



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA
CONTEMPORÂNEA

Renata Carvalho Oliveira Zambom

AS POÉTICAS DOS MATERIAIS NA ARTE MATO-GROSSENSE: DESCARTES E
OBJETOS

Cuiabá-MT

2013



Renata Carvalho Oliveira Zambom

AS POÉTICAS DOS MATERIAIS NA ARTE MATO-GROSSENSE: DESCARTES E
OBJETOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea, na Área de Concentração Estudos Interdisciplinares de Cultura, Linha de Pesquisa Poéticas Contemporâneas.

Orientadora: Prof. Dr. José Serafim Bertoloto.

Cuiabá-MT

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

C331p Carvalho Oliveira Zambom, Renata.
AS POÉTICAS DOS MATERIAIS NA ARTE MATO-
GROSSENSE: DESCARTES E OBJETOS / Renata Carvalho
Oliveira Zambom. -- 2013
115 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: José Serafim Bertoloto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso,
Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2013.
Inclui bibliografia.

1. Arte Contemporânea. 2. Cultura. 3. Materiais. 4. Mato Grosso.
5. Poética. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO-GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367 , - Boa Esperança - Cep: 78060900 - CUIABÁ/MT
Tel : (65) 3615-8428 - Email : ecco@ufmt.br

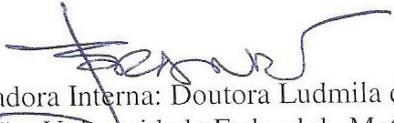
FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: A poética dos materiais na arte mato-grossense

AUTORA: RENATA CARVALHO OLIVEIRA ZAMBOM

Dissertação defendida e aprovada em 09 de agosto de 2013.


Presidente da Banca / Orientador: Doutor José Serafim Bertoloto.
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso


Examinadora Interna: Doutora Ludmila de Lima Brandão.
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso


Examinadora Externa: Doutora Nadja de Carvalho Lamas.
Instituição: Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE).

Cuiabá, 09 de agosto de 2013.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade e pela força concedidas durante a caminhada do mestrado.

Aos artistas, que cada um, a seu modo, se disponibilizou a contribuir com este trabalho.

Ao meu orientador, pelos direcionamentos.

Aos meus pais e irmãos, pelo carinho e incentivo para esta caminhada. Pela confiança depositada.

Aos amigos do Mestrado pelos encontros nos quais compartilhamos conhecimentos, dúvidas medos e conquistas. Pelas boas risadas.

Aos professores do programa que colaboraram para minha formação, pelo conhecimento e inspiração concedida através de suas práticas.

Ao meu esposo, por seu otimismo e alegria, pela paciência, incentivo e companhia, durante todo o processo de elaboração da dissertação.

RESUMO

Esta pesquisa realiza uma análise da atual produção artística em Mato Grosso relacionando às características do tempo presente e suas implicações no modo de fazer artístico, sobretudo aqueles que no estado apresentam em seu fazer a utilização de materiais não convencionais e novos formatos. De caráter descritivo, apresenta discussões acerca do tempo e da arte contemporânea, realiza um breve histórico da produção artística mato-grossense de sua fundação até a atualidade, apresenta os artistas que inserem em seus trabalhos a pesquisa e experimentação estética de novos modos de fazer e materiais e ainda apresenta elementos pertinentes à poética destes artistas, através de visitas aos ateliês e entrevistas realizadas com os artistas selecionados. A dinâmica da produção artística observada apresenta características e alterações em seu fazer relacionadas diretamente às alterações nos modos de vida, produção, consumo e informação da atualidade inseridas na pesquisa estética de cada artista, que à seu modo, introduz elementos retirados do contexto sócio cultural.

Palavras – chave: Arte Contemporânea, Cultura, Materiais, Mato Grosso, Poética

ABSTRACT

This research makes an analysis of the present artistic production in *Mato Grosso*, relating the present time characteristics and its implications in the way of artistic doing, mostly those that in the State shown in its doing use of non-conventional materials and new formats. In a descriptive disposition, presents discussions about time and contemporary art, make a brief history of the *mato-grossense* artistic production and its founding to the present, introduce the artists who insert into your job the research and esthetic experimentation of new ways of doing and materials and even shown elements relevant to the poetic of these artists, through visit to the studios and interviews with those selected artists. The artistic production dynamics noted presents characteristic and alterations in its way of doing, related directly to the alterations of life-style, production, consumption and actuality information inserted in the esthetic research of each artist, that in its way, introduces elements derivated from the socio-cultural context.

Key-Words: Contemporary Art, culture, materials, Mato Grosso, poetics

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcel Duchamp. A Fonte, 1917 -----	24
Figura 2 - Damien Hirst. Mother and Child Divided, 1993 -----	25
Figura 3 - Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q., 1919 -----	36
Figura 4 - Cerâmica produzida em São Gonçalo Beira Rio -----	40
Figura 5 - Vista da pintura do mural de arrimo, localizado na Avenida Miguel Sutil em Cuiabá-MT -----	50
Figura 6 - Nilson Pimenta. Garimpo -----	51
Figura 7 - Adir Sodré. São Benedito -----	52
Figura 8 - Clóvis Irigaray. Xinguana, 1976 -----	53
Figura 9 - Humberto Espíndola. Detalhe ambiente montado na XI Bienal de Arte de São Paulo em 1971 -----	54
Figura 10 - Humberto Espíndola. Da série Confinamentos de 1972 -----	55
Figura 11 - Adir Sodré. Detalhe da instalação Sleeping em 2012 -----	62
Figura 12 - Adir Sodré. Detalhe telefone e caneca com interferências do artista ---	63
Figura 13 - Adir Sodré. Performance na Semana de Arte Urbana -----	64
Figura 14 - Babu Seteoto. Obra apresentado em “Invisíveis: Exposição Coletiva de Grafitti Art” realizada em 2012 -----	65
Figura 15 - Jonas Barros. Peixe, 1992 -----	66
Figura 16 - Luis Segadas. Vista parcial da exposição Híbridos # Resignos, 2013 -	67
Figura 17 - Luis Segadas. Dois momentos do trabalho de Segadas -----	68
Figura 18 - Daniel Pellegrim. Coisas que Vi, 2012 -----	69
Figura 19 - Lupércio dos Anjos. Peças produzidas em lata -----	69
Figura 20 - Regina Pena. Série interiores, 2009 -----	70
Figura 21 - Regina Pena. Sem título, 2006 -----	71
Figura 22 - Rita Duarte -----	72
Figura 23 - Almira Reuter. Minha Experiência com o Choque elétrico, 2012 -----	74
Figura 24 - Almira Reuter. Reminiscências de Cuiabá, 2000 -----	75
Figura 25 - Almira Reuter. Detalhe de O santuário da família, 2011 -----	76
Figura 26 - Benedito Nunes. Folhagem em chuva, 2006 -----	78
Figura 27 - Benedito Nunes. Barulhismo no Cerrado, 2005 -----	80
Figura 28 - Benedito Nunes. A Invenção - Cuiabana Pocotó, 2006 -----	81
Figura 29 - Benedito Nunes. Mulher Prateleira, 2012 -----	82

Figura 30 - Benedito Nunes. Automóvel, 2012 -----	83
Figura 31 - Tom Sachs. Tiffany Glock Model 19, 1995 -----	84
Figura 32 - Benedito Nunes. Rosto, 2012 -----	85
Figura 33 - Gervane de Paula. Pantanal, 2012 -----	86
Figura 34 - Gervane de Paula. A Mão, 2012 -----	87
Figura 35 - Gervane de Paula. Peixes na beira do Cuiabá, 1979 -----	88
Figura 36 - Gervane de Paula. Droga de Arte, 2012 -----	90
Figura 37 - Gervane de Paula. Bomba Caseira, 2010 -----	91
Figura 38 - Gervane de Paula. Tuiuiú em alerta, 2012 -----	92
Figura 30 - Gervane de Paula. Brasil, 2013 -----	93
Figura 40 - Lara Matana. Detalhe de trabalho pertencente à serie Palitinhos de 2007 -----	94
Figura 41 - Lara Matana.Mundo Aberto, 2005 -----	96
Figura 42 - Lara Matana. <i>A Bailarina</i> -----	98
Figura 43 - Lara Matana. Exposição Lenho Corpo – SESC Arsenal, 2007 -----	99
Figura 44 - Lara Matana. Trabalhos realizados com lâminas -----	100
Figura 45 - Lara Matana. Detalhe de trabalho pertencente à Articulada Fatiadas --	101
Figura 46 - Vista parcial casa-museu-ateliê de Vitória Basaia -----	102
Figura 47 - Vitória Basaia. Resignificações -----	103
Figura 48 - Vitória Basaia. Resignificações -----	104
Figura 49 - Vitória Basaia. Resignificações -----	105
Figura 50 - Vitória Basaia. Objeto Conceitual da série Mulher Objeto -----	106
Figura 51 - Vitória Basaia. Resignificações -----	107
Figura 52 - Vitória Basaia. Da série Esculturas com Latinhas de Cerveja -----	108
Figura 53 - Vitória Basaia. Resignificações -----	109
Figura 54 - Vitória Basaia. Resignificações -----	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – Reflexões acerca da contemporaneidade.....	16
1.1 Arte contemporânea: sobre o que estamos falando?	20
1.2 Uma poética para a contemporaneidade.....	26
1.3 Os novos formatos e os objetos na arte contemporâneo.....	34
CAPÍTULO II – Arte em Mato Grosso.....	38
CAPÍTULO III – Processos de criação: Poéticas do Mato Grosso.....	57
3.1 A obra de arte: processo de criação como rede.....	57
3.2 A poética dos materiais na arte mato-grossense.....	59
Almira Reuter.....	74
Benedito Nunes.....	77
Gervane de Paula.....	86
Lara Donatoni Matana.....	94
Vitória Basaia.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	113

INTRODUÇÃO

As produções artísticas se apresentam ao longo de nossa história como elo entre os povos e os tempos. Através de achados arqueológicos e investigações históricas das produções artísticas e culturais é possível conhecer o modo de vida das sociedades, como se davam as relações sociais e o desenvolvimento dos indivíduos até o presente momento. Através das imagens que nos foram deixadas conseguimos ir além da superfície objetiva do cotidiano de dado período e temos o registro, ou seja, a impressão do olho humano diante de seu ambiente. Deste modo, podemos entender que na arte que se produziu e que é produzida atualmente temos características marcantes do que pensamos, do que fomos, do que somos ou de como gostaríamos de ser.

Com as alterações no modo de vida decorrentes das grandes modificações dos meios de produção, do grande número e fluxo de informações e imagens que nos chegam hoje por meio dos veículos de comunicação de massa, de nossa rotina e também pelo fato de estarmos inseridos em grandes centros comerciais, de produção e de consumo, as referências visuais passaram a ser mais diversificadas. Diante de tantas alternativas e possibilidades de escolhas, com as quais nos deparamos continuamente, ocorre na atualidade, mais do que em outros momentos históricos, uma grande variedade de modos de expressão artística, e tal variedade de possibilidades de produção e experimentações originam-se a partir de características próprias à época contemporânea decorrente de processos sociais pertinentes ao capitalismo que pretende, como descreve Harvey (2006, p.107), "... promover o individualismo, a alienação, a fragmentação, a efemeridade, a inovação, a destruição criativa, o desenvolvimento especulativo, mudanças imprevisíveis nos métodos de produção e consumo (desejos e necessidades), mudança da experiência do espaço e do tempo...", dentre diversas outras características. Observa-se então uma grande produção no campo econômico e artístico.

Ainda como característica do tempo presente, destacamos a inexistência de uma regularidade nos modos de representação e expressão, visto que o homem tem em si características construídas historicamente e que constituíram, ao longo de sua existência e experiência de vida, o que ele é hoje. Sendo assim, dentre os modos possíveis de expressão de nossa época, o que se torna relevante para a proposição desta pesquisa é o modo de expressão e produção artística em Mato Grosso, que se utiliza dos objetos (descartes produzidos culturalmente pela civilização, objetos variados; os

industrializados, os inusitados, os improváveis), assim como os novos modos de fazer escolhidos para a produção e organização de uma poética.

... uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspícia, mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade dependem do artista (PAREYSON, 1997, p. 17-18).

Assim como a arte que se produz atualmente em diversos estados brasileiros e em diversos países do mundo, a produção artística mato-grossense desenvolve novos modos de fazer artísticos, nos quais podemos observar, sobretudo nas produções apresentadas em exposições pelos artistas da região, a partir da década de 70, a inclusão em seus modos de fazer de materiais que até então não faziam parte da paleta usual dos artistas. Uma nova geração de artista se pôs a experimentar novos materiais, e mesmo aqueles que por anos se debruçaram sobre a tela, tintas e pincéis, sobre o papel e o lápis, a pedra e o cinzel, passaram a inserir objetos ordinários em sua prática artística.

As mudanças observadas nestes modos de fazer artísticos em Mato Grosso dialogam abertamente com os objetivos da linha de pesquisa de poéticas contemporâneas que norteiam esta pesquisa. Falamos das poéticas e das mudanças sensíveis nos processos de criação e produção, de uma relação próxima entre uma teoria e uma prática que se transformam e se criam mutuamente. De uma arte que revela sua poética em sua ação e que nela própria se origina e se modifica, apresentando e incorporando elementos produzidos, utilizados e em seu próprio meio reconfigurados. Caminhamos lado a lado com o sentido da poética, que Pareyson postula como um projeto artístico no qual o fazer e o projetar se dão simultaneamente. O fazer artístico está irremediavelmente realizando interações com seu meio e deste modo se reconfigurando, estabelecendo novas relações e, conseqüentemente, novas produções.

O relevante para a pesquisa aqui apresentada é a busca por trazer elementos que justifiquem a utilização de novos materiais e de novos modos de fazer arte em Mato Grosso, como processos pertencentes à contemporaneidade, por meio da discussão de conceitos relativos à arte e à época contemporânea. Nesta perspectiva de abordagem, buscamos encontrar o artista mato-grossense que, em seu fazer, retira materiais de seu contexto e os utiliza como matéria expressiva; que propõe novas apresentações e modos

de fazer arte e que, deste modo, se inserem no contexto de produção da arte contemporânea. Estes objetos, produzidos culturalmente pela civilização e que compõem atualmente a paleta do artista se introduzem no âmbito da produção artística, na poética contemporânea, como resultado das atuais condições de produção humana (científica, tecnológica, econômica e cultural) manifestas, neste caso, no campo da produção artística.

Diante das novas possibilidades de produção e modo de vida advindas da estrutura econômica e social vigente, nos deparamos com formas de elaboração artística que quebram os paradigmas das artes produzidas nos séculos anteriores, porém, de modo geral, as leituras que realizamos da arte produzida atualmente, muitas vezes encontram-se ainda vinculadas a modos de produção e representações no campo das artes em geral que se relacionam com momentos históricos que não vivenciamos. Em tempos anteriores, que podem ser facilmente observados pela história geral e da arte, foi possível mensurar uma obra de arte por seus critérios formais e subjetivos, por sua temática, materiais, técnicas e modos de execução. A representação do belo, a mimese ou a virtuosidade não se constituem como pilares inabaláveis nos dias atuais. A estética, a filosofia da arte, elenca elementos que nortearam a noção de arte por muito tempo e hoje também buscam novas maneiras de pensar e discutir a poética contemporânea que, sendo esta uma grande montagem de linguagens, não suportam mais classificações clássicas.

Para o homem de nossa época é necessário esperar que haja uma nova forma de produção artística, não vivemos no mesmo contexto de períodos anteriores e por isso a produção que nos pertence deve demonstrar a incorporação destes novos meios e modos de fazer, viver e conviver. Assim como as produções artísticas, as relações e produções culturais são retratos deste homem.

Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer (KANDINSKY, 2000, p. 27).

Buscar compreender a introdução de novas práticas culturais pertinentes ao cotidiano do homem se faz necessário à medida que possibilita o entendimento de como ocorre a incorporação pelo homem dos elementos constituintes de seu tempo e se estabelece pontos de congruência entre as imagens daquele que produz e daquele que

acolhe estas novas produções como algo que lhe pertence, que é comum a seu tempo. Realizar este estudo, no âmbito da produção artística mato-grossense, torna possível delinear os caminhos das produções artísticas contemporâneas no estado e que estão envoltas na experimentação de novos modos de fazer advindos de opções inusitadas e de materiais retirados de seu contexto prático.

Visando a realização desta pesquisa e objetivando propiciar condições para análises e discussões acerca do lugar da arte mato-grossense no cenário de produção de arte contemporânea, a partir dos modos de fazer e dos materiais utilizados nesta produção, tomamos como necessário ao desenvolvimento da pesquisa a adoção de uma postura metodológica de caráter descritivo, no qual, conforme Rudio (1999, p.69), “... o pesquisador procura *conhecer e interpretar a realidade, sem nela interferir* para modificá-la.” e ainda “... estudando o fenômeno, a pesquisa descritiva deseja conhecer a sua natureza, sua composição, processos que o constituem ou nele se realizam” (Idem, p.71).

Durante esta trajetória, buscamos esclarecer algumas inquietações, que transitam fortemente no fazer artístico como: identificar/ detectar a utilização e aproveitamentos de materiais não convencionais – objetos retirados de seu contexto e sobras da cultura da civilização – dentro do contexto plástico mato-grossense como objetos de expressão e, ainda, buscar elementos que justificassem e localizassem estes novos fazeres no cenário de produção (plástica/visual) contemporânea. Em posse destes elementos, esclarecidos e delimitados, buscamos analisar, a fim de compreender e identificar tais características pertinentes ao processo de criação na arte contemporânea – como características reveladoras do modo de vida – a produção, as relações sociais, culturais e de constituição dos indivíduos e sociedade nas obras selecionadas. Deste modo, localizamos, através dos artistas selecionados e suas obras, o diálogo da produção artística de Mato Grosso no cenário contemporâneo.

Para a sistematização necessária ao bom andamento deste trabalho dissertativo, para a coleta de informações foi realizada, primeiramente, uma seleção bibliográfica obtida através das indicações de leituras e estudos realizados dentro das disciplinas ofertadas pelo Mestrado em Estudos de Cultura Contemporâneas (ECCO),¹ a fim de oferecer suporte e referencial teórico para a discussão de conceitos relativos às temáticas relacionadas ao objeto de pesquisa – sobretudo aquelas que levantam questões

¹Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso

pertinentes à temática da contemporaneidade e suas características no campo das artes visuais e poética contemporânea –, fundamentando e propiciando apoio às discussões em torno da produção artística mato-grossense aqui apresentadas. Neste sentido, foi preciso buscar subsídios para fomentar e fundamentar teoricamente o desenvolvimento desta pesquisa, assim, partimos ao encontro de autores que contribuíram com o desenvolvimento de seus estudos para a solidificação dos conceitos e discussões propostas.

Para estabelecer uma discussão acerca dos elementos que caracterizam a pós-modernidade e o homem pós-moderno, buscamos suporte nos escritos de Omar Calabrese (1998) e Giorgio Agamben. Calabrese (2009), ao propor o termo *neobarroco* para denominar o gosto de nosso tempo, possibilita discutir a contemporaneidade e o engendramento existente em suas formas de produção, sobretudo, no campo das artes visuais, foco desta pesquisa.

Ainda em Calabrese, temos condições de iniciar a discussão sugerida acerca das novas proposições dos modos de fazer artísticos contemporâneos. Essas novas poéticas propostas, fundamentadas também em autores como Pareyson (1997) e Eco (2005), constituem elementos importantes para o entendimento da escolha de novos formatos e de outros materiais não convencionais – restos, sobras, descartes – para a produção atual. Os objetos descartados pela sociedade, que perdem seu uso original, configuram-se como elementos para construção desta nova poética, na qual os objetos da sociedade são reconfigurados pelo artista e devolvidos à sociedade. A aplicação, o uso destes materiais constitui a maneira própria do artista realizar a leitura e incorporação das características de seu tempo à sua produção. Para a construção de referencial teórico pertinente às discussões sobre arte contemporânea, nos amparamos nos escritos de autores como Katia Canton (2001), Ane Cauquelin (2005) e Michael Archer (2001) que fomentam as análises aqui presentes juntamente com as pesquisas de Cecília Salles no campo dos processos de criação. Em linhas gerais, os autores citados – e ainda outros requisitados no decorrer da pesquisa – permitem fundamentar o estudo e apontam direções para subsidiar cientificamente a discussão proposta. Em outro momento, realizamos um panorama histórico relativo ao desenvolvimento artístico cultural de Cuiabá e Mato Grosso, apresentando as características e, em linhas gerais, a história da produção das artes visuais no estado, desde seu povoamento até a atualidade, quando serão identificados os artistas e seus novos modos de produzir. Assim, para analisar a produção artística contemporânea em Mato Grosso conta-se ainda com os resultados

obtidos através do desenvolvimento de um trabalho de campo voltado para levantamento e conhecimento das obras e dos artistas selecionados para análise. Neste processo são consideradas e observadas questões pertinentes a todo o contexto de produção examinado, registrado e/ou relatado dos processos de produção nos ateliês dos artistas selecionados.

Sendo assim o primeiro passo tomado nesta direção foi buscar identificar a existência, ou não de artistas em Mato Grosso que se utilizava de objetos, descarte e outros formatos em sua produção. Feito isso, constatada esta existência, foi elaborada uma listagem destes artistas assim como o levantamento dos materiais pertinentes à poética de cada um e frequência desta utilização. Daqueles que apresentavam uma produção mais consolidada e frequente buscamos adentrar em seu universo poético através de um contato mais próximo realizado a partir de contatos, telefônicos, e-mails, visitas ao local de trabalhos, entrevistas e bate papos buscando conhecer mais de perto o modo como organiza e pensa sua produção, inclusive no âmbito do fazer. Foram selecionados então, para este processo os artistas: Almira Reuter, Benedito Nunes, Gervane de Paula, Lara Matana e Vitoria Basaia.

O foco de análise da pesquisa está na utilização de materiais não convencionais nas produções artísticas, sendo assim foi realizada uma pesquisa para seleção – dentre os artistas mato-grossenses – daqueles que fazem uso destes elementos que nos é de interesse em suas obras. Para a seleção dos artistas consideramos, primeiramente, aqueles que compõem o acervo do Museu de Arte e Cultura Popular – MACP – ou que já realizaram exposições neste espaço. Contudo, foram também levados em conta aqueles que estão, na atualidade, em fase produtiva, muitas vezes inicial, esboçando assim os traços das novas tendências da arte contemporânea no estado. Artistas que têm seu nome consagrado na história das artes no Mato Grosso, com linguagens artísticas diversas – tradicionais, ousadas ou ingênuas –, como Adir Sodré, Almira Reuter, Benedito Nunes, Gervane de Paula, Humberto Espindola, Jonas Barros, Lara Matana, Lupércio dos Anjos, Regina Penna, Vitória Basaia, e ainda outros jovens artistas que despontam no cenário atual como Aluizio Azevedo, Babu Seteito, Daniel Pelegrin, Herê Fonseca, Juarez Lonardoní, Luis Segadas, Rita Duarte e muitos outros que, por seus trabalhos, nas mais variadas apresentações, inspiram esta pesquisa.

Para buscar elementos para análise do processo de produção da obra e da incorporação de novos formatos e materiais nas produções artísticas foram realizadas pesquisas bibliográficas, consultas a catálogos, visitas a ateliês e entrevistas a alguns

destes artistas, na maioria das vezes em seus ambientes de trabalho. Nestas páginas serão citados muitos artistas, que por sua iniciativa, esforço e talento se tornaram importantes para a inauguração e manutenção de um novo cenário na produção artística em Mato Grosso. No entanto, a pesquisa que realizamos estabeleceu um recorte, que não minimiza a importância de qualquer um deles, porém a faz a fim de tornar viável a sua execução. Nas entrevistas que realizamos com alguns destes artistas buscamos observar seu ambiente de produção e as referências neles visíveis, e, ainda, nas conversas, buscamos identificar o modo de projetar, organizar, selecionar e manipular os materiais que compõem sua paleta. Tentamos ao máximo aproximarmos do repertório de imagens que compõe a subjetividade dos artistas e que em dado momento tomam forma como objeto artístico, para assim tentar estabelecer, através deste trabalho, uma conexão com o nosso tempo e com os nossos contemporâneos.

As entrevistas e visitas aos artistas têm caráter investigativo qualitativo e procura identificar os percursos do artista ao longo de sua trajetória no campo das artes visuais. Busca também conhecer elementos anteriores à sua carreira artística, que constituem seu repertório de imagens e como se deu sua aproximação com as artes visuais. A entrevista procura manter-se atenta ao momento em que a produção do artista ganha novos formatos e materiais e também em observar o modo como eles compõem o projeto artístico e a obra acabada.

CAPÍTULO I

Reflexões acerca da contemporaneidade

Quais são as características do tempo em que vivemos? Do que falamos quando nos utilizamos do tal termo contemporâneo? A utilização do vocábulo contemporâneo pode causar certo desconforto, talvez isto se deva justamente a ambiguidade característica própria a palavra. Devemos então procurar trilhar um caminho que nos permita sentir certo conforto ao utilizarmos tal termo, amparados por aqueles que pensam o tempo presente com propriedade. De modo geral,² contemporâneo é entendido por aquilo que pertence ao nosso tempo, é atual, moderno, e neste entendimento se situa certa confusão ou desconforto. O termo contemporâneo tratado aqui não é este que apenas realiza uma marcação temporal, cronológica. Hoje, aqui e agora, deparamo-nos com práticas e pensamentos que nada têm de contemporâneo, ou seja, ações e comportamentos que dizem respeito a pensamentos que estiveram na superfície em outros momentos de nossa história. Barroco (2007, p. 95) aponta que “... determinadas características de uma sociedade ou das produções humanas podem estar presentes em outras épocas” e, ainda, a importância em perceber que “... há um momento histórico específico que, por um conjunto de razões relacionadas com o modo de garantia da vida, (determinadas características da sociedade) tornam-se mais frequentes, o que permite identificá-las como expressão de tal período” (Idem, p. 97). Deste modo é possível identificar com maior clareza a prevalência de determinado modo de expressão em detrimento de outro. Seria talvez mais assertivo, ao se falar em contemporâneo, ou ao refletir sobre nosso tempo, pensar naquele gesto que nos localiza no tempo presente em que vivemos? Nele é possível localizar nossa contemporaneidade, gesto tal que está em movimento e exhibe toda uma dinamicidade na relação com as características de sua época.

O gesto a que nos referimos não se trata daquele que anda de mãos dadas com o pensamento, atitudes e expectativas comuns de seu tempo, justamente, por vezes, tratar-se da voz dissonante do coro, pois a contemporaneidade estabelece uma relação muito particular com seu próprio tempo na medida em que possibilita, ao homem contemporâneo, aproximar e/ou distanciar-se de sua época. Este ar do tempo, esse gesto

² Conforme Silveira Bueno em Minidicionário da Língua Portuguesa.

contemporâneo, se configura na sua inatualidade, pois, aqueles que não coincidem plenamente com sua época são capazes de vê-la com mais propriedade, sobretudo, por não manter um olhar fixo sobre ela mesma. Não estar completamente tomado pelo seu tempo possibilita que se pense diferente, que se produza o novo.

Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento, desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN 2009, p. 58)

Podemos utilizar inúmeros termos para falar dos traços de nosso tempo: fragmentado, instável, informe, vago, excêntrico, repetitivo, ambíguo, dinâmico, nômade, efêmero, obscuro, impreciso dentre vários outros. Porém, considerando os escritos de Calabrese (1998), mais importante que construir classificações, definições e descrições, é apreender o “espírito do tempo” que se faz presente em múltiplos fenômenos. Para Calabrese (1998, p. 207): “O importante era apreender o ‘espírito do tempo’ e articular os seus territórios de explicação”.

Ao investigar este espírito do tempo, nos é permitido construir um território para investigação em qualquer fenômeno cultural que se torne relevante. Neste caso, a poética existente na produção de arte na contemporaneidade.

Calabrese (1998) parte em busca dos traços da existência de um gosto de nosso tempo em torno dos objetos culturais mais diversos, que passam, por exemplo, pela literatura, artes plásticas e comunicação de massa. Ao observar atentamente estes variados objetos culturais, vão sendo reveladas, pouco a pouco, aquelas características capazes de distinguir o nosso gosto do gosto de outras épocas. Calabrese (1998, p. 10) afirma que “A cultura inteira de uma época fala, em quantidades maiores ou menores e de maneiras mais ou menos profundas, nas obras de quem quer que seja”, e ao observar estas produções é possível perceber traços que se repetem. E tais marcas, presentes nos mais diversos campos da produção da cultura de uma época, são capazes de nos diferenciar de outros períodos. O gosto de nosso tempo é por ele etiquetado de *Neobarroco*.

Mas preciso desde já que a etiqueta não significa que tenhamos “retornado” ao barroco, nem que o que defino por “neobarroco” seja a

totalidade das manifestações estéticas desta sociedade, ou o seu dominante, ou o mais positivo. O “neobarroco” é simplesmente um “ar do tempo” que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes um dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente (CALABRESE, 1998, p. 10).

Um dos traços apontados como característicos ao nosso tempo são os excessos que se fazem presentes em diversos fenômenos culturais. São frequentemente indicados como excesso os elementos tidos como exteriores a dado sistema, a saída do contorno, ou seja, o extrapolar daquilo que nos limita: o diferente. O excesso se identifica como a superação de um limite³, de um confim⁴, tem como característica pôr em questão uma ordem e a sugerir uma outra, cuja sugestão a ordem vigente não pode ou não quer absorver em dado momento. Segundo Calabrese (1998, p. 73), em épocas barrocas o “... excesso é geneticamente interno. A cultura contemporânea está a viver fenômenos de excessividade endógena...”. Contudo, os excessos em tempos *neobarrocos* não produzem necessariamente inaceitabilidade, pois as fronteiras, os limites ou confins não são destruídos, são apenas deslocados para a absorção destes excessos produzidos. Desse modo, estão a testar a elasticidade do sistema. Esta é uma característica pertinente a épocas dinâmicas – barrocas, pós-modernas, *neobarrocas* –, onde os objetos culturais são produzidos sobre a periferia e o confim do sistema. O olhar para as produções em tais épocas não se encontra fixo sobre elas e por isso permite produzir o novo, o diferente.

Outras características apontadas por Calabrese (1988), como pertencentes ao “*neobarroco*” e presentes nas práticas artísticas contemporâneas, são tratadas no capítulo denominado *Pormenor e Fragmento*. O pormenor ou detalhe apresenta-se como a porção de um conjunto e permite pensar ou reler o sistema do qual foi extraído. Em sua produção inteiro e partes estão simultaneamente presentes; é assim que trabalha a antropologia. O pormenor põe em relevo algo especial de um fenômeno. O fragmento é uma porção presente de algo que remete a um sistema ausente, suas fronteiras não são definidas, mas sim interrompidas, o fragmento é isolado de seu todo de pertença; as

³ “O limite é realmente o trabalho de levar às extremas conseqüências a elasticidade do entorno, mas sem o destruir.” (CALABRESE, 1998, p.64).

⁴ Confim é entendido “... como um conjunto de pontos que pertençam ao mesmo tempo ao espaço interno de uma configuração e ao seu espaço externo. Do ponto de vista interno, o confim faz parte do sistema mas delimita-o. Do ponto de vista externo, o confim faz parte do exterior, seja este ou não, por sua vez, um sistema” (CALABRESE, 1998, p.61).

hipóteses e suposições da arqueologia trabalham a partir de fragmentos. Porém, estes fragmentos apresentam-se cada vez mais sem intenção de reconstruir as relações com seus inteiros, assim como com os detalhes, que são cada vez mais autônomos em relação aos inteiros.

Nas produções contemporâneas nota-se a presença destas partes que ganham autonomia de seus inteiros e propõem novas leituras. A poética observada nas produções de artistas contemporâneos apresenta a explícita utilização de fragmentos de obras do passado. Esta “citação”, no caso “neobarroco”, não se refere a uma negação ou, na via oposta, um saudosismo ao passado, trata-se, neste tempo, de uma fragmentação voluntária a fim de extrair materiais para suas produções. A citação aqui não é entendida como um simples volver ao passado, pois o artista não apenas o reproduz, renova-o a partir dos fragmentos dele extraídos, e ao relacioná-los com os aspectos de seu tempo consegue devolver-lhe a ambiguidade.

Se por instante pensarmos na extrema dificuldade para o artista contemporâneo de fazer obras renovando os materiais expressivos, verificaremos que – supondo a impossibilidade de encontrar “nova” matéria plástica - os fragmentos do passado começam por ser eles o novo material da hipotética paleta do artista. Por outras palavras, a arte do passado é apenas um depósito de materiais, que por isso mesmo é expresso pelo todo contemporâneo e que, ainda por cima, implica necessariamente a fragmentação (CALABRESE, 1998, p. 100).

O fragmento é tornado material, anulando seu efeito em relação a seus precedentes inteiros. Sendo material ele é capaz de garantir à nova obra a autonomia de sua forma. Traz consigo, no ato de fragmentar e tornar-se material da paleta do artista, outros elementos característicos do tempo “*neobarroco*”. Sua exigência formal exprime o caos, a casualidade, a repetição e o ritmo. Enquanto conteúdo evita a ordem, afasta-se da totalidade. Essa estética do fragmento, segundo Calabrese, constitui-se em um espalhar evitando o centro ou a ordem do discurso, é a perda da totalidade, característica essa comum ao tempo presente.

Para que possamos falar de uma forma “*neobarroca*” devemos lembrar que a aquisição das formas das coisas depende antes de um conflito, durante o qual estas novas formas são capazes de emergir. Deste modo, a existência de formas “anticlássicas” necessita da coexistência com as formas tidas como clássicas. A desordem que se conforma na dinâmica desta coexistência é que permite configurar o nosso tempo como “*neobarroco*”. Em seu livro, Calabrese (1998) afirma a

interdefinição entre clássico e barroco, já que a existência de um depende da existência do outro, mas destaca que “... o clássico e o barroco não se seguem um ao outro na história. Convivem. A história é eventualmente o terreno em que terá lugar uma prevalência...(Calabrese, 1998)”.

As formas coexistem, mas apontam diferenças. Enquanto o clássico busca o objetivo das coisas e não requer invenção e sim adequação, o barroco provoca a crise, a dúvida e a experimentação, pois a certeza é característica do que é clássico.

O tempo contemporâneo “neobarroco” não apresenta então uma definição fechada do que é, mas oferece elementos para a observação deste tempo presente. Nas obras de hoje os temas são tão variados quanto os materiais e as relações que realizam com o meio, com o presente e com o passado. Transitam entre o efêmero e o permanente. Apresentam-se, assim como o homem que a produz, de forma complexa, fragmentada, repetitiva, ambígua e excêntrica. Os excessos, detalhes e fragmentos colocados aqui em destaque configuram-se – dentre outros elementos trabalhados por Calabrese – em elementos úteis para buscar compreender e analisar o tempo presente e a arte agora produzida.

1.1 Arte contemporânea: sobre o que estamos falando?

A produção artística a que denominamos contemporânea tem, em geral, seu período definido a partir da década de 60 com a *pop art* e o minimalismo quando se percebe um rompimento com os conceitos ou parâmetros tratados pela arte moderna. A pauta defendida pela arte moderna já havia realizado um largo percurso em direção a ruptura com os cânones das Belas Artes.

Desde os românticos – que já não se submetiam mais aos cânones das Belas Artes – depois os impressionistas, os pós-impressionistas e até os dias de hoje, cada artista desenvolve um ponto de vista crítico sobre o mundo que é também seu *modus operandi* e que põe em crise qualquer definição de arte fundada nas qualidades propriamente artísticas ou técnicas do objeto (VINHOSA, 2011, p. 16).

A arte contemporânea dá continuidade ao desenvolvimento de novos modos de fazer artístico, pois se vê atravessada por subjetividades e posicionamentos políticos que aliados as novas mídias e as tecnologias disponíveis inovam no modo de operar no campo das artes. Afasta-se, em algumas situações, dos cânones das artes, contudo não

os nega. Busca afirmar e construir outras realidades, contudo, desafia as características e preceitos defendidos pela arte moderna.

Ao tratar da arte contemporânea, falamos de uma arte que devido a sua multiplicidade e hibridismo característicos não suporta mais classificações habituais. Na verdade, as desafia. Sendo assim a cada dia se torna mais difícil, ou até mesmo impossível, pensar a arte contemporânea por categorias clássicas ou separá-las por linguagens específicas ou “puras”, como pintura, escultura etc. A arte contemporânea combina diversas linguagens e faz uso de diversos agentes. No seu fazer articula música, pintura, escultura, literatura, teatro, dança; inventa novas linguagens (ou denominações) para esta grande diversificação de linguagens presentes em uma mesma obra; *assemblagens*, performances, *body art*, *land art*, *happenings* dentre outros. Necessita ainda, ou faz uso, do poder conferido às mídias, aos marchands, galerias e críticos que desempenham papel fundamental no mercado de arte, agitado e internacional. Arte e mercado necessitam um do outro simultaneamente, sobretudo quando nos referimos às artes visuais. As artes visuais, da mesma forma que o teatro, a música e o cinema contemporâneo, se amparam em teorias complexas, tornando-se por vezes inacessíveis à grande massa, porém, desenvolveu um circuito de mercado que movimenta milhões, por isso a novidade, a arte e o mercado se geram mutuamente.

Diante de tantas novidades e das alterações sensíveis no modo de fazer, pensar e apresentar da arte contemporânea o público, por vezes, e muitas das vezes, se vê perdido, porém, não está sozinho neste caminho. Os especialistas em arte, filósofos, críticos, marchands e historiadores também se percebem às voltas com novos conceitos e buscam encontrar um caminho para lidar com estes novos fenômenos.

... o público se apercebe de um conjunto, de um domínio cujos elementos não são separáveis, e não – como ele desejaria e como se poderia imaginar que fosse – de obras de artistas de uma lado e de rede de distribuição econômica de outro. Ele está diante de um conjunto complexo cuja articulação não percebe e que, na tentativa de distinguir obras propostas a sua apreciação, não consegue destacar de uma espécie de ‘imbróglío’, que percebe confusamente (CAUQUELIN, 2005, p. 14).

Apesar do crescente número de obras, galerias, feiras de arte e museu, a arte de nosso tempo parece se encontrar mais afastada do público. Este público se percebe diante de um “conjunto complexo”, cuja articulação não compreende completamente.

Segundo Cauquelin (2005, p. 14), “... há de fato um ‘sistema’ de arte, e é o conhecimento deste sistema que permite apreender o conteúdo das obras”. Este sistema se apresenta, segundo a autora, em seu estado contemporâneo, o que quer dizer que não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente.

... esse sistema (o sistema da arte em ‘estado contemporâneo’) não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. É justamente neste ponto que se instala o mal-estar; avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que está acontecendo (CAUQUELIN, 2005, p. 15).

Compõem este sistema de arte em seu estado contemporâneo: o crítico que, segundo Cauquelin (2005), adquire facetas de crítico-marchand, juiz do gosto ou vanguardista. O produtor: o artista. O consumidor, pertencente a categorias diletante e/ou colecionador. Todos interligados por uma imensa e intrincada rede de comunicação. Dos componentes deste sistema, o produtor/artista é o que mais nos interessa e sua poética é alvo de nossa pesquisa. Estes atores do sistema de arte atuam em seus papéis, estabelecendo relações complexas que buscam atuar para além da simples lei de oferta e procura que no tempo presente se enfraquece. Eles buscam desenvolver uma demanda para o campo das artes, a criação de necessidades, passando do consumo para comunicação.

O crítico de arte, em outrora, assumira o papel de profissional da mediação junto a um público muito diverso, que abarca especialistas, aficionados e curiosos em arte e as obras de arte, fabricava opiniões que nortearam esse público para a construção de uma posição acerca do artista e das obras de arte baseados em seus pareceres. De certo modo, a figura do crítico substituiu o jugo dos salões (que anteriormente realizavam a promoção de artistas). Porém, neste momento em que passamos do consumo à comunicação, em que o termo rede (amplamente utilizado em todas as facetas do mundo contemporâneo) se faz presente fortemente e a crítica não atua sozinha, ela não detém em si a função de “assegurar a articulação entre obra e público” (Cauquelin, 2005, p. 71). Marchands, críticos, jornalistas, artistas, produtores culturais, diretores de grandes museus, organizadores de exposições e viajantes comerciantes se veem imbricados nesta tarefa, e aqueles que têm uma rede de contatos e influências mais amplas

desempenham este papel com mais eficácia e tornam-se, assim, figuras relevantes no mundo da arte. Toda a figura que compõe esta rede desempenha um papel não individual e transita pelos papéis vizinhos; escrever um texto em um catálogo, introduzir obras no mercado, atuar junto a galerias e colecionadores, organizar e montar exposições são funções que podem ser realizadas por qualquer um destes atores do sistema de arte contemporânea: o crítico, o artista, o marchand, o curador, o colecionador etc. As redes de comunicação e de interesse se estabelecem em diferentes níveis e direções, modificam dinamicamente os papéis e movimentam o cenário artístico contemporâneo. Todos os atores deste sistema estabelecem entre si uma relação de mútua necessidade, constituindo um ao outro como elemento indispensável ao funcionamento deste sistema.

Tratando de elementos que convivem e constituem simultaneamente a arte contemporânea, percebemos sua constituição como algo que se encontra em constante processo, que está o tempo todo em desenvolvimento, alteração ou construção. Farias reforça esta afirmativa, e acrescenta, ao dizer que a arte contemporânea se apresenta como:

... algo em processo; algo que, mesmo na qualidade de desdobramento de influentes genealogias, não se limita a reproduzi-las com subserviência. Ao contrário, nega-as expandindo seus limites ou confrontando seus princípios normativos; assume caminhos e formas que elas não prescreveram ou que fizeram como um impedimento (FARIAS, 2002, p. 15).

Alterações são assim perceptíveis no campo do fazer artístico, na poética, nos materiais, nas linguagens que se fundem e nas novas linguagens que nos são apresentadas. Os materiais que atuam no universo poético e construtivo do artista são ampliados e inserem-se à tinta, ao lápis, papel, tela, argila, pedra, bronze, objetos ordinários e cotidianos e recursos tecnológicos variados. Archer em seu prefácio de *Arte Contemporânea uma história concisa* assegura que:

... não parece haver mais nenhum material particular que desfrute o privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recentemente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas (ARCHER, 2001, p.IX.).

Neste universo plural de materiais e de modos de expressão, nos deparamos com uma profusão de coisas que, apresentadas como arte, muitas vezes nos deixam confusos. Se outrora nos surpreendemos com *A fonte* (1917) de Duchamp, de que sentimentos somos tomados ao estarmos diante de uma vaca e um bezerro embebidos em formol e partida ao meio⁵ em um museu? Contudo, é preciso destacar que em meio a essa amplitude de movimentos que a arte contemporânea se permite adentrar, existe outras nuances, onde o artista exercita com maior intensidade um projeto conceitual, que nas palavras de Herkenhoff (entrevistas do CD *Arte Brasileira Contemporânea*) solidifica a permanência do artista na cena contemporânea. Em contrapartida, Herkenhoff admite certa superficialidade – ou, segundo ele, ‘mundanismo’ – em uma relação muito próxima com o mercado, que se sobrepõe aquilo que entendemos como sendo de natureza conceitual na arte contemporânea.



Figura1 - Marcel Duchamp. A Fonte, 1917.

⁵ Nos referimos à obra de Damien Hirst, *Mother and Child Divided* (Mae e Filho Divididos) de 1993.



Figura 2 - Damien Hirst. Mother and Child Divided (Mãe e Filho Divididos), 1993.

As práticas artísticas indiscutivelmente alcançam um campo muito mais amplo de atividades mesmo quando se fala nas tradicionais categorias de pintura e escultura, que de modo algum se apresentam da mesma maneira (após a década de 60), quando as certezas e definições acerca da arte como produto do esforço criativo humano convivia com questionamentos sobre a singularidade do objeto artístico em meio a tantos outros. Em decorrência deste tipo de questionamento originado com os trabalhos de Duchamp (inclusive ao cunhar o termo *ready-made*), o objeto dito artístico passou a contemplar na arte características muitas vezes não encontradas em si próprio, mas advindas do meio e das relações ao redor do objeto.

É certo que este objeto que passa a compor cada vez mais fortemente a paleta do artista, apesar de formar outro objeto, um objeto artístico, não perde por completo sua relação, ou identificação com o mundo cotidiano diretamente de onde foi extraído. Essa conexão da arte com o cotidiano deixa aberta ainda uma extensa série de outros formatos, materiais e técnicas a serem explorados. Ainda há muito por vir.

1.2 Uma poética para a contemporaneidade

O homem vem se expressando pictoricamente desde a idade das cavernas e o seu repertório se estende além da busca da reprodução da imagem, uma vez que configura em representação seus sonhos, medos e desejos.

José Serafim Bertoloto

Falar sobre a poética contemporânea pede que discorremos sobre artistas e espectadores de arte, tendo em vista a necessidade da coexistência destas duas partes para a completude da obra.

As produções artísticas e seus diversos modos de fazer e formar vão além das expectativas convencionais e não se esgotam, pois a cada dia algo novo é apresentado, produzido. O que advém deste fato é o surgimento de uma dificuldade na maneira de pensar e de se relacionar com as produções próprias de nosso tempo.

Como entender, então, o que se produz e como se produz? Como surgem as referências para esta produção? Por que o estranhamento, já que a obra de arte é resultado da produção de um tempo, onde artista e público estão inseridos? Assim como Eco (2005, p. 41), devemos nos questionar sobre as experiências que nos estão evidentes nas produções atuais, sobretudo, à medida que “...o lado descontente de tais experiências deve levar-nos a indagar *por que*, hoje em dia o artista sente necessidade de trabalhar nesta direção ...”.

Assim, buscando condições para se pensar uma poética para a contemporaneidade e compreender as relações entre o artista, sua produção, a obra e o público, bem como as reverberações dos processos de criação e fruição na contemporaneidade, devemos, inicialmente, localizar e compreender quem a está produzindo e, ainda, em que contexto se realiza esta produção. Quem produz é alguém como eu e você, localizado e datado historicamente, que nasceu e desenvolveu-se em dado período e foi atravessado por inúmeros componentes (família, educação, meio ambiente, religião, política, economia, artes, esportes, elementos fabricados pela indústria de mídia, cinema, afetos etc.) que contribuíram para a produção de sua subjetividade e desenvolvimento de maneiras muito próprias de ressignificação e reorganização destes elementos individuais e coletivos. Deste modo, o entendimento aqui tomado de poética, amparado, sobretudo nos estudos de Pareyson (1997), é aquele que assume a poética como um sistema de caráter operacional em que o artista de modo

esquemático traduz/interpreta/realiza para o meio material o gosto individual, histórico ou ideal de arte; traduz formalmente seus pensamentos, sensações etc. Assim as poéticas, que são variáveis entre artistas ao longo do tempo e em um mesmo tempo histórico, são consideradas legítimas, porque tratamos da poética no sentido em que, independente da bandeira que o projeto poético do artista hasteie – social, política, abstrata, expressionista –, estas produções são todas reconhecidas como arte e o gosto pessoal, aqui, não pode servir como critério de juízo. De modo que a poética é fundamental ao fazer artístico, pois a obra não pode ser concebida sem que o artista tenha em si um ideal a ser expresso.

À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte. Embora em linha de princípio todas as poéticas sejam equivalentes, uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia (PAREYSON, 1997, p. 18).

A forma como o artista organiza-se mediante a intencionalidade de formar e se expressar é a sua poética. Assim, pensando nesta poética contemporânea, em seu formar, reforçamos esta afirmativa, mencionando a fala de Pareyson (1997) em seu diálogo com a poética⁶, considerando-a capaz de revelar a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época.

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (PAREYSON, 1997, p. 11).

Considerando a existência de uma produção concomitante com seu tempo, para que ocorra a fruição é preciso que exista, por parte do espectador, um desapego ao próprio gosto – particular, individualizado, egocêntrico – e que este se disponha a ver a

⁶ Considerando as leituras realizadas em Pareyson, tem-se poética como um programa de arte, uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico.

obra, ali produzida, como a expressão de um gosto⁷ formado e constituído historicamente a partir do engendramento do homem e sua sociedade, não sendo, então, a obra o resultado de uma simples expressão de gostos particulares deslocados de contexto. No entanto, é observado que existe uma acentuada indisposição para o olhar desprendido do gosto particular, havendo muitas vezes a expectativa de se encontrar ainda, nos dias de hoje, uma produção atrelada a referências de uma arte que encontra referência no passado, e isto justifica, de certo modo, o estranhamento comum que ocorre nos contatos com as produções artísticas contemporâneas, seja no campo das artes visuais ou da música, por exemplo. É certo que a discussão a respeito da relação e fruição existente entre obra e público ultrapassa infinitamente os limites e questionamento abordados nesta pesquisa, que se direciona a outro sentido completamente diverso, sendo um assunto complexo que não será contemplado neste trabalho.

No fazer artístico, é certo que o homem busca expressar-se. Expressar supõe, um fazer e um formar que só acontece no próprio fazer.

A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada (PAREYSON, 1997, p. 26).

O artista ao produzir, ao selecionar os elementos e materiais constituintes de sua obra, revela a sua maneira de realizar a leitura e a incorporação das características de seu tempo à sua produção, ou seja, o modo como ele retira do meio elementos necessários a sua criação, que constituem mais do que elementos exteriores incorporados à obra, e que são, na realidade, o resultado da relação dialética, autopoietica estabelecida entre artista e meio, tendo em vista que a produção não ocorrerá se o artista não fizer parte do meio e este parte do artista. A expressão do artista, materializada na forma de objeto de arte, revela a parte da sociedade, de seu contexto e vivência que o toca sensivelmente. Artista e obra se confundem, sua obra

⁷Segundo Pareyson (1997, p.17-18), "... por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte ...".

surge como o resultado do contato estabelecido em uma zona fronteira, limiar, como a pele que, segundo Flusser (1998, p.166), “... é aquela região indefinível, ambígua que separa o Eu do Não-eu, e que comunica entre ambos.” Deste modo, vivenciamos juntamente com o artista e suas obras esse processo autopoietico de criação e engendramento contínuo capazes e necessários ao fomento do processo de criação e recepção artística. Na fala de Fonseca (1998) podemos perceber a intrincada relação estabelecida entre o artista e o meio, sendo um constituinte do outro e responsável por suas modificações.

Autopoiése seria o processo através do qual o sujeito e o meio se criam um ao outro, se articulando simultaneamente, nem o sujeito nem o meio existindo a priori. Esta criação mútua manifesta-se nas transformações que sujeito e meio sofrem, simultaneamente, ao se afetarem um ao outro no desenrolar do processo, nos intervalos (FONSECA, 1998, p. 32).

A forma resultante deste processo de produção autopoietico não se esgota no formar do artista, a obra contemporânea necessita de uma continuidade e configura-se como pronta no contato com o outro. O artista pressupõe o outro para a completude de sua obra, o que se dá até mesmo através do estranhamento, que pelo desconforto inicial suscita ao outro um novo olhar. Eco (2005, p. 39), a respeito das novas produções em música, considera que “não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete”. Deste modo, “... trata-se de obras “inacabadas”, que o autor, aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar” (ECO, 2005, p.41). A obra é então um convite ao público.

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade como autor (ECO, 2005, p. 41).

Assim, o acabamento da obra se dá no contato com o intérprete, daí a importância do olhar do outro para a completude da obra produzida pelo artista. A fruição estética é então o encontro destas subjetividades. Pode-se pensar que parte do motivo para que não ocorra a fruição entre a obra e o espectador se dá pelo fato de existir na mente do homem contemporâneo, muitas vezes, um pensamento atrelado a uma realidade que não mais diz respeito a ele, a ideia ou necessidade de uma verdade única, absoluta, de um caminho linear a ser seguido com escolhas pré-definidas por um modelo de vida seguro, estável e sem conflitos – elementos não mais constituintes de nosso tempo dinâmico, volátil, efêmero. Ou ainda, que seu olhar esteja tão viciado ao seu tempo a ponto de que não lhe seja permitido pensar em algo inatual, no sentido que Agamben (2009) nos propõe; daquilo que ainda não se atualizou.

A contemporaneidade pressupõe a pluralidade e a ambiguidade⁸ como elementos presentes no cotidiano em todos os setores da sociedade, portanto, assim como no cotidiano, as produções artísticas não carregam em si unicidade, uma única possibilidade produtiva e interpretativa. Ocorre que o espectador estando diante de uma obra contemporânea, está também diante do dilema próprio de seu tempo, que, conforme Harvey (2006, p.107), é um período “... com mudanças imprevisíveis nos métodos de produção e consumo (desejos e necessidades), mudança da experiência do espaço e do tempo ...”

Compreender a poética da obra de arte contemporânea pede a tomada de consciência de seu tempo e o exercício de enxergar-se como um elemento constituinte e constituído neste tempo; visualizar em si elementos de seu contexto cultural, permite perceber o engendramento de novos valores e possibilidades, dentre eles a ambiguidade e a indeterminação presentes também na expressão artística.

Num contexto cultural em que a lógica de dois valores [...] não é mais o único instrumento possível de conhecimento, mas onde se propõe lógicas de mais valores, que dão lugar, por exemplo, ao indeterminado como resultado válido da operação cognoscitiva, nesse contexto de idéias eis que se apresenta uma poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível ... (ECO, 2005, p. 56).

⁸ Tomando como referência conforme se apresenta em ECO, 2005, p. , ao falar da ambigüidade presente na obra de arte, demonstrando o negativo e o positivo existente nestas relações “... a obra de arte permanece inesgotada e aberta enquanto “ambígua”, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas.”

Diante de uma obra contemporânea o espectador, deve antes, despir-se de pré-conceitos, mostrar-se disponível a abrir o olhar, tornando possível aceitar que características, ambíguas, incertas e indeterminadas pertencem também ao seu cotidiano, compreendendo tais características também como pertencentes à obra de arte. O espectador/fruidor deve se permitir a experimentação temporária deste campo minado quer é o novo, vislumbrado pela obra de arte. O medo do novo gera desconforto e instabilidade, principalmente ao olhar desacostumado às mudanças. Deste modo, inexistente a expectativa de uma correspondência unívoca com a obra, mas há a intenção de o intérprete estar no centro desta relação com o papel de reinventar o sentido da obra em conjunto com o autor. São inúmeras as possibilidades que ali se apresentam, que resgatam associações próprias, que se modificam e variam de um intérprete para o outro, de um momento a outro, porém todas ocorrem em congenialidade com a produção do artista. Isso não quer dizer que o estranhamento inicial deixe de existir, pois ele próprio é característica provocativa da obra, no entanto, o embate e a resistência cedem lugar às possibilidades de fruição formadas na constituição da poética contemporânea, certamente uma poética aberta.

Podemos pensar neste momento, o papel da produção artística no contexto atual – de uma sociedade cada vez mais complexa e ampla – como instrumento de superação da alienação, que é, também, própria e necessária ao homem em seu desenvolvimento. Hegel e Marx, ao desenvolverem o conceito de alienação, afirmam que a alienação do homem se inicia quando ele se separa da natureza através do trabalho e passa a plasmar-se dentro de um mundo produzido por ele próprio.

Essa alienação – do modo como tratada acima –, necessária ao desenvolvimento humano, precisa ser constantemente superada. Ao produzir obras que são atualizadas pelo espectador e que promovem a concepção de novas realidades a partir das diversas leituras possíveis a cada espectador, o artista contemporâneo, promove a mudança daquele olhar viciado que busca ver as coisas de modo pragmático. Para tanto, o artista faz uso da metáfora como recurso para comunicar-se, pois a metáfora auxilia a compreensão sem realizar uma explicação, atua como mediadora da relação entre o artista e o público, possibilitando uma leitura onde o homem torna-se capaz de reconhecer-se.

Partindo-se do pressuposto de que as informações indicadas pelo criador da obra nem sempre entram em consonância com as expectativas culturais do observador, a metáfora serve de mediadora, no sentido de aproximar as disparidades de significados, entre o conceito proposto pelo objeto observado e seu observador (BERTOLOTO, 2006, p. 76).

O olho – o pensamento – acostumado a certo mimetismo, e àquilo que é de fácil entendimento, pela metáfora é convocado a estabelecer novas conexões, onde o observador não estará aprisionado à linearidade objetiva da obra. De certo modo, não estamos falando de obras que expressam uma verdade uníssona, mas sim da expressão de pontos de vista diferentes, capazes de se relacionarem em rede e gerar ainda outros novos e diversos pontos de vista e reflexões. Propicia condições para que o homem volte a ter consciência de si em meio a todo o contexto atual em que se insere.

Neste contexto, a arte contemporânea pode ser pensada como mecanismo possibilitador da construção de diversos modos de olhar e compreender o mundo circundante, na medida em que a entendemos envolta ao fértil campo de construção e desconstrução de imagens

Consideremos a seguinte fala de Flusser (1998): “Textos podem ter significados vários e divergentes. Porque são mensagens dirigidas a um emissor rumo a receptores, e alcançam significado depois de recebidos.” Assim, incluímos nesta fala as imagens, que de modo algum deixam de ser textos. Não são textos verbais, mas textos visuais.

Algumas destas imagens, concebidas pelos meios de comunicação, circulam com facilidade por todos os cantos, alcançam em tempo recorde (em tempos de internet) milhões de pessoas, porém, tratam somente de nos comunicar e entreter, contudo, outras não. As imagens que nos interessam são justamente estas, as que tratam de textos mais complexos, que podem ter significados vários e divergentes e que, por vezes, incomodam e perturbam. Perturbam pela brutalidade e violência, pelo excesso e escassez, pela delicadeza, pelo espetáculo e também pelo deslocamento. Em algumas destas imagens nos aconchegamos, em outras não. Algumas inclusive nos preenchem de um vazio que nada mais é do que uma grande interrogação, uma lacuna, a ser preenchida. Pelo o quê?

Os territórios das artes são propícios ao desenvolvimento e construção de imagens variadas geradas no interior das relações que são estabelecidas entre espectador e obra. Esta relação é resultado de todo um engendramento pessoal e coletivo, que indivíduo e obra realizam para a constituição de imagens. Em *Antropologia de La*

imagen, Hans Belting (2007, p. 14) atenta para um ponto importante para o entendimento da formação da imagem. Segundo o autor: “Una imagen es más que un producto de La percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen”.⁹ A imagem é carregada de sentido, sentido pessoal, que é constituído por toda a relação estabelecida pela percepção de mundo como indivíduos e como coletivo, pelas relações estabelecidas entre imagem, meio e espectador, algo que não se constrói de modo isolado ou solitário, uma construção carregada de sentido constituído pelo todo que envolve o indivíduo. Para melhor esclarecer este ponto, destaco um fragmento de *Antropologia de la imagen*.

... nuestras imágenes internas no siempre son de naturaleza individual, cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a considerarlas imágenes propias. Por ello, las imágenes colectivas significan que no solo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época (BELTING, 2007, p. 27).¹⁰

As imagens, então, são geradas no interior dos indivíduos. São produzidas pela intensa relação estabelecida (imagem, meio, espectador), porém, segundo Belting (2007), o ser humano não aparece como o possuidor das imagens, e sim como lugar de imagens, seu corpo é o lugar das imagens.

...el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino - algo completamente distinto - como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas (BELTING, 2007, p. 14).¹¹

⁹ Tradução: “Uma imagem é mais que um produto da percepção. Se manifesta como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que passa pelo olhar ou frente ao olho interior pode ser entendido assim como uma imagem, ou transformar-se em uma imagem” (BELTING, 2007, p. 14).

¹⁰ Tradução: “... nossas imagens internas nem sempre são de natureza individual, quando são de origem coletiva a interiorizamos tanto que chegamos a considerá-las imagens próprias. Por isso, as imagens coletivas significam que não somente percebemos o mundo como indivíduos, se não que o fazemos de maneira coletiva, o que submete nossa percepção a uma forma que está determinada pela época” (BELTING, 2007, p. 27).

¹¹ Tradução: “O ser humano não aparece como dono de suas imagens, senão - algo completamente distinto - como “lugar das imagens” que tomam posse de seu corpo: está a mercê das imagens autoengendradas, ainda quando sempre tente dominá-las”. (BELTING, 2007, p.14)

As imagens, tendo o corpo como seu habitat, são produzidas em seu interior, o que suscita a existência de uma relação profunda que permeia esta imagem. Para que ela seja constituída dessa maneira, é necessário que aquilo que observamos seja transformado em algo mais intenso e profundo que a percepção imediata e objetiva do que é visto.

O ato de ver possibilita a geração de imagens a partir de todo um repertório que constitui o homem, portador do corpo, lugar de imagens. A construção deste olhar, necessário à construção de imagens, se dá na relação da sua experiência com a experiência do outro, pois as imagens são efêmeras, mesmo habitando nosso corpo, e por isso em determinados momentos somos capazes de fazer reviver imagens que outrora foram esquecidas ou não fizeram sentido... as imagens aguardam sempre nosso olhar para poder existir. Desta forma, algumas experiências vividas ou vivenciadas despertam em nós potencialidades adormecidas, que são avivadas ao nos defrontar com certos códigos que fazem líquens com outros sentidos do nosso corpo levando-nos a uma catarse. Alguns artistas contemporâneos criam suas obras intencionalmente, no sentido de provocar no espectador essas sensações, ou seja, pelo excesso de imagens, a apropriação delas já massificadas ou até mesmo a nossa própria imagem refletida nos espelhos, integrada a cenários ilusórios. Assim, a poética contemporânea transita por um universo em comum, pelo universo do artista e do espectador. Transita e possibilita a obtenção de novas práticas artísticas, de novos modos de fazer e também de olhar. Retira a todos de uma provável situação estática e nos põe a transitar, mesmo que involuntariamente, por territórios obscuros e desconhecidos, nos propõe o novo, provoca, instiga à mudança. Contudo, você pode permanecer parado, a escolha é sua!

1.3 Os novos formatos e os objetos na arte contemporânea

As produções contemporâneas transitam por diversos universos, utilizam-se de linguagens variadas, e surpreendem, sobretudo, na variedade de materiais que são utilizados em sua composição. Porém, há de se considerar que, esta não é uma novidade do século XXI, pois ainda nos anos 20 e 30 do Século XX nos deparamos com obras de Kurt Schwitters, um alemão que, conforme Campos (1975, p. 35), trata em seus trabalhos da “... redescoberta do mundo perdido dos objetos – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são o

lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano...”. Tomando ainda outro exemplo, nos anos 60 e 70 temos as produções de Joseph Beuys que fala de um mundo de sobras, de restos e de elementos variados trazidos do cotidiano; o artista recusa o recurso da beleza e valoriza o intenso como elemento marcante em suas produções. E ainda Marcel Duchamp, que questiona com seu trabalho o que é a arte e apresenta uma nova idéia sobre o que ela seja e de que a obra de arte não pode ser mais pensada, concebida, como objeto puro e sim como uma complexa rede de intenções ou simplesmente uma ideia. Introduz no meio artístico o *ready-made*, que segundo aponta Garbo, em prefácio de Vinhosa (2011), “... não se constitui apenas de escolha e inserção institucional de objetos, mas da construção de estratégias de agenciamento de sentido para o objeto enquanto arte...”. Neste sentido, são construídas representações que contêm aquilo que se vê e aquilo que não se vê, ampliam o significado dos objetos e requerem, por parte do espectador, um acionamento capaz de produzir sempre novos sentidos, outras imagens.

As produções e seus diversos modos de fazer e formar vão além das expectativas convencionais e não se esgotam, pois a cada dia algo novo é apresentado, produzido, ou seja, uma expansão de formas de expressão artística, de variedades de linguagem e materiais. Surge assim um novo desafio, que diz respeito às maneiras de se pensar e se produzir.

A arte contemporânea, ao retirar os objetos de seu lugar comum, trabalha observando a desconstrução de sentidos, para dar lugar a outras formas de existir, apresenta à sociedade que tais objetos culturais, que carregam a marca de um uso dado socialmente, têm como característica o devir, o ser em transformação. Duchamp, na obra LHOOQ,¹² de 1919, se utiliza de uma reprodução barata da obra Monalisa de Leonardo Da Vinci e insere o escrito “LHOOQ” e um bigode, proporciona a existência de uma outra imagem, desconstrói uma imagem já desgastada, que tem em si grande carga de informação e sentido prontos por sua grande exposição e potencializa a formação de novas imagens, da mesma forma que fortalece a mesma como ícone. Há, neste momento, o deslocamento de sentido, pois não se pode mais ver a Monalisa da mesma maneira, pois ela, a partir desta intervenção, nos olha de outro modo.

¹² LHOOQ é um trocadilho utilizado por Duchamp, tendo em vista que as letras quando pronunciadas em francês soam “ Elle a chaud au cul”, que pode ser traduzida como “Ela tem fogo no rabo” . Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/07/14/ult4326u993.jhtm> acesso em 09 Out. 2012.



Figura 3 - Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q., 1919¹³

Os objetos, deste modo utilizados, são objetos ampliados no campo das artes, e estão dotados da condição de vir a ser uma outra coisa, saem do campo objetivo da vida cotidiana, de seus usos imediatos e adquirem a potência geradora de imagens e novos contextos. As imagens geradas pela relação meio (neste caso objeto é o meio) e espectador, acontece e se atualiza pela relação rizomática, no conceito deleuziano, estabelecida neste momento, sendo o homem o nó de um tecido onde inúmeras imagens podem ser geradas.

Não podemos mais conceber o mundo enquanto contexto de objetos. Nem o homem enquanto sujeito que vivencia, conhece e manipula o mundo objetivo. Somos obrigados a conceber o mundo enquanto

¹³ Imagem disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/07/14/ult4326u993.jhtm>. Acesso em: 09 Out.2012.

tecido de relações concretas, e o homem enquanto nó de relações mergulhado no tecido. Somos obrigados a conceber a realidade enquanto campo relacional unificado. Os “objetos” não passam de nomes abstratos para pontos de convergência de relações concretas. Tiradas tais relações, os “objetos” e o “Eu” desaparecem. São nomes de nada. A “pele” desaparece de tal visão, como que devorada por lepra epistemológica. E aparece a unicidade da realidade (FLUSSER, 1998, p. 167).

As imagens não existem por si só, assim como os objetos a priori não são artísticos ou não-artísticos. Para que as imagens tomem como seu lugar o corpo, necessitam que sejam animadas, e para isso “... devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998, p. 30). Neste momento vínculos são estabelecidos, surgem criações próprias produzidas no interior dos indivíduos. Assim como o artista que, ao produzir, ao selecionar os elementos e materiais constituintes de sua obra revela sua maneira de realizar a leitura e incorporação das características de seu tempo à sua produção, o espectador realiza o mesmo agenciamento realizado pelo artista no momento da formação da imagem a qual será por ele “materializada” sobre a forma de objeto artístico. O espectador retira do meio, de sua vivência e relações, os elementos necessários à criação de suas imagens. A arte contemporânea com a incorporação em seu fazer de novos formatos, materiais e modos de se apresentar, confere maior interação e liberdade ao artista e ao público, que podem estabelecer relações de proximidade com a obra produzida a partir de sua relação com os objetos ditos artísticos, porque, afinal de contas, o objeto artístico será artístico se atualizado, se conferido à ele pelo artista e pelo outro uma relação artística, e que tem em si a potência geradora de novas imagens, que contém em si o devir.

CAPÍTULO II

Arte em Mato Grosso

O povoamento da região de Mato Grosso se inicia no ano de 1719. Motivado, em princípio, pelo interesse na captura de índios para substituição da mão de obra escrava e a busca pelo ouro, que no século XVIII era de aluvião, o processo de povoamento do estado passa ao longo de sua história por diversos fluxos migratórios.

No início do século XX, um grande fluxo migratório foi inaugurado fomentado pelo segundo ciclo do ouro. Aqui, diferentemente de outras regiões do país, o ciclo do ouro teve caráter totalmente extrativista; tudo que foi extraído acabou levado para outras regiões do país e pouco ou quase nada desta riqueza constitui hoje a memória deste tempo.

Aqui, o ouro nos descobre devassando e nos povoa explorando. Apesar de farto, mas infelizmente fácil, por isso mesmo, breve foi o faiscar mato-grossense. Esgotados os veios auríferos, a massa flutuante e aventureira abandona a região, rapidamente do mesmo modo que chegara, obrigando-a a um penoso isolamento (FIGUEIREDO, 1990, p. 13).

Na década de 1940 a motivação foi político-econômica fomentada pela marcha para o Oeste durante o governo de Getúlio Vargas. Na década de 1960, foi a construção de Brasília, idealizando um processo de interiorização no país, que despertou o interesse e a migração para esta região. Neste período, a plástica mato-grossense já apresentava sua força expressiva. Nos fins da década de 1970, com a divisão territorial do estado, ocorre outro grande fluxo migratório para Cuiabá com a vinda de sulistas, em geral, impulsionado pela busca por terras para lavoura. Cuiabá ainda hoje é foco de movimentos migratórios menos concentrados.

Considerando seus antecedentes históricos artísticos, o estado contou com a presença de desenhistas, cartógrafos e cientistas interessados em sua rica e abundante fauna e flora ainda no séc. XVIII. Na terceira década do século XIX, recebeu desenhistas de renome como os franceses Hercules Florence e Aimé Adrien Taunay, ambos participantes da expedição de G. I de Langsdorff. O registro da instalação do primeiro ateliê comercial da cidade de Cuiabá se dá pelo pintor espanhol José Maria Hidalgo, que realiza retratos importantes e reproduções. Na segunda metade do século

XIX e início do século XX, a sociedade mato-grossense nutriu especial apreço pela música e pelo teatro, o que não se dava em relação às artes plásticas, por certo, motivada por uma carência de antecedentes históricos (o que não ocorrera com as outras linguagens artísticas citadas, que mostram seu desenvolvimento desde o início do século XIX). Data de 1935 a realização da primeira exposição coletiva de artes plásticas realizada no Centro-Oeste, em Cuiabá, na casa Barão de Melgaço organizada por Jorge Bodstein, engenheiro de origem alemã, que lecionou em seu ateliê aulas de pintura em Cuiabá. Em 1937, o professor Boldstein realiza um segundo salão. Percebe-se um período de “apagamento” nas manifestações em artes plásticas por um longo período. A agitação no campo das artes visuais no estado encontra fôlego em Campo Grande – o estado ainda era unificado –, na década de 60, com a criação da AMA¹⁴, que falaremos adiante.

As modificações que chegam juntamente com os novos moradores influenciam o pensamento e a organização do povo cuiabano. Um exemplo disto ocorre na década de 70, com a criação dos CTGs – Centro de Tradição Gaúcha. Diante da organização, do fortalecimento e do estabelecimento de uma cultura “estrangeira”, a população se organiza a fim de estabelecer a cultura local e, no final da década de 80 e início da década de 90, é criado o Muxirum Cuiabano¹⁵, uma organização que tinha como objetivos dar visibilidade a uma identidade, exaltar a cultura cuiabana e dar força as suas manifestações culturais. Tal mudança no contexto sociocultural interfere fortemente no modo de viver e no modo de se representar culturalmente, pois, até o século XIX a vida cultural da cidade, com apresentações de teatro, música e dança, era voltada mais para a elite, com isso a população ribeirinha e de zonas rurais desenvolveram formas próprias de divertimento.

Neste contexto de fluxos migratórios e de inserção de uma cultura estrangeira, percebe-se a movimentação dos moradores – sendo estes de “chapa e cruz”¹⁶ ou “pau rodado”¹⁷ que escolheram o estado de Mato Grosso e mais especificamente, neste caso,

¹⁴ AMA – Associação Mato-grossense de Artes, fundada em 1967 em Campo Grande.

¹⁵ O modo de vida ribeirinho ou do morador da zona rural se transforma em um movimento e, posteriormente, em associação que recebe o nome de *Muxirum Cuiabano*. Muxirum significa mutirão ou trabalho comunitário, termo este que reflete apropriadamente as relações estabelecidas nas comunidades em questão. Foi declarado em 1991, pelo então deputado Wilson Santos, como de utilidade pública. O Muxirum – Associação Cuiabana de Cultura – sendo uma sociedade civil, sem fins lucrativos mereceu do poder Público estadual todas as prerrogativas de sua condição de utilidade pública.

¹⁶ “... cuiabano legítimo que nasceu, vive, e pretende morrer em terra natal...” (ALMEIDA, in ALMEIDA E COX, 2005, p. 24, grifo do autor).

¹⁷ Termo utilizado para definir os migrantes em Cuiabá. Define os cuiabanos não natos.

a cidade de Cuiabá como sua cidade de coração – em direção à valorização e estabelecimento de uma cultura local forte. Neste sentido, ações de iniciativas variadas provocaram determinada agitação, de modo a proporcionar visibilidade à cultura local.

As manifestações da cultura local – antes quase anônimas e restritas à população ribeirinha e às festas de santos – adquirem visibilidade através da criação do festival de Siriri e Cururu no ano de 2001¹⁸. Esta maior visibilidade, atribuída às manifestações da cultura local, modifica sensivelmente as relações sociais. A cerâmica produzida na comunidade ribeirinha de São Gonçalo Beira Rio, por exemplo, toma corpo no cenário regional e movimenta o imaginário das pessoas – moradores e visitantes – juntamente com o percurso realizado por outras manifestações da cultura cuiabana. A vida simples cotidiana, festas, danças, músicas, santos e padroeiros que povoam o imaginário do artista ribeirinho ultrapassam as margens dos rios chegando à mídia, às festas da cidade, aos trabalhos publicitários, aos bancos da Universidade, aos demais moradores da cidade e aos turistas.



Figura 4 - Cerâmica produzida em São Gonçalo Beira Rio – Cuiabá – MT
Foto: Renata C. O. Zambom.

¹⁸ A primeira realização deste evento, de dança e música regionais, se deu no ano de 2002.

Os esforços, a fim de promover a cultura local, iniciam-se ainda na década de 70, período muito anterior ao da instituição do Festival do Siriri e Cururu. Existia na cidade de Cuiabá, no início dos anos 70, um movimento para a criação do Museu de Arte e de Cultura Popular, o MACP¹⁹, sendo assim, aqui, no interior do Brasil, em pleno governo militar e no exato momento do processo de interiorização do país, nasce, em Janeiro de 1974, o MACP – Museu de Arte e de Cultura Popular.

Concomitante ao projeto para criação do museu e às estratégias para levantamento dos recursos para sua construção, foi desenvolvido o projeto Ciap²⁰ (Centro de Informações de Artes Plásticas), que teve como objetivo realizar uma sondagem da produção cultural da cidade. As pesquisas de campo realizadas pelo Ciap resultariam na produção de ensaios e no levantamento de pontos básicos para reflexão sobre a arte e a cultura popular cuiabana. A ideia chave deste projeto era ser capaz de trazer a tona uma política de animação cultural que proporcionasse o diálogo entre a tradição e o contemporâneo.

A presença dos pesquisadores do projeto Ciap nas comunidades ribeirinhas da cidade de Cuiabá – Engordador, Pai André, Praia Grande e São Gonçalo –evidenciava a importância cultural destas produções para a região. Dentre as propostas do projeto – que contava com a realização de entrevistas a artesãos e grupos folclóricos – buscou-se também incentivar a continuidade da produção cerâmica artesanal e das demais manifestações culturais da região. Para tanto, realizaram uma seleção de peças de diversas regiões ribeirinhas de Cuiabá, que se configuravam em centros de produção cerâmica artesanal, as peças selecionadas comporiam o acervo da mostra inaugural do MACP.

Realizaram-se, neste período, gravações de entrevistas e documentação fotográfica com artesão, grupos folclóricos, registros de festas e outras manifestações de folguedos populares nos municípios de Cuiabá, Várzea Grande, Santo Antônio de Leverger e Poconé, numa tentativa de revigorar costumes, crenças e valores regionais expressos no fazer e no dizer do povo. Revelam-se neste trabalho importantes valores na área da arte popular (ARRUDA apud FIGUEIREDO & ESPÍNDOLA, 2010, p. 242).

¹⁹Museu de Arte e de Cultura Popular; nome criado em 1974 para o museu da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT.

²⁰Centro de Informações de Artes plásticas - Ciap – projeto compilado pelos pesquisadores Humberto Espíndola, Terezinha Arruda e Aline Figueiredo.

O nome pensado para o museu, nas palavras de Terezinha Arruda (2010), explicita a ideologia presente em meio a este movimento de animação cultural proposto para a cidade de Cuiabá.

... Museu de Arte e de Cultura Popular. Na conjunção aditiva e + de, preposição que une, está a sementeira que fez a diferença na história da animação em Mato Grosso. Museu de Arte - arte, aqui, enquanto universal, contemporânea, intermídia, transgressora e ressignificadora, a vir de fora para aqui dentro se deglutir; e de Cultura Popular - enquanto conhecimento adquirido da expressão local, para se conhecer e assim ampliar o diálogo expressivo de dentro para fora (ARRUDA apud FIGUEIREDO & ESPÍNDOLA, 2010, p. 241).

A mostra inaugural aconteceu em março de 1974. Posteriormente, o acervo foi apresentado e comercializado em outros salões, onde a renda obtida foi utilizada para amparar os ceramistas na reconstrução de seus fornos destruídos em uma grande enchente no mesmo ano. Estas ações se mostraram capazes de recuperar o fôlego dos moradores de regiões que passaram a renovar sua produção cultural. Novamente, a comunidade se identifica com sua produção, e a cidade percebe no barro moldado, nas festas e na dança, a potência dos traços de sua história passada e de seu tempo presente. As imagens presentes no cotidiano da população ribeirinha passam a portar as características que dizem respeito à cidade, sua tradição e seu tempo presente.

O MACP contou com sede própria somente a partir do ano de 1990; de seu nascimento em 1974 até 1990 suas atividades ocuparam os mais variados e improvisados espaços dentro do campus da Universidade Federal de Mato Grosso-UFMT, sem nunca abandonar o caráter dinâmico idealizado em sua criação, na qual se propôs a atuar nos campos da arte contemporânea, popular e da produção da cultura local.

A postura da instituição em proporcionar o suporte necessário ao desenvolvimento artístico da região afirmava um papel que ela própria atribuiu-se, o de investir no ambicioso projeto cultural que pretendia representar plasticamente a realidade sociocultural de Mato Grosso. A produção de uma realidade regional se apresentava como uma necessidade para marcar uma diferença em relação às outras regiões do país (GUIMARÃES, 2007, p. 90). O projeto expansionista do governo federal, a fim de preencher o vazio demográfico no extremo Oeste do Brasil, tinha como força executora a figura da universidade, que atuava também na produção de discursos

para contestação da hegemonia cultural do *eixo Rio-São Paulo* e, desse modo, buscava descentralizar a produção, fomentando na região o desenvolvimento de uma arte de caráter local, planejada e executada com base no fazer popular, na tradição e na cultura cuiabana.

Esta era a proposta lançada por Aline Figueiredo, responsável pela administração do setor de cultura da universidade, tendo ainda como objetivo integrar a arte produzida aqui no circuito cultural artístico nacional. A ideia era ultrapassar, superar, o discurso de isolamento que acompanha a história desta região. Este mesmo isolamento que, segundo aponta Guimarães (2007), por muitos anos “tem sido referido como causa de todo os males”, por outro lado, também apresenta a potência motivadora de promover avanços e conquistas. Neste sentido, a estratégia política pensada pela universidade na figura de seu reitor Gabriel Novis Neves era de agir de modo a transformar “o que era até então negativo (local isolado, desconhecido) em positivo (o isolamento como responsável pela autenticidade da cultura regional). (Guimarães, 2007, p. 89).

Essa estratégia própria, construída a partir do incentivo aos artistas para o reconhecimento, a aceitação e a representação de sua rica etnia, de sua cultura circundante e popular, resultaria não apenas num modelo oficial de representar essa realidade, num modelo de artista, idealizado, almejado, mas também na definição rígida de uma função social para o artista regional. Enfim, a Universidade Federal afirmava-se em Cuiabá, como uma agencia de cultura, atuando como promotora e produtora de bens artísticos culturais seja através do Museu Rondon (1971) seja do MACP (1974), ao mesmo tempo em que se firmava como responsável pela crítica artístico-cultural (GUIMARÃES, 2007, p. 90),

O trajeto para a concepção de todo repertório imagético regional que se deu a partir da década de 70 em Mato Grosso, tem sua origem um pouco antes, quando a agitação ainda acontecia em Campo Grande ²¹ na década de 60.

No período de 1966 a 1972, Humberto Espíndola (artista plástico), Aline Figueiredo e a artista plástica Adelaide Vieira organizaram um projeto de animação cultural nas artes plásticas dessa cidade, que resultou num movimento artístico de alcance considerável no Estado, atraindo atenção e, principalmente, o respaldo de críticos e artistas de renome nacional ... (Guimarães, 2007, p. 93).

²¹A cidade de Campo Grande pertenceu ao estado de Mato Grosso até 1977, quando então passa a ser capital do novo estado de Mato Grosso do Sul.

Com essas ações, o grupo consegue abrir um canal de diálogo dos artistas com um júri especializado – que prestigiou a “Primeira exposição de pinturas dos Artistas Mato-grossenses”, que ocorreu em Campo Grande em 1966²². Em seguida, 1967, o grupo cria a Associação Mato-grossense de Arte (AMA),²³ para que fosse possível continuar a desenvolver este trabalho buscando estimular e divulgar a produção artística de Mato Grosso. A AMA, além de trabalhar para ser um polo gerador de arte, ao estimular a produção, também se configurava pela missão de formação de público, com o objetivo de consolidar uma relação do público com os objetos artísticos produzidos. Buscava também constituir um grupo de artistas que tivesse sua produção relacionada a seu meio circundante e que trouxesse à tona elementos de sua terra, de sua realidade.

No período de produção que se segue após as ações e interferências pensadas pela AMA para o desenvolvimento da representação pictórica no estado, percebe-se uma mudança de direcionamento dos olhares e interesses dos artistas que não buscam as temáticas mais tradicionais de representação – como cenas de paisagens e naturezas-mortas – e voltam-se para o desenvolvimento de temáticas que dialogam com mais proximidade com as tendências nacionais. Recursos como a utilização de imagens ditas de segunda geração/“*ready-made* de imagens” (como fotografias, imagens produzidas e disponibilizadas ao longo dos tempos pelos meios de comunicação), são amplamente difundidos e utilizados entre estes artistas. Esta prática aparece presente nas atividades desenvolvidas no Ateliê Livre da Fundação Cultural em Cuiabá.²⁴

Nos recursos estéticos utilizados por essa geração de artistas, fruto das ações e intervenções idealizada pelos fundadores da AMA, sobretudo na figura de Aline Figueiredo, verificamos a tendência à citação, muito utilizada no cenário artístico nacional nessa época – estratégia *pop* brasileira²⁵ -, e que no caso mato-grossense se

²² Participaram desta mostra os artistas mato-grossenses: Adelaide Vieira, Aline Figueiredo, Antonio Burgos, Cícero Tenório, Clara Noemi Machado, Dalva Maria de Barros, Felix Rautenberg, Ferenc Weisz, Flávio Taveira, Humberto Espíndola, Ignez Maria Correa da Costa, João Pedro de Arruda, Jorapimo, Miguel Catan, Miguel Peres, Reginaldo Araújo e Sila Passareli e, ainda, Aldemir Martins e João Parisi Filho.

²³ Criada em 1967. Dentre várias iniciativas, o grupo inaugura um espaço dedicado às artes plásticas como o objetivo de promover uma relação entre o público e as artes plásticas desenvolvendo assim um gosto pela apreciação estética voltado para temáticas regionais, o espaço foi nomeado de Galeria de Arte do Diário da Serra.

²⁴ O ateliê livre constitui ponto forte da Fundação Cultural de Mato Grosso, onde, supervisionado pela pintora Dalva de Barros, obteve excelentes resultados notados nos artistas que se formaram neste ambiente descompromissado com escolas e estilos.

²⁵ Termo utilizado in Guimarães, 2007, p. 114

articulava a um engajamento, que visava enaltecer o compromisso assumido com o regional, que de maneira mais abrangente demonstrava seu compromisso político, com vistas a compensar a desigualdade vivida pela região devido seu afastamento geográfico dos grandes centros do país e fazer da prática artística pictórica um modo de afirmar-se no campo nacional pelo regional. A grande concentração econômica e populacional na região sudeste, sobretudo o “eixo Rio-Paulo”, favoreceu a formação de manifestações culturais que se vêm isoladas na vasta extensão territorial. Deste modo, tais produções encontram-se em situação de isolamento, onde não se integram num cenário cultural nacional.

Estamos geograficamente muito distantes dos grandes centros do país e, na tentativa de superar os entraves que esse distanciamento proporciona, tem residido a motivação de nosso trabalho. Descentralizar, portanto, a cultura, não permitir que ela se concentre comodamente como se fosse um privilégio das metrópoles, descentralizar o circuito da arte e fazer Mato Grosso participar dele e, através de sua participação, criar oportunidades para o aparecimento de novas oportunidades culturais, tem sido preocupação constante do MACP, ao situar-se diante da problemática da arte brasileira (FIGUEIREDO & ESPÍNDOLA, 2010, p. 33).

O projeto é ambicioso, pois promover a integração destas manifestações culturais no âmbito da arte nacional requer estabelecer uma rede de contatos e interesses muito bem sustentada. A motivação para os trabalhos aqui citados, se desenrolam neste sentido, e o MACP insistiu na arte contemporânea como forma de ampliar o repertório e a mentalidade dos produtores da região. Foram apresentadas inúmeras exposições, individuais e coletivas de artistas de diversas linguagens e regiões, incluindo artistas do dito “eixo”, a fim de ampliar ainda mais o intercâmbio de ideias para fomento da produção local.

O discurso, porém, demonstrava-se, em partes, contraditório. Ao assumir uma postura contra a desigualdade promovida na valorização das atividades do eixo Rio-São Paulo em detrimento daquelas produzidas em outras regiões, neste caso, especificamente no Centro Oeste, as atividades que se desenvolveram neste sentido, em prol da notação da Região Centro Oeste no cenário nacional, trazia em si contradições. Na prática, as ações apresentavam de modo estreito a figura de toda a região Centro Oeste restrita a representar-se primeiramente por Campo Grande e, após a divisão do estado, por Cuiabá.

Porém, é preciso destacar que, embora reivindicassem uma valorização do amplo espaço definido como região Centro-Oeste (espaço político-administrativo), a construção da idéia da região (espaço sociocultural) acabou sendo engolida por uma estereotipia do discurso regionalista inscrita no movimento artístico que ora resumia a região Centro-Oeste ao estado de Mato Grosso, ora restringia as duas cidades e suas áreas de influência ou, posteriormente (após a divisão do estado), às duas capitais: Campo Grande - MS e Cuiabá - MT (GUIMARÃES, 2007, p. 98).

Na década de 70, Aline Figueiredo e Humberto Espíndola firmam aliança com a Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, tendo em vista o deslocamento do núcleo de produtor de arte da cidade de Campo Grande para a cidade de Cuiabá. Esta aliança, pretendendo dar continuidade às ações até então desenvolvidas pela AMA, alia-se a outras esferas institucionais – estado e município – e visam dar andamento a uma política de animação cultural no campo das artes plásticas em Cuiabá.

É impossível dissociar a produção artística ocorrida na cidade de Cuiabá das relações que se constituíram entre os artistas (e suas obras) e as instituições Federal, Estadual e Municipal atuantes política e economicamente sobre a cultura. Estrategicamente, arte e poder público sempre andaram juntos por aqui. Em se tratando de política oficial de cultura, a produção artística Cuiabá e mato-grossense contou com o apoio conjunto de instituições (criadas a partir da década de 70) que, apesar das ações isoladas, produzem discursos sobre a arte e a cultura regionais que acabarão favorecendo certa afinção entre essas ações, permitindo-nos falar em uma política oficial (GUIMARÃES, 2007, p. 110).

A universidade, na figura do MACP, tinha como papel fornecer todo aparato físico e intelectual para o desenvolvimento do artista e da arte mato-grossense, estas ações, ainda dentro de uma perspectiva mercadológica que permeava a política cultural nacional na década de 70, agiram em torno de temáticas variadas, como a arte e a cultura popular mato-grossense, o indigenismo, o Centro Oeste, tendo em vista questões relativas à arte brasileira na atualidade. Neste sentido, a força em promover todo este aparato para a produção artística da região se deu primeiramente com o ateliê da Fundação Cultural de Mato Grosso (1975)²⁶, vinculado e assessorado pelo MACP, e, em 1981, pelo ateliê do próprio MACP. É válido destacar a premissa maior da política

²⁶ A fundação Cultural foi criada em 1975 pelo Governador José Garcia Neto e contou com assessoria do MACP até o ano de 1979

de atuação destes ateliês de estarem voltados e abertos a toda comunidade, indiscriminadamente, incluindo aqueles que não estavam inseridos no espaço universitário como servidores, docentes ou discentes. O Ateliê, pensado como um espaço democrático que se amplia para além dos bancos acadêmicos, buscou abraçar, apoiar, orientar e valorizar o esforço criativo dessas pessoas, além de oferecer conhecimento sobre os aparatos técnicos formais da linguagem artística, incentivar os futuros artistas a conduzir seus trabalhos a partir de uma pesquisa de seu universo pessoal à procura de modos interpretativos do meio em que se inseriam. Esta geração tem como ponto comum em seus trabalhos o popular, e procurou contribuir para a visualidade brasileira; para tanto, buscavam referências em sua identidade ligada a seu meio, situando-se no mundo.

Em 1981, o Museu de Arte e de Cultura Popular instala no campus o seu próprio Ateliê. Mais livre do que muitos e democrático como poucos, o Ateliê universitário recebe uma garotada morena e descalça que atraída pela abertura, exercita a criatividade, é reunida em exposições e participa de salões nacionais, através do respaldo da Casa (FIGUEIREDO, 1990, p. 35).

Como resultado dos esforços, com a finalidade de estabelecer e constituir uma plástica representativa artística e cultural da região, notamos, neste ponto, o sucesso desta empreita e podemos elencar alguns dos artistas que – ainda em meados da década de 70 – se destacaram e que constituem hoje a chamada segunda geração²⁷ de pintores de Mato Grosso: Benedito Nunes, Adir Sodré, Gervane de Paula, Alcides Pereira da Silva e Nilson Pimenta.

A geração de artistas atuantes na década de 80 surgiu, em sua maioria, das atividades e ações que se iniciaram na década de 70. Muitos deles, alunos, frequentadores do ateliê livre, construíram seu repertório artístico e sua carreira através das estratégias ali pensadas e desenvolvidas. Porém, devemos destacar que os artistas atuantes da chamada segunda geração fundamentavam sua prática em uma visão diversa daquela que norteou a concepção da arte da primeira geração. Já não havia mais a urgência em agir para a construção de um movimento artístico regional, agora, o pensamento e a estratégia, de certo modo, orientavam a produção dos artistas da década de 80.

²⁷ Como artista da chamada “primeira geração” podemos destacar Humberto Espíndola, Dalva de Barros e Clóvis Irigaray

O estado de Mato Grosso sentia na pele as consequências de seu desenvolvimento desordenado. Fazia-se necessário pensar e agir de modo eficiente para se alcançar os objetivos de trazer melhorias a toda população nos problemas urbanos como, por exemplo, estratégias de otimização da utilização dos espaços públicos, dentre outros. Os artistas se preocupavam em percorrer o mesmo caminho que a iniciativa pública traçava neste período, pois sua produção relaciona-se intimamente com seu lócus. Neste sentido, a ideia que regia o pensamento neste momento, o processo de organização da cidade, expandiu-se para o campo da produção artística.

... a partir da década de 80, preocupados em socializar o acesso à arte da sua grande fonte inspiradora, os povos, inauguram uma nova cultura visual, espalhando sua pintura nos muros, paredes, vitrines e lugares públicos da cidade (GUIMARÃES, 2007, p. 140-141).

Na década de 80, a cidade de Cuiabá empenhava-se em aumentar seu reconhecimento e sua receita como polo turístico ecológico e cultural e, para tanto, se desenvolvia uma política cultural a favor de uma democratização do acesso à arte e de educação visual. A linguagem eleita para espalhar esse discurso de formação de uma identidade, de descoberta de Cuiabá, foi à linguagem visual. Desse modo, a estratégia adotada foi a disseminação visual por todos os cantos da cidade. Esta proposta envolvia iniciativas de órgãos oficiais e algumas privadas. Aos poucos, através destas iniciativas, ideias como ecologia, artes, folclore, turismo e história se materializaram, a cidade se coloria e revelava as imagens escolhidas para compor esta almejada identidade visual.

No sentido de democratizar e promover o acesso e a educação visual a todos a cidade foi tomando ares de um grande museu a céu aberto, “A socialização da cultura e da arte (eruditas) e a retribuição ao povo pela própria inspiração da arte foi o discurso que justificou a pintura pública instaurada em Cuiabá nesta década...” (GUIMARÃES, 2007, p.141). Viadutos, postes, praças, ônibus, outdoors, laterais de prédios se recobriram de frutas, peixes, danças, músicas e outros ícones de referência à vida cotidiana e à cultura cuiabana.

A primeira iniciativa, no sentido de adotar a pintura nas ruas de Cuiabá como atitude de afirmação de toda uma cultura regional, partiu, em 1983, de um grupo de artistas compostos por Gervane de Paula, Adir Sodré, Dalva de Barros, Maty Vitart,

Bene Fontele, Regina Penna e Regina Ramos. Estes artistas realizaram uma série de pinturas pelas ruas da cidade.

Todavia, o movimento não nasce do nada. A proposta dos artistas cuiabanos em aproximar a arte do povo articulava-se ao movimento da arte nacional que no início da década de 80 promovia a veiculação de trabalhos- de artistas plásticos, poetas e cartunistas de vários Estados – em vias públicas, exibindo variadas tendências que iam dos figurativos aos abstratos, desenhos de humor, poemas visuais e arte Xerox etc. (GUIMARÃES, 2007, p. 144).

Neste período outras iniciativas aconteceram como a exposição itinerante “Cuiabá: um grande ateliê”, que contou com aproximadamente 50 artistas. Sua abertura aconteceu no terminal rodoviário da cidade e previu percorrer todo o estado. A arte, então, neste sentido se encontrava rodeada questões ideológicas e mercadológicas de difusão e formação de público (apreciadores e consumidores). Também se encontrava envolvida e comprometida, em sua composição, com questões pertinentes ao universo cotidiano e popular, porque, de certo, avançou no sentido de formar uma identidade para seu lócus. Eventos como “Arte na Praça”²⁸ e “Arte na Vitrine”²⁹ demonstravam a intenção derivada da necessidade de educar, informar e possibilitar ao público local condições de apreciar e consumir a arte aqui produzida. Neste sentido, as obras estavam repletas de elementos plásticos comuns, assim, a vida do homem do campo, o pantaneiro e os elementos da fauna e flora pantaneira se fizeram presentes. O cotidiano na cidade, denúncias e críticas sociais, a vida do ribeirinho, as cores fortes e marcantes da natureza regional compuseram a paleta destes artistas.

Em 1989, com o “Projeto Van Gogh”, novamente de iniciativa de um grupo de artistas cuiabanos, o muro de arrimo construído na Avenida Miguel Sutil foi “tomado pelas imagens do pantanal, sua flora e fauna, do rio Cuiabá e de costumes do povo cuiabano, através dos pincéis, tintas e traços de Adir Sodré, Maty Vitart, Carlos Lopes, Jonas Barros, Aleixo Cortez, Alcides Pereira dos Santos e dos artistas coordenadores do

²⁸ Arte na Praça se trata de um projeto apresentado pelo artista Adir Sodré à Fundação Cultura. O projeto de Sodré fez da Praça da República (local central de grande fluxo de pessoas na cidade de Cuiabá) um grande espaço de pintura onde eram disponibilizados materiais para que as pessoas experimentassem e aproximassem do universo da pintura.

²⁹ Arte na Vitrine foi o projeto apresentado por Bené Fonteles, Adir Sodré, Gervane de Paula e Dalva de Barros à iniciativa privada (Livraria Rodarte) em 1984. A ideia era sair do espaço tradicional de exposição e alcançar outro provável público consumidor destas obras. Em 1966 Dalva de Barros idealizara um projeto semelhante quando expôs seus trabalhos em uma loja de tecidos na cidade de Cuiabá.

projeto Gervane de Paula, Regina Penna e Dalva de Barros” (GUIMARÃES, 2007, p. 153).



Figura 5 - Vista da pintura do mural de arrimo, localizado na Avenida Miguel Sutil em Cuiabá-MT – revitalizado tendo em vista a temática da Copa do Mundo de 2014.

Imagem disponível em: <http://transitocuiaba.blogspot.com.br>

Acesso em: 30 Jan. 2013.

Toda essa agitação cultural, que tem como centro a inquietação dos artistas, encontra amparo nas vertentes artísticas de toda uma época e se relaciona com questões relevantes da política nacional de um país que passou por um intenso processo de redemocratização, após o período de ditadura militar. Deste modo, tratando de sua própria história, daquilo que, inevitavelmente, o constitui, os artistas aderiram a temáticas variadas, por vezes levantando bandeiras como de crítica ou denúncia social ou da ecologia (dentre outras possibilidades) e buscavam fortemente se posicionarem enquanto parte de um país soberano, procurando criar e fortalecer sua identidade local no cenário nacional.

A regionalidade imprime fortemente na arte cuiabana e mato-grossense sua marca; cenas caboclas, pantaneiras, da vida da roça presentes nos trabalhos de Nilson Pimenta; os pintados, pacus e peraputangas, assim como os rios e cachoeiras que, de diferentes modos, povoam os trabalhos de Julio Cesar e Jonas Barros; os bichos da

região presentes nas esculturas de Roberto Almeida e João Sebastião; as cenas da cidade e paisagens do cerrado de Benedito Nunes; as árvores, frutos e flores nativas que colorem a paleta de Carlos Lopes; a crítica social, o imaginário popular, o exótico e erótico presentes nos trabalhos de Gervane de Paula e Adir Sodré; os índios de Irigaray; a Bovinocultura de Espíndola; e a mata densa de Miguel Penha, dentre outros, são exemplos da força da terra que conforma o repertório destes artistas. Mas esta arte não trata de maneira estreita apenas destes temas. Fazendo uso das palavras de Aline Figueiredo (1990), podemos dizer que arte aqui é mato, pois, “sabe-se que na locução popular brasileira, ‘ser mato’ é existir em abundância”, e, por isso mesmo, ao se referir à essa fartura, nela cabem outras coisas além de tuiuiús, mangas e cajus. É esta abundância criativa que percebemos ao olhar com certa atenção algumas das novas características que o fazer artístico do mato-grossense vem adquirindo há alguns anos.



Figura 6 – Nilson Pimenta. Garimpo, acrílica sobre tela 86 x 110



Figura 7 – Adir Sodré. São Benedito. Acrílica s/ papel – 30 X 20



Figura 8 – Clóvis Irigaray. Xinguana, 1976. Pastel s/ papel, 68 x 73.

Se podemos citar artistas como Joseph Beuys, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp como precursores de diferentes rumos nas artes no cenário mundial, por que não, ao pensar a arte mato de Mato Grosso e seus precursores na utilização de materiais ‘estranhos’ à paleta usual dos artistas mato-grossenses, se referir ao nome de Humberto Espíndola? Amplamente citado, revisto e reverenciado como ícone da arte mato-grossense e representante desta arte e desta classe no cenário nacional (e internacional), sua poética, denominada *Bovinocultura*, projetou-o como o primeiro artista do Centro-Oeste a obter destaque no cenário da arte contemporânea nacionalmente; Humberto Espíndola figurou, ainda na década de 70, em exposições que apresentou trabalhos de grande qualidade, nos quais telas e tintas compartilhavam espaço e importância com colagens e ousadas instalações, fazendo uso de materiais pouquíssimos usuais como medalhas de premiações de animais, arame farpado, chifres, terra, couro de boi com marcas de propriedade. Os materiais de uso na pecuária configuraram a sua obra como parte do universo poético do artista. Espíndola esteve engajado plásticamente e politicamente

nos problemas e no fazer artístico mato-grossense, pois, além de artista, atuava como animador cultural, fomentando a produção artística na região e também ao contribuir para a criação do MACP – Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT. A poética inquieta e inovadora de Espíndola, pode ser notada na afirmação de Figueiredo a respeito das inúmeras experimentações realizadas pelo artista.

Utilizando os mais variados materiais para satisfazer as necessidades de sua pesquisa artística, passou do óleo sobre a tela à tela de arame, e desta ao arame farpado, ao ferro, à faca e à marca. Da paisagem do curral, ao chifre, ao couro, à moeda. Da roseta à rosa. Do quadro de parede ao objeto e ao ambiental ... (Figueiredo, 1979, p. 191).

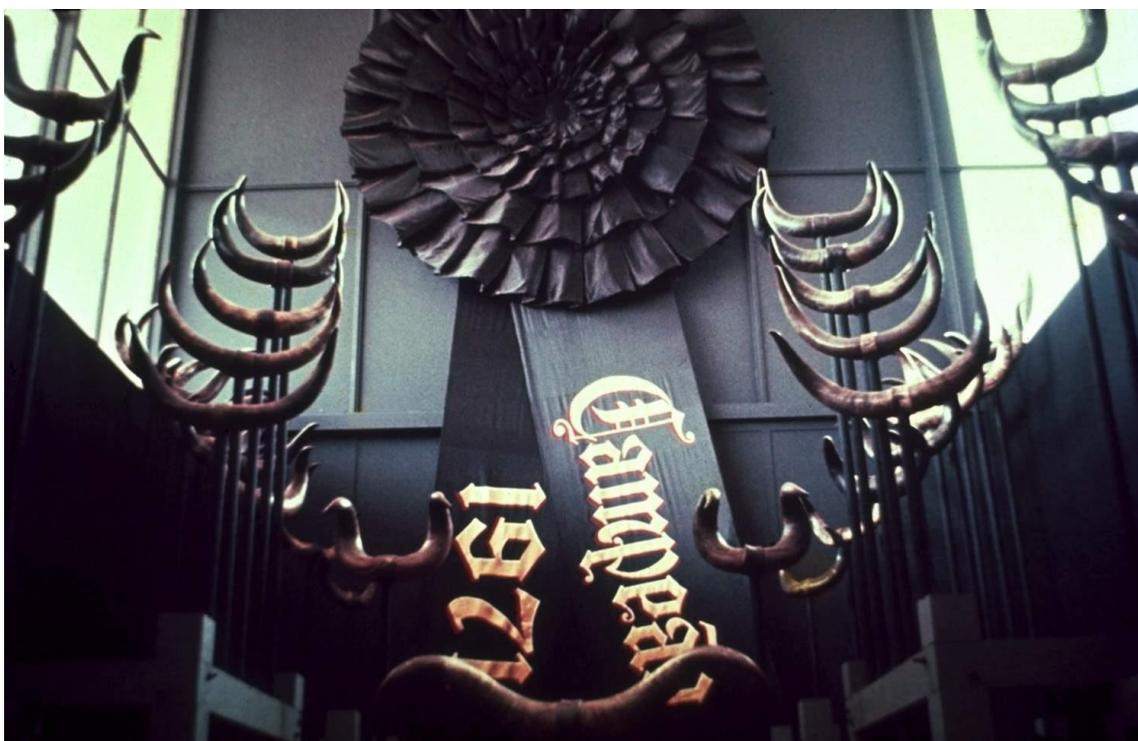


Figura 9 – Humberto Espíndola
 Detalhe ambiente montado na XI Bienal de Arte de São Paulo em 1971³⁰

Este trânsito, pelos materiais realizado por Espíndola, apresenta um artista que se mostra inteiramente envolvido em um processo de criação que transita em torno de outros universos que não somente particulares. Espíndola demonstra uma sincronia entre seu universo poético e as atuais tendências da arte contemporânea no cenário

³⁰ Imagem disponível em: poemasdetwitter.blogspot.com - Acesso em: 29 Jan. 2013.

nacional. Espíndola realiza assim, conexões capazes de frutificarem inovações na arte produzida no Mato Grosso como as que acabamos de apresentar.

Espíndola, influenciado pelas tendências de desmaterialização da arte, as quais ganhariam força no país, na década de 70, começou a experimentar outros suportes, passando do quadro de parede ao objeto (pintura sobre telas de arame, couro e madeira) e a produção ambiental (instalações reunindo crachás, chifres de boi, palha de arroz, ferro, tecido e tinta). (GUIMARÃES, 2007, p. 103).

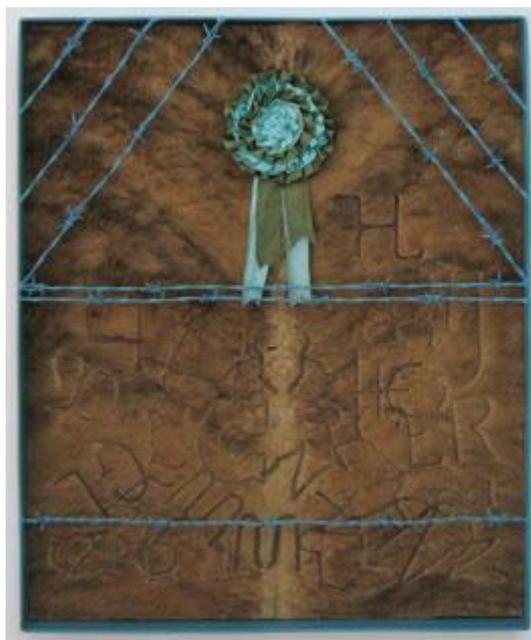


Figura 10 – Humberto Espíndola
Da série Confinamentos de 1972³¹

Deste modo, apresenta e representa para o estado a iniciativa do novo nas artes, que ultrapassa as amarras de uma produção de caráter regionalista ou ingênuo. Propõe o avanço a territórios e limites outros, ampliando o universo do artista que comunga com o regional e com o global. No enalço de Espíndola (e de outras referências no campo das artes em geral), vão outros artistas, que passam a perceber a riqueza de materiais para compor sua poética. Os objetos que cercam e que constituem as imagens que habitam o corpo destes artistas, encontram forma expressa nas obras por eles produzidas.

³¹ Disponível em: carlossenapassos.blogspot.com.br - Acesso em: 29 Jan. 2013.

Sendo assim, no capítulo seguinte, abordamos as conexões que são realizadas entre artista, materiais, seu tempo e o meio como elementos constituintes de uma intrincada rede de criação que compõe a poética dos artistas em Mato Grosso.

CAPÍTULO III

Processos de criação: Poéticas do Mato Grosso

3.1 A obra de arte: processo de criação como rede

A obra de arte entregue ao público não se apresenta como objeto imóvel e acabado. Ao admitirmos isso, admitimos também o surgimento de uma inquietação que se volta para o momento anterior à sua concretização enquanto objeto artístico, ou seja, o momento de sua produção.

É certo que existem diferentes processos de desenvolvimento e construção de obras de arte - em qualquer uma de suas linguagens -, e é na investigação de como esse percurso é realizado que está o interesse deste trabalho, ao considerarmos que a feitura da obra de arte "... é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis ..." (Pareyson, 1997, p. 26).

Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada (PAREYSON, 1997, p. 26).

Sendo assim, como então acontece este formar? Sob que condições e com qual repertório de imagens e materiais o artista produz? A obra acontece e realiza-se no processo, e por isso nos interessa saber como é que este processo ocorre. Para tanto, o estudo e o conhecimento do processo de criação são um percurso capaz de nos oferecer instrumentos para discussões acerca da poética contemporânea, uma poética que não suporta classificações clássicas porque faz do próprio fazer artístico, a obra.

Para nos ajudar neste percurso, buscamos amparo nas pesquisas realizadas por Cecília Salles que desenvolve primoroso trabalho em investigação de processos de criação. Salles iniciou seus trabalhos no campo da crítica genética e a partir desta base ampliou seus conceitos iniciais para diversas áreas de produção artística, trabalha a construção da obra de arte sob o ponto de vista de redes de criação. A autora introduziu a noção de rede em seus trabalhos por entendê-la como indispensável à compreensão de diversas características marcantes que envolvem os processos de criação.

Incorporo deste modo, também o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno (SALLES, 2008, p.17-18).

Entender a criação como rede pressupõe pensá-la de modo processual, aceitar a existência de uma intrincada e permanente relação obra/processo que mantém múltiplas relações, adquirindo um caráter mais complexo à medida que outras novas relações são estabelecidas.

Este percurso criativo do qual falamos se dá de modo processual, em rede leva em consideração as macros relações que o artista estabelece com a cultura, traz vestígios das suas leituras, de seu espaço e seu tempo, portanto é dinâmico. Sendo dinâmico admite o seu inacabamento da mesma forma que as relações do artista com a cultura ao longo de toda sua história se incide de modo inacabado. A construção de suas obras também ocorre de forma inacabada e dinâmica.

Este sujeito atravessado pelo seu espaço e tempo constrói um repertório de sensações e imagens que estará presente durante seu processo de criação. As sensações e imagens que têm uma ressonância interior no artista, de uma maneira ou de outra, são registradas para que não se percam na memória. Estes registros se dão de modos variados. Cada artista desenvolve um modo próprio para fazer com que tais imagens, sensações, percepções possam ser utilizadas no seu processo de criação. São suas anotações, rascunhos, lembranças materializadas ou mediadas.

A utilização deste repertório anterior à obra ocorre em constante correlação com novas conexões que se estabelecem ao longo do percurso natural e dos atravessamentos aos quais o artista se permite envolver. No momento da criação as imagens atuais e àquelas guardadas são ativadas e estabelecem conexões complexas tomando materialidade na forma de objeto artístico.

Estes rabiscos, rascunhos e registros realizam conexões e atuam durante o processo de criação. Refletir sobre este processo nos permite olhar para a obra de arte sob outro ponto de vista, um olhar interno à trajetória de criação, estabelecendo relações pertinentes à obra de arte por uma perspectiva processual e de crítica de processo.

Como uma superação dos estudos propostos pela crítica genética, que se limitam, de certo modo, a um olhar retrospectivo sobre o processo de criação, a crítica

de processo, proposta por Salles, busca compreender de modo mais profundo as complexas relações estabelecidas nas obras em seu processo. Este aprofundamento desponta ao passo que reconhecemos que a complexidade das relações entre obra e processo vai além dos bastidores registrados nos documentos dos artistas. Conforme Salles (2008, p.169), a crítica de processo adiciona à crítica genética “... uma dimensão prospectiva, oferecendo uma abordagem processual...”, não se restringe a uma crítica da história da obra, mas busca adensar-se em aspectos mais gerais da criação que permitirá adentrar mais profundamente nas especificidades dos artistas estudados. O olhar direciona-se para a construção de uma obra que realiza densas conexões que ultrapassam a individualidade e são capazes de trazer aspectos que dizem respeito a características gerais para a criação em toda uma época. Para as novas produções é necessário novas abordagens críticas, que considerem as obras como processuais. Os objetos não são mais estáticos, a obra se dá num permanente processo em rede não somente de natureza particular e íntima.

Para a apresentação dos processos de criação e a relação do artista/meio/obra, esta complexa rede que os envolve, apresentaremos neste capítulo alguns artistas selecionados que se tornaram pertinentes para o desenvolvimento deste diálogo, por seus trabalhos e sua relevância no cenário artístico atual em Mato Grosso. Será realizada uma breve apresentação de cada artista juntamente com a descrição de detalhes de sua produção para pensarmos a respeito do processo de criação.

3.2 A poética dos materiais na arte mato-grossense

*Misturarei anáguas de viúva
Com tampinhas de pepsi e fanta uva
Um penico com água da última chuva,
Ampolas de injeção de penicilina*

Trecho de Bienal do cantor e compositor Zeca Baleiro

As produções humanas desenvolvem-se a partir de processos criativos. O ser humano necessita ser criativo para superar os obstáculos encontrados, sobretudo aqueles que, ao longo de sua existência, estão relacionados à sua sobrevivência. Assim, produz máquinas que facilitam seu trabalho; realizam descobertas que curam doenças; criam rituais (que tratam do que é desconhecido pelo homem e apaziguam a alma humana

diante de seus conflitos). O homem em constante produção desenvolve e se desenvolve por e através daquilo que conhecemos por cultura. Este homem encontra-se em constante formação e transformação mediante a vivência de todos os fatores históricos, sociais, políticos e econômicos.

Neste sentido, a produção artística se desenvolve também por meio de todos os elementos que permitem a constituição deste homem, que apresenta em suas obras os traços de sua cultura. Por sua vivência, o artista aprimora as características que constituem sua poética, aquelas serão materializadas através de sua produção e pelas relações que estabelece em sua rotina, pelas relações que realiza com seu ambiente (macro) produz seu universo poético que se constitui por variados recortes de um vasto universo criativo.

Com o que nos relacionamos mais continuamente em nosso dinâmico cotidiano contemporâneo? Seriam pessoas ou estamos cada vez mais envoltos em relações próximas com objetos com os quais nos relacionamos diretamente? Ou são estes os mediadores de outras relações com outras pessoas? Dizer que os objetos estão por vezes mais continuamente presente e necessários ao desenrolar de nossa vida cotidiana não seria exagero nos dias de hoje. Cada vez mais nos vemos cercados por máquinas e objetos que facilitam as tarefas mais comuns do dia a dia, otimizam o tempo, encurtam distâncias e muitas vezes nos tiram do sério – em geral pela falta de habilidade em operá-los. Nos cercamos ainda por informações que surgem de modo subjetivo através das relações que estabelecemos cotidianamente com tais objetos, vemos-nos separando coisas, guardando objetos, restos, embalagens etc., acumulando coisas e informações. São cadernos da infância que guardamos; embalagens dos presentes que recebemos e mesmo aquilo de que nos desfazemos com facilidade, mesmo aquilo que vai para o lixo, esteve presente por dado período em nosso cotidiano. No desenrolar de nossa rotina é claro que lidamos com todos estes objetos do mesmo modo que lidamos com a enxurrada de sons, imagens e informações com que somos bombardeados diariamente. De certo modo todas estas coisas compõem nosso universo e ao mesmo tempo em que as construímos somos também construídos por todos estes elementos. Nosso fazer e pensar opera por e através destes objetos, sons, imagens e informações por nós produzidas, digeridas e reprogramadas, ao reprogramar todas as informações, sons, imagens e objetos de nosso meio circundante criamos, colocamos em circulação outras coisas, muitas vezes inimagináveis em tempos atrás. São criações que surgem de novos modos de vida e novas necessidades, que nós mesmos suscitamos. Argan (1992),

considerando como ponto de partida os trabalhos de K. Schwiters, faz uma importante ponderação sobre esta grande variedade de coisas que são recolhidas, armazenadas e combinadas:

As coisas recolhidas e combinadas por Schwiters, no quadro que vem compondo, foram descartadas pela sociedade por não servirem mais, por terem cumprido suas funções; nem assim deu-se ela ao trabalho de destruí-las, pois, para a sociedade “de consumo”, a realidade se divide entre o a-consumir e o consumido. Não há nada de lastimável ou patético no gesto de recolhê-las, e não porque este venha a revelar alguma sua beleza secreta e ignorada. Mas, por serem coisas “vivas”, compõem no quadro, com outras coisas igualmente “vivas”, uma relação que não é a *consecutio* lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, no entanto, claramente legível da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida cotidiana. (ARGAN, 1992, p. 360)

Na grande diversidade de linguagens artísticas atuais, deparamos-nos com ainda maior variedade de materiais que deste modo compõem o universo produtivo do artista. Ele, o artista, faz uso de objetos variados, materiais diversos extraídos em grande parte de seu cotidiano. O artista se vê atravessado por todas as imagens, sons, objetos e informações ordinárias e envolto por eles procura reprogramá-los numa linguagem que lhe seja familiar. Cada artista a seu modo realiza um recorte deste universo por vezes caótico, e por este recorte tem como objetivo materializar sua experiência, seu pensar através da arte, “no seu ato criador, o artista é um fabricante de ideias, um construtor de mundos, um disseminador de ilusões. Cada um, dentro de uma linguagem específica da arte, constrói verdades ...” (Bertoloto, 2006, p. 79). Como num movimento antropofágico, o artista se vale de materiais ordinários cotidianos gerando outras imagens de nós e de nosso meio.

A produção artística ocorre de diversas maneiras, variando incansavelmente de artista para artista seja na linguagem, no modo de fazer, nos formatos, na temática ou nos materiais. Salles (1998) afirma que, para produzir, o artista se vale de variados recursos que fazem parte de seu fazer artístico, o artista estabelece meios de organização (muitas vezes desorganizadamente) para seu trabalho; seleciona, guarda, acumula (coisas, ideias, imagens, lembranças, sabores, sons e cheiros), elabora textos, esboços, projeta, rascunha, observa. Tudo o que desperta seu interesse compõe seu acervo de imagens, alimentam seu universo criativo. Tais imagens, como discutido anteriormente

através de Belting (2007), podem ser imagens táteis, olfativas, gustativas etc., que se convertem em acervo para a produção guardadas em cadernos, anotações ou apenas na memória, aguardando serem em algum momento acionadas.

Pensando na variedade de modos de fazer e de materiais existentes nas artes visuais na cena contemporânea, trazemos para esta pesquisa alguns artistas de Mato Grosso que se destacam por suas ações neste campo, inovando, experimentando e promovendo novas experiências no campo das artes visuais.

Adir Sodré, artista que teve sua formação relacionada ao movimento de animação cultural realizada na década de 70 através do Ateliê da Fundação Cultural, e foi aluno de Dalva de Barros, tem como característica marcante de seus trabalhos um desenho primoroso, irreverente, erótico, detalhista, irônico, bem humorado, crítico, assim como dotado de um colorido luminoso. Entretanto, em meio ao esperado e conhecido de seus trabalhos, Sodré destaca-se também pelos objetos que interfere, por suas ações de pintura performática e instalações como a que ocorreu na exposição *Conexão Nacional de Artes Visuais em Mato Grosso*, em 2012. Tal exposição contou ainda com trabalhos de Gervane de Paula, assim como Sodré representante de Mato Grosso, Flávia Vivacqua, de São Paulo, e Yuri Firmeza, do Ceará.



Figura11 – Adir Sodré
Detalhe da instalação *Sleeping*, de Adir Sodré, apresentada na exposição *Conexão Nacional das Artes Visuais*.³²

³² Fonte: <http://www.pavilhaodasartes.com/2012/05/publico-prestigia-o-lancamento-da.html>

Sodré se utiliza de um desenho rápido sobre objetos utilitários ou decorativos do nosso cotidiano, dando-lhes uma nova vestimenta ou deslocando-os da função primeira, ou mesmo dando-lhes funções que não lhes cabiam até então.



Figura 12 – Adir Sodré

À esquerda, telefone com interferências do artista. À direita, caneca produzida em parceria com comércio local.

Grande artista que se entrega em suas ações performáticas e na feitura de suas obras. Em seus happenings performáticos utilizava-se de som vibrante e à luz das velas executava uma pintura gestual desenhada pelos contornos e escorrida pela liquidez do solvente no pigmento. Eram obras de grandes dimensões com temáticas variadas e voltadas para questões de contexto, ou seja, a atualidade vigente. Pintou também personalidades como Nina Hagen e Roberta Close.



Figura 13 - Adir Sodré em performance na Semana de Arte Urbana³³

Apesar de o homem utilizar a parede como suporte para sua produção desde os primórdios quando no Paleolítico Superior temos notícia das primeiras manifestações artísticas do homem, o Grafite, a duras penas, veio conquistando seu espaço enquanto arte, especialmente na cena contemporânea e, sobretudo, a partir de Jean-Michel Basquiat (1960-1988). Em Mato Grosso, contamos - além dos trabalhos em murais realizados por artistas já apresentados no capítulo anterior como Benedito Nunes, Gervane de Paula e Jonas Barros (entre outros) nos anos 80 - com os trabalhos em grafite de Babu Seteito e Cleiton Soares (o Amarelo). A técnica, temática e linguagem, características do grafite, repleto de atributos urbanos, encontram seu espaço no cenário artístico mato-grossense em meio à tantas mangas e cajus. Ultrapassando ainda os limites de seu lugar ordinário, saindo dos muros e paredes das ruas e colorindo a tela o

³³ Fonte: <http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com.br/2012/04/adir-sodre-piintor-e-desenhista.html>. Acesso: 20/05/2013.

papelão e a madeira, o grafite destes artistas adentra o museu e a galeria³⁴. A *Mostra de Arte Contemporânea de Artistas Mato-grossenses*, realizada em 2013 no Pavilhão das Artes, na qual foram expostos trabalhos de Babu e Amarelo contou ainda com a presença de trabalhos dos artistas: Almira Reuter, Here Fonseca, Juares Lonardoni, Leda Maira, Luis Segadas, Mari Gemma, Natan de Oliveira Ferreira, Rosylene Pinto, Wagner Tomaz e Valques Rodrigues.



Figura 14 – Babu Seteito. Obra apresentado em “Invisíveis: Exposição Coletiva de Grafitti Art” realizada em 2012.

A apresentação dos trabalhos de Babu Seteito e Cleiton Soares dentro de um “circuito oficial” de artes ocorre, porque novas iniciativas de curadoria são propostas e há um movimento que procura conhecer e apresentar o que tem sido produzido de novo, de diferente por aqui. O novo não necessariamente surge através de novos rostos, mas estas novas faces existem. São exemplos delas pessoas naturais de Mato Grosso, mas também daquelas que se fazem mato-grossenses. Outras figuras se fazem presentes

³⁴ Em duas ocasiões, recentemente os trabalhos destes artistas foram apresentados. Na “Mostra de Arte Contemporânea de Artistas Mato-grossenses”, realizada em 2013 no Pavilhão das Artes e ainda em “Invisíveis: Exposição Coletiva de Grafitti Art” realizada em 2012.

neste cenário. Alguns destes artistas apresentam variações em seus trabalhos, lidando ordinariamente com materiais e formas tradicionais dentro do universo das artes visuais.

Jonas Barros artista cuiabano de tendência realista dedicou-se primorosamente a trabalhos que apresentam como principal referência os remansos e fundos de rio com seus peixes e seixos multicoloridos. O fundo dos rios é abordado com grande proximidade, como um close, admirado e curioso por descobrir os mistérios sob as águas. Os trabalhos de Barros, tendo como protagonista o rio e tudo o que nele existe, trata das águas, pedras e peixes, estes últimos, por vezes, formam-se apresentados pelo artista de maneira diversa ao habitual. Adquiriram outros volumes e texturas, em papelão, alumínio, lona e madeira já nos anos 90. Materiais ordinários que estando à mão do artista configuram elementos a constituir a obra.



Figura 15 – Jonas Barros. Peixe, 1992. Alumínio, lona, madeira, pregos e acrílica.

Jovens artistas como Juarez Lonardoní e Luis Segadas realizam pesquisas estéticas utilizando materiais de descarte, sobretudo resíduos sólidos de consumo domésticos. São embalagens variadas de produtos consumidos diariamente que configuram a matéria para a execução de suas obras. Segadas ainda empreende-se no universo das mídias digitais, suas pesquisas e experimentações constituem um trabalho interessante e pioneiro no estado. Apropria-se de imagens de obras de outros artistas e as reconfigura digitalmente conferindo nova leitura. Realiza ainda intervenções nos espaços urbanos da cidade produzindo uma composição temporária com os objetos que

encontra pelas ruas e em terrenos baldios. Todos seus trabalhos são registrados em fotografia e compõem seu acervo de imagens e referências para produção. Suas próprias imagens, assim como as de outros artistas sofrem interferências digitais.

Híbridos # Resignos configurou sua primeira mostra, realizada recentemente (Maio de 2013) na galeria do SESC Arsenal em Cuiabá/MT. A exposição contou com grandes painéis com suas interferências digitais e ainda com um jogo de sobreposição de luzes e formas interferindo ainda mais sobre os trabalhos e tornando assim as obras ainda mais dinâmicas. Segadas apropriou-se para estes trabalhos de imagens de trabalhos de artistas mato-grossenses e realizou interferências nestas imagens que foram apresentadas na exposição.



Figura 16 – Luis Segadas. Vista parcial da exposição Híbridos # Resignos individual de Segadas realizada em Maio de 2013 na galeria do SESC Arsenal em Cuiabá/MT.

Os trabalhos, os quais denomina de “intervenções urbanas” também passam pelo processo de manipulação digital. O processo consiste, inicialmente, em uma

composição realizada espaço aberto urbano qualquer. Segadas identifica em suas itinerâncias um entulho ou despejo qualquer e os organiza a sua maneira, em seguida fotografa. A interferência realizada no espaço urbano permanece por tempo indeterminado, a manutenção da composição realizada não é intenção do artista, o registro se dá pela fotografia e através das inúmeras leituras possíveis através de sua manipulação digital. O lixo, os entulhos, assim como as fotografias, que captura as demais imagens de que se apropria, constituem os materiais para sua produção.



Figura 17 – Luis Segadas. Dois momentos do trabalho de Segadas: o primeiro, composição realizada com objetos encontrados e o segundo momento, interferência digital na imagem produzida. Ambas produções de 2012.

Neste sentido Pelegrim, artista autodidata que realiza pesquisas estéticas com diferentes temas e linguagens, também empreende-se no universo das mídias digitais. Transita pela *Toy Art*, *Land Art*, vídeos instalações, desenho, pintura, gravura, objetos, poesia e mídias digitais. Apresentou em 2012, no Prêmio Jovem Arte Mato-Grossense, a obra *Coisas que Vi, 2012*, uma montagem de fotografias sobre painel. Todas as imagens que compõe o trabalho passam por um processo manipulação digital. Em outro trabalho apresentado também no Prêmio Jovem Arte Mato-Grossense, em 2012, *InVersoes* consiste em uma vídeo instalação onde imagens fotográficas previamente selecionadas e manipuladas digitalmente são projetadas sobre uma pedra. A luz do projetor desenha sobre a pedra as imagens selecionadas pelo artista. A mídia digital,

produto do desenvolvimento tecnológico humano, compartilhada na mesma obra do primeiro suporte utilizado pelo homem.

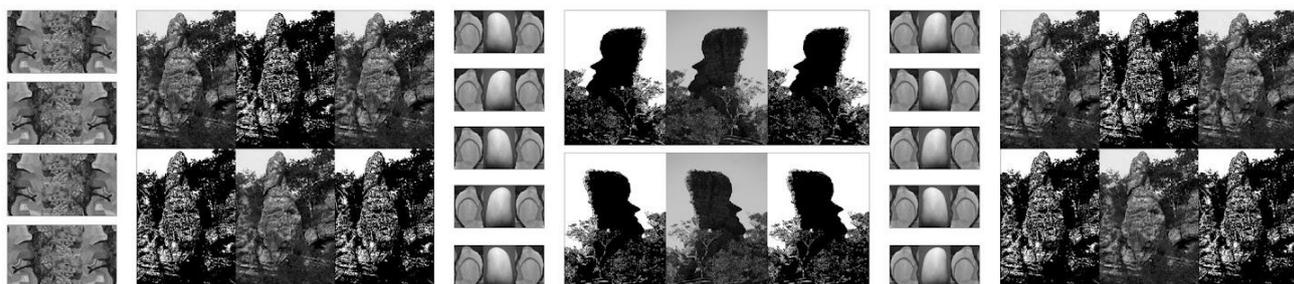


Figura 18 – Daniel Pellegrin. Coisas que Vi, 2012.

Lupércio dos Anjos desenvolveu incrível habilidade com a tesoura no recorte das latas que recolhe pelas ruas de Nobres/Mt, cidade onde reside. Com ar ingênuo, suas peças - inicialmente produzidas a fim de suprir necessidades práticas da vida cotidiana – ultrapassam os limites do utilitarismo e apresentam-se em exposições e residências de todo o país. De suas mãos habilidosas surgem lamparinas e lampiões, carros, fogões e ratoeiras assim como outros utensílios domésticos. Com maestria, dos Anjos nos brinda com a alegria de suas cores e a beleza de suas formas com seus objetos. Extrai do abandono do descarte a capacidade de ressurgir. De modo singelo nos ensina o valor das coisas.



Figura 19 – Lupércio dos Anjos. Peças produzidas em lata

Fonte: https://pt-br.facebook.com/lojafeiramoderna?hc_location=timeline, acesso em: 30Jun 2013

Devemos falar também de Regina Pena, artista que realiza trabalhos figurativos em pintura, celebrando coisas corriqueiras da vida nas pequenas cidades do interior do Brasil, no seu caso, Chapada dos Guimarães/MT. Elabora em suas pinturas um colorido luminoso que remete a fauvistas como Matisse.

Sua sensibilidade pictórica convive ainda com os trabalhos que realiza com assemblages. Alternando e misturando à pintura colagens de materiais e objetos variados, Pena nos apresenta outro universo no qual transita. Peças sem finalidade utilitária, bonecos, nichos, estandartes compostos por materiais diversos, como restos de molduras, madeira, plástico, fotografias, arame recortes, tampas de garrafa compõem o corpo de suas produções. Integra nestas obras um sincretismo de ideias. A cor, no entanto, permanece, sobrevive a esta mudança, continua e fortalece a expressividade da artista.

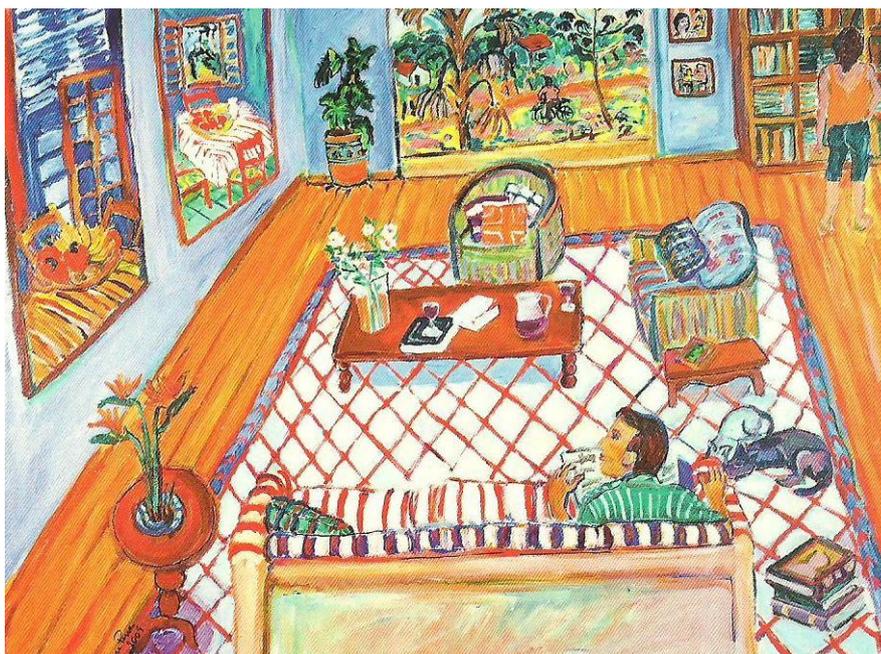


Figura 20 – Regina Pena. Série interiores, 2009. Acrílica sobre tela 60x80.

Suas produções revelam uma profusão de informações captadas sensivelmente pela artista, que se dedica profundamente a esta pesquisa estética, que valoriza as construções de novos objetos a partir da desconstrução daqueles que constituem o lixo, as sobras produzidas pela sociedade que, ainda nas palavras da crítica Aline Figueiredo (Figueiredo, 2010), “se lança a questionar a estética do desperdício, do lixo tecnológico,

algumas vezes com inventos, ou melhor, com desinventos, frutos de uma engenharia inútil.”



Figura 21 – Regina Pena. Sem título, 2006. Colagem, desenho e pintura sobre madeira.

Rita Duarte graduou-se em Licenciatura em Artes pela UFRJ e, após 18 anos no Rio de Janeiro, retornou à Cuiabá/MT desenvolvendo suas pesquisas em um ateliê próprio no centro da cidade. Duarte apresenta uma linguagem própria mesclada de elementos e referências urbanas e atuais. Recorre a impressões, recortes, fotografias, pinturas e desenhos para compor seus trabalhos. Por vezes suas telas são rasgadas e assemblagens sobrepõem-se às impressões, desenhos e pinturas realizados sobre a telas.

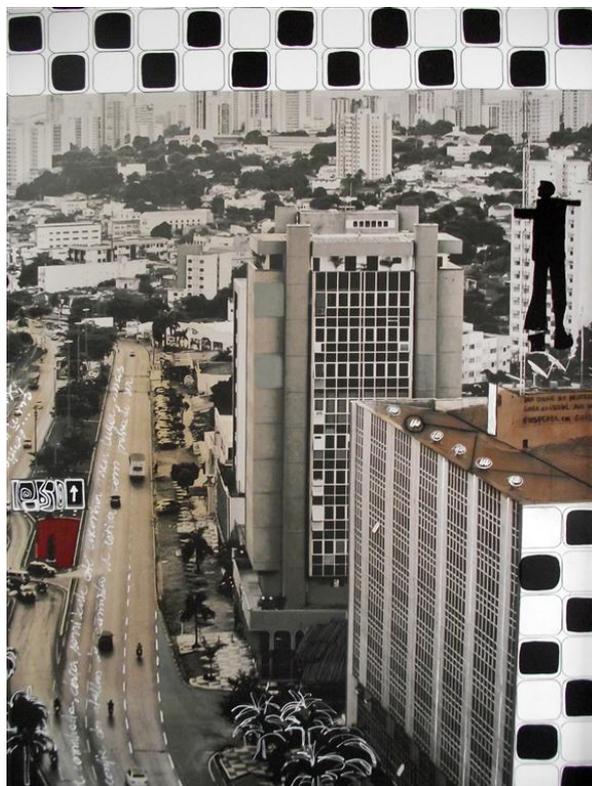


Figura 22 – Rita Duarte³⁵

Outro modo de pensar e fazer arte apresenta-se aos artistas mato-grossense envolvidos em suas pesquisas e produções em seus ateliês. O Coletivo à Deriva, coletivo de arte composto por artistas de todas as linguagens e por não-artistas, surgiu em 2009 dentro de um grupo de pesquisa do programa de mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea -ECCO- da UFMT. Desde então, vem realizando itinerâncias e intervenções pela cidade de Cuiabá, agregando pessoas, promovendo encontros, trocando ideias e fazendo arte. Une em suas ações, que interferem na paisagem urbana, artistas de todas as linguagem e pessoas interessadas em participar. Música, dança, pintura, desenho, performances e literatura compõem o universo pelo qual as ações do coletivo transitam. Propondo inovações no modo de fazer e pensar a arte na cidade. Estabelece relações entre um grande grupo de produtores de modo horizontal, anulando hierarquias, facilitando as relações. Insere os participantes em linguagens variadas,

³⁵ Fonte: <http://ritaduarte.com.br/index.php/portfolio/obras-recentes> - Acesso em: 18 /Marc de 2013.

propõe novos olhares sobre a cidade, sobre o pensar e viver a arte, amplia olhares e aproxima arte e vida, como atores indissociáveis. O trabalho deste grupo foi premiado em 2012 no Prêmio Jovem arte Mato-Grossense promovido pela Secretaria de Estado de Cultura. Concorreram ao prêmio artistas de toda a região Centro Oeste.

Adiante, procuramos adentrar no universo criativo de alguns artistas, conhecendo como produzem e como os elementos soltos que pertencem a um mundo comum dialogam com a sensibilidade do artista e compõem o universo criativo de cada um.

Almira Reuter

Almira Reuter é mineira e radicou-se em Mato Grosso em 1967. Motivada pela movimentação artística no estado, Reuter inicia sua trajetória no campo das artes visuais em 1986. Suas obras de tendência primitivista são também claramente expressionistas. Cenas carregadas de cores e de personagens marcantes nos revelam uma grande carga emocional que ultrapassa os limites de uma representação distanciada do tema eleito por ela. A artista enfatiza que seus trabalhos repletos de personagens não realizam retratos de pessoas ou de cenas, afirma que pinta emoções. Tem assim a intuição como caminho para sua arte, este é o modo como sabe e gosta de trabalhar.



Figura 23 – Almira Reuter. Minha Experiência com o Choque elétrico, 2012.
Exposição o fermento e o tempo, 2012 –Sesc Arsenal Cuiabá –MT.

Cercada pelos cuidados excessivos da mãe e com sérias dificuldades para aprendizagem, durante sua infância, Reuter encontrou refúgio em um mundo próprio criado por ela. Passava horas admirando as paisagens, as cores e os animais, construindo e colorindo seu universo próprio. A observação e imaginação desenvolvidas

pela artista contribuem para, ainda hoje, realizar em seus trabalhos leituras do que a cerca.

Reuter não tem por hábito rascunhar e projetar suas obras, faz de si um baú de emoções e memórias que são constantemente materializados em sua arte. Deste modo produz desenhos, pinturas e assemblagens, além da tela e da tinta, utiliza-se de tecidos, juta, fotografias e ainda outros elementos que carregam para a artista uma carga emotiva e que contribuem para a constituição de seu projeto artístico. Toma posse de objetos, como o candeeiro utilizado em *Reminiscências de Cuiabá* (2000), este mesmo serve de suporte e integra a obra como elemento fundamental, que de modo lúdico apresenta a face saudosista da temática abordada pela artista. Esta obra conta ainda com desenhos, pinturas e colagens de materiais variados.



Figura 24 – Almira Reuter. *Reminiscências de Cuiabá*, 2000.

Os objetos e materiais escolhidos pela artista são convocados a imprimir sua marca na produção, contribuindo expressivamente na obra. O candeeiro que esteve presente nas noites dos muitos anos em que viveu na mata, as chitas das roupas, a juta

remetendo aos antigos sacos de estopa, o lixo e a droga lado a lado como problemas profundos de nossa sociedade permeiam os trabalhos de Reuter. Os materiais atrelam-se às histórias que vivencia e também a outras, contadas por outras pessoas, por obras literárias (ficções e fatos históricos). Contudo, dedica-se comumente a produzir a partir de suas imagens afetivas. São as experiências de vida, por vezes traumáticas, como a retratada em *Minha Experiência com o Choque elétrico*, outras nostálgicas e reflexivas, como em *O santuário da família*, que povoam o fazer de Reuter, que está sempre a nos dizer alguma coisa.



Figura 25 – Almira Reuter. Detalhe de *O santuário da família*, 2011.
Exposição *o fermento e o tempo*, 2012 – Sesc Arsenal Cuiabá-MT.

Benedito Nunes

Benedito Nunes faz parte daqueles artistas que iniciaram suas atividades junto ao Ateliê Livre da Fundação Cultural no final da década de 70. Neste período, inicia suas primeiras experiências artísticas até encontrar um estilo próprio e inconfundível. Quando chegou ao Ateliê Livre da Fundação Cultural, Nunes havia realizado um grande passo, na verdade uma grande ruptura, pois deixara para trás seu meio de subsistência, trabalhando como mecânico de veículos, para dedicar-se à arte.

Em sua trajetória artística buscou iniciar-se de forma a aproximar a temática de seus trabalhos àquilo que estava mais próximo de si, por isso as paisagens regionais e as cenas que presenciava em seu dia-a-dia na cidade fazem parte de seu acervo de imagens para a produção. Por muito tempo, suas obras dividiram-se, então, entre as paisagens do cerrado e cenas do cotidiano em desenhos e pinturas. Diante destas produções, Nunes percebeu que os trabalhos que representavam as paisagens do cerrado tinham uma grande aceitação no mercado e por isso dedicou- muitas das suas criações a esta temática. Sobre tais pinturas, o artista revela que surgiram como um momento de um “retiro espiritual”, no qual através da pintura se transportava para o mato e sentia toda a energia do lugar. No decorrer deste retiro no cerrado, Nunes descobre-se envolto pela lixeira, árvore de folhas ásperas, característica do cerrado, muito abundante na região. Esta árvore que nasce frondosa, que se resseca e contorce pela escassez de água, faz-se presente em todas as suas cenas de paisagens do cerrado.

As folhas da lixeira estiveram assim presente não somente nas telas de Nunes, mas também em suas instalações, outra linguagem bastante utilizada pelo artista. *Folhagem em chuva (2006)* consiste um de seus trabalhos de instalação. Para a confecção deste trabalho, cujo elemento temático é a folha da lixeira, faz uso de um tipo de lona utilizado geralmente para cobrir caminhões e popularmente conhecido como “encerado”. O artista recorta o formato de grandes folhas da lixeira neste material, estas são pintadas e organizadas a fim de compor sua criação. O trabalho é composto por uma camada fina de fios de nylon que pela distância e pelos efeitos da luz sugere a existência de uma fina chuva sobre as folhagens. A folha da lixeira é apresentada em toda sua grandiosidade, viçosa repleta de vida pela chuva, sem ainda haver se contorcido, ressequida pela aridez do tempo de seca, muito comum no segundo semestre do ano em Mato Grosso.

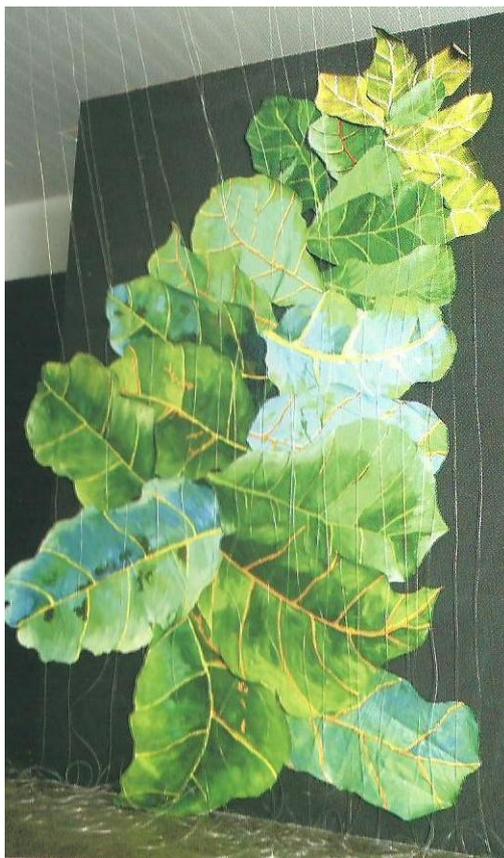


Figura 26 – Benedito Nunes. Folhagem em chuva, 2006.

Antes mesmo de dedicar-se às pinturas de temática do cerrado, Nunes dedicava-se a temáticas que envolviam cenas do cotidiano. Com olhar atento ao movimento ao seu redor, captava sutilezas do dia-a-dia. Desta observação, característica ao artista, surgiram rascunhos realizados em suas andanças pela cidade, rabiscados em qualquer pedaço de papel de que dispusesse, e foram posteriormente transpostos para as telas. Nunes nunca abandonou suas cenas urbanas e recentemente vem dedicando-se a produções de trabalhos que envolvem mais fortemente cenas cotidianas nas cidades e insere nestas novos formatos em seu fazer. As mudanças no modo de produzir do artista se tornaram presentes em seus trabalhos, a princípio, de modo sutil. Nunes não abandona seu suporte usual, continua a trabalhar sobre o papel, a tela ou o jeans, porém, suas paisagens e cenas cotidianas adquirem novos contornos. Como parte de seu trabalho diário, o artista se vale de recursos variados para guardar ideias de projetos a serem desenvolvidos, para tanto faz uso de anotações, nas quais procura um modo de registrá-las na forma de imagens ou escritos que comporão seus futuros trabalhos. Muitas vezes, na urgência em não perdê-las, utiliza as paredes de seu ateliê como suporte do registro destas memórias.

Os ambientes pelos quais o artista transita como temática oferecem ao processo criativo mais que cores e formas, povoam seu imaginário também através dos sons, que se propagam pelo cerrado e pela cidade de modos distintos, porém marcantes. Inicia, então, experimentações a fim de trazer para o suporte bidimensional, que utiliza habitualmente, as sensações auditivas de suas cenas. Em um projeto denominado *Barulhismo*, que originou em uma exposição individual denominada *Barulhismo no Cerrado*³⁶, Nunes procurou captar os sons pertencentes às imagens, assim, no cerrado, em seu retiro espiritual; ou na cidade, o artista transborda suas imagens com onomatopeias que insere no desenho, na pintura, o burburinho do raspar das folhas das lixeiras, os sons do vento e dos pássaros do cerrado escondidos entre folhas, dos carros na cidade, do falatório das ruas e das exposições e dos tamancos pelas calçadas. Um fervilhar de imagens criadas a partir de uma memória auditiva que partilha de uma experiência pictórica que encontra equilíbrio por entre cores e formas, todos, agora, conseguem também ouvir.

³⁶ Barulhismo no Cerrado: Exposição individual de Benedito Nunes realizada entre Abril e Junho de 2006 no Museu de Arte e de Cultura Popular - MACP – da UFMT em Cuiabá

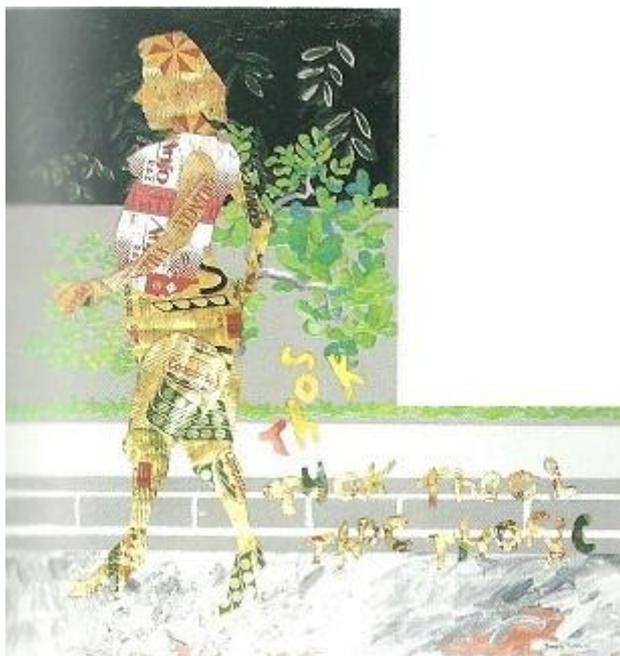


Figura 28 - Benedito Nunes. A Invenção - Cuiabana Pocotó, 2006. Recorte MDF 2006.

Desde 2003, quando morando, neste período, na cidade de Várzea Grande - vizinha à Cuiabá - Nunes tinha por hábito armazenar latas de óleo e querosene que a família consumia. Estas latas transformaram-se, com o tempo, em um problema tendo em vista que as sacolas plásticas nas quais eram armazenadas se rompiam, diante disto, Nunes resolveu abrir tais latas transformando-as em chapas. O que foi a princípio uma atitude em prol da organização doméstica transformou-se em matéria-prima para a produção do artista, as latas *in natura* que mantinham a pintura original com todos os seus grafismos e informações dos produtos, foram transformadas em chapas passando a fazer parte de seu repertório poético. Neste período, o artista realiza o corte dos primeiros moldes do que se tornaram suas mulheres de lata que se apresentam no suporte bidimensional do Jeans ou da tela, mas que também adquirem formas tridimensionais configurando esculturas de tamanhos variados. As informações contidas nas latas e o colorido com certeza ajudam na seleção, recortes e criação dos seus personagens.

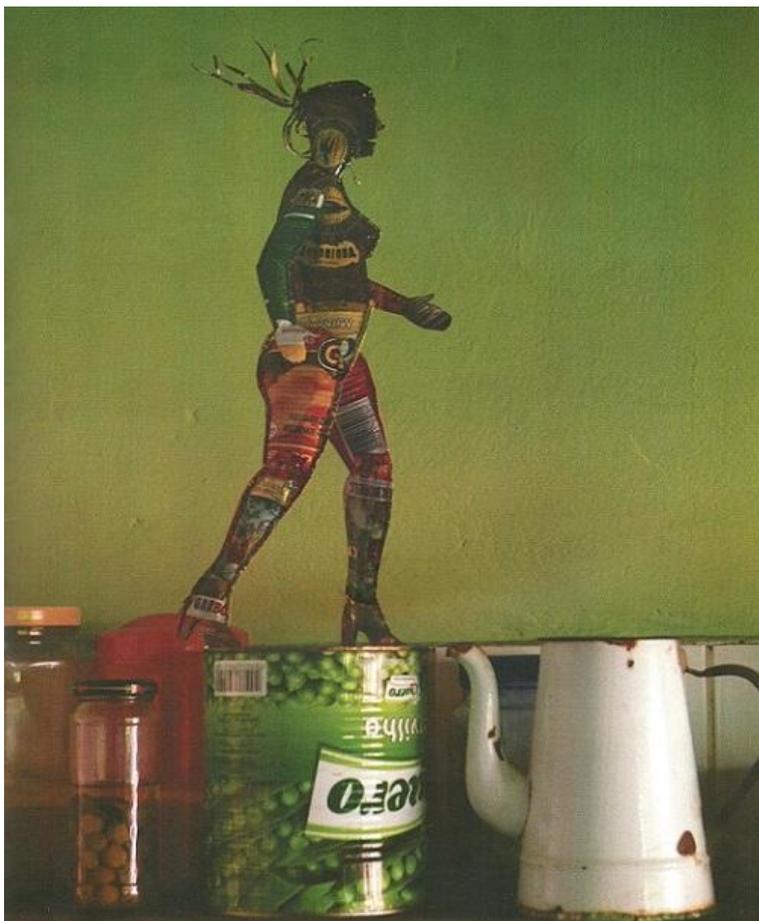


Figura 29 - Benedito Nunes. Mulher Prateleira, 2012. Lata recortada.

Envolvido em meio a um universo de materiais ampliados, que ultrapassam lápis, papel, tinta, pincéis e suportes bidimensionais convencionais, Nunes desenvolve além de trabalhos com recortes de latas outros com papelão, madeira e latas de tinta.

Desde criança, Nunes teve uma grande paixão por carros e ganhava de seus pais carrinhos de plástico. Com uma natureza inquieta, estes carrinhos não satisfaziam por completo suas brincadeiras, sendo assim inicia a empreita de fazer seus próprios carrinhos. Para tanto, utilizava papelão e confeccionava carrinhos que continham em seu interior uma riqueza de detalhes que os de plástico, comprados, não ofereciam. Esta paixão pelos automóveis nunca fora abandonada, na vida adulta trabalhou por muitos anos como mecânico de automóveis. Em dado momento de sua produção, este carro, presente desde a infância em seu imaginário, é resgatado e Nunes passa a produzir uma série de carrinhos de papelão.



Figura 30 - Benedito Nunes. Automóvel, 2012. Papelão.

Outros artistas, assim como Nunes, utilizam como temática objetos, cenas e costumes contemporâneos. Podemos observar, por exemplo, os trabalhos de Tom Sachs (1966-), artista norte americano que trabalha concebendo releituras de ícones da atualidade, sobretudo objetos de desejo, consumo e serviços suscitados pela mídia e pelos costumes atuais. Suas peças são extremamente elaboradas, para sua confecção utiliza-se de conhecimentos próprios à engenharia, porém, todas suas obras são confeccionadas com materiais ordinários, banais e de pouco valor.

A *Tiffany Glock model 19*³⁷ de Tom Sachs, confeccionada em papelão e em tamanho natural, e os carrinhos de Benedito Nunes, também confeccionados em papelão – em miniatura –, dialogam com proximidade. Nunes e Sachs apresentam uma faceta da arte contemporânea bastante comum. Suas obras relacionam-se com a criação de desejos suscitados pelo modo de vida atual, pelas grandes indústrias e pelos veículos de comunicação. Sustentando tal afirmativa Sachs revela em palestra realizada no prédio da bienal em São Paulo³⁸ que a *Tiffany Glock* foi confeccionada antes mesmo que ele tivesse condições financeiras de comprar uma arma. A Glock de Sachs e os carrinhos de Nunes são objetos de desejo que representam traços marcantes da cultura, ambos dizem respeito não somente ao universo particular dos artistas, mas ao coletivo.

³⁷ Obra de Tom Sachs, confeccionada em papelão nas medidas da peça original.

³⁸ Em ocasião da exposição *Em Nome dos Artistas* realizada em 2011.



Figura 31 - Tom Sachs. Tiffany Glock Model 19, 1995.³⁹

As transformações e aproveitamentos de materiais realizados por Nunes tornam-se possíveis pela face curiosa e observadora que o artista revela, sintetizando e organizando as impressões sentidas pelo que o cerca e pelos modos de vida que observa. O que passa pelo seu olhar fica guardado, mantido com riqueza de detalhes, e transposto para seus trabalhos com sensibilidade. Por seus trabalhos podemos perceber traços de sua postura diante da vida, Nunes posiciona-se, escolhe a beleza da cena cotidiana presente nos atos ordinários, como o do andar e do soar dos tamancos das mulheres, nos sorrisos dos comerciantes, nas gotas de águas que refletem sobre as luzes dos carros. Também, nos restos produzidos, descartados e desvalidos de valor de consumo, os trabalhos de Nunes transpõem as barreiras do “desuso” para se transformarem em outras coisas e encenarem outras histórias, assim, surgem mulheres, rostos, carrinhos, corpos e diversos outros objetos artísticos. A junção de elementos desprovidos de valor de consumo e de uso, como aros de latas de tintas, latas, papelão e restos de madeira adquirem novo sentido e, por suas mãos, apresentam o que de melhor podem oferecer, sem o pesar de sua história de descarte e desuso – e ainda assim sem ignorá-las –, os materiais selecionados em suas criações tomam vida com bom humor, o artista escolhe o viés do otimismo.

³⁹ Fonte imagem: <http://www.somamagazine.com/tom-sachs/> acesso em: 29 de Abr. 2013.



Figura 32 – Benedito Nunes. Rosto, 2012. Esmalte sintético sobre lata costurada.

Gervane de Paula

“Se faz arte contemporânea aqui, porém não é a mesma que se faz em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Em cada lugar ela tem uma característica distinta, não só na questão da argumentação, do tema, como também do uso dos materiais. A nossa arte é verdadeira e se utiliza dos materiais que a gente tem disponível aqui. Então, é uma arte que tem limites, mas forte, verdadeira e consegue interagir com qualquer público.”
Gervane de Paula em catálogo da mostra Diálogo Contemporâneo 2010

Gervane compõe a chamada segunda geração de artistas mato-grossenses, àqueles que foram formados pelo ateliê livre sob os cuidados de Dalva de Barros. Ele tem grande participação no cenário artístico nacional e internacional. Sua produção apresenta um diálogo interessante entre a cultura popular regional, evidente sobretudo no início de sua carreira, e os movimentos artísticos nacionais e internacionais. Gervane procura estabelecer comunicação com a cena contemporânea mundial, de modo autêntico, trazendo à tona as especificidades daquilo que compõe e proporciona sua produção, tratando daquilo que é legítimo a sua poética, estabelecendo relações intensas com questões de uma grande rede de conexões.



Figura 33 – Gervane de Paula. Pantanal, 2012. Técnica mista – madeira, borracha, espuma, vidro, tecido, tinta esmalte e tinta óleo 50x60cm.

Muitos artistas comumente iniciam o pensamento sobre sua produção a partir de um material ou objeto que os instigam, fato este acontece por muitas vezes como apresentado aqui com Vitoria Basaia que diante de dado objeto inicia sua obra. Nestes artistas, o objeto cria uma inquietação tamanha que precisa ser manipulado, transformado. No caso de Gervane, percebemos outra via de criação. Os objetos presentes abundantemente em suas obras são convocados a atuar a partir de um pensamento principal e inquietador. São cadeiras de alimentação de crianças, souvenirs do Pantanal, para-brisa de carros, latas, madeira, borracha, pneus, bacias, peixes, mesas, cadeiras, tecidos, régua, pedra, tijolo, uma infinidade de objetos que são convocados para serem atores em um enredo já imaginado pelo artista. Realiza também experimentos com recursos tecnológicos de vídeo fotografia e sons.

Por estes materiais o projeto poético do artista adquire um corpo. Dono de produções multicoloridas, Gervane revela-se um grande colorista. As cores fortes e luminosas interagem com a força das cores desta região ensolarada. Suas produções parecem cada vez mais abdicar do desenho para valorizar as cores, tendo em vista que recentemente as cores contracenam mais com objetos que com seus desenhos.



Figura 34 - Gervane de Paula. A Mão, 2012. Técnica Mista. 100x60cm.

Deste modo, a partir de uma ideia, de uma intenção, ele sai a captura dos materiais capazes de satisfazer sua necessidade de composição da obra. É claro que em meio ao fazer depara-se com obstáculos e a obra adquire sua forma final, definitiva, não na ideia inicial do artista, mas sim no processo.

Artista crítico de humor agressivo, apresenta em seus trabalhos essa criticidade apurada. Adquire licença para tais críticas, incluindo-se em meio a muitas delas. Atento a questões postas na sociedade (política, drogas, arte etc.), produz a partir de temáticas muito variadas, chegando mesmo a dizer que o assunto é somente um pretexto, o que vale é a estética. Assim elege seus temas a partir de interesses variados, notícias, livros, fotografias, festas populares e religiosas, brincadeiras infantis, elementos da iconografia de Mato Grosso, sempre seguindo uma linguagem estética que lhe é característica e marcante.

É um artista que, embora iniciado sua carreira precocemente, aos 15anos, ainda mantém uma produção vigorosa e disciplinada, trabalha diariamente e busca novos desafios a serem superados. Foi no sentido de alcançar novos desafios, trilhar outros caminhos em meio ao desconhecido que iniciou sua pesquisa estética com os materiais que hoje são comumente identificadas em suas produções e caracterizam sua poética. Partindo desta necessidade de pesquisa estética, ocorreu o trânsito de seus modos tradicionais de produção, baseados inicialmente num estilo primitivo e bidimensional, para a introdução de objetos, suportes e temáticas variadas.



Figura 35 - Gervane de Paula. Peixes na beira do Cuiabá, 1979.

O trânsito em seu modo de pensar e produzir, que ocorre entre os anos 90 e 2000, deu-se de maneira consciente, Gervane atento à produção nacional e internacional, busca superar-se, adentrar em novos desafios, retirar-se de seu lugar de conforto, sente grande necessidade de realizar diferentes experiências estéticas.

Nos trabalhos de Gervane, assim como na maioria dos artistas de sua geração, a representação de elementos relativos à constituição de uma iconografia local estiveram presentes. Entre mangas, peixes, cerrado e cajus, o tuiuiú constitui uma marca característica nos trabalhos de Gervane, pela sua forma e pelas suas cores. Como superação desta representação em sua produção e como discussão a respeito da banalização destes elementos, o artista declara seu posicionamento diante de uma arte que se encontra estagnada, presa a um estilo pictórico e que não avança por conta de uma série de questões pertinentes à falta de espaço para produção, circulação e comercialização da arte, assim como a falta de diálogo com a produção artística nacional e internacional, carências de um posicionamento político cultural do estado. Assim, os artistas, em sua maioria carentes deste contato e circulação da cena artística contemporânea, insistem numa iconografia estabelecida e poucos se aventuram em novas experimentações.

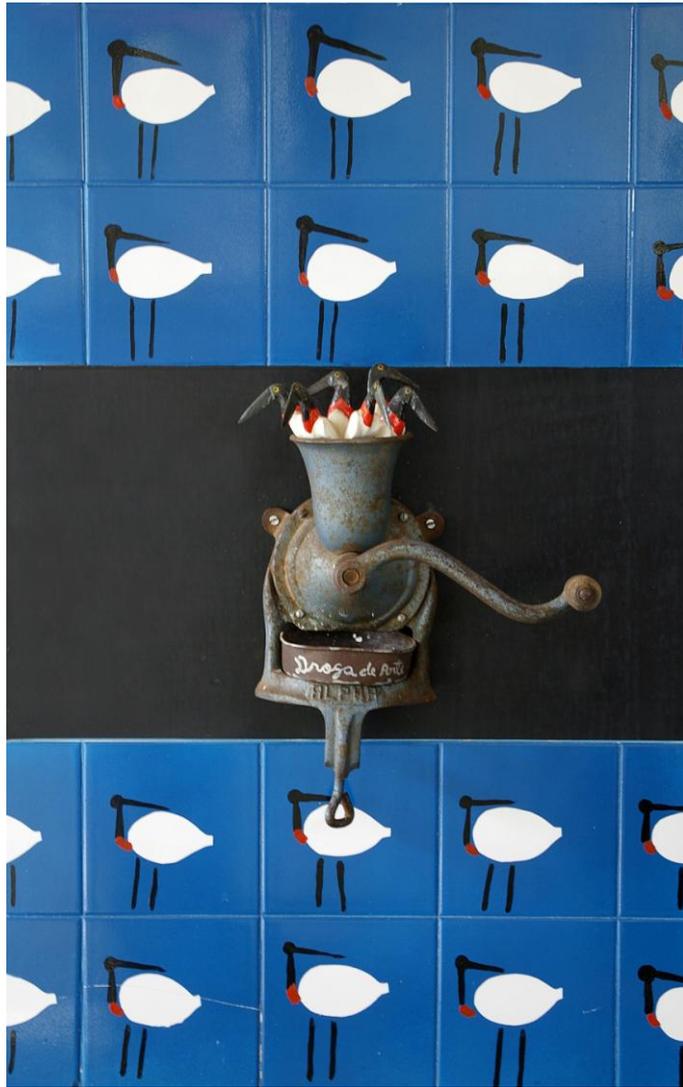


Figura 36 - Gervane de Paula. Droga de Arte, 2012. Técnica Mista (azulejo, objeto de ferro, artesanato e trigo) 100x50cm.



Figura 37 - Gervane de Paula. Bomba Caseira, 2010. Técnica mista - colagem (artesanato, cola, madeira, papel, fio de algodão, cola plástica) - 45x25cm.

A atitude de Gervane para declarar este posicionamento aparece claramente em *Droga de arte*, obra na qual coloca uma série de pequenos tuiuiús de madeira (souvenires do pantanal) em um moedor de carne, extraindo assim um pó branco. Estaria Gervane neste momento exorcizando qualquer vestígio de uma arte estagnada desmotivada a trilhar outros caminhos, e assumindo verdadeiramente sua posição como aquele que estaria na vanguarda da cena artística contemporânea mato-grossense, dispondo-se a correr os riscos necessários para empreender-se neste novo cenário? Apresenta na cena local a face da arte contemporânea que aqui se produz e que de modo algum se desconecta da produção de outras localidades, assume ainda que não pertencendo a um eixo estabelecido de circulação, produção e comércio de arte, Mato Grosso não deixa de produzir e desenvolver-se artisticamente, a seu modo realiza sua produção, circulação e comércio. Ainda há, sobretudo, muito a ser feito.

O seu fazer inicia-se sempre a partir de uma ideia, um assunto que o incomoda. Não realiza projetos elaborados, por vezes escreve textos que organizam seu pensamento a respeito de dada temática, tais textos compõem seu posicionamento a

respeito do que deseja expressar. Durante o período de maturação de sua ideia discute sobre o tema com algumas pessoas de seu convívio a fim de roubar para si estas opiniões, mesmo que em geral, seja para discordar e provocar. Quando então empreende-se na feitura das obras sai em busca dos elementos e objetos que precisa, recorre a vizinhos, passeios e derivas pela vizinhança e pela cidade, conta com a colaboração de fotógrafos, artesãos, marceneiros, metalúrgicos dentre outros. Sua produção é instigadora e provocativa, recorre a objetos, a linguagem escrita, sonora para sua composição. Ideia na cabeça e dispondo do materiais necessários produz solitário, em casa ou no ateliê, em silêncio, introspectivamente.



Figura 38 - Gervane de Paula. Tuiuiú em alerta, 2012. Técnica mista – madeira, plástico e tinta esmalte – 60x80cm.



Figura 39 - Gervane de Paula. Brasil, 2013. Técnica Mista- madeira, tinta guache, tinta acrílica, tinta óleo, linha de algodão, espuma e tecido. 50x50cm.

Lara Donatoni Matana

Paulista de coração mato-Grossense, Lara Donatoni Matana⁴⁰ é uma artista que se propõe a ir além do horizonte capitado pelo olho humano, ela cria um universo que permeia a harmonia com a natureza, deixando explícito em suas obras – nas quais utiliza de forma responsável, vibrante e inovadora – a matéria-prima que vai de lascas de madeira a raízes, toras e tocos. Matana não poderia imaginar para si uma trajetória tão significativa. Em 2007, a artista foi convidada a integrar a Academia Brasileira de Belas Artes.

Lara se vale de descartes de madeira industrializada ou de árvores tombadas, cortadas, condenadas para compor seu universo de materiais. Seus trabalhos dividem-se em séries denominadas tocos e palitos, lâminas, esculturas e articulados, e todos são produzidos tendo como matéria-prima a madeira.



Figura 40 – Lara Matana

Detalhe de trabalho pertencente à série Palitinhos de 2007

Fotografia: J. Tomaz, Rai Reis, Wersley Aguiar e Gustavo Adriano

Fonte: Portfólio 2007 – Lara Donatoni Matana – Arte e Consciência Ambiental.

⁴⁰ Lara possui um ateliê/galeria em Cuiabá/Mt. Participou de mais de 20 exposições entre os eixos Cuiabá/São Paulo \ Rio de Janeiro e Curitiba e em fevereiro de 2011 foi convidada a expor na coletiva brasileira na França – “Caligrafia das artes Brasileira” em Bussy Saint Martin – Paris. Lara busca sempre ampliar seus conhecimentos em cursos livres e pesquisas pessoais.

As peças são concebidas, atualmente, em um grande ateliê oficina onde conta com ajudantes para preparar e dar a forma pensada para suas obras. A rudeza original da matéria-prima escolhida encontra, ao fim de suas produções, uma leveza sem igual, delicada, agradável ao olhar e ao toque. Deste modo, as raízes e tocos das árvores descartadas e abandonadas pela cidade, os refugos da indústria madeireira tornam-se delicadas peças, das mais variadas formas.

A artista relata que se preocupa em saber qual a história daquele pedaço de madeira que em suas mãos se torna uma obra de arte com grande efeito visual. Mais que saber o porquê, preocupa-se com a energia espiritual envolvida em cada lasca, talvez uma forma de poder se envolver de corpo e alma com suas obras e conseguir aproveitar o melhor de cada detalhe. A poética da artista relaciona-se com temáticas relativas à espiritualidade e à ecologia.

A aproximação com a arte se deu a partir da pintura aos 22 anos. Lara Matana iniciou-se através da pintura abstrata, linguagem que considera estabelecer uma relação de maior proximidade com a sensibilidade em detrimento da razão. A artista acredita que tal linguagem permite um diálogo mais subjetivo e impalpável, o que requer por parte do artista – e também do observador – um conteúdo interior. Lidar com a abstração foi, então, o primeiro desafio pelo qual passou depois de ter aprendido a desenhar e a pintar. Matana considera que passou por um segundo grande desafio no seu desenvolvimento como artista, tal desafio se deve à visitação de uma exposição em Belo Horizonte/MG, onde pela primeira vez vislumbrou a madeira como um material com possibilidade artística. A artista, que viveu boa parte de sua vida em cidades muito pequenas, sempre teve muito contato com a natureza, mas essa natureza não tinha sido por ela, até então, vislumbrada como um material artístico.

O trânsito entre seus trabalhos em pintura para os trabalhos com madeira se deu, segundo a artista, de modo quase infantil. Apesar de gostar da madeira, e agora tê-la escolhido como matéria essencial para suas produções, ela tinha consciência de que se tratava de um material de difícil manuseio que requereria conhecimento técnico para sua manipulação. Não sabendo como manipulá-la precisava de ajuda.

Um elemento que teve bastante relevância na identificação da artista com o material foi o gosto pelos trabalhos tridimensionais e o efeito de luz e sombra possível nestes trabalhos. Descolando seus trabalhos da bidimensionalidade poderia satisfazer esta busca estética. Mediante este desejo começou a pensar em trabalhos que

procuravam proporcionar certa tridimensionalidade a coisas bidimensionais, começava a retirar o objeto da parede sendo este o início de uma expressão que considerava mais livre. Começa, então, a recolher e armazenar restos de madeira de laminadoras e de marcenarias. Levava tais retalhos para uma marcenaria e solicitava a feitura de grandes quantidades de pequenos objetos em formas geométricas (eram pequenos cubos, esferas, trapézios etc.). Depois de prontos, e ainda sem saber o que faria com tais objetos que solicitava, iniciava a compor seus primeiros trabalhos quase como um brinquedo de montar. Como em *Mundo Aberto*, no qual são organizados sobre uma base ovoide de madeira um grande número de pequenos elementos geométricos que compõe ao final a imagem de um globo terrestre. No início destes trabalhos os objetos resultantes apresentavam-se muito organizados, apresentando grande ordenamento e simetria, reunia objetos sempre ordenados por formas e tamanhos, com o passar do tempo, as formas e tamanhos dos objetos se misturavam, foi um período de grandes experimentações.



Figura 41 – Lara Matana. Mundo Aberto, 2005.
Fotografia: J. Tomaz, Rai Reis, Wersley Aguiar e Gustavo Adriano
Fonte: Portfólio 2007 – Lara Donatoni Matana – Arte e Consciência Ambiental.

Seus objetos tridimensionais ou esculturas seguem, de certo modo, caminho contrário à tradicional escultura, porque não retira de um todo os excessos para dar ao pedaço de pedra ou madeira a forma desejada, pelo contrário, parte de pequenos

elementos, de pequenos volumes para compor a forma desejada. Escultura não por desbaste e sim por adição.

Contando sempre com a terceirização de marceneiros para execução de seus trabalhos, Matana passou a encontrar dificuldades para a execução de suas obras e teve que montar uma marcenaria própria para continuar a trabalhar, precisava também de mais espaço para produzir e armazenar materiais e produção. Com mais espaço, recolhia e armazenava não mais somente as sobras de indústrias de outrora, recolhia e recebia ainda grandes volumes de madeiras oriundas de podas e derrubadas, encontrou-se assim envolta com materiais que pediam outra execução, os quais não poderia pensar em reduzir a centenas ou milhares de pequenos cubos – como faz com os resíduos das indústrias –, uma gigantesca mangueira que recolhera. Sua relação com os materiais adquire outros contornos, depara-se com novos desafios. Sendo assim, nas esculturas de grande porte, busca utilizar as peças inteiras, do modo como foram recolhidas, e procura interferir minimamente na madeira. Nestas peças, em específico, a artista sugere uma nova leitura àquela madeira e para isso preserva ao máximo suas cores e formas. A obra *Bailarina* constitui um caso interessante, um trabalho em que a madeira como recolhida passou por um intenso esforço de limpeza e tratamento. Trata-se da raiz e de parte do tronco de um Angico que após limpo e tratado permaneceu por um tempo no galpão onde a artista trabalha. Matana precisou de um tempo de convívio e observação com este tronco e sua raiz para adentrar na suavidade que suas formas naturais imprimiam ao olhar. A *Bailarina* peça passou por diversas posições naquele galpão, até que um dia sua forma final veio à tona pela sensibilidade do olhar amadurecido da artista no convívio com a peça. A artista vislumbrou na suntuosidade de suas raízes e na sinuosidade e leveza de seu tronco a beleza e a leveza de uma bailarina, dando-lhe assim um título e nova vida. Neste sentido são os objetos que geralmente determinam o que será produzido, a artista busca, segundo ela, utilizar aquilo que a madeira traz de mais expressivo.



Figura 42 - Lara Matana. *A Bailarina*, escultura raiz de angico.
Imagem cedida pela artista.

Observando com atenção e criticidade, Lara reconhece que seus trabalhos, estabelecem uma comunicação entre a arte e o design. Neste trânsito afirma seus trabalhos como relacionados ao campo das artes por se tratarem em especial de peças únicas, mas que ultrapassam os limites das artes para adentrar no universo do design, porque muitas delas conquistam uma finalidade específica, adquirem uso, são bancadas, bancos e pufes, dentre outros objetos utilitários que produz.

Matana define que “... o projeto poético de um artista consiste na compilação de variantes fatores, internos e externos, sujeitos em questão no caminhar da construção de sua obra” Lara ainda afirma em entrevista cedida à revista (Camalote, 2012, p.20) que, “... a arte faz com que o homem limpe “a craca” quebre sua casca, e saia, permitindo que a sua natureza seja o que deva ser”. A artista ainda complementa dizendo que sua busca não vai parar.

A madeira é a matéria fundamental do trabalho de Lara Matana, e o modo pelo qual adquire este material já traz evidências de sua poética. A madeira utilizada por Lara é, via de regra, toda fruto de descarte. Lara recolhe as madeiras que encontra descartadas pelos trajetos que realiza, recebe ligações de pessoas que realizarão o corte ou poda de uma árvore. Muitas vezes, estas doações já trazem uma madeira carregada de subjetividade e em situações que se tornam de certo modo frequentes, parte da madeira retorna aos antigos “proprietários” sob a forma de objeto de arte.



Figura 43 - Lara Matana. Exposição Lenho Corpo – SESC Arsenal, Cuiabá-MT, 2007
Fotografia: J. Tomaz, Rai Reis, Wersley Aguiar e Gustavo Adriano
Fonte: Portfólio 2007 – Lara Donatoni Matana – Arte e Consciência Ambiental.

A madeira esteja ela conservada ou deteriorada, é sempre utilizada no processo de criação, e as “imperfeições” esculpidas pela natureza são valorizadas ou evidenciadas. O processo é lento, a madeira precisa estar seca, e enquanto a artista espera essa secagem que pode demorar semanas, meses ou anos, já é estabelecido um laço com o material que é cuidado com zelo pela própria. Existe ainda, por parte da artista, uma preocupação especial com os materiais que já apresentam sinais de deterioração, estes, mesmos com o processo de decomposição avançados, também são utilizados, mas apenas após passarem por um tratamento para estabilizar o processo na madeira.

Em seus trabalhos são percebidos meandros sutis de características de nosso tempo e de nosso modo de pensar e agir. Os materiais utilizados em sua produção são apresentados como referência a seus inteiros, como no caso das grandes raízes que são

manipuladas, tratadas e que, por vezes, ao terem sua posição invertida nos confundem com seus galhos, podemos notar o quão cegos, por vezes, somos, ao ver somente aquilo que está na superfície (os galhos), esquecendo-nos do que realmente os sustentam. A madeira se apresenta ainda em partes, minúsculas, que por serem infinitamente repetidas e sobrepostas compõem uma obra presente e marcante. Falo aqui de suas esculturas compostas por pequenas partes, das séries com lâminas, ou ainda daquelas que manipulam e transformam pequenos tocos concedendo-lhes novas formas.

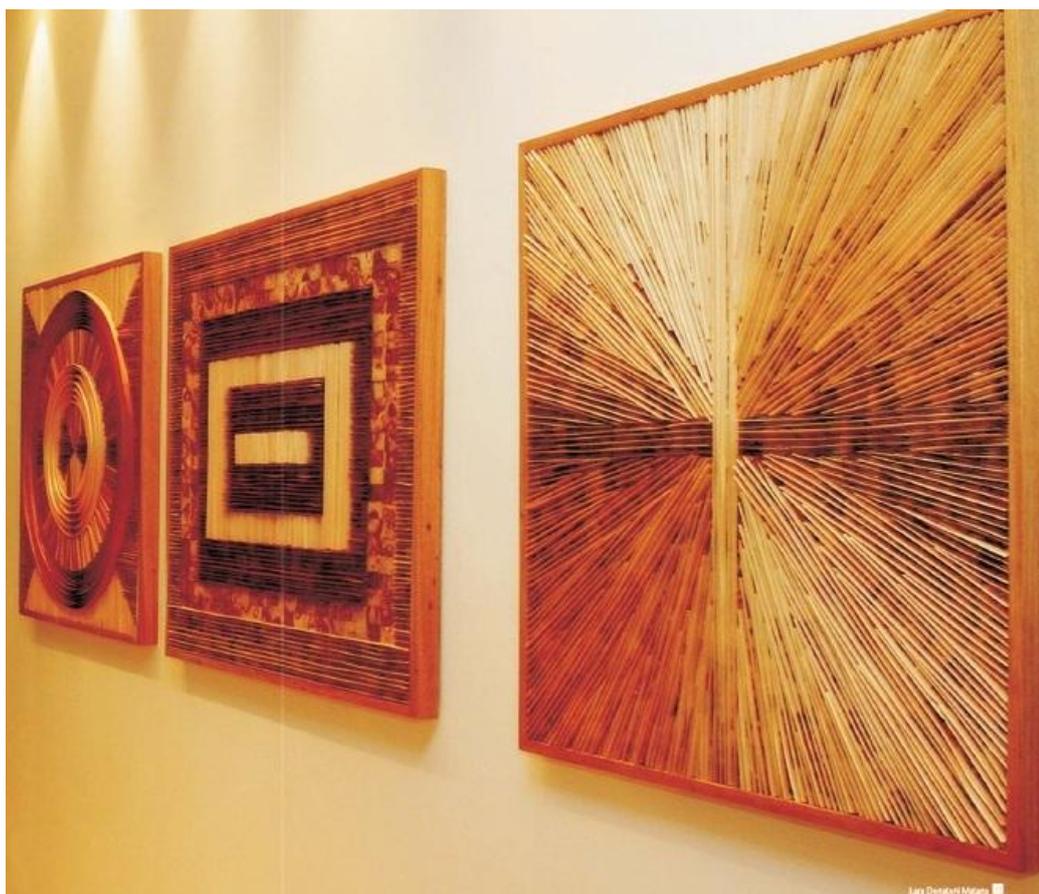


Figura 44 - Lara Matana. Trabalhos realizados com lâminas
Fotografia: J. Tomaz, Rai Reis, Wersley Aguiar e Gustavo Adriano
Fonte: Portfólio 2007 – Lara Donatoni Matana – Arte e Consciência Ambiental.

Ao retirar os objetos, sua matéria-prima, de seu lugar natural, comum, Matana atua diretamente na desconstrução dos sentidos usuais para proporcionar que a madeira adquira outras formas de existir, e realize novas conexões dentro da rede em que nos inserimos. Ao retirar destes objetos a marcação social, natural, que carregam, oferecem-nos a visão do devir em que nos localizamos dos grandes e incontáveis modos de existir e transformar-se.

Lara cria a partir de necessidades interiores, como todo artista, e também a partir da solicitação de trabalhos, contudo, não produz cópias de seus trabalhos, e sim novas leituras a partir de uma temática produzida. Como artista é também empresária, e está preocupada com a durabilidade das peças que comercializa, por isso, toda madeira passa por um rigoroso processo de tratamento. Divide-se entre criação, processo de produção, seleção de materiais, atendimento a clientes na loja, empresária, professora de yoga e família. Característica esta que difere Matana de outros artistas, pois ao enveredar pelo campo do mercado de arte, assumindo uma postura comercial diante de sua produção, evidencia um atributo pertinente à arte e aos artistas da contemporaneidade, que mesmo recebendo duras críticas, assumem uma postura inovadora e dinâmica diante de suas produções.

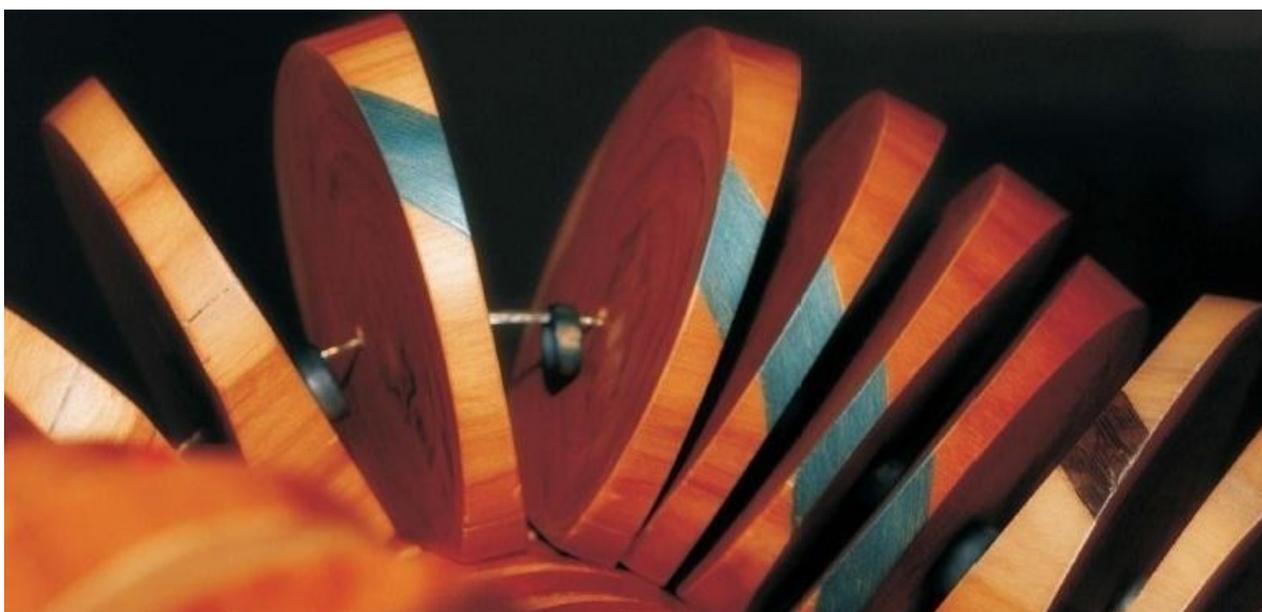


Figura 45 - Lara Matana. Detalhe de trabalho pertencente à Articulada Fatiadas
Fotografia: J. Tomaz, Rai Reis, Wersley Aguiar e Gustavo Adriano
Fonte: Portfólio 2007 – Lara Donatoni Matana – Arte e Consciência Ambiental.

Vitória Basaia

Vitória Basaia é carioca e jornalista de formação, radicou-se em Cuiabá em 1981. Basaia é uma artista que apresenta uma produção vasta, sua casa-museu-ateliê demonstra quão vasta é sua produção. O grande número de obras que a artista produz e que ocupa todos os cantos da casa onde mora - que é ponto de encontro de uma grande família – é resultante de uma produção constante, vital.

Criar, produzir, desenhar, pintar, procurar fazer algo diferente tem, para a artista, algo haver com aquele exercício cotidiano que é comum a todos nós. Assim como acordar e abrir os olhos é para nós o mais natural exercício diário, a arte está presente no fazer diário da artista. As atividades corriqueiras são, deste modo, permeadas pelo trabalho criativo nas coisas mais banais, Basaia se cerca de artefatos que instigam seu exercício diário imaginativo. Este fazer artístico acontece hoje ainda como uma brincadeira que a artista, desde sua infância, nunca deixou de operar, age unindo coisas, realizando junções disto com aquilo outro e dando origem ainda a outras coisas, inimagináveis.



Figura 46 - Vista parcial casa-museu-ateliê de Vitória Basaia.

O fazer artístico de Basaia está relacionado, e inicia-se, com o ato corriqueiro da artista de acumular coisas. Os inúmeros objetos que estão guardados e que compõem a cartela de cores da artista não são cuidadosamente escolhidos e selecionados para

compor este “estoque” de materiais, esta ação acontece naturalmente, como uma compulsão. Por conta deste hábito, a artista chega a ganhar coisas sem uso de pessoas conhecidas que se unem a outros tantos itens dos quais não se desfaz.

Em meio a esta prática acumulativa existe, por vezes, um momento propício para estabelecer ordem ao caos, originado por toda esta acumulação de coisas (objetos diversos, embalagem de produtos alimentícios, de limpeza ou higiene pessoal, embalagens de remédios e presentes, vassouras, baldes, sacolas, caixas, latas, rodos, cabos, folhas secas, ossos, espinhos, uma infinidade de ‘coisas’). Ao operar neste universo, criado e mantido por ela, Basaia interfere construindo e desconstruindo um mundo. Esse processo ocorre sem regras, nem o objeto nem a ideia da obra, segundo a própria artista, comanda o fazer, a relação acontece por uma dinâmica própria das coisas e da necessidade criativa da artista, através de seu olhar as peças deste caótico quebra-cabeça passam a se encaixar e fazer conexões que tomam forma, e que de certo modo estabelecem uma ordem a este caos. Neste ponto, podemos facilmente lembrar-nos de Kurt Schwitters (1887-1948), artista Dadá que utilizava em suas colagens (de influência Cubista) objetos introduzidos ao acaso oriundos de algum momento de sua vida cotidiana, coisas que, segundo Argan (1992), tomadas da realidade são “... testemunhos breves, truncados, dissociados de uma crônica cotidiana amorfa, opaca, desordenada...”.



Figura 47 - Vitória Basaia. Resignificações. Foto: Mario Vilela

A criação acontece sem rascunhos. A artista envolta em seu cotidiano pelos objetos acumulados observa por um tempo certo objeto, convive com ele diariamente, de maneira despretensiosa. Esta convivência parece atuar como um tempo necessário a um amadurecimento, para que a artista e seus objetos-materiais conquistem uma intimidade mútua, para que a partir deste tempo, desta observação e da intimidade conseguida, a obra possa enfim emergir desta relação. Assim, deste período de convívio, surge a transformação do objeto em algo até então não vislumbrado. Deste modo, partes da garrafa pet se unem a folhas de revistas, a trapos, a peças de computador, a latas de sardinha, dando origem a uma multidão de pessoas ora isoladas ora organizadas com proximidade, chegando mesmo a ficarem espremidas em latas de sardinha.



Figura 48 - Vitória Basaia. Resignificações. Foto: Mario Vilela

É interessante perceber que, mesmo envolta em um universo de coisas e de objetos que constituem grande parte de seus trabalhos, o desenho aparece em sua construção poética como algo fundamental, um exercício diário constante que não é suprimido nem mesmo neste universo cercado de outras coisas. Desta forma, o desenho é presente, mesmo ausente na obra, porque por ele a artista se constitui. Em sua inquietação, o desenho funciona como um canal vital para o “expurgo” – palavra da artista – de algo presente em seu interior que necessita tomar uma forma, habitar outra matéria que não seu corpo. Ainda sobre os desenhos de Basaia, estes são feitos à mão,

sem pincéis, utilizando apenas os dedos para pintar. Quanto aos pigmentos, a artista utiliza-os naturais, descobertos por ela em suas experimentações, do mesmo modo, e pelas experiências a que se dispõe, desenvolve novas técnicas para execução de seus trabalhos. Nos desenhos da artista, percebe-se com maior frequência um elemento que constitui presença constante em suas obras, os olhos, que, segundo ela, fazem-se presentes constantemente por ser uma representação fundamental, pois através deles há o sentimento e é possível que se visualize a alma.



Figura 49 - Vitória Basaia. Resignificações. Foto: Mario Vilela

Sua criação muda constantemente por conta das mudanças dos objetos de seu interesse e de seu convívio. Na sua produção, o objeto é utilizado de modo variado, por vezes, sua forma “original” – não alterada – é facilmente reconhecível. Um exemplar deste tipo de trabalho é o objeto conceitual o qual compõe uma série intitulada “Mulher Objeto”, no qual se utiliza de um rolo antigo de cozinha usado para espichar a massa do pão. Neste trabalho, estão plenamente expostos os objetos que compuseram a obra, sendo o espectador capaz de identificar e descrever com clareza do que aquela é feita.

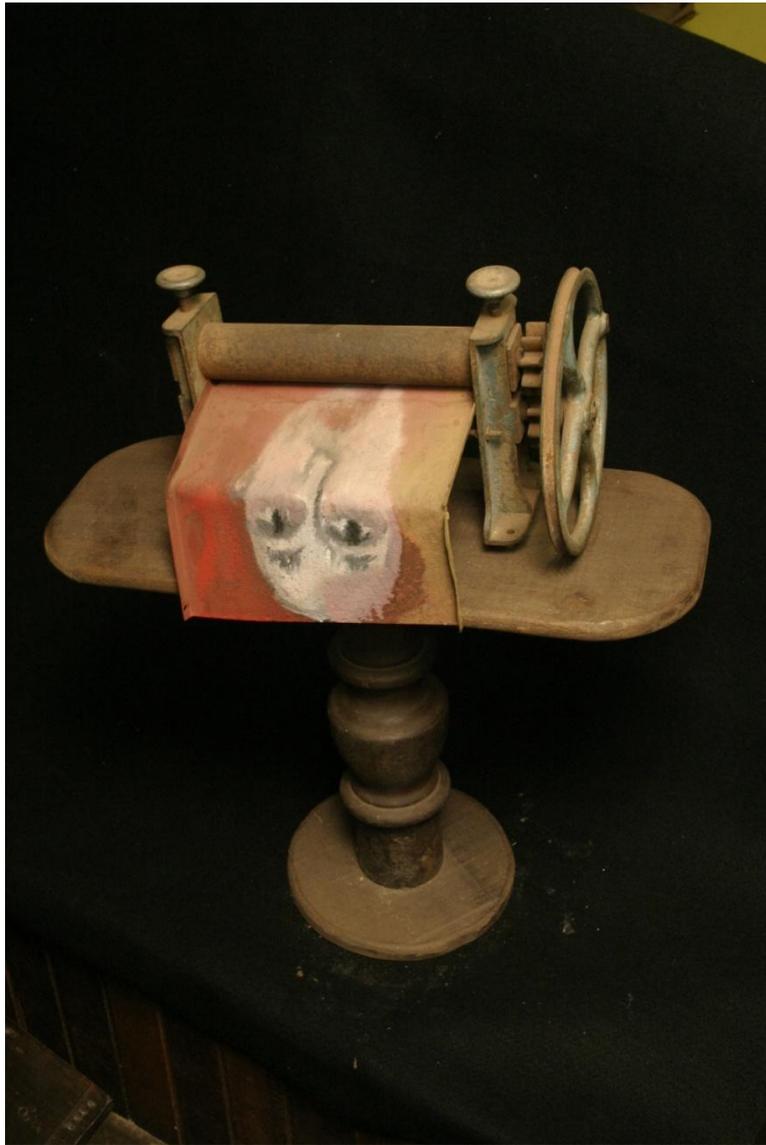


Figura 50 - Vitória Basaia. Objeto Conceitual da série Mulher Objeto. Técnica Mista.
Foto: Mário Vilela.

Contrariamente ao uso do objeto tal qual acumulado, ou ainda em sua forma “original”, podemos notar a produção de outros trabalhos, nos quais a forma inicial do objeto/matéria-prima da artista se torna inidentificável, como os trabalhos que realiza com lança-chamas que compõem sua série “Arqueologia Urbana”. Nesta série a manipulação do objeto realizada pela artista não permite a determinação do objeto base da construção da obra.



Figura 51 - Vitória Basaia. Resignificações. Foto: Mario Vilela

No entanto, sua linguagem visual é muitíssimo variada, e os objetos adquirem variações impensáveis e formas surpreendentes com suas intervenções. Retalhos de tecidos, latinhas de alumínio, recortes de revistas, restos de construções, blisters de medicamentos convertem-se em materiais para suas experimentações.



Figura 52 - Vitória Basaia. Da série Esculturas com Latinhas de Cerveja.

Foto: Mário Vilela.

Em sua produção, Basaia não tem a intenção, a priori, de expor ou esconder o objeto (matéria-prima) de seu trabalho. Sua forma original simplesmente se transforma, desaparecendo por completo e por vezes deixando transparecer-se. Inicialmente não existe um uso específico para o material, sem um propósito específico a obra acontece durante o próprio fazer. Diante da tendência atual de trabalhos relacionados à bandeira ecológica e sustentável, não podemos cair na armadilha de classificar o trabalho de Basaia como tal, pois não tem em si o cunho ecológico ou de reciclagem de materiais, a separação de que faz uso é de natureza pessoal faz parte de sua atitude cotidiana.

Seu fazer acontece sem a existência de rascunhos ou projetos, exceto em seus trabalhos de instalação, nos quais o projeto se faz necessário à execução da obra – considera estes, trabalhos mais intelectuais. Lidar com “erros e acertos” é algo natural dentro de sua poética em constante processo de experimentação. Diante disto, o erro aparece como o surgimento de algo novo, e nunca é visto como algo ruim ou a ser

descartado. Assim, o erro não existe em sua produção pelo fato de não haver a princípio uma proposta ou um projeto definido a ser executado, dos “acidentes” surgem as descobertas.

Em meio às características inerentes ao homem e à sociedade no tempo presente, Basaia talvez consiga operar através de sua arte um modo de existência possível. Em meio ao conturbado, aos excessos produzidos e vivenciados cotidianamente, à seu modo promove a organização, cria uma lógica própria. Afinal, são tantas as verdades, são tantos os modos de dizer. Porém, ainda, mais que atuar nos meandros mais clichês das características enumeradas como pertencentes à contemporaneidade, é possível notar que Basaia crê, sobretudo no homem – talvez em sua forma mais essencial –, essa crença encontra-se presente em todos os seus trabalhos, por vezes expondo sua face feminina permeada pelos conflitos, aflições e vaidades, mas acima de tudo na possibilidade da vida. A artista afirma nossa humanidade revelada talvez mais em nossas fraquezas que em nossas conquistas.



Figura 53 - Vitória Basaia. Resignificações. Foto: Mario Vilela

É através da mulher que se vê plastificada, objeto, mutilada diante do espelho, daquela que se sacraliza no altar e que ao mesmo tempo subverte-se ao profano ao humano.

Nas obras de Basaia são reveladas tantas pessoas, tantos ventres gestadores, tanta gente recriada através dos desenhos, pinturas, objetos e esculturas. São questões da

profundeza da alma humana que transitam pela história de vida e pelos conflitos humanos que podem ser notados em meio aos materiais que se acumulam e se renovam no fazer da artista.

Basaia revela-se uma artista sensível, porosa, que celebra a vida, a criação e a transformação em suas produções. Pessoa de sentimentos densos, que sente o mundo de modo profundo. A densidade de seus sentimentos se traduz na força expressiva de suas obras, onde se encontra equilíbrio ou um modo de sobrevivência através/pela arte.



Figura 54 - Vitória Basaia. Resignificações. Foto: Mario Vilela

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das considerações e trajetórias expostas neste trabalho, a fim de conhecer e apresentar características do tempo presente, da arte contemporânea e do fazer artístico, sobretudo no estado de Mato Grosso, encerro-o com a convicção de que as reflexões aqui realizadas, certamente, não se esgotam. Penso ser esta uma característica de grande valor neste estudo, que aponta para o surgimento de outras questões que concordantes ou dissonantes revelam a existência de muitos outros caminhos.

Com o objetivo inicial de conhecer e descobrir as facetas da arte em Mato Grosso, que se vale do uso de materiais não convencionais e de objetos, este trabalho traçou ainda um breve panorama das artes o que auxilia no entendimento das dificuldades e superações dos artistas ao longo do tempo. Permite também saber o valor que todos os esforços desta empreita representam para o estado.

Inevitavelmente, as discussões caminharam para um direcionamento no qual arte e vida realizam um laço indissolúvel. Deste modo, foi delineado um pensamento em que as características do modo de vida contemporâneo estabelecem relações que permitem ao artista empreitar-se em novos desafios. Fragmentado, caótico, excessivo, obsessivo etc. O homem de agora experimenta recriar o mundo em que vive através de sua arte. De modo crítico, bem humorado, ácido, erótico, sensível ou otimista, o artista realiza sua leitura e nos apresenta seu posicionamento diante de tudo o que vê, vive e sente. Suas dores e alegrias são compartilhadas e aproximam-se do outro, porque fala de um universo que lhe pertence, mas que é comum a todos. Estabelece relações com uma rede de intrincadas conexões entre o local e o global, constituindo assim seu universo poético expresso por sua arte, que se dispõe ainda a estabelecer ligações e reprogramações a cada novo contato com o público.

Em ações cotidianas de acúmulo de objetos, de organização dos mesmos, de produção intuitiva ou ainda racional e crítica, o artista inquieta-se e produz. Muitos deles de maneira impulsiva e excessiva encontram nesta produção um modo de existir e resistir em meio ao turbilhão de informações, imagens e ideias em que vive.

Diante da diversidade de produções que apresentamos neste trabalho, tecemos considerações que apontam direcionamentos como aqueles relativos a conexões já sabidas entre arte e vida. Apresentamos artistas que em comum apresentam a utilização de diferentes materiais e suporte, mas que expressam sobretudo particularidades em sua poética.

As práticas artísticas apresentadas que se utilizam de materiais variados não constituem uma inovação na cena das artes visuais, é característica pertinente aos trabalhos de inúmeros artistas espalhados pelo mundo e em tempos diversos. Tais trabalhos remetem à prática de produções com materiais de descarte, inusitados e formatos inovadores nos trabalhos de artistas como Kurt Schwitters, Joseph Beuys e Marcel Duchamp. Constituem fazeres que se relacionam a um universo amplo, não se restringindo ao fazer local e que se ampliam a cada nova prática, adquirem novas nuances relacionadas a seu momento e a sua produção.

As produções artísticas encontram-se nestes artistas em constante desenvolvimento e permanecem estabelecendo diálogo vigoroso entre a arte e a vida contemporânea. Porém, esforços para que esta arte aqui produzida possa receber a notoriedade merecida, no cenário nacional e internacional, devem ser realizados. Iniciativas de produtores culturais, estado e município devem acontecer no sentido de incentivar a produção, circulação e comercialização de arte, assim como ações no âmbito de uma educação para a arte. Espero que este trabalho, também, possa vir a contribuir como referência ao estudo, divulgação e incentivo à arte Mato Grosso.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius NicastroHonesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROCO, Sonia Mari Shima. **Psicologia educacional e Arte: uma leitura histórico cultural da figura humana**. Maringá: Eduem, 20007.

BELTING, Hans. **Antropologia de laimagen**. Trad. Vélez Espinosa, Gonzalo María. Madrid: Katz Editores, 2007.

BERTOLOTO, José Serafim. **Iconografia das águas: o rio e suas imagens**. Cuiabá: Carlini&Canato: Cathedral Publicações, 2006.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 1988.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Trad. Carmem de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1998.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. Coleção temas da arte contemporânea.

_____. **Novíssima Arte Brasileira um guia de tendências**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

COSTA, Cristina. **Questões de Arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sergio. **Arte brasileira contemporânea um prelúdio**. Ipis gráfica e Editora AS, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002. Folha explica.

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

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

_____. **Dalva de Barros: garimpos da memória**. Cuiabá: Entrelinhas, 2001.

FIGUEIREDO, A. ESPÍNDOLA, H. Org. **MACP: [animação cultura e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT] – Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2010.**

FISCHER, Ernest. **A necessidade da Arte**. Tradução Leandro Konder. 9ª. Ed.- Rio de Janeiro: LTC, 2007

FLUSSER, Vilém. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

FONSECA, João D. **Uma introdução às idéias de Maturana e Varela**. Create Space.1998.

GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. **Arte na rua: o imperativo da natureza**. Cuiabá: EdUFMT, 2007.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução: Álvaro Cabral. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PONTUAL, Roberto. **Brasil, via Mato Grosso**. In: WLADEPINO (Coord.) **Panorama das artes plásticas em Mato Grosso**. Cuiabá: Edições UFMT/SEC, 1975.

QUESTÕES preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea. Publicações Iara. Por Adriana Honorato Gonçalves, Jan. 2012. Disponível em: <<http://publicacoesiara.com.br/2012/01/questoes-preliminares-sobre-aspectos-do-vazio-na-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 20 Jul. 2012.

ROMANCINI, Sônia Regina. Entre o barro e o siriri: um estudo sobre o papel da mulher na cultura popular de São Gonçalo Beira Rio em Cuiabá-MT. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7 – GÊNERO E PRECONCEITOS, 2006, Florianópolis. **Anais Seminário Internacional Fazendo Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

_____. Multiculturalidade e Gênero: um estudo sobre a cultura popular na baixada cuiabana. In: **IX Colóquio Internacional de Geocrítica**, Porto Alegre, 2007.

RUDIO, F. V. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, SANTOS. Ed. Boaventura de Souza, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2ªed. Vinhedo. Ed Horizonte, 2008.

----- **Arquivos de criação**; arte e curadoria. Vinhedo. Ed Horizonte, 2010.

----- **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2004.

----- **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos dos processos de criação artística. 3ª Ed. São Paulo: Educ, 2008.

SCHIMIDT, Cristina. Org.(2006). **Folkcomunicação na arena global**: avanços teóricos e metodológicos. São Paulo: Ductor.

VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética**: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri: 2011.

OUTRAS REFERÊNCIAS

<http://www.laramatana.com>