



QUANDO O ASSUNTO É *VIDA NO INTERIOR E SUAS ESTÓRIAS DO OCO DO MUNDO**

Suzana Guimarães**

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

scsg@brturbo.com.br

RESUMO: Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado que tem como objetivo central estudar a obra do artista plástico Alcides Pereira dos Santos. Em linhas gerais, pode-se dizer que as poucas descrições, opiniões e discursos até agora proferidos sobre sua obra contribuíram e reforçaram para fazer de sua pintura resultado das qualidades inerentes a sua classe social. São classificações, generalizações observáveis, através dos atributos de fundo comum, tais como ser pobre, não ter tido acesso a uma educação formal em artes, geralmente ter começado a praticar (ou a se dedicar integralmente a) o ofício da pintura em idade avançada. Acrescente-se a isso que grande parte desses textos entenderam seu ato de pintar simplesmente como uma prática instintiva e ingênua do que se vê e se olha. Enfim, sua pintura prestaria (tendencialmente) a reproduzir uma cópia fiel da realidade. Este texto, no mínimo, desconfia dessa idéia de operar com a imagem de forma passiva.

PALAVRAS-CHAVES: Pintura – Identidade – Popular – Cópia

ABSTRACT: This article is part of a doctoral research programme whose main objective is to study the work of the artist Alcides Pereira dos Santos. In general, the small number of descriptions, opinions and analyses made until now about his work all reinforce the idea that his painting results from inherent factors associated with his social class. Such factors include generally observable characteristics such as being poor, not having had access to a formal education in art, and only starting painting as a profession (or at least being totally dedicated to painting) at an advanced age. As a result, most texts about the artist understand his painting solely as an instinctive practice based upon the appearance of what is being seen, thus tending to reproduce an accurate copy of reality. The current article critiques this concept of the artist.

KEYWORDS: Painting – Identity – Popular – Copy

Meu primeiro contato com a obra de Alcides¹ foi quando pesquisava para o mestrado. Lembro-me de que, na ocasião, me chamou a atenção sua composição visual

* FIGUEIREDO, Aline. **Pintam bichos na visualidade**. Cuiabá: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, 1985.

** Doutora em História pela PUCRS, bolsista CAPES e integrante do grupo de pesquisa “Modernidade nos Países Platinos e no Brasil: Artes Plásticas e Arquitetura” coordenado pela Profª. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern. Autora do livro **Arte na rua: o imperativo da natureza**. Cuiabá: EdUFMT: Carlini & Caniato Editorial, 2007.

que o distinguia dos demais pintores do seu grupo² residente em Cuiabá na metade da década de setenta: Nilson Pimenta, Adir Sodré, Benedito Nunes e Gervane de Paula.

Mesmo encontrando em suas telas a presença do fenômeno ambiental (fauna, flora, paisagem) elas pouco pareciam remeter a um espaço plástico que reproduzisse uma semelhança absoluta com a cultura cuiabana, como, de fato, era a intenção das exaustivas imagens *típicas do regional* espalhadas pelo espaço público da cidade. 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 Cuiabá.³ Posteriormente descobri que outras pessoas – críticos de arte, galeristas, artistas etc – também atribuíam a pintura de Alcides certa particularidade, como foi o caso do crítico Ferreira Gullar ao dizer que ele “[...] elabora uma linguagem original, audaciosa e estranha”⁴ se referindo a exposição coletiva Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla realizada no MAM/RJ em 1981.

No entanto, se a curiosidade inicial foi decisiva para torná-lo tema de minha pesquisa de doutorado, logo fiquei intrigada e comecei a me questionar até que ponto teria fundamento reivindicar essa diferenciação para Alcides, pois em oposição ao que eu pensava a sua obra não escapou a um tipo de análise interpretativa que a condicionou a fabricação de uma subjetividade regional comprometida em reproduzir uma cópia fiel da realidade cuiabana, bem como fazer do ofício de pintar uma forma de reflexão e de tomada de consciência da própria realidade em que vive.

¹ Alcides Pereira dos Santos (1932-2007), baiano de Rui Barbosa, migra aos 18 anos para Mato Grosso. Trabalhou nas mais diversas profissões, tais como pedreiro, sapateiro até ingressar ao mundo institucional da pintura a partir de 1977. Realiza sua primeira mostra individual no MACP/UFMT (1979) e, desde então, passa a dedicar-se exclusivamente à pintura. Muda-se para São Paulo, em 1992, onde permanece produzindo e participando de diversas exposições. No dia 5 de julho de 2007 inaugura sua segunda individual “Alcides: meios de transporte e outras histórias” na Galeria Estação (SP), no entanto, no domingo, dia 8, do mesmo mês, depois de sofrer um derrame, Alcides aos 75 anos morre no trajeto de sua casa ao hospital.

² Esse grupo foi considerado pela crítica de arte Aline Figueiredo, como a segunda geração de pintores de Mato Grosso pós 1976.

³ Sobre o assunto ver: GUIMARÃES, Suzana C. S. **Arte na rua: o imperativo da natureza**. Cuiabá: EdUFMT: Carlini & Caniato, 2007.

⁴ GULLAR, Ferreira. Um grupo cuiabano que sabe o que faz. **ISTOÉ**, Rio de Janeiro, p. 7, 11 fev. 1981, p. xxx.

Sua pintura foi, assim, enquadrada (e legitimada) a um estilo de imagem artística (usualmente as de caráter popular) 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. Como testemunha ocular de pensamento, vida e tempo específicos, sua imagem se prestaria a comunicar, significar, representar, expressar algo da ordem do vivido. Por conta da eficácia e do alcance dessa interpretação, hoje em dia é difícil olhar sua pintura sem a intermediação de uma verdade institucionalizada que a coloca ora a serviço de uma subjetividade regional e identitária, ora às voltas com uma arte supostamente mimética que retrata temas arcaicos e ancestrais ligados fundamentalmente a religião. Acrescente-se a isso que grande parte dos textos sobre Alcides entenderam o ato de pintar simplesmente como uma prática instintiva e ingênua do que se vê e se olha, limitando-se a adjetivá-la a partir de seu estilo de vida, segundo tais textos, simples, rude e verdadeiro.

Só para constatar a atualidade dessa versão que toma a vida pessoal do artista como o próprio fato pictórico, após sua morte, entrevistei alguns dos artistas plásticos considerados de sua geração, e que conviveram com ele em Cuiabá, e foi incrível como todos vincularam sua pintura a um comportamento pessoal singular, assim como é possível verificar em alguns textos críticos a respeito de sua obra. As opiniões desses colegas de pintura se convergem para fazer de Alcides um sujeito sistemático, arredio, geralmente de pouco convívio social, desinteressado, inclusive, pelas questões intrínsecas ao mundo da arte. Como exemplo, não freqüentava exposições (a não ser que o buscassem em casa), e não tinha idéia do valor de um quadro, como retrata Dalva de Barros quando diz que “[...] ele queria pintar, também não sabia valor de nada”.⁵ E, tampouco, mostrava vocação para vender seus trabalhos. Afirma Nilson Pimenta que “[...] ele não saía para vender quadros só se os outros *vendessem* [...]”,⁶ porém, era objetivo, direto e se mostrava muito hábil na cobrança dos quadros dele que outros vendiam.

⁵ BARROS, Dalva de. **Depoimento da artista plástica** [27.11.2007]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min). [Material Não Publicado]

⁶ PIMENTA, Nilson da Costa. **Depoimento do artista plástico** [27.11.2007]. Entrevistadora: Suzana Guimarães. Cuiabá-MT. 1 fita cassete sonoro (45 min). [Material Não Publicado]

É importante salientar que, algumas atitudes um tanto reclusas de Alcides – como não ir a alguns eventos ligados em determinados dias da semana – foram associadas imediatamente ao seu ingresso à religião Evangélica, a partir de 1977, ano que coincide com seu início também no universo institucional da pintura.

Desde então, para as análises da época, e mesmo nas de agora, essa devoção pelo divino funciona como uma chave de acesso constantemente retomada pelos diferentes campos do conhecimento quando se almeja ver e compreender sua pintura. Mesmo que suas obras tomem o suposto real como referente, ou ainda, que sua vida só se realize na pintura e na adoração a Deus, como afirma uma reportagem da revista *Contato*,⁷ a validade dessa abordagem como reflexo de sua crença, é, sem dúvida, ainda discutível. E, no caso do diálogo da imagem com a história, é no mínimo sensato não ignorar o filósofo Foucault e o poeta Manoel de Barros quando, de forma semelhante, nos avisam: “[...] lembremos que as pessoas e as coisas nunca estão onde as palavras as acham”.⁸

Do *lazer a profissão*, o construtor, primeiramente de casas e depois de quadros, traz ao ato de pintar uma dimensão artesanal que lembra traços do seu antigo ofício. O artista exhibe, portanto, uma composição pictórica até então inusitada para um tipo de produção artística em curso na cidade de Cuiabá. Neste caso, para o que aqui nos interessa, torna-se imprescindível monitorar o entrelaçamento da trajetória de Alcides a este processo cultural, 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, freqüentemente, vinculada a uma tendência empírica da realidade, da cultura e identidade regional.

Cuiabá, no contra-fluxo do movimento da arte depois das vanguardas (que desde os anos vinte, enquanto forma, vinha diluindo e mesmo se desvinculando da idéia de revolução e utopia), inaugura um pólo irradiador da arte mato-grossense, 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

⁷ CONCORRÊNCIA Fiat premia outro pintor mato-grossense. **Revista Contato**, Cuiabá, ano X, n. 29, p.13, edição 1993.

⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. História: redemoinhos que atravessam os monturos da memória. In: CASTELO BRANCO, Edwar; NASCIMENTO, Francisco Alcides do; PINHEIRO, Áurea da Paz. (Orgs.). **Histórias: cultura, sociedade, cidade**. Recife: Bagaço, 2005, p. 87.

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 e, particularmente, Cuiabá vive toda ebulição e os efeitos de uma cidade na, ou de, fronteira, rota principal do fluxo migratório e mediadora do projeto federal⁹ 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 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 nacionalidades¹⁰ e também pelos movimentos

⁹ Política inaugurada pelo governo Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) cujo objetivo, segundo 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. Disponível em: <www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/htm/O_Brasil_de_JK/A_conquista_do_oeste.asp>. Acesso em: 04 maio 2009.

¹⁰ Conforme Guimarães: “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 idéias de identidade nacional e regional e de identidade cultural, denominado por Alburquerque 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”. GUIMARÃES, Suzana C. S. *Arte na rua: o imperativo da natureza*. Cuiabá: EdUFMT: Carlini & Caniato, 2007, p.36.

crecentes de industrialização e internacionalização da economia sob controle estatal, perseguia a crença de que o Brasil era uma nação predestinada a crescer e a se modernizar.

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 se inverte quando, a partir da segunda metade do século XX, a produção capitalística esboça outra forma de se organizar obedecendo a um desejo antigo de tomar a esfera global como um todo. Na verdade, o que se solicitava era uma aceleração para que mudanças substanciais acontecessem, o que de fato se dá 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 (com a inauguração do primeiro canal de televisão, por exemplo) 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, ligado a uma cultura de dimensão mercadológica. Para ser mais direta, arte e poder público – cada um com seus próprios interesses – unem-se para construir e executar tal projeto macro e legitimador de uma nova idéia 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 popular.¹¹

¹¹ Chauí nos lembra 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

É certo que os conceitos de nação, identidade, popular, tradição e cultura são sempre invenções fabricadas por grupos humanos em determinada época. 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 se mostrariam desde sempre comprometidas com o todo, mas 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.

No caso de Cuiabá, tratava-se de construir, através do discurso regionalista da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT),¹² uma nova idéia de homem regional a partir da promoção e desenvolvimento de um saber científico-cultural que operasse com um modo específico de subjetividade (identitária). Essa definida como própria, genuína, cuja realidade, por ela 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 imagens do que seria uma expressão plástica da autêntica identidade cuiabana viabilizada por uma política de animação cultural do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP-UFMT) criado em 1974.

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 idéia de fazer do elemento regional matéria-prima do fazer artístico.¹³ Nessas configurações, e tendo trabalhado ao lado da animadora e crítica de arte Aline Figueiredo, este museu-ação, interagindo, catalogando e viabilizando (inclusive comercialmente) as práticas

ideologia da ‘integração nacional’ da ditadura dos anos 70 [...]”. CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 90.

¹² A UFMT foi criada em 1970.

¹³ Realmente, os primeiros resultados plásticos mais significativos da idéia do regional na pintura mato-grossense iniciam-se com o próprio Espíndola, ao tentar transformar o universo do boi em matéria artística, a ponto de formular toda uma cosmologia que Frederico Moraes designou de “bovinocultura”.

tradicionais (como o artesanato), acreditava na possibilidade de que tais manifestações pudessem conter a pureza das origens de paisagens, objetos e tipos regionais.

Seguindo a lógica preservacionista do MACP-UFMT – de propor a interação com a comunidade – a proposta tanto do Ateliê Livre da Fundação quanto, posteriormente, do Ateliê de arte do MACP-UFMT, 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 Pimenta, Adir Sodré, Gervane de Paula e Luís Benedito Nunes.

Este era o cenário nada casual ao qual Alcides passará a fazer parte. 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 freqüentava o curso e, sim, ia ao ateliê para mostrar seus trabalhos.



Fig. 1. *Sem título*, 1980, 42 x 80 cm. Campo Grande, Acervo Particular

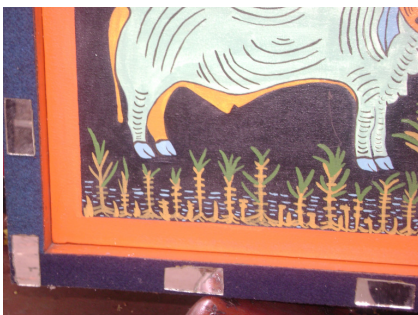


Fig. 2. Detalhe



Fig. 3. Detalhe

Essa 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 dois artistas de sua geração: Gervane de Paula e Nilson Pimenta. Nesse caso, é significativo que seu modo de pintar e compor suas telas (molduras de madeira entremeadas com pedaços de vidro e feltro [fig. 1]) já causasse certo estranhamento para os alunos pintores do lugar. Percebe-se em sua produção plástica dos anos 1979-90 uma repetição constante dessas típicas molduras [figs. 2-3], como é o caso da tela abaixo cujo elemento ornamental prevalece dentro e fora da tela.

Em linhas gerais, pode-se dizer que as poucas descrições, opiniões e discursos até agora proferidos sobre a obra de Alcides contribuíram e reforçaram para fazer de sua pintura um resultado das qualidades inerentes a sua classe social. São classificações, generalizações observáveis, através dos atributos de fundo comum, tais como ser pobre, não ter tido acesso a uma educação formal em artes, geralmente ser semi-analfabeto e ter começado a praticar (ou a se dedicar integralmente a) o ofício da pintura em idade avançada, privilegiar a emoção, o instinto e a simplicidade que, aliada à sabedoria da síntese, consegue, através de uma técnica simples e o uso mínimo de elementos formais, chegar a soluções plásticas satisfatórias e de fácil comunicabilidade. Simplicidade, inexperiência e ausência da norma culta no campo das artes são alguns dos atributos que vêm sendo usado para identificar/classificar a criação artística proveniente da cultura popular designada normalmente de arte primitiva.

A antropóloga Goldstein aponta que, desde o século XX, a noção de arte primitiva se constituiu 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”.¹⁴ Entretanto, a despeito das diversas transformações, contaminações, reavaliações e desconstruções no mundo atual que o conceito de cultura popular¹⁵ passou e passa, Chartier ressalta a persistência de dois modelos de inteligibilidade que ainda

¹⁴ GOLDSTEIN Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 303, jan./jun. 2008.

¹⁵ A respeito dessa discussão, é imprescindível dizer que “o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores [designados como] subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia”, como indica García Canclini. GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 23.

fundamentam e delimitam o universo da pesquisa (dos intelectuais ocidentais) sobre o assunto.

Sendo, então, a cultura popular uma categoria erudita, normalmente as disciplinas (história, antropologia ou a sociologia) quando interpretam o assunto acabam reduzindo o conceito a esses dois grandes modelos de descrição. Isto é, ou a cultura popular assume a posição de um sistema simbólico coerente e autônomo, fechado em si mesmo, um mundo à parte ou, ao contrário disso, ela seria sempre produto de uma cultura dominante, portanto dependente e privada de sua legitimidade. Seja ela irreduzível (no primeiro caso) ou confinada (no segundo), sempre estará condicionada a uma classificação que tem como base a cultura dominante.

É nesse caminho que os analistas (jornalistas, críticos e historiadores de arte, literatos, curadores, artistas etc.) desse gênero artístico do popular irão defender certas práticas consideradas originais e representativas de um país, de uma cultura ou de uma identidade. Com relação às artes, acreditam que os artistas plásticos operam como princípio fundamental (quase um postulado) um vínculo entre o pintado e o vivido para a prática artística. Também presumem que são indiferentes (alienam ou recusam) ao experimentalismo, hibridismo e a diversidade dos estilos que modelam o campo das artes pós-vanguardista no fim dos anos setenta, e que defendem suas obras em função das tradições artísticas locais em oposição (segundo alguns críticos) a assepsia e ao hermetismo de grande parte da produção da arte contemporânea, acusada de afugentar das exposições o grande público.

No entanto, como afirma Fabbrini, a possibilidade de um relato regional espontâneo é cada vez mais questionado diante de uma produção contemporânea afetada pela pulverização e variedade estilística derivada das vanguardas. A forma diferenciada com que os artistas irão se apropriar dos estilos da tradição (vanguardista ou não) se desdobrará numa pluralidade de linguagens, conclui o autor. Portanto, a voga da arte primitiva/*naif* também pode ser vista como um sintoma do hibridismo cultural desse período.¹⁶

¹⁶ FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Unicamp, 2002, p. 100-101.

Ainda segundo o mesmo autor, no caso do artista *naif* pós-vanguardista, mesmo que nesse refluxo as tendências regionais tenham assumido matizes diferentes em diversos lugares do mundo (produção norte-americana, brasileira, mexicana, etc), a sua produção continua sendo constituída por pinturas que investiram no passado, na preservação das tradições e dos costumes lingüísticos, numa tentativa de reafirmar identidades étnicas ou religiosas que foram afetadas ou deslocadas pelo processo acelerado de homogeneização cultural historicamente em curso, comumente designado de globalização. A ênfase política dada a essas diferenças culturais (também nas artes) se vincula ao processo rotulado de multiculturalismo, no qual temas relacionados ao hibridismo, diversidade étnica e racial, novas identidades políticas e culturais eram recorrentes.

Mas o que caracteriza o regionalismo dos americanos Roger Brown, Roy de Forest, e do caribenho Francisco Alvarado-Juarez [fig. 4] afirma Fabbrini é que, apesar de valorizarem a prática autodidata da pintura, elaborada a partir de formas



Fig. 4. Frida Kahlo-seus adereços aqui suspensos, 1984, Acrílico s/tela, 164 x 217 cm. Coleção do artista.

simples e motivos prontamente reconhecíveis, trazem em suas obras elementos de uma arte de vanguarda devidamente localizada no muralismo mexicano de Rivera, Orozco e Siqueiros, nos símbolos de fertilidade de Frida Kahlo e na pintura modernista de paisagem de Geórgia O'Keefe. Ao recorrer à pluralidade dos procedimentos plásticos a intenção deles é trazer à tona – no plano da produção plástica – fontes de significações míticas, religiosas, lingüísticas etc, que permita devolver a obra uma *origem* já que a descentralização e o esfacelamento das alteridades dificultaram identificar o artista a um modo particular de produção e de cultura.¹⁷

Assim, nessa série *naif* pós-vanguardista analisada por Fabbrini, esse retorno à tradição e aos costumes locais tem menos a ver com uma reconstrução de identidades purificadas e está mais próximo de uma tentativa de romper com o processo contínuo de

¹⁷ FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Unicamp, 2002, p. 94.

evolução artística (concebido pela história da arte desde o final do século dezenove). Isso se dá em benefício de um fazer artístico que privilegie o tempo plural ou específico de cada cultura, como a caribenha a africana ou a latino-americana que se mantiveram numa posição periférica ao eixo vanguardista.¹⁸

Embora a adesão ao figurativo na pintura pós-vanguardista de Alcides não reporte a elementos que sejam eminentemente característicos de uma cultura local, ainda assim sua iconografia é normalmente associada a um tipo de relato relacionado a ontologia do sujeito cuiabano e pantaneiro, o arquétipo nacional do cabloco do interior, genuíno, sagaz, o próprio gênio matuto capaz de representar o sentimento-tema do Brasil.

De qualquer forma, mesmo que o modo de constituição de si, em termos identitários, seja outra possibilidade de criação artística, o que ocorre é que na trajetória da produção pictórica, empreendida a partir da década de setenta em Cuiabá utilizando o repertório do meio popular, percebe-se o papel imperativo do sujeito. Essa noção do sujeito baseado no caráter absoluto de fundar, originar sua obra a partir de sua subjetividade, é uma reivindicação preponderante (senão a única) nas análises realizadas tanto pela crítica de arte e curadora local (Aline Figueiredo) e pelo artista e diretor do MACP-UFMT (Humberto Espíndola) quanto pelos críticos nacionais (dentre outros, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Flávio de Aquino, Wilson Coutinho, Jacob Klintowitz, Lélia Coelho Frota, Mário Schemberg), galeristas (Roberto Rugiero, Vilma Eid), jornalistas (Luiz Ernesto Kawall, Severino Francisco) e pelos próprios artistas plásticos (Dalva de Barros, Nilson Pimenta).

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 há desejo demais em interpretar, descrever, analisar, numa tentativa de determinar o que uma coisa é (essência). Uma das primeiras tentativas de fazer da obra de Alcides um confinamento do que seria a versão de um Brasil interior foi elaborada por Aline Figueiredo no texto/imagem de sua primeira individual no MACP-UFMT em 1979.

¹⁸ FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Unicamp, 2002, p. 102.

Essa exposição funcionou como uma espécie de ato fundador de uma prática plástica que imita 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.

Começando pelo título, há certamente no quadro *Agricultura do Brasil* [fig. 5] a intenção de se tornar narrador de um modo de vida rural. Como testemunho vivo de um passado-vivido, as cenas pictóricas de Alcides são tangenciadas pelo conhecimento adquirido por prática e experimentação de quem já esteve lá. Por isso, ao



Fig. 5. *Agricultura do Brasil*, 1979, esmalte s/tela, 84 x 141 cm. Cuiabá, Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

segmentar as ações dos personagens em formatos geométricos, suas figuras se movem e gesticulam com propósitos previamente deduzíveis, como o ordenhador, o lenhador, o agricultor. Ainda, os animais, apetrechos e a presença de uma mulher na superfície direita da tela sugerem um ambiente doméstico.

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, no dizer de Figueiredo, é um patriota silencioso, um ufanista que prefere elogiar a lavoura e à 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 é uma apologia ao trabalhador, pois é através desses que ele melhor canta o Brasil”.¹⁹

¹⁹ FIQUEIREDO, Aline. *Alcides Pereira dos Santos*. Cuiabá: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, 1979, p. xxx.

Seguindo o raciocínio de Figueiredo, podemos dizer que esse encantamento



pelas coisas do Brasil também ressurge de forma bastante festiva e tropical em *Rodovia Castelo Branco* [fig.6].

Nessa tela, Alcides provavelmente presta uma homenagem a esta que foi destinada a ser a primeira autopista expressa brasileira, principal ligação

Fig. 6. Rodovia Castelo Branco, 1979, esmalte s/tela, 92 x 142 cm. Campo Grande, Acervo Particular.

entre a cidade de São Paulo e Oeste Paulista e que completa, sem coincidência, a ligação entre São Paulo e o Centro-Oeste. Apesar de a faixa amarela identificar que se trata de uma rodovia federal, a presença quase compulsiva dos emaranhados sinuosos de intenso colorido tomam conta da tela e nos convocam ao labirinto da mata que rodeia a volta da curva.

O motivo em si (a estrada como símbolo de brasilidade) sucumbiu ao excesso dos ornatos. À primeira vista, as formas multirabescantes do pintor sugerem-nos (talvez motivado mais pela destreza manual do que pela distração estética) um efeito decorativo a maneira *kitsch*, na qual a pintura não seria mais do que uma modalidade do frívolo, pois destituída de sentido apelaria para o prazer sem complicações em busca de satisfação puramente sensorial.

Sobre esse assunto, sensibilidade e criação artística, Figueiredo sem conseguir sair do dualismo que impera sua análise, diz que a pintura de Alcides é resultado de um elementarismo emocional puro, mas “[...] os trabeculados geométricos denunciam, no entanto, um racionalismo instintivo que chega a um resultado, por incrível que possa parecer, concretista”.²⁰ Ora, para defender a idéia do regional com o estatuto do universal, no qual mesmo um artista popular pudesse se igualar as experiências técnicas e formais dos artistas eruditos, a animadora cultural confusamente estabelece uma falsa

²⁰ FIGUEIREDO, Aline. Alcides Pereira dos Santos. Cuiabá: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, 1979, p. xxx.

oposição entre razão e emoção, ao mesmo tempo em que tenta relacioná-los, mostrando que é impossível um existir sem o outro. Ao adjetivar o racional (o que é dotado de raciocínio) pelo instinto (impulso espontâneo que independe de reflexão), formaria o que ela considera de racionalismo instintivo. No entanto sabemos que emoção e intelecto não são pólos antagônicos, pois o ato criativo mesmo que intencionalmente tente ser apenas cerebral, ele agencia algum tipo de emoção e vice-versa.

Veremos posteriormente que essa discussão fará parte da nova proposta de criação artística voltada para uma pintura emocional, prazerosa, mágica, menos dogmática e apaixonada que estava sendo gestada no circuito brasileiro de arte na década de oitenta. Na esteira desse movimento de retorno a pintura,²¹ a arte de vocação, eminentemente figurativa, produzida em Cuiabá, se encaixava adequadamente. Afinal, quem melhor do que o artista primitivo, esse narrador de sensibilidade instintiva e direta que, investindo naquilo que descreve como vivência ou como relato, expressaria – através da generalidade das formas – a natureza ou um fato cotidiano, histórias e costumes locais na tentativa de retornar a experiência humana supostamente ausente nos movimentos artísticos dos anos 1960 e 70?

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, uns dois principais articuladores e teóricos desse movimento, 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”.²²

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 (décadas de 70-80) um importante papel como crítico e

²¹ Sobre esse assunto ver: BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: _____. (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 299.

²² SEFFRIN, Silvana. (Org.). **Frederico Morais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 105. (Coleção Pensamento crítico; 2)

animador cultural²³ ao promover e incentivar iniciativas regionais que pudessem responder as indagações em curso em relação à arte brasileira ou latino-americana contemporâneas, como foi o caso da coletiva “Brasil/Cuiabá: pintura cabocla” exposta no MAM/RJ em 1981.

Mostrando afinidades políticas e intelectuais que os aproximavam, percebe-se que tanto o texto de Moraes 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 idéia era descentralizar²⁴ interiorizando como advoga Moraes, “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”.²⁵

Enfim, é essa auto-referência atuando como um código tradutor da produção imagética produzida pelo MACP-UFMT 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 ambigüidades 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”.²⁶

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, próprio de bugre, roceiro,

²³ Sobre o papel da crítica de arte nos anos 70 ver: AVANCINI, J. A. C. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.6, n.10, p. 29, nov. 1995.

²⁴ Ainda que tenham diferentes abordagens plásticas, é possível identificar um movimento, que pretende legitimar uma arte elaborada fora do eixo Rio e São Paulo. Moraes é um dos entusiastas dessa iniciativa regional. Podemos destacar algumas regiões e a criação de ateliês, núcleos, espaços alternativos para exposições. Este é o caso de Vera Barcelos, Porto Alegre, Lindolf Valetim, em Brasília, João Câmara, em Pernambuco, Raul Córdula, na Paraíba, Sérvulo Esmeraldo, em Fortaleza. MORAIS, Frederico. **Brasil/Cuiabá: pintura cabocla**. Museu de Arte Moderna do RJ, p. 1, 27 jan. 22 mar., 1981.

²⁵ Ibid., p. 1-2.

²⁶ Ibid., p. 2.

caipira sertanejo etc., referências usuais que remetem ao universo do campo, ao rural. É com esse olhar de dentro para fora, povoado de “[...] exemplos dessa vida no interior e suas estórias do oco do mundo”,²⁷ como afirma Figueiredo, que a pintura narrativa cabocla se reencontrará com a realidade brasileira.

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. Segundo Basbaum, era comum a ausência de um corpo teórico sistematizado por parte de críticos cariocas (Roberto Pontual, Frederico Moraes e Marcus de Lontra Costa) que trabalharam mais diretamente no surgimento da nova pintura no Brasil. Atuando mais como articuladores, promotores e administradores culturais, tais críticos estavam preocupados em 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 [...]”.²⁸

As repercussões da crítica nacional acerca da coletiva “Brasil/Cuiabá: pintura cabocla” são marcadas por um caráter superficial e genérico. É o caso do jornalista paulista Luiz Ernesto Kawall, que além de nomear de cabocla a produção pictórica de Alcides atribui ao pintor características como “[...] cerebral, ecológico, um artista do nosso tempo, povoado de visões e aparições, indagativo e inquieto, az de ouro do naipe nativo e caboclo, exposto no MAM [...]”.²⁹ A gênese do seu discurso crítico, ao ignorar qualquer especificidade da obra e abusar dos adjetivos, acaba inserindo-a em um campo tão amplo quanto indeterminado.

Referindo-se a pintura de Alcides, as interpretações tendem a generalizá-la ou transformá-la em resultado de uma ação do eu, em ambos os casos desviam dos aspectos teóricos e estruturais da obra. No segundo caso, normalmente seu o ato de

²⁷ FIGUEIREDO, Aline. **Pintam bichos na visualidade**. Cuiabá: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, 1985, p. xxx.

²⁸ BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: _____. (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 313.

²⁹ KAWALL, Luiz Ernesto. Brasil/Cuiabá: pintura cabocla. **Revista Você**, ano 2, n. 17, s/p, maio 1981. Disponível em: <<http://www.humbertoespindola.com.br>> Acesso em: 04 fev. 2009.

criação aparece associado a um nome próprio, a um indivíduo real, exterior e anterior que remonta a uma interioridade do pintor.

Se para a poetisa e psicanalista Maria Rita Kelh: “A poesia, a rigor, não precisa da biografia do poeta para se sustentar”,³⁰ 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 informe. 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. No quadro de Alcides [fig. 7], diz Moraes, “[...] o campo emerge como uma espécie de Éden, o cenário para uma



Fig. 7. *A vida no campo*, 1978, óleo e esmalte s/tela, 104 x 139 cm. Cuiabá, Museu de Arte e de Cultura da UFMT.

eterna recriação do mundo, a visão bíblica da terra, dos frutos e cereais que ela produz e dos homens que a habitam”.³¹

Continuando nessa mesma linha de análise, o artigo “Pintura cabocla espanta e agita”, de Severino Francisco do Jornal Correio Braziliense, destaca o ineditismo do núcleo de artes plásticas de Cuiabá que, segundo ele, consegue desenvolver uma linguagem contemporânea a partir de características regionais. Ainda segundo o mesmo autor, o espanto que a pintura “sofrida de dentro para fora” reinstala foi ter sido capaz de romper com o estado de saturação que as artes plásticas se encontravam. Assim sendo, se o termo caboclo representa o que é a realidade mato-grossense com todas as suas contradições, nesse caso, “Alcides é, talvez, o que se poderia qualificar de pintor

³⁰ KELH, Maria Rita. **O eu é um outro?** Disponível em: www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=125. Acesso em: 13 ago. 2009.

³¹ MORAIS, Frederico. **Brasil/Cuiabá: pintura cabocla.** Museu de Arte Moderna do RJ, 27 jan-22 mar, 1981, p. 5.

primitivo. Seus quadros lembram vinhetas bíblicas, transportando homens, frutos e cereais para uma espécie de Éden. Ele é pastor protestante e considera sua arte como missão”.³²

Apesar de Aracy Amaral dedicar ao pintor apenas uma breve frase, ela reitera o mesmo esquema de análise proposto pelos outros intérpretes e concorda em síntese sobre o “[...] universo mágico-religioso de Alcides, em suas iluminadas mensagens bíblicas”.³³ Essa identificação entre obra e religião faz do pintor uma espécie de obreiro a serviço do divino.

Todas as evidências parecem apontar este resultado quando nos deparamos



Fig. 8. *Sem título*, 1979, 90 x 140 cm. Campo Grande, Acervo Particular.

com esta versão do paraíso terrestre na tela *Sem título* de 1979 [fig. 8]. Persistindo na divisão do quadro em dois planos, o enunciado que divide o quadro diz o seguinte: “todos os animais caminharam para Adão. Ele deu nome a todos”. Assim, a parte superior é tomada por uma vegetação

muito colorida e vasta que circunda uma estrada. No centro da tela está Adão, vestido com um manto branco postado em pé e de frente nomeia os pares de animais que seguem a trilha. Ou ainda segundo Figueiredo:

[...] o homem bíblico Adão – pai que pecou (ele reproduz Adão e Eva completamente vestidos) – a lembrar, mais uma vez, o eterno exemplo. Ou então simplesmente Adão, o primeiro, o privilegiado, a gênese, a confiança de Deus depositada no homem, Adão, aquele que deu nome aos animais.³⁴

³² FRANCISCO, Severino. Pintura cabocla espanta e agita. **Jornal Correio Braziliense**, Brasília, 16 ago. 1981. Disponível em: <<http://www.humbertoespindola.com.br>> Acesso em: 04 fev. 2009.

³³ AMARAL, Aracy. O grupo de Cuiabá: sol é energia. In: MORAIS, Frederico. **Brasil/Cuiabá: pintura cabocla**. Museu de Arte Moderna do RJ, 27 jan-22 mar, 1981, p.13.

³⁴ FIGUEIREDO, Aline. **Alcides Pereira dos Santos**. Cuiabá: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, 1979, p. xxx.

No plano inferior, temos uma composição de flores, árvores, Adão e Eva juntos segurando um objeto transparente aparentemente com um pássaro dentro. No lado esquerdo do quadro ele pinta os encantos, por isso Adão e Eva estão felizes em seu “lar jardim” no dizer de Alcides. A parte direita é representada por Eva que, sozinha, passeia num mundo em que as plantas parecem estar de cabeça pra baixo. No meio um buquê de flores coloridas é ladeada por várias frases que indicam a existência da dualidade entre bem (céu) mal (terra) presente desde os primórdios da humanidade.

Sua pintura aspira ser, por essa perspectiva assumida pelo artista e fabricada pelos críticos, uma possessão de sua fé. Assim, nas análises de Figueiredo, Morais, Amaral e os demais Alcides servia-se de Deus para que as linhas, as cores e o movimento fossem direcionados a representar algo prévio e pronto, uma mera duplicação do real (a Bíblia). Por essa interpretação sua experiência religiosa contribuiu, particularmente, para fabular uma pintura feita daquilo que era vidente (e não evidente), daquilo que repetia (e não transformava), daquilo que era passivamente transmitido, sem a menor possibilidade de fazer vir à tela um tipo de plasticidade mais próxima da ordem do *invivível*. Essas análises, ainda não possibilitam alguma coisa parecida ao que Foucault acreditava que era a experiência: uma prática que, de acordo com Lopes, “[...] tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo”.³⁵

Diferente de Pessoa,³⁶ que deu vazão aos outros Eus, segundo essa versão a cada pincelada ou rabisco, Alcides faz da superfície um ato de confissão narcísico, ancorado essencialmente pelos dogmas da teologia protestante. Logo, a sabedoria de Alcides viria de seu fervor religioso, pois, como assegura Figueiredo, a Bíblia “[...] o incita a pensar, filosofar ou simplesmente soltar a imaginação, e é também sua lei a lhe dirigir os atos”.³⁷ É o que parece nos sugerir uma série de quadros em que o artista retrata os sete dias da Criação do mundo.

³⁵ LOPES, Denílson. **Experiência e escritura**. Ensaio de encerramento do livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, publicado em 2002, pela Ed. Aeroplano. Disponível em: <www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art06.html>. Acesso em: 20 ago. 2009.

³⁶ Refiro-me ao título do livro “O eu profundo e os outros eus” do poeta Fernando Pessoa.

³⁷ FIGUEIREDO, Aline. **Alcides Pereira dos Santos**. Cuiabá: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, 1979, p. xxx.



Fig. 9. *1º e 2º Dias da Criação*, 1978, esmalte s/tela, 98 x 154 cm. Campo Grande, Acervo Particular.

Tomado por esta subjetividade bíblica, no quadro *1º e 2º dias da criação* [fig. 9], produzido em 1978, Alcides anuncia seu propósito baseado no relato da Criação do mundo por Deus, narrado em Gênesis 1:1-5. Dividindo o quadro ao meio através de uma faixa amarela, tem-se na parte inferior uma alusão ao que Deus chamou de

céu, representado pelo sol, pela lua e pelas estrelas, em meio a uma vegetação no primeiro plano. Já na parte superior, temos, no mesmo plano, duas montanhas em paralelo, dispostas em uma superfície de cor branca que para Alcides era a segunda parte da Criação de Deus, a terra.

Em *3º e 4º dias da criação* [fig.10], tem prosseguimento o que aparenta ser uma série sobre esse assunto. Novamente o quadro é dividido em duas partes, agora através de uma faixa de cor preta, a partir da qual se vê duas paisagens contendo os elementos fundamentais da natureza como o céu, lua, sol, montanhas e a vegetação.



Fig. 10. *3º e 4º Dias da Criação*, 1979, esmalte s/tela, 95 x 151 cm.

Cuiabá. Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT

A primeira impressão quando se olha ambos os quadros é que somos tragados pela incomensurável vastidão do universo, pois o cenário retratado evoca um espaço não material muito próximo a um mundo etéreo, e é acompanhado de enunciados bíblicos no qual a palavra criadora de Deus – ou de Alcides – narra o advento da criação: “então fez o céu azul e a terra marrom” e “o sol e a lua e as estrelas brilhar”.

E, concluindo os dias místicos da criação, temos na parte esquerda da tela *Adão e Eva* [fig. 11] o nascimento do homem e da mulher em meio às árvores e animais, cujo gesto do dedo apontado de Adão ao animal a frente confirma a frase escrita abaixo: “um dia Deus disse a Adão que queria que ele desse nome aos animais. O primeiro foi o leão.” Continuando a narração, o lado direito do quadro temos Eva de costas oferecendo o fruto proibido a Adão, que está de perfil.



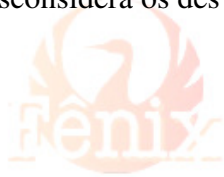
O trabalho criador de Alcides é, assim, visto sob a perspectiva comunicacional de sua experiência e permeado por essa necessidade de falar de si. Enfim, é essa persistência em fazer de sua obra pictórica um gesto autobiográfico, que é tomado pelos diversos discursos no campo das artes e da mídia, a responsável por produzir e legitimar uma mesma interpretação plástica que repercute até nossos dias, como pode ser verificada no texto que compõe o catálogo da coletiva de 2000 *Mostra do redescobrimento* no Parque Ibirapuera em São Paulo. Os clichês e alcunhas proliferaram: ora ele seria um pintor religioso, ora um defensor das riquezas naturais do Brasil, e ainda segundo o texto do curador Emanuel Araújo, sua criação artística popular agregaria elementos ligados a ancestralidade, arcaísmos e permanências.

Não refuto a idéia de que esses elementos também façam parte de sua pintura. Todavia, os procedimentos em torno da criação artística popular parecem ser vistos como avessos ao movimento, à mudança e à multiplicidade e sempre considerados em função ao que nunca muda e, logo, que permaneceria idêntico a si mesmo. Esse investimento obsessivo na crença de que as coisas estão aí desde sempre, e que a verdade residiria nas profundezas do referente fez com que o ato criativo se enclausurasse ao domínio da narração, ilustração e figuração. Obedecendo as exigências de uma pintura que deveria representar o mundo como ele é (essência, sujeito, origem, identidade) essa lógica da metafísica põe em funcionamento um modo de pensar que

ignora o real como resultado de uma invenção contingente e circunstancial. Basta lembrar que em momento algum da história ou em qualquer sociedade humana foi possível ser imune ao permanente processo de mutação que se encarrega incessantemente de redefinir a idéia de humano.

Hoje, na arte em especial, essa mudança pode ser verificada (cada vez mais) por uma produção incessante de imagens. Os artistas não podem mais se desvincular (se é que algum dia pôde) de um tipo de experiência artística na qual, a imagem não é mais sua, “que é imagem de imagens”,³⁸ conforme dizem André Parente e Kátia Maciel. É nesse sentido que a *arte da presença*³⁹ como nomeia Lyotard está morta, pois segundo ele, tornando uma “[...] imagem-repertório de segundo grau, [...] as mediações (as palavras e as imagens) que impedem qualquer experiência imediata, não cessa de ganhar da produção *naif*”.⁴⁰

E, por último, eu me pergunto: seriam as imagens de Alcides sempre tão completas, preenchidas, facilmente explicáveis e reduzidas a uma abordagem única que desconsidera os desvãos, os furos ao qual tudo e todos não escapam?



www.revistafenix.pro.br

³⁸ PARENTE, André; MACIEL, Kátia. Apresentação. In: BASBAUM, Ricardo. (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 9.

³⁹ Como nos informa García Canclini, no caso da arte atual, não é mais possível acreditar na possibilidade de construir objetos puros, tal como pensaram os modernistas, ao conceberem uma arte pela arte, ou os tradicionalistas que imaginaram existir culturas nacionais “puras”. GARCIA CANCLINI. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 21.

⁴⁰ LYOTARD, J.-F, 1987, p. 9 apud FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Unicamp, 2002, p. 101.