na consolidação das *pinturas de costumes*. Ainda que consideradas secundárias em relação às pinturas históricas, mitológicas e religiosas, as primeiras naturezas-mortas começaram a aparecer na produção artística holandesa, e estenderam-se para toda Europa, em oposição à representação iconográfica católica, uma vez que a Igreja Protestante não admitia a representação de santos e temas mitológicos. Visando seus potenciais compradores (a ascendente burguesia comercial), os pintores desse gênero nos países baixos centraram seu trabalho na pintura de costumes, paisagens, retratos, naturezas-mortas (mesas, comidas, flores, frutas, instrumentos musicais, livros, ferramentas, bebidas, louça, tabaco etc) interiores e motivos arquitetônicos que eram representativos dos valores da produção agro-pastoril dos proprietários burgueses. O processo de autonomia da natureza-morta enquanto gênero, portanto, está ligado tanto à pintura naturalista (associada à ilustração científica) quanto à pintura de gênero representada pelos artistas holandeses.

No final da primeira metade do século XIX, a ênfase desse objeto na obra é retomada pelo programa realista introduzido por Gustave Courbet na França, e particularmente pela obra impressionista de Vincent Van Gogh, bem como através dos jogos formais de Cézanne. Em grande parte devido a sua postura anti-acadêmica, foram os cubistas (Picasso, Gris,

²⁴⁹ Ainda que a história da arte ocidental atribua o nascimento da natureza-morta à idade média, desde a antiguidade imagens de flores, vasos e frutas são produzidas como atestam os afrescos de Pompéia. KIELWAGEN, Jefferson Wille. *Abismos superficiais: antinomias do ornamento*. Florianópolis, SC. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p.61.

Braque etc.), sobretudo os responsáveis por eleger a natureza-morta como o grande gênero artístico, nos informa Agnaldo Farias²⁵⁰. Além disso, merece destaque a configuração peculiar do italiano Giorgio Morandi²⁵¹ que, no conjunto das obras produzidas, tem como tema central a natureza-morta. Na história da arte brasileira desde as primeiras naturezas-mortas realizadas por Albert Eckhout é possível acompanhar o gênero através das produções dos artistas Agostinho da Motta e Estevão Silva (século XIX), Pedro Alexandrino (primeira metade do século XX), e ainda "(...) nos anos de 1950, Milton Dacosta, Maria Leotina e Iberê Camargo, entre outros, realizam naturezas-mortas"²⁵².

Mesmo que após sua popularização e ascensão esse gênero tenha sido visto como uma expressão decadente²⁵³ no campo das artes plásticas, não podemos esquecer que essa desvalorização do tema não foi tampouco *natural* e nem sequer inescapável para outros segmentos na cultura, haja visto que essa tendência — adotada apenas por uma minoria — sempre foi uma opção entre tantas outras. Mas, tampouco, devemos achar que essa vontade de romper²⁵⁴ com uma arte constituída, seja fruto apenas de um hermetismo artístico. A ruptura com o realismo-naturalista

²⁵⁰ FARIAS, Agnaldo. *Lições das coisas*, p. 9-10. Disponível em <<http://www.designemartigos.com.br/licoes-das-coisas/>>. Acesso em 25 nov.2010.

²⁵¹ Em "Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália" (texto da exposição na Estação Pinacoteca, 2006), os curadores Ricardo Miracco e Maria Cristina Bandera afirmam que, "Para Morandi, a natureza-morta é uma maneira de ser, um filtro através do qual a realidade é lida, interpretada e sublimada. O artista resgata a vida silenciosa da matéria inanimada, transmitindo em cada obra a sensação de que se está diante de algo único e absoluto. Morandi conserva a permanente alusão a uma realidade que está além das aparências. Para ele, o importante é 'ir até o fim, até o âmago das coisas' ". MIRACCO, Ricardo; BANDERA, Maria Cristina. Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália. *Revista Estudos Avançados da USP*. v.20, n.58, 2006, p.227. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n58/19.pdf>>. Acesso em 20 nov.2010.

²⁵² *Natureza-Morta*. Disponível em: <<http://www.encyclopediataucultural.org.br>>. Acesso em 20 nov.2010.

²⁵³ Sobre esse aspecto convém lembrar que, "A desvalorização desse gênero pictórico reflete-se na sua própria denominação nas línguas latinas, 'natureza-morta', 'nature morte', e nas línguas saxônicas, 'still life', 'stilleben' (vida imóvel, vida em suspensão), conforme nos informa o verbete da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais sobre o assunto. Disponível em: <<http://www.encyclopediataucultural.org.br>>. Acesso em 20 nov.2010.

²⁵⁴ Como observa Charles Harrison, o vanguardista parisiense Pablo Picasso, "Mesmo nos períodos em que produzia suas obras mais consistentemente 'difíceis', deparamo-nos com momentos de lúcido conservadorismo ou de classicismo". HARRISON, Charles, op. cit., 2001, p.12.

do final do século XIX, como afirma Marcelo Duprat Pereira "(...) foi, antes e mais originalmente, o fruto de uma desconfiança em relação à consistência do real, aberta e fundada pela perspectiva histórica que se impunha"²⁵⁵. Desde então, toda essa crise da representação na arte tem motivado outras revisitações/reflexões sobre a relação do homem e os objetos inanimados do cotidiano a exemplo da obra "Isto não é uma maçã" (reprodução 43), do artista surrealista que criticava a racionalidade burguesa em favor do maravilhoso, René Magritte, e "Escultura morta" (reprodução 44) do criador da anti-obra, que recusava ironicamente o compromisso milenar que a arte mantinha com a representação dos objetos, Marcel Duchamp.



43. René Magritte: *This is Not an Apple*.1964.



44. Marcel Duchamp: *Sculpture-Morte*,1959. Marzipan Sculpture and Insects, 13 1/4 x 8/8 x 3 1/4. Courtesy of Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection.

²⁵⁵ PEREIRA, Marcelo Duprat, op. cit., 1998, p.51.

De maneira diferente, ambos estão preocupados em demonstrar a ambiguidade das imagens que, na experiência contemporânea midiática, incessantemente atuam intermediando a construção do que é considerado real.

Certamente, essa compreensão do problema amplia-se depois da proposta de arte Duchampiana que consistia em apropriar-se de um objeto qualquer do cotidiano, produzido em escala industrial, para recontextualizá-lo no circuito semântico das artes. Considerados, portanto, anti-artísticos, os chamados objetos pré-existentes (*ready-mades*) deslocados de seu *habitat* produzem e valorizam o conceito, a ideia que preside toda ação. Essa implosão da lógica do sistema artístico, tal como praticada por Duchamp, desmistifica antigos critérios da arte baseada, por exemplo, na pintura retiniana, na ideia transformadora atribuída ao ineditismo absoluto da forma, no interesse estético de um objeto dado, na noção do artista como um trabalhador manual, reafirmada pela figura do autor. De todo modo, todos nós, pintores ou não, invariavelmente compreendemos o real a partir de determinada perspectiva histórica do ver, todavia nossa percepção do mundo não é uma atitude receptiva e objetiva. Como nos adverte Foucault²⁵⁶, a linguagem torna visível, acima de tudo, a disjunção entre os campos heterogêneos em que habitam palavras e coisas, imagens e coisas. Por isso, sob o ponto de vista da própria linguagem da pintura, os objetos quando persistem, pois, em apreender *realisticamente* o mundo, sua forma ainda se mantém como um lócus privilegiado e constante de pluralidade de significados.

Visto sob esse ângulo, o enigma da visibilidade, ou a produção de sentidos, não é algo que se esgota na forma instituída como artística ou de pretensão inovadora. Desde que se admita que uma imagem pintada seja deliberadamente um artefato artificial, a imitação do visível, ou do real, nunca se apresenta separada da interpretação. Nesse caso, ressalta Pereira, “representação e visão-de-mundo compõem um núcleo que

²⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. [trad. Salma Tannus Muchail] 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção tópicos).

frequentemente mascara e distorce a realidade”²⁵⁷. Em tempos de reprodução e circulação massiva de imagens que passam a proliferar numa velocidade e extensão vertiginosa, um campo de reflexão abre-se sobre a representação da pintura de natureza-morta, a propósito de sua concepção como pastiche, paródia, cópia, imitação, mímica, reprodução e falsificação etc.

Mas no caso da prática da cópia realizada pelo artista em questão, como ela funcionaria em sua pintura? Sobre Alcides, inclinamo-nos a supor que sua pintura de natureza-morta confirma a tese do historiador Lucien Febvre²⁵⁸, na qual os objetos falam. Começando pela explicação mais prosaica do tema, o fascínio em especial, por esses objetos gustativos pode ter como uma das explicações, o fato de que os mesmos se integravam ao mundo simples de seu cotidiano, como testemunho mais concreto de sua existência mesma. As séries dos vegetais pintadas isoladamente ou referenciando o preparo da terra, dizem-nos do ex-lavrador. Todavia afirmar isso não significa fazer do gesto autobiográfico um código tradutor absoluto e preponderante de sua obra, como ocorreu na análise da crítica de arte e curadora Aline Figueiredo, em razão de sua primeira exposição individual, realizada em Cuiabá no ano de 1979.

A questão que aqui se impõe tem a ver com a construção de um tipo de análise interpretativa que, especificamente no caso dos ditos primitivos, no geral, costuma sobrevalorizar o *assunto* em detrimento da *pintura*²⁵⁹. Nos termos da psicanálise freudiana, é como se toda obra houvesse sempre um conteúdo latente embutido no conteúdo manifesto, passando então ser tarefa da crítica desvendar a verdade (da obra) a partir das aparências. Essa foi uma prática que se estabeleceu na história,

²⁵⁷ PEREIRA, Marcelo Duprat, op. cit., 2007, p.42.

²⁵⁸ FEBVRE, Lucien 1953, apud LE GOFF, Jacques. *História e memória*. [trad. Bernardo Leitão et al]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1990 (Coleção Repertórios).

²⁵⁹ Ainda que o termo pintura também abarque o assunto, a ideia de Olívio Tavares de Araújo é alerta-nos sobre as implicações da valoração do tema (narração, história) sobre os acontecimentos formais (composição, volume, cor, textura etc). ARAÚJO, Olívio Tavares de. Arte Independente de rótulos. In: *NAÍFS; Bienal Naífs do Brasil*. Piracicaba-SP; Edições SESCSP, 2008, p.17.

crítica e na fruição da arte ao longo dos séculos XIX e XX, nos esclarece o crítico de arte Olívio Tavares de Araújo²⁶⁰. Acrescente-se a isso outras explicações extra-artísticas, como ingenuidade, autenticidade, simplicidade, veracidade.

Por fim, é essa persistência em fazer da obra de Alcides uma expressão da ordem do vivido, que é tomada pelos diversos discursos no campo das artes e da mídia, a responsável por produzir e legitimar uma mesma interpretação plástica que repercute até nossos dias. O catálogo da segunda e última individual do artista, "Alcides: meio de transportes e outras histórias", realizada pela Galeria Estação em São Paulo, 2007, corrobora esse ponto vista. Um dos textos que compõe o catálogo reproduz um fragmento do verbete sobre Alcides, escrito por Lélia Coelho Frota²⁶¹. Em suas palavras, o pintor "Evangélico, acredita que a arte é um dom de Deus. Sua pintura, em consequência, reflete o provimento da vida do homem pela natureza, através do cultivo da terra e da pecuária, nas suas relações mútuas"²⁶². É nesse caminho que os analistas (jornalistas, críticos e historiadores de arte, literatos, curadores, artistas etc) dessa vertente artística do popular irão defender certas práticas consideradas originais e representativas de um país, de uma cultura ou de uma identidade pertencente a um grupo social.

De modo algum estou refutando, ou negando que sua criação artística popular agregaria elementos ligados a ancestralidade, arcaísmo e permanências, como o curador Emanuel Araújo²⁶³ se referiu em relação às obras de Alcides na coletiva da "Mostra do redescobrimento + 500". Ainda que o modo de constituição de si, em termos identitários, seja uma possibilidade de criação artística, o que se coloca em discussão, aos

²⁶⁰ ARAÚJO, Olívio Tavares de, op. cit., 2008 p.16.

²⁶¹ O verbete foi extraído do seu livro FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

²⁶² COELHO, Lélia Coelho. *Alcides: meios de transportes e outras histórias*. São Paulo: Galeria Estação, 2007, p.3. Catálogo de Exposição.

²⁶³ ARAÚJO, Emanuel. Artistas e artífices: ancestralidade, arcaísmo e permanências: uma introdução à estética popular. In: *Mostra do redescobrimento + 500 anos*. São Paulo: Pavilhão da Bienal, 2000, p.34-49. Catálogo de Exposição.

moldes de Foucault²⁶⁴ e Roland Barthes²⁶⁵, é essa noção de sujeito moderno baseada no caráter absoluto de fundar, originar a obra a partir de sua subjetividade. De fato, a noção de que existiria uma verdade sobre a vida do artista comunicável ao fruidor, a qual ainda seria coerente e una, é problemática.

Abrindo caminho para outros desdobramentos da imagem de Alcides, eu diria que, para ele, a representação da natureza (pássaros e frutos) é uma vontade de significar, e sua maneira de estar no mundo através da arte. Isso, contudo, não diz respeito somente ao seu feito artístico, se levarmos em consideração que tudo que está no mundo procura significar e expressar. Nesse caso, o real depende de um sentido, de uma interpretação, e é o que denominamos de nossa visão-de-mundo. Por outro lado, se o mundo nunca aparece fora do ver e nem o ver dá-se independente do mundo, constatamos que a visão-de-mundo é, antes de tudo, um acontecer, um estar e ser em meio, como nos ensinam os pensadores Félix Guattari e Deleuze²⁶⁶.

Partamos então para imagens que compõem as séries. Nas duas séries (Comestíveis e Pássaros), o objeto escolhido deixa de ser definido por sua função original e é subjetivizado pela posse e pela criatividade do artista. Esvaziados de sua presentidade, tais objetos colecionados passam a ser regidos mais por sua condição espacial do que temporal. Como afirma Jean Baudrillard, a prática de colecionar aplica-se quando a mesma "se converte em uma forma de enclausurar o objeto, des-historicizá-lo, de maneira que seu contexto seja abolido em favor da lógica sincrônica da coleção"²⁶⁷.

²⁶⁴ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: DA MOTTA, Manoel Barros (org). *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.264-298.

²⁶⁵ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Signos Editora, 1984, p.49-53.

²⁶⁶ Diz Deleuze: " 'Entre' as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma a outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma `e' outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio". DELUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, op.cit., p.37.

²⁶⁷ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.45.

Como se sabe, o gesto de classificar é um ato presente em todos os tempos e lugares. Vem desde o bíblico Noé, que, segundo estudiosos, foi o primeiro colecionador da história da humanidade. Também o filósofo Platão dispôs-se a submeter o múltiplo ao uno, criando um modelo de pensamento inteiramente normativo, perfeito e ideal. No campo da arte atual, o cineasta britânico Peter Greenaway²⁶⁸ recorre aos mais variados tipos de trapaças taxionômicas para mostrar o quão é absurdo o ato patológico da completude a todo custo. E até para quem é atravessado pela loucura psicótica, o trabalho de catalogar os registros de sua passagem pela terra, como no caso do sergipano Arthur Bispo do Rosário, pode vincular-se a uma simetria do caos na qual “extraí do delírio o rigor”, no dizer argucioso da autora Maria Esther Maciel²⁶⁹.

Entretanto, como já foi dito, o exercício criativo da taxionomia em Alcides, em princípio, não tem o propósito de subverter/criticar/ironizar a lógica burocrática que define o uso dos sistemas legitimados de organização do mundo, a exemplo de Georges Perec, Borges, Calvino. Nem, tampouco, apresenta uma simetria desconcertante recorrente, como evidencia Maciel sobre as coleções de Bispo. Ainda assim, em se tratando de Bispo e Alcides, a aproximação é inevitável, pois guardam afinidades dada à condição de negros, pobres, desprovidos de um saber letrado formal (nas artes e fora dela) e, sobretudo, por terem colocado a fé a serviço da salvação do mundo. Porém, na reconstrução de seus mundos míticos ou místicos, Bispo atribui sentido na multiplicidade das coisas

²⁶⁸ Seus trabalhos mais evidentes nessa perspectiva podem ser vistos em seus primeiros pseudo-documentários, “como *Windows*, 1975 (em que faz pela via do nonsense, um estudo estatístico de casos de morte por defenestração), *H is for House*, 1973 (em que leva aos deslimes o ato de catalogar palavras começando por H) e *Dear Phone* (um inventário inusitado de histórias relacionadas a telefone)”. Ou, depois, em seu primeiro longa-metragem, *The Falls* (1980) que foi considerado pela crítica um tributo à pseudociência, e depois seguindo esta mesma estrutura de inventar listas e catálogos falaciosos temos a ópera-instalação *100 objetos para representar o mundo* (1998) e o filme *Prospero's books/A última tempestade* (1991). Em *A walk through H* (1978) o cineasta relata a jornada de um ornitologista “após a morte em direção a um lugar impreciso, designado apenas pela letra H, que tanto pode ser o Céu (Heaven) quanto o Inferno (Hell)”. MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p.29-31 e 8.

²⁶⁹ Idem, p.24.

fabricadas (especialmente nos objetos e detritos do cotidiano), enquanto Alcides, a partir de um número limitado de objetos tecnológicos e naturais (lavoura, animais, flores, temas bíblicos, meios de transporte, indústrias, etc.), tenta descrever a variedade das realizações do homem e da natureza na terra.

Nesse ponto, Alcides difere de um colecionador comum, pois a coisa colecionada não lhe pertence de fato. Na prática, isso não impediu que ele exercesse o maior fascínio do colecionador, que é encerrar e fazer da coisa desejada peça de seu mostruário. De todo modo, como declara Benjamin, "(...) tudo o que se diz do ponto de vista de um colecionador autêntico é esquisito"²⁷⁰. Na concepção alcidiana, a natureza é um bem, uma prioridade, uma afirmação da vida. Por acreditar na potência da linguagem em restituir a presença das coisas, o artista trata de inventariá-las, catalogá-las em pinturas, tentando mantê-las vivas enquanto memória do mundo. Assim, converte seu mundo matérico em sua única linguagem, e dá a sua pintura a mesma estrutura sólida e visível dos seus objetos não percíveis, como se observa em suas superfícies em equilíbrio. Para que esse desejo de controle e afirmação de poder sobre o visível se mantenha, as imagens que nos chegam apontam antes uma vontade de conformar e, por isso, cada rabisco ou pincelada só deve estar a serviço de uma revelação.

Com esse intuito, Alcides acentua ao máximo a presença de recortes em sua superfície, saturando a cor, usando e abusando dos motivos decorativos, inclusive agregando vidro à moldura, e na articulação das formas, quando amplia os contrastes e semelhanças. O artista cria um ambiente em que tudo reverbera: um espaço ao mesmo tempo viçoso e perturbador. Todavia, se o vigor de suas figuras — caju, cenouras, pássaros, folhagens, peixe etc.— dá conta do mundo em sua realidade e densidade, a estrutura da cena nada tem de espontâneo, pois tudo nesta

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: *Obras escolhidas II : rua mão única*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.229.

pintura ostenta ordenação e disciplina. Veremos que nos arranjos de seu inventário de coisas fragmentadas, cada quadro é a um só tempo decorativo e simétrico. E, ao mesmo tempo em que persiste o apreço ao ornamento com o esforço contínuo em barroquizá-la visualmente, pode-se averiguar mudanças sutis e extremas nos procedimentos de recombinação e de montagem, envolvendo diferentes sensibilidades e percepções sobre a imagem.

4.1.2.1 Pássaros

Ao tentar explicar a presença animal na arte mato-grossense, Aline Figueiredo diz o seguinte:

Quase todos os artistas desenvolvem assuntos ligados às imagens de bichos, domésticos ou selvagens, porque eles povoam o nosso espaço físico e imaginário. Nós, que somos do mato, crescemos ouvindo histórias de bichos. Nossa memória tem portanto um arquivo rico de detalhes sobre o assunto e os nossos artistas possuem desembaraço para tratar e sentir o tema²⁷¹.

Nesse ponto, não há o que discordar. Toda visualidade de Alcides é varada por bichos *estranhos* e outros mais familiares. Nas obras que seguem, os pássaros (pombo, cisne, garça) estão desvinculados de sua função enquanto comida, caça, bem como não se prestam a ser personagem do mundo visionário das lendas e do folclore. Pintados de modo peculiar, os pássaros alcidiano entregam-se à superfície não apenas como entes reais (figura, paisagem, natureza-morta), mas, acima de tudo, como entes visuais (linha, cor e plano). No grupo A (reproduções 30,31 e 32), observa-se que a cor branca predomina em diferentes combinações colorísticas.

Alcides sabe que a sensualidade é inerente à cor e, a partir disso, explora essa excitação dos sentidos, formulando, com poucas cores básicas, o efeito expressivo almejado. Não se trata, pois, de representar o movimento dos pássaros que voam, reproduzem, alimentam, constroem ninhos, etc. O que determina o caráter da obra é o próprio movimento da formação da imagem que, no caso, encarna a lógica da ordem. Na pintura "Pombo" (reprodução 31), sete ramos vegetais na vertical separam doze pombos de costas dispostos em duas filas horizontais formando uma

²⁷¹ FIGUEIREDO, Aline. *Pintam bichos na visualidade*. Cuiabá, MT: MACP-UFMT, 1985, p.1. Catálogo de Exposição.

coluna. O excesso de ordenação é, contudo, assaltado por um detalhe falho: o da coluna sem pombo no canto esquerdo da tela. Num ato obsessivo de encontrar harmonias e continuidades, essa pequena sobra, em seu limite, revela a ineficácia e insensatez de toda tentativa de classificar, encaixar, e organizar objetos, pessoas e suas histórias.

Em “As montanhas e os pombos” (reprodução 30) eles estão em pares um de frente ao outro totalizando dois grupos de seis. Paralelo a isso, encanta-nos a forma como Alcides transforma o jogo simétrico em objetos de contemplação estética de grande beleza não-convencional, notadamente nas texturas dos corpos das aves que sugere fragmentos de uma paisagem de montanha. Como um acontecimento fictício, a paisagem é abordada a partir de:

(...) um homem, um ponto de vista e, sobretudo, uma narrativa que possa nomear o que o homem vê e sente; um relato que logre solapar a ameaçadora, insuportável, separação entre o homem e o mundo natural²⁷².

Nesses termos, poderíamos indagar o que é natureza e o que é paisagem. Segundo a autora Maria Angélica Melendi “Para que a paisagem aconteça, não basta o mundo natural, pois ela não pertence à natureza, mas à cultura”²⁷³. Isso parece certo levando em consideração que a decodificação mais contundente da pintura “A natureza” dá-se muito mais pelo que foi imaginado (cultura) do que algo que pressupõe pertencer ao mundo natural (natureza). Apesar da afinidade mística de Alcides com os símbolos naturais, como as garças que representam valores imateriais de um Deus criador, ao desfamiliarizar a noção de realidade, criando um cenário que realça seu valor de objeto — seja através das cores ou dos arranjos ornamentais na tela e moldura—, ele substitui o plano espiritual pelo estético. Tudo indica que a questão da verossimilhança não se coloca

²⁷² MELENDI, Maria Angélica. Entre jardins e pântanos: paisagens alteradas. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs), op.cit., 2010, p.197.

²⁷³ Idem.

para Alcides nessas obras. Não há intenção alguma em recriar um cenário que remeta a uma paisagem campestre, como declarou Figueiredo, ou mesmo ao ecossistema do Pantanal. Diferente dos outros artistas plásticos de Cuiabá, Alcides não faz do meio o argumento maior de sua pintura. Na tela "Pássaros" (reprodução 33), o que primeiro chama atenção é a articulação das cores primárias em sua plena cromaticidade. Em sua composição mirabolante, o azul, o vermelho e o amarelo, por serem cores autônomas, não oferecem sossego aos olhos, mas, ainda assim, é possível deter-se no conjunto rigorosamente organizado pelo artista.

Os animais de Alcides são aparentemente comuns, porém todo resto é manipulado para se chegar a um ambiente onde pudesse reinar uma harmonia ideal. Por conta desse desejo, o foco visual do seu trabalho está na extrema artificialidade da encenação: os bichos, sempre colocados em espaços fechados, estão dispostos como se posassem num estúdio. Os cenários, por sua vez, são de uma intensidade de cor que falta à grande maioria das paisagens. Alcides superdramatiza seus pássaros, tornando-os quadros vivos pelo que apresentam de artificial, cenográfico e espetacular. Há qualquer coisa entre o sonho e realidade nesse cenário hiperflorado e pássaros com bicos platinados que brilham (reprodução 34), ou porque, mesmo aparentando um ambiente em que pese certa sublimação ao artifício, as cores em contrastes e pontilhados ondulantes provocam-nos fantasias (reprodução 35), questão também preponderante na imagem faustosa que ocupa o deslumbrante fundo urdido em vermelho e branco da tela "Os animais" (reprodução 36). Resta-nos, senão, admirar a delicada floração ridente em que povoam peixes e pássaros. Ao oferecer uma experiência plástica na qual o referente é medido pela sua própria iconicidade (aspectos formais), Alcides comprova a capacidade da imagética cultural contemporânea de produzir experiências intermediadas pelo efeito de sentido que Olalquiaca chama de "sensibilidade vicária", isto é, quando "os sentimentos, emoções e sensações são evocados mais

efetivamente pelas imagens da mídia ou pelos simulacros *high-tech* do que pela exposição direta (...)”²⁷⁴.

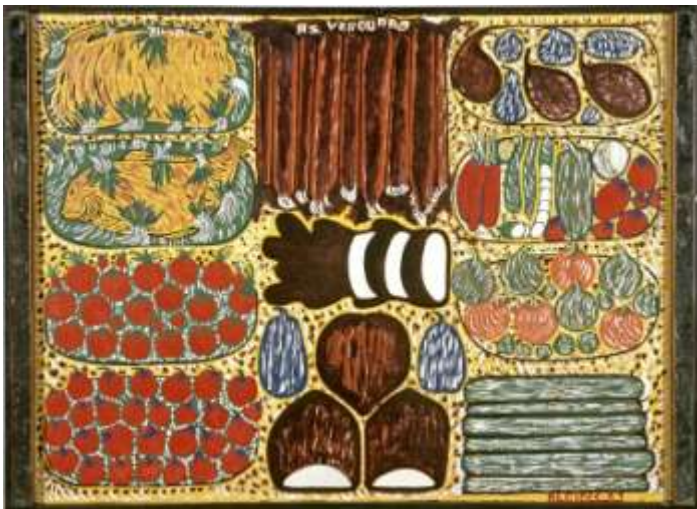
Alcides nos seduz porque a linguagem o faz vítima de uma sedução primeira. Um dos significados de seduzir é enganar com astúcia, desviar do caminho, influir sobre a imaginação²⁷⁵. Sua pintura, enfim, sublima os aspectos mais incontroláveis da natureza porque acredita mais na ordem da conciliação do que do conflito. Uma natureza pacificada, controlável, idílica, eis o tempo da inocência, o lugar em que tudo começa: eis o paraíso. Puritanismo obsessivo? Homem cordato? Não sei. Mas, ainda assim, a condenação parece-me equivocada, porque a linguagem é sempre promessa enganosa de uma realidade. Seu afincamento de inventariar racionalmente as coisas boas de Deus, não pôde escapar aos embustes autorais e às trapaças ficcionais que envolvem a todos que se dedicam a construir seus próprios sistemas classificatórios. Por caminhos inversos Borges, Perec, Bispo do Rosário, Calvino, Platão e Alcides mostram que qualquer modelo de classificação do mundo está fadado a ser um ato arbitrário, subjetivo, conjectural, provisório, tal qual são as criações inimagináveis produzidas pela linguagem. Mas não se pode inferir disso que seu gesto catalogador seja um fim em si mesmo, uma vez que foi, e continua sendo, capaz de mobilizar a linguagem em sua potência poética. Onde mais poderiam habitar tais entes visuais, senão no mundo visionário de Alcides? Suas paisagens são, afinal, fabulações.

²⁷⁴ OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p.16.

²⁷⁵ Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.7.

4.1.2.2 Comestíveis: tateando as texturas

Nos quadros que compõem o grupo B da série *Comestíveis*, o pintor faz uso das artes aplicadas e cria obras ornamentais, combinando padrões que entrelaçam elementos da geometria e da arte de tecer. Na tela "As Verduras" (reprodução 38), a sobreposição das pinceladas pontilhadas, e em intervalos, modula o movimento e gera uma textura que nos faz recordar das tradicionais estampas tecidas pela tapeçaria (reprodução 45). Levando sempre esse excesso de ordenação a sério, o todo é seccionado por porções de verduras e carnes dispostas em três retas verticais. Em princípio, tudo é direcionado em favor da simétrica, contudo, um objeto não discernível disposto no meio e na horizontal, desconcerta, ao menos num primeiro momento a obviedade das regras pretensamente uniformizadoras.



38. Alcides Pereira dos Santos: *As Verduras*, 1981. EST, 70 x 100 cm. Museu de Arte de Goiânia (MAG), Goiânia-Go.



45. Tapete geométrico. Disponível em: <<http://www.modernidadeartes.blogspot.com/2009/04/falando-de-arte.html>>> Acesso em: 10 nov.2010.

Alcides é um artífice zeloso. Seu trabalho de acabamento (em madeira e espelho) nas laterais da moldura não só delimita, mas realça o espaço reluzente da trama geométrica, que por sinal também lembra o ponto de costura. A linha, que sai do pincel e alinhava ponto a ponto os objetos perfilados na vertical, faz do quadro um bordado. Desde o capricho com a moldura, passando pelo cuidado de selecionar os materiais, até pensar detalhadamente na composição da tela e chegar ao resultado que se espera, tudo compõe etapas de um processo muito mais amplo que não envolve apenas o trabalho derivado das habilidades manuais de um artista. Na concepção de Richard Sennet, a perícia artesanal diz respeito também "(...) ao programa do computador, ao médico (...); os cuidados paternos podem melhorar quando são praticados como uma atividade bem capacitada, assim como a cidadania"²⁷⁶. Ou seja, o ato de fazer coisas, até mesmo as mais corriqueiras, é um processo que implica uma relação íntima entre a mão e a cabeça, que, por sua vez, sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias, detecção e solução de problemas. Finalmente, Sennet está interessado em mostrar "(...) que o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer"²⁷⁷.

Ora, se podemos aprender sobre nós e o mundo através das coisas que fazemos, o que a visualidade de Alcides produzida nos anos oitenta em Cuiabá teria (ainda) a nos ensinar? A primeira constatação que se pode fazer sobre as obras de Alcides — como um todo — é que elas resultam de uma combinação de referências cruzadas, seu ato de criar é múltiplo e advém de inúmeras fontes. Do ponto de vista do trabalhador comum, é plausível dizer que o pintor adere a esse jeito específico de pensar mentalmente com os materiais, porque é um modo de fazer que permanece intuitivamente no inconsciente coletivo das camadas pobres. O aspecto *caseiro* de suas pinturas revela sua vocação cultural, herdada também das habilidosas mulheres rendeiras do Nordeste, suas

²⁷⁶ SENNET, Richard, op. cit., 2009, p.19.

²⁷⁷ Idem, p.17.

conterrâneas. Isto me parece certo, pois há em sua imagética traços prontamente reconhecíveis e familiares, com os quais o observador, de alguma forma, identifica-se, e o mercado artístico contemporâneo legitima como sendo arte popular e do povo. No entanto, criar intuitivamente não significa percorrer caminhos de uma circularidade já traçada.

Quando o tema abordado por Alcides remete ao conhecido mundo das frutas *típicas* da região — no caso os cajus — parece-me possível perceber em sua composição uma diluição dessa imagem que supostamente traduziria a atmosfera do lugar e a cara do povo cuiabano. A problemática do visual não se liga ao que representa, mas ao *como* representa, é importante lembrar novamente Deleuze e Félix Guattari quando dizem que é entre e no meio que as coisas adquirem velocidade. Ao modo de Pereira, “A visão-de-mundo se elabora no pintor e a visão do pintor no mundo”²⁷⁸.

Parte da elaboração da visão-de-mundo de Alcides fundamentava-se nos preceitos religiosos. Diante disso, o que o fato plástico evidencia é que a natureza registrada pelo artista reafirma a matéria como expressão de algo sempre exterior, mas tangível. Trata-se de uma interpretação que aceita o mundo como algo pronto. Ao fim, o que lhe agrada é registrar — através da experiência e memória — a exterioridade sensível desses objetos físicos, “(...) como se só as coisas pudessem perdurar para além de nosso esquecimento e nossa precariedade”²⁷⁹ destaca Maciel. “As Frutas” (reprodução 37) da tela Alcidiana para além de fazerem ver uma fixação pela ordem, estabelecem um jogo atraente que encena as possibilidades de combinação das formas, cores e textura. O encadeamento linear continua no quadro “Os alimentos” (reprodução 39), com a diferença que o fundo saturado da tela em pontilhado, retira o aspecto de rendilhado apresentado nas telas anteriores. Note-se agora a presença de pessoas na cena, e é no casal ocupando a parte inferior da superfície que o holofote é direcionado. Ainda que esse recorte faça uma

²⁷⁸ PEREIRA, Marcelo Duprat, op. cit., 2007, p.54.

²⁷⁹ MACIEL, Maria Esther, op. cit., 2004, p.14.

mediação entre o mundo do trabalho e suas trocas, o senso compositivo de valorar o espaço formal surge como uma potência mais efetiva.

De fato, sua coleção dos alimentos é um tributo às regras da simetria e do raciocínio lógico. Nesse sentido, sua iconografia não demonstra quase nenhuma predisposição para se tornar uma espécie de relicário afetivo da cultura identitária cuiabana. Melhor dizendo, o rigor estruturante de sua montagem arranca o objeto de sua temporalidade substituindo-a pela "(...) espacialidade de um repertório fixo, no qual a história é substituída pela classificação"²⁸⁰, explica-nos Maciel. Suas imagens buscam a conjugação, e talvez a compreensão, entre a ordem celestial e o desordenado mundo terreno.

²⁸⁰ MACIEL, Maria Esther, op. cit., 2004, p 19.

4.1.2.2.1 Primeiro se come com os olhos

Em meio à semelhança explícita dos objetos repetidos em série, percebe-se nos quadros pintados em São Paulo uma mudança de foco, devido à ampliação dos alimentos que são dispostos inteiramente a frente da tela. Muito mais próximos e quase palpáveis, eles atingem um efeito visual que aflora — mais do que as pinturas produzidas em Cuiabá — a matéria como uma realidade física em seu aspecto degustativo. Por ora, os frutos de Alcides parecem recusar obstinadamente um olhar para além das aparências. Vamos às obras.

O conjunto, em si, apresenta redução dos motivos decorativos, mas o espaço representativo continua sendo manipulando pelas ordenações taxionômicas. Nas apropriações das coisas, nem sempre, contudo, seu desejo de ordená-las mostra-se tão nítido. Dos três quadros escolhidos, “Frutas” (reprodução 40) é o que passa a impressão de ter sido feito de modo casual, porque as mesmas parecem estar mais soltas na composição, dando ideia de movimento (no sentido de flutuar) e também de dispersão, como é dado a ver nos curvilíneos cachos da banana, na inclinação das cenouras, nas várias direções que as bolas amarelas (lembrando pequenos frutos) assumem por todo plano pictórico.

Olhando mais atentamente, veremos que nada é aleatório ali, e o ritmo conjuga com o desejo de impor certa ordem ao ambiente. E haveria um ambiente? Ou melhor, como aprofundar uma imagem na qual abundam superfícies? Se os elementos da alimentação não estão sobre a mesa, o que reportaria a uma cena doméstica, ou mesmo dispostos em prateleiras indicando um local público como mercado ou feira, é porque os pertences de cozinha (cesta com frutas, panela) que lá estão não postulam sua especificidade, pois se misturam aos frutos na qualidade coextensiva do que é físico. O isolamento da coisa em si — como técnica ou conceito — quer mostrar a vitalidade e a energia da substância que

nada tem de morta e imóvel, conforme sua definição nas línguas latinas e saxônicas respectivamente. De alguma forma, a expressão *vida silenciosa* não ajuda a entender a presença desses objetos do cotidiano na representação plástica de Alcides. Seu interesse pela matéria não se limita à superfície visível das formas como fim e sim como meio de revelar, de certo modo, também seu espírito e sua alma em termos metafísicos.

Como a poetisa Cecília Meireles²⁸¹, o pintor sabia que tudo é vivo e tudo fala em sua linguagem secreta. É a partir da cor, que palpita e ordena, que podemos vislumbrar o ambiente vivo que Alcides reivindica para essas infinitas formas da natureza, as quais cercam nosso mundo particular. Nessas imagens em que tudo parece levar a uma intensidade física da coisa, o plano pictórico é construído por repetidos campos de cores que obedecem a uma disposição simétrica criada: do lado esquerdo, instaladas em um suporte, seis frutas redondas reunidas na vertical, alternam em cores o vermelho e verde; abaixo temos um agrupamento de cinco cenouras dispostas em escala que vai do menor para o maior ou vice-versa; na posição inferior, dois objetos retangulares listrados e não comestíveis sobrepõem-se diagonalmente; ao lado dele, quatro pedaços de cenouras inclinadas na horizontal formam outro conjunto e assim segue sucessivamente. A ordenação dos subgrupos não acentua os recortes, pelo contrário, ela estabelece ao espaço uma unidade, continuidades que ocultam suas costuras.

Por identificação e preferência, o pintor vai dispor desses vegetais repetindo-os com pequenas modificações de formato e cores, porém, alterando sensivelmente suas sequências. Ainda interessado na técnica ou na simetria, Alcides é atraído, antes de tudo, pelo potencial plástico das cores vivas. Sente-se enriquecido porque encontra e reconhece, na máxima intensidade das cores dessas opulentas frutas, o agora de sua existência. Por um dever de amor, ele não ignora a grandeza e a presença generosa dessas humildes coisas que normalmente, sem maiores

²⁸¹ MEIRELES, Cecília. Da solidão. In: ALMEIDA, Wilson Roberto de Carvalho de. *S.O.S. Redação*. São Paulo: Escala. s/d, n.3, p.66-71.

pretensões, apenas nos saciam. Daí que nos alimentos do artista, tudo é tão repleto de fulgor que é difícil ficar indiferente a sua figuração.

A importância visual do vermelho no quadro “Melancias” (reprodução 41), por exemplo, confirma essa intenção esfuziante no destaque que dá às frutas caju, caqui e melancia. Funcionando como palco para encenar as combinações cromáticas, temos o fundo preto em pontilhado amarelo e uma espécie de franja contornando as bordas. Com exceção dos cajus que estão espalhados, aqui as cores-superfícies são reunidas em pares semelhantes, mas acumulando diferentes variações formais entre linhas verticais e horizontais, entre a configuração circular, oval e cilíndrica. Nas ordenações colorísticas, as misturas das cores de impacto visual maior sustentam o caráter plano do espaço, cativando-nos pela harmonia que delas se irradia.

Na tela “Alimentações” (reprodução 42) ao escancarar a obviedade da montagem, o espaço plano novamente é animado pela interligação entre semelhanças e contrastes. Desta vez, porém, é o alinhamento que conduz à ordenação. Como uma brincadeira fácil de acompanhar, o percurso é horizontal nas duas direções (esquerda-direita), e três filas paralelas alternando as diferentes espécies frugais, formam o quadro. Para além de criar ritmos e caminhos para os olhos, e de buscar incessantemente uma narrativa ordenada do mundo, ao criar uma relação de afeto com os alimentos, eu diria, à maneira poética de Barros²⁸² que Alcides queria *crescer pra fruto...*

²⁸² O poema original é, “Eu queria crescer pra passarinho...”. BARROS, Manoel, op. cit., 2004b, p.30.

5 A irreverência do duplo nas imagens do Brasil

5.1 Livro didático

Com o fim da ideia de arte moderna²⁸³, as pessoas envolvidas (artistas, crítica de arte, galeristas etc) com arte pós-vanguardista, constataram que “arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramentos de linguagens”²⁸⁴, como aponta Ricardo Nascimento Fabbrini. Funda-se, então, um território descentrado, composto de múltiplas e complexas conexões, dentre as quais se embaralham os modos de fazer, extinguem-se os movimentos, deslocam-se as funções, dispersam-se as práticas enfim, uma arte que tenta responder ao impacto das mudanças em curso, desenvolvendo estratégias que possam repotencializar a imagem em sua versão informático-midiática. No Brasil o impacto que as imagens das mídias (TVs, revistas, livros em quadrinhos, jornais) causaram na população, em geral, refere-se ao surgimento de um novo mercado cultural internacional no contexto do mundo pós-Guerra Fria. Alimentado por uma tecnologia revolucionária produzida pelo marketing de massas e das novas mídias, esse fenômeno cultural vai acelerar os próprios processos de transformação da sociedade capitalista, provocando novas formas e cruzamentos tão impuros quanto criativos, que impossibilitaram qualquer retorno às mitificadas origens²⁸⁵.

Em meados dos anos de 1970, uma parcela considerável de pintores e escultores passaram a recuperar imagens de um repertório imagístico cada vez mais amplo. Denominado de citacionismo, esse procedimento

²⁸³ Esse ponto é discutido mais adiante no texto.

²⁸⁴ FABBRINI, Ricardo Nascimento, op. cit. 2002, p.24-5.

²⁸⁵ O conceito de origem aqui tem a ver com o processo de territorialização de caráter identitário, cujo processo de forjar uma nação deve-se ao desejo de pertencer a um lugar, de constituir um todo, de configurar um grupo, de compartilhar códigos exclusivamente baseado em uma língua e sentimento pátrio.

artístico empreendido principalmente pela arte moderna e contemporânea, aplica-se à apropriação que o artista faz do universo de imagens já consagradas na história da arte, e a utiliza como parâmetro para compor sua obra. No Brasil, esse recurso plástico foi utilizado também por artistas como Tarsila do Amaral, do movimento modernista, e, posteriormente, na década de sessenta, Rubens Gerchman, Antônio Dias e José Aguillar utilizaram como referências imagens de extração popular/e ou da história brasileira. Ainda que artistas de um modo geral pudessem compartilhar de um banco de dados comum, formando o que Tadeu Chiarelli chama de “cultura planetária”²⁸⁶, a função e o sentido da imagem estavam desobrigados — conforme propunham as vanguardas históricas — de trazer uma novidade absoluta das formas. No entanto, uma nova geração de artistas do fim da década de setenta e início da de oitenta inauguram uma outra relação com este banco de dados diferenciando-os de seus antecessores. Sobre isso, diz Chiarelli:

Essa nova geração, nascida após o término da Segunda Guerra Mundial, vivenciou de maneira mais totalizadora (praticamente desde o berço), os novos meios de comunicação — sobretudo a televisão, mas também revistas, cinema etc. —, recebendo sem nenhum tipo de resistência preconcebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias²⁸⁷.

Neste contexto marcado pela cultura massiva, outros embates atravessam a relação da imagem como mediadora de sujeitos e mundo social. Somado a isso, não podemos esquecer também que a dimensão do estético amplia-se a partir das décadas de setenta e oitenta, e Alcides é mais um desses artistas que, efetuando ao seu modo as múltiplas e difusas referências, contribuiu para construção de uma arte estilhaçada, ambígua e complexa, incapaz de sedimentar-se em uma estética

²⁸⁶ CHIARELLI, Tadeu, op. cit., 2001, p.266.

²⁸⁷ Idem,p.265.

predominante. O dinamismo e a segmentação do contexto exigiram do pensamento explicações mais flexíveis para compreender o que não podia mais ser ignorado ou camuflado: a reciprocidade e a dependência das relações entre arte, cultura, sociedade, mercado e mídia²⁸⁸.

No âmbito da arte, as novas articulações acerca do conceito de estética devem-se ao controverso e polêmico debate em torno das definições de moderno e pós-moderno surgidos na década de sessenta. Na acepção de Eleanor Heartney:

O "pós-modernismo", como o próprio termo sugere, é inconcebível sem o modernismo. Pode ser entendido como uma reação aos ideais do modernismo, como um retorno ao estado que precedeu o modernismo, ou mesmo como uma continuação e conclusão de várias tendências²⁸⁹.

Independente das diversas e contraditórias definições abertas por este debate, é consenso que as maneiras que percebemos a nós mesmos e aos outros estaria agora baseada, antes de mais nada, nas imagens mediadas pela mídias como um todo. Com o deslocamento do conceito de referente, novas maneiras de significar surgiram, como as experimentadas no campo da arte. Os ataques vieram de todas as direções repudiando, por exemplo, o dogma greenbergiano e a sua crença na arte moderna como um campo autônomo e auto-referente da atividade humana. Tendências como a arte pop, que se abriu para o mercado de cultura de massa, o minimalismo, que tornou o observador parte da obra, sem esquecer a arte conceitual e performática, isso só para ficar com alguns exemplos, contribuíram para demolir a ideia de exclusividade da obra de arte e da noção de estilo próprio²⁹⁰. Como sintetiza Heartney, nesse novo mundo "(...) as obras de arte ressurgem como textos, a

²⁸⁸ BUENO, Maria Lúcia. Ampliação do mundo da arte. In: *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999, p.211-219.

²⁸⁹ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. [trad. Ana Luiza Dantas Borges] São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.6.

²⁹⁰ E ainda temos o pós-minimalismo, estátua viva, *land art*, neo-expressionismo, feminismo e multiculturalismo, e outros.

história é exposta como mito, o autor morre, a realidade é repudiada como convenção antiquada, a linguagem governa e a ideologia se disfarça de verdade”²⁹¹.

Alheio às tendências artísticas em voga, Alcides ao seu modo, reage também a esse movimento e, ao criar suas imagens, faz uso de reelaborações de imagens que não são suas, criando imagem de imagens²⁹². Formulando suas indagações a partir de uma vertente artística que opta pelo uso de imagens ligadas ao universo da antropologia, da geografia e da história brasileira, pode-se afirmar que entre as referências presentes na produção imagética de Alcides (1970-1990) está um ponto de contato com as imagens disponíveis no amplo e variado acervo iconográfico dos livros didáticos, almanaques e revistas²⁹³. No que concerne ao grupo de imagens analisadas neste capítulo, elas mostram maior evidência de um agenciamento com a iconografia reproduzida nos livros didáticos.

Suscetível a esse ambiente de informação padronizada pelas mídias, *as apropriações do Brasil* elaboradas por Alcides, embora guardem algum elo apaixonado pelas imagens escolhidas, (tal qual fizeram “as metáforas do Brasil”²⁹⁴ de Humberto Espíndola, João Câmara e Antonio Henrique Amaral) vão trazer outros tipos de recepção criativa. Em sua pesquisa sobre circuitos subalternos de consumo²⁹⁵, Brandão aponta via Canclini

²⁹¹ HEARTNEY, Eleanor, op. cit., 2002, p.7.

²⁹² Na arte em especial, essa mudança pode ser verificada (cada vez mais) por uma produção incessante de imagens cujo objetivo era provocar um deslocamento do significado original das imagens manipuladas. Os artistas não podem mais se desvincular (se é que algum dia puderam) de um tipo de experiência artística na qual, a imagem não é mais sua, “que é imagem de imagens”, conforme dizem André Parente e Kátia Maciel. BASBAUM, Ricardo, op. cit., 2001, p.9.

²⁹³ Conforme Humberto Espíndola, seu repertório de imagens foi extraído da Bíblia e ilustrações dos livros didáticos. ESPÍNDOLA, Humberto, op.cit., 2009, p.1.

²⁹⁴ Nomeação dada por CHIARELLI, Tadeu, op. cit., 2001, p.263.

²⁹⁵ Por consumo subalterno a autora compreende ser o consumo transnacional de objetos considerados menos *nobres*, de pequeno valor, cópias baratas, quinquilharias, os *made in China* encontrados geralmente nas prateleiras dos camelôs das cidades latino-americanas e, como ela expõe, possivelmente tais objetos descartáveis frequentem nossas casas. BRANDÃO, Ludmila de Lima. *Circuitos subalternos de consumo: sobre cópias baratas, falsificações e quinquilharias*. Comunicação, mídia e consumo. São Paulo, v.4 n.10, p.102, jul.2007, p.103. Disponível em:

que cada vez mais o consumo cultural tem afetado a forma de organização da racionalidade em termos econômicos, sociopolítico e psicológico nas sociedades como um todo. Uma cultura de tendência transnacional, baseada no consumo, vem confirmando que, para esse novo mundo de conexões múltiplas e diferenciadas, os compartilhamentos ou diferenciações entre grupos sociais estão sendo formados "(...) por meio de subsistemas culturais de diversa complexidade e capacidade de inovação"²⁹⁶. Para Canclini isso quer dizer que esses subsistemas se organizam menos em termos de oposição simples como nativo e importado, tradicional e moderno, ampliando, portanto, as possibilidades de combinação das preferências e identificações²⁹⁷.

Sem fazer uso contínuo da escrita e da leitura, o artista vai construir suas imagens a partir de um modelo cultural massivo que potencializa ainda mais os sentidos, na medida em que, nele, a prática oral se complementa com a sonoridade, com a escrita e com a visualidade. Indo atrás, recebendo doação, pedindo ou achando, Alcides teve acesso aos livros ilustrados de escola. Esse relativo acesso aos livros didáticos foi oportunizado pela política governamental que, desde 1929, tem feito vários experimentos para levá-lo as escolas brasileiras²⁹⁸. Só para ter uma noção do desenvolvimento desse programa do governo, a partir do Decreto-Lei nº 869/69, que torna obrigatório o Ensino de Educação Moral e Cívica (EMC) em todas as escolas brasileiras, veremos que os manuais

<<http://www.revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/106/104>>.

Acesso em: 06 jan.2011.

²⁹⁶ CANCLINI, N. Garcia 2001, apud BRANDÃO, Ludmila de Lima, op. cit., 2007, p.102-103.

²⁹⁷ Maiores detalhes sobre esse assunto ver: CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. [trad. Maurício Santana Dias e Javier Rapp]. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

²⁹⁸ Em 1929, surge o Instituto Nacional do Livro (INL), como um órgão específico para legislar sobre políticas do livro didático. Apenas em 1934, no governo do presidente Getúlio Vargas, o INL recebeu suas primeiras atribuições. Em 1938 pelo Decreto-Lei nº 1.006, de 30/12/1938 foi instituída a Comissão Nacional do Livro Didático (CNLD) que regulava os assuntos referentes à produção, controle e circulação das obras. Por fim, o atual Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) veio substituir o Programa do Livro Didático para o Ensino Fundamental (PLIDEF, 1971) em 1985. Ver mais sobre o assunto: <<http://www.fnede.gov.br/index.php/pndi-historico>>. Acesso em 21 jan.2011.

didáticos desta disciplina já dispunham de dez exemplares circulando no mercado, e em 1971 já havia publicado mais treze livros²⁹⁹.

Sabe-se que o livro didático compõe a cultura e a memória visual de muitas gerações que frequentaram ou não o ambiente institucionalizado do ensino. A despeito das mudanças que a sociedade passou e tem passado, ele ainda atua como mediador na construção do conhecimento³⁰⁰. Ele é uma dessas mídias específicas que, desde a era Vargas, das reformas educacionais de 1961/71, da expansão da rede de ensino, do avanço das pesquisas sobre imagens (década de oitenta) e da nova forma de expressão veiculada pela televisão, vinha reformulando sua apresentação e linguagem, bem como ampliando seu mercado editorial³⁰¹.

²⁹⁹ Em 1966 foi realizado um acordo entre o Ministério da Educação (MEC) e a Agência Norte-Americana para o Desenvolvimento Internacional (USAID) criando a Comissão do livro Técnico e Livro Didático (COLTED) cujo objetivo era coordenar as ações da produção, edição e distribuição do livro didático, e ainda pretendia distribuir gratuitamente 51 milhões de livros no período de três anos. Porém, de acordo com os autores Neli Klix Freitas e Melissa Haag Rodrigues, apenas em 1997, e com a política de execução a cargo do FNDE é que se iniciou uma produção contínua e massiva de livros didáticos. FREITAS, Neli Klix; RODRIGUES, Melisa Haag. *O livro didático ao longo do tempo: a forma do conteúdo*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/melissa-neli.pdf>. Acesso em 05 jan.2010.

³⁰⁰ Ainda conforme Freitas e Rodrigues, o livro didático no Brasil ainda é um dos instrumentos de aprendizagem mais utilizados, quando não o único que o professor do ensino fundamental pode trabalhar em sala de aula. De todo modo, no universo escolar atual há uma gama variada de outros instrumentos que coexistem com o livro didático (quadros, mapas, enciclopédia, audiovisuais, softwares, CD-Rom, Internet etc), mas ainda assim, assinalam os autores, ele continua ocupando um papel central. FREITAS, Neli Klix; RODRIGUES, Melisa Haag. Idem. Sobre o assunto ver: BITTENCOURT, Circe M. F. Autores e editores de compêndios e livros de leitura (1810-1910). In: *Revista Educação e Pesquisa*, v.30, n.3, São Paulo, p.475-491, set-dez, 2004.

³⁰¹ A mudança de manual escolar para livro didático deu-se a partir da década de sessenta com a democratização do ensino, e foi quando as características do livro tiveram que se adaptar à nova realidade escolar. Freitas e Rodrigues destacam a mudança no aspecto visual das capas (de 14x18cm passou a 21x28cm) que, segundo eles, "de austeras e rígidas passaram a oferecer um visual mais direcionado ao público escolar, com ilustrações e imagens". Por outro lado, até 1985 o livro era descartável, ou seja, era produzido para ser usado pelo período letivo de um ano, por conta disso era costume usar papel de baixa qualidade, a fim de reduzir custos e aumentar as tiragens, isso prejudicava todo o projeto gráfico. FREITAS, Neli Klix; RODRIGUES, Melisa Haag. *O livro didático ao longo do tempo: a forma do conteúdo*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/melissa-neli.pdf>. Acesso em: 10 nov.2010. Sobre o assunto ver: FARBIARZ, Jackeline Lima, FARBIARZ, Alexandre. O designer como mediador na interação do uso da imagem entre o livro e o leitor. In: *Anais do P&D Design 2004*. 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e

O pintor torna-se consumidor de tais objetos visuais que, ao longo de uma trajetória editorial valorizam-se e aprimoram-se cada vez mais o uso de diferentes fontes imagéticas: mapas, gráficos, arte brasileira, gravuras, pinturas, desenhos dos viajantes europeus, fotografias e desenhos dos ilustradores das editoras. Geralmente são as cores, as imagens, os títulos que chamam a atenção de quem folheia um livro novo. Tudo indica que não foi diferente com o pintor, pois mesmo levando em conta a baixa qualidade do projeto gráfico dos livros que circulavam no período, o prazer sensorial do objeto-livro produziu eficácia. Alcides vai coletando as imagens (que o interessam) veiculadas por esse formato comunicativo com o intuito de criar sua imagética. No seu trânsito pela sociedade letrada ele pensará a escrita diferente, ela o desafia, mas não o detém.

Diferente de outras mídias, como a televisão e o rádio que não obrigam o sujeito a parar, o livro exige pausa, atenção e concentração, uma condição favorecida pelo próprio comportamento obstinado do artista. Além de sua função pedagógica, outras mediações o atravessam como o político, o econômico e o cultural. Máquina propícia para exercer poder, o material didático, ficará, de fato, cada vez mais dependente das relações de força existente entre os diversos grupos sociais, empresariais e políticos do período. Como qualquer outra mercadoria que percorre os caminhos da produção, distribuição e consumo, esse suporte midiático é portador de intenções e construtor de significados. Ele visa um resultado, um fim. Mais especificamente, sabe-se que usualmente o papel das ilustrações na maioria dos livros ou manuais escolares tem a intenção de repetir ou explicar uma história.

Certamente que as representações visuais e a linguagem verbal que compõem o material didático — sobretudo no ensino da Educação Moral e Cívica (EMC) — colaboram para a construção da “narrativa da nação” por veicularem crenças, valores próprios de uma comunidade imaginada, tal

qual a cultura nacional, como define Stuart Hall³⁰². A força de persuasão dessa mídia impressa parece marcada por um fechamento máximo de significados. Além disso, os livros com imagens desde a tenra idade desempenham um caráter pedagógico, neles aprendemos a associar as palavras e as imagens com as coisas. As palavras ganham reconhecimento e familiaridade através das imagens, e a interrogação da menina Alice faz todo sentido: “para que serve um livro sem imagens?”³⁰³”.

Da imagem como narrativa, diz o escritor Henry James, “Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma ideia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema”³⁰⁴. Mas o que interessa indagar é como ele interagiu a toda essa investida visual ufanista. Teria ele respondido de forma positiva transformando sua imagem em uma espécie de narrativa embrionária da nação, uma pintura a espera de um narrador? Ou, de outro modo, de que forma, em quais condições o consumo dessas imagens conjuga-se as suas obras?

³⁰² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005, p.25.

³⁰³ CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000, p.34.

³⁰⁴ JAMES, Henry s/d,apud MANGUEL, Alberto, op. cit.,2001, p.16

5.1.1 Associações peculiares em “Ciclos Econômicos”



46. Alcides Pereira dos Santos: *Ciclos Econômicos*, 1978. Óleo sobre tela, 80x136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

Em um primeiro momento, a legenda escrita em cor amarela na parte central do quadro (reprodução 46), “ciclos econômicos nos primeiros anos após a descoberta do Brasil” e também o título do quadro parece não deixar dúvidas do objetivo proposto pelo artista. Percebe-se que ele busca retratar o cenário visual do país, que corresponde a um tipo de narrativa histórica que privilegia os eixos temáticos do descobrimento, ocupação e expansão através dos ciclos econômicos (pau-brasil, cana-de-açúcar, ouro e a industrialização). Em meio a tantos elementos dispostos na tela, nosso olhar detém-se (mesmo sem estarmos atentos à legenda e à seta que nos levam até lá) na parte inferior direita do plano, na qual a ação de um homem, uma mulher e uma criança sentada nos chama atenção. Eles ocupam uma pequena parte do espaço pictórico, as pessoas e o entorno estão em escala diminuta, comprimidos, e por um breve instante temos a impressão que eles escapariam do quadro, mas não é esse o caso.

Questões pela imagem nos chamam para retorno, e reentramos instigados, por exemplo, pela justaposição da cores amarela e marrom com o fundo preto. E mais uma vez, o caminho do olhar parece reconduzi-lo ao lado direito inferior da tela — uma área normalmente de grande atração visual — demonstrando concentrar-se ali a cena principal do quadro: um homem e uma mulher trabalham na extração do pau-brasil e uma criança sentada no chão aguarda-os. Em primeiro plano, as duas pedras representam as explorações do ouro e do diamante. E ainda, com algum empenho, podemos admitir que a vegetação em movimento que cruza a parte superior do quadro seja uma plantação de cana-de-açúcar. No mais, a casa, o homem sentado à beira da estrada e a eletricidade compõem um conjunto que nos reporta ao urbano, ao alardeado progresso. A crença na ambição desenvolvimentista figurada pelo governo atraiu inúmeras pessoas de diferentes classes sociais. Os cautelosos diziam que o país era uma potência emergente, para os mais otimistas o Brasil já era uma grande potência, o oitavo produto nacional bruto no mundo. Como diz Daniel A. Reis Filho, foram “anos prenhes de fantasias esfuziantes, transmitidas pelas TVs em cores”³⁰⁵.

Portanto, de algum modo, pode-se associar esta obra a materialidade significativa encarnada pelas ilustrações didáticas, a exemplo dos livros de História do Brasil fabricados por uma vertente nacionalista ou dela tributários, amplamente utilizados durante o período varguista (a partir de 1930) e militar (aproximadamente até 1980)³⁰⁶. Sendo mais direta, a década de setenta, tomada por esta euforia progressista, instituiu uma versão de nação centrada nos temas da Moral, do Civismo e do Estado Brasileiro. A justificativa central era que a escola, através do retorno da disciplina de EMC, deveria formar cidadãos eficientes e úteis à Pátria. Como apontou a orientadora educacional do

³⁰⁵ REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedades*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.61

³⁰⁶ RIBEIRO, Renilson Rosa. Representações didáticas do Brasil colonial. *Educação Temática Digital*, v.8, n.2, jun.2007, p.55. Disponível em: <<http://www.fe.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/1761/1603>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

Instituto de Educação do Rio de Janeiro M. J. Schmidt, "(...) é necessário desenvolver ao máximo a fé em Deus, nos homens e no Brasil; o aperfeiçoamento do caráter; o sentido do serviço"³⁰⁷.

Com relação à História do Brasil, grande parte desses livros trazia os conteúdos em forma de síntese e organizados por períodos históricos,

como foi o caso da Colônia, Império e República, com seus ciclos econômicos. Curioso é que essas criações do Brasil colônia reverberam até hoje através de um repertório imagístico que circula e reatualiza-se, inclusive na internet, como é o caso dessa ilustração do século XVI, (reprodução 47) que provavelmente foi vista



47. André Thevet: *Derrubada do pau-brasil*, 1575. Ilustração da *Cosmografia Universal*.

pelo nosso pintor no livro de História do Brasil³⁰⁸ adotado pelo sistema educacional da época.

Thevet foi um frade franciscano francês, explorador, escritor e cosmógrafo da expedição do calvinista Nicolas Durand de Villegaignon (1510-1571). Viajou ao Brasil na missão para fundar a *França Antártica* (1556), objetivando implantar uma colônia francesa no território brasileiro para abrigar protestantes perseguidos e abrir espaço para a exploração mercantil. Permaneceu no Rio por três meses consecutivos e na obra "La Cosmographie Universelle" (Paris, 1575)³⁰⁹ retratou habitantes, costumes, fauna e flora do Brasil de então. A emblemática ilustração de Thevet corresponde às imagens mais frequentes nos livros didáticos que buscam

³⁰⁷ SCHMIDT, M. J. *Curso de Educação Moral e Cívica*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1971, p.35.

³⁰⁸ NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: Brasil Colônia: 1º grau*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1986.

³⁰⁹ Traduzida em português pela primeira vez em 2009, pela Fundação Darcy Ribeiro, RJ.

narrar e retratar a sociedade de uma época, assim como uma série de acontecimentos apresentados como relevantes. Caracterizada pelo gênero histórico, “Derrubada do pau-brasil” integra o conjunto imagético que aparece nos manuais escolares “(...) como uma exibição do passado, em relação a outras fontes que dizem mais sobre a atualidade”³¹⁰.

Não podemos esquecer que no processo de constituição de um discurso, o artefato histórico constrói um saber legítimo, pois quanto mais longe se está do fato descrito o referencial iconográfico da história desta “comunidade imaginada” torna-se escasso e a ideia de passado é valorizada como poder de prova do acontecido, eternizando esse tempo, que não mais existe. Mas este importante meio de comunicação, que é o livro escolar, junto à população de meios sócios-econômico-culturais mais carentes não deve ser encarado como suporte apenas de um discurso autorizado, autoritário, que pretende a transmissão de um conhecimento que se basta, visto como o fim e não como o meio. Como afirma Paulo Bernardo Ferreira Vaz, ele é orientador, mas não o único. Lugar composto por uma série de intertextualidades, o manual escolar também é um meio oportuno para criar o inesperado³¹¹.

Há razão para acreditar que agenciado pelas imagens-repertório de segundo grau³¹², Alcides também provoca um deslocamento em sua produção, que implica no abandono do imperativo estabelecido pelo discurso competente desta mídia impressa. Entre o livro e o pintor-leitor, algo oscila, desliza, escapa, o que permite ao artista dar vazão também às extravagâncias, às desmesuras. É como disse Mario Olímpio, um de seus

³¹⁰ VAZ, Paulo Bernardo Ferreira Et Al. Iconografia no livro didático: quem é quem nessa história? In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Grupo de Estudos e Pesquisa em Imagem e Sociabilidade – FAFICH/UFMG, 1999-2001, p.50 (Relatório final do projeto de pesquisa).

Por outro lado, Maciel lembra-nos, contudo, que o viajante Thevet pertence também ao rol dos cartógrafos extraordinários que “subverteram criativamente os princípios da cartografia oficial”, inventando cidades, dando-lhes nomes fantásticos e situando-as em mapa imaginários com o intuito de agradar ao rei em Paris. MACIEL, Maria Esther, op. cit., 2004, p.44.

³¹¹ MACIEL, Maria Esther, op. cit., 2004, p.44.

³¹² É a reproduzibilidade impressa, fotográfica e digital da imagem.

marchands: “Ele assusta a uma primeira visão”³¹³. O que poderia haver de assustador em Ciclos Econômicos? Bem, retornemos ao quadro.

Do ponto de vista da primeira³¹⁴ face do modelo representativo aristotélico, a pintura de Alcides é fundada a partir de uma figuração representativa que imita uma ação. Nesse caso, por meio do processo da semelhança, a pintura do artista faz reconhecer algo que existe fora dela a exemplo da estrada, casa, postes elétricos, pessoas, vegetações, pedras e montanha, que são objetos claramente identificáveis na tela. No entanto, desde o Realismo³¹⁵ de Gustave Courbet (final da década de 1840 e início de 60) que as implicações de uma aspiração pictórica em torno de uma verdade das aparências já eram refutadas. O realismo de uma obra parecia indagar-se, portanto, “(...) a respeito de a quem pertencia a noção de ‘verdade’, a que a luta com as aparências supostamente servia”³¹⁶. Desde então, de acordo com esse ponto de vista, a representação artística modernista, que pretendia ser realista, deveria ter incondicionalmente uma postura crítica em relação às formas típicas da modernidade³¹⁷.

Em todo caso, se não há em Alcides uma intenção premeditada em criticar, pintar o que se vê, por si só, é uma maneira de apreender o mundo a partir de um código de representação. O contra-senso da

³¹³ OLÍMPIO, Mário, op. cit. 1990, p.27.

³¹⁴Na segunda face desse mesmo modelo, a ação de representar pode ser entendida como o “encadeamento ou sistema de ações, agenciamento de partes que se ordenam segundo um modelo bem definido: o agenciamento funcional das partes de um organismo. A obra é viva por ser um organismo. Isso quer dizer que a *techne* da obra existe à imagem da natureza, da potência que encontra no organismo vivo em geral, e no organismo humano em particular, sua efetuação”, assim explica RANCIÈRE, Jacques, op. cit., 2000, p.508.

³¹⁵ O Realismo foi um movimento artístico que nasceu do Romantismo em voga na década de 1830 na França (Com Coubert, Eugene Delacroix e Georges Seraut) e que, posteriormente (por volta da metade do século) ganhou adeptos também na Inglaterra, como foi o caso da adesão por parte da *irmandade* pré-raphaelita. A proposta de Coubert, o artista porta-voz do realismo, era descartar as regras e prescrições impostas pelos padrões acadêmicos e pelos ateliês e deixar “as ‘coisas’ e sua aparência se sustentarem por si mesmas”. Este foi o primeiro indício de que o modo como uma pintura era feito ia se tornar mais importante que seu tema aparente, como de fato ocorreu com o desenvolvimento da pintura abstrata ligada às vanguardas europeias das décadas de 1910 e 1920. MALPAS, James. *Realismo*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.9-13.

³¹⁶ HARRISON, Charles. *Modernismo*, op. cit., 2001, p.33.

³¹⁷ Idem, p.34.

questão é achar que exista um real fora da invenção de um sentido, de uma dobra de significações anteriores ao ser. O ato de ver nunca ocorre de forma passiva porque, não sendo propriedade de um sujeito, ele agencia “um estar e ser em meio”³¹⁸, ou seja, é uma mediação do sujeito com o mundo, com as pessoas.

Assim, no mundo visível de Alcides tanto o impulso obsessivo em devorar todos os vazios das superfícies quanto a forma fragmentária da disposição dos elementos que compõem a cena complexificam e desafiam uma associação automática entre imagem e narrativa, entre o dizível e o visível. De modo que a narratividade da imagem parece-me diluída frente a um emaranhado de referências (que estão juntas mas, a princípio, não apresentam relação direta entre). Nessa mistura desagregadora, o olho divaga, percorrendo o efeito dessa relação cromática (predomínio da cor preta e o seu contraste com as demais cores), que torna o espaço denso, fechado, causando-nos certa angústia e apreensão. Além de tudo, na posição superior do quadro, uma faixa de plantas, que vai de uma



margem a outra, dá mostras de estar suspensa no ar. Para o fruidor, as mesmas podem sugerir estarem ocupando uma posição invertida em relação ao convencional, ou, partindo de uma visão mais mística, céu e terra se equivalem por estarem no mesmo plano. Mesmo que essa explicação possa ser convincente, ainda assim, *planta de ponta cabeça* — normalmente— não gera conforto e sim estranheza.

Mas simplesmente ficar na dimensão da tela não satisfaz Alcides, e por fim resolveu também trabalhar *fora* dela criando sua própria moldura (reprodução 48). Nessa obra, em específico, ele apropria-se, de um tipo de madeira (recorte trabalhado de ripas e caibros) que lembra uma das formas de telhados usada na construção civil. Os artistas que conviveram

48. Alcides Pereira dos Santos: *Ciclos Econômicos*, 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80x136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

³¹⁸ PEREIRA, Marcelo Duprat, op. cit., 2007, p.47.

com ele destacam que a moldura era algo muito importante na confecção de seu trabalho, como lembra Humberto Espíndola, artista plástico e diretor do Macp na época:

(...) ele vivia atrás desses recortes de madeira que ele dava uma importância muito grande as molduras (...). Ele nunca pegou as molduras de alguém, ele que fazia as molduras dele, ele gostava, ele se sentia bem inventor.

Realmente, a repetição dessas típicas molduras em sua produção plástica dos anos de 1970-90 já indica o quanto ele a valoriza. Por certo que sua moldura não é uma parte independente — um invólucro, um mero ornamento — mas estabelece uma articulação ativa no quadro. Sem dúvida, a moldura é ainda a pintura. No sentido inglês da palavra *frame*³¹⁹, pintura é entendida aqui mais como um elemento estrutural da construção da pintura (quadro-tela) do que representação ou imagem³²⁰. Como destaca Louis Marin, “a moldura é um dos processos que condicionam a passagem da visão à contemplação, da visibilidade à legibilidade do quadro”³²¹. Ainda sobre esse assunto Ana Luísa Henriques analisando o texto “The frame of representation and some of its figures” de Marin, diz que é o enquadramento que delimita o mundo real do mundo representado, e conclui: “Fora dele, nada há a contemplar, é o que Marin chama de autonomia na construção representativa”³²². Efetivamente, a função da moldura no quadro de Alcides, tanto como material ou limite, é a de fechar ou completar a representação em sua finalidade de ser vista, de ser mostrada ou publicada, como quis o pintor

³¹⁹ Na tradução assume a condição de substantivo como: armação, estrutura, chassi, carcaça, moldura etc. Ou como verbo: enquadrar, moldar, conceber, formar, edificar, etc.

³²⁰ HENRIQUES, Ana Luísa. *MARIN, Louis. The frame of representation and some of its figures*, p.8. Disponível em: <<http://tir.com.sapo.pt/marin.html>>. Acesso em 22 jan. 2011.

³²¹ MARIN, Louis. *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639*. In: CHARTIER, Roger (org). *Práticas da leitura*. [trad. Cristiane Nascimento] 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p.126.

³²² HENRIQUES, Ana Luísa, op. cit., s/d, p. 79-95.

Francês Nicolas Poussin com seu quadro “O Maná” segundo a interpretação de Louis Marin.

Mas por outro lado, se sua imagem exige uma moldura como complemento e condição de possibilidade da legibilidade da obra, ela também opera como um adjacente que não cessa de produzir seus próprios significados. Dada a profundidade dos problemas relacionados ao campo que constitui a modalidade do enquadramento (moldura), restrinjo-me aqui a uma observação da análise de Henriques que descrevo abaixo resumidamente. Segundo a autora, os significados que o termo enquadramento (como topo e margem, como fronteira e limite) apresenta nas línguas francesa (cadre), italiana (cornice), inglesa (frame) já mostram bem o desdobramento dessa problemática no campo da representação pictórica. Henriques ressalta, por exemplo, que em:

Italiano, cornice adopta um termo arquitectónico, a cimalha ou cornija que retém a água das chuvas, significa também as entalhaduras de frisos na arquitectura clássica. Tem aqui um valor de ornamento e protecção, de opulência e projecção³²³.

Em inglês, pode assumir ainda o significado de cavalete, entendido como suporte da representação. No caso particular de Alcides, pode-se supor que o pintor terá intencionado colocar em primeiro plano uma parte da pintura relegada ao segundo plano, ou antes, não é o quadro que exige uma moldura, é também a moldura que se impõe ao quadro na qualidade de ser vista pra além de um artefato polissêmico que varia “(...) entre suplemento e complemento, ornamento gratuito ou mecanismo indispensável”³²⁴. Aqui, como já foi dito anteriormente, Alcides mostra uma sensibilidade estética muito característica porque, se ele sobreleva suas molduras é porque elas exercem uma relação importante na concepção geral do quadro. Eventualmente ela poderá até concorrer (como é o caso desta pintura “Ciclos econômicos”), desviar ou

³²³ HENRIQUES, Ana Luísa, op. cit., s/d, p. 3.

³²⁴ Idem, p 4.

simplesmente enfatizar o tema, ou aquilo que o quadro pretende representar. Enfim, na representação alcidiana a moldura é ainda o quadro que torna objeto do olhar contemplativo. E, depois, a variedade dos materiais que ele agrega a sua moldura (espelho e feltro [reprodução 49]; espelho [reprodução 50], pedaços de vidro [reprodução 51] e de madeira [reprodução 52]) e a forma como ele os configura (às vezes ele torna o quadro uma caixa que o faz parar sozinho em pé [reprodução 53], em outras, podendo ser visto dos dois lados, já que em vários trabalhos ele caprichosamente cuida também do *avesso*), parece demonstrar mais uma ânsia em expandir o limite imposto pelo suporte da pintura, do que demarcar (perspectiva de Marin) ou proteger/decorar (perspectiva de Figueiredo³²⁵) o quadro.



49. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*, 1980 (detalhe). 42x80 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.



50. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*, 1981 (detalhe). Óleo sobre tela, 39 x 60 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

³²⁵ FIGUEIREDO, Aline, op. cit., 1979.



51. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*, 1980. Óleo sobre tela, 43 x 68 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

52. Alcides Pereira dos Santos: *Pombo*, 1987 (detalhe). Esmalte sobre tela, 80 x 120 cm, Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.



53. Alcides Pereira dos Santos: *Sem título*, 1984.

Curiosamente, o resultado dessa tática popular do usuário-inventor³²⁶ causou certo estranhamento, primeiro aos alunos que frequentavam o Ateliê Livre da Fundação Cultural e posteriormente (pela limitada aceitação de suas pinturas), pela elite cuiabana. Claro, por mais que tenha mudado o ideal estético do belo, o “prazer pronto para usar”³²⁷ do pintor, no uso de materiais cotidianos que ele integra à sua prática pictural, ainda foi visto como algo tosco e inapropriado, um desvio da norma técnica da arte com base nos ideais clássicos³²⁸ e, por isso, é repudiado e menos aceito.

É frequente no fazer popular encontrarmos pessoas que desenvolvem a prática de utilizar na construção do seu espaço doméstico, por exemplo, os recursos de que dispõem, “(...) no mais das vezes materiais heteróclitos (que se desviam dos princípios ou finalidades originais) achados, recolhidos e guardados para uma possível utilização futura”³²⁹. É o que Levi-Strauss denomina de o “construtor *bricoleur*”³³⁰. Na cultura visual popular em especial, esse “canibalismo eclético”³³¹ pode ser verificado (cada vez mais) por um consumo incessante de imagens cujo resultado obtêm um deslocamento do significado original das imagens manipuladas. Em geral compreendido como mau gosto ou uma

³²⁶ Em sua natureza ocasional, as *táticas populares*, na concepção de Michel de Certeau é uma espécie de prática astuciosa de resolução do cotidiano que não se apropria de uma formalidade específica já dada, ela se constitui, sobretudo como um movimento, como um *fazer com*. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 12.ed. v.1, Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.97-102.

³²⁷ OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p.11.

³²⁸ Embora o termo clássico seja empregado na história e na crítica da arte com sentidos diversos, recorro-me aqui em sua aplicação mais corrente, próximo ao senso comum, onde é possível defini-lo com base em um ideal de perfeição, harmonia, equilíbrio, objetividade e graça, padrões esses estabelecidos pela concepção de belo na arte grega. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 23 jan.2011.

³²⁹ LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. *A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador bricoleur*, p.2. Disponível em: <<http://cascavel.ufms.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/viewFile/2189/1347>>. Acesso em: 08 jan.2011.

³³⁰ Em sua conceituação o construtor *bricoleur* “(...) está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas: seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto continuamente restrito de utensílios e materiais”. LEVIS-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1970, p.38.

³³¹ OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p.73.

imitação pobre da arte, a irreverência do gosto *kitsch*, na sua caótica justaposição de materiais e imagens, transgride as fronteiras e torna ameaçador para quem reverencia ainda hoje as noções românticas de arte³³².

Pode-se dizer que, na obra de Alcides, o que está em jogo não se refere apenas ao uso de resíduos do material em si, como a madeira, e sim a maneira como ele metamorfoseia o comum em função da expressividade das formas, das cores e das matérias, ampliando o suporte retangular da superfície. Como função operatória, o construtor *bricoleur* Alcides abusa do excesso, seja no tom da cor que vibra, no acúmulo dos contrastes, no preenchimento da palavra no espaço do quadro, na variedade das cenas ou na incorporação de materiais diversos em sua moldura. O artífice ajunta, anexa, reúne, põe coisa ao lado de coisa. Sua criação exige uma espécie de ordenamento que nem sempre faz sentido para nós, em todo caso, ele não teme as misturas, as aglomerações.

Por outro lado, se o vazio da superfície não deve ser confundido com o nada (menos), a sua ocupação total não nos leva necessariamente ao tudo (mais), no sentido de desnecessário, ou ao modo poético de Barros das "coisas desúteis"³³³. Consciente da função sígnica da imagem visual e de seu dom de produzi-la, Alcides é um homem metódico, organizado e por isso "(...) cada figura tem uma representação simbólica relacionada com suas estórias e tudo aquilo que ele crê"³³⁴, afirma a crítica de arte Aline Figueiredo. Porém quando a tipografia popular³³⁵ irrompe no espaço dos seus quadros, a potência do signo se abre em seus múltiplos sentidos.

³³² I OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p.11-12.

³³³ BARROS, Manoel, op. cit., 2004b, p.7.

³³⁴ FIGUEIREDO, Aline, op. cit., 1979.

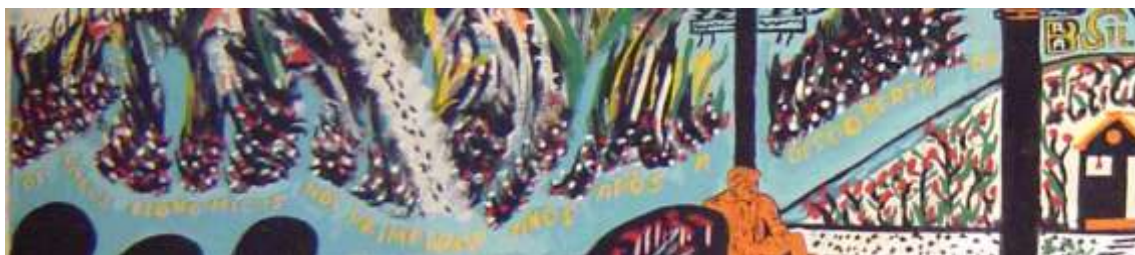
³³⁵ A expressão é dos autores MARTINS, Bruno Guimarães; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. *Tipografia popular: invenção e poética na percepção do cotidiano*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio e Janeiro, UERJ, 5 a 9 de setembro de 2005.

Também são notáveis na pintura em questão, os usos do fazer tipográfico. Refiro-me aqui àquelas produções anônimas dos anúncios publicitários encontradas em qualquer local (dentro ou fora) da cidade nas quais exista uma demanda de comunicação: estabelecimentos comerciais, entrada de residências, beira de estrada (reprodução 54), para-lamas de caminhões, mercados etc. Trata-se especificamente da tradicional e rústica placa de madeira ou metal produzida em diversas formas e tamanhos, que normalmente caracteriza-se por utilizar técnicas de produção manuais muito precárias, às vezes com erros gramaticais e ortográficos³³⁶. Aliando seu antigo ofício de pintor-letrista às



54. Placas erradas. Disponível em: <http://www.placaserradas.com.br>. Acesso em: em: 12 out.2010.

artes plásticas, Alcides adota a técnica dos anúncios de rua, empregando o artifício das mensagens de impacto que atuam como um índice ou legenda também presente nos manuais escolares³³⁷. É o que parece indicar as quatro frases distribuídas no quadro: “Os ciclos econômicos nos primeiros anos após a descoberta do Brasil”, (reprodução 55) “A principal atividade econômica era a panha (sic) do pau-brasil” (reprodução 56), “ouro e diamantes”, “E a caça de animais” (reprodução 57).



55. Alcides Pereira dos Santos: *Ciclos Econômicos*, 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80 x 136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

³³⁶ MARTINS, Bruno Guimarães; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira, op.cit.,2005, p.2.

³³⁷ Convém lembrar como destaca os autores, “Diferentemente das herméticas pretensões de demarcação territorial, presente nos traços de assinatura dos chamados pichadores, essas inscrições têm sua razão primeira de ser no próprio ato de comunicar, estão ali para serem lidas”. Idem.



56. Alcides Pereira dos Santos: *Ciclos Econômicos*, 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80 x 136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.



57. Alcides Pereira dos Santos: *Ciclos Econômicos*, 1978 (detalhe). Óleo sobre tela, 80 x 136 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

No entanto, as variações que compõem sua tipografia (tamanho, cor, contraste, espaçamento, caligrafia e disposição) não estabelecem significados imediatos por seu conteúdo semântico. Na legibilidade da tipografia clássica a arbitrariedade do signo linguístico nos remete particularmente ao significado do texto antes de atentarmos à forma da letra, diferente do que ocorre com os desvios da língua presente na ilegibilidade da tipografia popular, na qual a aparição da letra no espaço do quadro impõe outras características perceptivas ligadas à própria materialidade de suas formas³³⁸.

³³⁸ MARTINS, Bruno Guimarães; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira, op.cit.,2005, p.4.

Na obra em questão, contornando as figuras que ocupam a parte superior da tela as letras de forma miúda e espaçada parecem ter sido *enfiadas* no único lugar ainda vago na tela. A intensidade do amarelo-ouro que cintila no fundo azul claro nos atrai pelo impacto visual, já que o acesso imediato à leitura do enunciado, pelo menos em um primeiro momento, é interrompido. Algo semelhante acontece com o tropeço ortográfico do verbo apanhar que ele grafa “panha”. Esse coloquialismo — característicos dos trabalhadores rurais afeitos à colheita — quando inserido na linguagem escrita não flui espontaneamente na circulação das ideias, pois quando se lê, “a principal atividade econômica era a panha do pau-brasil” o leitor não sabe que *panha* é o correlato do verbo extrair, colher, apanhar. Essa associação fica complicada principalmente porque ele não só altera o verbo como o transforma em um substantivo: A panha. O equivalente nessa estrutura sintática, desse modo, não seria apanhar, mas sim algo como o apanhamento do...

Seu texto na obra não exige leitura, aliás, lê-se por curiosidade, porque a maneira como as palavras se integram ao discurso plástico, elas mesmas se tornam imagens. Como outros artistas plásticos do século XX³³⁹, Alcides vai explorar a visualidade da escrita, na sua condição de coisa desenhada. Trata-se afinal de uma comunicação de formas, mais do que escrita, a letra em Alcides é desenho, veículo gráfico de uma fala. É assim que a palavra Brasil apresenta traços de uma logomarca, sua distribuição também se faz presente pela ocupação do espaço vertical da tela, no intervalo entre elas usa-se seta, e a cedilha da palavra caça

³³⁹ Em Jean-Michel Basquiat a letra é desenho infantil, primitivo, já Paul Klee incorpora signos, letras e ideogramas abolindo a existência de uma hierarquia entre imagem e escrita e Robert Motherwell também cria um trabalho intertextual com a escrita ideogramática. Na arte brasileira destacam-se, dentre outros, artistas como Arlindo Daibert que explora a visualidade da letra e as relações entre arte e literatura, Lótus Lobo que apropria de antigos rótulos da estamperia litográfica e os trabalhos de Leonilson e Arthur Bispo do Rosário, que apresentam textos de fronteira que percorrem o limite entre a saúde e a doença e lucidez e delírio respectivamente. VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. *Em tese*. Belo Horizonte, v.5, dez.2002, p.81-89. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em_Tese05/09-Maria-do-Carmo-Veneroso.pdf. Acesso em 15 fev.2011.

posiciona-se ao lado e não embaixo como usualmente é. Enfatizando os recursos gráficos dos signos linguísticos, a atribuição de sentido da letra em seu quadro reaviva a destreza manual do calígrafo. É no próprio fazer, em sua dimensão espacial, material e temporal, que os detalhes precários de sua escrita idealizada tornam visível sua composição singular. E que, por certo, impõe ao leitor a concepção de “(...) que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual”³⁴⁰.

A lógica pictural de “Ciclos Econômicos” ainda envereda por outras articulações expressivas que colocam em dúvida, um tipo de análise interpretativa que condicionou o ato de pintar de Alcides a uma prática instintiva e ingênua do que se vê e se olha. Como sabiamente nos ensina Ostrower, “quando se dá outra forma a um conteúdo, modifica-se o conteúdo”³⁴¹, e foi isso que aconteceu com a referida obra. No que diz respeito à ordenação espacial a cena é predominantemente horizontal por isso o movimento se estabelece ao longo das margens esquerda e direita, dando uma ideia de que as coisas estão comprimidas e estabilizadas. Composto de subdivisões, os contrastes intervalos, articulados através dos contrastes de formas e cores, além de provocar uma tensão espacial faz com que o plano pictórico do artista não tenha uma proporção clara do que seja, por exemplo, uma *figura* e um *fundo*. Nesse caso, ainda que a casa pareça funcionar como paisagem de fundo — o que supostamente receberia menos atenção — não há uma figura central que prevaleça de imediato.

Incapaz de conter-se, compulsivamente ele sobrecarrega a tela, tentando abarcar uma série de eventos em uma só imagem, mas assim mesmo o olho captura os fragmentos. Cada cena se basta, como é o caso da representação da estrada tendo um homem sentado na estrutura de cimento que sustenta os postes elétricos, e que contempla o horizonte. A

³⁴⁰ VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas, op.cit., 2002, p.82.

³⁴¹ OSTROWER, Fayga, op. cit., 1991, p. 43.

estrada, por outro lado, não leva a casa localizada mais adiante, e esta constitui um outro espaço. Mesmo diferenciada nas suas partes, percebe que a estrada, a casa, a vegetação, o casal de trabalhadores tentam compor a ideia de totalidade simultânea e homogênea.

Certamente este quadro não pode ser visto como uma réplica visual das práticas econômicas tais como são elaboradas nos livros didáticos. Dentre tantas coisas, Alcides ignora pelo menos duas características básicas da exploração do pau-brasil; o *habitat* da madeira que era a floresta existente no litoral e o trabalho indígena como mão-de-obra. A questão nem é essa exatamente. Em Alcides, essa experiência cotidiana do visual demonstra que toda produção ou recepção de imagens supõe uma elaboração ativa e complexa, e que a produção de sentido é uma composição aberta e relacional entre quem faz e quem olha. Por isso, independentemente do que quis Alcides, a ausência de profundidade da tela acaba ironicamente construindo um espaço irreal, muito mais próximo de uma ficção através da qual é possível acreditar que plantas fincam raízes no céu. Ou então, mesmo que a variação de contrastes evoque uma inquietação dos sentidos, o estado de ânimo da obra é um local em repouso onde tudo acontece ao mesmo tempo. E, nessa visão de espaço simultâneo, as figuras parecem imobilizadas, pois o tempo não flui, impossibilitando qualquer indicação sucessiva de eventos.

Enfim, não se trata de buscar algum verismo entre original e cópia, porque Alcides prova-nos que não há um original. Partindo da perspectiva de que toda obra contém uma intencionalidade, as cenas que perfilam em "Ciclos econômicos" menos preocupadas em falar de si mesmo ou de estarem circunscritas a um determinado espaço (geográfico, étnico, político e econômico) talvez busquem um princípio de ordem no acontecer que aspire a *perfeição* e ao *absoluto*. A força desse quadro parece residir no encantamento pelo geral (céu, casa, estrada, vegetação, montanha, eletricidade, pessoas) e não pelo particular (narração de uma cena ou acontecimento). É o cenário (conjunto das vistas e objetos que ocupam o

quadro) que sobressai. Na visão de um espaço ideal permanente, o que o pintor vislumbrava era um estado de harmonia, ao que corresponderia uma arte preocupada com o conjunto e com o que era universal. Penso que era essa a boa história que Alcides queria nos contar.

5.1.2 O lirismo da auto-estrada



58. Rodovia Castelo Branco. Fonte: AZEVEDO, Aroldo de. *O Brasil e suas regiões*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 187.



59. Alcides Pereira dos Santos: *Rodovia Castelo Branco*, 1979. Esmalte sobre tela, 92 x 142 cm. Coleção Particular, Campo Grande - MS.

Se a imagem é sempre a imagem de alguma coisa, como fala Jean-Claude Schmitt³⁴², nesta obra (reprodução 58) (mais do que nas outras) pode-se destacar vários referentes (o título, as placas de sinalização, a pedra, o ângulo e a estrutura geral da auto-estrada) que guardam semelhanças explícitas com a reprodução fotográfica do livro secundarista “O Brasil e suas regiões” de 1971 (reprodução 590). No prefácio deste livro de geografia, Aroldo de Azevedo comunica aos leitores que sua intenção é conseguir “(...) transmitir o mesmo amor e a mesma confiança na Pátria que nos é comum — una e indivisível, grande potência do século XXI”³⁴³.

Mesmo levando em conta que a imagem de Alcides foi produzida numa época em que o governo autoritário dispunha dos mais variados aparatos informativos para convencer sobre o fato de que todos brasileiros participavam da construção do *Brasil grande potência*, questão preponderante no contexto de inserção da obra, seria bastante instigante, para uma historiadora, indagar tal imagem a partir de um contexto mais íntimo do artista e seus processos de criação. Não que possa haver alguma prática atemporal, não é disso que se trata, tento, sim, desconfiar de um tipo de interlocução que percorre a obra de Alcides a partir de uma normatividade temporal que privilegia o sentido do percurso como círculo, sucessão e linha. A rigor, acha-se primeiro um das pontas para em seguida ir até a outra. De outro modo: quando se tem a época se tem o artista. Influenciados por uma visão linear, acostumamos a pensar o mundo através de uma narrativa padrão, que obedece a um começo, meio e fim. Concordo que essa previsibilidade nos conforta e penso, no caso dos historiadores, o quanto a tarefa pode ser facilitada ao priorizar-se

³⁴² SCHMITT, Jean-Claude. O historiador e as imagens. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens : ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. [trad José Rivair Macêdo] Bauru, SP : EDUSC, 2007, p.27.

³⁴³ AZEVEDO, Aroldo de. Ao Leitor. In: AZEVEDO, Aroldo. *O Brasil e suas regiões*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, s/p.

esse método de análise que enquadra os fatos a partir dessa sequência lógica.

Mas os questionamentos são inevitáveis: ora, se não existe uma origem, um sentido latente nas coisas do mundo, um segredo não-revelado que a análise trataria de descobrir, é necessário assumir que a prática imagética é produto de um processo do qual são inerentes a multiplicidade e a dispersão. Conceber o fazer artístico como um sistema aberto é experimentar o pensamento a partir de uma perspectiva criadora, na qual a imagem abriga diferentes temporalidades, memórias, repetição, e, ao re-combinar, re-agrupar, re-classificar, não rivaliza com a obra (no caso, a imagem impressa), mas evoca-a, potencializando não aquilo que foi dito sobre ela, mas o que ela ainda tem a nos dizer, como afirma Rosângela Cherm e Jefferson W. Kielwagen sobre o processo renitente da imagem³⁴⁴.

Esta obra faz parte do conjunto que foi exposto na primeira individual do artista, em 1979. Assinam o catálogo da exposição o artista plástico e coordenador do museu Humberto Espíndola, e a animadora e crítica de arte Aline Figueiredo. Alcides, no dizer de Figueiredo, é um patriota silencioso, um ufanista "(...) que faz da pintura um veículo para pregar a fé em Deus e no Brasil"³⁴⁵. Seguindo seu raciocínio, podemos dizer que esse encantamento pelas coisas do Brasil também ressurgiu de forma bastante festiva e tropical em "Rodovia Castelo Branco". Nessa tela, Alcides provavelmente presta uma homenagem àquela que foi destinada a ser a primeira autopista expressa brasileira³⁴⁶, principal ligação entre a

³⁴⁴ CHEREM, Rosangela Miranda e KIELWAGEN, Jefferson W. *Renitências da imagem*. XVIII Seminário de Iniciação Científica da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, 2008, p.3. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/jefferson-rosangela.pdf>. Acesso em 15 nov.2010.

³⁴⁵ FIGUEIREDO, Aline, op. cit., 1979.

³⁴⁶ A Rodovia Presidente Castelo Branco (SP-280, também denominada BR-374) é a principal ligação entre a Região Metropolitana de São Paulo e o Oeste Paulista, iniciando-se no acesso às vias marginais Tietê e Pinheiros, em São Paulo, com término no entroncamento com a SP-225, em Santa Cruz do Rio Pardo. Os primeiros estudos para a

Região Metropolitana de São Paulo e Oeste Paulista, e que foi considerada um marco do rodoviarismo brasileiro. Mas afirmações desse tipo sobre a obra despertam logo a dúvida: haveria uma arte exclusivamente submissa ao mundo das aparências, ou em última instância, nomeá-la ao que possivelmente representa seria suficiente para ter dito tudo da representação? Penso que não. Concordando com Schmitt, acredito que a função da imagem não é representar o real, uma realidade exterior e sim "(...) construir o real de um modo que lhe é próprio"³⁴⁷. Admitindo que a atividade criadora esteja presente em tudo que vive, veremos que a linguagem é prodigiosa em elaborar procedimentos diferentes para se chegar a este fim, tal qual faz Alcides em sua auto-estrada.

Por uma necessidade de expressão, e não por uma escolha ou vontade, Alcides nunca pintou outra coisa que não fosse uma repetição ininterrupta dos atos ou objetos inaugurados por outro, outro esse que não era um homem. Ele tinha crença em que, "Tudo deve imitar o que

construção da rodovia datam de 1953, e, de acordo com o DER-SP, o projeto é de 1961. Destinada a ser a primeira autopista expressa brasileira, sua construção teve início em 1963, pelo governador Adhemar Pereira dos Santos, e o primeiro trecho, entre São Paulo e Torre de Pedra foi entregue ao trânsito em 10 de novembro de 1968 pelo então governador Roberto de Abreu Sodré. Adhemar foi criticado na época porque estaria fazendo uma obra cara e desnecessária. Teve como primeiro nome Auto Estrada do Oeste e foi popularmente conhecida como Rodovia do Oeste. O nome oficial foi estabelecido pelo decreto número 48.275, de 1967, e constituiu-se em uma homenagem do governador Abreu Sodré ao ex-presidente Humberto de Alencar. O projeto original previa que a rodovia terminasse na divisa entre São Paulo e Mato Grosso do Sul, nas proximidades de Panorama, porém a pista foi finalizada a cerca de 325 quilômetros da capital paulista, no acesso à região de Ourinhos e ao norte do Paraná pelas estradas SP-255, SP-225 e SP-327. Segundo o engenheiro-chefe da obra, entre 1963 e 1971, Raul Renato Tucunduva Filho, a segurança foi uma das prioridades. "A Castelo foi a primeira rodovia brasileira com faixas pintadas refletivas. Para garantir a uniformidade da qualidade da mistura, construímos uma usina de asfalto especialmente para isso" recorda Tucunduva. Os grandes destaques da arquitetura e engenharia da Castelo são considerados o Cebolão, no encontro das marginais, a ponte sobre o Rio Tietê e o grande viaduto na serra de Botucatu. Em 30 de março de 1998, o trecho inicial da Castelo Branco até o km 79, passou a ser administrado pela Via Oeste, concessionária privada, que dentre outras obras está realizando a construção das marginais para desafogar o excesso de tráfego existente atualmente, quando mais de 100.000 veículos trafegam na rodovia num único dia. O engenheiro Tucunduva, que comandou as obras da Castelo na sua fase mais importante, recorda com emoção o dia da inauguração: "A sensação que nós tínhamos é que estávamos iniciando uma nova era." E a Castelo Branco foi, de fato, o primeiro quilômetro de um novo tempo do rodoviarismo brasileiro. Disponível em: <http://www.estradas.com.br/histrod_castelobranco.htm>. Acesso em 29 dez.2010.

³⁴⁷ SCHIMITT, Jean-Claude, op. cit., 2007, p.27.

Deus fez: uma árvore é sempre uma árvore”³⁴⁸ e sobre a Bíblia ele adverte, “não há engano”³⁴⁹, ou seja, seu gesto pictórico só adquire significado porque retoma uma ação primordial transcendental da criação divina. Influente especialista em história e filosofia das diversas tradições religiosas, o romeno Mircea Eliade considera que os povos antigos, à maneira de Platão, fazem esse regresso periódico ao tempo mítico das origens, porque recusam qualquer tentativa de interpretação de uma *história autônoma*, isto é, “de história sem regulação arquetípica”³⁵⁰. Entretanto, como Eliade nos mostra em seu livro, essa prática de imitar as ações originais dos deuses, dos heróis fundadores e dos antepassados não procedia de tendências conservadoras das sociedades primitivas. O que dizer então desse comportamento arcaico, em geral associado a uma espécie de vocação artística, e que, por vezes, definiria o processo de criação da arte popular brasileira no contexto contemporâneo?

No que se refere à ontologia arcaica da produção plástica de Alcides, é interessante constatar que, mesmo assumindo conscientemente que tudo que ele faz (pinta) já foi feito, ele sabe que a imaginação humana é dotada de potência criativa, uma força que para ele, é proveniente de um poder divino. Quanto ao ato de pintar, mais ainda é verdade que o motivo, a inspiração, o tema não passam de pretextos “(...) para a realidade puramente pictórica que o quadro contém”³⁵¹. Por conta da profusão dos motivos orgânicos funcionando como preenchimento parcial da superfície (escapa um pequeno fragmento do céu, a pedra, a estrada e as placas), poderia dizer que a função deles ali seria a de enfeitar ou adornar o ambiente. Do ponto de vista etimológico *ōrnāre* (em latim, italiano e espanhol) significa embelezar. Por sua condição complementar e

³⁴⁸ AS RUAS estão cheias de arte. *Diário de Cuiabá*. Cuiabá, MT, 30.06.1985, Caderno 3, p.19.

³⁴⁹ AS RUAS estão cheias de arte. *Diário de Cuiabá*. Cuiabá, MT, 30.06.1985, Caderno 3, p.19.

³⁵⁰ MIRCEA, Eliade. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Edições 70, Lisboa, Portugal, 1985, p. 11.

³⁵¹ ARAÚJO, Olívio Tavares de, op. cit., 2008, p.17.

aparentemente dispensável, o ornamento³⁵², além de funcionar como um acessório de beleza, é, no âmbito das artes visuais e *design*:

(...) geralmente entendido como um padrão ou textura, algo vagamente baseado nos princípios de simetria e ritmo, podendo ser reproduzido indefinidamente ao longo de uma extremidade ou superfície. Pode ser mais estilizado e geométrico, ou mais natural e orgânico; pode ser constituído por motivos banais e insignificantes, ou por símbolos carregados de conotações afetivas, políticas ou religiosas; pode ser sensual — criado para agradar o olho — acidental — como no zique-zaque da tecelagem — funcional — como uma moldura em torno de uma porta, indicando que aquela é a porta principal — ou material — como as texturas naturais de tijolos ou madeira³⁵³.

Na análise de Jefferson Wille Kielwagen, o caráter *superficial* e *banal* do ornamento nas artes visuais é questionado, porque ele considera que esse entendimento do conceito é apenas aparente. O autor acredita que tal interpretação encobre toda uma complexidade que se desdobra numa série de questões formais, simbólicas e teóricas. Propõe então pensar o ornamento como um abismo superficial, e as questões por ele evocadas ao sugerirem forma de pares conceituais opostos (dentro/cheio, animal/humano, sagrado/profano, atração/repulsão, etc.), só poderiam ser solucionadas no paradoxo³⁵⁴. Partindo dessa noção, seria interessante

³⁵² Embora seja mais associada ao campo das artes visuais ou da arquitetura, a lógica do ornamento encontra-se presente em outras formas de expressão, como a música. É pertinente também destacar a distinção entre pintura ornamental ou ornamento na pintura. A primeira refere-se aos objetos decorativos que funcionam como acessório de beleza para um ambiente, restrito ao âmbito da arquitetura e do design de interiores. Nessa acepção, a função do quadro estaria mais ligada a um caráter decorativo do que propriamente ao conteúdo da imagem. Sobre o ornamento na pintura, a imagem é tomada a partir de sua composição, que faz com ela receba elementos que funcionam como complementos de beleza. Desse modo, o ornamento é pensado como um elemento pictórico ou um objeto virtual. KIELWAGEN, Jefferson Wille, op. cit., 2010, p. 9 e 11.

³⁵³ Idem, p.9.

³⁵⁴ O ornamento, desde a Grécia Clássica, tem sido objeto de desconfiança, bem como foi associado ao ocultamento e ao engano. Periodicamente essa desconfiança persiste no pensamento ocidental, como no caso exemplar do filósofo francês e precursor do romantismo Jean-Jacques Rousseau em seu *Discurso sobre as artes e ciências* (1923). No debate ocorrido entre 1850 e 1950 o objetivo de *designers*, arquitetos (Le Corbusier), historiadores (Alois Riegl, Wilhem Worringer,), escritores (Ralph Nicholson Wornum, William Morris), artistas (Amédée Ozenfant) e historiadores da arte (John

potencializar o problema do ornamento da imagem em questão, a partir dessa oposição binária conceitual. Na presente obra, a obsessão pelo preenchimento dar-se-ia mais por temer e recusar o vazio do que por uma escolha consciente ou um ato de celebração ao cheio. Admite-se que o impulso ornamental em Alcides resulta de uma tentativa de evitar o vazio, um comportamento bem ao modo que os historiadores do ornamento do século XIX denominaram de *horror vacui*³⁵⁵.

Em sua pintura, o movimento da linha sinuosa, delicada, ondulante e predominantemente simétrica que assume por quase todo o plano, contrasta com a ebulição das formas e cores brilhantes e produz um efeito faustoso e artificial. Há tanto prazer pela cor, brilho e volteios que seria difícil não considerar seu feito artístico como óbvio, repetitivo e excessivamente sentimental. Assim, uma parte do Brasil de Alcides surgiria a partir desta imagem que apela mais sobre os sentidos do que sobre a cognição, pois de modo *ingênuo* ele converte uma das mais importantes rodovias do país em um mero arranjo simétrico.

Ruskin) era conter o impulso ornamental, quase sempre clamando por moderação e bom senso. Contudo, o pensamento mais radical sobre esse assunto foi defendido pelo arquiteto tcheco Adolf Loos (em seu ensaio "Ornamento e delito", 1908), "para quem a eliminação do ornamento era muito mais que uma questão meramente estética, mas uma missão civilizatória e mesmo higiênica (...)". Por outro lado, questionando as fronteiras entre ciências naturais e humanas, o arquiteto norte-americano Louis Sullivan e o historiador francês Henri Focillon tratam essa questão aprofundando a discussão acerca de forma e função traçando uma analogia entre os processos da arte e da natureza. Enfim, eles consideram que "o ornamento possa brotar de uma 'ideia-semente' para então se proliferar, organicamente, como uma planta, há também que se considerar a ideia de que as formas estão vivas, e que elas de algum modo se reproduzem e evoluem, seguindo uma lógica própria num processo análogo ao dos organismos vivos". No Brasil, o livro *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros* (2000), do ceramista e Doutor em Literatura comparada Gilberto Paim, mostra como a fermentação, eclosão e consolidação do modernismo estiveram intimamente ligadas à reflexão do ornamento. KIELWAGEN, Jefferson Wille, op. cit., 2010, p.9 e 56.

³⁵⁵ Essa expressão tomada das ciências naturais, veio da física medieval e serviu para explicar o "fenômeno em que o espaço estaria sempre tentando sugar gases ou líquidos para dentro de si, de modo a preencher-se". Mas antes o filósofo grego Aristóteles também defendeu a hipótese de que a própria natureza temeria o vazio. Por conta do desenvolvimento da barometria, em meados do século XVI, a tese medievalista de aversão ao vazio caiu em desuso quando o italiano Evangelista Torricelli provou a existência do vácuo através de um experimento com mercúrio (1644). Idem, p.18-9.

Nesse sentido, sua obra seria enganosa, porque força um efeito de beleza que não estava premeditado na estrutura da composição. Se o preencher persiste como forma de evitar o vazio, o fato de Alcides ter recorrido a esta prática, constitui-se somente, como um ponto de partida, para as ambivalências que enseja a discussão sobre os sentidos do ornamento (como preenchimento) em sua composição imagética. Todavia, não creio que Alcides tenha aplicado o ornamento nem de forma displicente — assumindo na obra um caráter secundário — ou desmedida — comprometendo a função pela forma. Mais do que a subordinação dos detalhes ao conjunto, estou propensa a acreditar que o ornamento surge como resultado de “um único impulso germinal ou ideia”³⁵⁶ que confere a obra um crescimento expansivo e rítmico que contagia o todo.

Os ornatos de Alcides pulsam, multiplicam e entrelaçam a curvatura da faixa amarela, através da qual identificamos tratar-se de uma rodovia, mas a presença compulsiva dos emaranhados de colorido reluzente tomam conta da tela e nos convocam ao labirinto da mata que rodeia a volta da curva. Dono de um fazer muito próprio de formas botânicas, o motivo em si (a estrada como símbolo de brasilidade) tende a sucumbir ao acúmulo dos ornatos vegetais. Mas o objetivo de suas folhagens não é rivalizar com a flexão do traçado, Alcides advoga um estado de equilíbrio, por isso que o território de sua pintura, ao abrigar o movimento vertiginoso das espirais intensifica uma sensação de perturbação que só encontra trégua visual no centro, e é justamente aí que o ornamento abre-se para uma linha sinuosa que desponta em uma curva que desce e sobe, seria uma estrada de rodagem, uma estrada para veículos, ou exatamente a maior rodovia da América Latina da década de sessenta? Devido às coordenadas estabelecidas pelo pintor, parece inevitável não percorrermos a imagem atribuindo a ela esse caráter temporal. No entanto, o fruidor só consegue extrair uma narrativa imediata da imagem se ela for uma imagem reconhecida e identificável anteriormente. Isso

³⁵⁶ KIELWAGEN, Jefferson Wille, op. cit., 2010, p.55.

quer dizer que, “Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva”, outros repertórios sempre estarão disponíveis para guiar nossa interpretação. Construimos nossa narrativa nos termos da nossa própria experiência, pois formalmente as imagens existem no espaço, e as narrativas no tempo. É desse ponto fixo no espaço que partimos, e todo desdobramento (explicação, sensação, ideia, poesia) é sempre da ordem do inacabado, sempre uma questão de devir³⁵⁷. Essa imagem origina uma história, todavia o que está em questão aqui não é somente a persistência desse motivo em especial, mas também o anseio por empatia encontrado na beleza do orgânico.

Parece fazer sentido a suposição de Wilhem Worringer, para quem a “(...) identificação com formas naturais só seria possível mediante uma relação de confiança entre o sujeito e o mundo”³⁵⁸. Disposto a valorizar a vida, Alcides não submete sua estrada ao deleite apaziguador que a representação fotográfica do livro promove, ao invés disso converte sua Rodovia Castelo Branco em um espetáculo com certo apelo ao exuberante e à grandiloquência. Em todo caso, a excitação dos sentidos, provocados pela cintilância das cores esmaltadas dos vegetais, não quer de modo algum chegar aos efeitos tácteis, o artista busca o prazer puramente sensorial, através da satisfação retiniana. Sem haver predomínio de um (motivo ornamental) sobre o outro (motivo simbólico), sua tela opera uma tensão entre equilíbrio e exagero, movimento e repouso, resultando no que Ralph Nicholson Wornum e Adolf Loos chamariam de um *ornamento elegante*³⁵⁹.

³⁵⁷ MANGUEL, Alberto, op. cit., 2001, p.24-5.

³⁵⁸ Convém esclarecer que é questionável a lógica binária que Worringer faz entre impulso a abstração (ambiente hostil, estilo geométrico e abstrato) e vontade de empatia (ambiente amigável, estilo orgânico e figurativo). Como aponta Kilwagen na abordagem do arquiteto e teósofo norte-americano Claude Fayette Bragdon “a geometria serve como solo firme que permite o desenvolvimento orgânico do ornamento”. Entende-se, portanto que o geométrico e o orgânico são categorias que se complementam e não que se opõem. KILWAGEN, Jefferson Wille, op. cit., 2010, p.29,31.

³⁵⁹ Esses autores condenavam o preenchimento total da superfície (esta designada por Wornum de “fralda”), pois consideravam ser esteticamente inferior àquele que o faz apenas parcialmente, deixando expostas algumas áreas vazias. Idem, p.21-2.

Ao reelaborar esse objeto simbólico do progresso e *engrandecimento* da nação, o artista exerce um mergulho na matéria, quando, por exemplo, envolve-se com o brilho e esplendor das cores em esmalte, explora extensivamente as circunvoluções da linha, adensa a tela com pinceladas espessas criando texturas, expande a cena ao preferir as grandes superfícies, e ainda quando sua formatação remete-nos a uma dúvida entre naturalização de formas geométricas ou geometrização da natureza. Em seu ornamento, a imagem não prescinde da narrativa como também o objeto ou imagem adornado não prescinde do ornamento, tudo é inclusivo. E se a imagem ainda mantém uma distinção hierárquica entre a realidade e a representação, o frenesi decorativo com simulações sensoriais baratas causa incômodo porque ele pode desorientar o significado da iconografia em seu valor devocional e direto.

5.1.3 O índio genérico

Poderíamos dizer que a expressividade do espaço alcidiano, que tendencialmente afirma a materialidade do ser e busca, a partir de uma generalização, enfatizar os valores universais, seja uma forma dele exercer sua prática de sujeito artista visando a arte como uma experimentação ética. Vamos testar essa suposição recorrendo a esta obra do início da carreira do artista. É assim, mantido dentro de uma aura de generalidade e serenidade que o índio é representado na tela “Mundos maravilhosos” (reprodução 60).



60. Alcides Pereira dos Santos: *Mundos Maravilhosos*, 1977. Óleo sobre tela, 45 x 72 cm. Coleção Humberto Espíndola, Campo Grande-MS.

Imbuído pela concepção do indígena como uma extensão da criação de Deus, e naturalmente portador dos bons princípios morais, o pintor reforça essa associação isolando não só a figura do índio numa ação individual, mas também em um cenário restrito. Com isto, valoriza-se a

composição cujo sentido imagético era acentuar a atividade cotidiana da caça indígena como um conjunto indissociável entre paisagem, habitante e seus costumes. O eixo do espaço concentra-se na figura do índio, que recebe uma ênfase visual maior na composição: conjugando contrastes, ele ocupa a posição vertical em relação à horizontalidade da onça e da montanha; nas cores, o tom marrom em relação ao preto (montanha) e o amarelo (onça); e, por fim, o semicírculo da árvore que o enquadra. A cor e a verticalidade curvilínea das linhas também moldam um campo específico para a onça e, embora prevaleça na imagem o efeito característico das superfícies, a cena do lado esquerdo, pelas linhas ondulantes em azul, apresenta indício de movimento e dinamismo, o contrário da inércia do índio que resulta uma impressão congelada da ação.

Fica claro que esse imobilismo atende as exigências do pintor, assim como o recurso à estilização da figura humana em formas geométricas (corpo mais cilíndrico e na frontalidade, rosto oval e de perfil, olhos em formato amendoados, cotovelo simétrico à curva do arco, etc.), pois não há preocupação em representar as coisas objetivando uma maior semelhança possível com um *real*, e sim com ideais que a cultura indígena supostamente encararia como dignidade, bravura, virtude, etc. Irresistível não deduzir, mas a nomeação “Mundos Maravilhosos” dá ao quadro uma conotação valorativa, através da qual se poderia supor o espectador fruindo uma experiência de ordem filosófica, uma espécie de revelação profunda da realidade lembrando o quão é grandiosa esta experiência humana do cotidiano.

Guardadas as devidas diferenças, percebe-se que a mesma intenção está presente na visão ufanista naturalista das obras dos artistas viajantes, a exemplo dessa litografia de Johann Moritz Rugendas³⁶⁰ que, possivelmente, estaria presente na iconografia didática (reprodução 61). Retratando uma cena similar, o viajante do século XIX submete sua representação a um "(...) acabamento primoroso e rico em detalhes com rigor academicista, dentro dos princípios clássicos"³⁶¹.



61. Johann Moritz Rugendas: *Caça à onça*, 182-. Litografia de Viagem Pitoresca ao Brasil.

³⁶⁰ Johann Moritz Rugendas (Augsburg, Alemanha 1802 - Weilheim, Alemanha 1858). Pintor, desenhista, gravador. Chega ao Brasil em 1821, como desenhista documentarista da Expedição Langsdorff. Abandona a expedição em 1824, mas continua sozinho o registro de tipos, costumes, paisagens, fauna e flora brasileiros. De 1825 a 1828 vive entre Paris, Augsburg e Munique. Nesse período, dedica-se à publicação de sua obra *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Motivado pelo naturalista Alexander Humboldt (1769 - 1859), Rugendas viaja para o México em 1831, com projeto de viagem pela América com objetivo de reunir material para nova publicação. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm> Acesso em: 12 set.2010.

³⁶¹ Conf. AMBRIZZI, Miguel Luiz. *Entre olhares: o romântico, o naturalista. Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff (1822-1829)*. 19&20. Rio de Janeiro, v.III n.4, out.2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla.htm>. Acesso em 15 nov.2010.

Conforme Miguel Luiz Ambrizzi, o artista, ao privilegiar o desenho e os aspectos compositivos (os corpos dos índios ainda estão muito próximos dos ideais gregos e apolíneos), bem como ter aproximado demasiadamente índio e onça (segundo ele, "(...) talvez, não seja esta a exata distância na realidade, no entanto, não podemos afirmar"), imprime a cena uma carga idealizada e reduzida ao papel³⁶². Seja como um modelo clássico/acadêmico de representação (Rugendas) ou como o oposto dele (Alcides) o sentido plástico apresentado oscila entre um idealismo, naturalismo e romantismo. De qualquer modo subsiste nos dois casos, (cada um ao seu modo) a relação entre natureza, beleza, virtude e heroísmo advindos do ato da caça.

Entretanto, tudo que foi dito até aqui ainda pertence ao campo do imediatamente visível e legível da imagem, pois guarda, devido ao aspecto convencional da mesma, a possibilidade de reconhecimento do mundo. Fazer diferente disso exige problematizar a natureza da imagem e do olhar, estando mais próximo da experiência fenomenológica do que da fisiologia. Posto que o real é sempre um vir a ser ininterrupto, no qual pessoas e coisas não residem nem naquilo que vemos nem naquilo que dizemos, a linguagem visual opera como jogo, embuste que põe em questão sua ambiguidade. Segundo Cherem e Ana Emilia Jung ela "(...) habita um ponto movente e poroso entre o aquém e o além, constituindo-se como distância que faz avançar, quer pela memória quer pela imaginação artística"³⁶³. Incapaz de ser outra coisa que não ela mesma, a

³⁶² AMBRIZZI, Miguel Luiz, op.cit., 2008. Ambrizzi, entretanto, aponta outros estudiosos da obra de Rugendas como Pablo Diener e Walter Friedlaender que falam de uma oscilação entre a acepção romântica e clássica. Se igualando aos problemas da pintura francesa e os confrontos e oscilações entre ambas as acepções no século XIX europeu, o caso de Rugendas é exemplar, porque sua obra se encontra entre um academicismo e a busca por uma arte expressiva e sentimental. Saber mais sobre o assunto: DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição de G.H. Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G. + et AL. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Editora Liberdade, 1995. DIENNER, P; COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999. FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

³⁶³ CHEREM, Rosangela Miranda e JUNG, Ana Emilia. Dizer e ver uma série fotográfica de Robert Frank. *Da Pesquisa: Revista de Investigação em Artes*. v.1, n.3, ago.2007, p.6.

linguagem como imagem funda sua própria realidade tornando-se vibração secreta, devir (para Deleuze³⁶⁴), experiência do fora (para Maurice Blanchot³⁶⁵), o invisível em sua virtualidade (para Didi-Huberman³⁶⁶), e como experimentação ética, existencial (para Nietzsche³⁶⁷). Resta perguntar até que ponto esta imagem alcidiana quebra, desloca, desvia, coloca em xeque os conhecimentos fundados na certeza retiniana?

Algo de insólito atravessa a obra de Alcides. E por mais que ele recorra a certos procedimentos destinados a fazer do ato pictórico uma demonstração do quanto o olho é refém do olhar, uma inquietude — com mais ou menos intensidade — instala-se no campo do fruidor quando sua representação conjuga uma tensão entre o estranho e o familiar, o próximo e o distante, o rápido e o lento, tornando então a vida natural suspeita. Se no primeiro momento a certeza e a verdade inspiram a elaboração da obra “Mundos Maravilhosos”, é no seu segundo momento, quando a visão faz-se figura que podemos vislumbrar um processo muito parecido com a *desformação*, como compreende Manoel de Barros ser a função do artista ao dizer que, “Deus deu a forma, os artistas desformam”³⁶⁸. Embora neste quadro a representação tenha uma organização causal, lógica (alguém caçando uma onça), ainda prevalece o indefinido, o vago. Figuras e objetos são levados aos limites de tamanha generalidade que acabam expondo a artificialidade da encenação. Negando qualquer singularidade, a imagem do índio aparece como um protótipo geométrico justamente por enfatizar na imagem apenas suas

³⁶⁴ As teorias de Deleuze sobre imagens picturais encontram-se disseminadas por diferentes lugares de sua obra: “Diferença e repetição” (Rio de Janeiro: Graal, 2006), “Mil platôs” em colaboração com Félix Guattari (Rio de Janeiro: Ed.34, 10995), “O que é a filosofia?” em colaboração com Félix Guattari (Rio de Janeiro: Ed.34,1992). No entanto é com a publicação em 1981 de “Francis Bacon – Lógica da sensação” (Rio de Janeiro: Zahar, 2007), que ele deambula mais longamente sobre a pintura, consagrando um livro inteiro a considerações decorrentes da obra desse pintor.

³⁶⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a palavra plural*. [trad. Aurélio Guerra Neto] São Paulo: Escuta. v.1, 2001.

³⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. [trad. Paulo Neves] São Paulo: Editora 34, 1998.

³⁶⁷ BENATTE, Antônio Paulo, op. cit., 2003, p.13.

³⁶⁸ BARROS, Manoel, op cit., 2004b, p.75.

características gerais. Predicado geralmente exigido para enfrentar esse tipo de ação, seu corpo de maneira alguma passa ideia de força, agressividade ou rigidez, tem-se na verdade um corpo suave, sem vigor. É de uma imobilidade que é difícil imaginar que o ato seja efetivado.

Sabemos que o alvo é a onça, porém seu olhar — nada combatente — apenas encara o alvo. E, paradoxalmente, o índio posiciona sua arma atrás da nuca, tornando ainda mais improvável o ato de atirar. Diminuindo a extensão do primeiro plano e acentuando a falta de profundidade, ele fecha a imagem e impossibilita imaginar um mundo fora ou além dela. O índio em si mesmo não está sujeito ao tempo, à transformação, à contradição porque à maneira ontológica de Platão ou arcaica dos povos antigos ele só existe enquanto arquétipo, modelo ou símbolo. Nisto não vai qualquer crítica, pois, as qualidades formais de uma obra não se restringem ao meramente estético. Como aponta Ostrower, “as próprias avaliações estéticas adquirem seu significado dentro de um contexto maior, de noções éticas”³⁶⁹ que valem para todas as práticas culturais.

Por outro lado, é difícil acreditar que, vivendo em uma sociedade cada vez mais mediada pela impressão indireta dos acontecimentos e por uma produção incessante de imagens, exista algum tipo de experiência artística desvinculada de qualquer matéria referente ao mundo contemporâneo. De acordo com Fabbrini, ocorre que, após o internacionalismo das vanguardas, o mundo da arte contemporânea descentraliza e pulveriza sua produção em função de novos significados que o passado (pré-vanguardista e vanguardista) tem assumido para os artistas. A forma diferenciada com que os artistas irão apropriar-se das práticas artísticas da tradição (vanguardista ou não) desdobrar-se-á numa pluralidade de linguagens, conclui o autor³⁷⁰. Além disso, no percurso da criação, há todo um trabalho complexo que obedece ao cruzamento de variadas composições (com suas ramificações) e que, por vezes, solicita, como afirma Anne Cauquelin, “(...) a intervenção daquilo que chamamos

³⁶⁹ OSTROWER, Fayga, op. cit., 1991, p.281.

³⁷⁰ FABBRINI, Ricardo Nascimento, op. cit., 2002, p.23.

de acaso, por não sabermos como as conexões se fazem e se desfazem”³⁷¹.

Em função desses cruzamentos díspares, talvez fosse oportuno relacionar a fase indigenista do artista mato-grossense Clóvis Irigaray³⁷² com a obra “Mundos Maravilhosos” de Alcides, já que tratam da mesma temática e, apesar de estarem vinculados a mesma produção artística cuiabana, assim como ao uso incondicional das imagens pré-fabricadas, as duas obras parecem referir-se a mundos completamente opostos.



62. Clóvis Irigaray: *Xinguana*, 1975. Pastel sobre papel, 46 x 54 cm. Secretaria do Estado de Cultura (SEC), Cuiabá-MT.

A obra “Xinguana” (reprodução 62) faz parte de uma série na qual o artista pinta os povos indígenas do alto-Xingu³⁷³ a partir da imagem fotográfica dos cartões postais e, segundo sua ótica urbana, elabora um processo de auto-identificação com esses povos em favor de sua suposta inserção e

³⁷¹ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. [trad. Rejane Janowitz] São Paulo: Martins, 2005, p.109 (Todas as artes).

³⁷² Clóvis Irigaray (Alto Araguaia, MT, 1949). Desenhista. Entre 1974 e 1977, desenvolve atividades junto ao Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, onde em 1975, apresenta na individual “Xinguana”, sua fase indigenista.

³⁷³ O Parque Indígena do Xingu (antigo Parque Nacional Indígena do Xingu) foi criado em 1961 pelo então presidente Jânio Quadros, tendo sido a primeira terra indígena homologada pelo governo federal. Localiza-se na região Nordeste do Estado de Mato Grosso, na porção sul da Amazônia brasileira. Em seus 2.642.003 hectares, a paisagem local exhibe uma grande biodiversidade. A categoria híbrida de “Parque Nacional” deveu-se ao duplo propósito de proteção ambiental e das populações indígenas que orientou sua criação, estando a área subordinada tanto ao órgão indigenista oficial quanto ao órgão ambiental. Foi apenas com a criação da Funai (1967) que o “Parque Nacional” passou a ser designado “Parque Indígena”, voltando-se então primordialmente para a proteção da sociodiversidade nativa. Tendo em vista os povos que habitam lá, pode-se dividir o Parque Indígena do Xingu em três partes: uma ao norte conhecida como Baixo Xingu (povos Suyá, Yudjá e Kaiabi), uma na região central o chamado Médio Xingu (povos Trumai, Ikpeng e os Kaiabi) e outra ao sul, o Alto Xingu onde ficam os povos muito semelhantes do ponto de vista da cultura. Disponível em: <<http://www.pib.socioambiental.org/pt/povo/xingu/1539>>. Acesso em 21 jan.2011.

reconhecimento social na sociedade *civilizada*. Seu enfoque de tendência hiper-realista³⁷⁴ situa-os em diversos contextos cotidianos da cultura ocidental: frequentando bibliotecas, supermercados e cabeleireiros; fumando; dentro de automóveis; travestido de general, empresário, atleta e astronauta; ou no caso da obra em questão; um piquenique de crianças indígenas regado por iguarias culinárias da sociedade domesticada e consumista. Há traços comuns entre o discurso pictórico dos artistas, especialmente quando pintam com certo otimismo e sem conflito a temática indígena, contudo é através das divergências que é possível identificar suas particularidades artísticas.

Enquanto Irigaray toma para si a tarefa de defender esse personagem minoritário étnico, instaurando uma relação de continuidade com os ancestrais da cultura regional, Alcides concebe-o de acordo com um padrão geral, desvinculando-o de qualquer traço histórico-antropológico. A obra "Xinguana" detém-se nas características específicas, minuciosamente registradas pelo pintor: nome, fisionomia, tatuagens, gestos, adereços, ambiente. Mais próximo do retrato que da cena, o que prepondera são a descrição dos sujeitos, não suas ações, realçando a visão de suas características físicas, vestimentas e posturas. O registro quase documental de sua iconografia indígena pretende conferir a imagem um sentido único, direto, verdadeiro. São atributos etnográficos que inventam uma identidade. Embora a problemática indígena fosse recorrente na produção plástica cuiabana, foi principalmente com as incursões *pop* de Irigaray que o índio foi rememorado visualmente, instaurando uma relação de continuidade com os ancestrais da cultura regional e como permanente testemunho das minorias étnicas locais.

³⁷⁴ O sentido de seu procedimento tem a ver com um tipo de hiper-realismo que faz uso de imagens pré-fabricadas e de elementos do cotidiano com a intenção de dar a elas o valor de obras particulares. "Retira, assim a imagem massificada do seu circuito habitual, recuperando-a como objeto de arte único. A figura humana, por exemplo, menos que um ícone ou sujeito anônimo, tem nome, idade e características específicas, minuciosamente registradas pelo pintor. Trata-se, segundo Mclean, de 're-autenticar o evento fotografado como um puro evento pictórico' ". Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm> Acesso 06 mar.2009.

A pintura alcidiana aponta para outra direção. Subvertendo o elemento regional como matéria-prima do fazer artístico, a viagem imagética de Alcides abstrai o individual em favor do geral. Para tanto, distancia-se da descrição (retrato) e aproxima-se da narração (cena), pois envolve transformações de estados, ou seja, a imagem-ação é o deslocamento que um corpo faz de um lugar para outro. O devir do indígena, contudo, fica em suspenso. O índio alcidiano é um sujeito anônimo e descontextualizado, porém difere do tratamento distanciado, irônico e *cool* que alguns artistas (nacionais e estrangeiros) ligados a *Pop art* dão às imagens pré-fabricadas. Ao tentar enfatizar as habilidades e atitudes especiais do indígena, sua obra visa representar menos o humano em termos etnográficos, portador de memória, tipo e paisagem, a exemplo de uma arte tipicamente mato-grossense, responsável por reconstituir pictoricamente uma identidade e cultura pretensamente originais.

Alcides é parte integrante desse movimento visual gestado nas décadas 1980-90 em Cuiabá, no entanto seu trabalho trata de re-autenticar o significado universal do ser no regional. E assim, em vez do olhar local, o artista encontra o mundo a partir do humano em sua dimensão existencial-filosófica. Lembrando que a filosofia que Alcides crê é aquela que afirma a existência de um Deus moral, criador e transcendental. Todavia, seu processo de reelaboração do índio com ressonâncias universalizantes aproxima-se (e não escapa) de um tipo de discurso que ao generalizar não cessa de transformar o diferente no mesmo. A simplificação do objeto representado produz o banal e o homogêneo, o resultado disso são clichês, estereótipos, tipificações, padronizações, estigmas porque os reduz a uma categoria abstrata e cristalizada: guerreiros, selvagens, bondosos, sábios, saudáveis, índios, etc. Uma imagem síntese que pode representar tudo e nada.

5.1.4 Juntando o inevitável

Passemos agora para os desdobramentos inerentes à pintura “Engenho de Açúcar” (reprodução 63). Também estimulado, provavelmente, pelo acervo imagético dos manuais escolares, o pintor explora novamente a questão do duplo nesta imagem, incursionando no campo da geometria e do ornamento.



63.- Alcides Pereira dos Santos: *Engenho de Açúcar*, 1988. Óleo sobre tela, 54 x 86,5 cm. Foto Pablo Di Giulio.

A documentação visual era ampla, mas essas imagens (reprodução 64, 65 e 66) reproduzidas no livro de “História do Brasil” de 1986³⁷⁵ dão uma amostra do padrão icônico da época. Embora distintas em suas configurações, é possível constatar que as cinco imagens apresentam uma relação direta com o real evocado, isto é, elas pretendem trazer aos leitores a sensação do que seria o protótipo de uma sociedade açucareira.

³⁷⁵ NADAI, Elza; NEVES, Joana, op.cit.,1986.



Engenho



Fábrica sucroalcooleira

64. Fonte: NADAI, Elza; NEVES, Joana, op.cit., 1986, p.54.



65. Benedicto Calixto: *Moagem da Cana na Fazenda*, em Campinas, s/data. Óleo sobre tela, 105x136 cm, Museu Paulista da USP.

Produção primitiva de açúcar (ainda utilizada)



Fornalha e caldeira



66. Fonte: NADAI Elza; NEVES, Joana, op.cit., 1986, p.52.

Formando um conjunto, elas procuram traçar uma espécie de panorama geral do assunto abordado. Ao privilegiar o ambiente externo temos uma fotografia (Reprodução 64) retratando as instalações de um engenho desativado, ao seu lado outra foto similar mostra na versão mais

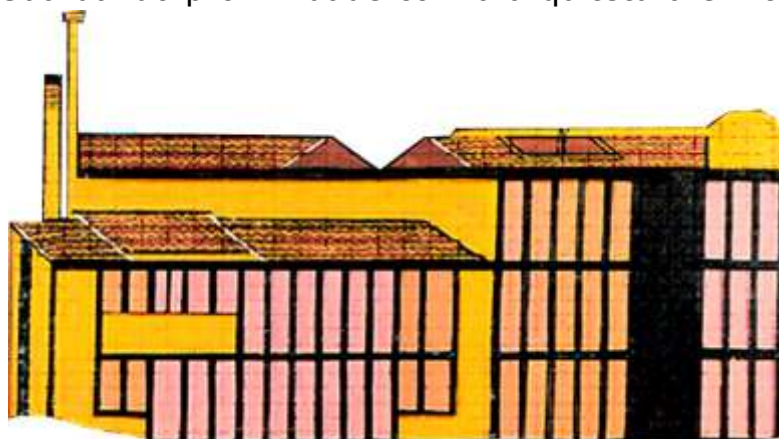
moderna a construção de uma usina açucareira. No aspecto interno, o itinerário visual conduz o leitor a perfazer o processo de fabricação do açúcar, que era composto de várias etapas: na pintura de Benedicto Calixto, já baseada no desenho de Florence, (reprodução 65) a cena detém-se nos escravos fabricando o açúcar na moenda movida a cavalos e bois. Nas outras duas fotos mais recentes (reprodução 66) temos outros trabalhadores ainda utilizando o método antigo da fornalha e caldeira bem como o de purgar.

E o que faz Alcides, como ele reage a tais imagens? É certo que o artista fascina-se pela representação da parte física da propriedade canavieira, todavia, sua composição, que opera com o elemento geométrico e o ornamental, sem fundi-los, não traz a mesma carga significativa (histórica, social, antropológica, geográfica etc) das imagens didáticas. Os vários indícios que poderiam sustentar uma relação explícita com o real sugerido, tais como a frase anunciadora, "usina de (sic) açúcar e de rapadura S.Paulo", o título, e a estrutura da obra em si, acabam atuando como elementos secundários frente à descontextualização do ambiente. Nesta pintura Alcides não assume a função do cronista, por isso ele não descreve o fato, não retrata o cotidiano, não narra uma história e, acima de tudo, não valoriza um tema. Desindexado dos padrões hegemônicos e hierárquicos da arte, ao mesmo tempo em que recorre ao código geométrico, responsável por estabelecer uma relação imediata e direta com a precisão, perfeição e o rigor das formas, também incorpora a vertigem das curvas, a confusão do emaranhado, a desestabilização do empilhamento, a saturação da cor, enfim, elementos que contém certa dose de sentimentalismo, drama e exagero.

Assim, tomando a imagética do Brasil colônia em função de um novo significado expressivo, a sobriedade e racionalidade da beleza geométrica coabitam com o impulso ornamental que nada tem de moderação e bom senso. Pelo contrário, a exuberância dos detalhes pode ser percebida aqui como algo supérfluo e enganoso, um sintoma de retrocesso e

degeneração, conforme pregava, de forma mais radical, o arquiteto tcheco Adolf Loos, ou que devia ser banido como queriam os minimalistas, a Bauhaus na arquitetura e o funcionalismo no *design*. Mas, para um artista que acreditava que seu gesto só adquiria significado se fosse a mera repetição do ato da Criação de Deus, o rigor da geometria torna o espaço ideal para expressar o espírito da ordem e do equilíbrio cosmogônico. É verdade que o pintor quase sempre esteve comprometido em expressar as coisas *naturais*, por isso quando sua plasticidade envereda pela geometria ele parece querer conservar referências ao mundo objetivo. Nesse raciocínio, o desenho do prédio (na versão usina, fábrica, ou engenho) são cristalizações possíveis, que se tornam visíveis na superfície da tela alcidiana.

Pintura pensada como construção no sentido arquitetônico, a estrutura não configura nenhum estilo específico, mas a homogeneização espacial, advinda da atuação de um mesmo princípio regulador e ordenador (a repetição dos retângulos) em todo o edifício remete as abordagens racionalistas em geral quando buscam aliar rigor matemático e simplificação das formas como signo de pureza da vida criadora³⁷⁶. Guardando proximidade com a arquitetura em termos de procedimentos e



67. Alcides Pereira dos Santos: *Engenho de Açúcar*, 1988 (detalhe). Óleo sobre tela, 54 x 86,5 cm. Foto Pablo Di Giulio.

objetivos, a obra torna-se um objeto funcional, fruto da engenharia, da técnica como podemos visualizar nessa montagem (reprodução 68) na pintura de Alcides, que se

³⁷⁶ O seu traçado regular lembra as construções da arquitetura colonial brasileira, mas, sobretudo remete à concepção de mundo com base em uma lógica matemática sintetizada em valores espirituais, transcendentais ou universais. Como exemplo das diversas e diferentes formas de interpretar tais teorias temos: os arquitetos renascentistas dos séculos XIV e XV, os artistas geométricos das vanguardas históricas (Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Kandinsky), os artistas concretos do Brasil e América Latina na primeira metade do século XX e outros.

aproxima de uma espécie de esboço de projeto arquitetônico. E ainda que o código da geometria possa ser o espírito da fuga, ou do espaço que foge, ele é, nessa pintura, o seu oposto: a ordem fechada, o visível, o espaço que prende, justamente porque o artista está preocupado com o fundamento das coisas, e acredita que o acontecer delas esteja na plenitude da presença. Nesta tela — toda a geometrização do espaço alcidiano (superfície, cor, linha, plano) tende para o dentro: como fim e como meio.

A inclinação fortemente construtiva de sua pintura, ao contrário de uma tendência racionalista aprisionadora, não valoriza apenas a construção da obra em oposição à composição. Aproximando-se da arte aplicada, os pingos, as linhas que imitam espinha de peixe, o contraste das cores, a fartura dos traços, a palavra na tela e, inclusive, a moldura em cor quebram com a lógica objetiva, utilitarista e asséptica da construção pura. A necessidade de ordem e racionalidade em Alcides convive, sem nenhum tipo de resistência preconcebida, com o poder sensual, extravagante e antifuncional do ornamento em suas variáveis kitsch, decorativo, pós-vanguardista, mercadológico. Mesclando, sem pudor, o geométrico com o figurativo e o ornamental, a imagem de imagens do pintor pode ser compreendida como resultado de uma experiência urbana e contemporânea, cuja memória coletiva é intermediada — cada vez mais — por imagens midiáticas, bens de consumo, produtos fabricados, que tomam o lugar da natureza como algo espontâneo. Operando ao modo pastiche, sua imagem fragmentada circula desconectada de sua história e transforma-se em clichê ou estereótipo cultural desse mesmo passado referenciado³⁷⁷.

Esse agrupamento de elementos aparentemente heterogêneos realizado em “Engenho de Açúcar” coloca em dúvida o formato da *coisa verdadeira* porque, saturando o espaço, desafia a metamorfose natural das coisas vivas. Para Olalquiaca, a saturação kitsch do espaço acontece

³⁷⁷ FREDERIC, Jameson. *Pós-modernidade e sociedade e consumo*. Novos Estudos, n.12, 1985, p.21.

quando se “ignora as leis naturais da transição e da renovação em prol de uma acumulação compulsiva, trocando a sequência diacrônica pela coexistência sincrônica de diferentes camadas culturais”³⁷⁸. Ao modo *Kitsch*, Alcides brinca com o *como se fosse, mas não é*. Ou seja, seu artefato artístico lembra efetivamente o modelo de construção de uma casa que, na imagem em questão, poderia ser vista como um engenho de açúcar (fábrica com sua chaminé), contudo é simplesmente uma estrutura física que ocupa um espaço-tempo qualquer, já que o foco visual do seu trabalho está na realidade evasiva que se impõe ao cenário. E mais, esse descompromisso com o contexto destitui a qualidade da imagem em seu valor de objeto referente para objeto simulado, simbólico, ou imaginário. De qualquer maneira, a produção do artista popular em seu viés ornamental pode ser classificada tanto como um sintoma cultural da arte após o fim das vanguardas, como ressalta Fabbrini³⁷⁹. Ou como “pura imagem dessemelhante, apolítica e imaterial que se multiplica e intensifica na variedade dos vazios”³⁸⁰, como creem os autores Parente e Maciel.

Como bem enfatiza Ostrower, “o estilo não é jamais uma questão de habilidade do artista”³⁸¹ é, acima de tudo, ao modo deleuziano, um ato de necessidade, de afeto, ou seja, um estímulo que impulsiona o fazer. Ao se igualar, portanto a um objeto fabricado, mais próximo de um produto do artifício do que de uma certa crueza artesanal (usualmente vista como sinônimo de naturalidade), esse arranjo afetuoso e inventivo do pintor é seu modo estético de se relacionar com o ambiente, e uma de suas maneiras de se portar com as coisas. No processo de feitura de sua obra, mesmo que não possa defini-los conceitualmente, Alcides mobiliza — deliberadamente — determinados recursos formais com a intenção de chegar a um resultado esperado. Um engenho que ao se inspirar numa iconografia histórica pré-digerida torna-se suscetível a todo tipo de

³⁷⁸ OLALQUIACA, Celeste, op. cit., 1998, p.91.

³⁷⁹ FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O signo ornamental*, op. cit., 2002, p.87.

³⁸⁰ PARENTE, André e MACIEL, Kátia. *Apresentação*. In: BASBAUM, Ricardo, op. cit., 2001, p.9.

³⁸¹ OSTROWER, Fayga, op.cit., 1991, p.315.

adequação e procedimentos intercambiáveis. Limitando-se a uma contemplação estética de seu atributo icônico, Alcides — atento ao que lhe dá prazer e as forças que o agenciam — louva a pintura em detrimento do assunto evocado e faz de sua imagem signo de nova invenção.

É certo que tanto as imagens como as histórias informam-nos, mas até que ponto o tema que evoca uma certa brasilidade nessas quatro imagens pode ser um critério agregador e explicar uma ordenação que revele ao espectador uma narrativa identitária? Como já foi dito, o livro didático é um orientador que tem por fim transmitir conhecimento e informação, mas de forma alguma o discurso dessa mídia impressa deve ser visto como um fim em si mesmo, ele também é um meio propício para experimentar a potência desconcertante da linguagem. Entre o livro e o leitor há algo que oscila. Construimos o mundo em que vivemos a partir de nossa interação com ele e, em se tratando de imagens que nos circundam elas assumem a condição de símbolos, signos, sinais, mensagens e alegorias, ou talvez elas sejam, como aponta Manguel "(...) apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso"³⁸².

Enfim, as formas de perceber as imagens passam por um processo cuja suposição de significado varia constantemente. Por isso que, não sem razão, a imposição dos efeitos literários ou narrativos (vinculado ou não a um significado do que seja uma identidade nacional) à linguagem é um argumento questionável na medida em que ele não encerra os cruzamentos infundáveis implicados no ato da criação e apreensão da imagem. E, depois, eu me pergunto: seriam as imagens de Alcides sempre tão completas, preenchidas, facilmente explicáveis e reduzíveis a uma abordagem única que desconsidera os desvãos, os furos ao qual tudo e todos não escapam?

³⁸² Cf. MANGUEL, Alberto, *op.cit.*, 2001, p.21.

6 Considerações Finais

É preciso reconhecer que a vida se inventa, não apenas no homem ou na arte dos artistas, mas em tudo que vive. Criar, portanto não é uma escolha, não depende de nossa vontade, é um movimento da natureza, do mundo. O esforço de Alcides foi tornar sua pintura resultado dessa força criadora que existe na vida. Nesse sentido, talvez o critério primeiro que garanta a qualidade de suas pinturas tenha a ver com essa conjugação de Deus com a imagem. Valendo-me da lógica dos estóicos, diria que, ao experimentar esse agenciamento, Alcides serviu-se de Deus para que as linhas, as cores e o movimento se transformassem em meios de criação de alto vigor poético.

Penso que a ética de sua criação, à maneira intuitiva de Caymmi³⁸³, deve-se a um processo compositivo que combinou os três princípios norteadores: a necessidade (como condição de existência), a simplicidade (como resultado) e a elaboração (como método). Fazendo da prática repetitiva uma forma de aprendizado, o artista desenvolve o que Sennet identifica como o cerne da artesanaria: uma vontade e uma capacidade de fazer algo bem feito. Essa possibilidade de levar a vida com habilidade, empenho e avaliação faz com que sua prática artística, guiada pela sabença popular como pela regras lógicas da ciência, desenvolva uma potência poética de significado desconcertante.

Partindo de um real em sua condição essencialmente física, a forma alcidiana é, antes, uma afirmação e aceitação do que é, do que existe³⁸⁴. Uma expressão plástica que adere a um mundo fechado que se justifica por si mesmo através de sua aparência concreta. Ainda numa analogia a Caymmi, é como se a religiosidade desse sentido a tudo: "As ações, o

³⁸³ Cf, BOSCO, Francisco, op. cit., 2006, p.17-18.

³⁸⁴ Para o teórico da literatura Georg Lukács "Essa aceitação perfeita do que é, do que existe, em sua simplicidade fatal, simboliza (..) precisamente o mistério da helenidade homérica.' O grego só conhece respostas, mas nenhuma pergunta, só conhece soluções (às vezes enigmáticas), mas nenhum enigma, só conhece formas, mas nenhum caos' ". Idem, p.53-54.

dever, os afetos, o inquestionado”³⁸⁵, assim como ele próprio afirma, quando diz: “Deus fala pela minha boca. Tudo que eu falo é Deus quem está mandando falar”³⁸⁶. Nesse caso, se fossemos responder, na acepção espinosista, o que pode o corpo na obra de Alcides, concluiríamos, por ora, que suas formas encarnam um mundo essencialmente físico, bem definido, que tem a função clara de delimitar espaços, é geralmente alegre, solar e a vida como um todo apresenta-se numa adequação perfeita entre homem e coisas. Contudo, a instabilidade da vida não pode ser afastada de sua linguagem, nela encontra-se algo do excesso que escapa à definição, à forma e à limitação. Isso pode ser visto, por exemplo, no efeito desestabilizador (que seja uma ínfima fissura, ao menos) da prática ordenatória de Alcides (quando põe coisa ao lado de coisa que nem sempre faz sentido), ou mesmo quando desenvolve uma sensibilidade estética muito característica ao produzir uma mistura caótica e desagregadora que por vezes gera estranhamento e desconforto.

Por isso que o rótulo *caboclo* cunhado à sua pintura é questionável, na medida em que a enunciação fracionada de sua imagem coloca em xeque, sobretudo, a possibilidade de um relato regional espontâneo e do vínculo entre o pintado e o vivido reivindicado pelos críticos de arte. O mesmo ocorre com sua imagem devocional que, pelo forte apelo dramático, inspira e atrai novas cargas de sentido, que não são aquelas das quais são dotados os afeiçoados às práticas religiosas. Quanto ao gesto catalogador, Alcides, em seu afincamento de inventariar racionalmente as coisas boas de Deus, não pôde escapar aos embustes autorais e às trapaças ficcionais que envolvem a todos que se dedicam a construir seus próprios sistemas classificatórios. É assim que o artista, estimulado por esta imaginação que obedece certa ordem delirante, explora criativamente os efeitos sedutores e ilusionistas da representação das paisagens naturais e citadinas. O artista não só acredita nos dispositivos classificatórios, como faz deles potência poética.

³⁸⁵ Ibidem, p.56.

³⁸⁶ OLIMPIO, Mário, op. cit., 1990, p.27.

E quando a adesão ao figurativo de Alcides evoca uma certa brasilidade restituidora de uma suposta identidade nacional, ainda assim vimos que a apreensão da iconografia do livro didático foi para o artista um meio propício para experimentar o sentido desconcertante da linguagem e não uma forma artesanal de reafirmar identidades étnicas que foram afetadas ou deslocadas pelo processo acelerado de homogeneização historicamente em curso, comumente designado de globalização.

Portanto, se o encontro entre Alcides e Deus, configurado pelo modo peculiar com o qual o artista o compreendia, subordinou, do ponto de vista da produção da obra, a pintura alcidiana às exigências do divino, vimos que, ainda assim, seu repertório artístico obtém resultados plásticos de significados imprevisíveis. É porque uma obra de potências múltiplas como a desse artista não pode ser resignada unicamente às instâncias de sua produção, seja em suas imbricações morais, sociais ou regionais. É preciso que ela seja ampliada pela proposta de composição que apresenta, pelos seus devires, enfim, pelos seus processos de produção de sentido, por certo ilimitados. Por acreditar nisso, esta tese tentou explorar a obra pictural do artista Alcides Pereira dos Santos experimentando preocupar-se menos com a significação previamente atribuída e mais com a exploração das intensidades que ela carrega, na busca de atribuir, a tal força, sentidos que deem pistas de sua função e dos modos de operar que ela mesma sugere.

Limite e deslimites são forças que estão numa relação de circularidade e não de exclusão. E não poderia deixar de ser assim, conforme a teoria das forças que une a noção de acontecimento à análise histórica, segundo Cardoso Júnior. É por isso que os grandes acontecimentos, que reconciliam o abstrato e o concreto e cujo tempo é entendido como superação de uma contradição, são ignorados por Deleuze. O pensamento pluralista, ao contrário daqueles que envolvem os tais grandes acontecimentos, explica Hélio Rebello Cardoso Júnior, "(...) é compreendido como singularidade, como um acontecimento onde o que se

observa é a amplitude e a qualidade das forças que se apoderam de uma coisa”³⁸⁷. Nesse caso, conclui o autor “Há sempre, na história uma pluralidade de sentidos que precisa ser pensada como complexo de sucessões e de coexistência de forças”³⁸⁸. Tentar agenciar a prática imagética a partir das singularidades, dos fluxos e das multiplicidades que compõem o processo de subjetivação é pensar a história privilegiando a diferença, a descontinuidade e o devir. Uma história que seja um corpo-a-corpo com a vida, e, sobretudo, como aponta Benatte, que se constitua “(...) como criação permanente de novas possibilidades de vida”³⁸⁹.

Como a arte figurativa de Alcides, que, ao experimentar modos de existência singulares, mostrou-nos que é potencialmente o lugar da invenção, da multiplicidade, do contágio mútuo de coisas díspares, do agregar o inusitado. É a vida se inventando na arte e o artista se inventando na vida.

³⁸⁷ CARDOSO JR, H.R. Acontecimento e História: pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas. *Transformação*, Marília, SP, v. 28 (2), 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732005000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 jun.2009.

³⁸⁸ Idem, 2009, p.112.

³⁸⁹ BENATTE, Antônio Paulo, op. cit., 2003, p.22.

REFERÊNCIAS

a) Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Arte Independente de rótulos. In: *NAÍFS; Bienal Naífs do Brasil*. Piracicaba-SP; Edições SESCSP, 2008.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 11 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. *Livro sobre o nada*. 11 ed. São Paulo: Record, 2004b.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Signos Editora, 1984.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENATTE, Antônio Paulo. História, genealogia e rizoma. In: RAGO, Luzia Margareth (org.) *Ciclo de Palestras: História, Genealogia e Rizoma*. São Paulo, Unicamp - IFCH, 2003, p.2 (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: *Obras escolhidas II: rua mão única*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. O narrador. In: *Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a palavra plural*. [trad. Aurélio Guerra Neto] São Paulo: Escuta. v.1, 2001.

BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006 (Folha Explica).

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A Formação do homem moderno vista através da arquitetura*. 2.ed.rev. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

BUENO, Maria Lúcia. Ampliação do mundo da arte. In: *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. [trad. Rejane Janowitzzer] São Paulo: Martins, 2005 (Todas as artes).

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 12.ed. v.1, Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org) *Arte contemporânea Brasileira: textura, dicções, dicções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.257-270.

DARNTON, R. História da leitura. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992a (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992b.

_____. Mil Platôs: *capitalismo e esquizofrenia*. [trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa] Rio de Janeiro: Ed. 34, v.1, 1995 (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. [trad. Paulo Neves] São Paulo: Editora 34, 1998.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

FEBVRE, Lucien 1953, apud LE GOFF, Jacques. *História e memória*. [trad. Bernardo Leitão et al]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1990 (Coleção Repertórios).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. [trad. Salma Tannus Muchail] 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção tópicos).

_____. O que é um autor? In: DA MOTTA, Manoel Barros (org). *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREDERIC, Jameson. *Pós-modernidade e sociedade e consumo*. Novos Estudos, n.12, 1985.

FRESTON, Paul. Visão histórica. In: ANTONIAZZI, Alberto et.ali. *Nem anjos nem demônios: Interpretações sociológicas do Pentecostalismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 14, n.29, jan/jun. 2008.

GOMBRICH, E. H. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Editora, 1990.

GUIMARÃES, Suzana C. S. *Arte & Identidade: Cuiabá 1970-1990*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, 2002.

_____. *Arte na rua: o imperativo da natureza*. Cuiabá: EdUFMT/Carlini & Caniato Editorial, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. [trad. João Moura] 2.ed. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. [trad. Ana Luiza Dantas Borges] São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

KERN, Maria Lúcia Bastos. As invenções da paisagem na modernidade. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p.123-154.

KOESTHER, Arthur 1964, apud ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência: introdução ao jogo e as suas regras*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

LEVIS-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MALPAS, James. *Realismo*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. [trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch] São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIN, Louis. *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639*. In: CHARTIER, Roger (org). *Práticas da leitura*. [trad. Cristiane Nascimento] 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

MARTON, Scarlett. Deleuze e sua sombra. In: ALLIEZ, Eric (Org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed 34, 2000, p.235-244.

MEIRELES, Cecília. Da solidão. In: ALMEIDA, Wilson Roberto de Carvalho de. *S,O,S. Redação*. São Paulo: Escala. s/d, n.3, p.66-71.

MELENDI, Maria Angélica. Entre jardins e pântanos: paisagens alteradas. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p.197-214.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. [trad. Solange Ribeiro de Oliveira] Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIRCEA, Eliade. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Edições 70, Lisboa, Portugal, 1985

MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. 11 ed.rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 2001.

NOVA, Cristiane. A "História" diante dos desafios imagéticos. In: *Projeto história: história e imagem*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, n.21, Dez.2000, p.145-146.

NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OLALQUIACA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades contemporâneas*. [trad. Isa Mara Lando] São Paulo: Studio Nobel, 1998 (Coleção megalópolis).

ORLANDI, Luiz B. L. Linhas de ação da diferença. In: ALLIEZ, Éric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. [Trad. Ana Lúcia de Oliveira] São Paulo: Ed 34, 2000, p.49-64.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 6.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PARENTE, André e MACIEL, Kátia. *Apresentação*. In: BASBAUM, Ricardo (org) *Arte contemporânea Brasileira: textura, dicções, dicções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.9-10.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Eric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. [trad. Ana Lúcia de Oliveira] São Paulo: Ed.34, 2000, p.505-516.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedades*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ROLNIK, Suely. Algumas considerações sobre a estética Deleuziana. São Paulo: *Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP*, 2001, p.2. Transcrição de aulas.

SCHMIDT, M. J. *Curso de Educação Moral e Cívica*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1971.

SCHMITT, Jean-Claude. O historiador e as imagens. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. [trad José Rivair Macêdo] Bauru, SP: EDUSC, 2007 p.25-54.

SEFRIN, Silvana (org). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.105 (Coleção Pensamento Crítico; 2).

SENNET, Richard. *O artífice*. [trad. Clóvis Marques] Rio de Janeiro: Record, 2009.

ZÍLIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltércio. O boom, o pós-boom e o dis-boom. In: BASBAUM, Ricardo (org) *Arte contemporânea Brasileira: textura, dicções, dicções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.179-196.

b) Sites (Meio Eletrônico)

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *Desassossegos contemporâneos ou quando tudo parece estar em crise*. Disponível em <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm>>. Acesso em 12 dez.2010.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. Entre olhares: o romântico, o naturalista. *Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff (1822-1829)*. 19&20. Rio de Janeiro, v.III n.4, out.2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla.htm>. Acesso em 15 nov.2010.

BENATTE, Antônio Paulo. História da leitura e história da recepção da Bíblia. São Bernardo do Campo, SP. *Oracula*, Ano 3, n.5, 2007, p.63. Disponível em: <<http://www.oracula.com.br/numeros/012007/05-benatte.pdf>>. Acesso em 10 jan.2010.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *Circuitos subalternos de consumo: sobre cópias baratas, falsificações e quinquilharias*. Comunicação, mídia e consumo. São Paulo, v.4 n.10, p.102, jul.2007, p.103. Disponível em: <<http://www.revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/106/104>>. Acesso em: 06 jan.2011.

_____. *Sobre o projeto* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por scsg@terra.com.br em 2005.

CARDOSO JR, H.R. Acontecimento e História: pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas. *Transformação*, Marília, SP, v. 28 (2), 2005, p.105-116. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732005000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 jun.2009.

CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes. *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*. Tese. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, 2007, p.20. Disponível em: <repositório.ul.pt/.../440/.../16228_tese_vers00E3o_final_nuno_carvalho.pdf>. Acesso em: 12 fev.2011.

CHEREM, Rosangela Miranda e KIELWAGEN, Jefferson W. *Renitências da imagem*. XVIII Seminário de Iniciação Científica da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, 2008, p.3. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/jefferson-rosangela.pdf>. Acesso em 15 nov.2010.

CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-ARS*, São Paulo, v.8, n.15, 2010, p.94. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/cap/ars15/00%20Editorial.pdf>>. Acesso em: 04 set.2010.

FARIAS, Agnaldo. *Lições das coisas*, p. 9-10. Disponível em <<http://www.designemartigos.com.br/licoes-das-coisas/>>. Acesso em 25 nov.2010.

FREITAS, Neli Klix e RODRIGUES, Melisa Haag. *O livro didático ao longo do tempo: a forma do conteúdo*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/melissa-neli.pdf>. Acesso em 05 jan.2010.

FRÓIS, Katja Plotz. *O sonho abstrato: a arte geométrica na modernidade*. Cadernos de Pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, n.83, out.2006, p.2-4. Disponível em: <<http://www.pos.ufsc.br/arquivos/41010037/TextoCaderno83.pdf>>. Acesso em 20 nov.2010.

HENRIQUES, Ana Luísa. *MARIN, Louis. The frame of representation and some of its figures*, p.8. Disponível em: <<http://tir.com.sapo.pt/marin.html>>. Acesso em 22 jan. 2011.

KEHL, Maria Rita. *O eu é um outro?* [2009?]. Disponível em: <<http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=125>>. Acesso em: 13 ago.2009.

KIELWAGEN, Jefferson Wille. *Abismos superficiais: antinomias do ornamento*. Florianópolis, SC. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2064>. Acesso em: 12 nov.2010.

LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. *A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador bricoleur*, p.2. Disponível em: <<http://cascavel.ufms.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/viewFile/2189/1347>>. Acesso em: 08 jan.2011.

MATIAS, Antônio. *Entender o grafismo*. Disponível em: <http://www.1000imagens.com/artigos/pdf/1000i_artigo18.pdf>. Acesso em 12 dez.2010.

MIRACCO, Ricardo; BANDERA, Maria Cristina. Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália. *Revista Estudos Avançados da USP*. v.20, n.58, 2006, p.227. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n58/19.pdf>>. Acesso em 20 nov.2010.

MOSÉ, Viviane. O que pode a palavra? *Série Deslimites*. 21.11.2009. Vídeo. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/site/2009/11/21/integra-o-que-pode-a-palavra-viviane-mose/>>. Acesso em: 05 abr.2010.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Nem "jardim encantado, nem "clube dos intelectuais desencantados". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.2, n. 59, out.2005, p.78. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v20n59/a02v2059.pdf>>. Acesso em 05 fev.2011.

PEREIRA, Marcelo Duprat. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Disponível em: <<http://www.marceloduprat.net/Textos/cezannelivro.pdf>> Acesso em: 15 out. 2010.

PESSOA, Fernando. *No dia brancamente nublado entristeço quase a medo*. In: *Poemas inconjuntos*. Poemas Completos de Alberto Caeiro. [trad. Teresa Sobral Cunha] Lisboa: Presença, 1994, p.135. Disponível em: <<http://multipessoa.net/labirinto/alberto-caeiro/29>>. Acesso em 15 ago.2010.

RIBEIRO, Renilson Rosa. Representações didáticas do Brasil colonial. *Educação Temática Digital*, v.8, n.2, jun.2007, p.55. Disponível em: <<http://www.fe.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/1761/1603>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

ULPIANO, Cláudio. *Acontecimento e campo de poder*. Centro de Estudos Claudio Ulpiano, aula transcrita, 05.04.1989, p.8. Disponível em: <<http://www.centrodeestudosclaudioulpiano.com.br>>. Acesso em 02 fev.2009.

_____. *A ideia de perfeição*. Curso regular realizado na Escola Senador Correia. Aula transcrita de 19.12.1989, p.1. Disponível em: <<http://www.claudioulpiano.org.br>> Acesso em 03 de fev.2009.

_____. *O personagem artístico*. Centro de Estudos Claudio Ulpiano. Aula transcrita de 09.02.1995.p.4. Disponível em: <<http://www.claudioulpiano.org.br>>. Acesso em 02 fev.2010.

VAZ, Paulo Bernardo Ferreira et al. Iconografia no livro didático: quem é quem nessa história? In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Grupo de Estudos e Pesquisa em Imagem e Sociabilidade – FAFICH/UFMG, 1999-2001, p.50 (Relatório final do projeto de pesquisa). Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/gris/projetos/projetos-anteriores/imagens.pdf>. Acesso em: 10 out.2010.

_____. *Tipografia popular: invenção e poética na percepção do cotidiano*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio e Janeiro, UERJ, 5 a 9 de setembro de 2005. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/.../tipografia-popular-invencao-e-poetica-na-percepcao-do-cotidiano.../download. Acesso em: 05 set.2010.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. *Em tese*. Belo Horizonte, v.5, dez.2002, p.81-89. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em_Tese05/09-Maria-do-Carmo-Veneroso.pdf. Acesso em 15 fev.2011.

VENTURA, Daniela. *Laurent Lavaut: L'Image*. Disponível em: <<http://tir.com.sapo.pt.lavaud.html>>. Acesso em 25 jan.2011.

c) Fontes

ARAÚJO, Emanuel. Artistas e artífices: ancestralidade, arcaísmo e permanências: uma introdução à estética popular. In: *Mostra do redescobrimento + 500 anos*. São Paulo: Pavilhão da Bienal, 2000, p.34-49. Catálogo de Exposição.

_____. *Os Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário Negro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994, p.7. Catálogo de Exposição.

AS RUAS estão cheias de arte. *Diário de Cuiabá*, Cuiabá, MT, 30 jun.1985, Caderno 3, p.19.

AZEVEDO, Aroldo de. Ao leitor. In: AZEVEDO, Aroldo de. *O Brasil e suas regiões*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, s/p.

BARROS, Dalva de. *Depoimento do artista plástico* [27.11.2009]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min).

BARROS, Jonas. *As pinturas nas ruas de Cuiabá: uma relação entre arte e a cidade*. Monografia. Centro Universitário Cândido Rondon, Unirondon, 2001.

BERTOLOTO, José Serafim. *Iconografias das águas: o rio e suas imagens*. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato: Cathedral Publicações, 2006.

BEZERRA, José. São Paulo: Galeria Estação, 26 de março a 30 de junho de 2010 (Exposição Individual).

COELHO, Lélia Coelho. *Alcides: meios de transportes e outras histórias*. São Paulo: Galeria Estação, 2007, p.3. Catálogo de Exposição.

CONCORRÊNCIA Fiat premia outro pintor mato-grossense. *Revista Contato*, Cuiabá, MT, ano X, n.29, edição 1993, p.13.

COUTINHO, Wilson. Autenticidade e contradições da pintura cabocla de Cuiabá. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.9, 9 Jan.1981, Caderno B. In: FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto, op. cit., 2010, p.202.

CUIABÁ, a cidade verde que se tornou colorida: a pornografia é exaltada, não se escolhe lugar, o negócio é pichar. *Jornal do Dia*, Cuiabá, MT, 06 jun.1985, f.5.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira: além do sistema*. São Paulo: Galeria Brasileira, 2010, p.6. Catálogo de Exposição.

EID, Vilma. *Arte Brasileira: além do sistema*. São Paulo: Galeria Estação, 09 de setembro a 06 de novembro de 2010, p.3. Catálogo de Exposição. *ENCICLOPÉDIA ITAU DE ARTES VISUAIS*. São Paulo-SP. Disponível em: <<http://www.encyclopediaitaucultural.org.br>>. Acesso em 20 nov.2010.

ESCRITÓRIO DE ARTE. São Paulo-SP. Disponível em: <<http://www.atracao.com.br/escritoriodearte/espaco.htm>>. Acesso em: 27 jan.2011.

ESPÍNDOLA, Humberto. Depoimento do artista plástico [05.01.2009]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min).

FIGUEIREDO, Aline. '*O ofício divino*' - pinturas. Cuiabá, MT: Happening Escritório de Arte, 1990. Catálogo de Exposição.

_____. *Arte aqui é mato*. Cuiabá: edições UFMT/MACP, 1990.

_____. *IV Salão Jovem Arte Mato-grossense*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, abr/jun 1979, p.1. Catálogo de Exposição.

_____. *Pintam bichos na visualidade*. Cuiabá, MT: MACP-UFMT, 1985, p.1. Catálogo de Exposição.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto (orgs) *MACP: animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT*. Entrelinhas, 2010.

FNDE. Brasília-DF. Disponível em: <<http://www.fnde.gov.br/index.php/pndl-historico>>. Acesso em 21 jan.2011.

GONÇALVES, Laudenir Antônio. *Arte na Universidade Federal de Mato Grosso: um caso de expansão regional das artes plásticas*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

GUIMARAENS, Cêça. O patrimônio cultural no campo museográfico modernista brasileiro. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. v.2, p. 57. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8184.pdf>>. Acesso em: 17 jan.2011.

GULLAR, Ferreira. Um grupo cuiabano que sabe o que faz. *Isto É*, p.7,11 fev.1981.

GWERCMAN, Sérgio. Evangélicos. *Revista Superinteressante*. Ed 197, fev. 2004. Disponível em: <<http://www.super.abril.com.br/evangelicos-444350.shtml>>. Acesso em: 10 out.2010.

HISTÓRIAS DAS RODOVIAS. Disponível em: <http://www.estradas.com.br/histrod_castelobranco.htm>. Acesso em 29 dez.2010.

INSTITUTO SOCIO AMBIENTAL. Disponível em:<<http://www.pib.socioambiental.org/pt/povo/xingu/1539>>. Acesso em 21 jan.2011.

KLEIN, Paulo. *Pop Brasil - A Arte Popular e o Popular na Arte*. Disponível em: <http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=79>. Acesso em 16 abr.2008.

MARIANO, Ricardo. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. *Revista Estudos Avançados da USP*, 2004, v.18 n.52, p 121. Disponível em: <<http://www.scielo.br/ea/v18n52/a10v1852.pdf>>. Acesso em: 10 out.2010.

MOLINA, Camila. Mostra traz passagem pelas criações populares. *O Estado de São Paulo*, 26 de julho de 2007, s/p.

MORAIS, Frederico. *Brasil/Cuiabá: pintura cabocla*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981, p.4. Catálogo de Exposição.

NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: Brasil Colônia: 1º grau*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1986.

O AVANÇO dos crentes. *Revista Veja*, São Paulo, 7 de out/81, p.1. Disponível em: <http://www.veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_07101981.shtml>. Acesso em: 10 ago.2010.

OLIMPIO, Mário. Alcides e o seu "Ofício Divino". *Diário de Cuiabá*, DC Ilustrado, Cuiabá, MT, 12 de julho de 1990, p.27.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do Oeste. FGV-CPDOC [2009?]. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/htm/O_Brasil_de_JK/A_conquista_do_oeste.asp>. Acesso em: 04 mai.2009.

OTTAIANO, Daniel. Bienal de SP: galerias e museus da cidade têm mostras paralelas. *Veja* São Paulo. Disponível em: <<http://www.vejasp.abril.com.br/especiais/mostras-paralelas-bienal>>. Acesso em: 24 jan.2011.

PAULA, Gervane de. *Depoimento do artista plástico* [01.12.2007]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min).

PAVILHÃO do Ibirapuera recebe exposição "Puras Misturas". Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticia>>. Acesso em 24 jan.2011.

PIMENTA, Nilson. *Depoimento do artista plástico* [27.11.2007]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min).

RUGIERO, Roberto. *Depoimento do galerista* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <scsg@brturbo.com.br> em 2008.

____. Mais sobre *Alcides* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <scsg@brturbo.com.br> em 2010.

____. *Consaquinidade, um mal que aflige a Arte*. Disponível em <<http://www.galeriabrasiliana.com.br/blog>>. Acesso em 21 nov.2010.

____. Um Inventor de formas. In: *Alcides: meios de transporte e outras histórias*, na Galeria Estação, São Paulo, 2007, s/p. Catálogo.

____. A ascensão da arte popular, 2003. Disponível em: <<http://www.galeriabrasiliana.com.br/site/imprensa.php?cod=9&rel=1>>. Acesso em: 28 jan.2011.

SABENÇA Popular. *Revista Contato*. Cuiabá, MT ano I, n.7-out/1979.p.52.

SAMPAIO, Dafne. Nas asas da imaginação. *Revista TAM nas nuvens*, ano 2, n.23, jan.2008, s/p. Disponível em: <<http://www.galeriabrasiliana.com.br>>. Acesso em: 06 fev.2010.

SANTOS, Flauzilino Araújo dos. *A noite vem quando ninguém pode mais trabalhar. Assembleia de Deus Online: a palavra de Deus até os confins da terra*. Disponível em: <<http://www.assembleia.org.br/>>. Acesso em 05 fev.2011.

SCHEMBERG, Mário. Mário Schemberg e Mato Grosso. In: WLADEPINO (Coord). *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: Edições UFMT; Secretaria de Educação e Cultura, v.1, 1975, p.12. Coleção Itinerante.

SEBASTIÃO, Walter. *Exposição em BH reúne os maiores mestres da arte popular do país*. Disponível em: <<http://www.br.groups.yahoo/group/listageografia/message/39682>>. Acesso em: 16 abr.2008.

SILVA, José Antônio da “Nasci errado, e estou certo”. São Paulo: Galeria Estação, 25 de setembro a 21 de novembro de 2009 (Exposição Individual).

SOUSA, Ana Paula. Arte popular conquista novos status. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 14 de março de 2010, E4.

VÉIO – Esculturas. São Paulo: Galeria Estação 11 de março a 15 de maio de 2010 (Exposição Individual).

APÊNDICE A - Em destaque cinco exposições realizadas em São Paulo³⁹⁰

Este texto tem por objetivo apresentar um esboço demonstrativo do trânsito da obra de Alcides no circuito expositivo da cidade de São Paulo. Antes, é preciso dizer que a carreira artística de Alcides em São Paulo alcançou uma repercussão considerável devido ao trabalho dos galeristas e *marchands* Roberto Rugiero e Vilma Eid, representantes e divulgadores de sua obra na cidade. Falando sobre a ascensão da arte popular, Rugiero em artigo de 2003³⁹¹ fez um prognóstico animador sobre o assunto. Primeiro considerou a Mostra dos 500 Anos como um marco crucial, porque a mesma, segundo ele, foi capaz de recolocar o conceito de arte popular, bem como situá-la no foco novamente³⁹². Dos 13 módulos da Mostra, arte indígena, arte do inconsciente e arte popular lideraram a preferência do público, argumenta o galerista. Apontando iniciativas atuais (como a do *marchand* César Ache que mostra parte de sua coleção de escultores populares no espaço da light ou da exibição das xilogravuras de J. Borges na França, Alemanha e Estados Unidos) e futuras, (como organização de exposição, criação do Museu do Imaginário do Povo Brasileiro³⁹³ dedicado à cultura e as tradições populares) o especialista dessa vertente artística acreditava que a arte de raízes "(...) começa atrair não só estrangeiros, mas um público crescente de nativos, agora orgulhosos de sua brasilidade"³⁹⁴. E concluiu confiante a esse respeito: "Há muita gente apostando que, diante do hermetismo da arte

³⁹⁰ Este texto é de minha autoria.

³⁹¹ RUGIERO, Roberto. A ascensão da arte popular, 2003. Disponível em: <<http://www.galeriabrasiliana.com.br/site/imprensa.php?cod=9&rel=1>>. Acesso em: 28 jan.2011.

³⁹² Rugiero toma como um momento retraído do setor a ausência (devido ao seu falecimento) da arquiteta Lina Bo Bardi que segundo ele, foi uma das mais aguerrida defensora da arte popular.

³⁹³ O referido museu criado em 2002 ocupa o antigo prédio do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), no centro de São Paulo. O projeto de estruturação do museu ficou a cargo do artista e museólogo Emanuel Araujo, ex-diretor da Pinacoteca do Estado.

³⁹⁴ RUGIERO, Roberto, op. cit., 2003.

contemporânea, o que vai permanecer no futuro é a arte de referência brasileira³⁹⁵.

Pelo título do artigo de Ana Paula Sousa, na Folha de São Paulo em março de 2010, "Arte popular conquista novo status"³⁹⁶, pode-se localizar outro momento dessa articulação que busca (e isso não é novo) o reconhecimento dessa arte, considerada por Sousa "de difícil conceituação", realizada por autodidatas vindos da classe social mais baixa da sociedade. Sem entrar no mérito dessa discussão, que por si só, envolve outras problemáticas, destaco aqui a estratégia da galerista Vilma Eid que cria outros espaços de interlocução ao convidar críticos de arte especializados em produção artística pós-vanguardista³⁹⁷ para fazer a curadoria das exposições. Já convidou Rodrigo Naves para refletir sobre o escultor José Bezerra³⁹⁸, Paulo Monteiro para referendar outro escultor o Véio³⁹⁹, o pintor Paulo Pasta para avaliar o também pintor e ex-cortador de cana José Antônio da Silva (1909-1996)⁴⁰⁰ e, mais recentemente, Paulo Sérgio Duarte para organizar uma coletiva que embasa o propósito de Eid na direção da galeria que acredita na convivência entre arte *popular* e *erudita* partindo do pressuposto de que, "O que é bom convive e não há preconceito que destrua essa lógica" e arrematando Eid sentença: "(...) arte é arte e ponto final"⁴⁰¹.

Depois do *boom* que viveu o mercado de arte popular nos anos de 1970-1990, apenas a partir de 2005 é que esse gênero volta a ser mais valorizado em termos financeiros. Segundo a leiloeira Soraia Cals,

³⁹⁵ RUGIERO, Roberto, op. cit., 2003.

³⁹⁶ SOUSA, Ana Paula. Arte popular conquista novos status. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 14 de março de 2010, E4.

³⁹⁷ Inegavelmente existem diferentes posturas com relação ao emprego do termo *arte pós-vanguarda*. No entanto ainda prepondera, no meio artístico, a ideia de que essa denominação não se aplica ao processo de criação de uma arte originária do universo popular.

³⁹⁸ Exposição José Bezerra. São Paulo: Galeria Estação, 26 de março a 30 de junho de 2010.

³⁹⁹ VÉIO – Esculturas. São Paulo: Galeria Estação 11 de março a 15 de maio de 2010.

⁴⁰⁰ "Nasci errado, e estou certo". - José Antônio da Silva. São Paulo: Galeria Estação, 25 de setembro a 21 de novembro de 2009.

⁴⁰¹ EID, Vilma. *Arte Brasileira: além do sistema*. São Paulo: Galeria Estação, 09 de setembro a 06 de novembro de 2010, p.3. Catálogo de Exposição.

“Proporcionalmente, foi a arte mais valorizada nos últimos cinco anos”⁴⁰² e hoje 15% das peças leiloadas são procedentes desta vertente artística, destaca ela. Porém, a reportagem de Sousa adverte que, embora o preço da arte popular tenha subido, os valores das mesmas encontram-se ainda bem abaixo do preço da arte considerada erudita. Em setembro de 2008, também foi inaugurada a Galeria Pontes em São Paulo que se une há essas outras duas, Brasileira e a Estação, aumentando o circuito do ramo que se dedicam exclusivamente à arte popular⁴⁰³.

Através de um olhar panorâmico sobre a circulação da obra do artista Alcides, entre essas quatro coletivas e uma individual, constata-se que ele participou dos eventos mais significativos que movimentaram, dos anos noventa até os dias atuais, o circuito paulistano das artes no segmento do popular. Foi convidado por Emanuel Araújo, curador e então diretor e responsável pela revitalização da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a integrar as duas importantes coletivas: “Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro” (São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994) e “Mostra do Redescobrimento”. Na primeira mostra o catálogo, que conta com textos de Ricardo Ohtake, Emanuel Araújo, Lilia K. Moritz Schwarcz, George Nelson Preston, Pierre Verger, Francisco de Castro Raos

⁴⁰² SOUSA, Ana Paula, op. cit., 2010.

⁴⁰³ A galeria Estação existe desde 1990 (como Escritório de Arte) e integra mais outros três núcleos (Gravadora Atração, Atração Produções e Teatro) formando a empresa *Atração*, fundada por Wilson Souto Júnior, Vilma Eid e Ana Maria T. Mendes. Fazem parte do Acervo da Atração além de Alcides artistas como Antônio Poteiro, Chico Tabibuia, G. T. O entre outros. A galeria Brasileira atua nesta área há 37 anos e seu acervo conta com mais de 50 importantes artistas, muitos deles exclusivos. Também fazem parte os talentos emergentes da pintura e os artistas mais consagrados no meio artístico. Dentre outros como Alcides, Bajado, Nilson Pimenta e Sérgio Vidal. Sua coleção é uma das mais significativas do Brasil que tem como foco a arte popular brasileira. A mais recente é a Galeria Pontes: inaugurada em setembro de 2008, pertence a Edna Matosinho de Pontes e em seu acervo constam obras de significativos artistas da arte popular brasileira contemporânea tais como Mestre Eudócio, Antônio Julião, Waldomiro de Deus, etc. A Galeria Pontes fica num casarão tombado pelo patrimônio histórico, entre os bairros de Higienópolis e Pacaembu. A galeria Brasileira localiza-se num simpático sobrado verde no bairro Jardins. E a galeria Estação está situada no último andar de um espaço (que abriga dois pisos) localizado em Pinheiros. Conforme informa o site, “(...) o espaço foi projetado para abrigar movimentos artísticos variados, produções e eventos, e segundo Wilson Souto, um dos idealizadores do projeto, ‘para catalisar a criatividade urbana de São Paulo’ “. Disponível em: <<http://www.atracao.com.br/escritoriodearte/espaco.htm>>. Acesso em: 27 jan.2011.

Neto, Juana Elbein dos Santos, Glória Moura, Olívio Tavares Araújo e Tiago de Oliveira Pinto, trata da questão do imaginário negro com o intuito de fazer recordar os 300 anos de Palmares. Escreve Araújo que o objetivo da coletiva é recolher: “(...) os estilhaços da produção artística subterrânea que sabe à uma afro-brasilidade, na tentativa de seduzir nossa reflexão ‘para o que nos rodeia e não vemos, o que vemos e negamos’”⁴⁰⁴. Mais adiante, o mesmo autor a respeito de Alcides e afirma que, tanto para a concepção plástica de Alcides como para Aurelino “(...) a cor serve como definição dos espaços entre a forma e o tema”⁴⁰⁵.

Um dos pontos altos da carreira de Alcides ocorreu em 2000, quando, a propósito dos diversos eventos em comemoração dos 500 anos do *descobrimento* do Brasil em São Paulo, ele esteve presente, segundo a Folha on line⁴⁰⁶, na maior exposição de arte visuais do Brasil que reuniu cerca de 15 mil obras divididas em 13 módulos, distribuídas em quatro edifícios no Parque Ibirapuera: o Pavilhão da Bienal, a Pinacoteca, a Oca e o Cinecaverna, construído especialmente para a exposição. Mais uma vez é Emanuel Araújo, um dos curadores do “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento do Brasil”, módulo Arte Popular, exposta no Pavilhão da Bienal que emite um parecer sobre as obras selecionadas do artista:

Também Alcides Santos, nascido em 1945 na Bahia, é um pintor de largas composições, criando recortes de cores puras isoladas por grandes pretos, como uma bandeira ou uma tapeçaria. Suas figuras obedecem a uma certa ordem obsessiva de planos que lhe dá uma conformidade de escrita⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ ARAÚJO, Emanuel. *Os Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário Negro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994, p.7. Catálogo de Exposição.

Lembro aqui que a obra de Alcides também foi direcionada por esta mesma temática na coletiva “Negra Sensibilidade” no Macp, Cuiabá, 1988.

⁴⁰⁵ Idem, 1994, p.10.

⁴⁰⁶ Mostra do Redescobrimento é inaugurada em SP. Folha de São Paulo. 24 de abril de 2000. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/brasil500/500mostra.htm>>. Acesso em: 24 jan.2011.

⁴⁰⁷ ARAÚJO, Emanuel, op. cit., 2000 p.42.

Em 2010, com a curadoria de Adélia Borges e coordenação do Departamento do Patrimônio Histórico, a mostra “Puras Misturas” (São Paulo: Pavilhão das Culturas Brasileiras do Parque Ibirapuera, 2010) exibiu parte do acervo do futuro museu que se chamará Pavilhão das Culturas Brasileiras⁴⁰⁸. Nas artes plásticas, o acervo contará com obras dos artistas Arthur Pereira, Alcides Pereira dos Santos, João das Alagoas, Ieda Catunda, Alex Flemming, entre outros, além de peças de *designers* como dos irmãos Campana, de estilistas como Ronaldo Fraga, fotos de Maureen Bisilliat, material de Mário de Andrade colhido durante a sua Missão de Pesquisas Folclóricas etc⁴⁰⁹. A expressão “puras misturas” é do escritor Guimarães Rosa em carta a um amigo. Borges argumenta que este nome foi escolhido para esse projeto por guardar afinidade com o conceito da exposição. Em suas palavras:

Tomamos emprestada essa expressão paradoxal e contraditória porque ela expressa com poesia a miscigenação que constitui a força maior da cultura brasileira. E esse processo é dinâmico, está sempre se reinventando⁴¹⁰.

A configuração expositiva foi desdobrada em quatro módulos, que ocuparam uma área de cerca de 2.500m² contínuos, sem divisórias. No módulo “Viva a Diferença!” foi montada uma *instalação* com 65 banquinhos (de variados formatos e materiais) nos quais os visitantes puderam sentar. Os bancos foram confeccionados por artistas de diferentes contextos culturais, como povos indígenas, designers, artesãos contemporâneos e de comunidades artesanais de várias partes do país.

⁴⁰⁸ Conforme o site da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo: “A futura instituição ocupará o pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, um edifício de 11 mil metros quadrados projetados por Oscar Niemeyer nos anos 1950, tombado pelos órgãos de patrimônio histórico municipal, estadual e federal”. *Pavilhão do Ibirapuera recebe exposição ‘Puras Misturas’*. Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticia>>. Acesso em 24 jan.2011.

⁴⁰⁹ SOUSA, Ana Paula, op. cit., 2010.

⁴¹⁰ Idem.

No “Abre-Alas” foram as esculturas e objetos utilitários que conduziram os visitantes a uma viagem ao Brasil através das obras de artistas como Bispo do Rosário (RJ), Valfrido de Oliveira Cezar (PE), José Maurício dos Santos (CE), entre outros. Já a proposta do módulo “Da Missão à Missão” foi construir uma linha do tempo em um painel de 180 metros de comprimento, no qual se faz um histórico das principais iniciativas de difusão da diversidade da cultura brasileira. Este módulo contou com a participação de Vera Cardim na equipe da curadoria.

E “Fragmento de um Diálogo”, com a participação de José Alberto Nemer na equipe da curadoria, foi o módulo propositivo do Pavilhão das Culturas Brasileiras. O objetivo foi reunir, “manifestações culturais distintas que se sucedem num percurso contínuo, com caráter assumidamente fragmentário, como *teasers* de exposições a serem desenvolvidas pela instituição posteriormente”⁴¹¹. Entre os *eruditos* estão Di Cavalcanti, Emmanuel Nassar, Farnase, Tarsila do Amaral, Samico, Luiz Hermano etc. E *populares*, como Alcides Pereira dos Santos, J. Borges, Zé do Chalé, José Antônio da Silva e Artur Pereira. Entre os designers, há peças do Lino Vilaventura, Ronaldo Fraga e irmãos Campana. A arte indígena foi representada pelos diferentes povos do Estado de Mato Grosso (Mehinako), Mato Grosso do Sul (Kadiweu) e do Amazonas (os Tukano), além da produção artística marajoara.

Com proposta semelhante, outra significativa exposição, “Arte Brasileira: além do sistema” na Galeria Estação (2010), foi montada propositadamente para integrar o pólo cultural da 29ª Bienal de São Paulo. Sob curadoria de Paulo Sérgio Duarte, ela fez parte do conjunto das mostras paralelas que galerias e museus da cidade⁴¹² organizaram com o

⁴¹¹ PAVILHÃO do Ibirapuera recebe exposição ‘Puras Misturas’. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7615>>. Acesso em: 20 set.2010.

⁴¹² Outras mostras foram exibidas em vinte galerias e museus da cidade, tais como as coletivas: “Ponto de Equilíbrio” no Instituto Tomie Ohtake, curadoria de Agnaldo Faria e Jacob Crivelli Visconti, “Festival de Jardins do MAM no Ibirapuera” “Bienal Internacional Graffiti Fine Art” no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), curadoria de Binho Ribeiro. OTTAIANO, Daniel. Bienal de SP: galerias e museus da cidade têm mostras paralelas.

objetivo de turbinar o circuito das artes plásticas atraídos pelo público, críticos de arte internacionais, curadores e colecionadores importantes que mobilizam a cidade em função deste, que é considerado o mais relevante evento do ramo no país. A proposta de Duarte nesta coletiva incidu sobre a questão dos limites do *sistema da arte*, alegando que o mesmo não apenas inibe, mas proíbe que produções de diferentes origens (no caso, a arte popular) sejam colocadas lado a lado com a chamada arte contemporânea, isto é, artistas que ele denomina de provisoriamente “eruditos”. Para ele:

O que se precisa é repensar não uma teoria da arte contemporânea mas uma teoria contemporânea da arte que dê conta dos processos poéticos Independentemente da origem das obras⁴¹³.

Foi o que ele fez ao juntar quatorze artistas — Alcides Pereira dos Santos, Tunga, Chico Tabibuia, Elizabeth Jobim, Fernanda Junqueira, Aberaldo, Gabriela Machado, Gemana Monte-Mór, José Bezerra, Manoel Graciano, Nuno Ramos, Samico, Véio, Fernando da Ilha do Ferro — segundo ele sem,

(...) nenhum nexos curatorial entre essas diferentes potências poéticas, ainda mais que preponderam as questões pictóricas e gráficas no chamados “eruditos” sobre as escultóricas nos “populares”⁴¹⁴.

Vale mencionar que em 2002, sob a curadoria de Paulo Klein, a coletiva “Pop Brasil: A Arte Popular e o Popular na Arte” (São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002), da qual Alcides fez parte, também trabalhou com essa possibilidade de abrangência do fazer

Veja São Paulo. Disponível em: <<http://www.vejasp.abril.com.br/especiais/mostras-parallelas-bienal>>. Acesso em: 24 jan.2011.

⁴¹³ DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira: além do sistema*. São Paulo: Galeria Brasileira, 2010, p.6. Catálogo de Exposição.

⁴¹⁴ Idem, p.9.

popular, porém a partir de outra perspectiva. Para o curador a exposição, "(...) traz como proposta a discussão das artes visuais de cunho popular e a riqueza igualmente fértil de uma arte erudita que usa como referência o imaginário popular"⁴¹⁵. Ainda uma mostra de 2007, "Do Tamanho do Brasil – Mostra de Arte Popular" (São Paulo: Unidade Provisória do SESC Avenida Paulista, 2007), realizada pela pesquisadora das criações populares e arquiteta recifense Janete Costa⁴¹⁶, reuniu especificamente uma seleção de peças (esculturas, ex-votos e brinquedos), mas abriu uma exceção justamente para duas pinturas de Alcides que se juntam às outras obras "(...) que estão no território do 'trabalho e da invenção' "⁴¹⁷, diz a curadora.

A terceira individual do artista e primeira em São Paulo, "Alcides: meios de transporte e outras histórias" na Galeria Estação em 2007, soma-se, portanto, as essas outras ações que tentam romper a barreira do preconceito que vigora na arte considerada popular. A mostra organizada por Eid exibiu um total de 25 obras, referente ao período de 1982 a 2006. Abrangendo três décadas de produção, a mostra ofereceu uma visão mais ampla de seu trabalho. Rugiero, que o acompanhou desde os anos 1970, assina o catálogo, ressaltando que o momento era propício para realizar uma exposição à altura de sua obra pois:

(...) esse momento é agora, quando o patrimônio popular do país esbanja vitalidade, num mercado que tropeça na mesmice, nos valores que não se sustentam, na paralisia do novo, como adverte Ferreira Gullar⁴¹⁸.

⁴¹⁵ KLEIN, Paulo. *Pop Brasil - A Arte Popular e o Popular na Arte*. Disponível em: <http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=79>. Acesso em 16 abr.2008.

⁴¹⁶ Janete Costa (1932-2008) foi arquiteta, designer e grande incentivadora das artes populares. Fez a curadoria, dentre outras, das exposições: "Viva o ovo brasileiro", no Museu de Arte Moderna-MAM, RJ, (1992), "Arte Popular dos Estados" no Curreau Du Temple em Paris (2005), "Somos-Criação Popular Brasileira" no Santander Cultura em Porto Alegre (2006).

⁴¹⁷ MOLINA, Camila. Mostra traz passagem pelas criações populares. *O Estado de São Paulo*, 26 de julho de 2007, s/p.

⁴¹⁸ RUGIERO, Roberto. Um Inventor de formas. In: *Alcides: meios de transporte e outras histórias*, na Galeria Estação, São Paulo, 2007, s/p. Catálogo de exposição.

Acompanha o texto do Rugiero o verbete sobre Alcides que consta no livro "Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX"⁴¹⁹, de Lélia Coelho Frota.

Não posso deixar de mencionar que a novidade dessa exposição ficou por conta de seus trabalhos mais atuais, que em minha suposição inicial, puderam ser considerados como um resultado aprimorado do compromisso que sua pintura assumiu, perseguiu e buscou como fim e objetivo maior: a densidade e a rigidez das formas, como uma condição supostamente necessária, porém menos contingente. Como se pode ver em "Oceanic 44" (reprodução 68), o predomínio expressivo da matéria encontra-se na distensão horizontal de suas superfícies a acentuada experiência física da presença. A regularidade de sua geometria nem sempre, contudo, concorre para a rigidez e gravidade dos trabalhos. A serenidade de suas formas também pode provocar configurações insuspeitadas como assinala Duarte:

E a pintura de Alcides? Tudo plano para um movimento virtual. Melhor que o imaginário de muito videogame, e é uma pintura de ensinar a muito jovem neopop o que poderia ser uma vertente da pintura atual⁴²⁰.

Se sua força formal depende visivelmente de uma pressão ordenadora para edificar o corpóreo, por certo que ela não resiste à inscrição do oculto presente em toda obra de arte e em toda obra de pensamento. Sobre o assunto Adauto Novaes, ao evocar Diderot, alertamos que "Arte e Pensamento", sendo modalidades diferentes de saber e de expressão, solicitam de nós uma retomada, uma atenção, posto que a coisa desvelada é constituída de "promessas permanentes" e continua, portanto, incerta, exigindo de nós mais trabalho e esforço⁴²¹.

⁴¹⁹ FROTA, Lélia Coelho, op. cit., 2005.

⁴²⁰ DUARTE, Paulo Sérgio, op. cit., 2010, p.10.

⁴²¹ NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.9.



68. Alcides Pereira dos Santos: *Oceanic 44*, 1995. Óleo sobre tela, 70 x 205 cm. Coleção Vilma Eid, São Paulo.

Exposições

Individuais

1979 - Cuiabá MT - Individual, no Museu de Arte e de Cultura Popular.

1990 - Cuiabá MT – O ofício divino - pinturas, no Happening Escritório de Arte, na qual apresentou sua proposta vencedora na Concorrência Fiat 90.

2007 - São Paulo SP - Alcides: meios de transporte e outras histórias, na Galeria Estação.

Coletivas

1978 - Cuiabá MT - Arte Mato-Grossense, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

1978 - Cuiabá MT - 3º Salão Jovem Arte Mato-Grossense, na Fundação Cultural de Mato Grosso.

1979 - Cuiabá MT - 4º Salão Jovem Arte Mato-Grossense da Fundação Cultural de Mato Grosso - grande prêmio.

1979 - Curitiba PR - 36º Salão Paranaense, no Teatro Guaíra.

1979 – Cuiabá MT – Dalva e o Atelier Livre. No Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

1979 – Cuiabá MT – Visão/Arte Mato-Grossense, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

1980 - São Paulo SP - Primitivos de Mato Grosso, no Masp.

1980 – Cuiabá MT – Artistas Mato-Grossenses Hoje, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

1980 – Brasília DF – III Documento de Arte Contemporânea do Centro-Oeste – prêmio aquisição.

1981 - Brasília DF - Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla, no Anexo do Teatro Nacional.

1981 - Rio de Janeiro RJ - Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla, no MAM/RJ.

- 1981 - São Paulo SP - Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla, no MAM/SP.
- 1981 - São Paulo SP - Arte Aqui é Mato, no MAM/RJ e MAM/SP.
- 1982 - São Paulo SP - A Pintura Popular, na Galeria Brasileira.
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ.
- 1984 - Brasília DF - Arte-Mato Grosso Hoje, na Fundação Cultural.
- 1985 - São Paulo SP - 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea - prêmio aquisição.
- 1985 - Cuiabá MT - Pintam Bichos na Visualidade, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.
- 1985 - Cuiabá MT - O Artista vê a Cidade, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.
- 1985 - Cuiabá MT - Colorindo a Cidade, no muro do Seminário da Conceição.
- 1987 - Campo Grande MS - 6º Salão de Artes Plásticas de Mato Grosso do Sul, no Centro Cultural - 3º prêmio.
- 1988 - Cuiabá MT - Negra Sensibilidade, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.
- 1988 - Rio de Janeiro RJ - Referências Pantaneiras na Pintura de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul, no Solar Grandjean de Montigny.
- 1988 - Cuiabá MT - Negra Sensibilidade, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.
- 1988 - São Paulo SP - Referências Pantaneiras na Pintura de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul, no Paço das Artes.
- 1988 - Cuiabá MT - Acqua, Aquática, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.
- 1988 - Cuiabá MT - Mato Grosso: Morena é a Plástica, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.
- 1988 - Rio de Janeiro RJ - Referências Pantaneiras na Pintura de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul, no Solar do Grandjean de Montigny.

1989 – Cuiabá MT – Referências Pantaneiras na Pintura de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

1989 - Cuiabá MT - Momentos da República na Arte Mato-Grossense, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

1989 – Cuiabá MT – Projeto Van Gogh, no muro de arrimo da Avenida Perimetral.

1992 – Rio de Janeiro RJ – A barriga do Pantanal, no Centro Cultural da Caixa.

1992 – Chapada dos Guimarães MT – Ver e Pensar, na Taberna Galeria de Arte.

1994 - São Paulo SP - Os Herdeiros da Noite, na Pinacoteca do Estado.

1995 - Belo Horizonte MG - Os Herdeiros da Noite, no Centro de Cultura de Belo Horizonte.

1995 - Brasília DF - Os Herdeiros da Noite, no Espaço Cultural 508 - Sul.

2000 – Cuiabá MT- Artistas do Século, Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

2000 - São Paulo SP - Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento, no Pavilhão da Bienal.

2001 - São Luís MA - Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento, no Convento das Mercês.

2002 - São Paulo SP - Pop Brasil - A Arte Popular e o Popular na Arte, no Centro Cultural do Banco do Brasil.

2004 - São Paulo SP - Forma, Cor e Expressão: uma coleção de arte brasileira, na Estação São Paulo.

2005 - São Paulo SP - Brasileiro, Brasileiros, no Museu AfroBrasil.

2006 - São Paulo SP - Asas do Imaginário, na Galeria Brasileira.

2006 - São Paulo SP - Brasil Imaginário, na Galeria Estação.

2007 – São Paulo SP – Do Tamanho do Brasil, no SESC Avenida Paulista.

2008 – Piracicaba SP – Naïfs: Bienal Naïfs do Brasil 2008, no SESC SP - sala especial.

2010 – São Paulo SP – Puras Misturas, no Pavilhão das Culturas Brasileiras do Parque Ibirapuera.

2010 – São Paulo SP – Arte Brasileira: Além do Sistema, na Galeria Estação.

Acervos

Museu Afrobrasil - São Paulo SP.

Museu de Arte de Goiânia – GO.

Museu de Arte Popular do Centro Cultural de São Francisco - João Pessoa PB.

Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT – Cuiabá MT.

Coleção Roberto Rugiero – São Paulo SP.

Coleção Vilma Haidar Eid – São Paulo SP.

Coleção Humberto Espíndola e Aline Figueiredo – Campo Grande MS.

Coleção Tito Henrique da Silva Neto – São Paulo SP.

Coleção Mário Olímpio Medeiros Filho – Cuiabá MT.

APÊNDICE B – Currículo Resumido dos Artistas Mato-grossenses

BARROS, Dalva Maria de (Cuiabá, MT, 1935). Pintora. Formada em Matemática pela UFMT, inicia seus estudos em pintura através de um curso por correspondência mantido pelo Instituto Universal Brasileiro, na cidade de Diamantino, Mato Grosso, em 1959. No ano seguinte, frequenta curso livre de pintura na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap, em São Paulo e, entre 1968 e 1970, a Escola de Belas Artes - EBA/UFRJ, no Rio de Janeiro. De 1976 a 1980 supervisiona o Ateliê Livre da Fundação Cultural de Mato Grosso e, em 1982, o Ateliê Livre da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, ambos em Cuiabá. Dentre suas principais exposições, destacam-se: Em 2000 "Projeto Grandeolhar", no Terminal Rodoviário de Cuiabá, 2009 "Amizade de artista", no Macp Cuiabá-MT e 2010 "As festas populares no olhar de Dalva de Barros", na Paróquia do Senhor Divino, Cuiabá-MT.

BARROS, Jonas Ferreira (Cuiabá, MT, 1967). Pintor, desenhista e objetista residente em Cuiabá. Autodidata, começou a expor suas obras em 1986, quando participou do Salão Jovem Arte Mato-grossense. Participou do VI Salão de Artes Plásticas de Mato Grosso do Sul e obteve o 3º prêmio no I Salão Mato-grossense de Artes Plásticas (Fundação Cultural, Cuiabá, 1989). Em 1993 participou do Salão Nacional Contemporâneo de Ribeirão Preto-SP. Em 2000, destacou-se em trabalhos de interação com o ambiente urbano. Em 2010, participou como representante brasileiro na coletiva "El Amazonas", no Museu Nazinale Di Castel Sant'angelo, em Roma/Itália. Além da circulação de suas obras por diversas exposições e mostras no interior de Mato Grosso, mais recentemente, ele participou do "Circuito Cultural Lusófono", do Palácio Cabral, em Lisboa/Portugal.

CORTEZ, Benedito Aleixo (Poconé, MT, 1965). Pintor que vive em Cuiabá e, desde criança, frequenta o Ateliê do Macp-UFMT, recebendo a orientação do artista Nilson Pimenta.

COSTA, João Sebastião Francisco da (Cuiabá, MT, 1969). Pintor, desenhista, figurinista e professor. Inicia-se na pintura através do Ateliê Livre da UFMT, posteriormente foi orientador do mesmo. Atua desde 1968 no movimento cultural de Mato Grosso, realizando vários cursos e oficinas. Foi orientador do Ateliê Livre do Macp-UFMT.

ESPÍNDOLA, Humberto Augusto Miranda (Campo Grande, MS, 1943). Pintor e desenhista, residente em Campo Grande. Forma-se em jornalismo na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Católica do Paraná, em 1965. No ano seguinte, organiza a Primeira Exposição dos Artistas Mato-Grossenses, em Campo Grande, onde funda, em 1967, a Associação Mato-Grossense de Arte. Volta-se a temáticas regionais e produz pinturas inspiradas na bovinocultura. Cria, em 1973, o Museu de Arte e Cultura Popular, ligado à Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá, dirigindo-o até 1982. Realiza mural para o Palácio Paiaguás, sede do governo estadual de Mato Grosso, em 1974. Em 1977, recebe o prêmio melhor do ano em pintura da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA. Em Campo Grande, é co-fundador do Centro de Cultura Referencial de Mato Grosso do Sul, em 1983, e realiza o *Monumento à Cabeça de Boi*, de ferro e aço, instalado na Praça Cuiabá, em 1996. Ele também foi secretário de cultura do governo Marcelo Miranda, entre 1987 e 1990 em Campo Grande. Apresenta mostra retrospectiva, em 2000, na Casa Andrade Muricy, em Curitiba, e, em 2002, no Museu de Arte Contemporânea, em Campo Grande, e no Museu de Arte e de Cultura Popular, em Cuiabá. Possui obras no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

IRIGARAY, Clóvis Hugueneu (Alto Araguaia, MT, 1949). Desenhista. Viveu em Campo Grande, MS entre 1968 e 1971, colabora com o movimento vinculado à Associação Mato-grossense de Artes e participa de várias coletivas nessa cidade, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Inicia sua carreira artística em 1968 com a Exposição "5 Artistas de Mato Grosso" na Galeria do Cine Belas Artes de São Paulo e no XXIII Salão Municipal de Belo Horizonte-MG. Seus trabalhos estão ligados à temática do corpo e ao povo indígena. O índio, segundo Irigaray, é sua grande descoberta e a realização de sua natureza. O "artista alia o suporte tradicional da pintura a performances, que levam seu próprio corpo a se tornar suporte, numa busca de uma imagem de si mesmo como um 'alter ego' índio, que ele termina por incorporar". BARROS, Ana In: BERTOLOTO, José Serafim. *Clóvis Irigaray: arte-memória-corpo*. Cuiabá: Edição do Autor, 2001.

LOPES, Carlos (Poconé, MT, 1961). Pintor, ceramista e gravador. Frequentou o Ateliê Livre da Fundação Cultural e o da UFMT entre 1979 e 1982, onde foi orientado por Dalva de Barros. Em 2001, fez curso de gravura em metal com o pintor e gravador francês Henri Baviera. Sua temática é voltada para a iconografia regional, tendo como temas principais a natureza, a religiosidade e cenas do cotidiano.

NUNES, Benedito Luís (Cuiabá, MT, 1956). Pintor e desenhista. Tendo sido, por cinco anos, mecânico de automóveis, troca esse ofício pela pintura em 1978. Frequentou o Ateliê Livre da Fundação Cultural e o Ateliê Livre do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, orientado por Dalva de Barros (1935) e Humberto Espíndola (1943). Sua temática é voltada para aspectos da vida das populações do Centro Oeste Brasileiro, os seus passatempos, divertimentos e cotidiano, e as paisagens do cerrado mato-grossense. Recentemente vem trabalhando com reciclagem de lixo, fazendo uso de latas e papêes, além de diversos materiais de sobra de construção.

PAULA, Gervane Ferreira de (Cuiabá, MT, 1961). Pintor, desenhista, animador cultural e objetista. Em 1967, frequenta o Ateliê Livre da Fundação Cultural do Mato Grosso, sob orientação da pintora Dalva. Foi difusor de arte da Secretaria de Estado da Cultura entre 1995/ 2000, período em que revitalizou as edições do Salão Jovem Arte Mato-grossense. Junto com outros artistas, como Adir Sodré e Bené Fonteles, organizou um movimento (a partir da década de oitenta) que resultou em vários projetos de exibição da pintura no espaço público, patrocinado pela iniciativa privada e pelo poder público. Em 2005 expõe "Campo Minado" no Macp-UFMT, apresentando 50 obras, entre pinturas, desenhos, objetos e instalação, que ironizam assuntos que remetem ao sexo, o universo das drogas, de devastação e ocupação agrícola, os tuiuiús como clichês artísticos, até mesmo ao nazismo. Atualmente é coordenador do recém-criado Centro de Artes Visuais do Estado de Mato Grosso e seu "Projeto Diálogo Contemporâneo- Conexão Mato Grosso de Artes Visuais", foi aprovado pelo Edital Rede nacional Funarte de Artes Visuais (2010).

PENNA, Regina (Cuiabá, MT, 1952). Formada em psicologia. Pintora. É autodidata e sua primeira exposição aconteceu em 1974, na UFMT. Logo depois vieram vários prêmios e participações no SJAM. Na década de 1990, além de participações em salões, também coordenou o projeto "Van Gogh" – Murais Urbanos em Cuiabá. Em 1991, participou da mostra "Arte aqui é Mato" no MASP-SP.

PIMENTA, Nilson da Costa (Caravelas, BA, 1956). Desenhista e pintor. Aprende desenho de forma autodidata. De 1964 a 1978, trabalha como empregado rural nos Estados do Espírito Santo e de Mato Grosso. Já estabelecido em Cuiabá, aprimora o desenho e inicia-se na pintura em ateliê sob orientação de Aline Figueiredo e Humberto Espíndola. Em 1981 torna-se orientador do Ateliê Livre do Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso. Desde o início de sua carreira

destaca-se como artista *naïf*, recebendo diversos prêmios em salões e participando de diversas exposições em vários Estados do Brasil e no exterior. No dia 19 de agosto deste ano o artista receberá uma homenagem especial na Bienal do SESC Piracicaba (Bienal Naïfs do Brasil). Desde 1981 atua como supervisor do Ateliê Livre do Macp- UFMT.

SODRÉ, Adir de Souza (Rondonópolis, MT, 1962). Pintor, desenhista. Em 1977, frequenta o Atelier Livre da Fundação Cultural de Mato Grosso, tendo sido orientado por Humberto Espíndola (1943) e Dalva (1935). Nos dois anos seguintes, integra, com Gervane de Paula (1962) e outros artistas, um grupo que procura renovar a arte mato-grossense. Nessa época, participa de exposições coletivas organizadas pelo Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso – MACP-UFMT. Participa também, entre outras, das coletivas Como Vai Você, Geração 80? , na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1983, e Modernidade, Arte Brasileira no Século XX, no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1987. Adir já participou de exposições no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Paris (França), Nova York (Estados Unidos), Tóquio (Japão), entre outros.

SILVA, Mathilde Vitart (Marrakech, Marrocos, 1955). Pintora e ilustradora. No Brasil, já em 1956, vive boa parte de seu tempo em Olinda, Pernambuco, onde inicia carreira como artista autodidata e aprende litografia no ateliê de João Câmara Filho. Desde 1983, reside em Cuiabá e dentre outras participou das coletivas: "Panorama de arte atual brasileira" no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977 e 1980, "Arte Xerox Brasil" na Pinacoteca do Estado e ganhou o prêmio aquisição no 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ.

SILVA, Sebastião (Cuiabá, MT, 1969). Inicia-se na pintura através do Ateliê Livre da UFMT, frequentando-o desde 1982. Participou de diversas coletivas em Cuiabá, São Paulo, Brasília, Campo Grande e Estados Unidos. Em 2010, por ocasião do edital de exposições do Museu do Morro da Caixa D'Água Velha (Cuiabá-MT), ele criou a mostra/instalação "Filtrando Formas e Cores" na qual apresentou 15 filtros de água, em três tamanhos, como suporte para sua impressão artística.

ANEXO – Lista das Obras de Alcides Pereira dos Santos

Acervo: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT (Macp-UFMT)

Ref.	Obra
01	1977 – Óleo e esmalte s/tela – <i>Os rios e os animais de Deus</i> – 90 x 116 cm.
02	1978 – Óleo e esmalte s/tela – <i>A vida no campo</i> – 104 x 139 cm
03	1978 – Esmalte s/tela – <i>Adão e Eva</i> – 69 x 122 cm.
04	1979 - Esmalte s/tela - <i>3 e 4 dias da criação</i> – 95 x 151 cm.
05	1979 – Esmalte s/tela – <i>Agricultura do Brasil</i> – 84 x 141 cm.
06	1983 – Óleo s/tela – <i>Sem título</i> – 41 x 62 cm.

Acervo: Museu de Arte de Goiânia (MAG)

Ref.	Obra
01	1981-Esmalte s/ tela- <i>As frutas</i> - 70 x100 cm.
02	1981- Esmalte s/ tela- <i>As verduras</i> – 70 x 100 cm.
03	1981- Esmalte s/ tela- <i>Os alimentos</i> – 70 x 100 cm.

Acervo : Humberto Espíndola e Aline Figueiredo

Ref.	Obra
01	1968-Óleo s/tela – <i>Sem título</i> – 30 x 50 cm.
02	1977-Óleo s/tela – <i>Sem título</i> – 45 x 75 cm.
03	1977 – Óleo s/tela - <i>Mundos maravilhosos</i> – 45 x 72 cm.
04	1978 – Esmalte s/tela - <i>1º e 2º dias da criação</i> – 98 x 154 cm.
05	1978 – Óleo s/tela - <i>Ciclos econômicos</i> – 80 x 136 cm.
06	1978 – Esmalte s/tela- <i>Indústria do petróleo</i> – 73 x 132 cm.
07	1978 – Óleo s/tela – <i>Sem título</i> – 40 x 60 cm.

08	1979 - Óleo s/tela - <i>Sem título</i> - 46 x 66 cm.
09	1979 - Esmalte s/tela - <i>Vida no campo</i> - 113 x 169 cm.
10	1979 - <i>O caboclo das Montanhas</i> - 54 x 72 cm.
11	1979 - Esmalte s/tela - <i>Rodovia Castelo Branco</i> - 92 x 142 cm.
12	1979 - <i>Sem título</i> - 90 x 140 cm.
13	1979 - Óleo s/tela - <i>Sem título</i> - 36 x 64 cm.
14	1979 - Óleo s/tela - <i>Sem título</i> - 40 x 73 cm.
15	1979 - Óleo s/tela - <i>Sem título</i> - 43 x 65 cm.
16	1980 - Esmalte s/tela - <i>Nascimento de Jesus</i> - 50 x 88 cm.
17	1980 - <i>Sem título</i> - 43 x 68 cm.
18	1980 - Óleo s/tela - <i>Sem título</i> - 59 x 92 cm.
19	1980 - Técnica mista - <i>Um lugar deserto</i> - 64 x 100 cm.
20	1980 - <i>Sem título</i> - 42 x 80 cm.
21	1981 - <i>Sem título</i> - 58 x 91 cm.
22	1981 - Óleo s/madeira - <i>Sem título</i> - 55 x 85 cm.
23	1981 - Óleo s/tela - <i>Sem título</i> - 39 x 60 cm.
24	1981 - Óleo s/tela - <i>Sem título</i> - 40 x 49 cm.
25	1982 - Esmalte s/tela - <i>As paisagens</i> - 58 x 88 cm.
26	1982 - <i>Sem título</i> - 27 x 39 cm.
27	1987 - Esmalte s/tela - <i>Pombo</i> - 80 x 120 cm.

Acervo: Vilma Haidar Eid

Ref.	Obra
01	1994 - Acrílica s/tela- <i>Sem título</i> - 101 x 149 cm.
02	1998 - Óleo s/ tela - <i>A target avião aeroporto</i> - 87 x 154 cm.
03	1996 - Óleo s/ tela - <i>Scania</i> - 81 x 204 cm.
04	1998 - Óleo s/ tela - <i>Ultraleves</i> - 82 x 150 cm.
05	1993 - Óleo s/ tela - <i>Tatus</i> - 40 x 64 cm.
06	1994 - Óleo s/ tela - <i>Tatus</i> - 48 x 84 cm.
07	1980 - Óleo s/ tela - <i>Os bois e os pássaros</i> - 55 x 89 cm.

08	1993 - Óleo s/ tela - <i>Nordeste</i> - 36 x 69 cm.
09	1990 - Óleo s/ tela - <i>Sem título</i> - 46 x 104 cm.
10	1995 - Óleo s/ tela - <i>Sem título</i> - 75 x 227 cm.
11	1995 - Óleo s/ tela - <i>Mares</i> - 71 x 218 cm.
12	1995 - Óleo s/ tela - <i>Rio Star - O barco</i> - 71 x 217 cm.
13	1995 - Óleo s/ tela - <i>Oceanic 44</i> - 70 x 205 cm.
14	1996 - Óleo s/ tela - <i>Sem título</i> - 79 x 222 cm.
15	1994 - Óleo s/ tela - <i>As plantações</i> - 102 x 152 cm.
16	1999 - Óleo s/ tela - <i>Fábrica de doces</i> - 87 x 156 cm.
17	1994 - Óleo s/ tela - <i>Paisagem</i> - 101 x 149 cm.
18	1994 - Óleo s/ tela - <i>Sem título</i> - 95 x 140 cm.
19	1999 - Óleo s/ tela - <i>O bairro de Vila Sofia</i> - 87 x 156 cm.
20	1995 - Óleo s/ tela - <i>Sem título</i> - 76 x 222 cm.
21	1996 - Óleo s/ tela - <i>Giuseppe Colombo Ambogio</i> - 90 x 150 cm.
22	1997 - Óleo s/ tela - <i>Navio da Globo</i> - 86 x 150 cm.
23	1990 - Óleo s/ tela - <i>Verrbrugge</i> - 89 x 149 cm.
24	1999 - Óleo s/ tela - <i>Turismo</i> - 87 x 152 cm.
25	1999 - Óleo s/ tela - <i>Turismo</i> - 87 x 157 cm.
26	1980 - Óleo s/ tela - <i>A Bíblia</i> - 56 x 92 cm.

Acervo: Roberto Rugiero

Ref.	Obra
01	1983 - Óleo s/ tela - <i>Cidade</i> - 80 x 130 cm.
02	2002 - Acrílico s/tela - <i>Alimentações</i> - 75 x 117 cm.
03	2002 - Acrílico s/tela - <i>Água de coco</i> - 76 x 120 cm.
04	2003 - Óleo s/tela - <i>As paisagens e a natureza</i> - 80 x 128 cm.
05	2003 - Acrílico s/tela - <i>Bolo de caju</i> - 76 x 127 cm.
06	2003- Óleo s/tela - <i>Garças (os animais)</i> .
07	2003-Óleo s/tela- <i>Peixes</i> -80 x 130 cm.

08	2003-Óleo s/tela – <i>As plantações</i> - 80 x 130 cm.
09	2003- Óleo s/tela- <i>As paisagens e a Natureza</i> - 80 x 128 cm.
10	2003 – <i>Canoas, passeio no rio</i> – 80 x 130 cm.
11	2003- Óleo s/tela- <i>Avião e melancia</i> - 80 x 130 cm.
12	2003 - Acrílico s/tela - <i>Melancias</i> – 80 x 130 cm
13	2004 – <i>Os primeiros brasileiros.</i>
14	2004 - Óleo s/tela- <i>Pássaros</i> - 80 x 129 cm.
15	2004- <i>Acrílica s/tela- Açúcar</i> - 75 x 124 cm
16	2005 – <i>Acrílica s/tela – Frutas</i> – 80 x 125 cm.
17	2005 - Óleo s/tela- <i>Os animais</i> - 80 x 130 cm.
18	2005 – Óleo s/tela – <i>A natureza</i> – 80 x 130 cm.
19	2005- <i>Garças</i> - 120 x 80 cm.
20	2005- Óleo s/tela- <i>A natureza</i> - 77 x 130 cm.
21	2006 – <i>Acrílica s/tela – A natureza</i> – 78 x 132 cm.
22	2006 – <i>Acrílico s/tela – A natureza</i> – 80 x 130 cm.
23	2006- <i>Acrílica s/tela- Cavalos</i> – 77 x 127 cm.
24	2006 – <i>Sem título</i> – 80 x 120 cm.
25	2006 – <i>As paisagens</i> - 80 x 120 cm.
26	<i>Cavalos</i> – 85 x 130 cm.
27	<i>Helicóptero.</i>
28	<i>As paisagens.</i>
30	<i>Pássaros.</i>
31	<i>Os primeiros brasileiros.</i>
32	<i>Garimpo (em busca do ouro)</i> -Óleo s/tela.
33	<i>Rodovia.</i>
34	<i>Balança e tatus.</i>
35	<i>Avião e cacau.</i>
36	<i>Avião e coco.</i>
37	<i>S/referencia.</i>

Acervo: José Serafim Bertoloto

Ref.	Obra
01	1983 – <i>Pássaro</i> .

Acervo: Dalva de Barros

Ref.	Obra
01	1988 – Óleo s/tela - <i>Retrato de Dalva</i> -70 x 35 cm.
02	1988 – <i>Sem título</i> .

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais

Ref.	Obra
01	1988 - Óleo s/ tela - <i>Engenho de açúcar</i> – 54 x 86,5 cm.
02	1988 - Óleo s/ tela - <i>Máquina de papel</i> – 82 x 124 cm.
03	1987 - Óleo s/ tela - <i>Disse Deus: Haja Peixes</i> – 79 x 124,5 cm.
04	1990 - Óleo sobre tela - <i>Fábrica</i> – 80 x140 cm.

Fonte: FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é mato*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1990, p 47 e 73.

Ref.	Obra
01	1979 - Esmalte s/ tela – <i>O dia e a noite</i> – 97 x 153 cm.
02	1990 - Óleo s/ tela – <i>Na fábrica</i> – 50 x 80 cm.

Fonte: III Salão Jovem Arte Mato-grossense, 1978.

Ref.	Obra
01	1978 – Técnica mista – <i>Petróleo no Brasil: crença de Lobato</i> – 115 x 70 cm.

Fonte: Momentos da República na Arte Mato-grossense, Cuiabá, MT; Macp-UFMT, novembro de 1989 (Catálogo de Exposição Coletiva).

Ref.	Obra
01	1985 – Óleo s/tela – <i>Brasão de Armas</i> – 54 x 37 cm.

Fonte: Os Herdeiros da noite, São Paulo; Pinacoteca do Estado/Minc, 1994 (Catálogo Exposição Coletiva).

Ref.	Obra
01	1994 – Acrílica s/tela – <i>Canopus</i> – 100 x 160 cm. Coleção Tito Henrique S. Neto, São Paulo.

Fonte: Casa das Molduras, Cuiabá-MT.

Ref.	Obra
01	1984 – <i>Sem título.</i>
02	1987 – <i>Sem título.</i>
03	1989 – <i>Mina de ferro.</i>
04	1990 – <i>Paisagens naturais.</i>
05	<i>Sem título.</i>