

## A PINTURA DE MOACIR CARDOSO: ENTRE BLOCOS DE NARRATIVA E COR

*THE PAINTING OF MOACIR CARDOSO: BETWEEN NARRATIVE BLOCKS AND COLOR*

**Daniely Meireles do Rosário**/ Escola de Aplicação (UFPA)

---

### RESUMO

O presente artigo apresenta parte da trajetória do artista Moacir Cardoso, nascido em Salvador e que há mais de duas décadas vive e trabalha no município de Bragança, estado do Pará. O recorte feito para a produção deste texto demarca a chegada do artista em Bragança, sua trajetória em busca da sobrevivência financeira por meio de sua arte e o processo artístico que o levou a coletar referenciais estéticos modernistas em busca de um estilo próprio, associando suas memórias à sua experimentação/imersão na cultura bragantina/paraense.

### PALAVRAS-CHAVE

Moacir Cardoso; Pintura; Imaginário; Cultura amazônica.

### ABSTRACT

*This article presents part of the trajectory of the artist Moacir Cardoso, born in Salvador and who has lived and worked for more than two decades in the municipality of Bragança, state of Pará. The cut made for the production of this text marks the artist's arrival in Bragança, his trajectory in search of financial survival through his art and the artistic process that led him to collect modernist aesthetic references in search of his own style, associating his memories with his experimentation/immersion in Bragantine/Pará culture.*

### KEYWORDS

*Moacir Cardoso; Painting; Imaginary; Amazonian culture.*

## Introdução

O sentido da arte e da pintura como profissão para Moacir Cardoso começou quase por acaso, entre o amor e a necessidade. Nascido em 23 de fevereiro de 1961, em um bairro de classe média de Salvador (BA), o artista foi para Bragança (estado do Pará) em 1991, como técnico de apropriação e medição da Cobrate – Companhia Brasileira de Terraplenagem e Engenharia Ltda. – para trabalhar em uma obra asfáltica no Município de Viseu, mas foi surpreendido dois anos depois pelo cancelamento do contrato com a empresa por parte do governo do Estado.

Com o cancelamento da obra em 1993, Moacir foi designado para trabalhar em Sergipe, sem perceber que sua ligação com a cena artística bragantina já havia iniciado, não apenas nas primeiras telas vendidas, mas também vencendo alguns festivais musicais na cidade. O regresso ao Pará foi marcado por uma fase de poucos recursos financeiros e desemprego, o que o levou a morar na Vila de Bom Jesus, próxima ao município bragantino, vivendo basicamente do trabalho no roçado. A pintura então foi relegada às escassas horas de descanso e muita dificuldade para vender os poucos quadros produzidos.

O recorte ao qual se dedica este artigo refere-se aos desdobramentos de pesquisas iniciadas em 2010<sup>1</sup> sobre a pintura decorativa autodidata comumente percebida em ruas, residências, estabelecimentos comerciais e instituições públicas de municípios do interior do estado paraense, Região Norte do país, centrando o foco na trajetória artística e conceitual de Moacir Cardoso, atualmente radicado no município de Bragança.

Como sistematização metodológica, optou-se por centralizar a dissertação no tipo de pintura que o artista considera como seu trabalho autoral, caracterizado por referenciais que vão desde os mestres conterrâneos de sua juventude soteropolitana até pinturas de artistas do modernismo brasileiro. Para tanto, a análise das imagens selecionadas recorre a uma abordagem que combina o tema abordado às memórias do artista e ao imaginário amazônico, relacionando anacronicamente a pintura a referenciais que compuseram o repertório estético de Moacir Cardoso. Objetiva-se analisar tal produção, contrapondo simbolismos e modos de representação cultural no intuito de contribuir para uma reflexão acerca das possíveis aberturas – rasgaduras/fendas – estético-discursivas que latejam fora dos eixos oficiais de legitimação da arte.

## Entre blocos de narrativa: lembrança, imaginário, memória [...]

Moacir Cardoso sempre foi um homem espiritualizado. Sua herança natal baiana o conduziu por caminhos de autoconhecimento, em ligação com a energia das coisas, dos lugares, das pessoas. Sua busca por estabilidade financeira sempre o fez analisar objetivamente onde mais seu trabalho artístico poderia alcançar. Sua memória está sempre ligada às visualidades, vivências e sensações coletadas em seus trânsitos pelas vilas e arredores de Bragança, alimentando o imaginário representado em suas telas, geralmente figurativas.

Na obra *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (escrita originalmente em 1939), o francês Henri Bergson salienta que nossos dispositivos de contato com o mundo possuem dois opostos, sendo que de um lado está a *percepção* e de outro reside aquilo que o autor classifica como *lembrança pura* e entre estes dois, a chamada *lembrança-imagem* (BERGSON, 1999, p. 155). Por meio destes termos, Bergson estabelece uma relação dialética na qual nossa percepção é dada pela pregnância do mundo imediato e se concretiza na elaboração da lembrança-imagem que, por sua vez, é criada a partir do processamento virtual da lembrança pura das coisas, tornando-se a principal referência simbólica no momento em que o presente – enquanto tempo vivenciado – recorre à memória.

É a partir da lembrança sobre o que vivencia visualmente que Moacir Cardoso organiza suas imagens:

[...] geralmente as informações que a gente recebe são coisas circunstanciais, coisas que a gente já tá habituado a ver no dia-a-dia da vida [...], são coisas que a gente já tem “praxiadas”, já tem na mente [...]; é mais da memória, já tem um mecanismo e isso acaba deixando o trabalho cada vez mais rápido.

(Entrevista realizada com o artista 04 de outubro de 2018)

O termo “praxiadas” alude à experimentação costumeira, habitual, indicando o exercício de repetição de uma determinada figura/temática até que a mente a adote como um “modelo” particular, que pode ser facilmente revisitado pela ordem da lembrança.

Essa constante requisição do repertório visual mental evidencia um tipo de disposição estética particular que afeta diretamente seu processo de criação figurativa, a qual é possível estabelecermos algumas conexões de análise a partir daquilo que estabeleceu para pensar a sobrevivência da imagem por meio da lembrança – árvores, rios, personagens, santos, mitos, festas – como *luciole* (Cf.

DIDI-HUBERMAN, 2011) evocadas à luz da necessidade da arte e da sustentação de suas reminiscências, sistematizadas em narrativas várias, coletadas na imanência das culturas:

Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento da passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.

É diante da pintura de Moacir Cardoso – diante da imagem – que o argumento da *necessidade da arte* – no afã de eternizar uma experiência estética pela visualidade – justifica-se pela energia que captura e move todo e qualquer artista: a cultura. A cultura é diretamente determinada pelo tempo e diante de sua pintura, o olhar recaptura a memória de uma Bragança histórica, regional, natal, numa nova disposição de elementos, particulares e únicos. No caso da cultura amazônica, dá-se a partir de um emaranhado de símbolos e narrativas cujo ponto de partida está na compreensão do que é o *caboclo amazônico*:

Entende-se aqui, por uma cultura amazônica aquela que tem sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo. É evidente que esta é também o produto de uma acumulação cultural que absorveu e se amalgamou com a cultura dos nordestinos que, em épocas diversas, mais especificamente no período da borracha, migraram para a Amazônia.  
(LOUREIRO, 2015, p. 52)

No cruzamento natural das culturas, Moacir também se apresenta como um migrante nordestino – recrutado para uma região com potencial de desenvolvimento comercial e turístico<sup>2</sup> – inserido no contexto amazônico, com uma produção que indica compreensivamente os amálgamas e hibridismos que tais culturas provocaram em sua prática artística e humana. É nesse ponto que o artista lembra dos cursos e encontros feitos em Salvador, que possibilitaram seu encontro com a chamada pintura modernista e indicaram possíveis caminhos estéticos para suas obras:

Eu lembrei dos cursos da Bahia, de arte, principalmente das aulas que tive com Edmundo Simas e Juarez Paraíso, através dos projetos carnavalescos [...]. E no tempo em que Edmundo Simas morou em casa, na ilha, também

aprendi muito com ele essa questão do Cubismo. E comecei ver a importância do Cubismo na vida e no contexto social da Bahia, do Rio, de São Paulo. Aí pensei: – “A história tá por aí” [...]. Eu comecei a entrar nessa visão de que o Cubismo era o carro-chefe da história da arte desse país. Aí comecei a criar esse meu cubismo mais regional, com cores alegóricas, transmitindo o que Bragança tem de melhor.

(Entrevista realizada com o artista 26 de fevereiro de 2019)

Essa preocupação em definir uma categoria estilística para as pinturas feitas a partir dos anos 2000 levou Moacir Cardoso ao cubismo e sua concepção de fragmentação formal. A justificativa do artista de que tal corrente seria “o carro-chefe da história da arte no Brasil” indicava uma preocupação em querer fazer parte do processo histórico da arte, evidenciando assim uma busca particular de inserção no circuito artístico do lugar que ocupava àquele momento, desejos que o levaram também a visitar alguns mestres com que havia estudado na capital baiana: de Edmundo Simas buscou a sintetização da forma e a construção das figuras em planos de cor – uma recorrência ao cubismo – além da abordagem regional; de Juez Paraíso recebeu a influência de um dinamismo visual decorativista causado, sobretudo, pelo uso expressivo da cor; enquanto que do argentino Carybé – radicado em Salvador até sua morte, em 1997 – apropriou-se das figuras de corpo negro, esguio, sem rosto e membros definidos. Seu “cubismo” passou a ser sua maior marca no circuito das artes plásticas em Bragança, apresentando-se como um amálgama de recortes do imaginário caboclo e da persistência de suas lembranças.



**Figura 01:** Moacir Cardoso. Acrílica s/ tela (2013) – 90cm x 70cm.  
Coleção particular de José Carlos (Belém-PA). Foto: Moacir Cardoso. Ano 2018.



Na narrativa enredada na Fig. 01, por exemplo, Moacir aborda a extração predatória do caranguejo – animal cujo *habitat* são os manguezais comuns à região bragantina – através da representação de um dos mais curiosos personagens mitológicos do município de Bragança: o Ataíde. Na literatura regional, a criatura mítica pode ser descrita com uma aparência humana monstruosa, mais de dois metros de altura, ventas de porco e corpo coberto de lama (FREITAS et al); mas também existem relatos orais que o descrevem como um ser medonho e gigantesco de corpo peludo.

Segundo Silveira & Souza, a inusitada criatura, cujo órgão genital é tão grande que chega a tocar o chão ou enrolar-se ao pescoço, é narrada pelo folclore local como “protetor do manguezal”. Sua lenda diz que não ataca aqueles que sobrevivem economicamente do mangue através do extrativismo sustentável, mas castiga de maneira severa aqueles que desrespeitam seus domínios, estuprando-os e matando-os impiedosamente, provocando medo e temor no imaginário popular (SILVEIRA & SOUZA, 2014, p. 759-760).

Em uma análise descritiva, o Ataíde de Moacir é híbrido, um cruzamento de várias narrativas e preenche quase por completo a metade esquerda da composição. A serenidade da garça contrasta diretamente com sua aparente fúria. Na metade direita, um catador de caranguejo é surpreendido em plena atividade, seu braço direito está parcialmente imerso no buraco, à procura do “bichinho”. Seu corpo se movimenta apressadamente, como a sugerir uma fuga. No último plano, camuflado pelo azul de sua pele com os azuis e verdes do cenário do mangue, outro catador, de braços abertos a segurar os “cachos” com suas presas, a observar a cena.

Moacir manifesta um pleno controle dos matizes escolhidos, entre nuances de azuis, verdes, vermelhos e marrons. Os personagens são apresentados expressivamente, com seus corpos esbeltos, dotados de força e virilidade, e a criatura monstruosa segura seu extenso falo preparando-se para castigar os invasores de seus domínios. Diante de sua imagem, a figura do mito se eterniza, resiste. Por sua proposta “cubista”, Moacir Cardoso cria blocos de narrativas críticas que denunciam não apenas a coleta predatória do caranguejo – no caso da Fig. 01 – mas também todas as formas de agressões contra ecossistemas naturais, bragantinos ou não, ultrapassando o aspecto decorativo para instaurar uma particularidade social e política na imagem:

Aqui no Pará eu vim trabalhar o Cubismo nessa questão do pé grande, toda essa característica do escravo, cabeça sem rosto para não demonstrar sentimento, braços sem mãos para demonstrar as amputações da escravidão [...], que ainda eram influências na Bahia. Aí, quanto a aqui, veio toda essa questão da flora, da fauna, da economia, do folclore bragantino.

Foi isso aí. Eu devo ter quadros por aí de marujos com cabeça de garça, já fiz uma série dessas miscigenações também, um tanto surrealistas, mas sempre com a referência do Cubismo [...]. Então comecei a empregar cores mais fortes, mais alegres, pra dar um impacto, né? O sentimento bragantino é assim: impactante! Se não impactar, não vai!  
(Entrevista realizada com o artista 26 de fevereiro de 2019)

O depoimento acima indica a intencionalidade do artista ao insistir em alguns simbolismos e de como organiza imagetivamente suas lembranças e seu repertório cultural com o discurso político: o *pé grande* a indicar não só os ancestrais negros, mas também os indígenas escravizados, submetidos a desumanas condições de trabalho e vida, a enfrentar duros e longos fluxos diaspóricos e revoluções locais em defesa de seus credos, direitos e valores culturais (CONDURU, 2007, p. 14); a ausência de sentimentos simbolizada nas *cabeças sem rosto* traduz-se como consequência dos fluxos, das misturas, dos processos de aculturação, com formações identitárias comprometidas por percursos de invisibilidade sofridos por indígenas e negros (BANDEIRA, 2013, p. 33), ambos nas raízes do que hoje denominamos *caboclo amazônico*, que, mesmo pertencente e dominante de sua cultura, ainda “enfrentam os estereótipos a eles conferidos: ignorantes, incapazes de assimilarem os padrões de modernidade que a cidade oferece, sem ambições pessoais, de fala típica e ridícula [...]” (LOUREIRO, 2015, p. 58). Moacir retira os rostos para criticar as ausências, as feridas causadas pelo preconceito e pela anulação histórica de etnias/culturas exploradas por uma nefasta superioridade branca, urbana, turística.

Destarte, o artista indica confluências nos discursos simbólicos e um criticismo político por trás de seu imaginário, aparentemente colorido e vibrante, mas com acidez eloquente, capaz de atingir diretamente problemáticas cada vez mais atuais não só no contexto contemporâneo paraense, mas nacional. Por suas escolhas, Moacir entrega seu posicionamento crítico sobre o cenário local – nordeste paraense – provocando a revisão de tabus ainda evidentes no pensamento cultural comum a certas mitologias do folclore amazônico, principalmente sobre as narrativas que aludem à sexualidade, de maneira geral.

O Ataíde chega a ser representado como outras criaturas míticas do imaginário nacional e universal – como o gigante grego Ciclope e o amazônico Mapinguari – e a constituição de um discurso crítico que denuncia as agressões contra a biodiversidade existente nos manguezais. Nesse ponto, podemos refletir sobre o anacronismo da imagem e do quanto à memória – no sentido da *lembrança-imagem* – tem um papel cabal no processamento das sinapses que engendram outros simbolismos, num movimento *ad infinitum*.

## Entre blocos de cor: repertório e eloquência da imagem

Como explicitado na seção anterior, Moacir indica seus referenciais históricos/estéticos em artistas com os quais estudou e que se destacavam no circuito da arte em Salvador. Influenciado diretamente pela efervescência artístico-cultural baiana que caracterizou os estudos de sua juventude, Moacir Cardoso soube buscar e filtrar os referenciais estético-conceituais que passariam a fazer parte de sua *práxis* artística. Tal postura pode ser atribuída ao engajamento artístico/político da juventude vivida em Salvador, quando o artista participou do Movimento Poetas na Praça, na década de 70, cuja proposta principal estava na democratização da poesia marginal e da arte para as camadas populares na Praça da Piedade, localizada no centro histórico da capital baiana.

Segundo a pesquisadora Neila Maciel (2013), o pintor, gravurista e professor Juarez Paraíso se destaca como uma liderança do movimento que demarcou uma renovação no rol de artistas modernos nos anos de 1970:

Paraíso se destaca pelo uso de novos meios, novos materiais e mistura de técnicas, sem medo de ousar, desligado das correntes tradicionais e da busca pela “baianidade”. Além deste, muitos outros nomes desenvolveram uma produção, sobre a qual tentavam experimentar mais, seja nas técnicas e linguagens, seja na abordagem temática/conceitual. Estão entre eles: Calasans Neto, Sante Scaldaferrri, Riolan Coutinho, Leonardo Alencar, Emanuel Araújo, Chico Liberato, Jamison Pedra, Eckenberger, Edson da Luz, Edsoleda Santos, Vera Lima, Yedamaria Oliveira, Sonia Castro, Gley Melo, Marlene Cardoso, Hilda Oliveira, Elizabeth Roters, Gilberto Oliveira, Ângelo Roberto, entre outros. Estes artistas possuíam em comum o vínculo com a EBA e o fato de terem sido os maiores responsáveis pela busca da internacionalização da arte moderna da Bahia, através dos frequentes debates, palestras, painéis didáticos, feiras de arte e muitas outras ações envolvendo o meio acadêmico da pesquisa (MACIEL, 2013, p. 141).

Em sua afirmação, Maciel destaca o vínculo destes artistas à Escola de Belas Artes e o desejo de internacionalização da arte moderna produzida na Bahia. O sentido de organização e sistematização do debate político por meio de palestras e ações acadêmicas assegurou a estes artistas e seus discípulos o caráter crítico e engajado de suas obras.

Além destes, Moacir também relaciona suas pesquisas – mesmo que breve – aos referenciais simbólicos e compositivos do discurso crítico-nacionalista da tríade modernista Tarsila/ Cavalcanti/ Portinari, apropriando-se de uma iconografia que, de



acordo com o artista e pesquisador Carlos Zílio, aponta para uma ênfase à luz e ao espaço tropicais, nos quais o centro está na figura do homem brasileiro:

[...] o modelo utilizado será o do homem popular, em suas manifestações festivas e místicas, no trabalho, na expressão de sua sensualidade e em sua miséria. [...] a vocação modernista ignora as divisões sociais e procura, ao se dirigir para o popular, uma representação de todo o Brasil. Na pintura, a natureza e o homem se integram e convivem harmoniosamente, confirmando a quebra dos limites entre o interior e o exterior (ZÍLIO, 1997, p. 78).

Esse sentido de exterioridade indicado por Zílio aparece em algumas telas “cubistas” de Moacir Cardoso, ao se dirigir efetivamente para a representação do caboclo e de suas práticas: o pescador, a vendedora de açaí, o catador de caranguejo, cerceados por um cenário fragmentado de cores que mesclam representações de animais, edifícios e palmeiras, breves exemplos da busca do artista em construir um repertório iconográfico *bragantinizado*, repleto dos personagens que cotidianamente transitam pelas estreitas ruas da cidade.

Não obstante, assim como em algumas pinturas essa “harmonia” é elucidada numa aparente calma na narrativa visual, com personagens que colaboram entre si para representar um fato do cotidiano ou do ambiente folclórico bragantino, em outras o sentido crítico de enfrentamento social é mais demarcado.

No mural da Fig. 02, relacionado diretamente à cultura que primeiro habitou as terras bragantinas, o sentido de alerta é acionado para várias direções sociais. Por meio dela também podemos perceber que o caráter estético modernista cultivado por Moacir Cardoso estende-se entre a figuração realista e os blocos de cor, fundados, sobretudo, no fundo, criando uma superfície visual fragmentada, que abdica a ideia acadêmica de uma representação em planos. Entremeados entre plantas e árvores de uma mata aparentemente aberta (e fechada, ao mesmo tempo), os personagens indígenas contracenam com animais silvestres comuns à cultura amazônica – como a onça e a arara – e em cada um deles Moacir Cardoso parece atribuir uma responsabilidade.



**Figura 02:** Moacir Cardoso. Acrílica e resina s/ parede (2018), 294cm x 195cm.  
Muro da Praça Edwaldo de S. Martins, Bairro do Riozinho (Bragança-PA).  
Foto: Daniely Meireles (2019)

Para além do repertório representativo exposto e potencialmente eloquente, trata-se de uma imagem que nos permite pensar – a exemplo da Fig. 01, já comentada – os anacronismos, as *fendas*, as *brechas*, as *rasgaduras*, indicados por Didi-Huberman naquilo que é altamente sobredeterminado e que abre várias frentes ao mesmo tempo, operando sobre um leque de possibilidades simbólicas que só se justifica diante um “leque aberto do sentido em geral” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24), ou seja, diante uma vasta abertura referencial que possibilite o cruzamento e o confronto simbólico.

Desta forma, a Fig. 02 nos *entrega* várias provocações: nos animais destacados; na aparente harmonia entre esses animais, o índio e a natureza; nas escolhas cromáticas feitas na delimitação dos blocos de cor. Tudo justificado e administrado por uma tríade onde a ponta do triângulo é a mulher, como a sugerir uma referência à beleza e à fertilidade, numa referência clássica de pensamento e figuração. Moacir Cardoso explica:

Eu pintei esse porque percebo muitas vezes o desrespeito que o paraense tem pelo índio. A falta de conhecimento sobre o índio e o uso: “eu tô aqui no Ver-o-Peso, tô vendendo a tanga do índio, a flecha do índio, o arco do índio, tô vendendo tudo do índio, mas eu não gosto do índio e não gosto de ser chamado de índio, quando me chamam de índio eu me ofendo”. Então esse trabalho é pra mostrar a força do índio, o seu poder, a sua

harmonia com o animal, com a flora, com a fauna, entende? Mostrar a sua religiosidade, Oxóssi, com sua garra e sua força, né? Mostrar a harmonia que existe entre o animal selvagem e o índio, a beleza que é o índio, 'pro' paraense parar com esse preconceito. Então tem que parar com esse pensamento, tem que mudar com esse raciocínio vulgar, pelo amor ao índio, porque eu gosto do meu índio, eu admiro meu índio, eu tenho meu índio – ele é da Bahia, mas eu tenho meu índio. Por isso quis fazer do meu jeito, do meu estilo [...]. São de diversas fontes que eu trago na lembrança, que vivi na minha infância e algumas represento na pintura.  
(Entrevista realizada com o artista 04 de junho de 2019)

Para além do modo estereotipado que comumente é atribuído a representações do tipo, Moacir revela em sua fala uma intimidade e respeito com a figura do *seu índio*, deixando-o de tratar como um corpo externo a ele, habitante de um lugar distante. Ao contrário, o pintor aproxima o índio de si e conclama a todos para o combate, para que respeitem e vivenciem seus *índios interiores*, experimentando assim a harmonia com a energia vital do *habitat*, combinando com a afirmação de Loureiro:

Tudo se passa como se a natureza das coisas fosse sendo reelaborada sob o prisma de suas cores básicas. A impressão que se tem é de que o homem, diante da exuberância tropical, do seu teatro de cores, numa ânsia de diferença, buscasse a síntese, a redução ao essencial, ao elemento Universal. Uma delicada operação de adorno, que parece constituir-se ornamento que materializa a fantasia. Longe de um estilo simplesmente decorativo, trata-se da configuração de uma certa solenidade visual, que confere a tudo uma vaga intemporalidade. E essa solenidade visual ocorre sem que se perca a simplicidade expressiva resultante de uma atitude pela qual o homem rivaliza com o luxo visual ostentado pela natureza (LOUREIRO, 2015, p. 131).

O escritor paraense nos brinda com poesia ao falar da visualidade amazônica: suas cores, sua exuberância, seu maravilhamento, termos possivelmente aplicáveis à interpretação do mural de Moacir Cardoso. Os “pedaços” de cor que compõem o cenário da mata revelam-se como em uma música orquestrada, onde cada bloco, cada tonalidade, encaixa-se perfeitamente na parte seguinte. Por disposição dialética, os fragmentos do fundo evidenciam as figuras que formam a “floresta de símbolos” (idbem, p. 121) de Moacir.

Na análise descritiva da imagem vale destacar a figura dos três indígenas: um robusto índio em posição de ataque, com arco e flecha erguidos em punho; um segundo a sua frente em pé, com uma lança em posição de vigilância e uma terceira – fechando a tríade – agachada a acarinhar um veado. Três figuras, três posições, três

funções. Deixando-nos conduzir pela proposta de Moacir Cardoso – de que cada um de nós encontre o nosso índio – as três posições parecem provocar o leitor a uma escolha. Que índio você é? Que índio você tem? O que está com arco e flecha preparados para o ataque (ou seria a defesa?)? O que está em riste, vigilante e cauteloso, como a cumprir religiosamente seu turno? Ou a que está cuidando do lugar pela preservação da vida que nele habita?

Moacir é contundente ao falar do orgulho e amor que tem por seu índio, comparado a Oxóssi, irmão de Ogum, orixá da mata, da caça e da fartura (PRANDI, 2001, p. 110). Oxóssi também é o senhor que detém os domínios sobre a linha dos caboclos e índios de cura, nas religiões de matriz africana como o Candomblé e o Tambor de Mina, por isso a referência pertinente a este orixá na pintura.



**Figura 03:** Índio (detalhe da Fig. 02) & Sr. Oxóssi (representação de domínio público).

A vibração visual das cores que compõem a paleta do pintor bragantino também é um ponto em comum. Todavia, Moacir alimenta-se de seu repertório cultural e particular para agregar valor conceitual à cena representada, além de evidenciar um pensamento racional na construção de partes que se sobrepõem, em cores e formas, fazendo com que cada personagem tenha sua visualidade definida, mas, ao mesmo tempo, também “empreste” generosamente uma parte sua à outra parte, outra cor, outro instante gráfico.

Numa convergência de referenciais escolhidos intencionalmente por seus filtros culturais, Moacir engendra uma atmosfera sensível, imaginária, que insinua um posicionamento crítico sobre a temática representada. Como tantas outras pinturas



que marcaram a representação modernista do nativo brasileiro, a arte é seu instrumento de resistência, frente ao cenário de parques incentivos financeiros pelo qual passa a área no estado do Pará, por parte do poder público. Solitário e resiliente, Moacir Cardoso mantém-se produtivo e atuante:

Eu me vejo assim como um artista do povo, porque tem aquele artista que usa a arte como *hobby*, vai colecionando, aí faz aquela exposição naquele lugar luxuoso, com telas maravilhosas, divulga tudo, faz aquela propaganda e fica famoso da noite 'pro' dia. Eu não tive essa oportunidade. Cheguei em Belém e os museus fecharam as portas 'pro' meu trabalho, ninguém abriu zona nenhuma 'pra' mim [...], aí eu tive que fazer um projeto e oferecer minha arte nos órgãos públicos [...]. Aí voltei 'pra' Bragança, pintava minhas obras e colocava na bicicleta e ia oferecer nos órgãos municipais e estaduais, não tenho vergonha de vender o meu trabalho.  
(Entrevista com o artista, concedida em 04 de outubro de 2018)

Por meio da experiência e da persistência, o artista passou a entender o fluxo diplomático que deve existir na atividade artística profissional que necessita do contato direto com público para ser reconhecida e comprada. Construindo a cada tela, cada mural, os elementos visuais necessários para a sistematização daquilo que em Bragança o diferenciaria dos demais pintores de sua geração, Moacir passou a usar seus blocos de narrativa e cor para falar abertamente de suas memórias, lembranças e opiniões, constituindo em imagem todo o repertório de possibilidades gráfico-discursivas/simbólicas que acumulou pelos trânsitos e (des)caminhos, de Salvador à bucólica Bragança paraense.

---

<sup>1</sup> Pesquisas feitas pela autora que, entre artigos e trabalhos de pós-graduação, embasaram recentemente a tese de doutoramento intitulada "Entre a lona e a parede urbana: a outra face da pintura paraense pela obra de Moacir Cardoso" (EBA/UFMG, 2019).

<sup>2</sup> De 1883 a 1966, o município bragantino foi um dos limites territoriais da Estrada de Ferro de Bragança (E.F.B), representando grande importância socioeconômica para o desenvolvimento do Nordeste Paraense, no que tange ao cultivo das áreas antes desabitadas, ao surgimento de núcleos, que evoluíram para povoados, vilas e posteriormente em cidades, além daqueles que surgiram nos caminhos dos antigos ramais da linha tronco. Atualmente, o município sustenta-se por seu alto potencial turístico, o que, infelizmente, está comprometido pela ausência de planejamento e investimento do poder municipal sobre as especificidades ligadas a este campo.



---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Luís Cláudio Cardoso. **“Rotas e Raízes” de ancestrais itinerantes**. Tese (Doutorado) - Orientação: Profª. Dra. Maria Antonieta M. Antonacci. Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2013.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. (Trad.) Paulo Neves. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Projeto Pedagógico de Lúcia Gouvêa Pimentel e Alexandrino Ducarmo. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência do Vaga-Lumes**. (Trad.) Vera Casa-Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. (Trad.) Vera Casa-Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2015.

FREITAS, A.C.; CARDOSO, I.S.; JOÃO, M.C.A.; KRIEGLER, N. & PINHEIRO, M.A.A. **Lendas, misticismo e credences populares sobre manguezais**, Cap. 5: p. 144-165. In: Pinheiro, M.A.A. & Talamoni, A.C.B. (Org.). **Educação Ambiental sobre Manguezais**. São Vicente: UNESP, Instituto de Biociências, Câmpus do Litoral Paulista, 165 p., 2018. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Marcio\\_Joao2/publication/322789118\\_Lendas\\_misticismo\\_e\\_credences\\_populares\\_sobre\\_manguezais/links/5a6fe901aca272e425eb313c/](https://www.researchgate.net/profile/Marcio_Joao2/publication/322789118_Lendas_misticismo_e_credences_populares_sobre_manguezais/links/5a6fe901aca272e425eb313c/). Acesso em 16 de maio de 2020.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4ª ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MACIEL, Neila D. Gonçalves. **Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador**. Tese de Doutorado. Orientação: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; SOUZA, Camilla da Silva. **Imaginário, trabalho e sexualidade entre os coletores de caranguejo do Salgado Paraense**. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 755-780, setembro-dezembro/2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n3/03.pdf>. Acesso em 16 de maio de 2020.

---

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

**Daniely Meireles do Rosário**

Doutora em Artes (Escola de Belas Artes/UFMG). Professora de Artes Visuais na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará. Docente-pesquisadora no Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR), com pesquisas na área de História da Arte, Semiótica da Imagem e Arte/Educação. E-mail: danymeireles@ufpa.br