

MARCELO CÉSAR VELASCO E SILVA

**“Petchada Cuiabana”: Regionalismo nas artes visuais em
Mato Grosso**

**Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT
Instituto de Linguagens - IL
Cuiabá
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCELO CÉSAR VELASCO E SILVA

**“PETCHADA CUIABANA”: REGIONALISMO NAS ARTES
VISUAIS EM MATO GROSSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.

Área de concentração: Estudos Literários e Culturais

Orientador: Prof. Dr. Mário Cezar Silva Leite

**Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT
Instituto de Linguagens - IL
Cuiabá
2006**

Agradeço

A todos os professores do programa pela dedicação, especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Mário Cezar Silva Leite, pela paciência; ao amigo José Serafim Bertoloto e a todos que me incentivaram.

O olho que vê é um órgão da tradição.

Franz Boas

RESUMO

SILVA, M.C.V. *“PETCHADA CUIABANA”*: *Regionalismo nas Artes Visuais em Mato Grosso*.

Esta dissertação investiga a relação existente entre a arte produzida em Mato Grosso nas décadas de setenta e oitenta do século XX e a construção da regionalidade. A criação do MACP – Museu de Arte e de Cultura Popular na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) em 1974, representa um marco no movimento de artes plásticas desenvolvido no Estado. Trinta anos após, ainda é possível sentir a reverberação desse movimento que, por meio da pintura, tratou de dar uma representação iconográfica que identificasse a região. A identidade cultural, o nacionalismo e o regionalismo são aqui entendidos como construções que, apesar de aparentemente serem fixas e eternas, têm por características intrínsecas a volatilidade e mutabilidade. Essas construções fazem parte das práticas sociais do mundo globalizado e atendem a grupos hegemônicos que, para se manterem no poder, usam de estratégias de dominação que passam pela utilização da arte e da cultura popular. Por meio de um levantamento histórico baseado nos textos de Aline Figueiredo, coordenadora do movimento desenvolvido pela MACP-UFMT, em que ela expõe os pressupostos daquela ação, este trabalho procura identificar no processo de criação de um grupo de artistas plásticos a orientação para produzirem imagens que representassem a região. Além desse levantamento, procedemos também à análise visual de algumas obras destacando elementos icônicos que servem ao discurso identitário regional, integrado ao movimento de construção do regionalismo em Mato Grosso.

Palavras-chave: 1 – Identidades; 2 – Regionalismo; 3 – Artes Visuais – Mato Grosso.

ABSTRACT

SILVA, M.C.V. "*PETCHADA CUIABANA*": *Regionalism in the Visual Arts in Mato Grosso*.

This dissertation investigates the relationship between the art produced in Mato Grosso in the 70s and 80s of the twentieth century and the construction of the regionality. The creation of the MACP – Art and Popular Culture Museum in the Federal University of Mato Grosso (UFMT) in 1974, represents a landmark in the plastic arts developed in the State. After thirty years, it is still possible to feel the repercussion of this movement that through the painting gave an iconographic representation that identified the region. The cultural identity, the nationalism and the regionalism understood as constructions and despite being fixed and eternal have as intrinsic feature the volatility and mutability. These constructions are part of the social practices of the globalized world and care for hegemonic groups that in order to hold the power in their hands use strategies of domination such as art and popular culture. Through a historical survey based on Aline Figueiredo's texts, coordinator of the movement developed by the MACP-UFMT, where she shows the purpose of that action, this paper tries to identify through the artistic creation process of a group of plastic artists directed to produce images that represented the region. A visual analysis of some paintings emphasizing iconic elements that serves to the regional speech of identification, integrating to the construction movement of regionalism in Mato Grosso is also made.

Key words: 1 – Identities; 2 – Regionalism; 3 – Visual Arts – Mato Grosso.

SUMÁRIO

Introdução.....	01
1- Cultura e Identidade.....	05
1.1 - Identidade e Nacionalismo.....	13
1.2 - O Regionalismo.....	21
1.2.1 - Regionalismo em Mato Grosso.....	26
1.2.2 - Regionalismo na arte mato-grossense.....	31
Cap. 2 - Panorama histórico das Artes Visuais em Mato Grosso.....	33
Cap. 3 - Identidade e Signo.....	53
Cap. 4 - Iconografia mato-grossense.....	62
4.1 - As referências.....	74
Considerações finais.....	90
Referências bibliográficas.....	95

Introdução

As artes visuais em Mato Grosso, nas últimas décadas do século XX, ocuparam uma posição de destaque no cenário cultural do estado e fora dele, principalmente na área da pintura. Porém essa situação mudou. O entusiasmo já não é o mesmo de outrora. Neste início de século, sinto que vivemos mais uma crise em todos os campos sociais, não que ela nunca estivesse presente, mas parece ter se tornado mais aguda. É nesses momentos que me vem à mente a frase atribuída ao filósofo Heráclito: “a guerra é a mãe de todas as coisas”. De fato, a crise não nos faz ficar parados e sim instigados. Percebi que era o melhor momento para buscar alguns esclarecimentos quanto ao movimento artístico nas artes visuais em Mato Grosso, que teve início quando a Universidade Federal, na década de setenta, pôs em prática seu projeto para o desenvolvimento das artes plásticas no Estado.

Iniciei tal busca movido pela curiosidade, às vezes pelo receio, mas principalmente pela necessidade de buscar as razões que fizeram com que a atuação de um grupo de pessoas viesse, décadas depois, a ser considerada como um movimento artístico. E por que esse movimento reverbera até os dias de hoje, tomei a decisão de ingressar no Mestrado e fazer esta pesquisa. Os atores daquele período ainda estão em ação e, por mais que atuem separadamente, permaneceu o estigma de que o grupo existe e tem força.

O Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMT proporcionou o espaço necessário para que eu tivesse acesso aos teóricos dos Estudos Culturais e assim, pelo diálogo com alguns desses teóricos, pudesse começar não só a entender o mecanismo que move a sociedade capitalista globalizada, mas também como as instâncias que detém o poder se articulam para reproduzir este poder. E ainda, como a arte, enquanto instância que tem na sua essência a própria liberdade de expressão, se vê à mercê da economia. Diferentemente da justiça, na área das relações sociais ninguém é inocente até que provem o contrário. Não é meu objetivo julgar, mas problematizar, pois é dessa maneira que o conhecimento humano pode avançar: por meio das perguntas e não das respostas.

O princípio dos questionamentos foi acerca do estereótipo que foi criado para as artes plásticas quando foram rotuladas de arte regionalista e por que, enquanto arte regionalista, tiveram tanto destaque no cenário cultural? Que propósitos levaram

à escolha da regionalidade para movimentar as artes visuais? Que artifícios foram utilizados para conseguir criar o movimento de caráter regional? Como são utilizados os ícones escolhidos para simbolizar a região?

É um longo caminho a ser percorrido e é preciso dar o primeiro passo. Entretanto, o meio acadêmico exige um rigor científico que torna necessário um planejamento do percurso. Ao traçar o caminho que pudesse levar a um entendimento desse processo, optei por começar pelo conceito de cultura, que ao longo do tempo vem ganhando novas configurações. Nada mais óbvio, pois a cultura diz respeito ao modo de agir de uma sociedade, que está em permanente transformação. Cuche propõe que o termo seja alterado, para que traduza melhor a sua condição de movimento constante: em vez de cultura, ser “culturação” (Cuche, 2002, p.137). Em uma sociedade regida pela economia, a instância cultural é quem determina as condutas sociais. Sob esse prisma, é percebida uma sociedade hierarquizada onde culturas “fortes” estão sempre em tensão com as chamadas “fracas”, e desse desequilíbrio é que se instalam as crises identitárias, característica de uma sociedade globalizada.

Foi feita, então, uma pesquisa a respeito de como são formadas as identidades, vistas como afirmação e as diferenças, como negação. Para isso, serviram os ensaios de Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva.

Como o objeto de estudo final é o regionalismo, percebi que, para chegar até ele, era preciso compreender as origens do nacionalismo, uma vez que o regionalismo está relacionado com a formação da identidade nacional. Para isso, fiz uma revisão teórica sobre as origens do nacionalismo bem como do caráter nacional e da relação entre o nacionalismo e a identidade. Pesquisei também sobre como a identidade nacional é fixada e sobre o papel da linguagem e do mito fundador. O entendimento do mecanismo ideológico do regionalismo foi feito a partir das reflexões de Pierre Bourdieu e de Durval Muniz Albuquerque Junior (que elaborou uma explicação sobre o processo de invenção do Nordeste).

Também registro uma breve introdução às origens do sentimento regionalista no estado de Mato Grosso e, a exemplo de Durval Muniz, um panorama histórico do tema nas artes visuais. Desde os primeiros registros dos viajantes e pesquisadores que por aqui passaram, até o movimento desencadeado pelo MACP no início dos anos setenta.

A história da arte mato-grossense pode ser compreendida em três períodos

assim resumidos por Marcos Vieira: “O primeiro, de construção de uma identidade regional (1930-1970); o segundo, de consolidação dessa identidade (1970-1990); e o terceiro, de diversificação de referências (1990 aos dias atuais)”¹. Embora como afirma, em seguida, o autor, essa divisão do tempo é *fluida* e cada artista foi desenvolvendo suas individualidades, que muitas vezes não se encaixam em um rótulo temporal.

As primeiras manifestações iconográficas que têm por tema a região mato-grossense fazem parte do repertório amalhado na construção de uma visibilidade para a região de Mato Grosso. O fato de elas terem sido, inicialmente, manifestações esporádicas e não relacionadas entre si, torna difícil sua caracterização como um processo de desenvolvimento evolutivo nas artes visuais em Mato Grosso. Somente a partir da década de sessenta do século XX, é que foi possível e necessário um detalhamento maior, por ainda estar atualmente a arte local, sob a influência do que foi iniciado naquela década.

Como fontes principais, fiz uso de textos em livros e catálogos, de Aline Figueiredo, que coordenou o movimento juntamente com Humberto Espíndola. Para esse trecho considerei o que disse Aline Figueiredo e alguns autores como Bourdieu e Durval Muniz, identificando que a proposta desenvolvida pelo MACP possuía conotações ideológicas e atendia ao contexto daquele período. Também reúno algumas considerações a respeito da arte primitiva e cultura popular, pois foi por meio da utilização do discurso do popular que foi criada a linguagem para dizer Mato Grosso.

Antes de tratar da visibilidade criada para o Estado, abordei o assunto da imagem em si, seu significado, e sua leitura, com uma breve “pincelada” de semiótica, sem aprofundamento, pois esta é uma área que requer uma dedicação maior, dada a sua complexidade. Mas os seus conceitos básicos já contribuem para uma leitura visual mais adequada. No capítulo que trata da imagem, do signo, também é comentada a formação do artista e do estilo, assuntos de relevância, pois podem ajudar no discernimento quando a discussão gira em torno de quem é artista e quem não é.

No último capítulo, selecionei alguns artistas e obras para comentar. A

¹ Marcos A. M. Vieira, psiquiatra e lingüista aplicado aos estudos da Linguagem. Extraído do texto *Gêneros do cotidiano: ensaio sobre a pintura mato-grossense do século XX*, publicado no catálogo da exposição “Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso no século XX”, dezembro de 2003.

primeira é de Sebastião Silva, artista oriundo do Ateliê Livre do MACP, considerado da terceira geração. Partindo de uma descrição iconográfica, sigo para uma interpretação iconológica, na tentativa de fazer uma relação entre a representação regional e seus elementos que também possuem significado universal. Em seguida, com o intuito de mostrar a influência de um artista sobre outro, optei por uma obra de Adir Sodré fazendo um paralelo com o estilo de João Sebastião. Por último, fiz uma análise de uma obra de João Sebastião, que consegue, por meio de imagens, falar não só da região, mas também do mundo, por meio das construções míticas de várias sociedades. Focalizei a atenção no que existe em comum a essas obras comentadas: o peixe

O elemento peixe, como um dos símbolos na construção da identidade local, tem persistido e sido reafirmado como um dos ícones da “cuiabania”. Não é o ícone mais representativo da cultura cuiabana, porém vem sendo afirmado como forte símbolo, talvez pela sua atual escassez e pela ligação com a cultura de subsistência de comunidades ribeirinhas, consideradas “tipicamente cuiabanas”.

Nas décadas de setenta e oitenta do século XX, as artes visuais ganham a hegemonia que outrora já foi da música, do teatro e da literatura. E servem como uma luva para a afirmação da visualidade regional. Quem sabe se uma leitura mais crítica dessa história que vem sendo construída não poderá dar outros rumos ao movimento cultural, cuja preocupação não seja dizer a região, mas sim a arte propriamente dita?

Cap. 1 - Cultura e Identidade

O fato de o mundo ter entrado em um processo, de globalização, sustentado por uma sociedade de consumo (que necessita aumentar cada vez mais seus mercados), faz com que os territórios tendam a se unificar, neutralizando suas diferenças, fenômeno que Stuart Hall chamou de “homogeneização cultural” (Hall, 2003, p.76). Esse fenômeno tem provocado uma ação reativa no âmbito da cultura, por parte das sociedades que são, de certa forma, dominadas por outras, tidas como mais fortes.

A discussão em torno do conceito de cultura ganha importância por ser um ponto chave na compreensão das exteriorizações humanas individuais ou coletivas. “O homem é essencialmente um ser de cultura” (Cuche, 2002, p.9). Cuche afirma que a cultura² permite que o homem se adapte ao seu meio e, mais ainda, que possa adaptar o meio a si próprio de acordo com seus interesses e necessidades, ou seja, “a cultura torna possível a transformação da natureza” (ibidem, 2002, p.10). Entretanto, a dimensão cultural, juntamente com a política, compõe as práticas sociais que, embora autônomas, são, em última instância, determinadas pela dimensão econômica (Santaella, 1982, p.35). Guattari afirma que a cultura somente existe enquanto instância de poder, no nível econômico, e que seu conceito é reacionário (Guattari, 2000, p.15), o que vem a reforçar a proeminência da instância econômica na esfera cultural. Essa aparente dependência não torna a discussão somente sobre cultura menos importante. A cultura é que determina, em última instância, todas as condutas, sejam de ordem política ou econômica.

A palavra teve origem no latim – *cultura* – significando o cultivo na agricultura ou a criação de animais. Ao longo da história, existiram várias concepções de cultura, o que gerou a diversidade de emprego do termo que permanece até a atualidade. O dicionário Aurélio traz ainda outros significados:

(...) 3. O complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade; civilização (...) 4. O desenvolvimento de um grupo social, uma nação,

² Cuche em sua obra “A noção de cultura nas ciências sociais” (2002), diz que a cultura como questão é um problema somente de sociedades que se encontram de certa forma vulneráveis às transformações radicais e de sociedades mais jovens, com mais frequência, as ocidentais.

etc., que é fruto do esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores (...). (Buaque de Holanda, 1975, p.409).

Em um sentido amplo, cultura diz respeito aos modos de vida de uma sociedade.

Além do aspecto semântico da palavra, acima apresentado, pensou-se o termo cultura sob diversas abordagens, principalmente nas áreas da antropologia, etnologia e sociologia. Há os *neo-evolucionistas* que consideram a cultura como *sistema adaptativo*, ou padrões de comportamentos condizentes com as necessidades da comunidade. Para eles, os grupos configuram formas de viver como resultado de um processo de adaptação ao meio e a si mesmo, e esse processo é regido pelas regras de *seleção natural* que regem a *adaptação biológica*. Algumas correntes estão associadas às *teorias idealistas de cultura* que se subdividem em três abordagens: a primeira considera a cultura como *sistema cognitivo*, um sistema do conhecimento: o indivíduo aprende tudo que ele precisa para viver em um grupo. A segunda abordagem é a estruturalista na qual a cultura é tida como um *sistema simbólico elaborado* que é transmitido de modo acumulativo. A terceira abordagem entende a cultura apenas como sistema simbólico, no qual o comportamento é coordenado por um *conjunto de regras, planos, receitas, instruções*. “A cultura é um sistema de símbolos e significados” (Laraia, 2003, p.59-63).

Todas essas concepções pressupõem transmissão de informações, seja de ordem objetiva, seja subjetiva. O legado cultural de uma geração para outra pode a princípio parecer imutável, porém as transformações sociais são visíveis ao longo da história. Nesse aspecto, a cultura é dinâmica e passível de constante renovação. Atualmente, ela pode ser compreendida como um fenômeno que consiste em um processo denominado *culturação* (Cuche, 2002, p.137).

Toda cultura é um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução. O que varia é a importância de cada fase, segundo as situações. Talvez fosse melhor substituir a palavra “cultura” por “culturação” (já contido em “aculturação”) para sublinhar esta dimensão dinâmica da cultura. (Cuche, 2002, p.137)

A dinamicidade da cultura não pertence somente à contemporaneidade, entretanto, com o fenômeno da globalização, as mudanças têm ocorrido com uma visibilidade maior, o que torna sua problematização mais necessária. O próprio fenômeno engendra uma série de comportamentos que atuam, às vezes,

equivocadamente, na significação dos termos uma vez que “a globalização oculta um movimento de resignificação das palavras, dos conceitos” (Ortiz, 2006 p.203).

Pelo fato de a cultura ser uma prática social, e, como foi dito anteriormente, ser regida pela dimensão econômica, torna-se necessária sua inclusão na sociedade de consumo, que pressupõe relações de trocas que estão no âmbito das relações sociais. Nesse ponto, as culturas

nascem de relações sociais que são sempre relações desiguais. Desde o início, existe então uma hierarquia de fato entre as culturas que resulta da hierarquia social. Pensar que não há hierarquia entre as culturas seria supor que as culturas existem independentemente umas das outras, sem relação umas com as outras, o que não corresponde à realidade (Cuche, 2002, p.143).

Ao se hierarquizar as culturas, atribui-se um poder maior a uma em detrimento da outra. Entretanto, a cultura “mais fraca” não pode, ainda segundo Cuche, ser considerada *alienada* (Ibidem, p.145), totalmente à mercê da cultura dominante, pois pode ocorrer uma “resistência” por parte da menos prestigiada, que pode chegar a influenciar a dominante, uma vez que todas as culturas possuem um grau de mobilidade. Esta influência traz no seu interior a questão de saber que “eu sou eu” e não o “outro”, em uma resposta à tendência de homogeneização trazida pela globalização. A imposição de outro modo de vida, ou de outra maneira de ver a vida, diferente daquela que foi aprendida, passada de uma geração para outra, pode gerar uma crise de identidade. A necessidade de uma identidade é legítima e “sem um sentimento de identidade que nos pertença, vemo-nos ameaçados em nosso próprio ser e paralisados” (Todorov 2002, p.195). Pensar identidade cultural é admitir a existência de um estado de crise gerado pelo incômodo e pelo desequilíbrio provenientes do encontro de culturas diferentes, *do não eu* (Leite, p.8). A crise de identidade é uma característica das sociedades contemporâneas que, por sua vez, caracterizam-se pela suscetibilidade às freqüentes transformações como afirma Kathryn Woodward:

A globalização envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas. (Woodward, 2000, p.20)

Na atualidade, a questão da identidade cultural, ainda está posta e tem

evidenciado a impossibilidade, cada vez maior, da existência de um grupo culturalmente puro, intocado, isto devido ao fato de que, desde os primórdios da civilização, os grupos de populações têm feito “trocas”, misturas entre si, por meio de diversas formas: guerras, conquistas, comércio etc.

Não há nada a objetar nessa necessidade de identidade, embora fosse mais justo pensar esta última como movediça e múltipla, e não como única e rígida. (Cucho, 1999, p.195).

Estar diante do outro nos impele a uma tomada de consciência de nós mesmos. Porém com o contato, às vezes inevitável, com outras culturas nos tornamos “impuros” culturalmente? Ou essas influências fazem com que tenhamos uma nova cultura a cada um destes momentos?

Os problemas de identidade têm o seu princípio no próprio indivíduo, para posteriormente serem transferidos para o grupo. No entanto, observa-se que os grupos que buscam se fechar às influências externas, tendem a imobilizar-se culturalmente e, com isso, produzem as condições para a própria extinção. A interconexão de produtos e informação mundial contribui na formação de grupos dentro dos grupos, o que torna a sua compreensão cada vez mais complexa. Canclini defende o termo “hibridação” para explicar principalmente o que ocorre na América Latina. Ele parte do pressuposto que a hibridação consiste em processos socioculturais nos quais as estruturas e práticas deixam de existir de modo separado para se combinar e dar origem a novas práticas e novas estruturas (Canclini, 2000, p.62). Nesse contexto em que as condições não são favoráveis para a existência de práticas perenes e imutáveis, a discussão sobre a identidade ganha uma outra dimensão ou, pelo menos, ela se torna relativa:

Estos procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad. Cuestionan, incluso, la tendencia antropológica y de un sector de los estudios culturales a considerar las identidades como objeto de investigación. El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización. Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende a menudo a desprender esas prácticas de la historia de mezclas em que se formaron. Como consecuencia, se absolutiza um modo de entender la identidad y se

rechazan maneras heterodoxas de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, em suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política. (Canclini, 2000, p.66)

Em um contexto que tem como característica a mobilidade, não tem sentido a definição de uma identidade: “seria o mesmo que imobilizar uma realidade cuja característica é a mudança, a transformação e o contínuo desaparecimento” (Gruzinski, 2001, p.316). As populações, segundo o mesmo autor, têm aprendido através dos tempos “a sobreviver a uma cultura do desaparecimento”, o que torna difícil a seleção e isolamento de elementos da cultura que se caracterizam justamente pela mutabilidade.

Mesmo com a impossibilidade da existência de identidades culturais puras, constata-se a prevalência do desejo de pertencer a um grupo, de se identificar com algo, de ser durável e até mesmo eterno. Algo que seja um referencial de comparação. É como se fosse “um chão para pisar”. Mas é evidente que a hegemonia de um conjunto de fatores que de fato determinem a constituição de um grupo ou nação, se torna fluida ante toda sorte de influências por meio dos movimentos de pessoas e produtos. O desejo de “ser” e “pertencer” parece favorecer a manipulação por parte de grupos que lutam pelo poder, como veremos mais adiante.

Stuart Hall em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003) faz um esboço dos “avanços na teoria social e nas ciências humanas” ocorridos no pensamento na segunda metade do século XX, que explica ou resulta na existência do sujeito pós-moderno: com “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (Hall, 2003, p.46). A atual tendência das ciências sociais, ou melhor, dos estudos culturais, é a de conceber tanto a identidade quanto a cultura como processos dinâmicos. Nesse sentido,

(...) em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (ibidem, 2003, p.39)

Hall distingue três concepções de identidade do sujeito, desde o sujeito iluminista, passando pelo sujeito sociológico, para resultar no sujeito pós-moderno.

Nessa exposição o autor analisa o percurso da identidade ao longo do tempo. O sujeito do Iluminismo era “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”. Já o sujeito sociológico é visto como reflexo da “crescente complexidade do mundo moderno” e a sua individualidade é formada na “interação entre o eu e a sociedade” (ibidem, 2003, p.10–11). No entanto, essas concepções não explicam o sujeito do mundo contemporâneo, o que resulta na terceira concepção de sujeito: o pós-moderno.

As rápidas transformações do mundo trazem como consequência as mudanças de identidade:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (ibidem, 2003, p.13)

Stuart Hall em seu ensaio “Quem precisa de identidade?” busca, por meio da questão formulada, respostas para explicar a necessidade da discussão em torno do termo identidade. Segundo o autor, a pergunta pode ser respondida de duas maneiras: a primeira pela constatação da existência de uma “perspectiva desconstrutivista” na qual os conceitos são postos “sob rasura”, ou seja, eles não possuem mais serventia, porém, ante a inexistência de um conceito que possa superá-los, a alternativa é a de continuar a utilizá-los:

O sinal de ‘rasura’ (X) indica que eles não servem mais – não são mais ‘bons para pensar’ – em sua forma original, não-reconstruída. Mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los, não existe nada a fazer senão continuar a se pensar com eles – embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados. (Hall, 2000, p.104).

Hall se apóia nas idéias de Jacques Derrida que fala da “escrita dupla” que é uma abordagem em que o pensamento opera no limite, no intervalo:

a identidade é desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas. (Hall, op. cit., p.104)

Já a segunda maneira de responder se baseia na observação de “onde e em relação a qual conjunto de problemas emerge a irreducibilidade do conceito de identidade”. Baseado nos estudos de Foucault, Hall defende o estudo do sujeito de modo descentrado e deslocado no interior do paradigma (Ibidem, p.105), o que leva à construção de “uma teoria da prática discursiva”.

Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da *identificação*, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer. (ibidem, p.105).

Ao defender o termo *identificação* como uma possibilidade de compreensão quando a questão é a identidade, alerta que, ainda assim, não existem garantias “contra as dificuldades conceituais” que surgem com o termo (Ibidem, p.105). O processo de identificação tem, em seu âmago, a produção de subjetividades que possuam a mesma origem, pessoas ou grupos que tenham características semelhantes. Entretanto, a identificação é um processo em que os pontos em comum entre pessoas e grupos podem ganhar outras determinações, ou seja, ela está sujeita às contingências. Segundo Hall: “A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção” (Ibidem, p.106).

Hall discorre sobre o jogo que envolve a questão; fala sobre as identidades que vão sendo construídas e, portanto seu conceito não pode ser essencialista, mas sim “estratégico e posicional”.

Esse aspecto é pertinente a esta pesquisa, uma vez que o discurso que prevaleceu no estabelecimento de uma política para as artes visuais em Mato Grosso, era o do estabelecimento de uma identidade pura e imutável. A questão “por que discutir a identidade cultural nas artes visuais em Mato Grosso?” serve para uma tentativa de entendimento do processo que desencadeou a formação do que

hoje chamamos de movimento das artes plásticas e que tem se tornado referência histórica. Deliberadamente, tem-se buscado uma identidade nas artes visuais produzidas em Mato Grosso. As identidades buscam na história a sua afirmação, elas parecem

invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nos somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (ibidem, p.108-9).

A argumentação sustentada pelas teorias psicanalíticas ajuda a formulação do *eu contemporâneo* por Stuart Hall. O sujeito atual é obrigado a assumir posições que são representações, que, por sua vez, são construídas ao longo da não existência do outro, pela diferença, e que nunca são iguais (Ibidem, p.112). Ao assumir posições, o sujeito opta por algo, o que pressupõe a exclusão do que não foi escolhido e que liga definitivamente a identidade à diferença. A escolha ou constituição de uma identidade, ainda que por um momento, é um ato de poder e ela é estabelecida para atender a um jogo. E é nesse sentido que Hall alerta para a necessidade da compreensão do mecanismo que envolve a produção das identidades no mundo contemporâneo:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (ibidem, p.109).

Hall considera, tendo por base o pensamento de teóricos como Freud, Lacan, Althusser, Laclau entre outros, ainda que sinteticamente e inconclusivamente que

a questão e a teorização da identidade é um tema de considerável importância política, que só poderá avançar quando tanto a necessidade quanto a “impossibilidade” da identidade, bem como a suturação do psíquico e do discursivo em sua constituição, forem

plena e inequivocamente reconhecidos. (ibidem, p.130-1).

Kathryn Woodward, em seu ensaio “Identidade e Diferença”, analisa o porquê de investirmos tanto nas identidades. Começa por investigar a identidade e as subjetividades. Segundo a autora, os termos são muitas vezes utilizados de “forma intercambiável” e sobrepostos; por meio da subjetividade podemos ter uma compreensão do nosso eu (Woodward, 2000, p.55). Ela afirma que apesar da nossa subjetividade estar vinculada aos “nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais”, nós

vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. (Woodward, op.cit., p.55)

A autora faz, ainda, considerações sobre as dimensões psicanalíticas. Baseada nos estudos de Freud e Lacan, ela afirma que é no inconsciente que surge o sujeito e que nesta dimensão encontra-se o simbólico e a linguagem (ibidem, p.60-66). Entretanto, não será possível, neste trabalho, adentrar profundamente na área que trata das subjetividades na contemporaneidade, muito embora seja um campo bastante atrativo. Para efeito de recorte, as observações aqui realizadas serão feitas no âmbito do discurso visual e de suas implicações políticas.

1.1 - Identidade e Nacionalismo

O percurso da definição, não definitiva, da identidade é facilitado por meio do contato com outras identidades, principalmente em se tratando de grupos. O contato entre culturas diferentes, contribui para a afirmação das mesmas, podendo dar origem ou alicerçar o sentimento de nacionalismo. Analisando este aspecto, Dante Moreira Leite, a respeito da criação do nacionalismo disse:

Quando se defendem algumas tradições nacionais, pensa-se que a influência estranha pode destruir certas formas características de um povo. Essa observação tem um fundo de verdade, pois a vida cultural – não a tecnológica – parece ser sempre resultante de um longo depuramento que acaba por encontrar expressão em formas quase definitivas para o espírito humano, e a grande obra de arte parece ser a expressão de uma forma peculiar de vida, e não do cosmopolitismo. Ou, para dizer de outro modo, o espírito humano

parece incapaz de aprender uma condição geral do homem, a não ser na medida em que esta exprime em formas particulares. (Leite, 2002, p.35)

Aproveitando-se dessa condição geral humana é que grupos têm permanecido no poder ou o conquistado através dos tempos. O que nos interessa é a estratégia de dominação articulada por esses grupos. Mas a identificação e a análise desse mecanismo não são fáceis. O estudo sobre o nacionalismo engloba dificuldades por não possuir uma forma e origem comum, uma vez que depende da época e do país em que se manifesta (ibidem, 2002, p.28). Segundo Dante, a dificuldade está na falta de objetividade e de neutralidade por parte dos estudiosos do nacionalismo:

Para alguns, o nacionalismo seria um movimento profunda e inevitavelmente irracional, erguido como obstáculo à aproximação e ao entendimento entre os homens. Para outros, haveria um nacionalismo saudável e um nacionalismo doentio e agressivo. (Ibidem, 2002, p.28).

Essa dificuldade, entretanto, não nos impede de observar, de modo sintético, a evolução do caráter nacional europeu no século XIX, a fim de possibilitar a compreensão do caso brasileiro, uma vez que existe uma ligação de causa e consequência no segundo caso. De acordo com Dante M. Leite, o nacionalismo³ surgiu, da forma como o concebemos hoje, com a Revolução Francesa (1789). Surgia daí o primeiro exemplo europeu do Estado-nação⁴, no qual o governo seria exercido pela nação e não pelo rei (ibidem, 2002, p.30). Apesar de a revolução não ter sido um movimento nacionalista, resultou no despertar de vários movimentos nacionalistas na Europa. A expansão do imperialismo francês despertou o sentimento nacionalista em outras regiões, entretanto esses movimentos pareciam inevitáveis. Concomitante tem início o processo de industrialização, e

quando o comércio e a urbanização estabelecem novas

³ O próprio Dante M. Leite afirma que a palavra nacionalismo passou a ser entendida como hoje durante os séculos XIX e XX, porém vestígios de nacionalismo já eram percebidos em outras épocas anteriores a estes séculos (Leite, 2002, p.30)

⁴ Estado-nação ou nação é “definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal.” (Chauí, 2004, p.14).

necessidades para o sistema econômico, este precisaria eliminar o regime de privilégios da nobreza e do clero. O nacionalismo seria, assim, uma ideologia tipicamente burguesa, capaz de unir o povo para o estabelecimento do liberalismo econômico. (Ibidem, 2002, p.32).

Essa união em torno da “idéia nacional” acaba por produzir as lutas sociais e políticas do final do século XIX, nas quais as massas de trabalhadores têm a sua lealdade disputada entre o Estado, as classes dominantes e as organizações políticas de caráter socialista. Surgiu a necessidade de mobilização popular em nome de uma unificação, a fim de obter reconhecimento enquanto nação independente. Marilena Chauí considera que a transição do patriotismo (religião cívica) para o nacionalismo se deu por meio, principalmente, da construção de uma comunidade cujos sentimentos e símbolos eram a base para a invenção da tradição (Chauí, 2004, p.18).

Essa tradição decorreu da necessidade de resolver três problemas prementes: as lutas populares socialistas, a resistência de grupos tradicionais ameaçados pela modernidade capitalista e o surgimento de um extrato social ou de uma classe intermediária, a pequena burguesia, que aspirava ao aburguesamento e temia a proletarianização. Em outras palavras, foi exatamente no momento em que a divisão social e econômica das classes apareceu com toda clareza e ameaçou o capitalismo que este procurou na “idéia nacional” um instrumento unificador da sociedade. (ibidem, p.18).

Ou seja, o nacionalismo é uma ideologia tipicamente burguesa que possui a capacidade de unir uma população em torno de si com a finalidade de estabelecer condições de desenvolvimento do capitalismo. Com isso, tem-se a vinculação dos termos *nação* e *povo*. A nação seria algo possuidor de uma origem “imemorial” devido ao fato de sua origem ser a mesma do povo constituinte. Daí a identificação de uma nação com a língua, folclore, costumes, crenças e tradições (ibidem, p.19).

O sentimento nacionalista tem como características básicas a ligação com o espaço geográfico e a comparação com outras nações. Ao longo das histórias das nações vão sendo incorporados outros sentimentos que impulsionam a formação do caráter nacional⁵ específico de cada nação. Com a implantação do capitalismo, a

⁵ Existe uma distinção entre caráter nacional e identidade nacional. Caráter pressupõe uma idéia fechada, totalizante, seja positiva realçando os aspectos virtuosos do povo seja negativo quando considera os aspectos depreciativos. A identidade está vinculada à criação de um núcleo comum que

classe que detêm o poder econômico é levada a impor estratégias de dominação que incluem a formação das nacionalidades. Dentre as estratégias está a produção de símbolos que tragam identificação por parte do grupo que se pretende unir.

Após a separação política entre Brasil e Portugal, houve a necessidade, por parte da classe dirigente, da existência de elementos que servissem para diferenciação da ex-colonizadora. A arte foi um dos instrumentos de construção do repertório cultural que pôde ser referenciado como eminentemente nacional. No caso brasileiro, a nacionalidade também foi criada para atender aos interesses ideológicos do grupo que ocupava o poder político e econômico. Era preciso se perceber enquanto particular, individual, nacional, para fazer frente ao outro.

Tomaz Tadeu da Silva em seu ensaio *A produção social da identidade e da diferença* traz a questão da presença do multiculturalismo nas pedagogias oficiais, nas quais a teoria da identidade e diferença encontra-se ausente. Reconhecendo que a questão do multiculturalismo é uma questão de conhecimento e que, na maioria das vezes, é encarada como uma questão de diversidade, alerta para a necessidade de problematização da identidade e da diferença. Ele alerta que apenas considerá-las como dados naturais e essenciais pode levar à adoção de uma pedagogia e de um currículo questionáveis. Partindo do princípio de identidade como “aquilo que se é”, e da diferença como “aquilo que o outro é” chega à constatação que, dessa maneira, os dois conceitos remetem a si mesmos: são auto-referenciados, auto-determinados, auto-contidos. Nas palavras do autor: “a diferença tal como a identidade, simplesmente existe” (Silva, 2000, p.74). Porém ele demonstra que ambos os conceitos possuem uma interdependência:

A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação. Quando digo “sou brasileiro” parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. “Sou brasileiro” – ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que *não* são brasileiros. (...) A afirmação “sou brasileiro”, na verdade, é parte de uma extensa cadeia de “negações”, de expressões negativas de identidade, de diferenças. Por trás da afirmação “sou brasileiro” deve-se ler: “não sou argentino”, “não sou chinês”, “não sou japonês” e assim por diante, numa cadeia, neste caso quase interminável. (Silva, op. cit. p.74-75).

Nisso ele conclui que a identidade determina a diferença e vice-versa: são “mutuamente determinadas” (ibidem, p.76). No caso de uma investigação mais *radical*, Tomaz Tadeu afirma que a diferença poderia vir em primeiro lugar, mas que essa noção requer uma *conceituação lingüística*. Para ele, ambos os conceitos são produtos de criação lingüística. Portanto, são produtos da “cultura e dos sistemas simbólicos que a compõe” (ibidem, p.78). A identidade e a diferença somente ganham sentido quando pertencentes a um sistema de significação que é a linguagem. Mas, segundo o autor - apoiado em discursos dos pós-estruturalistas, como J. Derrida - a linguagem é uma estrutura instável (Ibidem, p.78), instabilidade esta, fruto de uma característica do signo que ele define da seguinte maneira:

O signo é um sinal, uma marca, um traço que está no lugar de uma outra coisa, a qual pode ser um objeto concreto (o objeto “gato”), um conceito ligado a um objeto concreto (o conceito de “gato”) ou um conceito abstrato (“amor”). O signo não coincide com a coisa ou o conceito. Na linguagem filosófica de Derrida, poderíamos dizer que o signo não é uma presença, ou seja, a coisa ou o conceito não estão presentes no signo. (Ibidem, p.78)

O autor explica que esse fato, o da não presença, torna o signo dependente da diferenciação e por conter tanto os traços do que é e do que *não é*, o signo não pode ser reduzido a si mesmo, se tornando identidade (Ibidem, p79). Ele exemplifica com o que ocorre nos dicionários: a explicação do significado ou sinônimo de uma palavra remete a outras palavras, outros signos. Ele conclui essa argumentação afirmando que, se somos governados pela estrutura da linguagem que é instável, a identidade e diferença também adquirem a mesma incerteza e indeterminação.

Outro aspecto que Tomaz Tadeu da Silva aborda é o do fato de tanto a identidade quanto a diferença só existirem em uma relação social. Não são definidas, são impostas estando, portanto, sujeitas às relações de poder e às disputas:

Não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de

definir a identidade e marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (Ibidem, p.81)

As definições no mundo social pertencem ao campo das classificações, que por sua vez só existem sob a ótica da identidade. Essa análise é importante para este trabalho por ajudar na compreensão do processo instaurado não só nas artes visuais, mas também na literatura e com certeza em qualquer outro meio de expressão cultural em Mato Grosso, no que concerne ao aspecto da manipulação e ao jogo de interesses ideológicos. O autor faz uma análise de como os grupos hegemônicos detêm o poder por meio de operações de inclusão e exclusão, de demarcações de fronteiras e da fixação da identidade e da diferença:

Fixar uma determinada identidade como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. (Ibidem, p.83).

E é justamente nessa arbitrariedade que a necessidade de questionamento existe. É também como as classes hegemônicas articulam estratégias de fixação da identidade e da diferença. Tomaz Tadeu da Silva afirma que a fixação, ao contrário do que parece, não consegue estabilizar a identidade. Por se tratar de um processo, ao mesmo tempo em que um movimento leva à fixação e à estabilização, existe outro movimento em sentido contrário que tende à desestabilização e à subversão da identidade, ou seja, “a fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade” (Ibidem, p.84). O autor observa que nos Estudos Culturais são analisadas as diferentes dinâmicas que regem as diversas identidades tais como as de gênero, as sexuais, raciais, étnicas, etc. Algumas são explicadas por argumentos biológicos, as de gênero, por exemplo.

No caso das identidades nacionais, é mais comum a busca por argumentos que contenham os *essencialismos culturais* como no caso da utilização dos mitos fundadores e da língua, uma vez que estes funcionam como forma de ligação entre as pessoas, apontando-lhes o que têm em comum enquanto grupo nacional. Tomaz Tadeu da Silva afirma que:

A língua tem sido um dos elementos centrais desse processo – a história da imposição das nações modernas coincide, em grande parte, com a história da imposição de uma língua nacional única e comum. Juntamente com a língua, é central a construção de símbolos nacionais: hinos, bandeiras, brasões. Entre esses símbolos, destacam-se os chamados “mitos fundadores”. Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heróico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura “providencial”, inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. (Ibidem, p.85).

Ele segue dizendo que o importante é que a narrativa seja eficaz como “liga sentimental e afetiva” na fixação da identidade nacional e que aparente estabilidade e fixação, mesmo que não seja verídica. Marilena Chauí afirma que o mito fundador no campo psicanalítico impulsiona para a repetição de algo imaginário, o que pode bloquear a percepção da realidade do presente e os meios de lidar com a mesma, uma vez que ele impõe uma ligação permanente com o passado de origem:

Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo. (Chauí, 2004, p.9)

Assim como o mito fundador, outros símbolos também operam na esfera da representação e contribuem para a fixação de uma identidade nacional. A representação, segundo Tomaz Tadeu da Silva, é um “traço visível, exterior” que serve de ligação como o poder: “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (Silva, 2000, p.91). O artista domina as formas de representação seja por meio de imagem (não-verbal), seja pela palavra. Mas o que parece é que ele apenas serve como instrumento de viabilização de políticas identitárias que, reitero, são ideológicas.

Na esfera da linguagem, a literatura tem um papel de fundamental importância na afirmação de uma identidade. Em nome da “coletividade”, tem legitimado as produções simbólicas⁶ dos grupos que estão sendo dominados. A literatura é um dos meios mais eficazes na execução de um projeto de construção de identidade nacional ou local. De acordo com Ricoeur:

⁶ Entende-se por produtos simbólicos a arte, religião, língua, ciência e o mito “como instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos” (Bourdieu, 2004, p.8)

“identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra.” (Ricoeur, 1985, apud Bernd, 2003, p.19)

Significa que não é possível pensar em identidade nacional sem abordar a literatura, uma vez que seu caráter primordial é o da narratividade (Bernd, 2003, p.19). Uma nação que surge precisa de uma história, assim como uma região. Entretanto, esse sentimento pode e, não raras vezes, é manipulado pelo grupo detentor do poder.

O contato com outras culturas contribui para o fortalecimento ou evolução de uma cultura em particular, mesmo que, como já afirmado anteriormente, esta se encontre em posição a princípio de “inferioridade”. A desigualdade desencadeia o processo de crise também já referido anteriormente. Poder-se-ia inferir que o contato entre pessoas de diferentes regiões ocorre como uma relação de troca entre culturas, e nessa relação alguém recebe e alguém dá algo. Esse dado talvez explique a necessidade que Mato Grosso passou a ter: a de construir a sua cultura. Era, e ainda é, o produto de troca: a cultura da região. As trocas eram e são feitas principalmente com outras regiões, externamente e internamente, dado o grande número de habitantes recém-fixados no estado. Com isso, deu-se início a uma produção, em um primeiro momento, na literatura; em outro, nas artes plásticas, mais especificamente na pintura, que foi categorizada como arte regional. Quem não trabalhasse com a temática que, de alguma maneira, aludisse ao estado, ou seja, à região, era excluído do movimento, mas não impedido de continuar seu trabalho. Mais adiante irei discorrer sobre o processo histórico verificado nas artes visuais em Mato Grosso, sob a ótica da identidade e regionalização.

A dinâmica que envolve o processo de identificação cultural é mais complexa, pois engloba todas as áreas que compõem a estrutura social. A arte vinculada ao processo de identificação cultural é intrínseca à noção de região, que também carece de definição. Como afirmou Durval Muniz “O regionalismo nasce estreitamente ligado ao nacionalismo, porque sempre caminharam juntos, como condição de possibilidade um do outro” (Albuquerque Jr., 2001, p.306).

1.2 - O Regionalismo

Ao falar de arte regional, objeto deste estudo, esta é entendida como o produto artístico característico de uma região que, por sua vez, relaciona-se com o que foi elaborado como sendo a identidade do local. Contudo, a concepção de região ainda evoca incertezas, o que torna necessárias algumas considerações a respeito.

Na visão antropológica de Custódia Selma Sena a noção de região é uma representação que dá sentido à existência, uma vez que faz parte da definição do que somos. Ela considera o regionalismo como representação ideológica das classes dirigentes, apenas uma parte do fenômeno da região:

Ao contrário dos estudos que definem o regionalismo como falsa representação das elites regionais, nós entendemos que a construção simbólica da região é parte integrante do fenômeno da região: as paisagens culturais, os espaços morais, as imagens e os emblemas regionais, as crenças e valores locais são realidades simbólicas que transformam, especificando o homem abstrato (universal/nacional) num homem de seu tempo e de seu lugar. A essa especificação chamamos identidade. Por outro lado, do ponto de vista do processo de construção simbólica da região, tanto a literatura regionalista quanto o discurso político, tanto a interpretação histórica quanto a explicação sociológica regional, são, cada uma a seu modo, expressões da auto-imagem da região. (Sena, 2003, p.137)

Entretanto, ela também entende que, na contemporaneidade, tanto a identidade quanto a diferença são processos de produção cultural da qual fazem parte as relações de poder. A esse respeito, a Pierre Bourdieu em sua obra *O Poder Simbólico*, faz uma análise sobre as trocas existentes entre as classes no que se refere ao jogo pelo poder. Tal investigação também é pertinente nesta tentativa de compreensão do processo de produção artística em Mato Grosso nas últimas décadas.

De acordo com Bourdieu, a definição do que venha a ser uma região envolve, inicialmente, uma disputa entre várias áreas do conhecimento como a geografia, a sociologia, a etnologia, a história, a economia entre outras. Cada uma busca se afirmar perante a outra, na tentativa de obter a *autoridade científica* (Bourdieu, 2004, p.110). Afirma ainda que esta luta não é autônoma e que o que está em jogo é a hegemonia de um segmento sobre o outro. Apesar da luta entre áreas científicas,

existe o interesse do segmento social que detém o poder e faz uso de símbolos aparentemente universais para nele permanecer. Para nomear tal jogo, Bourdieu usa a expressão *di-visão*, e afirma que, nesse jogo pelo poder o que se faz é uma segmentação em que são estabelecidas simultaneamente fronteiras e a forma como os grupos são vistos e reconhecidos. O reconhecimento pode ser, e o é na maioria das vezes, fruto de “estratégias interessadas de manipulação simbólica que tem em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores” (Ibidem, p.112).

A classe dominante faz uso ideológico da cultura: ao mesmo tempo em que dissimula a união, por meio da comunicação, ela tem o caráter separatista não só quando distingue quem pertence ou não a ela, mas também quando legitima as distinções (Ibidem, p.11). A idéia de região é estabelecida quando existe um consenso entre determinados símbolos. Isto ocorre após a definição da origem dos sinais no mesmo local em distinção. Bourdieu comenta acerca da etimologia da palavra região originada do latim *régio*, de acordo com a descrição de Emile Benveniste:

(...) conduz ao princípio da di-visão, acto mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço mas também entre as idades, os sexos, etc.). *Regere fines*, o acto que consiste em ‘traçar as fronteiras em linhas retas’, em separar ‘o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro’, é um acto *religioso* realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex* (...) (Ibidem, p.113 - 114).

Ou seja, é necessário estar investido de um poder, de uma *autoridade* para definir a fronteira que limita o que pertence a uma região, seu interior e seu exterior. A região aqui é mais do que um território físico. Ela pressupõe a existência de um conjunto de símbolos nomeados, eleitos, classificados e até “decretados” pela classe dominante que é aceito de modo consensual, pela sociedade como um todo. Esse aspecto pode revelar uma tendência à homogeneização, porém há que se ter o cuidado de evitá-la, como analisa Durval Muniz:

Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma

homogeneidade, uma identidade presente na natureza. (Albuquerque Jr., 2001, p.24)

Uma das estratégias de obtenção de afirmação da região, assim como de nação, está na utilização da história. É por meio dela que são construídos os enunciados que servem de sustentação para a idéia de região, suas realidades e sua imagem. Segundo Durval Muniz, nós precisamos de realidades objetivas, mesmo que inventadas, porque aprendemos a viver por imagens (Albuquerque Jr. Op.cit., p.27). E é nesse universo imagético que esta pesquisa pretende tecer relações entre a construção da regionalidade e as estruturas de poder de Mato Grosso.

O universo dos sinais permeia o mundo das manifestações artísticas e culturais que, por sua vez, são importantes no processo de formulação da regionalidade. As artes fazem parte do que Bourdieu chamou de *sistema simbólico*, sendo “instrumentos de conhecimento e de comunicação” (Bourdieu, 2004, p.9) que são usados para efeito de dominação ideológica e de manutenção de um *status quo*. Qual o papel do artista nesse jogo?

O artista como autor, seja das letras, seja da visualidade, pode ser legitimado como autoridade, no sentido de poder selecionar, revelar, legitimar elementos que venham a caracterizar uma região. Ele é o autor ao qual se atribui a tudo o que diz a conotação de “verdade”, e que fala em nome do coletivo. É quem pode “publicamente e oficialmente, subtrair as coisas ao arbitrário, sancionando-as, santificando-as, consagrando-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas, ‘naturais’” (Ibidem, p.114). É o artista que ocupa o papel de produzir as obras que nesse processo, agem como discursos e “produtoras de realidade regional”. Sobre essa relação entre o objeto artístico e o processo social de elaboração da região, Durval Muniz afirma:

As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber. (Albuquerque Jr., 2001, p.30)

A utilização da obra artística na construção da identidade da região ou de uma nação traz à tona a questão de como surge o artista nesse processo. Bourdieu

problematiza da seguinte maneira:

O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu sejam obras de arte? (...) Ora não será simplesmente passar da obra de arte como feitiço para o “feitiço do nome do mestre”, como dizia Benjamin? Por outras palavras, quem criou o “criador” como produtor reconhecido de feitiços? (Bourdieu, op.cit., p.287).

O autor, no ensaio sobre *a Génese histórica de uma estética pura*, faz uma reflexão sobre a origem da obra de arte, ou mais especificamente, onde é feita a distinção do que é obra de arte e do que é um simples objeto. Ele afirma que a busca da origem está na regressão histórica da própria obra de arte. Antes de ser uma questão ontológica, é uma questão histórica e é dentro dela que se “produz e reproduz incessantemente o valor da obra de arte – o campo artístico” (Ibidem, p.288). Na história é que é possível saber de onde emergem os artistas:

A análise de essência do filósofo apenas registra o produto da análise de essência real que a própria história realiza na objectividade, através do processo de autonomização no qual – e, também, pelo qual – se institui progressivamente o campo artístico e se criam os agentes) artistas, críticos, historiógrafos, conservadores, etc.), os técnicos, as categorias e os conceitos (géneros, maneiras, épocas, estilos, etc.) característicos desse universo. Noções que se tornaram tão evidentes e tão banais como as de artista e de “criador”, assim como as próprias palavras que as designam e as constituem são produto de um longo e lento trabalho histórico. (Ibidem, p.288).

Segundo Bourdieu, é na história da instituição artística que reside o “fundamento da atitude estética e da obra de arte” (Ibidem, p.283). A análise de uma obra de arte deve ser feita à luz da história porque sua razão de ser e sua invenção foram realizadas historicamente. Inclusive a linguagem criada para falar da obra de arte, que dá sentido a ela; e todo o comportamento esperado diante de uma obra artística, são construídos dentro do universo social também chamado de campo social. É no campo social que é estabelecido o jogo que cria o círculo vicioso no qual

é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (Ibidem, p.286).

Para que uma obra de arte exista, é necessário que ela seja apreendida por espectadores preparados dentro do campo social. Ou seja, a obra de arte é um produto simbólico que é usado para dar significação e identificação ao que pertence a uma região, mas ela precisa ser produzida e apreciada por indivíduos conhecedores das “regras do jogo”. O jogo se reproduz, gerando o interesse que faz com que os jogadores entrem no jogo:

O jogo cria a *illusio*, o investimento no jogo, que habituado ao jogo, pois que é feito pelo jogo, joga o jogo e, por esse meio, o faz existir. O campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar. Em especial, por meio sobretudo da concorrência que opõe todos os agentes investidos no jogo, ele reproduz incessantemente o interesse pelo jogo, a crença no valor daquilo que está em jogo. (Bourdieu, op.cit., p.286)

E um dos aspectos importantes nesse jogo, é o que dá valoração à obra de arte. Tal valoração se dá por meio de seus agentes que têm o papel de consagrar as obras artísticas, que investem o produto com a aura do “feitiço”, da sacralização da obra de arte e do artista. E segundo Bourdieu, é na história social que o repertório utilizado para este ato é construído (Ibidem, p.287).

Consagrar uma obra de arte ou o seu criador é um ato de classificação que tem como mecanismo os processos de inclusão e exclusão. Classificar uma obra como sendo a representação de uma região, é uma atitude negativa, pois envolve formas de atribuição de valores, de delimitações do que é e o que não é, além do que é realizada por grupos que adquiriram esse poder. Essa é uma outra questão: como adquirir o privilégio de valorar a obra artística? Resumidamente é sabido que para estar investido deste poder é preciso pertencer a grupos que detenham ou o conhecimento, onde são inseridos os acadêmicos, intelectuais, críticos e os próprios artistas, ou o poder econômico, que também possibilita essa condição.

Para Bourdieu, o jogo está no plano da manutenção das relações capitalistas que são percebidas no campo simbólico, quando do estabelecimento da idéia de uma região⁷. Assim sendo, a questão é até que ponto o artista tem autonomia para decidir, uma vez que ele faz parte de um jogo e sua posição pode até parecer

⁷ Atualmente são evidentes as disputas pela posse da origem de determinados objetos, como por exemplo, a viola de cocho, eleita um dos símbolos da região de Cuiabá e disputada pelo Estado de Mato Grosso do Sul, ou ainda a posse pelo nome Cupuaçu registrada por uma empresa no Japão. No final das contas a briga é pela possibilidade de auferir vantagens econômicas em cima do símbolo.

independente, mas como já foi dito, a dimensão econômica impera na maioria das vezes, determinando o que será produzido e veiculado, e o que tem aceitação de mercado.

Outro aspecto diz respeito ao caráter reacionário do discurso regionalista assim como do nacionalista, uma vez que caminham juntos. Uma das conseqüências do capitalismo é a internacionalização de todos os setores sociais. O discurso regional prega a modernidade baseada em princípios conservadores e é uma resposta à globalização. Essa reatividade acaba por gerar uma crise, Durval Muniz comenta a esse respeito:

Os regionalismos explodem como reação conservadora a este processo de globalização. Os nacionalismos e regionalismos são anacrônicos e reacionários, embora em determinado momento histórico eles tenham possibilitado conquistas sociais e políticas importantes, bem como incentivado a criatividade artística e cultural. Mas estes parecem esgotados na sua potencialidade criativa, visto que se fossilizaram no mesmo momento em que um dado feixe de imagens e de enunciados, de sons e de sentidos foram escolhidos como representativos da nação ou da região; no mesmo momento em que esta sedimentação de saberes se apóia numa rede de poderes que se quer perpetuar como defensora da nação ou representante da região. (Albuquerque Jr., 2001, p.309)

Essa é a realidade, ou melhor, a crise que hora se apresenta no âmbito das artes visuais em Mato Grosso. Os atores que estiveram em cena durante os primeiros anos de movimento das artes visuais, e que atenderam à demanda de cunho regionalista, hoje se o fazem é por completo comprometimento com o mercado. Vários dos artistas que protagonizaram o estabelecimento de uma arte regionalista, hoje questionam com o seu trabalho esse discurso. Caso de João Sebastião, Adir Sodré, Gervane de Paula, Sebastião Silva entre tantos outros.

1.2.1 - Regionalismo em Mato Grosso

O regionalismo está, como já dito anteriormente, no âmbito da questão identitária. O Brasil foi construído culturalmente a partir da imagem criada de suas regiões. Por mais que haja a discussão a respeito da veracidade ou legitimidade daquilo que foi designado como representação de uma região, o que parece significativo é se identificar enquanto pertencente a um grupo. As práticas sociais, ou representações sociais, nos levam a reconhecer algo como pertencente a um grupo,

entretanto, elas podem ser arditosamente manipuladas por quem possui o poder político e econômico. Isso em todas as áreas de atividades sociais.

No Brasil, uma região é quem “dita as regras” também na dimensão cultural. A cultura dominante foi estabelecida, mediante um processo histórico de desenvolvimento econômico no litoral, principalmente no eixo Rio - São Paulo. Essa hegemonia regional impôs um caráter de nacionalidade e caracterizou algumas generalidades da cultura do sudeste como sendo a “cara do Brasil”.

Selma Sena em seu estudo antropológico sobre o Brasil, o dividiu em dois: um *arcaico* e outro *moderno*. O primeiro é caracterizado como urbano, móvel e industrial, é nele que estão localizadas as instituições políticas e culturais da atualidade. O segundo tem por característica uma estrutura social simples, onde o apego às tradições é maior e no qual existe uma “imobilidade” cultural (Sena, 2003, p.116).

Entretanto, essa configuração pode mudar de centro, ou pelo menos modificar sua estrutura no sentido de uma equalização de forças entre as partes, por força do deslocamento de capital, sendo este distribuído nas áreas que ainda não fazem parte do sistema econômico. É o que vem sendo observado nas últimas décadas, em que as regiões “periféricas”, com suas peculiaridades, têm procurado resistir e se impor enquanto culturas existentes e produtivas.

Mato Grosso fez parte do movimento que teve início por meio de uma política desenvolvida com o aval da Universidade Federal de Mato Grosso e do Governo Federal, no princípio da década de setenta, com o intuito de integrar as regiões centro-oeste e norte ao restante do país. Foram criadas condições para que a cultura mato-grossense fosse instituída, legitimada e sobrevivesse independentemente de intervenção das instituições.

A política implantava, em uma etapa inicial, a gestão por meio do poder público, com verbas que subsidiassem a produção local, mas já integrando o capital privado como financiador, para que este, o privado, em um segundo momento pudesse custear senão integralmente, pelo menos grande parte da produção artística, integrando o segmento cultural definitivamente como mais um setor do sistema econômico. Mas isto ainda não é perceptível no dia-a-dia da produção cultural. Atualmente, o que se pode observar é que o Estado ainda é o provedor da cultura, mesmo que através de instituições privadas, que utilizando recursos públicos, têm a tarefa de gerar a produção cultural do estado. O mesmo ocorre no

restante do país.

Assim, como o sentimento de nacionalidade foi afirmado no Brasil no século XIX, a divisão do Estado de Mato Grosso, na década de setenta do século XX, é um marco para o despertar de um sentimento que já estava latente: o sentimento de ser mato-grossense. É claro que a divisão desencadeou uma série de atitudes em direção a uma caracterização do regional. O Estado precisava se afirmar não como um novo estado, mas uma região que possuía valores culturais consistentes, suficientes para se diferenciar da outra região que fora desmembrada.

A necessidade da identidade surgiu antes, quando os ares da modernidade por aqui chegaram, na década de cinquenta, no governo de Getúlio Vargas, o que culminou, pelo menos na arquitetura, com a derrubada da Catedral no final da década de sessenta. A cidade acompanhou o espírito nacional de modernização dos espaços, que teve como ponto alto a construção da nova capital federal Brasília. O literal tombamento da Catedral trouxe o sentimento de *perda*⁸ (Albuquerque Jr., 2001, p.77) de um símbolo percebido tão “caro” aos cuiabanos, apesar de ter sido realizado um plebiscito no qual a maioria votou pela demolição.

A derrubada da catedral e a construção de outra no mesmo local, foi o marco inicial das discussões a respeito do patrimônio histórico em Mato Grosso. Acirraram-se os posicionamentos sobre o assunto: havia os que a defendiam em nome de um progresso, e os que gritavam pela preservação dos patrimônios materiais e imateriais. Ludmila de Lima Brandão assim descreveu aquele contexto:

(...) a destruição/construção da Catedral representa o “aval” e o engajamento de uma importante instituição ao “progresso” e de parcela da população, que apoiou tal iniciativa, fortalecendo essa ideologia e a consciência da modernidade, por outro, agudiza o conflito entre tradição e moderno, uma vez que o forte impacto sobre o simbólico não se dá sem reações, ou seja, instaura ou ao menos radicaliza, também, a crítica ao progresso e a consciência da ameaça à identidade cultural, ainda que restrita a alguns setores da sociedade e expressa sob diferentes formas (...) (Brandão, 1997, p.100-101).

A autora ainda afirma que o ato (derrubada) teria sido a “representação

⁸ Este sentimento parece que permanece até os dias de hoje, agora como um trauma. Como no recente episódio da “restauração” da Igreja do Bom Despacho. Era uma igreja inacabada e que passou um longo período sem manutenção – possuía um aspecto envelhecido (e nem é tão antiga) e se transformou em um símbolo tradicional da cidade – há quem proteste até hoje contra a reforma e pintura da edificação.

máxima do potencial destruidor do processo de expansão capitalista”, e a *violência* que utilizou foi “abafada”, por meio de artifícios argumentativos que prometiam um “futuro promissor” com “benefícios e bem-estar social” (Ibidem, p.101). O que à primeira vista poderia parecer como um fato que ocorreu e cujas marcas o tempo se encarregaria de apagar, apenas tem confirmado o que disse Gruzinski: “O novo não esconde o antigo” (Gruzinski, 2001, p.213). Poderia sim ser esquecido, se ali fosse construída outra coisa. É difícil apagar marcas profundas na memória de uma sociedade: “O patrimônio antigo é onipresente, de modo que é impossível e inconcebível eliminá-lo.” (Ibidem, p.147).

Logo em seguida, deu-se o afluxo de levas de migrantes principalmente do sul do país, se estabelecendo e modificando a paisagem natural, refletindo inclusive na Capital, que viu a sua população crescer vertiginosamente em poucos anos. Os “paus-rodados”⁹ manifestaram seus costumes, seu folclore, até como forma de não perder suas raízes, mas com o passar do tempo foram incorporando as “regionalidades” de Mato Grosso. A miscigenação era inevitável. Esse movimento engendra alguns questionamentos como os do pesquisador Mário Cezar Leite em seu texto a respeito da Literatura Mato-grossense, sobre a origem dos princípios que regem o campo da cultura:

(...) são autênticos? Puros? Únicos? De onde vêm? Brotam espontaneamente? E mais ainda, quem decide sobre eles ou sobre isso? Não há grupos sociais organizados gerenciando, engendrando, manipulando e legitimando conforme interesses próprios esses princípios e/ ou essa suposta cultura? (Leite, 2005, p.220-221)

A estratégia de criar condições para que em Mato Grosso, um pólo de produção cultural fosse estabelecido, teve êxito naquele momento por ter sido um período de grande afluxo populacional para o estado. A história do estado, desde a chegada do colonizador é caracterizada pelo aporte de levas migratórias, e alguns aspectos são sublimados como o da existência anterior das populações indígenas no local. Como eram ignorados, passava-se a idéia da existência de um vazio de ocupação física. Sobre esse aspecto, Leite diz:

⁹ Expressão local originalmente de caráter pejorativo (pessoa que chegou sem “posses”), mas atualmente aceita como uma referência a quem veio de outro estado e se fixou em Mato Grosso, dizemos também *engantchou por aqui*.

Mato Grosso constitui-se e constituiu-se de fluxos migratórios de várias procedências e temporalidades. Espaços e tempos diferentes. Partes do todo que foram sendo colonizadas em alguns casos, invadidas em outros. Entretanto, nunca (devo dizer) *preenchidos* como querem alguns, insistindo na idéia de considerar o estado um *espaço vazio* que foi *preenchido* pela presença do branco, ignorando, ou tentando apagar a existência das populações indígenas por toda a sua extensão. Na verdade, poder-se-ia dizer que algumas regiões foram *esvaziadas* com o extermínio das populações indígenas. Os vários fluxos migratórios estabeleceram relações diferentes com a população local, desde a violência inicial em relação aos índios – questão que não acredito resolvida ainda hoje – até a aparente pacífica convivência e misturas, nos processos mais recentes. Isso se aplica melhor ao universo das maiores cidades, a começar por Cuiabá. (Leite, 2006, p.9).

Os migrantes provenientes da região sul do Brasil trouxeram o hábito de cultivar suas tradições folclóricas. Será que este hábito se deve às suas origens européias, que por sua vez já denotam uma situação de afastamento físico da região de origem e conseqüente sentimento de “ser diferente” no lugar em que estão vivendo? A resposta que contenha uma certeza não é o propósito deste trabalho. Fica apenas a constatação factual de que, ao se instalarem na região Centro-Oeste, se organizaram em grupos com o intuito de preservar suas tradições, como por exemplo, os CTGs (centro de tradições gaúchas). Os mato-grossenses aqui já estabelecidos há algumas gerações sentiram necessidade de instituir suas tradições locais, e, paradoxalmente, os que vieram de fora também encorajaram essa instituição¹⁰.

O folclore é um dos instrumentos de elaboração da região. As regiões periféricas do Brasil fundam a sua visibilidade numa dimensão maior quando reproduzem suas manifestações folclóricas. Isto devido a sua estreita ligação com o popular, que ao lado da produção artesanal estão “mais próximas da verdade da terra” (Albuquerque Jr., 2001, p.77). Segundo ainda Durval Muniz, o folclore seria:

Um elemento de integração com o povo nesse todo regional. Ele facilitaria a absorção dessa identidade regional pelas camadas que se buscava integrar à nova sociedade em gestação. O folclore apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o

¹⁰ Não se pensava em preservação, porque não havia o medo de que as manifestações folclóricas pudessem um dia acabar. Os hábitos eram simplesmente hábitos, não careciam de significação.

conflito trazido pela sociabilidade moderna. (Ibidem, p.78).

O conflito a que o autor se refere, diz respeito ao choque provocado pela implantação da modernidade na *invenção* nordestina, entretanto esse aspecto se aplica ao caso de Mato Grosso pelo desejo de implantação do novo, baseado em um passado que precisava ser construído e assimilado. No bojo das atividades culturais que serviriam a esse propósito estavam também as artes plásticas. Surgiram as condições para o sentimento de necessidade da arte, como disse Durval Muniz, a região precisa se ver e dizer (Ibidem, p.87).

1.2.2 - Regionalismo na arte mato-grossense

O regionalismo na produção artística em Mato Grosso ganhou representatividade inicialmente na literatura, assim como em outras regiões do país. Como afirmado anteriormente, toda região quando é idealizada precisa de uma história, de uma narração. E assim, o estado, teve na literatura grande expressão da regionalidade.

Historicamente, a literatura que dá o caráter de regionalidade foi produzida por personalidades consideradas “emblemáticas” e nesse sentido tomo como parâmetro os estudos realizados por Mario Cezar Leite que, partindo de uma cartografia da literatura mato-grossense, assim resumiu:

Primeiro movimento, em torno de figuras emblemáticas da região/regionalismo e em torno de temas e tratamentos, também emblemáticos, como se viu, engendrados pelas figuras emblemáticas. Muito do discurso regionalista contemporâneo na literatura, na música regional, nas propagandas da mídia ou do Estado é devedor, consciente ou não, de um discurso e de um Mato Grosso elaborados pelos autores desse sistema. O segundo movimento dá-se na tentativa – efetivamente realizada – da constituição de um *novo*, outro, padrão literário, mas também assentado e reconhecido como legitimamente mato-grossense. (Leite, 2005, p. 252)

A figura mais emblemática aqui citada foi Dom Aquino. Foi presidente do Estado e arcebispo e membro da Academia Brasileira de Letras, segundo Marta Cocco “teve um propósito claramente político de enaltecer os valores da terra e do povo” (Cocco, 2006, p.98). Outra personalidade literária foi o desembargador José

de Mesquita, prosador e poeta, que fundou juntamente com Dom Aquino, o Instituto Histórico e Geográfico, assim como a Academia Mato-grossense de Letras da qual foi presidente (Leite, op. cit., p.241).

A cultura de caráter regional produzida em Mato Grosso teve na literatura sua grande expressão na primeira metade do século XX. Pelo menos é o que se tem apurado até então. Não só pelas obras reunidas e registradas, mas também pela pesquisa realizada por estudiosos da área. Nas outras artes, como a música, o teatro e a dança, esse trabalho de pesquisa vem sendo paulatinamente realizado, porém ainda de forma incipiente. Nas artes visuais, não ocorre diferentemente, mas já é perceptível dada a produção, principalmente no âmbito acadêmico.

Com o intuito de compreender o processo instaurado nas artes visuais de caráter regional, será feito um panorama histórico das artes plásticas em Mato Grosso, com ênfase nos fatos sucedidos a partir da década de sessenta, período em que foi estabelecido um movimento consistente nessa área. Não é propósito deste trabalho fazer uma história regional das artes visuais, porque esta acaba por servir ao discurso regionalista e identitário que está aqui em discussão. Em acordo com o que diz Durval Muniz:

Esta História está presa à dizibilidade regionalista e à rede de poderes que sustenta a idéia de região como referencial válido para instituir um saber, um discurso histórico. A “História Regional” vem contribuir, sim, para colocar a idéia de região em outro patamar, legitimá-la, atribuir-lhe veracidade, dando a ela uma História, tentando lhe dar, inclusive, uma base material. Em vez de questionar a própria idéia de região e a teia de poder que a institui, ela questiona apenas determinadas elaborações da região, pretendendo encontrar a verdadeira. (Albuquerque Jr., op.cit., p.28)

A intenção é, antes de tudo, problematizar sob que base foi instituída a política para as artes visuais em Mato Grosso e sua relação com o regionalismo, isso, repito, a partir do movimento dos anos setenta que possibilitou o surgimento de mais de uma “geração” de artistas que são referência na atualidade.

Cap. 2 - Panorama histórico das Artes Visuais em Mato Grosso

Assim como em outras regiões do Brasil, as artes visuais em Mato Grosso podem servir ao discurso identitário, assumindo em determinados momentos a posição de “carro chefe” deste processo. Porém esta situação não ocorreu durante o desenvolvimento da cultura regional desde os seus primórdios. Lenine Póvoas afirma em seu livro “História da Cultura Matogrossense” (1982), no primeiro parágrafo do capítulo sobre as Artes Plásticas que:

Infelizmente das artes plásticas não podemos dizer o mesmo passado brilhante do teatro, da música, da imprensa e da literatura. Não se registrou, em Mato Grosso, nas épocas passadas, o mesmo acentuado interesse pela pintura. (Povoas, 1982, p.173)

Este fato resulta em uma escassez de informações, seja de produção propriamente dita, seja de pesquisas sobre o tema que pudessem representar um significativo conjunto para ser alvo de estudo, como registro de uma época, e possivelmente, teria trazido outras conseqüências na representatividade das artes visuais no estado nos dias de hoje. Segundo o historiador Carlos Francisco de Moura, esse “vazio” histórico que existiu nas artes plásticas em Mato Grosso, no período compreendido entre o fim da época colonial e o início do século XX, se deu por conta de ter sido este um período em que as dificuldades imperavam no estabelecimento dos povoados prestes a se tornarem cidades. Nisso se conjugam uma série de contratempos: como a dificuldade de acesso à região, a iminência de guerra de fronteira, a rapidez com que eram descobertos os veios de ouro e o seu brusco “desaparecimento”, determinando muitas vezes o esvaziamento populacional de um povoado na mesma velocidade, dentre outros fatores que por certo inviabilizavam a produção artística no estado (Moura, 1976, p.13).

Entretanto, a então capitania de Mato Grosso ocupava uma posição de elevada importância geopolítica para a Coroa Portuguesa, inicialmente em Vila Bela e posteriormente em Cuiabá, devido ao grande interesse pelas terras em disputa com a Espanha. Para isso, eram nomeadas para a capitania, pessoas de origem urbana e de confiança da metrópole a fim de ocuparem postos de comando na administração local e aqui se estabelecerem; contrastando com os “rudes sertanistas e povoadores de outra origem” (Moura, op.cit., p.14). Esses “altos

funcionários” traziam uma proximidade com a metrópole, o que favorecia a presença de produtos artísticos na região. Porém estes objetos ou pinturas, afrescos, etc., não foram devidamente preservados ou mesmos registrados, a não ser por relatos e crônicas dos que para cá se aventuraram.

Segundo Marilena Chauí, antes mesmo de 1500, já existia na Europa a crença no mito do Paraíso Terrestre. O colonizador europeu ocupou o novo continente com essa representação religiosa no seu imaginário. E a descoberta do “Jardim perfeito” sempre ficava para um momento próximo, à medida que iam ocupando as terras a partir do litoral (Chauí, 2004, p61). Mato Grosso nos séculos XVIII e XIX, era tido como um “Eldorado”, onde a riqueza era abundante e *inesgotável*.

Esse mito atraiu viajantes de diversas categorias – aventureiros e cientistas –, que chegavam a Mato Grosso para explorar e estudar as lendárias riquezas encontradas em seu subsolo, na flora e na fauna. Despertava-lhes também muita curiosidade os habitantes originais de seu território: os índios. Causava-lhes desconforto perceber que os habitantes regionais mantinham um viver singular. (Siqueira, 2002, p.136).

Foi desse modo que surgiram os primeiros registros iconográficos e etnográficos de Mato Grosso¹¹. A primeira expedição de caráter científico que se tem notícia, a qual realizou estudos na região, foi a do brasileiro Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira em 1783, por ordem do rei de Portugal (Ibidem, p.66). A exploração teve a duração de 10 anos (1783 a 1792) pela região Norte e Centro Oeste, e resultou na publicação intitulada como *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Dessa expedição, participou produzindo vários desenhos e aquarelas, o artista José Joaquim Freire¹².

As informações do início da colonização no estado ainda são escassas, mas vêm sendo ampliadas à medida que cresce o interesse concomitantemente à dedicação dos pesquisadores na obtenção de documentos históricos. Nas artes visuais, a falta de documentação tem dificultado a construção de uma história das

¹¹ Esses registros servem na atualidade como referência para a construção imagética da regionalidade.

¹² Somente nos últimos anos é que estes registros iconográficos têm sido divulgados em publicações. Encontra-se arquivados no Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e Museu Bocage em Portugal. Em 2002, Elizabeth Madureira de Siqueira publica a “História de Mato Grosso: Da ancestralidade aos dias atuais” onde contém algumas dessas imagens.

várias tentativas de estabelecimento do segmento na região, desde o estabelecimento da capitania (Figueiredo, 1979, p.169). Hoje é reconhecido que Mato Grosso esteve por determinada época, no auge da exploração aurífera, na vanguarda das representações artísticas, principalmente nas áreas teatral e musical. O escritor e pesquisador Carlos Gomes de Carvalho publicou em 2004 o texto da primeira crítica teatral no Brasil redigida por D. Diogo de Toledo em 1790, sobre isso comenta o autor:

O fato eloqüente é que na Capitania de Mato Grosso se constituiu naqueles anos, mais que em qualquer outra parte do país, um núcleo importantíssimo para as artes cênicas e para a cultura, de um modo geral. (Carvalho, 2004, p.59).

Lenine Povoas cita que as primeiras obras artísticas de que se tem notícia tratam da existência de pinturas e afrescos no palácio do governo no século XVIII, quando a capital ainda era na cidade de Vila Bela (Póvoas, 1982, p. 173).

Em 1825, Cuiabá é elevada à condição de capital da Província, por D. Pedro I, (Figueiredo, op.cit., p.169) e desse período em diante, até a decadência da produção aurífera, no século XIX, os registros iconográficos da região foram realizados principalmente pelas expedições científicas que passaram por Mato Grosso, como a expedição Langsdorff em 1827, que contava com a participação dos célebres artistas Hercules Florence e Aimé-Adrien Taunay¹³. Produção pictórica propriamente dita, ficou restrita à de temática religiosa e aos retratos de autoridades, normalmente realizados por encomenda. Desta fase, foram assinaladas as presenças de alguns artistas estrangeiros e religiosos, que não se fixaram na região. Ou seja, as atividades referentes às artes visuais, eram pontuais e não foram conseqüentes tratando-se da geração de movimentos artísticos que poderiam

¹³ Hercules Florence nasceu em Nice, França em 1804. Veio para o Brasil em 1824. Entre 1825 e 1827, respondendo a um anúncio se integra à expedição do cônsul russo Barão de Langsdorff. Após a viagem a Mato Grosso retorna ao Rio de Janeiro onde residia, para em 1830 se fixar na região da atual Campinas, aonde vem a falecer em 1879. Dentre vários feitos é um dos inventores do processo fotográfico (na mesma época do francês Louis Jacques Mande Daguerre a quem é atribuída a invenção) e da transcrição do canto dos pássaros (*Zoophonia*). Outro integrante da expedição é Aimé-Adrien Taunay, nascido em Paris – França em 1803, chegando ao Brasil em 1816, acompanhando seu pai que fazia parte da Missão Artística Francesa. Ingressa na expedição Langsdorff, em substituição ao artista Rugendas. Excelente aquarelista realizou um belo registro das paisagens mato-grossenses e dos índios brasileiros. É nomeado primeiro desenhista e Florence o segundo. Quando a expedição se encontra na região de Cuiabá, é tomada a decisão de dividi-la em dois grupos, que seriam reunidos na cidade de Belém – Pará. O grupo de Adrien Taunay seguiria pelos rios Guaporé e Madeira. Na região de Vila Bela ele se perde nas matas. Quando consegue encontrar as margens do rio Guaporé tenta atravessá-lo a nado e morre afogado em 1828. Fonte: www.itaucultural.org.br, 2003.

configurar períodos ou mesmo o desenvolvimento de estilos originais.

Os relatos dos passantes não continham diferenças significativas num lapso temporal de mais de cem anos. A economia já não possuía o mesmo vigor do auge da exploração aurífera. Florence registrou, em 1826, não somente por meio de imagens, mas também em escritos em que descreve a abundância de pequenas “faíscas” de ouro no solo cuiabano. Na década de trinta, Claude Lévi-Strauss, em passagem por Cuiabá faz o mesmo tipo de relato, ressaltando as histórias que ouviu de que ainda havia muito ouro em baixo das construções do centro da cidade (Carvalho, 2004, p.31 - 32)¹⁴.

Mesmo com algumas tentativas de alavancar um processo de produção artística local, Mato Grosso passou por um período de “inércia” (Povoas, 1982, p.173) que permaneceu até a década de setenta. Das tentativas pode-se ressaltar o surgimento de artistas com algum tipo de formação e uma exposição de arte. Dos artistas cito: Ignez Correa da Costa (1907 – 1985) - iniciou a pintar na infância e estudou com Candido Portinari na década de trinta, passou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro e os últimos dez anos de sua vida em Campo Grande. Nos anos 50, João Pedro de Arruda que tem sua formação no Paraná e na França onde freqüenta alguns ateliês de pintura. A exposição que marcou foi a “Primeira Exposição de Pinturas dos Artistas Mato-grossenses” em Campo Grande, 1966. A partir dela, começa um movimento das artes plásticas no estado, dividido na década seguinte, que tem repercussão até os dias atuais.

O movimento desencadeado a partir da década de setenta, não foi fruto do acaso, e sim de um processo que teve como principais articuladores a crítica de arte Aline Figueiredo e o artista plástico Humberto Espíndola. Após o encontro dos dois, uma série de ações foram desenvolvidas em torno de um ideal. Oficialmente isso se deu por meio da criação da AMA assim descrito por Aline F.:

Aos cinco de agosto de 1967, fundamos em Campo Grande a Associação Mato-grossense de Artes (AMA), cuja bandeira foi zelar pelas artes plásticas do Estado. Entidade civil, recebendo muito pouco dos cofres públicos e sem ter sequer uma sala para exposições, a AMA conseguiu, impulsionada apenas pelo idealismo,

¹⁴ Esse “mito” eu ouvia muito quando criança, por isso ainda hesito em fazer esta referência como mito e sim como fato real. Também tive a experiência infantil, bem própria dos cuiabanos, de após as chuvas, catar ouro nas ruas sem asfalto, citada na obra de Carlos Gomes de Carvalho, *A primeira crítica teatral no Brasil*, e não faz tanto tempo assim. É obvio que essa história é aumentada e tende a se tornar um mito, à medida que esse hábito vem deixando de existir, com as transformações e crescimento do espaço urbano.

desenvolver um trabalho de grande significação no Centro-Oeste. Suas ações, movidas pela idéia inicial de estimular e divulgar as artes plásticas, resultaram na formação de um grupo, que permaneceu em Mato Grosso e aqui realizou seu trabalho, que abordaria temas de maneira a transmitir nossa realidade cultural. (Figueiredo, 1979, p. 172 – 173).

De acordo com relato da autora, essa ação foi o resultado de uma insatisfação provocada pelo sentimento de que “nada acontecia” na área das artes plásticas e pelo sentimento de estar fora do movimento cultural do país, pelo sentimento do isolamento, da exclusão. Campo Grande na década de 50 despontava como pólo econômico promissor e o grupo recém-formado desejava que houvesse uma vida cultural que tirasse a região do “marasmo provinciano” (Ibidem, p.171).

A *Primeira Exposição* foi considerado um fracasso quanto ao aspecto do “nível artístico”, mas serviu para reunir um grupo em torno de um ideal. As presenças do crítico Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo e artistas como Aldemir Martins e João Parisi serviram como referência e consciência de limitações, uma vez que eram celebridades no mundo artístico. O sentimento de inferioridade provocado por essa comparação nada mais é que a tomada de consciência da identidade por meio da diferença, pelo que não é, e isso provoca a insatisfação. Pietro Maria Bardi escreve sobre a experiência em Campo Grande e faz referência a Aline F. e Adelaide Vieira (companheira na organização da exposição) como “fanáticas” e comenta: “as duas puseram em funcionamento um dínamo que deverá proporcionar a MT o incentivo da vivência da arte em termos atuais.” (Bardi, apud Figueiredo, op.cit., p.183) e após um breve relato a respeito da abertura da exposição observa:

“a questão: um grupo de ação criará o ambiente propício para desenvolver o espírito da arte. A bandeira hasteada é a da vanguarda (é imperioso evitar o maneirismo da vanguarda). De que maneira o pessoal vai vencer a parada é difícil prever-se: de favorável têm somente a presença de uma mocidade viva.” (Ibidem, p.184)

Aline já havia percebido que se interessava mais por animação cultural do que por pintura, que tentava realizar até então, e a partir desse desejo foi a São Paulo com a intenção de conhecer o funcionamento do meio artístico e cultural para

tentar desenvolver um movimento artístico no Estado.

Aqui nota-se que o centro hegemônico era a referência, era o objetivo a ser alcançado. Desde a criação da associação, nota-se a intencionalidade no sentido de afirmação regional, de construção de um movimento no qual a produção tivesse uma carga de “pureza regional”. Era a possibilidade de reconhecimento dentro e fora. O discurso regionalista passa a ser desenvolvido como estratégia. Segundo Bourdieu:

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora. (Bourdieu, 2004, p.116)

O movimento artístico surgido em Campo Grande tem na sua gênese o desejo de constituir uma região, a identidade seria criada a partir da diferença. Como estratégia pregava um distanciamento do que Aline F. chamou de “modismos”, e Pietro Maria Bardi de “maneirismos da vanguarda”, o que fica evidente nas palavras de Aline F. a seguir:

Esta foi, sem dúvida, a grande ação desempenhada pela AMA, uma vez que se tornou geradora de estímulos, capaz de aprimorar o nível do trabalho dos artistas, reunindo-os em exposições, dentro e fora de Mato Grosso, porém mantendo-os distantes dos riscos da diluição ou dos modismos dos grandes centros. (Ibidem, p.173).

Estes princípios foram mantidos quando Aline F. e Humberto Espíndola foram convidados, em 1972, a implantar uma política de desenvolvimento artístico-cultural, na Universidade Federal de Mato Grosso, instalada na capital do estado. Aceitaram devido a dificuldades de desenvolvimento de ações culturais em Campo Grande, por falta de recursos e pelo distanciamento da sede do governo estadual.

Humberto Espíndola nasceu em Campo Grande, com formação em jornalismo e autodidata nas artes plásticas, participa da Primeira Exposição dos Artistas Mato-grossenses em 1966 e a partir de então se dedica exclusivamente às artes plásticas e à animação cultural. Como artista teve reconhecimento nacional e internacional com participação nas Bienais de São Paulo (1971), Medellín e Veneza (1972). Considerado o “carro chefe das artes plásticas” do Estado (Ibidem, p.191), juntamente com Aline F. desloca-se para Cuiabá em 1973, onde passam a centralizar suas ações.

O governo federal naquele período desenvolvia uma Política Nacional de Cultura, “voltada para o acesso, consumo e difusão da cultura popular e interessada na construção de uma *alma brasileira* para o consumo” (Guimarães, 2002, p.92), maneira de tornar a população apolítica. A capital vivia um momento de muitas modificações; consequência da estratégia de ocupação e desenvolvimento da região amazônica promovida pelo governo militar. O processo migratório, visando a ocupação dos grandes “espaços vazios”¹⁵ do Estado, tinha a capital posicionada em local privilegiado ocasionando drásticas mudanças e com isso:

iniciavam-se as grandes transformações pelas quais Cuiabá passaria, na sua arrancada ao progresso. Em pouco tempo, a cidade assume uma posição de metrópole regional e ganha uma Universidade Federal, que então oficializaria o endosso e apoio à continuidade do movimento plástico no Estado de Mato Grosso. Universidade jovem, mas atenta ao objetivo de congregar professores, cientistas e artistas para o reconhecimento e desenvolvimento da cultura local. (Ibidem, p.174).

Era o esforço coletivo dos intelectuais sob o pretexto de implementar uma política de desenvolvimento cultural, mas que de fato estava atendendo ao projeto de invenção da região. A “oficialização” do movimento nada mais é do que a instituição das “condições sociais” ou “campo artístico”, descrito por Bourdieu, que avalizaria a produção artística, dando suporte para a emergência dos artistas e produtores bem como

o conjunto das instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia dos bens culturais: locais de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (academias, salões, etc.), instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores (escolas de Belas-Artes, etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.), dotados das atitudes objectivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e da apreciação específicas, irreduzíveis às que têm curso normal na existência corrente e que são capazes de impor uma medida específica do valor do artista e dos seus produtos. (Bourdieu, op.cit., p.289).

¹⁵ Esse conceito foi utilizado para justificar ações “predatórias” de ocupação de grandes extensões territoriais ignorando as populações indígenas que já ocupavam as terras do estado antes da colonização, como já observado por Mario Cezar Leite (Leite apud Cocco, 2006, p.9).

Assim, em conjunto com a professora Therezinha Arruda¹⁶, traçaram os planos de ação para o desenvolvimento da cultura local, que resultou dentre outras ações na criação do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP) da UFMT, em 1974, com o objetivo de ser o “agente dinamizador das artes plásticas no estado” (Figueiredo, Op. cit., p. 175). O MACP era um dos instrumentos de atuação do projeto de produção de conhecimento e arte na região pela UFMT, denominado de CIAP – Centro de Informações de Artes Plásticas, aprovado em janeiro de 1974 (Ibidem, p.185). Ou seja, o projeto era bem mais amplo e previa um conjunto de medidas com um propósito bem definido. Para isso foi criado o museu.

Segundo Teixeira Coelho, o museu originalmente, na Grécia antiga, “designava antes uma instituição filosófica, lugar de contemplação onde o pensamento, livre de outras preocupações, poderia dedicar-se às artes e ciências” (Coelho, 2004, p.269). O museu como aparelho do campo artístico descrito por Bourdieu, tem a sua definição coadunada com a dos pensadores marxistas, assim descrita por Teixeira Coelho:

o museu representa a solução moderna para a cristalização do poder no campo da cultura e se apresenta como um espaço que, longe de congelado no tempo, possibilita o constante reajuste dos termos dessa relação de dominação de um modo de cultura sobre os demais. Com esta função, o museu se apresenta como instituição nominalmente pública destinada mais a *definir* do que conservar um patrimônio nacional, mais a hierarquizar as manifestações simbólicas dos diversos grupos sociais do que a unificá-las, mais a harmonizar as rupturas entre o passado e o presente do que a evidenciá-las. (Coelho, op.cit., p.273)

Tomando como parâmetro essa concepção de museu, o MACP surge como um instrumento, que pretendia ser ativo, de fazer a ligação entre o passado e o novo, entre a região e outros centros. Um local de definição e consagração do que seja considerada obra de artística. Entretanto o museu é criado em um período em que, assim como outros museus do mundo, é levado a atender às condições impostas pela sociedade capitalista, na qual os recursos financeiros são destinados mediante uma objetivação que justifique tal investimento. Entre os argumentos usados pelos museus para legitimar sua própria existência, a partir da década de 70,

¹⁶ A professora Therezinha Arruda chefiou a divisão de Cultura Popular no período de 1974 e 1975, e segundo Aline foram os anos em que teve uma intensa atuação. Posteriormente coordenou o Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional da UFMT. (Figueiredo, 1979, p.176).

estão “atendimento ao público e à comunidade” e “serviços educacionais” (Ibidem, p.270). Atendendo a essa nova demanda, surgem museus sem acervo e até mesmo sem edificação específica, e nessa realidade que o MACP inicia suas atividades. É provável que não tenha atingido todos os seus propósitos, pelos quais fora criado, por não terem sido dadas a ele melhores condições orçamentárias e físicas. Após 25 anos de a sua criação é que o MACP recebeu um espaço físico próprio¹⁷, ainda que diferente do que fora idealizado originariamente.

Trabalhando com a cultura popular e principalmente com as artes visuais, o MACP tenta, simultaneamente, a preservação dos valores tradicionais e o apoio irrestrito ao novo, contribuindo para a formação de um público receptivo para a arte brasileira contemporânea, e o aparecimento de um grupo de artistas capazes de ultrapassar as barreiras da província. (...) A intenção básica do MACP é despertar uma consciência crítica que forneça elementos para um melhor posicionamento diante da região e da sociedade em que vivem, objetivo de vencer limitações, vícios, horizontes estreitos, fazendo da prática artística uma forma de reflexão e de constituição da própria realidade em que vive. (Figueiredo, Op. cit., p.175).

Estes dois trechos demonstram claramente a intencionalidade das ações do museu. Várias questões são suscitadas a partir deles, como por exemplo, a respeito dos valores tradicionais que o museu pretende preservar. Que valores tradicionais são esses? Como preservar o tradicional e apoiar o novo? A produção artística que tem como mote criador a tradição obviamente está servindo a um projeto de construção regional. O “novo” criado a partir de instituições fundadas na história, na relação entre a construção de um conhecimento e o campo artístico, na acepção de Bourdieu em que a obra de arte “só existe enquanto objeto simbólico dotado de sentido e valor” (Bourdieu, op.cit., p.286), valor este que depende de um conjunto de ações por parte das instituições destinadas à sacralização da obra de arte. E outra constatação desse entendimento pelo viés da regionalidade é corroborada pelo que Durval Muniz afirma sobre o papel do folclore sobre a formação da regionalidade:

(...) o espaço é visto como estável, apolítico e natural, segmentado apenas em duas dimensões: o interno e o externo. Interno que se defende contra um externo que o buscaria descaracterizar. Um interno de onde se retiram ou minimizam as contradições. (Albuquerque Jr. 2001, p.79)

¹⁷ A sede do MACP na UFMT foi inaugurada em maio de 1999, fazendo parte do conjunto que compõe a Coordenação de Cultura da UFMT.

Tomando por base estas afirmações, é possível traçar um paralelo com os objetivos do museu. Aline F. ao dizer da intenção de fornecer elementos de conscientização para um “posicionamento diante da região”, coaduna como a afirmação de Durval Muniz de que a regionalidade para existir precisa equilibrar as contradições e diferenças internas assim como a relação com o externo que no caso de Mato Grosso, é demonstrado com o medo dos “maneirismos da vanguarda”. Foi preciso dedicar um esforço nesse intuito de formar artistas e público consumidor. Para isso proporcionava, segundo Aline F., o “apoio direcionado” ao jovem artista: “reuni-lo em exposições, coletivas ou individuais dentro ou fora de Mato Grosso, analisar obras, viabilizar as produções, ir ao seu encontro” (Figueiredo, 1990, p.30). A “política de animação” incluiu também a vinda de uma série de críticos de arte e artistas para exposições individuais, palestras, oficinas ou “simplesmente ver a arte local”. De acordo com Aline, esse intercâmbio facilitaria a formação das bases reais para a efetivação da universalidade de expressão, condição para que um artista possa ser reconhecido como tal (Figueiredo, 1979, p.176).

O projeto somente pôde ser efetivado pela atuação do que hoje é reconhecida como primeira geração de artistas: Humberto Espíndola, Dalva de Barros, João Sebastião e Clóvis Irigaray, sobre os quais comentarei no próximo capítulo. Eles foram os que conduziram, juntamente com Aline, a formação do grupo que é designado como segunda geração. Como em todo movimento havia uma sintonia quanto à busca de temas.

O enfoque temático nas artes visuais aconteceu por meio do fomento do que os jovens artistas possuíam: seu cotidiano. Foi na busca de suas referências que os artistas encontraram sua forma de dizer algo para o mundo. E a pintura foi o meio encontrado pelos artistas plásticos, pela facilidade com que era possível expressar a relação como o espaço físico e pelo caminho já trilhado com sucesso pelos artistas da “primeira geração”, então orientadores ou simplesmente como influenciadores. Eram referências para os jovens iniciantes.

A pintura fora o instrumento de viabilização. Fora o suporte mais prático para expressar o sentir caboclo deste grande espaço que é o interior brasileiro. A pintura tem a cor que pode expressar o calor, tem a dimensão que pode expressar a emoção da espacialidade continental das nossas lonjuras. O crítico Frederico Moraes já dizia, que em regiões como esta, o artista não pode sussurrar, precisa falar alto, berrar, sair de sua timidez, modo de quebrar o isolamento e os

desafios da distância. (Figueiredo, 2005, p.13)

Aqui também está evidente o discurso da regionalidade, quando faz referência aos grandes espaços, ao calor tropical, às cores, à idéia de isolamento. Outro aspecto que provavelmente levou à opção pela pintura, foi o fato dela ter ressurgido com toda força nos anos 70 e 80, nos movimentos de vanguarda do mundo. A pintura é considerada como “a primeira expressão da globalização nas artes plásticas” (Bueno, 1999, p.251). Os artistas iniciantes eram estimulados a buscar referências em seu dia-a-dia, sua história e experiências, buscar sua identidade, assim como buscar referências nos movimentos e artistas consagrados do local e da arte universal. Mas por que a opção pelo “popular”?

O mecanismo de instauração do regionalismo é similar ao do nacionalismo, principalmente com o do final do século XIX, como foi dito em capítulo anterior. O capitalismo precisa de condições e uma delas é a união do povo em torno de uma idéia. A idéia de região, tradicionalmente, se apóia na busca das raízes, na invenção de tradições que por sua vez opera no sentido de ligar o passado e o presente atenuando os conflitos que possam advir. A opção pelo popular é um modo de fazer com que o povo absorva a identidade regional (Albuquerque Jr., op.cit., p.78), pois é aí que ele se reconhece e se torna credenciado para entrar em contato como o “novo”. O popular é idealizado principalmente através do artesanato e do folclore (Ibidem, p.77). O MACP atuou por um determinado período na comunidade ribeirinha do Bairro São Gonçalo, local onde se concentrava a produção de cerâmica. Embora o folclore não tenha sido objeto de atuação direta do MACP, Durval Muniz faz uma observação sobre a relação entre folclore e o regionalismo, mas que pode ser estendida à cultura popular de modo geral:

O folclore seria um elemento de integração do povo nesse todo regional. Ele facilitaria a absorção dessa identidade regional pelas camadas que se buscava integrar á nova sociedade em gestação. O folclore apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna. O uso do elemento folclórico permitiria criar novas formas que, no entanto, ressoavam antigas maneiras de ver, dizer, agir, sentir, contribuindo para a invenção de tradições. Construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região. Ele seria esse elo entre o passado e o presente. Ele

permitiria “perpetuar estados de espírito”. (Albuquerque Jr., op.cit., p. 78).

Essa observação se encaixa bem quando é feita em paralelo ao caso da atuação da Universidade por intermédio do MACP. Ao mesmo tempo em que o uso do popular é uma estratégia de equilíbrio interno também está vinculado à receptividade externa. Esse aspecto está ligado à representação já existente na imagética de “quem é de fora”, do outro. Quem é de outra região possuía uma imagem pronta, e de certa maneira pejorativa, do que vinha a ser Mato Grosso: terra de florestas, povoada por índios ferozes e animais; a ocupação “civilizada” era dada pela exploração agropecuária, mas não a urbana. Ser visto como pertencente a uma região provinciana, como foi dito, incomodou o grupo da “Primeira Exposição” em 1966. Entretanto, essa mesma imagem de província foi usada como tema desde a “primeira geração”: Humberto Espíndola com a “bovinocultura”, João Sebastião com a fauna, frutas e cores, Clóvis Irigaray com os índios e Dalva com o registro do “cotidiano provinciano”.

A arte no Brasil passava por um momento de afirmação em que o foco temático dizia respeito às questões referentes ao indigenismo, à cultura popular e ao regionalismo, assim como em toda a América Latina. Havia uma tendência à descentralização artística, mas que ainda hoje se mostra ineficaz, uma vez que o pólo Rio-São Paulo ainda detém a hegemonia de mercado, de distribuição de verbas e de investimento público e privado. A universidade queria atrair, não somente com o discurso, mas com práticas, o cidadão comum, o povo. Que povo? E por que cultura popular?

A designação popular pressupõe a existência de classes, por ser uma denominação baseada na diferença. Segundo Marilena Chauí, a expressão popular “é suficientemente ambígua para levar à suposição de que representações, normas, atos encontrados entre as classes dominadas são *ipso facto* do povo” (Chauí, 1979, p.122), isto é, cultura popular é uma representação de classe dominada criada pela classe dominante.

A cultura popular, pela sua aparente suscetibilidade, enseja discussões inclusive podendo ser confundida com a cultura de massa, o que é outra questão. No caso deste trabalho, é importante definir qual a extensão do campo de análise da questão cultural. A cultura criada para ser a representante da região, é a cultura de

todas as classes envolvidas no processo das relações sociais. Nesse aspecto, o que ocorreu aqui, também se deu na constituição da cultura nacional, nesse aspecto Ferreira Gullar assim falou sobre o conceito da cultura brasileira:

“Cultura Brasileira existe porque existe uma história que se desenrola dentro dos limites geográficos do país, sob condições econômicas, políticas, administrativas e culturais específicas. Ela tanto é produzida pelo povo analfabeto como pelas camadas alfabetizadas e pelas elites intelectuais, é um produto ideologicamente confuso e contraditório, marcado na maioria dos casos pela alienação cultural e política em que vivem as grandes massas populares, e não só elas. Portanto, se a cultura brasileira não é sinônimo de ‘cultura da classe dominante’, tampouco é sinônimo de cultura revolucionária ou ‘cultura nacional-popular’”. (Gullar apud Santaella, 1982, p.37)

A “cultura popular” que fomentou e alicerçou a produção artística regional, como representação legítima da cultura mato-grossense, era de origem popular, sendo esta entendida como classe dominada, mas servia também ao discurso da classe dominante; discurso articulado pela elite intelectual.

Mesmo considerando a cultura popular como uma cultura de um grupo categorizado socialmente como inferior, ela é caracterizada pela sua autenticidade e autonomia (Cuche, 2002, p.148). Aparentemente subalterna, a cultura popular é caracterizada também por ser uma cultura de resistência e pode assumir outras facetas como maneira de resistir à dominação por parte de outra cultura.

(...) Michel de Certeau [1980] define a cultura popular como a cultura “comum” das pessoas comuns, isto é, uma cultura que se fabrica no cotidiano, nas atividades ao mesmo tempo banais e renovadas a cada dia. Para ele, a criatividade popular não desapareceu, mas não está necessariamente onde a buscamos, nas produções perceptíveis e claramente identificáveis. Ela é multiforme e disseminada: “Ela foge por mil caminhos”. (Cuche, op. cit., p.150)

Acreditava-se que o país corria o risco de estrangeirizar-se, sucumbir aos apelos do consumismo que traziam novos valores. A adoção de novos hábitos pressupõe o esquecimento dos velhos hábitos e produz o medo da perda das raízes, tão caras a uma nação que vive em constante processo de auto-afirmação. A cultura popular seria uma saída para encontrar as “verdadeiras raízes” do homem brasileiro. O homem brasileiro pobre, sem acesso aos meios de consumo e, portanto, com menor possibilidade de ser contaminado com os hábitos de outros centros produtores de cultura. A cobrança que era feita pela sociedade fundada nas relações

sociais e econômicas capitalistas, era justamente a originalidade, então era preciso criar um repertório cultural para ser designado como cultura local, isto é, o novo com cara de antigo. Até então, não havia essa preocupação em larga escala, pois os confrontos com outras manifestações eram escassos. Semelhante ao ocorrido no Nordeste, conforme analisado por Durval Muniz de Albuquerque em sua obra *A invenção do Nordeste e outras artes*, em que houve a necessidade de criação das tradições, desdobrando para a construção de uma história para a região. Segundo Durval a tradição proporciona o “equilíbrio entre uma nova ordem e a anterior” (Albuquerque Jr., op.cit., p.76).

Em Mato Grosso, fato similar ocorreu na área cultural. Foi preciso estabelecer as bases históricas sobre as quais repousariam as tradições artísticas. Aline Figueiredo afirma, a respeito do papel cumprido pela universidade, como “catalisadora de idéias: erudição se importa para uma região. Mas a região só se conhece quando capaz de exportar o reconhecimento da própria cultura” (Figueiredo, 1990, p.22). Realizou-se então, uma pesquisa de produção cultural da região. Dentre os produtos oriundos dessa pesquisa estão os livros utilizados como fonte neste trabalho: “As artes plásticas em Mato Grosso nos séculos XVIII e XIX” de Carlos Francisco de Moura, “Artes Plásticas no Centro Oeste” e “Arte aqui é Mato” ambos de Aline Figueiredo, além de catálogos das exposições realizadas no MACP. Posteriormente Aline F. ainda publica: “A propósito do boi” (1994) e “Dalva de Barros: garimpos da memória” (2001). Todo esse material serviu de alicerce para a política de ação cultural desenvolvida pela universidade que foi totalmente calcada na expressão do popular. Aline assim justifica essa opção:

Tudo se prepara para o aparecimento de uma segunda geração de artistas mato-grossenses. Essa geração surge de um ponto básico e comum: o popular. Falo do popular, não do populacho ou do folclórico. Por quê? Porque o homem do povo, o caboclo da terra fora o talento que acorrera espontaneamente ao manancial daquele terreno bem arado para brotar pinturas de boas raízes. (Figueiredo, 1990, p.38).

Aline não faz uma distinção entre popular e povo, ela apenas distingue os dois termos entre o *populacho* e *folclórico*. Já foi colocada anteriormente a correlação entre o popular e o folclórico no contexto do regionalismo. Entretanto, o sentido de que fala a autora é o de que foram criadas condições de produção na área cultural.

Quem seria, então, o ator social apto para representar o papel de agente de produção? O homem do povo é que está mais capacitado para ser semeado e dar bons frutos. É comum no meio educacional dizer que é preferível trabalhar com o aluno que não sabe nada, pois é um livro com páginas em branco, prontas para serem escritas. Creio que essa metáfora vem descrever bem um aspecto da política para as artes implantada pela Universidade Federal de Mato Grosso. Com esse intuito, foi traçado um percurso de atuação que a própria Aline descreve:

(...) O investimento da UFMT esperou do popular uma contribuição que pudesse acrescentar essa cultura perante a visualidade brasileira. Quais foram seus percursos? Partiram da investigação das próprias identidades. Em nenhum momento viram desvalorizadas as intuições, nem desligados do seu meio. Ao contrário, foram estimulados a situar a própria casa, a rua, o bairro, a cidade, o Estado, o continente e o mundo. Portanto, a pintura tivera essa função localizadora da descoberta de si mesmos. Desse modo, a reflexão da circunstância, ao mesmo tempo em que situa o artista, resgata o homem da terra, tornando-o produtor de cultura. (Figueiredo, 1990, p.38).

Aqui fica evidente o que era esperado como “fruto”: obras artísticas que viessem a realizar as expectativas das regiões hegemônicas sobre as regiões emergentes. Obras que não contestassem as “circunstâncias” em que cada artista vivia e que pudesse situá-lo no mundo, inseri-lo no sistema produtivo, como artista produtor, capaz de sobreviver com seu trabalho.

O processo de formação de um artista oriundo de classes menos favorecidas, com pouca instrução formal, normalmente resulta no estágio inicial em uma produção com características de estilo chamado de primitivo ou *naïf*. Com o destaque que estes jovens artistas conseguiram, criou-se um estereótipo de estilo para a *arte de Mato Grosso*, a arte de cunho regionalista, ainda que a maioria desses artistas tenha evoluído em termos de linguagem estilística, com melhor domínio de técnicas e amadurecimento, para outros estilos e meios. Mesmo assim, ainda hoje reverbera a identidade criada para a *Arte Mato-grossense*: a de ser primitiva.

Arte primitiva ou *naïf* (francês) é a designação de uma manifestação artística que tem como característica principal a ingenuidade, a ausência do primor acadêmico, não sendo exigida do artista formação sistemática: “o artista primitivo apresenta soluções de profunda intensidade poética, que, na maior parte dos casos,

consistem na personalização da tradição coletiva popular sem o alicerce da técnica erudita” (Arte no Brasil, 1979, p.821). As obras *naïfs* possuem normalmente composições planas e figurativas, sem o recurso da perspectiva aérea. Tendem ao uso das cores puras. A temática é sempre o universo particular do artista, daí ser considerada individualista, muito embora suas referências sejam: a cultura popular, a religião, a natureza e o cotidiano do artista. Segundo Antonio Nascimento:

O artista plástico dito *naïf* ou ingênuo é geralmente um autodidata que se expressa plasticamente de maneira instintiva, espontânea e original. Não está preocupado com conceitos, deixando aflorar naturalmente a sua sensibilidade, os seus devaneios oníricos, as suas emoções e as experiências adquiridas no seu meio sociocultural, registrando de forma marcante e peculiar as situações fantásticas e inusitadas, assim como os acontecimentos simples, singelos, humorísticos e, até mesmo, trágicos. (Nascimento, 1998, p.6).

A palavra *naïf* foi primeiramente utilizada no final do século XIX com o surgimento do artista Henri Rousseau (1844-1910). Por ser uma expressão tecnicamente acessível a qualquer indivíduo, é um estilo bastante comum às pessoas oriundas das camadas populares da sociedade, contudo vários artistas, em fase já amadurecida se voltaram para esse estilo, provavelmente pela similitude com a expressão infantil. O Brasil está incluído em uma lista dos cinco países que mais se destacam como a França, Itália, Haiti, a ex-Iugoslávia.

A arte primitiva veio à tona no Brasil com o Movimento Modernista, desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922, tendo adotado o *naïf* como estilo, uma vez que pregava a busca de uma arte genuinamente brasileira, e encontrou na arte de origem popular essa característica. A obra de Tarsila do Amaral encarna o ideal modernista de buscar o estilo de pintura nacional. No período da ditadura militar, além de uma diversidade de linguagens, há uma ênfase ao nacionalismo e a arte popular passou a ter uma boa aceitação de mercado. Sobre a arte primitiva nos anos 70, Suzana Guimarães analisa:

A propósito da arte primitiva teríamos que, em princípio, ela se oporia ao conceitualismo e ao hermetismo de grande parte da produção de arte de vanguarda acusada de afastar das exposições o grande público – desejoso de uma maior integração da arte com as coisas da vida, do cotidiano, inclusive da política; (...). No entanto, a voga da arte primitiva pode ser vista como um sintoma do hibridismo cultural do período, que teria vindo ocupar o vazio de imagens provocado

pela crítica da visualidade, pela assepsia visual das correntes minimalistas, (...). Esta arte a favor de uma unidade nacional tenta forjar uma totalidade sem conflitos, a ponto de se contrapor ao processo de transformação das linguagens artísticas. (Guimarães, 2002, p.92).

Em Mato Grosso, encontrou espaço no início dos anos oitenta, mas atualmente somente dois artistas têm estado em evidência no cenário nacional: Nilson Pimenta e Adão Domiciniano, mas vários outros têm, em sua obra, elementos característicos da arte primitiva.

Concomitante à política para a cultura desenvolvida pela UFMT, o governo do Estado, em 1975 cria a Fundação Cultural, mas suas ações se efetivam a partir do ano seguinte. Devido a uma série de fatores, dentre eles a escassez de recursos e falta de estrutura, a Fundação iniciou suas atividades dando ênfase às artes plásticas, centrando-se na baixada cuiabana, unindo-se ao movimento já em atividade na universidade. Sob a presidência de Lenine Povoas¹⁸ e a assessoria técnica de Aline Figueiredo e Humberto Espíndola foram criados o Ateliê Livre, a Pinacoteca, e o Salão Jovem Arte Mato-grossense. Todas essas ações tomadas em conjunto foram fundamentais para a extensão dos resultados obtidos. Segundo Suzana Cristina Souza Guimarães essa sintonia “nos permite falar em uma política oficial” e comenta:

Essas instituições da cultura, erigindo um verdadeiro *front* de batalha em prol da preservação da memória cuiabana, bem como de incentivo às variadas manifestações da cultura regional, passam a catalogar e, simultaneamente, a construir um amplo acervo do que passam a definir como expressão do regional – na música, na literatura, na dança, no artesanato, nas artes plásticas, no teatro, na arquitetura, na história, etc. -, que, por isso, deveriam ser conservados para a posteridade. Frente a ameaça de perda de referenciais espaciais, sociais e existenciais, pretende-se – conforme uma idéia de arquivo – organizar discursiva e artisticamente esse tempo redescoberto bem como constatar e lamentar seu desaparecimento, seu fim. (Guimarães, 2002, p.81-82)

O governador de então era o engenheiro Garcia Neto. Sua esposa e primeira

¹⁸ Lenine Povoas além de escritor, historiador e membro da Academia Mato-grossense de Letras e Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, desenvolveu atividade política tendo sido eleito deputado estadual nas décadas de 40 e 50 e vice-governador de 1966 a 1970, durante o governo de Pedro Pedrossian (Povoas, 1982, p.9) .

dama Dona Maria Ligia de Borges Garcia¹⁹, além de ter atuado nas questões da área de assistência social, foi uma incentivadora das atividades artísticas, participando da implantação da Fundação Cultural e a também da Casa do Artesão, por intermédio da PROSOL – Fundação de Promoção Social, que proporcionava um espaço de comercialização das obras dos artesãos e jovens artistas da cidade.

Como já afirmado anteriormente, o objetivo era criar um núcleo de produção, que pudesse se estabelecer com competência dentro e fora do Estado, aliado à formação de um público consumidor com nível de julgamento tal que, como um círculo vicioso, forçaria os artistas a se aperfeiçoarem constantemente. Para isso, estabeleceu-se um contato mais direto com o que era produzido em outros centros, como São Paulo, Brasília, Goiânia; ora trazendo exposições de artistas de renome e palestras de críticos de arte, ora levando os artistas em formação para outros centros, como forma de atualização e integração como outros mercados consumidores. Foi importante criar as condições de fixação do artista na terra como afirma Aline F.:

Alimentando o meio artístico e permitindo a interação necessária entre o artista e o público, favorece a afirmação do seu trabalho, criando condições para sua permanência em solo mato-grossense, evitando-se o afluxo aos centros saturados e, principalmente, impedindo a diluição de seu trabalho na busca inadequada e inconsciente da universalidade de expressão sem bases reais para sua efetivação. (Figueiredo, 1979, p. 176)

Ou seja, era imperioso que o artista, de origem humilde, fosse protegido ante as “tentações da metrópole”. Isso poderia colocar todo o trabalho por água abaixo. O contato direto com outras regiões poderia esvaecer a produção e seu caráter de arte regional, pois com disse a autora, pressupondo que existe uma tendência de busca da *universalidade de expressão*, se ela ocorresse sem a devida orientação, o artista seria levado a percorrer outros caminhos fugindo aos objetivos do projeto de arte regional. Um dos efetivos instrumentos de ação que atuou na formação foi o Ateliê de Arte. Os jovens artistas eram orientados pelos artistas-professores mais experientes. Foram instalados dois: o primeiro na Fundação Cultural (1976) e o segundo na UFMT, por intermédio do MACP (1981). Ambos foram denominados de

¹⁹ D. Maria Ligia, segundo Aline F., participou do episódio da escolha da sede para a Fundação Cultural, o Palácio da Instrução, o edifício público mais imponente do centro da cidade, que naquele período era ocupado pela secretaria de segurança e os órgãos de informação do governo militar.

Ateliê Livre. Aline F. descreveu o funcionamento da primeira unidade, supervisionada por Dalva de Barros:

O Atelier é antes de tudo um local descontraído onde existe, além dos pincéis e das tintas, o calor necessário para que haja movimentação. Descompromissado com modelos, estilos ou escolas, o Atelier não é um reduto elitista, pelo contrário, é popular. Por lá circulam jovens de dez a trinta anos, residentes em bairros afastados e humildes da cidade. Além de pintar e desenhar, tomam conhecimento das atividades e promoções da Fundação Cultural e do Museu de Arte e de Cultura Popular, passando a freqüentá-las. (Figueiredo, 1979, p.177)

De fato, esse era o espírito que pairava no ar do Ateliê. Tive a experiência de ir esporadicamente ao Ateliê, pois o via como um ponto de encontro, como disse Aline, era onde se podia tomar conhecimento do que estava acontecendo no meio artístico. Entretanto, o descompromisso com modelos, escolas e estilos era aparente, uma vez que tudo levava ao resultado da arte com engajamento regionalista. Eram várias as influências: desde as obras expostas nas altas paredes do Ateliê – obras dos artistas da primeira geração e reproduções de obras de artistas consagradas da arte nacional como Tarsila do Amaral – e até mesmo a Dalva, que pintava suas obras no mesmo recinto. Havia uma indução quanto ao que deveria ser produzido, e isso caracteriza a instituição de “escola” – lugar onde se doutrina uma idéia seguida por todos. Sobre o aspecto de instituição canônica em que se transformou o Ateliê Livre, Suzana Guimarães comenta:

Acaba criando normas e técnicas (e vigiando) para a produção de uma pintura “regional”, agenciando imagens e as impregnando de sentidos, ou daquilo que consideravam ser típicos do regional. (Guimarães, 2002, p.94)

Outro instrumento que fez parte da máquina de animação cultural foi o Salão Jovem Arte Mato-grossense, que serviu para lançar os artistas. O Salão é o que Bourdieu chamou de “instâncias de consagração”, e que muito contribuiu para o sucesso da ação empreendida pela Universidade Federal e Governo Estadual, tendo ainda repercutido na esfera municipal com algumas ações como criação da casa de Cultura, etc.

Obviamente, não se pode reduzir tudo o que houve nas artes visuais em Mato Grosso nos anos setenta e oitenta do século XX, no movimento coordenado por

Aline F. e Humberto Espíndola. Mas indiscutivelmente, este foi um movimento que trouxe marcas profundas na produção artística até os dias de hoje.

A partir da segunda metade dos anos 80, o cenário para as artes mudou e devido a uma série de fatores tais como: o não investimento por parte do poder público para o fomento da cultura em geral e formação dos artistas, houve um decréscimo qualitativo e acréscimo quantitativo; isto é, muitos passaram a produzir, mas poucos com qualidade artística. A questão regionalista ainda é visível na produção das artes visuais da atualidade, mas percebe-se também que a crise é maior. Entretanto, como o objeto em discussão aqui é a regionalidade e as artes visuais, creio serem pertinentes algumas considerações acerca da visualidade em si para, posteriormente, tentar compreender como a representação visual é utilizada no processo de construção da identidade regional.

Foto publicada no folder da exposição “Dalva e o Atelier Livre” em 1979. MACP/UFMT.



Foto publicada no folder da exposição “Os meninos pintores do Pedregal” em 1982. MACP/UFMT.



Cap. 3 - Identidade e Signo

*Uma imagem vale por mil palavras*²⁰

Como foi apresentado resumidamente em capítulo anterior, as artes visuais no Estado de Mato Grosso somente tiveram uma visibilidade maior, dentro e fora do estado, quando foi posto em prática o projeto de desenvolvimento das artes pela Universidade Federal que tinha como meta o desenvolvimento de um núcleo produtivo de caráter regionalista. Com esse intuito, foi preciso criar uma visualidade para a região. A discussão aqui está no campo da relação entre as imagens produzidas pelos artistas visuais e a construção da identidade regional. Onde podemos encontrar, ou melhor, inventar o *ser mato-grossense*? Nas imagens que vemos? Se a idéia de região é uma criação, então a imagem que ela representa também precisa ser inventada.

A vista diz muitas coisas de uma só vez. O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha. Não está *cercado* pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmo-nos de um centro de ser. E, se o queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao 'recolhermo-nos' em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior. (Bachelard, 1993, p.218).

É neste complexo jogo de tentar se enxergar olhando de fora para dentro de si mesmo, que buscamos encontrar indícios identitários, por mais que o "exterior", como afirma Bachelard, possa aprisionar. A configuração de um ser regional está inserida no campo da criação de uma aparência, de uma forma exterior que possua a consistência suficiente para caracterizar como pertencente a algum lugar. A opção de tomar um *devaneio bachelardiano* como ponto de partida para refletir sobre a representação e a identidade, já reflete a necessidade de adentrar pelo viés da subjetividade. Entretanto, tentarei contornar buscando somente as concepções que contribuam para a apresentação da iconografia regionalista. Ao dizer *olhar de fora*, seria bom lembrar que a identidade também é construída por meio da diferença. Ou seja, a imagem que temos de nós mesmos tem origem na imagem que o "outro" tem

²⁰ Provérbio de origem chinesa.

de nós.

O homem é um ser estético e sua comunicação se dá por meio da criação de imagens, que proporcionem um prazer estético. A compreensão teórica da comunicabilidade das imagens sógnicas ainda não está totalmente resolvida, porém as reflexões trazidas por alguns estudiosos, nos indicam caminhos e possibilidades de atingir este intento. Nos dizeres de Gombrich: “Os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria, e que quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber” (Gombrich, 1986, p.7).

O pensamento se dá por meio de imagens. A linguagem é visual e os códigos estão todos ligados de alguma maneira a uma imagem. Quando uma referência é feita a uma região, imediatamente nos vem uma imagem dessa região. A imagem é que dá significado a ela; é a imagem que representa a região.

A definição de imagem aparentemente seria simples, mas devido a sua larga utilização torna-se uma difícil tarefa. Parto do pressuposto de que a imagem é produto de um sujeito, seja ele produtor ou receptor. Em primeira análise, ela seria um objeto que teria relação com um outro que estaria representando e a sua interpretação seguiria *leis particulares* (Joly, 2000, p.14).

Ao falar de visualidade regional, senti necessidade de uma pequena incursão na teoria da imagem. A questão que surgiu neste ponto foi: como interpretar uma imagem? As imagens dizem alguma coisa, seja como representação do mundo concreto, material, seja do mundo inconsciente, imaterial, subjetivo. As imagens nas artes visuais funcionam como um espelho do mundo em que vive o artista e do mundo em que vive o observador. O que está representado retrata o momento do artista impregnado de todas as suas experiências vividas, consciente ou inconsciente. No ato de fruição por parte de um observador, ela pode adquirir outras significações, por estar sujeita ao nível de compreensão do mesmo. Cada imagem possui significado, ou seja, é a representação de alguma coisa, mesmo que seja um sentimento ou sensação.

Quando representam algo que existe no mundo real, são chamadas de imagens diretas, e indiretas quando sugestionadas por meio de estímulos de imagens mentais. O estudo das imagens é o tema de estudo tanto da ciência cognitiva quanto da semiótica. No âmbito destas duas áreas do conhecimento, o termo *representação* ocupa uma relevância fundamental para a compreensão das imagens que vem de algum tempo:

O conceito de *representação* tem sido um conceito-chave da semiótica desde a escolástica medieval, na qual este se referia, de maneira geral, a signos, símbolos, imagens e a várias formas de substituição. (Santaella, Noth, 1998, p.15).

A autora ainda coloca que existem várias tentativas de se chegar a um conceito, porém, freqüentemente carecem de precisão²¹. No entanto, a semiótica é a área da ciência que pode gerar uma teoria que permita uma visão mais generalizada a respeito da imagem e sua significação. Tanto na ciência cognitiva quanto na semiótica, o conceito de representação tem tido uma grande variabilidade de conceituação dada a sua importância. Pode ser compreendida como *signo, relação sígnica, referência, apresentação*:

“Na semiótica geral, encontram-se definições muito variadas do conceito de representação. O âmbito da sua significação situa-se entre apresentação e imaginação e estende-se, assim, a conceitos semióticos centrais como signo, veículo do signo, imagem (“representação imagética”), assim como significação e referência.” (Santaella, Noth, 1998, p.16)

Entretanto, para este trabalho utilizarei apenas os princípios básicos da semiótica, visto que é uma área do conhecimento que envolve e exige um domínio maior de seu corpo teórico e não será possível adquirir neste momento. Principalmente para não desviar do objeto de discussão que é a regionalidade nas artes visuais em Mato Grosso. Logo, mesmo com a diversidade de conceitos, a representação é a atribuição de um significado a algo que representa outra coisa. Por exemplo, a imagem de um pacu, como a representação cultural da cidade de Cuiabá. É uma representação simbólica. Esse processo de substituição é resultado de um hábito, *uma prática*, e nas artes visuais *uma prática simbólica*. É por meio da representação que é possível uma compreensão do mundo. Martine Joly afirma que a imagem como representação é consequência *da analogia ou da semelhança*:

Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é percebida como *representação*, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo. (Joly, 2000, p.39).

²¹ A autora aponta que os problemas na discussão da conceituação da representação estão na esfera da tradução entre os diversos idiomas.

Aqui nos interessa caminhar no sentido de buscar uma melhor compreensão da imagem enquanto veículo de transmissão cultural, reflexo de um processo de experiência de vida do criador de imagens, e representação de um segmento da sociedade. Essa interpretação passa necessariamente pelo entendimento do que venha a ser o signo e qual o seu papel na configuração do sujeito. Já foi falado anteriormente sobre a relação entre signo e identidade no âmbito da linguagem, e considerando a instabilidade da linguagem (Silva, 2000, p.78), o signo como dependente dela também adquire essa característica. Daí decorre uma complicação, uma vez que ao tratar de identidade o comum é pressupor estabilidade. O mesmo ocorre com o signo enquanto imagem de uma identidade.

De um modo geral, signo é o que designa algo quando este é percebido – “cores, calor, formas, sons – e a que se dá uma significação” e a ciência que estuda suas especificidades, como classificação, interpretação é, como já afirmado anteriormente, a semiótica ou semiologia, (Joly, op.cit., p.30).

C. Peirce²² classificou as formas de representação do signo na semiótica. Segundo o mesmo: semiótica é a doutrina do signo, e o signo enquanto produto cultural. Se o signo é que diz que algo é, é ele que tem o poder de identificar o mesmo, daí ser de fundamental importância na questão identitária. Ao relacionar o signo e a formação da identidade cultural, é imprescindível que seja feito no âmbito da semiótica. “Todo pensamento é um signo” (Peirce, 2003, p.253).

Assim como a linguagem, a imagem pode transmitir mensagens e para isso também se vale dos signos. Ela atua não só como instrumento de comunicação, mas também tem a função de relacionar o homem com o mundo (Jacques Aumont apud Joly, op.cit., p.59). Esta comunicação permite ampliar o caráter funcional da imagem como um *instrumento de conhecimento*. Ao considerar a cultura como um sistema de transmissão de textos, e que esse processo ocorre por meio dos signos, infere-se que a cultura é estudada pela semiótica. Não a cultura de um indivíduo, mas a da coletividade, contextualizada pela memória para que exista a percepção e a significação.

Peirce classificou o signo em três tipos: ícone, índice e símbolo. Enquanto ícone o signo tem relação direta e análoga com o que está representado, é um

²² Charles Sanders Peirce (1839-1914), norte-americano, foi o fundador da semiótica. Cientista, historiador, filósofo, lógico e matemático. Considerado um gênio da moderna ciência, ampliou a noção de linguagem e do signo. Foi o enunciador da tese anticartesiana de que todo pensamento se dá em signos (fonte: <http://www.pucsp.br/pos/cos/cepe/semiotica/semiotica.htm>)

desenho figurativo, uma fotografia, ou uma imagem *síntese* como, por exemplo, um desenho estilizado de um peixe, que pareça com um peixe, é um ícone. O índice mantém uma relação de causa e efeito com o que está representado, como no caso da imagem de fumaça que indica que há fogo ou a representação de uma pessoa magra, esquelética com olheiras, tem relação com fome e doença. Já o símbolo é um *signo convencional*, arbitrário isto é, ao longo do tempo certas imagens foram adquirindo significados, que não necessariamente tenha relação com a sua forma, como por exemplo, a clássica pomba branca que representa a paz (Ibdem, p.35-36). No campo da linguagem verbal qualquer palavra é um símbolo. Esta divisão do signo foi considerada como a mais importante pelo próprio Peirce (Peirce, 2003, p.64).

Peirce faz ainda uma classificação do ícone relacionando-o analogicamente à imagem com o que representa. Distingue o ícone em imagem, diagrama e metáfora. Na categoria de *imagem* estão os ícones que constituem uma relação direta com o objeto que está sendo representado, uma foto, pintura figurativa que mantém características formais do objeto. O *diagrama* tem relação com a estrutura do objeto, são os esquemas, organogramas, projetos em que mostra apenas que existe uma interação das partes com o objeto todo. As *metáforas* são os ícones que mantêm uma relação de *paralelismo qualitativo*, ou seja, por meio da associação simbólica na qual a idéia a respeito de algo é generalizada e associada a uma imagem, como por exemplo, a imagem de um círculo por trás de uma cabeça humana simboliza que se trata de um ser divino (Joly, 2000, p.37).

Outra distinção que considero pertinente neste trabalho é a distinção entre signo icônico e signo plástico²³. É icônico quando se refere aos aspectos do *mundo visível* e plástico quando representar formas em si mesmas (*figuras puras e abstratas ou formas coloridas*) (Santaella e Noth, 1998, p.37).

Estas classificações são importantes neste trabalho para uma melhor análise das imagens produzidas por alguns artistas, e para estabelecer qual ou quais as relações com o processo de identificação na cultura mato-grossense. A teoria semiótica desenvolvida por Peirce é muito mais complexa do que está citado até aqui, mas como o objeto deste texto não está centrado na teoria semiótica, irei me valer apenas do que pode servir como ferramenta de estudo.

²³ Esta classificação é citada como parte integrante do trabalho de Göran Sonesson: *Pictorial concepts* (1989) e Francis Edeline et al.: *Traité du signe visuel* (1992).

O estudo das imagens pictóricas está, na semiótica, no campo da iconologia, desenvolvido principalmente por Panofisk²⁴. Sua teoria consiste em atribuir uma seqüência, ou etapas na interpretação das imagens. A primeira trata-se da *pré-iconográfica*, em que o significado da imagem fica restrito à identificação ou descrição pura da forma. A segunda é a *iconográfica* propriamente dita, em que as imagens são nomeadas segundo informações *a priori*. O conhecimento de história, das alegorias é imprescindível. Já a terceira etapa, a *iconológica*, corresponde à fase simbólica na qual a imagem é interpretada de acordo com seu *conteúdo intrínseco*, para isto Panofski sugere que se faz necessário uma faculdade mental plena de “intuição sintética”, e que pode estar mais desenvolvida em leigo com talento do que num estudioso erudito.” (Panofski, 1989, p.37). Ou seja, não basta um profundo conhecimento enciclopédico de tudo o que o ser humano produziu, mas também uma sensibilidade que, às vezes, é inata de perceber as possibilidades de comunicação das imagens. As imagens podem transmitir sensações e significados que vão além, ou que, pelo menos, são ignorados pelos autores.

A intenção até aqui é buscar uma maneira teórica de relacionar a produção visual com o processo de criação de identidade regional. Questões surgem e respostas são buscadas sem a certeza de encontrá-las. Como disse Carlo Ginzburg: “deixei-me levar pelo acaso e pela curiosidade...” (Ginzburg, 2003, p.12) ao tratar entre outras coisas da reflexão sobre o método de pesquisa histórica e autenticidade. O autor faz uma análise crítica sobre textos de história da arte em que é analisado o método desenvolvido por Warburg e seus discípulos, onde a questão colocada é: quem tem maior poder de interpretação de obras de arte – a análise formal ou a investigação histórica? Partindo dos escritos *warburgianos* até Gombrich, considerado pelo autor como o que mais se aproximou de um método de análise confiável, ou pelo menos mais completo. Mas que ainda existe um longo trecho ser percorrido.

A arte mato-grossense foi criada em um processo dinâmico pelo qual a arte universal passou: a transmissão de um artista para outro, com orientação determinada. Os artistas receberam orientação no sentido de enxergar a sua realidade. Quando não se tem nenhuma orientação didática é muito fácil enveredar por caminhos mais obscuros. E as dificuldades aumentam na medida em que não

²⁴ Erwin Panofski teórico da história da arte, autor de vários ensaios, em que busca relacionar a obra de arte e o contexto em que ela foi produzida.

existe um eixo norteador. Encontrar o próprio caminho no intuito de saber ver e ler a realidade a sua volta. Os orientais têm um ditado que diz: “saber ver as dez mil coisas contidas na cabeça de um alfinete”, sobre a dificuldade de ver realmente tudo o que está a nossa volta. Nas artes plásticas, isso pode ser estimulado pela observação do trabalho de outro artista. É a construção do estilo.

Ao compreender a arte como expressão de uma cultura, estamos obviamente considerando-a como definidora da mesma. E se a cultura é expressa por meio dos signos, vem a necessidade de definir também no campo da arte, a relação entre os três termos. A relação entre o signo, a arte e a identidade passa necessariamente pelo que vem a ser designado como *estilo*. Zílio nos dá uma definição de Meyer Shapiro:

“um estilo é antes de tudo um sistema de formas tendo uma qualidade própria e uma expressão significativa, através das quais são visíveis a personalidade do artista e a visão do mundo de um grupo. Também é o meio de transmitir certos valores dentro dos limites de um grupo, fazendo visíveis e conservando os que se referem à vida religiosa, social e moral através das insinuações emocionais das formas. Para os historiadores da cultura e para os filósofos, o estilo é a expressão da cultura, que contém a totalidade dos signos visíveis da sua unidade.” (Shapiro, apud Zílio, 1997, p.16)

O estilo freqüentemente é confundido com o rótulo. Existe uma diferença: o estilo é desenvolvido a partir das características do indivíduo, mesmo que inserido em um grupo, enquanto o rótulo é uma designação que vem de fora para o indivíduo. Quem rotula são os outros e soa como um carimbo que designa um produto. O estilo (derivado da palavra *stilus* – instrumento de escrita usado pelos romanos) tem uma conotação mais complexa na qual um artista expressa sua individualidade por meio de uma universalidade. Isto é, ele produz em função de influências e conhecimentos que foram produzidos anteriormente.

Gombrich afirma, sobre a evolução das artes visuais até a arte medieval, que “os egípcios tinham desenhado preponderantemente o que sabiam existir, os gregos o que viam; na Idade Média, o artista aprendeu a expressar também na sua obra o que sentia” (Gombrich, 1978, p.120). Essa conquista sustentava as orientações veiculadas aos artistas em formação, lembrando as diretrizes para produção de arte em Mato Grosso. A criação de um estilo individual dentro de um movimento coletivo, com o cuidado de não cair nas armadilhas do “maneirismo”. Em primeiro lugar, qual o significado da palavra?

O termo origina-se da palavra *maniera*, com o sentido de graça, equilíbrio e harmonia. A palavra desenvolveu uma variedade de sentidos ao longo dos séculos; no entanto, é geralmente associada à arte e aos artistas que mostravam abertamente um excesso de habilidade, virtuosismo e capricho. (O livro da Arte, 1996, p.506).

Atualmente o maneirismo ganhou o tom pejorativo referindo à representação como imitação, cópia. Pintar a “maneira de” hoje, assim com há trinta anos, é mais compreendido como uma cópia, imitação e este tema já foi objeto de definição por estudiosos como Gombrich. Ele demonstra em seu livro “Norma e Forma” a diferença entre imitação e assimilação (Gombrich, 1990, p.161). A imitação já não era vista com bons olhos desde o período medieval, entretanto durante o período em que foram criadas as academias de Belas Artes, a imitação foi adotada como modo de passar informações técnicas de construções pictóricas. Isso de certa maneira restringe a capacidade criativa de alguém que pretende ser artista como bem diz a epígrafe do ensaio de Gombrich: “É inútil que os pintores e poetas tentem criar sem materiais com os quais a mente possa trabalhar...” (Ibidem, p.171).

Walter Benjamin em seu célebre ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” comenta sobre a história da cópia:

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. (Benjamin, 1961, p.55)

Hoje a cópia, como mera representação da realidade (*mimeses*) já não significa tanto no contexto artístico. Desde o século XIX, com o advento da câmera fotográfica e a sofisticação das novas tecnologias de reprodução de imagens, que a técnica de representação perdeu o efeito que possuía, quando somente a mão humana, aliada ao talento em expressão de sentimentos, é que era capaz de provocar emoções em outras pessoas. Hoje ainda é possível um artista buscar esmero técnico na representação da realidade, porém terá de estar impregnada do que Benjamin chama em seu texto de *hic et nunc* além da *aura*.

A assimilação foi a abordagem escolhida para instruir os jovens artistas que freqüentavam o Ateliê Livre da Fundação Cultural nos seus primeiros anos. Na

assimilação, o artista faz uma releitura do estilo de outros artistas. Tentarei mostrar isso no próximo capítulo quando farei uma comparação, ao evidenciar os indícios de um artista, no caso João Sebastião, na obra de outra da geração posterior que é Adir Sodré. A assimilação pode ser bem ilustrada com um trecho de uma citação de Petrarca:

Portanto, devemos recorrer ao tom e à qualidade interiores de outro homem, mas evitar suas palavras, pois um tipo de semelhança está oculto, e o outro se salienta; uma cria poetas, a outra, macacos. (Petrarca, apud op.cit., p.161).

Os que foram “garimpados” e efetivados como artistas, só o conseguiram por terem tido a capacidade de assimilar seu objeto de trabalho: a arte, e prosseguir com sua evolução, integrado no seu tempo.

A criação artística se dá a partir de informações anteriores, isso explica o procedimento aplicado na formação dos artistas nas primeiras gerações. Eles deveriam buscar informações na História da Arte, nos artistas já consagrados e nas suas próprias vivências, “partiram da investigação das próprias identidades” (Figueiredo, 1990, p.38). A adoção de um percurso foi descrito por Bourdieu quando fala da emergência das condições sociais na criação do artista (Bourdieu, 2004, p.289), possibilitando o artista existir enquanto personagem de uma *economia de bens culturais*. Ou seja, o artista para ser integrado tem seguir “as regras de mercado”. É contraditório seguir regras em uma área cujo pressuposto é não ter regras. Tem que ser “artista”.

Cap. 4 - Iconografia mato-grossense

As artes visuais têm participação fundamental na construção de um repertório iconográfico de identificação da região em Mato Grosso. Cuiabá por ser uma cidade com mais de duzentos anos, é a capital do estado e onde está a maior concentração de população, a administração política, etc., teve no primeiro momento da história das artes visuais, a posição de representação do estado como um todo, ou seja, a sua iconografia serviu e ainda serve também, como a representação do estado. Hoje essa condição vem mudando paulatinamente, com o surgimento de outros pólos de produção artística com influências de outras regiões. O fato foi que as artes visuais tiveram Cuiabá como referência, portanto, os símbolos utilizados para a representação de Mato Grosso se fundem e confundem com os que representam Cuiabá.

A reflexão em torno da criação do vocabulário de imagens/ símbolos regionais nos traz o que Aline Figueiredo, poeticamente, registrou como pertencentes a um “baú iconográfico”. A metáfora do baú remete à visão de coisas antigas que são guardadas. O baú também simboliza o que é simples, rústico, e ao mesmo tempo em que guarda, preserva, deixa os objetos guardados, acessíveis a todos. É uma caixa com uma tampa que pode ser aberta a qualquer momento para se retirar ou colocar algo. Mas os símbolos da cultura mato-grossense já estavam lá? Se não, quem os colocou? Suzana Guimarães, em sua tese de mestrado sobre a arte e identidade cuiabana, observa que:

Para um historiador esses objetos não estavam lá desde e sempre. Foram colocados lá. Foram, antes de qualquer coisa, selecionados. Muitos são os que foram colocados nesse baú, mas só permaneceram, aqueles objetos que se mostraram eficientes na veiculação disso que é tido como os bens culturais coletivos, as tradições e os valores da terra. Isso se verifica quando os objetos deixam de pertencer a um baú particular (daquele que o selecionou) e passam a compor um baú coletivo (...) (Guimarães, 2002, p.134).

Os artistas foram os agentes encarregados de cumprir essa missão. Identificar, selecionar e registrar por meio de suas obras, os signos de caráter regional, para serem eleitos símbolos da terra. Não só nas artes visuais, mas também na música, com a difusão do rasqueado, no folclore com o siriri e o cururu,

no teatro com o surgimento de personagens que encarnavam tipos “típicos” da região. Além do artesanato que mereceu atenção por parte do MACP que atuou diretamente em uma comunidade ceramista. Nas artes plásticas, os artistas foram orientados, e assim souberam perceber a partir de suas referências pessoais quais elementos poderiam simbolizar a experiência de “ser mato-grossense”. E a partir daí esses símbolos seriam reconhecidos e legitimados por uma sociedade, por sua vez também preparada para recebê-los como sendo a sua “alma”, ainda mais que os mesmos foram extraídos de uma vivência coletiva, o que facilita a aceitação.

Ainda remetendo à imagem do baú, compreendido como um cofre ou um escrínio, que guarda um tesouro e que não pode ser aberto por qualquer um – somente pelo “detentor legítimo da chave” e segundo livros sagrados do hinduísmo é o símbolo da cabeça, onde cada pessoa encontra sua própria imagem (Chevalier, 1906, p.262), sua identidade, portanto. O tesouro guardado no cofre constitui a própria memória que, nas palavras de Bachelard, parece ser repleta de coisas muito antigas, cuja origem foi perdida no tempo:

“No cofre estão as coisas *inesquecíveis*; esquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial.” (Bachelard, 1993, p.97)

Lembranças do que não foi passado? É cada vez mais evidente que o passado se constrói hoje. E poucos possuem o privilégio de determinar o conteúdo da história, aqui metaforicamente seriam os portadores das chaves do baú. Aqui fica evidente que não é de hoje esse jogo de poder, onde poder se confunde com saber.

Em Mato Grosso quem possuía as chaves do baú? Os artistas com certeza têm acesso ao baú, mas não são os únicos. Na história da humanidade somente quem tem o poder, seja político, econômico e intelectual, é que dá rumo à história das civilizações, é quem possui as chaves. Porém não é o propósito deste trabalho se aprofundar nessa discussão, de identificar que classe social domina e qual a dominada, apenas no que for necessário para uma melhor compreensão histórica. O que importa aqui é a dinâmica que envolveu as artes visuais no Estado nos anos setenta e que permanece na atualidade. Obviamente quase trinta anos depois muita coisa mudou, mas ainda são perceptíveis resquícios e conseqüências do que foi instituído naquela década.

Assim sendo, construiu-se um repertório iconográfico que representaria a

região. E esse processo não foi original, como é constatado na própria história do Brasil o mesmo movimento, ou pelo menos uma dinâmica muito semelhante.

O Brasil surgiu como consequência de uma forma de ver o mundo impregnado da visão teológica versus a filosofia humanista que caracterizou o início da era moderna. Os exploradores quando para cá vieram, o fizeram com a convicção de encontrar o paraíso bíblico. O continente tropical não foi uma descoberta; ter sido nomeado de “Novo Mundo” significou apenas uma nova realidade que já estava “escrita”. Marilena Chauí afirma que os que vieram ou escreveram sobre, possuíam a visão direcionada em confirmar ou “conferir” a veracidade dos textos com o que estavam vendo (Chauí, 2004, p.59).

A carta de Caminha é o primeiro documento em que é feita uma descrição daquilo que o português conseguia perceber. Daí a visão paradisíaca, que perdura até os dias de hoje; a idéia de um Brasil “abençoado por Deus e bonito por natureza” cujos símbolos estão vinculados à exaltação de sua exuberante natureza. O verde das matas, o amarelo do seu ouro, o céu que é mais azul e assim por diante. Chauí no seu texto sobre o mito fundador, ou seja, a matriz do mito que sustenta a idealização do que vem a ser o Brasil, salienta a origem filosófica que alicerça o pensamento dos colonizadores e a peculiaridade que fez surgir o Brasil. Ela sustenta a existência de três elementos como formadores da nação: a visão bíblica paradisíaca proveniente do Antigo Testamento e dos textos clássicos latinos; a visão da história fruto da ortodoxia teológica cristã que pregava o final dos tempos, ao mesmo tempo o início de uma nova era e a sagração do governante, a visão do governante como representante legitimado pela graça de Deus.

A aceitação da existência do mito fundador é o reconhecimento de algo que foge à temporalidade, que existe desde sempre. A esse respeito, Suzana Guimarães afirma que “o mito fundador será sempre processado por uma atualização do passado no presente” (Guimarães, 2002, p.135) o que reforça a idéia de toda construção da história ser feita no presente. O mito fundador explica a complexa trama que envolve a construção da cultura brasileira. Segundo Chauí, ele está sempre se renovando, mas como repetição de si mesmo, como já dito no primeiro capítulo, e ela conclui:

O mito fundador oferece um repertório inicial de representação da realidade e, em cada momento da formação

histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentando ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente. (Chauí, 2004, p.10).

Em Mato Grosso, o *mito do isolamento*, mesmo que em diferentes versões produzidas pela intelectualidade local, serviu para justificar algumas diretrizes e vínculos como, por exemplo, com a natureza, no desenvolvimento da política cultural da Universidade. Segundo Suzana Guimarães, o mito do isolamento por sua característica de maleabilidade, pode ser atualizado para ser repetido indefinidamente (Guimarães, op.cit., p.136).

Na construção da visualidade regional mato-grossense a natureza e sua relação com o homem são presença quase constante. Desde a entrada da era moderna que os povos ocidentais vêm transformando sua visão ante o mundo natural. No decorrer da ocupação e exploração da região, os argumentos foram se adaptando as novas exigências locais e do mundo. Desde a concepção de que “o mundo fora criado para o bem do homem e as outras espécies deviam se subordinar aos seus desejos e necessidades” (Thomas, 1988, p.21) até as mais recentes que consideram a natureza em seu estado mais natural como um bem para o planeta. O que não mudou foi o caráter antropocêntrico: em sendo bom para o planeta será bom para o homem que o habita.

O homem sempre admirou uma paisagem intocada, entretanto a partir do século XVIII instaurou-se a tradição do apreciar uma paisagem intocada pelo homem por meio das pinturas realizadas desde o período do neoclassicismo. Até os dias atuais são notados comentários como: “é tão lindo que parece uma pintura!” Talvez este hábito também tenha contribuído para que aqui fosse desenvolvido um movimento artístico baseado na pintura. E principalmente na pintura da natureza. Keith Thomas registra o interesse por parte dos artistas, no século XVII, em registrar em suas obras espécies consideradas nocivas aos humanos como as ervas daninhas: “(...) os habitantes das cidades, com o estímulo dos artistas, naturalistas e poetas, começavam a considerar belas muitas dessas plantas desprezadas e detestadas.” (Thomas, op.cit., p.320).

Consoante com o processo de construção cultural romântico, buscando glorificar ora a natureza ora o homem com seus feitos e tradições, a construção da cultura mato-grossense, também glorifica seu espaço físico, em estado bruto, intocada, com suas cores que buscam registrar a temperatura local, quente a maior parte do ano, e tudo o mais que vive nesta natureza: flora e fauna. O homem mato-grossense, suas tradições, seus valores, foram idealizados e transportados de um local particularizado para uma esfera coletiva. Tradições e mitos que outrora eram pertencentes a uma área específica, por exemplo, as provenientes de regiões ribeirinhas, foram transportadas para áreas urbanas, e até para comunidades instaladas há pouco tempo. Neste caso, comunidades ou aglomerados de pessoas provenientes de diversas regiões do estado e do país.

Aqui também foram adotados símbolos, de alguma maneira, vinculados à natureza. Ao estado associa-se a idéia de ser uma região exuberante em fauna e flora, a despeito de toda intervenção que sistematicamente, e às vezes indiscriminadamente, vem sendo feita, transformando boa parte do estado em áreas para produção agrícola ou pecuária²⁵. O próprio nome do estado advém dessa exuberância e contribui para que haja essa visão de uma região de natureza rica e abundante.

A atual denominação de Mato Grosso teve o seu emprego iniciado por volta de 1735. Até então os nomes utilizados eram “Sertão dos Parecizes, Campanha dos Parecizes, e mesmo Mato Grosso dos Parecizes, o que revela o interesse que havia em torno no misterioso planalto, onde abundavam minérios auríferos” (Campos, 1955, p.140). Registra ainda o autor ter encontrado a citação do nome característico atual em uma crônica da época de autoria de José Gonçalves da Fonseca: “no ano de 1736 Luís Rodolfo Vilar saiu de Cuiabá para o oeste, encontrando matos virgens de arvoredo muito elevado e que foi apelidado Mato Grosso” (apud Campos, 1955, idem). Nesta mesma obra, Fausto Vieira busca mostrar o “retrato de Mato Grosso” sob o aspecto econômico dando a impressão de que a questão ambiental não era um problema – a natureza aqui estava para ser explorada de maneira extrativista. A preservação e exploração turística não parecia ser uma área que apresentasse um potencial de peso para a economia, assim como hoje isso é real, apesar de existirem

²⁵ Fausto Vieira de Campos em sua obra *Retrato de Mato Grosso* de 1955 já inferia acerca do destino irreversível do Estado: a de ser o celeiro do país, o que veio a acontecer nas últimas décadas do século XX.

ainda proprietários de terras com a visão estreita de apenas explorar no sentido de tirar sem repor nada.

O fato dos artistas, nos anos setenta e oitenta, usarem a natureza como tema dos seus trabalhos, não aconteceu isoladamente ou unilateralmente. Havia um contexto bem amplo em que o interesse pela natureza passou a ser colocado em um patamar de maior importância. É evidente que interesse pela natureza já havia, mas não com a possibilidade de que um dia tudo iria acabar ou pelo menos tornar-se irreversivelmente degradada. Os questionamentos pertinentes à questão ambiental, como tem sido desde há muito tempo, são feitos principalmente pela elite econômica e intelectual do ocidente de várias épocas. Mato Grosso não fugiu a essa generalização e acompanhou a evolução do pensamento quanto a relação do homem versus natureza. O discurso de que a natureza “pedia para ser retratada”, revela a origem do ufanismo regionalista.

A pintura, meio adotado por excelência pela “primeira e segunda geração” de artistas, se mostrou de extrema eficiência com o propósito de criar a visualidade regional. Segundo Durval Muniz, as imagens pictóricas, além de um registro educam a visão, “ensinam as outras pessoas a organizarem ‘paisagens regionais’, a identificarem ‘tipos e ícones regionais’, a fixarem o que seriam as cores e a luz regional” (Albuquerque Jr., 2001, p.146)

Aline F. justifica e de certa maneira expõe a fundamentação, com caráter dogmático, que movia as artes plásticas em Mato Grosso:

A paisagem, a fauna, a flora, o céu, a água, o ar e o homem são elementos dimensionados. Acredito que nessa conjuntura se fundamente a vocação figurativa da arte mato-grossense. Há um dado fundamental: a marcante figuração, não confunde o espaço plástico com o natural. Assim, não se esquece que valor formal, em si mesmo, que de fato *captura* o espaço sensível da pintura. A propósito, as cores são quentes tal o clima, e as telas de grandes dimensões, identificam-se com a amplitude dos horizontes. No diálogo entre o pictórico e o meio circunstante, acontece a grande força da linguagem visual. Nessa vocação eminentemente figurativa, como se a arte só tivesse sentido se fosse uma espécie de imitação da vida e com a figura pudesse expressar um ato de fé, está também dimensionada a consciência ecológica da arte mato-grossense. (Figueiredo, 1990, p.55)

Por meio de estímulos, os artistas passam a registrar seu universo, a começar pelo espaço físico e tudo o que nele contém, e foram mais além. Ao reconhecerem o

mundo que os cerca, perceberam com a sensibilidade que é própria do artista, não somente as belezas, mas também suas incongruências, suas distorções e injustiças. Principalmente por constatarem que faziam parte de uma classe impossibilitada de ter acesso às mesmas coisas que outra classe tinha. E era essa classe mais privilegiada, que estava articulada no desenvolvimento das condições de produção da arte local. E nesse jogo de forças os artistas seguiram na criação de imagens ora de cunho representativo, ou alegórico, ora como reflexão acerca das distorções sociais que fazia parte do universo de muitos artistas naquele período.

Vários foram os símbolos: o tuiuiú, a onça, o boi, o peixe, o cerrado, o pantanal, o casario, a viola de cocho, o pilão, a cerâmica, as frutas como o caju, manga, pequi, todos contidos no *baú*. A escolha deles não acontece por acaso: “Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma como na sua relação com outras regiões” (Albuquerque Jr., 2001, p.49). Uma vez “eleito” como símbolo regional, este é tratado como se existisse, sempre, somente na região.

É possível observar nas obras dos artistas que foram consagrados os elementos que retratam a região, mas que, ao mesmo tempo, possuem significados universais, que remontam até mesmo a origem das sociedades.

Como na obra de Sebastião Silva, *Procissão para Santo Antonio* (figura 1). Cuiabano, nasceu em 1969. Teve a sua iniciação no Ateliê Livre da Universidade Federal de Mato Grosso em 1982, e desde então vem participando ativamente de exposições em Cuiabá e outros Estados. Como outros artistas, sua obra vem se transformando ao longo do tempo, já podendo ser identificadas algumas fases distintas no “trato pictórico”. Também iniciou como um pintor *naïf*, talvez mais pela influência de seus mentores e por desconhecimento de técnicas de pintura e desenho, do que por uma opção de expressão²⁶.

Faço a seguir uma descrição iconográfica e uma interpretação iconológica da obra. É uma pintura que retrata uma procissão noturna para o santo Antonio na cidade de Santo Antonio de Leverger. *Iconograficamente* é uma composição simétrica em que é destacada, no centro superior, a fachada da igreja da cidade de Santo Antonio de Leverger, cuja porta é o ápice de um triângulo compositivo e sua área está preenchida pela representação dos devotos e da imagem do santo que

²⁶ Essa afirmação me foi passada por depoimento informal do próprio artista. Este afirma que sente necessidade de mais informação não só técnica, mas principalmente teórica.



Figura 1 - Sebastião Silva - *Procissão para Santo Antônio*.
Óleo sobre tela, 80 x 120 cm. Coleção particular.

traz no colo um menino. No último plano, na região superior da tela, o céu está representado na cor preta indo desta para tons de azul escuro. As estrelas e a lua são representadas em tons de amarelo e laranja. Nota-se, ao fundo, a silhueta do morro de Santo Antonio (Morrinho). Na linha do horizonte à direita e mais abaixo se vê um aglomerado de casas que representa o povoado. No lado esquerdo da igreja, o Rio Cuiabá está representado com a praia em tom esverdeado e algumas canoas ancoradas à sua margem; seu traçado está em diagonal, passando por trás da igreja em direção ao Morro de Santo Antonio. A igreja está localizada sobre um platô em tom de verde “bandeira” que se funde com o fundo superior em tons de azul. As janelas e porta são representadas em amarelo ouro, demonstrando que estão abertas e com luz interior.

A procissão está saindo da igreja em direção ao espectador. A massa que compõe a procissão é composta por mulheres, com lenços sobre a cabeça, assemelhando-se às representações da virgem Maria. Em meio às cabeças, uma profusão de mãos segurando velas, terços, e peixes, como uma súplica ao santo e ao céu. A imagem do santo, apoiado sobre um *bouquet* de flores vermelhas, é carregada como um troféu por duas mãos fortes e masculinas, que tocam somente as flores, localizadas no centro geométrico da obra, e sugerem a forma de um coração. Logo abaixo se tem a representação de um pescador, esquelético, com pinceladas carregadas de expressividade e tons de “carne viva”, contrastando com o tratamento dispensado à obra como um todo: contornos definidos e *degradê* suave. O personagem tem seus joelhos quase arqueados, numa clara demonstração de fraqueza; na mão esquerda uma rede ou cesta para peixes praticamente vazia, na mão direita segura uma vela acesa e uma vara de pesca também esquelética, cuja base se encontra na rede ou cesto de peixes. A face do pescador tem um tratamento expressivo semelhante às representações hieráticas da Idade Média (Românicas e Bizantinas), inclusive obedecendo a *lei da frontalidade* que é uma característica marcante, daquele período da história da arte (Hauser, 1998, p.130).

O elemento peixe é representado de forma realista, e apesar de estarem localizados em meio às faces, mãos e velas, ganham destaque. Pois é um elemento contextual de relevância: se o pescador tem fome, e se encontra em situação de miséria, o êxito nas pescarias, pela intervenção divina, é que o salvará. Tirando o pescador das trevas da miséria e da fome que o envolve na obra. Isso é reforçado pela presença da luminosidade das velas. A luz, como símbolo cristão, significa a

vida, a salvação, a felicidade que vem de Deus; as trevas por sua vez indica *o mal, a infelicidade, o castigo, a perdição e a morte* (Chevalier, 1993, p.570). É evidente o contraste entre a claridade e as trevas, configurando *iconologicamente*, o jogo entre forças do bem e do mal, dentro da perspectiva religiosa. A noite representa “a imagem do inconsciente” que pode ser liberado, ainda em Chevalier:

Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como obscuridade, a noite convém à purificação do intelecto (...) (Chevalier, op.cit., p.640).

A noite enseja o vir a ser dia, a possibilidade e esperança de uma nova aurora, de mudança, na pintura em questão, coerente com o que é desejado: uma realidade melhor para todos. A luz em oposição à noite, surge das velas e da igreja – situada no que parece ser um platô, a igreja representada é a matriz da cidade de Santo Antonio de Leverger. A cidade de Santo Antonio está situada a aproximadamente 27 quilômetros da capital, localizada as margens do rio Cuiabá em um terreno plano. A representação do símbolo da religião em um lugar mais alto e ainda possuidor da luz reforça o caráter do poder atribuído pela população a Deus por meio da igreja e seus santos. Composto com essa idéia a lua, em tons amarelos e laranja, semelhante ao sol pode sugerir a esperança da vinda da aurora, de um dia iluminado ou da obtenção de algo que é almejado.

A representação das mãos na obra, também remete a uma significação, pois segundo relato do próprio artista, elas exercem sobre o mesmo um fascínio. No *Dicionário de Símbolos* está assim dito:

“A mão é uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. (...) Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela”. (Ibidem, p.592)

O caráter indiciário daquilo que se deseja está expresso nas mãos representadas na obra. Isso pode ser percebido pelo que as mãos estão segurando: velas (luz), terço (pedido por algo), mãos juntas em direção ao alto (indica a direção do pedido – Deus) e o peixe (o que se pede). Uma mão segura uma vela e um peixe (pacu), no lado direito, está oferecendo, pedindo para o alto. Do outro lado uma

outra mão segura um pintado e uma piraputanga²⁷ como se estivesse oferecendo ao pescador.

O peixe nesta obra é um signo que está relacionado com a religiosidade em primeiro lugar. As raízes religiosas ainda permeiam com muita força o imaginário do brasileiro e essa tradição permanece nas obras dos artistas que produzem arte regional em Mato Grosso. Sua abundância é aparente nos rios na atualidade, porém não ocorre com a mesma quantidade de pouco tempo atrás; somente em determinadas épocas do ano. No rio Cuiabá é evidente a sua drástica diminuição em quantidade e variedade. O rio sofre as agressões decorrentes dos aglomerados urbanos que crescem desordenadamente, despejando toneladas de dejetos em suas águas, a pesca predatória, de difícil extinção apesar do endurecimento da legislação ambiental que prevê penas duríssimas para os infratores. Recentemente foram postas em funcionamento a barragem do Manso e a hidrelétrica, consideradas uma grande agressão à sua piscosidade:

Maior agressão isolada, a Usina de Manso não é a única responsável pelo sumiço dos peixes na bacia do Cuiabá. Em seus 934 quilômetros de extensão, o curso d'água sofre agressões que também influenciam na sua piscosidade.

Entre as principais estão diques, desmatamentos ciliares, mudanças no curso da água, descarga de esgotos doméstico e industrial, a pesca predatória e desordenada, dragagens e o assoreamento. “Há um grande acúmulo de matéria orgânica, a pressão de captura em cima dos cardumes é grande e até mesmo a quantidade de lanchas que navegam no rio hoje é prejudicial aos peixes”. (Fonte: <http://www.diariodecuiaba.com.br/especial>).

A possibilidade do desaparecimento do peixe no rio Cuiabá, faz crescer sua força como símbolo. Sua mitificação é evidente nas manifestações populares ribeirinhas, sempre associadas a comemorações religiosas que acabam por servir ao discurso da regionalidade, pois tem relação direta com a tradição e história.

Um exemplo disso acontece na comunidade de Bonsucesso em Várzea Grande²⁸, ao comemorar anualmente por meio de uma festa em homenagem ao padroeiro dos pescadores: São Pedro. Por mais que os católicos tentem enfatizar o caráter religioso do evento, mais parece uma festa do peixe. São consumidas enormes quantidades de pescado. Atualmente, o peixe é proveniente de tanques,

²⁷ Nos últimos anos tem sido acentuada a utilização do nome “peraputanga” ou simplesmente “pêra” como referência ao peixe piraputanga – forma correta derivada do tupi: pira = peixe, pitanga = vermelho. O nome científico é *Brycon orbignyanus*. Fonte: dicionário Aurélio, edição 1975.

²⁸ Cidade localizada à margem direita do Rio Cuiabá, enquanto Cuiabá está na margem oposta.

que produzem e engordam o pescado, visto que o rio não comporta produção suficiente para abastecer a demanda da festa e do mercado durante o ano todo.

Devido a interesses econômicos em torno desta área, pesquisas são realizadas para avaliar os possíveis impactos da atuação da civilização na bacia hidrográfica dos rios da região e servem para amparar a legislação que regulamenta a exploração dos recursos que os rios oferecem. A lei que mais repercute para os pescadores é a da proibição da pesca durante o período da piracema, na qual os peixes sobem os rios para procriarem, e assim tenta-se garantir a existência das espécies para outras gerações.

Entretanto o peixe é um elemento simbólico presente em várias culturas em todos os tempos. Como exemplo, posso citar alguns dos significados encontrados em diversas culturas para o peixe. É o símbolo do elemento *Água*, podendo ser associado tanto à impureza como ao nascimento ou à restauração cíclica. “Cristo é representado como um pescador, sendo os cristãos peixes, pois a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração” (Chevalier, 1993, p. 703 – 704). Constata-se semelhança com os peixes sagrados do Egito antigo, o Dagon fenício, o Oannes mesopotâmico, principalmente o último que é considerado o *Revelador* e tem uma associação direta com a figura de Cristo.

Na imagística do Extremo Oriente, o peixe simboliza a vida e a fecundidade, pelas suas características de reprodução e do grande número de ovas que produz, sendo associado também à prosperidade; “sonhar que está a comer peixe é de bom agouro”.

“Na iconografia dos povos indo-europeus, o peixe, emblema da água, é símbolo da fecundidade e da sabedoria. Escondido nas profundezas do Oceano, ele é penetrado pela força sagrada do abismo. Dormindo nos lagos ou atravessando os rios, ele distribui a chuva, a umidade, a inundação. Ele controla, assim, a fecundidade do mundo (PHIU, 140)” (Ibidem, p. 704).

Também é considerado como símbolo fálico, Deus do amor. Entre os índios da América Central é um símbolo do Deus do Milho. Na China como símbolo da sorte e alegria se associado à cegonha (longevidade).

“A simbologia do peixe estendeu-se ao cristianismo, com um certo número de aplicações que lhe são próprias, enquanto que outras interpretações foram evidentemente excluídas. A palavra grega *Icthus* (= peixe) é, com efeito, tomada pelos cristãos como ideograma, sendo cada uma das cinco letras vista como a inicial de

palavras que se traduzem por: Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador, Iesus Christós Theou Uios Soter. Daí as numerosas figurações simbólicas do peixe nos antigos monumentos cristãos (em particular, funerários).

Entretanto, na maior parte dos casos, o simbolismo, ainda que permanecendo cristão, recebe uma acepção um pouco diferente: visto que o peixe é também um alimento, e que o Cristo ressuscitado o comeu (Lucas, 24, 42), ele se transforma no símbolo do alimento eucarístico, e figura freqüentemente ao lado do pão.

Por fim, como o peixe vive dentro da água, o simbolismo às vezes será estendido, vendo-se nele uma alusão ao batismo: nascido da água do batismo, o cristão é comparável a um peixinho, à imagem do próprio Cristo (Tertuliano, Tratado sobre o batismo, I).

O peixe inspirou uma rica iconografia entre os artistas cristãos: se ele carrega uma nau sobre o dorso, simboliza o Cristo e a sua Igreja; se carrega uma cesta de pão, ou se ele próprio se encontra sobre um prato, ele representa a Eucaristia; nas Catacumbas, ele é a imagem de Cristo". (Ibidem, p.704).

Na astrologia, é o signo que simboliza o psiquismo, traduzido "por uma natureza sem consistência, muito receptiva e impressionável" (Ibidem, p.705). Representa *o recomeço do curso do ano pela subida do sol* (Silveira, p.131).

Sebastião Silva registrou por meio desta pintura não somente aspectos da religiosidade de si, de suas experiências, mas também das pessoas do seu grupo social. E acompanhando o movimento, ou hábito que é recorrente no meio artístico local: registrou também elementos que marcam a região. O peixe, o rio, o morro e a religiosidade são elementos que estão sacralizados e guardados no baú iconográfico da cultura mato-grossense. Sua pintura compreende estilisticamente a representação que se espera da pintura de cunho popular: apesar do retrato de uma realidade de sociedade injusta, é ingênua por não trazer questionamentos que venham a transformar essa realidade – uma vez que a transformação está delegada à fé, mas é forte pela combinação das cores e expressão das figuras. É possível observar indícios da famosa série "Retirantes" – década de quarenta, de Candido Portinari, um exemplo típico de obra a serviço de um ideal regionalista.

4.1 - As referências

Uma forte referência de Mato Grosso nas artes visuais é João Sebastião da Costa, também cuiabano, que participa do movimento de artes plásticas no Estado desde 1968, e nas palavras da crítica Aline Figueiredo:

A partir de referenciais da cultura popular, João Sebastião dimensionou rico imaginário para a cena iconográfica mato-grossense. Envolvendo o bicho, o fruto, o homem e o santo sincretizou os valores telúricos e com plástica sensual, detalhada e exuberante. Mostrou primeiro a abundância do mato. (Figueiredo, 1990, p. 27-28).

Vem ganhando notoriedade de modo crescente, com sua vida e obra sendo motivo de pesquisa em vários trabalhos acadêmicos. Nos anos sessenta, segue para o Rio de Janeiro com a intenção de se estabelecer como artista, uma vez que Cuiabá não oferecia essas condições. Toma contato com artistas de tendências contemporâneas. Em 1969 transfere-se para Campo Grande, onde passa a ter a orientação de Humberto Espíndola e começa a atuar junto a Associação Mato-grossense de Artes - AMA. Em 1973, retorna a Cuiabá para atuar junto ao movimento que se iniciava na capital, com Aline Figueiredo e Humberto Espíndola (Figueiredo, 1979, p.199). Nos dizeres de Bertoloto:

Pode-se dizer que João Sebastião é o mais cuiabano dos artistas plásticos, se considerar que ele incorpora e reproduz toda uma linguagem visual dos elementos iconográficos e simbólicos da chamada baixada cuiabana. Seu ecletismo produtivo vai desde a pintura em papel, tela e tecido, passando pela cerâmica, na criação de santos e presépios, dentre outras peças de decoração e adorno. Participou de vários carnavais em Cuiabá, na elaboração de temas, na construção de carros alegóricos e de fantasias. (Bertoloto, 2003, nota 151, p.134)

No período em que permaneceu no Rio de Janeiro, foi influenciado pela vertente das artes plásticas chamada de *Nova Figuração*, a qual estava em sintonia com a sociedade de então, por expressar o desejo por liberdade de expressão. Essa vertente engloba, por sua vez, outras de tendências surrealistas e fantásticas, sobre elas Vilma Andrade dos Santos disse em sua dissertação de mestrado:

Tais vertentes propiciaram aos artistas um novo universo de possibilidades poéticas e operativas, que indicaram o compromisso do artista com a realidade cotidiana, essa deveria ser explorada, recortada e representada, então, afirmava um certo informalismo, além de prenciar liberdade na maneira de associar os meios de expressão como desenho gráfico publicitário, pintura gestual, *collage*, texto, *têmpera*, *frottage*, encáustica, e muitos outros. (Santos, 2003, p.96).

Essa experiência lhe deu base para que, após o retorno e o contato com Humberto Espíndola, desenvolvesse a temática com elementos visuais regionais,

plena de imagens míticas. Adotou como signos, que hoje, são a sua marca, a onça e os Santos que formam o seu nome²⁹: São João, São Sebastião e São Francisco. O sincretismo religioso miscigenado com a mitologia popular e indígena revela o caráter modernista e tropicalista³⁰ que compõe a sua obra.

Nos anos setenta, sua obra influenciou vários jovens artistas que estavam vivendo um processo de busca e afirmação e faziam parte do projeto de animação cultural desenvolvido pela Universidade Federal de Mato Grosso, através do MACP e Fundação Cultural do Estado de Mato Grosso, por meio do Ateliê Livre de Arte.

É o que ocorreu de maneira evidente com a obra de Adir Sodré. Natural de Rondonópolis é hoje um dos expoentes da arte em Mato Grosso. Desenvolveu um estilo inconfundível; suas primeiras obras tiveram influência direta de artistas locais como João Sebastião. A figura 2 nos mostra uma obra que à primeira vista trai o observador menos atento. São bem evidentes os traços da pintura de João Sebastião da década de setenta.

Segundo Adir, em 1978, ainda no início da carreira freqüentando o Ateliê Livre ao lado de outras jovens promessas, sofreu influência não somente dos orientadores, mas também das obras que estavam à mostra nas paredes do ateliê. Obras de Humberto Espíndola, João Sebastião, reproduções de obras de Tarsila do Amaral entre outras, foram suas referências, porém tinha anseio de encontrar uma linguagem própria, daí ter optado nesta obra em análise, pelo peixe e não pela onça ou outro elemento que pudesse ser considerado regional. Era a busca de uma linguagem e de auto-afirmação³¹. E o caminho foi o mesmo de tantos outros na época: encontrar um elemento iconográfico que dissesse quem ele era e de onde. Essa busca era orientada, mas pessoal, o artista procura referências em si mesmo, em suas próprias vivências. Ainda segundo Adir, uma das suas primeiras

²⁹ Seu nome de batismo é João Sebastião Francisco da Costa.

³⁰ O modernismo no Brasil, que teve como estopim a Semana de Arte de 22 em São Paulo, foi um movimento de cunho nacionalista. Na verdade paulistano, mas que teve força hegemônica para tornar-se brasileiro. Apesar de ter tido a sua origem nos movimentos de vanguarda europeus, foi um movimento que procurou encontrar na busca das raízes da formação do Brasil a arte “verde e amarela”. O tropicalismo, nos anos sessenta, pode ser considerado uma consequência direta do modernismo dos anos 20, com a diferença que não pretendeu ser puramente brasileiro, não rejeitou as influências de todas as culturas, mais apropriado para uma civilização mestiça em um mundo em vias de globalização. Segundo Carlos Zílio: “o Modernismo se tornou um referencial básico no processo de formação da arte brasileira. Seria seu marco-zero.” (Zílio, 1997, p.118)

³¹ A Prof^a.dr^a. Ludmila Brandão comenta em suas aulas, acerca da necessidade que virou hábito no meio artístico do Estado, do rótulo e da posse por um símbolo. Alguns artistas tomam “posse” de um símbolo regional e ninguém mais pode utilizá-lo sob pena de ser taxado depreciativamente de copista ou plagiador.

experiências pictóricas aconteceu por volta dos dez anos de idade, quando começou a pintar jogos de panos de prato ainda em Rondonópolis. As experiências iniciais marcaram de maneira indelével sua obra até os dias atuais, em que seus trabalhos em pintura possuem a marca da plasticidade gráfica típica das pinturas em tecido usada nos panos de utilidade doméstica.

Atualmente, Adir conta com o reconhecimento da crítica nacional. Porém esse reconhecimento já aconteceu nos primeiros anos de atividade. Com o incentivo e obviamente com um talento inato, ganhou espaço em outras praças, chegando a fazer parte da hoje histórica exposição “Como vai você geração 80?”³², juntamente com Gervane de Paula, outro artista do mesmo período. Nos dizeres de Frederico Morais sobre as influências que foram sendo acumuladas ao longo de sua carreira e que fazem parte de sua recente produção:

Com um apetite insaciável, participa do succulento banquete da história da arte brasileira e internacional, com a sem cerimônia de quem não foi convidado, transformando seus quadros numa verdadeira orgia visual. Philip Guston, Matisse, Chagal, Manet, Cedron, Tarsila do Amaral, Guignard, Athayde, a *op* o *pattern* e a transvanguarda, miniaturas persas, a arte erótica da Índia, e-*makimonos*, tudo é devorado por ele, vorazmente, pantagruelicamente, com casca e tudo. Põe tudo o que vê num único prato, perdão, num único quadro: Manet e Tarsila, Guston e Gamarra, Chagall e as estampas *ukiyo-é*, o lirismo guignardiano e a erótica picassiana, os mitos da cultura de massa e os temas da atualidade mundial. (Morais, 2005, p.139).

A primeira impressão da obra, que retrata a cena de um casamento, como traço iconográfico, é a abundância de cores criando uma atmosfera alegre e tropical. A composição é assimétrica e tem na região central uma taça dourada sobre um altar (mesa) forrado com uma toalha branca e bordada com pequenos peixes em sua barra. O fundo é preenchido com uma paisagem verde e um céu azul em *degradê*, esmaecendo para o branco. No canto superior direito há o que parece ser uma janela ou um quadro onde está representado algo como uma paisagem em que o céu é sugerido por intermédio de uma mistura de tons em branco, amarelo e vermelho, e logo abaixo em um azul claro e límpido, percebe-se a água e sobre a linha do horizonte cinco peixes verdes alinhados na vertical, sugerindo árvores. A representação da água límpida, segundo Bachelard, é o arquétipo da pureza, da

³² A famosa exposição realizada no Parque Lage no Rio de Janeiro em 1984 reuniu cerca de 100 artistas brasileiros. (Figueiredo, 2005, p.148)

limpeza, apesar de sua ambivalência conotativa, tem o significado da purificação (Durand, 1997, p.172). A janela segundo Chevalier significa receptividade e por ser quadrada simboliza a recepção terrestre do que vem do céu (Chevalier, 1993, p.512).

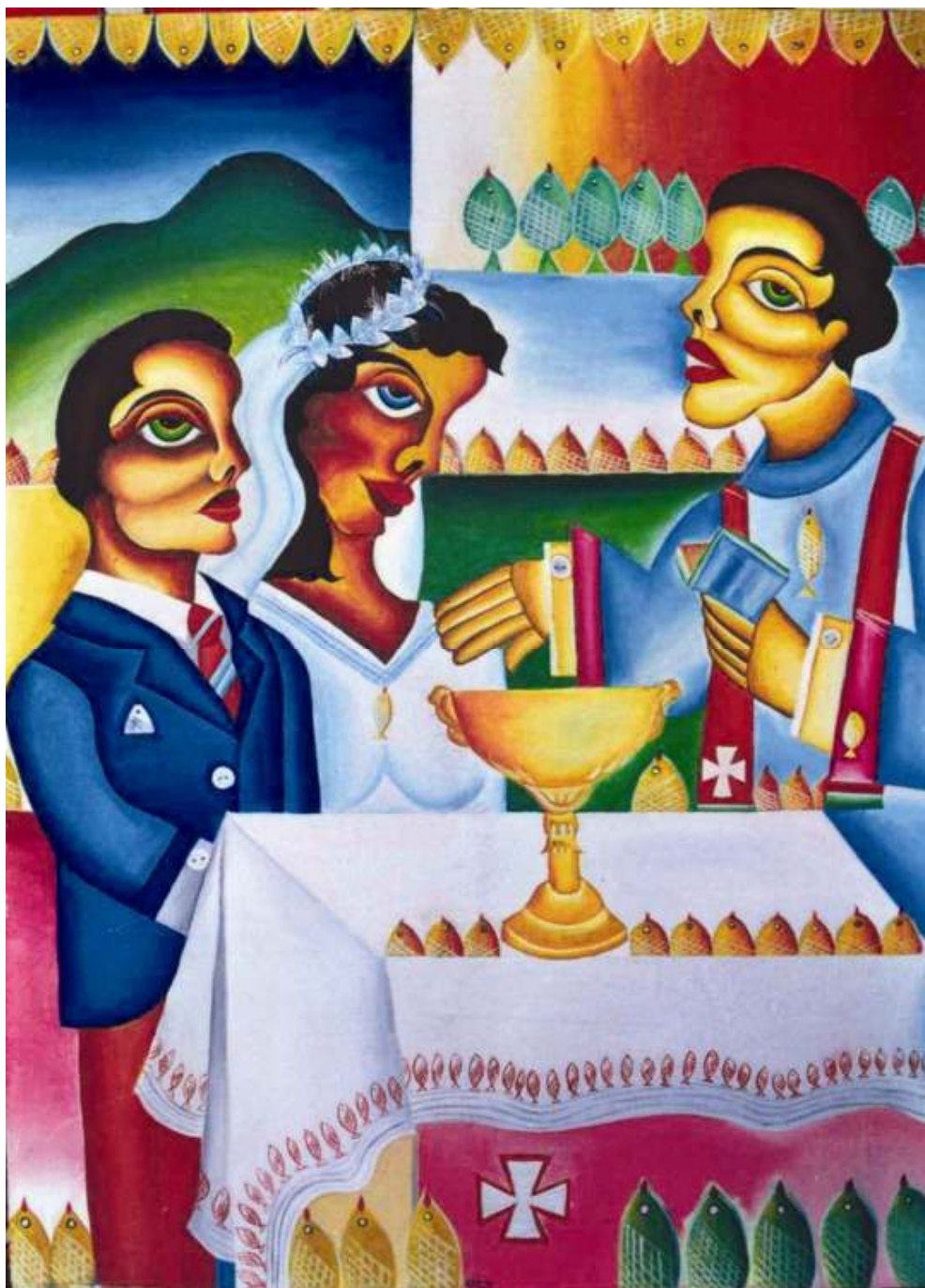


Figura 3 – Adir Sodré. *O Casamento*, 1978.
Óleo sobre tela, 70 x 50cm. coleção particular.

O caráter indiciário na obra de estilo *naïf*, é a composição como um todo, que foi organizada sem a preocupação com as regras acadêmicas de perspectiva cônica e o tratamento das superfícies com cores puras, fortes e com leves sombreados para acentuar os volumes. A mesa do altar está com a perspectiva invertida – aumentando ao invés de diminuir à medida que se afasta do primeiro plano – semelhante às representações tridimensionais da Idade Média.

No lado esquerdo, a paisagem representa a imagem de um morro, influência da obra de João Sebastião, assim como a água. A paisagem cuiabana é delimitada ao leste pelos paredões da Chapada dos Guimarães e ao sudoeste pelo Morrinho, atualmente mais conhecido como Morro de Santo Antonio e o rio Cuiabá. O morro desponta no horizonte da paisagem poeticamente lembrando até o monte Fuji, símbolo do Japão. O simbolismo da montanha está ligado à significação da transcendência e está presente na maioria das culturas do planeta. Ela está situada entre o céu e a terra, e possibilita a ascensão ao céu por meio da escalada (Ibidem, 1993, p.616). A montanha também pode ser associada à estabilidade, no caso das imagens regionais, o morro de Santo Antonio aparece como uma protuberância – forma triangular - de uma linha horizontal que por sua vez é a própria estabilidade e imobilidade. Ainda em Chevalier, “todos os países, todos os povos, a maior parte das cidades têm, assim, a sua montanha sagrada”. Existe a idéia de que a montanha seja o centro do mundo. O morro de Santo Antonio é uma significativa referência na paisagem local, pois é impossível não percebê-lo no imenso plano que está inserido. Chevalier conclui:

Um pico que se eleva contra o céu (...) não é apenas um belo motivo pictórico; ele simboliza a residência das divindades superiores da alma, a função supraconsciente das forças vitais, a oposição dos princípios em luta que constituem o mundo, a terra e a água, bem como o destino do homem (ir de baixo para cima). Um ponto culminante de uma região, o cimo de uma montanha (...) simbolizam o termo da evolução humana e a função psíquica do supraconsciente, que é precisamente conduzir o homem ao cume de seu desenvolvimento (DIES, 37). (Ibidem, p.619).

A taça³³ em primeiro plano pode simbolizar tanto a *abundância* quanto a *imortalidade*, assim como o transporte, no sentido de conter algo para ser levado

³³ De acordo com o relato informal do artista, a presença da taça na obra ocorreu porque ela fazia parte de uma obra de Humberto Espíndola exposta no Ateliê. Segundo Adir, ele achou interessante e a incluiu na composição.

para outro lugar, como uma nau ou nave, assim sendo passa a ter “sentido da matriz feminina, portadora da vida” (Ibidem, p.632). Nas tradições ocidentais (judaico-cristã) ela é usada como símbolo de ação de graças, de benção (Ibidem, p.859).

O peixe, como presença marcante, está presente em todos os quadrantes da obra. Ele está representado nos bordados da toalha, na tiara que segura o véu da noiva, nos pingentes da noiva e do padre, no bolso do paletó do noivo, na margem inferior da pintura, sobre o altar; todos com o mesmo tratamento no desenho, porém representados nas mais diversas cores.

Como força de um estilo em desenvolvimento, Adir Sodré impregna de sensualidade a sua obra, assim como João Sebastião. A sensualidade está sugerida desde os tons avermelhados, às curvas da paisagem, ao olhar lânguido das personagens. Além, é claro, da maneira como o peixe foi aqui representado: a maioria em postura ereta com uma pequena e sugestiva língua vermelha para fora da boca. O artista abusa da criatividade e da ironia, utilizando esses atributos de tendências sensuais, sincretizados com a religião. A presença da cruz de malta branca associada à cor vermelha, no paramento do sacerdote e na toalha que está sob a toalha branca que cobrem o altar é indiciário da religião cristã, porém a cruz tem uma simbologia própria e se firmou como imagem arquetípica, primária e portanto universal (Silveira, 1992, p.131)³⁴. A cruz é utilizada em várias civilizações como, por exemplo, as da América pré-colombiana, que desconheciam o cristianismo; o gesto efeminado do padre, abençoando o casal. As expressões das três personagens são semelhantes e andróginas – um outro traço que sinaliza a influência do artista João Sebastião³⁵.

A semelhança das faces das personagens de Adir com as faces de João Sebastião chama a atenção para uma observação feita por Gombrich, destacando a diferença entre *imitação* e *assimilação*, que acredito pertinente neste momento, posto que aqui reside um ponto chave na formação de um artista, desde que as culturas que atingiram um nível de excelência técnica como a grega na Antigüidade, criaram mecanismos de transmissão de conhecimento. A imitação pressupõe a transmissão de “fórmulas”, regras, de geração para geração, e é no que se baseia a

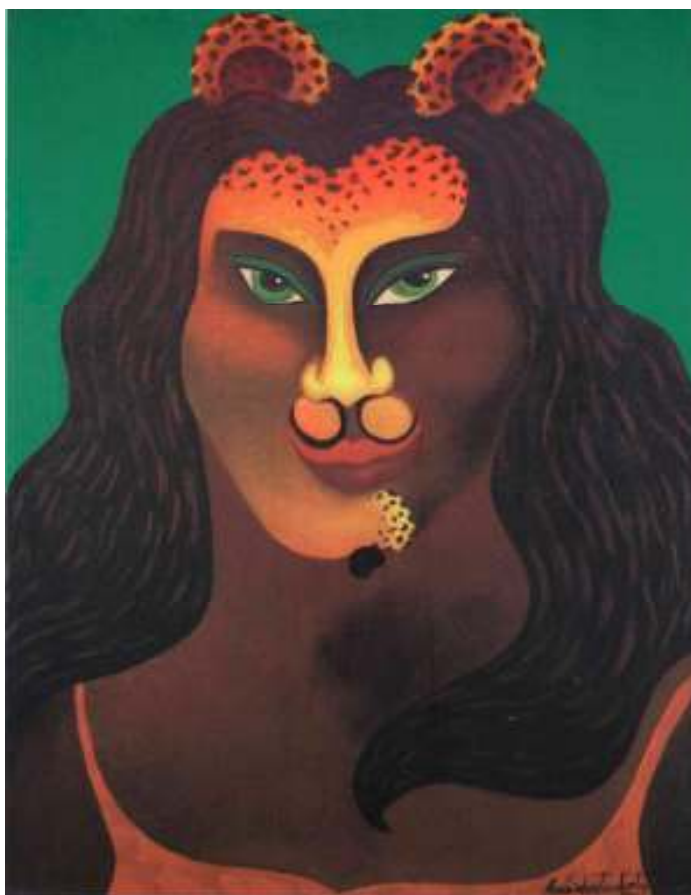
³⁴ Segundo a autora Nise da Silveira, a cruz é associada à árvore da vida, e que no início do cristianismo não era associada à imagem de Cristo por considerarem a crucificação uma vergonha entre os romanos, sendo preferida a associação com o peixe. (Silveira, 1992, p.131)

³⁵ João Sebastião representou em sua obra pictórica dos anos setenta, tipos populares, porém o que foi transformado como “marca” da sua pintura foi a onça, o caju e a expressão humana carregada de androgenia.

Figura 4 - João Sebastião.
Rei Festeiro, 1974.
Óleo sobre tela, 60 x 50cm.
MACP/UFMT



Figura 5 - João Sebastião.
Mulher Caju, década de setenta.
Óleo sobre tela, 40 x 50cm.
Acervo particular.



Academia de Belas Artes em sua forma mais conservadora. Já a assimilação foi um recurso bastante difundido na Idade Média, quando o bom artista era o que conseguia produzir imagens semelhantes aos modelos impostos pela doutrina em vigência. Porém, mesmo essa imitação não excluía o toque do artista imitador. Segundo Gombrich, era a evolução das conquistas do período clássico que se manifestava (Gombrich, 1978, p.119). Segundo Gombrich “o artista tem que aprender a criar uma figura que expresse o estilo clássico” (idem, 1990, p.167).

Na pintura de Adir podemos notar a assimilação do estilo de João Sebastião. A maneira como ele pintou os olhos das personagens é muito próxima das pinturas de João, como pode ser observado nas obras *Rei Festeiro* e *Mulher Caju* (figuras 4 e 5). Esse foi o modo como Adir representou os olhos de seus personagens em 1978. A partir de 1979 ele começa a adquirir um estilo próprio de fazê-los. Na imitação, a probabilidade de o artista repetir o cânone indefinidamente é muito maior do que na assimilação. Esse processo foi muito bem descrito por Sêneca que se opunha à imitação mecânica: “O imitador tem que transformar seu material da mesma forma que a abelha transforma o néctar em mel, ou o corpo assimila o alimento” (Sêneca, apud Gombrich, op.cit., p.162).

Os olhos verdes do padre e o tom de pele contrastam com a do casal, de que podemos inferir que o sacerdote pertence a uma raça branca enquanto os outros dois são mestiços mais “amorenados”. A boca fechada, vermelha, carnuda e em forma de *coração*, é outra “marca” de João Sebastião.

O cristianismo, desde os seus primórdios, utiliza a imagem e as representações como forma de ensinamento, de aliciamento. Apesar da proibição em determinados períodos históricos com o surgimento dos grupos iconoclastas, a utilização das imagens como recurso pedagógico, foi largamente utilizado por ter se mostrado extremamente eficaz no ensinamento dos dogmas cristãos, visto que os fiéis na maioria das vezes não sabiam ler.

As imagens traduziam as palavras sagradas e eram lidas como se fossem elas para os fiéis cristãos analfabetos. (...) Várias dessas imagens foram profundamente incorporadas ao nosso imaginário, foram reconstruídas, rerepresentadas, redefinidas, revalorizadas no decorrer desses dois últimos milênios e chegaram até nós, algumas delas de forma quase inalterada. (Paiva, 2002, p. 35).

O aspecto prático do uso das imagens como convencimento, foi mais forte no

mundo ocidental, sendo expandido para outros meios como o político e o econômico.

Nesta obra, o peixe é utilizado como um elemento de regionalidade, porém repleto de informações universais. São perceptíveis os indícios da existência do que Durand chamou de *arquétipo do continente e do conteúdo* (Durand, 1997, p.214). O peixe é o símbolo do continente e é o único animal que “é pensado em todas as escalas”, em todos os tamanhos. “É a confirmação natural do esquema do engolidor engolido”, aqui uma referência ao esquema em que um peixe maior engole outro menor, e assim sucessivamente. Este esquema tem seus desdobramentos na busca do conteúdo de seus estômagos, na identificação do que ele engoliu. O próprio peixe é engolido pela água. Na pintura de Adir Sodré, os peixes estão fora do ambiente aquático e o fenômeno do “engolimento” (Ibidem, p.215) é sugerido não explicitamente por um peixe engolindo o outro, mas sim por meio da repetição e do posicionamento deles lado a lado em linhas e planos dando a sensação rítmica de uma fileira engolindo a composição como um todo.

Voltando a falar sobre a obra de João Sebastião, verifica-se que esta é, desde o princípio, impregnada de informações dramáticas, teatrais. Ele fala por meio do mito, do enigma, das imagens arquetípicas, que são produtos sociais e estão presentes em todas as épocas. Ele cria, e ao fazê-lo produz obras que se sustentam pelo seu conteúdo e forma através dos tempos. Esse é o tipo de obra artística que, com sua energia, consegue ser parâmetro de outras criações. Sacraliza alguns signos tornando-os ícones da região. A regionalidade na obra de João Sebastião existe porque ele busca referenciais que compõem o *mito fundador* da região: a natureza exuberante, tropical, a fauna, e a sua relação com a religiosidade. A respeito desses dois aspectos míticos recorrentes na obra de João Sebastião, Vilma Andrade comenta:

(...) podemos identificar o cruzamento de dois grandes pensamentos míticos: um regional – representado na figura do jaguar, ligado ao imaginário indígena contemporâneo e ancestral, e outro externo – se o considerarmos em função de sua origem européia – refere-se à religiosidade judaico-cristã – na obra do artista personificada por meio da figura dos santos. (Santos, 2003, p.102).

Por ser um estudioso daquilo que faz, João Sebastião consegue se renovar sem perder a coerência em suas obras, esse é um aspecto bastante considerado no

meio artístico e crítico. As rupturas levam mais tempo para serem assimiladas.

Outra obra de João Sebastião emblemática no trato dos ícones regionais é a intitulada “Metamorfose” (figura 6) realizada em 1982, do acervo da Universidade Federal de Mato Grosso.

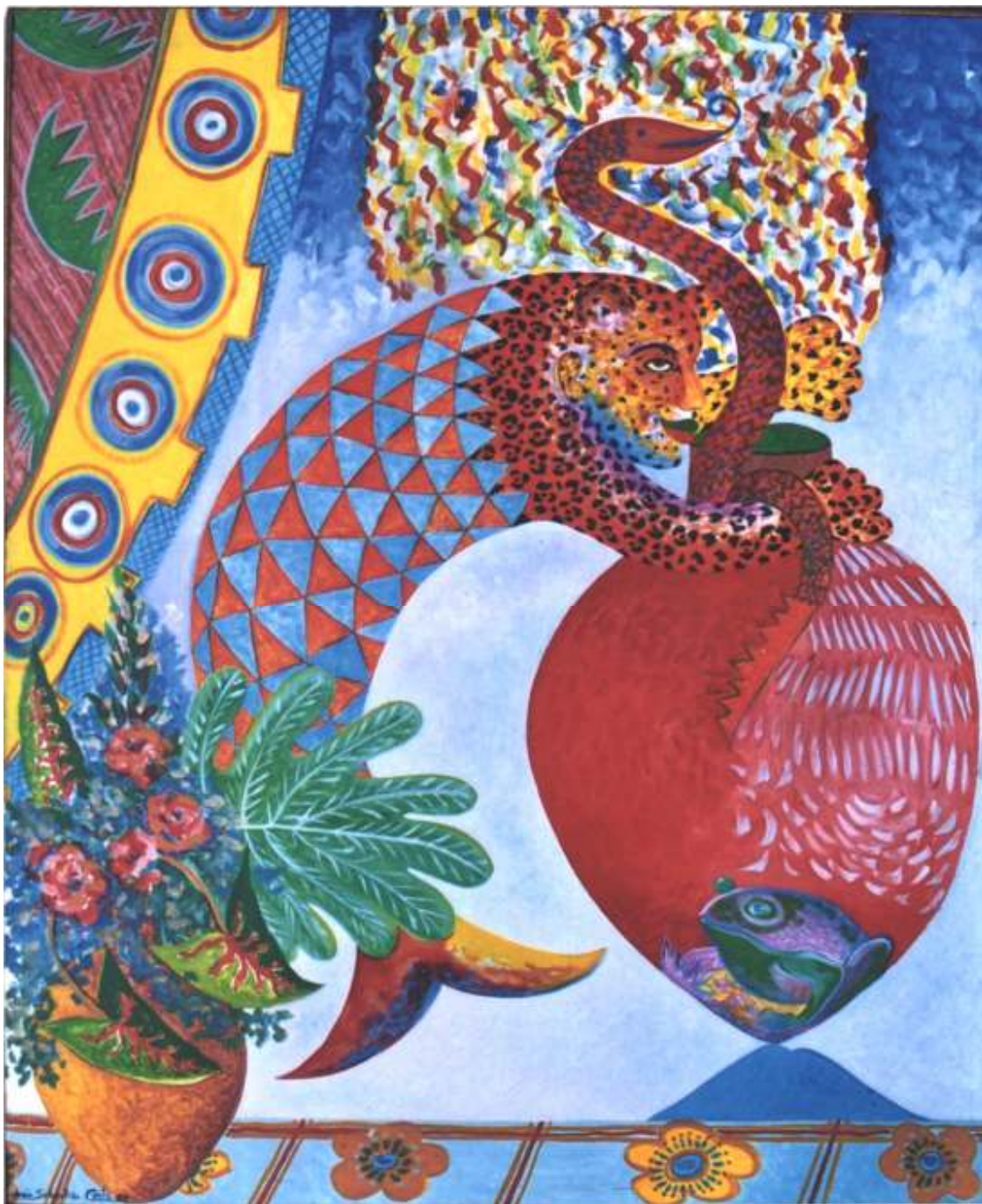


Figura 6 – João Sebastião. *Metamorfose*, 1983.
Óleo sobre tela, 104 x 84. Acervo MACP/UFMT.

A análise pré-iconográfica nos mostra uma composição extremamente colorida com a predominância do azul no fundo, contrastando com o vermelho e outros tons quentes no primeiro plano. Outro elemento utilizado como recobrimento da superfície foi o da textura visual - a parte superior do céu com um azul profundo em que são evidenciadas as pinceladas rápidas mesclando azul escuro com azul mais claro descendo para um azul mais tranquilo e claro. Ainda na região superior sobre o azul uma vasta área com pinceladas de cores primárias puras mais o verde.

Apesar de ser óbvia a percepção do seu estilo quanto à maneira de dar as pinceladas, João Sebastião mostra, nesta pintura, um tratamento mais expressionista em boa parte da obra.

Iconograficamente João Sebastião organizou a composição do seguinte modo: na parte inferior em primeiro plano existe uma base horizontal que parece ser uma mesa, coberta com uma toalha azul clara, quadriculada com flores, apoiando um vaso de cerâmica com flores e folhas, bastante comuns nas casas mais simples. Seguindo a linha do vaso com as flores acima, uma cortina estampada com motivos geométricos em cores fortes, predominando o fundo amarelo ouro. Em segundo plano e na região central, está uma onça *joãosebastiana* com o corpo de um peixe, cujas escamas têm a forma de um mosaico de triângulos vermelhos e azuis. A onça-peixe está abraçando a boca de um pote vermelho e uma serpente que parece enroscada em seus braços, mas com a cabeça empinada para a direita e a língua azul para fora espiralada. O pote tem a sua base apoiada sobre um morro e possui em seu interior um sapo nas cores verde e lilás. A linha horizontal que limita a citada mesa com o céu, coincide com a linha do horizonte que apóia a montanha.

Iconologicamente a imagem representa uma intrincada narrativa mítica. A tela aqui representa uma janela da qual é possível vislumbrar um mundo fantástico. O espectador torna-se passível diante de um espetáculo carnalizado e tropical. A composição ao mesmo tempo em que é dinâmica, sugere o movimento, está “congelada”. Notam-se as raízes do artista que possuem ramificações no modernismo, surrealismo, *naïf*, nas tradições e no misticismo e religiosidade.

João Sebastião estabelece um jogo entre os elementos universais com os regionais. Emoldurada por elementos iconográficos tidos como regionais que situam a cena em um lugar, qual sejam: o tecido estampado com tema floral, o vaso cerâmico com plantas e flores e a representação do “Morrinho” (conhecido como Morro de Santo Antonio) existe uma ação cíclica envolvendo personagens míticos. É

onde ocorre a metamorfose.

A metamorfose é um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu nem atualizou todas as suas potencialidades. (Chevalier, 1993, p. 609).

De acordo com Nise da Silveira, a metamorfose denota uma mudança na forma, mas sem alterar a sua essência. É um fenômeno que está presente em todas as áreas da imaginação humana (Silveira, 1992, p.142). São inúmeros os exemplos de metamorfose que fazem parte do repertório do imaginário popular: o lobisomem, o vampiro, e nos contos de fada. Na arte, são vários os casos nos quais os artistas não se prendem ao pensamento lógico e deixam a inspiração a cargo do inconsciente, como no surrealismo. A metamorfose permite uma aproximação direta entre os elementos da natureza e os seres que nela existem. Segundo Chevalier, as metamorfoses “são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora.” (Chevalier, 1993, p. 609). Nesta trama os signos culturais estão envolvidos em movimento cíclico e de engolimento.

A onça em João Sebastião é em si um ser metamorfoseado meio homem meio felino e na obra em questão seu corpo assume a forma de peixe. Ao olhar rapidamente para a pintura é difícil não associar a imagem do pote com a dos peixes comuns nos rios de Mato Grosso, como o pacu e a piranha pela forma arredondada. Logo, a sensação é a do peixe-onça engolindo outro peixe. É a mesma imagem utilizada para simbolizar o signo de peixes, e pode significar a união das partes em um todo.

A montanha e a água de acordo com Durand são símbolos correspondentes do Yin e Yang chinês que são “princípios sexuais constitutivos do universo” (Durand, 1997, p.129). A montanha tem a conotação de elevação para o céu, de transcendência, porém a sua cor azulada indica distância. Daí, na obra, ela ser o princípio da narrativa, ou que pelo menos a está sustentando. É a partir do cume, ponto mais alto a ser alcançado na terra, que tem início o ciclo metamórfico. Todo o fundo que envolve o morro é de um azul claro, límpido que significa repouso e recolhimento (Ibidem, p.148) contrastando com o vermelho intenso do pote que contém o sapo. O anfíbio que parece guardar algo amarelo, como se fosse ouro ou fogo:

Nos mitos referentes à origem do fogo, entre algumas tribos indígenas da América do Sul (tupinambá, chiriguano) o sapo se faz cúmplice do homem para furtar o fogo ao seu primeiro dono, o abutre (METT). (Chevalier, 1993, p.803).

Em muitas culturas, a associação com a chuva é freqüente. Na pintura apresentada existem traços branco-azulados acima do sapo que lembram tanto gotas de chuva quanto o reflexo da luz no pote.

O sapo possui a significação ligada à água, à noite e a lua e ao feminino sendo associado à origem. Seu olhar fixo denota *insensibilidade* ou *indiferença* (Ibidem, p.804). Nas tribos indígenas do baixo Amazonas existe o amuleto chamado *muiraquitã*, esculpido em nefrita (pedra esverdeada) normalmente em formato de sapo, podendo ser encontrado em formato de serpente também. O que está sendo produzido pelo sapo no pote é ingerido pela onça-peixe. O felino possui um tom azulado no queixo. Segundo Aline Figueiredo o azul demonstra que o signo está se tornando cada vez mais distante na obra do artista; é a percepção do artista da mutabilidade das coisas, inclusive da cultura.

Roland Barthes em sua análise de fotografias destacou a presença nas imagens do *punctum* – “detalhe que atrai” (Barthes, 1984, p.68). Em *Metamorfose* de João Sebastião o *punctum* para mim, é a boca da onça-peixe, com os lábios em verde e vermelho, como o Yin e Yang, positivo e negativo. As duas cores são complementares, contrárias. O vermelho pertence ao ser mitológico, o verde é o conteúdo do pote.

O pote como jarra é um símbolo com várias significações. Na Índia e outras regiões asiáticas, significa abundância, fonte inesgotável, guarda o líquido da imortalidade sendo, portanto, associado à vida (Chevalier, op.cit., p.515). Assim como está associada à origem, são várias as civilizações que guardam seus mortos em urnas ou potes, o fim da vida na terra significa a origem de uma outra vida de acordo com várias crenças em todos os tempos. As etnias indígenas que habitam Mato Grosso desde a Antigüidade utilizavam deste hábito de guardar os restos mortais de seus próximos em urnas de cerâmicas (Siqueira, 2002, p.16) semelhantes ao pote representado na obra de João Sebastião.

A cor vermelha do pote universalmente é o “símbolo fundamental do princípio da vida” (Ibidem, p.944), reforçando este aspecto já relacionado ao pote. Esta cor está ligada a impulsos humanos como a ação e a paixão, à libido, à transgressão.

Muitas vezes de caráter ambivalente: ao mesmo tempo em que significa vida, significa a morte. Ambivalente também como o verde, cor do sapo na pintura, que em termos gerais e na crença Cristã, significa esperança, é o despertar da vida e está associada ao vermelho por ser oposta à mesma. Se o vermelho significa fogo o verde é a água; se o vermelho é morte, o verde é a vida; se o vermelho é masculino o verde é feminino. Significam o equilíbrio entre o homem e a natureza (Ibidem, p.939). Os lábios da onça-peixe estão pintados em verde e vermelho respectivamente. É o *yin e yang* chinês.

A serpente é outra figura emblemática no universo mítico do imaginário de várias sociedades. Frequentemente é associada à fecundidade e também à origem da vida. Sua cabeça foi representada de modo estilizado: de perfil sendo o olho apenas um pequeno círculo azul e a língua uma linha azul em espiral. Uma representação que passa uma expressão quase infantil e serena, porque não irônica. Seu corpo está entre a boca do pote e da onça-peixe. A serpente é um dos mais importantes símbolos do imaginário humano, “é o triplo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, por fim, da perenidade ancestral” (Durand, 1997, p.316). Ela é metamórfica, é macho e fêmea:

A serpente não apresenta, portanto, um arquétipo, mas um complexo de arquétipos ligado à noite fria, pegajosa e subterrânea das origens: *todas as serpentes possíveis formam, juntas, uma única multiplicidade primordial, uma Coisa primordial indivisível que não cessa de desenroscar-se e renascer* (KEYM, 20). (Chevalier, op.cit., p.815)

É a alma e a libido. Aqui por estar pintada na mesma cor do pote vermelho poder ter a sua imagem fundida ao mesmo, sugerindo uma barriga proeminente como a de uma gestante. Parece que será possuída pela onça-peixe. Seu rabo é semelhante ao do jacaré, outro animal da fauna pantaneira.

Dessa cena exala uma profusão de cores como se estivesse ardendo, fumegando. Enquanto os seres envolvidos na cena são multicoloridos, com as cores distintas e organizadas em cada espaço, o que emana como fumaça, contrasta com essa organização: é o caos, contudo é alegre e tropical.

A onça-peixe tem a sua parte posterior em arco como se estivesse saltando da água, porém o que espirra é uma folha verde do vaso de cerâmica que se destaca das outras. Suas nervuras são brancas. Como um ramo simbolizaria a

homenagem a glória e imortalidade do vencedor, como na tradição do cristianismo. A vegetação verde em si significa, entre outras coisas, o ciclo vital: “nascimento, maturação, morte e transformação” (Chevalier, op.cit., p.933). O corpo de peixe tem as escamas representadas em triângulos como os pisos em mosaico, tidos como tradicionais nas velhas casas cuiabanas, mas que estão presentes nas moradias de vários povos de épocas passadas.

Enfim, esta obra é de certa maneira uma síntese do universo temático de João Sebastião, no qual o caráter regionalista está presente, mas é inegável que é pleno da mitologia que faz parte do repertório da humanidade. O tema metamorfose traz em si a questão que faz parte da própria existência da cultura: a mutabilidade, o movimento, a mudança, a transformação. Elementos que bem representam a sua trajetória até os dias de hoje.

Considerações finais

Assim como a *pecthada* cuiabana reúne uma série de ingredientes, é servida quente, bem temperada e cativa a quem dela desfrutar, a pintura mato-grossense conquista o espectador também pelos seus ingredientes. Juntem em uma tela, de grandes dimensões preferencialmente, boas doses de temas históricos, natureza exuberante, com tipos populares, misture um pouco da cultura indígena e algumas pitadas de contestação social. Acrescente cores puras a gosto, mas sem misturá-las demais para que não abstraíam sobremaneira. Mexa sem parar, prepare a mesa e chame os convidados, sirva quente.

A pintura mato-grossense foi a locomotiva que levou a cultura mato-grossense para além da fronteira do Estado. Este trabalho procurou, mediante um levantamento do percurso histórico do movimento desencadeado na Universidade Federal de Mato Grosso na década de setenta, e coordenado por Aline Figueiredo e Humberto Espíndola fazer uma análise das artes plásticas do referido movimento e de sua regionalidade. Ainda hoje no meio artístico, em meio às crises: institucional, social, econômica... existe a discussão acerca do que foi realizado naquele período. Conforme verifiquei no panorama histórico que, se hoje temos um referencial para alimentar as discussões e fazer comparações, naquele período não havia. O movimento que teve início em Campo Grande, por meio da AMA partiu do zero. Muito embora filosoficamente a não existência de alguma coisa seja algo, e essa visão seja corroborada pelas concepções de identidade e diferença - quando foi afirmado que a identidade é construída pela diferença, ou seja, pela sua negação - a reação positiva que gerou o movimento se deu mediante uma situação negativa.

Contudo a reação também se deu no âmbito de uma construção identitária, logo, o caminho encontrado não poderia ser diferente, ou poderia? Não cabe discutir agora, mas dadas as condições do contexto político e econômico, e da única oportunidade que surgiu, o grupo se viu obrigado a se deslocar para a capital encontrando nela uma instituição federal disposta a investir em um propósito que serviria não só ao governo, mas também a toda uma sociedade que sentia anseio de referências. Não foi difícil adaptar a proposta de movimento artístico aos interesses da Política Nacional de Cultura do governo militar que procurava reger a cultura voltada para as *massas*, daí a predileção pelas manifestações de origem popular.

O espaço que foi aberto era o da regionalidade, não somente como uma conjuntura externa, mas também internamente esse sentimento “pairava no ar”.

Hoje uma leitura mais criteriosa e fundamentada nos leva a uma compreensão melhor, mas não total dada a sua subjetividade, do sentimento da busca de uma identidade, de pertencer a uma região. Interessantes as repetições históricas em vários planos em que se dá a construção de uma nação, e sua semelhança com a de uma região ou regiões, como pude verificar com o trabalho de Durval Muniz sobre a o processo de regionalização do nordeste. E como essas semelhanças também se dão quanto ao propósito, ao jogo de poder que se processa no campo simbólico conforme as reflexões de Pierre Bourdieu, uma vez que há a convicção de que a busca de uma regionalidade, assim como a nacionalidade, pelas suas características intrínsecas, está sempre servindo ao poder, que na sociedade capitalista reside nas classes que detém o capital. E a arte serve bem a esse propósito. Em uma sociedade que necessita cada vez mais ampliar seus consumidores, a arte é um instrumento poderoso de convencimento e dominação. Como disse Durval Muniz em uma palestra em 2005: “o capitalismo apropria a cultura do povo. Expropria do povo para criar a identidade”. E nessa conjuntura que foi desencadeado um movimento artístico nas artes visuais em Mato Grosso.

Não percebi em nenhum momento, nas palavras de Aline F., o desconhecimento daquilo que estava fazendo. Um plano fora traçado e, apesar dos percalços, executado com resultados que podem ser considerados como sucesso, pois os artistas envolvidos que estão em atividade ainda hoje, seguem desenvolvendo sua arte, como trabalho, uma vez que estamos em sistema de trocas, e como expressão. O que percebo é que nenhum deles conseguiu se desvencilhar de suas raízes regionalistas. O regionalismo enquanto tema se mantém mesmo que dialogando com informações de outras culturas – afinal vivemos em um mundo onde as fronteiras são cada vez mais fluidas. Entretanto o estilo, sim, este já foi descartado pelos próprios artistas, uma vez que foram instruídos a assimilar e não a imitar. E assimilaram outros aspectos da arte que não são restritos a um estilo, a uma técnica.

O mercado de arte exige de seus operários – os artistas – que apresentem, a cada momento, um resultado original. Mas a originalidade nem sempre é absorvida de imediato, e esta é uma contradição da arte enquanto bem de consumo. A arte

para ser aceita por um mercado exigente que foi preparado para isso, uma vez que esses consumidores pertencem a uma classe bem dotada economicamente e também tem acesso a conhecimentos próprios da linguagem artística, precisa ter uma ligação com o que foi produzido em toda a História da Arte. Gombrich afirma que a arte não é produzida do nada, toda criação é feita a partir de outra (Gombrich, 1986, p.24). Esse aspecto foi bem considerado pelo programa desenvolvido pelo MACP. Por meio do freqüente intercâmbio com artistas e críticos de outros centros, os jovens artistas foram adquirindo conhecimento e experiência. Mas o estímulo maior era o de que não perdessem as suas referencias pessoais. Estratégia inteligente, uma vez que o propósito era a criação de uma arte de caráter regional.

Arte regional que para existir precisa de alguns requisitos, um deles é a presença constante de elementos simbólicos. Nas artes visuais, foram escolhidos alguns ícones para representar a região. A região é a particularização de um espaço em que, fora os seus espaços geográficos específicos, os símbolos que foram selecionados para tornar visível a região são todos de alguma maneira símbolos em outras sociedades, em outras épocas. O particular sendo dito pelo universal, ou seria o inverso? Escolhi ao acaso o peixe para buscar essa relação entre o particular e o universal. Dizem que quem come a cabeça de pacu, nunca mais sai da região – este é um ditado local que traduz o espírito da população em conquistar os que aqui aportam. Também este é um aspecto que em Cuiabá é divulgado, transmitido aos que aqui nascem e aos que migram ou estão de passagem como mais uma “verdade” que contribui para a criação da personalidade do habitante local.

Por mais que a discussão a respeito da identidade possa parecer superada, entender dessa maneira é ver a identidade como algo pronto e imóvel, o que não corresponde com a realidade das sociedades. Porém, o fato é que ainda é um discurso largamente utilizado por alguns setores que detêm poderes de decidir rumos, principalmente de investimentos. E o discurso da preservação, do resgate cultural ainda é aceito como argumento na hora da divisão de verbas públicas e definição de políticas culturais. Por isso, esta abordagem sobre o tema é pertinente para uma melhor compreensão do panorama cultural e sua dinâmica. A dinâmica histórica que a arte em Mato Grosso viveu. Foi mostrada como exemplo, a influência de um artista sobre outro de geração posterior e alguns aspectos referentes à leitura de imagens, identificando seus elementos por meio da terminologia da semiótica ao identificar os ícones, índices e os símbolos presentes nas obras pictóricas.

Todos têm o seu papel neste espetáculo que a sociedade vem apresentando ao longo de sua existência. A interpretação das obras de arte, quando feita no âmbito da crítica, passa a ser importante, no sentido que ela pode afirmar ou levar ao esquecimento obras produzidas; pode desqualificar uma obra boa, bem como o contrário: legitimar uma obra insignificante e medíocre. Ainda que não tenha a intenção de fazer crítica de arte, este trabalho resvala em concepções pertinentes a essa atividade. Isto mediante uma abordagem histórica, imprescindível para a compreensão dos fundamentos da arte regional. É inegável que artistas como João Sebastião e Adir Sodré, possuem talento e o tem demonstrado por meio de uma rica produção pictórica ao longo dos últimos trinta anos. A tentativa de mostrar que um influenciou o outro não desmerece em nada a produção de cada um. Adir bebeu da fonte, dentre várias, de João Sebastião que por sua vez teve suas próprias influências. E assim tem sido a trajetória dos artistas de todas as sociedades, como defende Gombrich, teórico da arte.

A arte em Mato Grosso tem um vínculo muito forte com a natureza há mais de trinta anos. Talvez reminiscência dos registros iconográficos produzidos pelos artistas viajantes e expedicionários de séculos passados. A crescente urbanização com seu modo de vida alucinante e alienante imposto aos seus habitantes, tem afastado o homem cada vez mais do contato direto com os mananciais da natureza. A arte tem uma função social a cumprir. Atualmente existe uma vertente de críticos de arte do país, como Teixeira Coelho, que vêm apontando como uma missão da arte: proporcionar uma interação mais visceral, mais comprometida entre a natureza e o ser humano.

As gerações de artistas como: João Sebastião, Adir Sodré e Sebastião Silva, ainda guardam na memória afetiva experiências, principalmente da infância, de brincar nas águas de rios em Mato Grosso, pisar o barro mole dos barrancos, as praias fluviais, as corredeiras e suas pedras, pescar em baixo dos sarãs, as histórias de pescadores, a expectativa do aparecimento do Minhocão, do negrinho d'água quando aparecia algum redemoinho na água... memórias que permanecem no imaginário coletivo do cuiabano beira-rio. Os artistas que permaneceram fazem uso corrente destas reminiscências que, como vimos, não são originais da região, mas são transmitidas como se fossem. A arte produzida sob o enfoque regional fez e ainda faz parte do jogo identitário. E essa questão hoje já se faz inócua, uma vez que são fluidas e mutáveis. Como disse Durval Muniz: "A identidade leva à morte!

Precisamos ir para além da identidade.” E completa: “A identidade promete a paz dos cemitérios”.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: Notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p.28-34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873).
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução de José Lino Grünnewald publicada na obra *A Idéia do Cinema*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, pp. 55-95. Obtido in <http://antivalor.vila.bol.com.br>
- BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2ª ed. – Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2003.
- BERTOLOTO, José Serafim. *O rio Cuiabá na concepção semiótica e cultural do artista plástico*. São Paulo; COS-PUC, 2003. (Tese de Doutorado).
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A Catedral e a Cidade: uma abordagem da educação como prática social*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CAMPOS, Fausto Vieira de. *Retrato de Mato Grosso*. São Paulo, 1955.
- CANCLINI, Néstor García. *Noticias recientes sobre la hibridación*. Em: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa e RESENDE, Beatriz (orgs.) *ARTELATINA – Cultura, Globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.60-82.
- CARVALHO, Carlos Gomes de. *No distante Oeste, a primeira crítica teatral no Brasil*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *Janelas da alma, espelhos do mundo*. In: Novaes, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- COSTA, Maria de Fátima, DIENER, Pablo. *Cuiabá: Rio, Porto, Cidade*. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.
- _____. *Arte aqui é mato*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1990.
- _____. *Dalva de Barros: garimpos da memória*. Cuiabá: Entrelinhas, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. H.. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1986.
- _____. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. *Norma e Forma*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1990.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. *Arte & identidade: Cuiabá 70 – 90*. Cuiabá: Instituto de Ciências Humanas e Sociais, 2002. (dissertação de mestrado)
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- JOBIM, José Luis (org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: CNPq/CAPES/FAPERJ, 1999.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 16.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- LEITE, Dante M. *O Caráter Nacional Brasileiro*. 6ª ed. Revista. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- LEITE, Mário Cezar Silva (organizador). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.
- MOURA, Carlos Francisco. *As Artes Plásticas em Mato Grosso nos séculos XVIII e XIX*. Cuiabá: Edição da Fundação Cultural de Mão Grosso e Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, 1976.

- MOREIRA, Valéria Pereira. *Comunicação das Imagens Religiosas na Obra de João Sebastião Francisco da Costa*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica – PUC, 2003. (dissertação de mestrado)
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, Ltda, 1989.
- PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PEIRCE, Charles S.. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. *UM FABULADOR DA NACIONALIDADE - JOSÉ DE ALENCAR*. in: *Sitentibus*, Feira de Santana, n.14, p.95-122, 1996.
- PÓVOAS, Lenine Campos. *História da Cultura Matogrossense*. Cuiabá: [s.ed.], 1982.
- PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROLNIK, Suely. *Novas figuras do caos – mutações da subjetividade contemporânea*. In *Caos e ordem na Filosofia e nas Ciências*, org. Lucia Santaella e Jorge Albuquerque V. Face e Fapesp, São Paulo, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. (Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo. São Paulo: Cortez; [Piracicaba]: Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.
- SANTOS, Vilma Andrade dos. *Poética dos Imaginários: cultura popular e mitos ancestrais nas obras de João Sebastião da Costa (Brasil), Marisa Lara e Arturo Guerrero (México)*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003. (dissertação de Mestrado).
- SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Ed.UFG, 2003.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2002.
- VALLE, Edênio, QUEIROZ, José J.. *A cultura do povo*. São Paulo, Cortez & EDUC, 1979.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Bibliografia

ALENCAR, José de. Prefácio do romance *Sonhos D'ouro*. Edições Melhoramentos. Sem data.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 40ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUNG, Carl G.. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

MAKOWIECKY, Sandra. *Representação - a palavra, a idéia, a coisa*. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas

Arquivo: <http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno57.pdf>. ISSN 1678-7730

SILVEIRA, Nise da. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SILVEIRA, Sirlei. *O Brasil de Mário de Andrade*. Campo Grande, Ed. UFMS, 1999.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. *História de Mato Grosso: Da ancestralidade aos dias atuais*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

Sites:

<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003> em 29 jul. 2005.

Textos em Catálogos e Publicações

ESPÍNDOLA, Humberto. *Folder exposição de Rubens Gerchman*. UFMT/MACP Cuiabá, 1975.

_____. *Folder exposição de Takashi Fukushima*. UFMT/MACP Cuiabá, 1977.

_____. *Folder exposição de Márcio Sampaio*. UFMT/MACP Cuiabá, agosto de 1978.

_____. *Folder exposição "Dalva e o Atelier Livre"*. UFMT/MACP Cuiabá, janeiro de 1979.

_____. *Folder exposição de Mary Slessor, Regina Penna e Benedito Nunes*. UFMT/MACP Cuiabá, julho de 1980.

_____. *Folder exposição Os meninos pintores do Pedregal*. UFMT/MACP Cuiabá, outubro de 1982.

FIGUEIREDO, Aline. *Folder exposição de Clovis Irigaray "Detalhes do Xingu"*. UFMT/MACP, Cuiabá, 1975.

_____. *Folder exposição de Luiz Áquila da Rocha Miranda*. UFMT/MACP, Cuiabá, outubro de 1978.

_____. *Catálogo IV Salão Jovem Arte Mato-grossense*. Fundação Cultural de Mato Grosso, Cuiabá, abril/junho de 1979.

_____. *Folder exposição de Alcides Pereira dos Santos*. UFMT/MACP, Cuiabá, outubro de 1979.

_____. *Folder exposição de Paulo Fogaça "Campo Cerrado"*. UFMT/MACP, Cuiabá, 1979.

_____. *Folder exposição "Ninguém ensina o que não sabe"*. UFMT/MACP, Cuiabá, 1980.

_____. *Folder exposição de Minnie e Cândida Sardinha*. UFMT/MACP, Cuiabá, março de 1980.

_____. *Folder exposição de Orlando Luiz "Poesia Escultórica"*. UFMT/MACP, Cuiabá, agosto de 1980.

_____. *Folder exposição de Humberto Espíndola, João Sebastião, Adir Sodré e Gervane de Paula*. UFMT/MACP, Cuiabá, janeiro / fevereiro de 1982.

_____. *Folder exposição de “Pintam bichos na visualidade”*. UFMT/MACP, Cuiabá, 02 a 15 de fevereiro de 1985.

_____. *Catálogo exposição Gervane de Paula*. UFMT/MACP, Cuiabá, 9 a 23 de julho/1987.

_____. *Folder exposição “UFMT – Ateliê libera talentos”*. UFMT/MACP, Cuiabá, 15 a 31 de dezembro de 1988.

_____. *Folder exposição Acqua Aquática*. UFMT/MACP, Cuiabá, 24 a 29 de julho de 1988.

_____. *Folder exposição comemorativa dos 80 anos da Imigração Japonesa no Brasil*. UFMT/MACP, Cuiabá, 04 a 10 de julho de 1988.

_____. *Folder exposição “Referências Pantaneiras na pintura de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul”*. UFMT/MACP, Cuiabá, 1989.

_____. *Folder exposição de Marcio Aurélio “Impressão do Cerrado”*. UFMT/MACP, Cuiabá, 16 a 31 de julho de 1992.

_____. *Folder Coletiva de Pintura*. UFMT/MACP – Fundação de Cultura e Turismo, Cuiabá, 26 de novembro a 10 de dezembro de 1993.

_____. *Folder exposição de Jonas Barros*. UFMT/MACP, Cuiabá, 29 de abril à 14 de maio de 1993.

_____. *Catálogo exposição “Artistas do Século” – abril/maio/2000*. UFMT/MACP, Cuiabá, janeiro de 2000.

_____. *Arte Essencial, in Anuário Casa Cor Mato Grosso 2000*, p.114-118. Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2000.

_____. *Vocação adicionadora, in Anuário Casa Cor Mato Grosso 2005*, p.148-149. Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2005.

MORAIS, Frederico. *Erotismo à flor da tela, in Anuário Casa Cor Mato Grosso 2005*, p.138-143. Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2005.

VIEIRA, Marcos A. M.. *Gêneros do cotidiano: ensaio sobre a pintura mato-grossense do século XX, in Catálogo exposição “Artes Plásticas em Mato Grosso no Século XX”*. Cuiabá, 17 de dezembro de 2003 a 17 de janeiro de 2004.

NASCIMENTO, Antonio. *Catálogo Bienal Naïfs do Brasil 1998*. SESC/SP. Piracicaba, SP, 1998.

Catálogos e Publicações

Catálogo exposição “Artes Plásticas em Mato Grosso no Século XX”. Cuiabá, 17 de dezembro de 2003 a 17 de janeiro de 2004.

Catálogo exposição Humberto Espíndola - *Panorama retrospectivo Bovinocultura*. Campo Grande, 11 de outubro a 10 de novembro de 2002.

Elementos da Iconografia de Mato Grosso: manual aplicativo. SEBRAE/PROSOL, Cuiabá: SEBRAE, 2002.

Catálogo Bienal Naïfs do Brasil 2000. SESC/SP. Piracicaba, SP, 2000.

Catálogo Bienal Naïfs do Brasil 1998. SESC/SP. Piracicaba, SP, 1998.

Dicionários

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de Política Cultural*. 3ª edição. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda., 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)