

JUNTANDO O INEVITÁVEL¹

Suzana Guimarães - UFMT

RESUMO

O texto procura apontar novos sentidos para a obra do artista Alcides Pereira dos Santos (Rui Barbosa BA 1932 – São Paulo SP 2007), porém partindo das novas articulações que o mesmo formula tendo como referência as imagens disponíveis no variado acervo iconográfico dos livros didáticos. 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 às suas manipulações do tempo. 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.

ABSTRACT

This paper intends to point out new directions for the art of Alcides Pereira dos Santos (Rui Barbosa BA 1932 – São Paulo SP 2007), but starting from the new articulates that the same produce like reference images available in varied iconographic collection of textbooks. From the standpoint of the event (Deleuze vision), or memory (Didi-Huberman) is necessary to recognize that imaging is subject of time manipulation. Therefore an image that combines different temporalities, memories, histories, a inventive duplication that calls for the image (printed in the textbook) is not to say what we already know it, but to know what she would still have the tell us.

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 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”², 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 mídias³.

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 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 mídia.

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 tendências⁴.

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 próprio. Como sintetiza Heartney, nesse novo mundo “(...) as obras de arte ressurgem como textos, a 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”⁵.

Alheio às tendências artísticas em voga, o artista radicado em Cuiabá Alcides Pereira dos Santos 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 imagens. 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 revistas.

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”⁶ de Humberto Espíndola, João Câmara e Antonio Henrique Amaral) vão trazer outros tipos de recepção criativa. Em sua pesquisa sobre circuitos subalternos de consumo, Brandão aponta via García Canclini 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”⁷. Enfim, para García 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 identificações.

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 brasileiras.

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. Apesar das mudanças que a sociedade passou e tem passado, ele ainda atua como mediador na construção do conhecimento. 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 editorial.

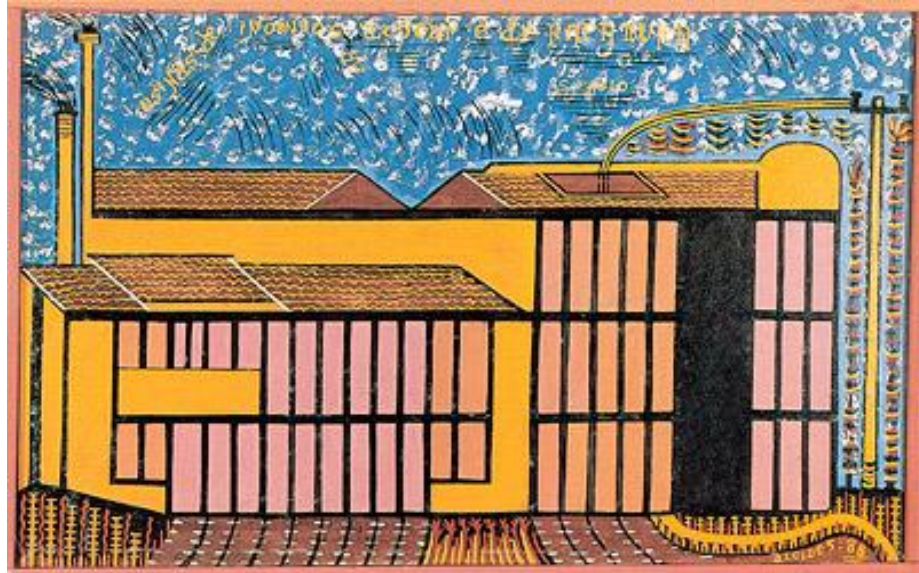
O pintor torna-se consumidor de tais objetos visuais que, ao longo de uma trajetória editorial valorizam-se e aprimoram-se cada vez mais o uso de diferentes fontes imagéticas: mapas, gráficos, arte brasileira, gravuras, pinturas, desenhos dos viajantes europeus, fotografias e desenhos dos ilustradores 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 Hall⁸. 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?”⁹.

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”¹⁰. Mas o que interessa indagar é como Alcides 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?

Passe
mos então
para os
desdobrame
ntos
inerentes à
pintura
“Engenho de
Açúcar”
(reprodução



01). Também
estimulado,
provavelmente

01. Alcides Pereira dos Santos: *Engenho de Açúcar*, 1988.
Óleo sobre tela, 54 x 86,5 cm. Foto Pablo Di Giulio.

, pelo acervo imagético dos manuais escolares, o pintor explora a questão do duplo nesta imagem, incursionando no campo da geometria e do ornamento.

A documentação visual era ampla, mas essas imagens (reprodução 02, 03 e 04) reproduzidas no livro de “História do Brasil”¹¹ de 1986 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.

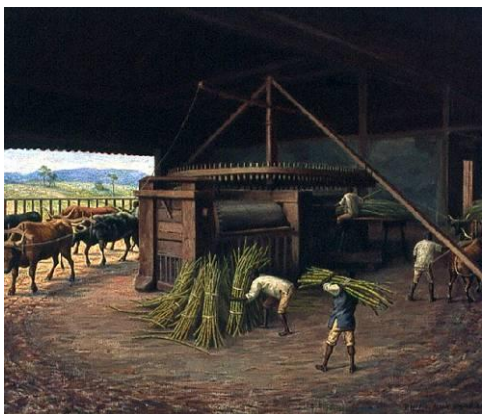


Engenho



Usina açucareira

02 . Fonte; NADAI, Elza; NEVES, Joana.
História do Brasil: Brasil Colônia: 1º grau.
2. Ed. São Paulo: Saraiva 1986, p.54.



03. Benedicto Calixto: *Moagem da Cana na Fazenda*, em Campinas, s/data. Óleo sobre tela, 105x136 cm, Museu Paulista da USP.

04. Fonte: NADAI Elza; NEVES, Joana, op.cit., 1986, p.52.



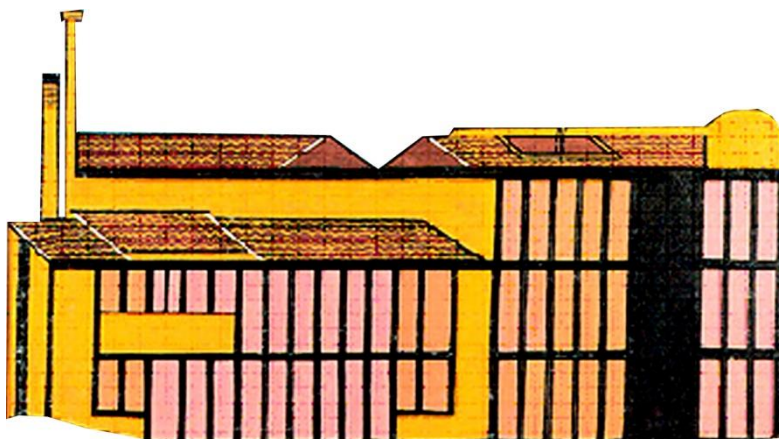
Formando um conjunto, elas procuram traçar uma espécie de panorama geral do assunto abordado. Ao privilegiar o ambiente externo temos uma fotografia (Reprodução 02) retratando as instalações de um engenho desativado, ao seu lado outra foto similar mostra na versão mais moderna a construção de uma usina 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 03) a cena detém-se nos escravos fabricando o açúcar na moenda movida a cavalos e bois. Nas outras duas fotos mais recentes (reprodução 04) 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 comumente são associados 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



05. Alcides Pereira dos Santos: *Engenho de Açúcar*, 1988
(detalhe). Óleo sobre tela, 54 x 86,5 cm. Foto Pablo Di Giulio.

quando buscam aliar rigor matemático e simplificação das formas como signo de pureza da vida criadora.

Guardando proximidade com a arquitetura em termos

de procedimentos e objetivos, a obra torna-se um objeto funcional, fruto da engenharia, da técnica como podemos visualizar nessa montagem (reprodução 05) na pintura de Alcides, que se 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 referenciado.

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 Celeste Olalquiaca, a saturação kitsch do espaço acontece 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”¹². 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 Ricardo Nascimento Fabbrini¹³. Ou como “pura imagem dessemelhante, apolítica e imaterial que se multiplica e intensifica na variedade dos vazios”, como creem os autores André Parente e Kátia Maciel¹⁴.

Como bem enfatiza Fayga Ostrower, “o estilo não é jamais uma questão de habilidade do artista”¹⁵ 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 afetoso 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 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 nessa imagem 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 Alberto Manguel “(...) apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso”¹⁶.

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?

-
- ¹¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.
- ² CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.266.
- ³ Idem, p.265.
- ⁴ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. [trad. Ana Luiza Dantas Borges] São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.6.
- ⁵ Idem, p.7.
- ⁶ CHIARELLI, Tadeu, op.cit., 2001, p.263.
- ⁷ CANCLINI, N. Garcia 2001, apud 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.
- ⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005, p.25.
- ⁹ 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.
- ¹⁰ JAMES, Henry s/d,apud MANGUEL, Alberto, *Lendo imagens*. [trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch] São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.16.
- ¹¹ NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: Brasil Colônia: 1º grau*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1986.
- ¹² OLALQUIACA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades contemporâneas*. [trad. Isa Mara Lando] São Paulo: Studio Nobel, 1998 (Coleção megalópolis), 1998, p.91.
- ¹³ FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p.24-5.
- ¹⁴ PARENTE, André e MACIEL, Kátia. *Apresentação*. In: BASBAUM, Ricardo, (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.9.
- ¹⁵ OSTROWER, Fayga, *Universos da arte*. 6.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p.315.
- ¹⁶ Cf. MANGUEL, Alberto, *Lendo imagens*. [trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch] São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.21.

CANCLINI, N. Garcia 2001, apud 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.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

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.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

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

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

JAMES, Henry s/d,apud MANGUEL, Alberto, *Lendo imagens*. [trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch] São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

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

OLALQUIACA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades contemporâneas*. [trad. Isa Mara Lando] São Paulo: Studio Nobel, 1998 (Coleção megalópolis), 1998.

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: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Suzana Guimarães

Possui Graduação e Mestrado em História pela UFMT, Doutorado pela PUCRS (2011). É integrante e bolsista (CAPES-PNPD) do Núcleo de Estudos do Contemporâneo (NEC/UFMT/CNPq) coordenado pela Profª. Dra.Ludmila Brandão. Em 2007, sua dissertação de mestrado foi adaptada e publicada em livro pela EdUFMT/Carlini & Caniato editorial, sob o título *Arte na rua: o imperativo da natureza*.