

Pinceladas de um baú iconográfico: arte-natureza-identidade¹

Suzana Guimarães
Doutoranda História, bolsista Capes, PUCRS/PPGHIST
scsg@terra.com.br

Resumo: Em Cuiabá, especialmente a partir da década de 1980 e 90 o meio ambiente passa a configurar-se como contínua inspiração dos artistas e referente preferencial que é explorado nas mais diversas formas – as “naturezas-vivas” regionais –, sobre os mais variados suportes, cuja lista se amplia a cada dia: capas de lista telefônica, cartões e orelhões telefônicos, cartões de natal. Painéis artísticos pintados nas empenas laterais e fachadas de prédios, nos viadutos, muros e caixa d’água, ônibus, *out-doors* e até em caminhões de lixo. Ou ainda esculturas, fotografias e vídeos. Marcadores de texto, camisetas, calcinhas e cuecas bordadas ou pintadas. Portanto, este texto elege como objeto de investigação a proliferação de uma arte pictórica do regional que avança sobre os espaços públicos da cidade de Cuiabá, legitimando uma pintura realista de cunho identitário comprometida em representar o que seria o ser “cuiabano”, apontando para algumas abordagens que tecem as cidades a partir da arte.

Palavras-chave: discurso imagético, natureza, identidade, subjetividade, desconstrução.

Analisando a relação dos ingleses com o mundo da natureza, Thomas, em seu livro, “O homem e o mundo natural”², diz que durante todo o século XVIII os ingleses preferiam, ou melhor, associavam ao belo a paisagem que já tivesse sido domesticada e habitada, que fosse

¹ Este artigo é um fragmento da Dissertação em História Arte & Identidade: Cuiabá 1970-1990: UFMT, 2002.

² 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.

produtiva. Todavia, diz que essa associação do belo, especificamente, com a terra cultivada, não significava identificar o belo ao útil, mas era uma escolha que remetia ao antigo ideal clássico.

Simetria, regularidade, inclusive no gosto arquitetônico, foram traços essenciais da boa agricultura, como também eram distintivos da separação entre cultura e natureza. Ao final do século XVIII, essa tendência ao cultivo do homogêneo sofre alterações, a ponto de inverter a sensibilidade, trazendo à tona uma nova preferência: o gosto pelas paisagens agrestes.

Dentre os vários elementos que influenciaram a mudança destaca-se o papel da tradição pictórica européia do século XVIII, da concepção estética que desenvolve, que teria sido responsável pelo desenvolvimento da nova sensibilidade à natureza. No entanto, Thomas afirma que essa nova inclinação pela natureza selvagem não foi uma vitória da intuição, pois se articulou segundo uma educação clássica, o conhecimento de história e literatura e também de uma representação artística³.

O mais importante a ressaltar é que esse gosto, essa atração consciente pelo cenário rural, só se constituiu e se desenvolveu de forma tão espetacular durante o século XVIII a partir do sucesso de uma relação que a antecede, primeira, portanto, do espectador com as novas pinturas paisagísticas. Ou seja, um espaço para ser considerado adequado, uma paisagem, teria que ser remetido antes a uma vista pintada. Era aprazível porque se parecia com uma pintura. Para John Ray, conforme citação de Thomas, dificilmente se poderia negar que *as montanhas eram algo desagradável de se contemplar, quando as próprias imagens delas, seus desenhos e vistas são de tal forma estimados*⁴.

A idéia não é exatamente fazer essa transposição Europa-Cuiabá, século XVIII-século XX, ainda que também aqui (Cuiabá), as artes visuais, como a arte em geral, sejam também geradoras de sensibilidades. A inspiração para esta referência vem da outra possibilidade de reflexão que Thomas apresenta: a propósito da filiação natureza-identidade-imagem que prolifera na produção contemporânea da pintura pública de Cuiabá nos anos 90 em diante.

³Segundo Thomas, *desde pelo menos a década de 1680 havia um mercado estabelecido de pinturas de "vistas" para serem penduradas nas paredes das casas de classe média. Pela década de 1780 houve uma torrente de publicações sobre viagens e de guias para as belezas da Inglaterra (...)* Seria a reprodução das aquarelas de Paul Sandby de 1747-52 que faria das Cataratas do Cyde uma atração turística popular na década de 1790 (...). Cf. *Ibidem*, p.315.

⁴*Ibidem*, p.315.

Qual ou quais fatores interferem nesta relação? O quê exatamente essa experiência da pintura ambiental, da visão cabocla, do “olho de dentro” e “oco do mundo” quer mostrar? Por que as imagens de bichos e da natureza parecem ser vitais para esses pintores?

Predominantemente figurativa, as artes plásticas produzidas em Cuiabá se territorializaram no fenômeno ambiental. A inspiração cotidiana é encontrada na fauna, na flora, na paisagem. O mundo animal é presença constante nas telas da maioria dos artistas. Primeiramente povoando o espaço físico da região e, depois, o espaço imaginário. *O animal é a comida, a caça, tração, transporte, é o serviço, é também personagem do mundo visionário das lendas e do folclore. Mato, bicho e gente é uma trilogia natural*⁵.

O XIII Congresso Brasileiro de Zoologia, que aconteceu em Cuiabá em 1985 na lateral do teatro Universitário, sediou também uma exposição paralela intitulada “Pintam bichos na visualidade” no Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), por sugestão de Aline Figueiredo, coordenadora e idealizadora da mostra. A idéia para o título, afirma Aline, surgiu pronta, já que o animal é uma presença constante, intrínseca na arte mato-grossense:

Quase todos os nossos artistas desenvolvem assuntos ligados às imagens de bichos, domésticos ou selvagens (...). Nós que somos do mato, crescemos ouvindo estórias de bichos. A representação da figura animal é portanto um sêlo iconográfico de grande autenticidade na nossa plástica na história da nossa visualidade⁶.

O meio ambiente, contínua inspiração dos artistas e referente preferencial é explorado nas mais diversas formas – as “naturezas-vivas” regionais –, sobre os mais variados suportes, cuja lista se amplia a cada dia: capas de lista telefônica, cartões e orelhões telefônicos, cartões de natal. Painéis artísticos pintados nas empenas laterais e fachadas de prédios, nos viadutos, muros e caixa d’água, ônibus, *out-doors* e até em caminhões de lixo. Ou ainda esculturas, fotografias e vídeos. Marcadores de texto, camisetas, calcinhas e cuecas bordadas ou pintadas.

Signos, símbolos, temáticas, imagens que penetram, catalisam e resultam numa certa estética. Pincéis, tintas e traços delineiam ambientes e paisagens. As cores vivas saltam da tela sob as mais variadas formas animais: peixe, pássaro, jacaré, onça, borboletas, seriemas. A paisagem agreste e os animais selvagens passam a ser os principais elementos dessa arte às vezes

⁵Figueiredo, Aline Espíndola. *Pintam bichos na visualidade*. In: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, Cuiabá, 1985.

⁶Ibidem.

chamada de primitiva, espontânea, ingênua, *naif* ou simplesmente “regional” porque envolvida, a princípio, com a natureza da região, a geografia de sua terra, a seguir com os espaços de sua cidade e, por fim, como o povo e suas manifestações culturais.

Essa atenção primeira à natureza é reafirmada nas palavras de Aline Figueiredo quando diz que não é na tradição histórica que se deve buscar a origem da sensibilidade mato-grossense, e sim nos fenômenos geográficos que compõem este Estado. Como não considerar o fator geográfico, pergunta a crítica de arte, se até na etimologia, a palavra *mato* nos remete à idéia de *farto* e ‘*grosso*’ ao valor da *espessura*? *Mato Grosso redunda à imagem de um grande diâmetro de sólida abundância (...). Figurativo, por si só o nome visualiza idéias plásticas*⁷. Inventada, essa visualidade passa a ser rapidamente a maior expressão da cultura mato-grossense, além de configurar, segundo Aline Figueiredo, sua resposta de dentro para fora.

Recentemente (2000), os ônibus da cidade também foram alvo dessa proliferação visual arte-natureza. “Arte em Trânsito” é um projeto implementado pela Empresa de Transportes Nova Era, pelo Governo do Estado através do Conselho Estadual de Cultura de Mato Grosso (com os incentivos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura), pela Superintendência Municipal de Trânsito e Transporte Urbano (SMTU) e ainda com o apoio do Supermercado Modelo. A empresa cultural Mo Artemídia, autora do projeto, propõe uma “intervenção” visual na paisagem urbana com o objetivo de difundir os valores culturais regionais, através das pinturas realizadas por artistas plásticos locais nos ônibus da cidade.

Para a primeira fase foram convidados cinco artistas : João Sebastião, Adir Sodré, Gervane de Paula, Jonas Barros e Humberto Espíndola. Tomando as laterais, a traseira e a dianteira dos coletivos como suportes móveis – em trânsito sempre –, os artistas abordam, de variadas formas, os motivos regionais que, segundo Figueiredo, teriam alcance universal:

Em João Sebastião, estrada, cajus, pintas de onças, morro de Santo Antônio, o rio, são referências básicas do seu **baú iconográfico**⁸. Em Gervane mangas em cordão, são alimentos de memória. Em Adir, uma parafernália de elementos miúdos onde se vê melancias, viola-de-cocho, borboletas, folhagem, frutas, aves se entrosam sugerindo bordados ou rendas de naturezas vivíssimas. Jonas Barros vem com seus peixes exuberantes mostrando-os de perto, com o realismo de escamas, fresquinho, vivo. Dourados, pacupevas, pintados e cacharas, são apresentados em saborosas composições. Em Espíndola tem o dia, raios de sol, espaço aberto,

⁷Figueiredo, Aline Espíndola, Id, p.9-10.

⁸(Grifos meus)

tem noite estrelada no universo do boi. Em todos uma unidade incrível, parece até que produziram juntos⁹.

Baú, palavra reveladora. Segundo o dicionário Aurélio, quer dizer *caixa ou mala com tampa convexa na parte externa* ou, mais popularmente, *pessoa riquíssima*. A primeira imagem para a qual a palavra baú nos reporta é a de uma caixa grande e larga de madeira maciça envelhecida pelo tempo. Pode estar fechada num canto da sala, ou talvez escondida no quarto, protegida, porque geralmente contém raridades, reminiscências, relíquias.

Baú é também signo de rústico, de um rural que remete a farto, abundante mas, sobretudo, em estado bruto. E pra ser farto é preciso ser profundo, o tanto que precisar, ou o suficiente para nele caber tudo o que se possui, todo o seu patrimônio, sua história, sua memória que lhe conferem uma identidade.

Bom, nesse baú muita coisa foi sendo colocada, guardada: caju, manga, onça, peixe, boi, jacaré, tuiuiú, os casarios cuiabanos, as redes de dormir, a viola-de-cocho, o pote de cerâmica, o licor de pequi, o guaraná ralado, o morro de Santo Antônio, a Chapada, o Cerrado, o Pantanal, etc.

Quando um baú é aberto, um cheiro de óleo misturado ao da madeira exala, impregnando o ar de algo que está distante, mas que se espera reencontrar, revisitar. Quem sabe, não se trata aí de fragmentos de um passado-presente que pede para ser compartilhado coletivamente? Talvez seja essa experiência que atravessa o nome “baú iconográfico” encontrado por Aline.

Desse baú, todavia, não apenas o cheiro escapa, instalando outros espaços-tempo: são objetos que saem do baú, plenos de significados, e viram a visualidade que encontramos nos espaços público da cidade de Cuiabá, sob cores quentes e fortes. Mas uma observação é necessária. 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

⁹Figueiredo, Aline espíndola.”Arte em trânsito”. In: *projeto de intervenção artística na paisagem urbana*, Cuiabá, 2000. <http://www.artemtrnsito.com.br>.

um baú coletivo: constituem-se então como a iconografia *deste interior e suas estórias do oco do mundo*¹⁰.

Esta é a iconografia que Cuiabá adota, pelo menos é a de maior evidência. Imagens que estão propagadas por toda cidade. Não se contentaram em ficar apenas em telas expostas nos museus, galerias, ornamentando salas de visitas, paredes de instituições governamentais ou de empresas particulares (agências bancárias, restaurantes, etc.), ou nos livros, álbuns fotográficos, baús particulares. *Cidade onde a pintura é uma forte expressão identificadora*¹¹, demarcadora do espaço físico e social, foi levada a deslizar do suporte limitado, de certa forma tímido, da tela para invadir o plano grandioso das ruas, dos viadutos, dos muros de arrimo, dos prédios, dos ônibus, além de ganharem tri-dimensionalidade, perfomatizando curiosos orelhões zoomórficos.

Mas, o que dizer de um lugar que pode se dar ao luxo de ter o mato como arte? Por isso, ao dizer “arte aqui é mato”¹², Aline não quer produzir apenas efeito, ou metáfora. Quer afirmar o estado da coisa em si.

Não pode passar despercebido, para a compreensão dessa forte identificação da arte com a natureza, o movimento mundial de construção de uma “consciência ecológica”, com todos os mais variados discursos, que atravessa a década de oitenta. Ainda que isso não explique tudo, é inevitável a percepção do quanto é oportuna, em se tratando da construção de uma identidade (no limite, identidade-mercadoria), a identificação arte-natureza que encontramos em Cuiabá.

Mas, talvez, seja mais pertinente (para a perspectiva que adotamos) pensar essa relação a partir de Chauí, quando diz que o mito fundador:

(..).oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados, tanto do ponto de vista da 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 acrescentar ao significado primitivo¹³.

¹⁰Figueiredo, Aline Espíndola, Id, 1985.

¹¹Figueiredo, Aline Espíndola.op.cit., <http://www.artemtransito.com.br>.

¹² Figueiredo, Aline Espíndola, *Arte aqui é mato*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1990.

¹³Chauí, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 10.

Nesta perspectiva, o mito fundador será sempre processado por uma atualização do passado no presente. Ao impor um vínculo interno com o passado como origem, torna o presente, continuidade daquele, como foi o caso da inversão positivadora do mito fundador do isolamento ao ser atualizado pela política cultural do MACP. Neste aspecto, somos obrigados a admitir que o mito do isolamento, apesar dos esforços dos “novos historiadores”, parece ainda nos “perseguir”, uma vez que permanece como explicação para a situação periférica da região (leia-se “isolamento” que impediu a urbanização e que, portanto, manteve o estado de natureza da região), seja reforçando o “mito” em sua feição original, como na versão produzida pelos intelectuais do IHMT, seja atualizando-o positivamente, como fez o discurso plástico ao reinventar a natureza (conservada pelo isolamento) como arte.

É porque é construído como mito, que se situa além do tempo, que é curiosamente maleável, o que o torna resistente. Por isso *ele não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar*¹⁴. E também é por isso que, sob novas atualizações, o mito fundador do isolamento pode repetir-se indefinidamente.

Ao trabalhar o mato, a arte reinventou o mito. A cristalização desses ícones regionais, sua repetição produziu uma sensibilidade para ver este espaço-mato através de linhas e cores, traços e formas. A arte então, explode em cores quentes e vibrantes que pretendem trazer todo o interior desse imenso país onde, após o ciclo do ouro, em seu suposto e penoso “isolamento”, somente *o mugido do boi quebrava o silêncio destas lonjuras centro-oestinas*¹⁵.

É assim que *pintam mangas na cama, atas e pequis quase eróticos de tão suculentos*¹⁶. *Pintam o boi-bandeira, o boi guerreiro, o boi-teta, feto, homem, líder, patrão, o boi segundo seu valor econômico ou mapeando seu próprio poder territorial, devorando a paisagem, dividindo a geografia, o boi em seu altar, para ser adorado, avançando pelos pântanos do Brasil Central*¹⁷. Mas pintam, também, híbridos de cajus e mulheres, onças antropomórficas. Mulher-siriema, beija-flor sexuado.

E depois disso tudo pintado, legitimam a pretensão identitária: *observando bem, notamos que tudo, todos os elementos, todas as figurações são autenticamente mato-grossenses. Os cajus*

¹⁴Ibidem.

¹⁵Figueiredo, Aline Espíndola, Id, 1990, p.13.

¹⁶Figueiredo, Aline Espíndola, Id, 2000.

¹⁷Morais, Frederico.”Brasil/Cuiabá: pintura caboclá”.In: *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, 1981, p.3.

*que não só enfeitam a obra mas a constroem. As onças, papagaio e matas não são elementos passivos mas participam da obra e de seu significado*¹⁸.

A propósito, o meio ambiente também foi tema do 1º Concurso de pintura mural “Pintando Cuiabá”¹⁹, aberto em 1998, cujas obras escolhidas²⁰ – as “Naturezas Mortas” de Carlos Lopes e Jonas de Barros, “Natureza Bicho” de Regina Penna, “Pescador” de Valdevino e “Piranhas Marítimas” de Wender Carlos – seriam transformadas em gigantescos painéis²¹, visando tornar a cidade mais bonita, *além de proporcionar à população o contato com a arte*²², conforme afirmou Glória Albuês, Secretária Municipal de Cultura na época. Uma reportagem local constata que *as obras premiadas preservam a característica peculiar de valorização das formas e imagens da fauna e flora regionais, como peixes, pássaros e a mata do cerrado*²³.

A transformação dessa figuração da natureza em ícones de uma dada cultura, do homem, portanto, de uma certa região, de uma certa cidade é outra faceta desse processo de filiação arte-natureza-identidade. O elo que se constrói entre fruta-bicho-mato e homem, à primeira vista, pode parecer banal. Diria até que nem aparece. É, de certa forma, invisível, talvez porque essas imagens da natureza, por mais elementos que elas tragam do reino animal/vegetal, da natureza selvagem, menos parecem querer representá-los.

A natureza tão evocada pelas artes visuais, menos do que dizer sobre a própria natureza pretende dizer sobre o humano. O mato aqui virou arte sim, mas, sobretudo, naquilo que remete ao homem regional, naquilo que confere qualidade aos cuiabanos e mato-grossenses. Ou seja, o mato é arte ao adjetivar o humano. Confere força, beleza e um sem número de qualidades e, então, apresenta-se como signo identitário.

A resposta de dentro para fora das artes visuais é uma resposta de valorização humana, de auto-afirmação, de valorização de “raízes” que aqui são reivindicadas. Mais que representar, essa

¹⁸Luyten, Jos.”A segunda consideração de João Sebastião”. In: *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: EdUFMT, 1975.

¹⁹Promovido pela Secretaria Municipal de Cultura e patrocinado pela Empresa Termelétrica América do Sul (Enron), através de sua subsidiária “Pantanal Energia”.

²⁰Fizeram parte da comissão julgadora a crítica de arte Aline Figueiredo, o arquiteto e professor da Universidade de Cuiabá (UNIC) Gabriel Francisco de Mattos e o jornalista e crítico paulista Celso Fioravante.

²¹Essas obras foram reproduzidas por Luzinan Alves nas laterais dos prédios, todos localizados na Avenida Rubens de Mendonça (CPA). A construção desta Avenida (década de 70) expande o sítio urbano, incorporando novas áreas, descentralizando o Centro. Desde então é considerada um dos pontos estratégicos de investimentos imobiliários, rede de hotéis e centro de lazer.

²²PINTANDO Cuiabá: cinco trabalhos foram selecionados para virar painéis gigantes. *Jornal do Estado*. 24 fev de 1999, p.1A.

²³Ibidem.

visibilidade que se intitula morena da cor da terra, da cor do índio, que transborda bichos e florestas, instaura/produz sentidos e significados, constrói realidade. A referência básica ao “baú iconográfico” é, ao meu ver, extremamente importante, porque situa a que campo de saber e poder essa filiação arte-natureza-identidade pertence, a quais propósitos essas práticas imagéticas e discursivas atendem e como agenciam uma certa forma de ver e pensar a realidade regional.

A referência enfática, obsessiva mesmo, à natureza das pinturas públicas de Cuiabá, nos permite primeiramente perceber, a exemplo do que se passou com os ingleses no século XVIII, que a relação homem-natureza é dinâmica, sempre em transformação, produto de uma constante reinvenção. Em vários momentos no Brasil, os elementos da natureza foram convocados das mais variadas formas para atualizar um discurso imagético de caráter nacional.

Foi assim, por exemplo, que inventaram uma iconografia do Brasil assentada na idéia do exótico, que constituiu grande parte do imaginário elaborado e inscrito na própria escrita da história do Brasil, no século dezanove. Está aí essa iconografia quando aprendemos, como nos lembra Chauí, *que o Brasil é gigante pela própria natureza, que nosso céu tem mais estrelas, nossos bosques têm mais flores e nossos mares são mais verdes*²⁴.

E mais recentemente, no século vinte, a natureza é novamente convocada para uma cruzada de valorização do nacional. As obras consagradas do movimento modernista de 1922 são reconhecidas por seu “traço nacional”, por sua vez situado na presença constante de “tipos” humanos regionais e da “paisagem natural da região”. É o caso, por exemplo, da “pintura nordestina” de Lula Cardoso Ayres que, na década de trinta, extraía do folclore da região imagens *que lembram a imagética do cordel, no qual a figura do boi é também uma figura central, assim como é constante a humanização de animais e da natureza*²⁵.

Todas essas modalidades históricas da relação homem-natureza são elementos constitutivos de eventos envolvidos também com a idéia de construção de uma nação, de uma identidade. Não parece ser diferente aquilo que veio a ocorrer com a formação discursiva nacional-popular pós 64 que também procurou afirmar e construir uma brasilidade dentro do quadro das características naturais e singulares de cada região no Brasil. Em especial devemos lembrar, nas décadas de 70-80, o que a Amazônia e seu conjunto ambiental passou a significar

²⁴ CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p.8.

²⁵ Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999, p.151.

para o Brasil e para uma idéia de identidade cultural brasileira. Se observarmos com atenção, descobriremos as práticas que construíram esse lugar para a Amazônia.

Vale repetir que ao contrário de pensar que as práticas imagéticas apenas remetem, representam uma identidade pré-existente, são elas que, ao lado de outras, constroem a centralidade da natureza para esta sociedade, produzem, portanto, uma iconografia local que, ao mesmo tempo, aparece como um componente explícito na construção de uma identidade cuiabana. Entretanto, para que os artistas e suas obras sejam considerados legítimos, será preciso que tenham sido objetivados como artistas plásticos do baú iconográfico. Temos uma relação de circularidade, de dependência mútua que torna impossível dizer o que vem primeiro. Mas sabemos que os pintores do baú iconográfico emergem (ou são objetivados como) no cruzamento vários discursos: daquilo que eles disseram de si mesmos (os artistas), daquilo que outros disseram deles (os críticos de arte, a imprensa, etc) e daquilo que foi interpretado como tendo sido dito pelos artistas ou pelos outros (implícita ou explicitamente,) e que foi registrado segundo um tipo particular discurso – o discurso do saber – (livros, dissertações, teses), que esta dissertação ajuda a aumentar a lista.

Esta arte realista de cunho identitário, comprometida em representar o concreto, em objetivar uma imagem ligada a um tema ou assunto anterior; levada ao limite de sua capacidade de recusar a cópia de si mesma, menospreza o espaço da fantasia e da invenção, esvazia o sentido da criação, subordinando sua produção pictórica a uma fabricação e comercialização compulsiva e serializada de imagens, facilmente identificadas como sendo as imagens do pintor da onça, do pintor da manga, do pintor do boi, do pintor do peixe, do pintor da flor, da folhagem e da borboleta, do pintor da roça, da pintora repórter de Cuiabá, do pintor da viola-de-cocho, todos eles reduzidos a pintores do baú iconográfico.

Deleuze afirma com veemência que somente a absoluta necessidade gera uma vontade criadora (em qualquer campo da criação: arte, ciência ou filosofia), que ninguém *inventa* (com toda a potência da palavra invenção) algo pelo simples prazer ou apenas para agradar a alguém, a um público²⁶. Ora, essa filiação arte-natureza-identidade das artes plásticas locais teria, em algum momento, para algum artista e em alguma obra, nascido de uma necessidade? Dessa absoluta

²⁶Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. "Percepto, afecto e conceito". In: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro:Editora 34, 1992, p.220.

necessidade de que fala Deleuze? Ou há muito que se tornou fórmula, clone dos primeiros achados, aí talvez inventivos, agora cada vez mais de-semantizados?

Considerações finais

As imagens veiculadas na cidade pretendem representar, ora de forma ufanista, ora saudosista, a cultura e a identidade cuiabana. Insistem em citar, descrever, narrar, fixar contornos de algo que parece não mais fazer sentido. O que temos hoje na cidade, ou a cidade que agora se constitui se revela muito diferente dessa outra cujos aspectos estão imobilizados nas imagens. Algo se passou aí, algo se quebrou nos meandros dos movimentos de “resgate”, de defesa de uma dada identidade que sustentou tantos discursos essencialistas.

Na verdade, só sabemos o que significa ser “cuiabano” através da rede de vagos significados veiculados por essas imagens (à beira de se tornarem a-significantes, de tal maneira se proliferaram), ou seja, só sabemos o que “é” – o ser cuiabano – (ou o que se supõe que seja) através da representação que se faz disso (do ser) para si e para os outros. Ao final das contas, a representação é o real e por ele nos guiamos.

A idéia de nação ultrapassa o aspecto político e passa a produzir sentidos com os quais todos se identificam (ou julgam ser necessário se identificar para que se sintam na pertença), porque se veriam representados. O processo de forjar uma nação, um sentimento pátrio conta com o desejo (que também não nasce do nada) de pertencer a um lugar, de constituir um todo, de configurar um grupo, de compartilhar códigos (falar uma única língua, compreender um repertório simbólico), e isso tudo é arrematado pelo sentimento de lealdade.

Parece então que a palavra identidade, uma identidade nacional, por exemplo, nos remete mais a um procedimento de referenciação, de endereçamento (preciso ser localizável) do que a conteúdos existenciais, com os quais é, normalmente, associada. Mas ao ser instituída, nos padrões conforme é desejada, acaba funcionando como grelha redutora. A identidade é, segundo Rolnik e Guattari, *aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um*

*só quadro de referência identificável*²⁷. O que não se pode perder de vista é que o fato de nossa existência ser codificada por uma língua que pertence a milhares de pessoas, ou por uma sociedade que se produz de um modo totalmente serializado, não elimina a verdade de que *nós vamos viver e morrer numa relação totalmente singular com esse cruzamento*²⁸.

Isso significa dizer que temos tudo para sermos únicos, não sobre-codificados, ainda que nesta sociedade a imensa maioria dos esforços se fazem no sentido da homogeneização. Por isso, singularizar-se é atrever-se a contrariar os agenciamentos hegemônicos do capital. Por isso, é preciso desconfiar, colocar em dúvida a idéia de nação, interrogar os processos que a constituem. Por outro lado, a idéia de uma “cultura nacional”, mesmo quando proclama a unidade na diversidade, não escapa ao equívoco de tentar anular ou subordinar diferenças para construir identidades nacionais que resultam estéreis porque, num coletivo, identidade e unidade só existem enquanto dispositivos discursivos, porque um coletivo está, o tempo todo, sujeito às divisões e diferenças internas, aos processos de singularização e aos agenciamentos de outras formas de subjetividade.

Historicamente falando houve um tempo em que acreditávamos em uma essência, constituída numa gênese, que garantia um desejável compartilhamento do passado. Talvez até isso fosse assim mesmo. Talvez até houvesse, de fato, muito tempo, pouco passado e um ritmo suportável do presente que permitisse compartilhar algo, de maneira exclusiva²⁹. O que não é possível e, de certa forma, nem desejável hoje. A aceleração dos próprios processos de transformação da sociedade moderna, *com seus incessantes dispositivos informacionais de todos os tipos*³⁰, provocam novas formas, novas misturas, outras hibridações.

Estamos lidando com cruzamentos tão impuros quanto criativos que impossibilitam qualquer retorno às mitificadas origens. Só para ficar no campo da cultura, os exemplos se multiplicam: como explicar a reunião, em um mesmo local (feira, museu, galeria), do artesanato indígena (cultura popular) e da arte de vanguarda (cultura culta) alimentando o mesmo mercado irrigado pelos meios de comunicação eletrônica (cultura de massa)? É o que nos pergunta García

²⁷Guattari, Félix & Rolnik, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ªed. Petrópolis: Vozes, p.68-9.

²⁸Ibidem, p.69.

²⁹Faço aqui uma inversão das palavras de Koolhaas a propósito das dificuldades de manutenção de uma identidade no mundo contemporâneo.

³⁰Lévy, Pierry. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993, p.7.

Canclini³¹. Como continuar pensando na “comida indiana” como algo exótico, exclusivo, característico das tradições étnicas do subcontinente asiático quando há um restaurante indiano no centro de cada cidade da Grã-Bretanha? É o que constata Hall³².

Num exemplo mais próximo, o articulista da Folha de São Paulo, Marcelo Coelho, problematiza o cruzamento da arte “naif” com a dita de vanguarda. Diz da impossibilidade de acreditar que, nos dias atuais, a arte “naif” seja ainda uma produção desinformada com relação à arte moderna ou desvinculada de qualquer matéria referente ao mundo contemporâneo. É, sobretudo, perspicaz quando observa que enquanto a arte moderna propunha abolir as convenções da perspectiva clássica, criticando os paradigmas da representação e condenando a idéia do quadro como imitação perfeita da realidade, ironicamente, os pintores “naif”, supostamente contrários a essa lógica moderna, também *fazem perspectiva “torta” e constroem espaços “irrealistas”*³³ *na medida mesma que pretendem, ou fingem pretender, a mais exata reprodução do real.*

Não importa, ao menos por ora, o nome (pós-moderno, supermodernidade, novo Império, etc) que se queira dar para esse novo mundo no qual coexistem movimentos descontínuos, proliferam comportamentos, multiplicam hibridações. O que nos parece mais coerente hoje, e necessário, é investigar se as inúmeras adjetivações mais recentes elaboradas pelas ciências para o conceito de identidade, (nômade, multidimensional, polifônica, etc.), não poderiam ser compreendidas como tentativas de incorporação ao conceito (em vias de esgotamento) das novidades do mundo, disso tudo que a velha identidade não dá mais conta. Teríamos que avaliar (história da ciência) se não estamos assistindo a um imenso e derradeiro esforço para resistir ao que se revelaria inevitável: o fato de estarmos vivendo um processo segundo o qual as subjetividades tendem a se esquizofrenizarem, sem controle ou eixo gerador, feito uma estrutura

³¹García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p.20.

³²Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1992, p.75.

³³Aqui Marcelo Coelho destaca algumas características comuns aos pintores “naif”: *Tome-se, por exemplo, o o detalhismo das paisagens. Quando pinta um telhado, um varal de roupa, um ramo de árvore, é como se toda a atenção do artista se voltasse para aquele aspecto particular da pintura, como se o quadro inteiro estivesse começando a partir daquele ponto. (...) o “naif” acaba produzindo “erros” e mais “erros” de perspectiva; escadas, ruazinhas, paredes parecem despencar da paisagem, como se fossem feitas de papelão. Lembram os cenários do cinema expressionista.* Coelho, Marcelo. O “NAIF” e a ironia no “bonitinho”. *Folha de São Paulo*, 19 dez de 2001, p.E8.

rizomática, multiplicando-se de forma anárquica e extensa, a partir de conexões múltiplas e diferenciadas³⁴?

Por isso, mesmo admitindo o enraizamento da cultura, desejando a eternidade do passado, os promotores da cuiabania, de certa forma, apontaram também a mudança, a atualidade deste novo regime de enunciados que apareceu com a crise do dispositivo das nacionalidades no mundo contemporâneo. Sou levada a pensar que, em meio às influências e à descontinuidade da história, a estética da cuiabania, a arte que diz vir da natureza e a temática local que anima as telas dos artistas jamais foram tão “descuiabanas”, tão do mundo de hoje.

Fontes e Bibliografias

I. Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Percepto, afecto e conceito”. In: **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

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

_____. **Arte aqui é mato**. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1990.

_____. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ªed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1992.

³⁴ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1998, p.11.

KOOLHAAS, Rem. The Generic City. In: **S,M,L,XL**. New York: The Monacelli Press, Inc., 1995.

LÉVY, Pierry. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade antropofágica**. Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1998, p.11.

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.

II.Sites

FIGUEIREDO, Aline espíndola."Arte em trânsito". In: **projeto de intervenção artística na paisagem urbana**, Cuiabá, 2000. <http://www.artemtrânsito.com.Br>

III.Fontes

MORAIS, Frederico."Brasil/Cuiabá: pintura cabocla".In: **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**, 1981.

LUYTEN, Jos."A segunda consideração de João Sebastião". In: **panorama das artes plásticas em Mato Grosso**, Cuiabá, EdUFMT, 1975.

Jornais

O Estado de Mato Grosso, 1970-1990.

Folha do Estado, 1980-1990.

Jornal do Estado. 24 fev de 1999, p.1A.

Museu

Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso -MACP/UFMT.