

ARTE NA RUA: O IMPERATIVO DA NATUREZA*

Suzana Guimarães**

Universidade do Estado de Mato Grosso- UNEMAT

Analisando a relação dos ingleses com o mundo da natureza, Thomas, em seu livro, “O homem e o mundo natural”¹, diz que durante todo o século XVIII os ingleses preferiam, ou melhor, associavam ao belo a paisagem que já tivesse sido domesticada e habitada, que fosse produtiva. Todavia, diz que essa associação do belo, especificamente, com a terra cultivada, não significava identificar o belo ao útil, mas era uma escolha que remetia ao antigo ideal clássico.

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

Dentre os vários elementos que influenciaram a mudança destaca-se o papel da tradição pictórica europeia do século XVIII, da concepção estética que desenvolve, que teria sido responsável pelo desenvolvimento da nova sensibilidade à natureza. No entanto, Thomas afirma que essa nova inclinação pela natureza selvagem não foi uma vitória da intuição, pois se articulou segundo uma educação clássica, o conhecimento de história e literatura e também de uma representação artística².

O mais importante a ressaltar é que esse gosto, essa atração consciente pelo cenário rural, só se constituiu e se desenvolveu de forma tão espetacular durante o século XVIII a partir do sucesso de uma relação que a antecede, primeira, portanto, do espectador com as novas pinturas paisagísticas. Ou seja, um espaço para ser considerado adequado, uma paisagem, teria que ser remetido antes a uma vista pintada. Era aprazível porque se parecia com uma pintura.

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

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

Predominantemente figurativa, as artes plásticas produzidas em Cuiabá se territorializaram no fenômeno ambiental. A inspiração cotidiana é encontrada na fauna, na flora, na paisagem. O mundo animal é presença constante nas telas da maioria dos artistas. Primeiramente povoando o espaço físico da região e, depois, o espaço imaginário. *Mato, bicho e gente é uma trilogia natural*⁴.

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

*Quase todos os nossos artistas desenvolvem assuntos ligados às imagens de bichos, domésticos ou selvagens (...). Nós que somos do mato, crescemos ouvindo estórias de bichos. A representação da figura animal é portanto um sêlo iconográfico de grande autenticidade na nossa plástica na história da nossa visualidade*⁵.

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

Signos, símbolos, temáticas, imagens que penetram, catalisam e resultam numa certa estética. Pincéis, tintas e traços delineiam ambientes e paisagens. As cores vivas saltam da tela sob as mais variadas formas animais: peixe, pássaro, jacaré, onça, borboletas, siriemas. A paisagem agreste e os animais selvagens passam a ser os principais elementos dessa arte às vezes chamada de primitiva, espontânea, ingênua, *naïf* ou simplesmente “regional” porque envolvida, a princípio, com a natureza da região, a geografia de sua terra, a seguir com os espaços de sua cidade e, por fim, como o povo e suas manifestações culturais.

Essa atenção primeira à natureza é reafirmada nas palavras de Aline Figueiredo quando diz que não é na tradição histórica que se deve buscar a origem da sensibilidade mato-grossense, e sim nos fenômenos geográficos que compõem este Estado. Como não considerar o fator geográfico, pergunta a crítica de arte, se até na etimologia, a palavra *mato* nos remete à idéia de *farto* e ‘*grosso*’ ao *valor da espessura*? *Mato Grosso redonda à imagem de um grande diâmetro de sólida abundância (...). Figurativo, por si só o nome visualiza idéias plásticas*⁶. Inventada, essa visualidade passa a ser rapidamente a maior expressão da cultura mato-grossense, além de configurar, segundo Aline Figueiredo, sua resposta de dentro para fora.

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

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

*Em João Sebastião, estrada, cajus, pintas de onças, morro de Santo Antônio, o rio, são referências básicas do seu **baú iconográfico***⁷. *Em Gervane mangas em cordão, são alimentos de memória. Em Adir, uma parafernália de elementos miúdos onde se vê melancias, viola-de-cocho, borboletas, folhagem, frutas, aves se entrosam sugerindo bordados ou rendas de naturezas vivíssimas. Jonas Barros vem com seus peixes exuberantes mostrando-os de perto, com o realismo de escamas, fresquinho, vivo. Dourados, pacupevas, pintados e cacharas, são apresentados em saborosas composições. Em Espíndola tem o dia, raios de sol, espaço aberto, tem noite estrelada no universo do boi. Em todos uma unidade incrível, parece até que produziram juntos*⁸.

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

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

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

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

Desse baú, todavia, não apenas o cheiro escapa, instalando outros espaços-tempo: são objetos que saem do baú, plenos de significados, e viram a visualidade que encontramos nos espaços público da cidade de Cuiabá, sob cores quentes e fortes. Mas uma observação é necessária. Para um historiador esses objetos não estavam lá desde e sempre. Foram colocados lá. Foram, antes de qualquer coisa, selecionados. Muitos são os que foram colocados nesse baú, mas só permaneceram, aqueles objetos que se mostraram eficientes na veiculação disso que é tido como os bens culturais coletivos, as tradições e os valores da terra. Isso se verifica quando os objetos deixam de pertencer a um baú particular (daquele que o selecionou) e passam a compor um baú coletivo: constituem-se então como a iconografia *deste interior e suas estórias do oco do mundo*⁹.

Esta é a iconografia que Cuiabá adota, pelo menos é a de maior evidência. Imagens que estão propagadas por toda cidade. Não se contentaram em ficar apenas em telas expostas nos museus, galerias, ornamentando salas de visitas, paredes de instituições governamentais ou de empresas particulares (agências bancárias, restaurantes, etc.), ou nos livros, álbuns fotográficos, baús particulares. *Cidade onde a pintura é uma forte expressão identificadora*¹⁰, demarcadora do espaço físico e social, foi levada a deslizar do suporte limitado, de certa forma tímido, da tela para invadir o plano grandioso das ruas, dos viadutos, dos muros de arrimo, dos prédios, dos ônibus, além de ganharem tridimensionalidade, perfomatizando curiosos orelhões zoomórficos.

Mas, o que dizer de um lugar que pode se dar ao luxo de ter o mato como arte? Por isso, ao dizer “arte aqui é mato”¹¹, Aline não quer produzir apenas efeito, ou metáfora. Quer afirmar o estado da coisa em si.

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

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

*...oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados, tanto do ponto de vista da sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo)*¹².

Nesta perspectiva, o mito fundador será sempre processado por uma atualização do passado no presente. Ao impor um vínculo interno com o passado como origem, torna o presente, continuidade daquele, como foi o caso da

inversão positivadora do mito fundador do isolamento ao ser atualizado pela política cultural do MACP. Neste aspecto, somos obrigados a admitir que o mito do isolamento, apesar dos esforços dos “novos historiadores”, parece ainda nos “perseguir”, uma vez que permanece como explicação para a situação periférica da região (leia-se “isolamento” que impediu a urbanização e que, portanto, manteve o estado de natureza da região), seja reforçando o “mito” em sua feição original, como na versão produzida pelos intelectuais do IHMT, seja atualizando-o positivamente, como fez o discurso plástico ao reinventar a natureza (conservada pelo isolamento) como arte.

É porque é construído como mito, que se situa além do tempo, que é curiosamente maleável, o que o torna resistente. Por isso *ele não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar*¹³. E também é por isso que, sob novas atualizações, o mito fundador do isolamento pode repetir-se indefinidamente.

Ao trabalhar o mato, a arte reinventou o mito. A cristalização desses ícones regionais, sua repetição produziu uma sensibilidade para ver este espaço-mato através de linhas e cores, traços e formas. A arte então, explode em cores quentes e vibrantes que pretendem trazer todo o interior desse imenso país onde, após o ciclo do ouro, em seu suposto e penoso “isolamento”, somente *o mugido do boi quebrava o silêncio destas lonjuras centro-oestinas*¹⁴.

É assim que *pintam mangas na cama, atas e pequis quase eróticos de tão suculentos*¹⁵. *Pintam o boi-bandeira, o boi guerreiro, o boi-teta, feto, homem, líder, patrão, o boi segundo seu valor econômico ou mapeando seu próprio poder territorial, devorando a paisagem, dividindo a geografia, o boi em seu altar, para ser adorado, avançando pelos pântanos do Brasil Central*¹⁶. Mas pintam, também, híbridos de cajus e mulheres, onças antropomórficas. Mulher-siriema, beija-flor sexuado.

E depois disso tudo pintado, legitimam a pretensão identitária: *observando bem, notamos que tudo, todos os elementos, todas as figurações são autenticamente mato-grossenses. Os cajus que não só enfeitam a obra mas a constroem. As onças, papagaio e matas não são elementos passivos mas participam da obra e de seu significado*¹⁷.

A propósito, o meio ambiente também foi tema do 1º Concurso de pintura mural “Pintando Cuiabá”¹⁸, aberto em 1998, cujas obras escolhidas¹⁹ – as “Naturezas Mortas” de Carlos Lopes e Jonas de Barros, “Natureza Bicho” de Regina Penna, “Pescador” de Valdevino e “Piranhas Marítimas” de Wender Carlos – seriam transformadas em gigantescos painéis²⁰, visando tornar a cidade mais bonita, *além de proporcionar à população o contato com a arte*²¹, conforme afirmou Glória Albuês, Secretária Municipal de Cultura na época. Uma reportagem local constata que *as obras premiadas preservam a característica peculiar de valorização das formas e imagens da fauna e flora regionais, como peixes, pássaros e a mata do cerrado*²².

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

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

A resposta de dentro para fora das artes visuais é uma resposta de valorização humana, de auto-afirmação, de valorização de “raízes” que aqui são reivindicadas. Mais que representar, essa visualidade que se intitula morena da cor da terra, da cor do índio, que transborda bichos e florestas, instaura/produz sentidos e significados, constrói realidade. A

referência básica ao “baú iconográfico” é, ao meu ver, extremamente importante, porque situa a que campo de saber e poder essa filiação arte-natureza-identidade pertence, a quais propósitos essas práticas imagéticas e discursivas atendem e como agenciam uma certa forma de ver e pensar a realidade regional.

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

Foi assim, por exemplo, que inventaram uma iconografia do Brasil assentada na idéia do exótico, que constituiu grande parte do imaginário elaborado e inscrito na própria escrita da história do Brasil, no século dezanove. Está aí essa iconografia quando aprendemos, como nos lembra Chauí, *que o Brasil é gigante pela própria natureza, que nosso céu tem mais estrelas, nossos bosques têm mais flores e nossos mares são mais verdes*²³.

E mais recentemente, no século vinte, a natureza é novamente convocada para uma cruzada de valorização do nacional. As obras consagradas do movimento modernista de 1922 são reconhecidas por seu “traço nacional”, por sua vez situado na presença constante de “tipos” humanos regionais e da “paisagem natural da região”. É o caso, por exemplo, da “pintura nordestina” de Lula Cardoso Ayres que, na década de trinta, extraía do folclore da região imagens *que lembram a imagética do cordel, no qual a figura do boi é também uma figura central, assim como é constante a humanização de animais e da natureza*²⁴.

Vale repetir que ao contrário de pensar que as práticas imagéticas apenas remetem, representam uma identidade pré-existente, são elas que, ao lado de outras, constroem a centralidade da natureza para esta sociedade, produzem, portanto, uma iconografia local que, ao mesmo tempo, aparece como um componente explícito na construção de uma identidade cuiabana. Entretanto, para que os artistas e suas obras sejam considerados legítimos, será preciso que tenham sido objetivados como artistas plásticos do baú iconográfico. Temos uma relação de circularidade, de dependência mútua que torna impossível dizer o que vem primeiro.

Mas sabemos que os pintores do baú iconográfico emergem (ou são objetivados como) no cruzamento vários discursos: daquilo que eles disseram de si mesmos (os artistas), daquilo que outros disseram deles (os críticos de arte, a imprensa, etc) e daquilo que foi interpretado como tendo sido dito pelos artistas ou pelos outros (implícita ou explicitamente,) e que foi registrado segundo um tipo particular discurso – o discurso do saber – (livros, dissertações, teses), que esta dissertação ajuda a aumentar a lista.

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

Uma última dúvida nos inspira. Deleuze afirma com veemência que somente a absoluta necessidade gera uma vontade criadora (em qualquer campo da criação: arte, ciência ou filosofia), que ninguém *inventa* (com toda a potência da palavra invenção) algo pelo simples prazer ou apenas para agradar a alguém, a um público²⁵. Ora, essa filiação arte-natureza-identidade das artes plásticas locais teria, em algum momento, para algum artista e em alguma obra, nascido de uma necessidade? Dessa absoluta necessidade de que fala Deleuze? Ou há muito que se tornou fórmula, clone dos primeiros achados, aí talvez inventivos, agora cada vez mais de-semantizados?

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

*Este texto é uma montagem a partir do texto original de uma dissertação de mestrado – *Arte & Identidade: Cuiabá 1970-1990* – que tem por objetivo desconstruir a própria noção de identidade como um objeto ou dado natural, produzida pelo discurso pictórico e arquitetônico.

**Professora substituta do Departamento de História da Universidade do Estado de Mato Grosso(UNEMAT-Cáceres-MT).

¹Thomas, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais: 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

²Segundo Thomas, desde pelo menos a década de 1680 havia um mercado estabelecido de pinturas de “vistas” para serem penduradas nas paredes das casas de classe média. Pela década de 1780 houve uma torrente de publicações sobre viagens e de guias para as belezas da Inglaterra (...) Seria a reprodução das aquarelas de Paul Sandby de 1747-52 que faria das Cataratas do *Cyde* uma atração turística popular na década de 1790 (...). Cf. Ibidem, p.315.

³Figueiredo, Aline Espíndola. *Pintam bichos na visualidade*. In: Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, Cuiabá, 1985.

⁴Ibidem.

⁵Figueiredo, Aline Espíndola, Id, p.9-10.

⁶(Grifos meus)

⁷Figueiredo, Aline Espíndola.”Arte em trânsito”. In: *projeto de intervenção artística na paisagem urbana*, Cuiabá, 2000. <http://www.artemtransito.com.br>.

⁸Figueiredo, Aline Espíndola, Id, 1985.

⁹Figueiredo, Aline Espíndola.op.cit., <http://www.artemtransito.com.br>.

¹⁰Figueiredo, Aline Espíndola, Id, 1990.

¹¹Chauí, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 10.

¹²Ibidem.

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

¹⁴Figueiredo, Aline Espíndola, Id, 2000.

¹⁵Morais, Frederico.”Brasil/Cuiabá: pintura cabocla”.In: *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, 1981, p.3.

¹⁶Luyten, Jos.”A segunda consideração de João Sebastião”. In: *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: EdUFMT, 1975.

¹⁷Promovido pela Secretaria Municipal de Cultura e patrocinado pela Empresa Termelétrica América do Sul (Enron), através de sua subsidiária “Pantanal Energia”.

¹⁸Fizeram parte da comissão julgadora a crítica de arte Aline Figueiredo, o arquiteto e professor da Universidade de Cuiabá (UNIC) Gabriel Francisco de Mattos e o jornalista e crítico paulista Celso Fioravante.

¹⁹Essas obras foram reproduzidas por Luzinan Alves nas laterais dos prédios, todos localizados na Avenida Rubens de Mendonça (CPA). A construção desta Avenida (década de 70) expande o sítio urbano, incorporando novas áreas, descentralizando o Centro. Desde então é considerada um dos pontos estratégicos de investimentos imobiliários, rede de hotéis e centro de lazer.

²⁰PINTANDO Cuiabá: cinco trabalhos foram selecionados para virar painéis gigantes. *Jornal do Estado*. 24 fev de 1999, p.1A.

²¹Ibidem.

²²Chauí, Marilena. op. cit., p.8.

²³Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999, p.151.

²⁴Deleuze, Gilles & Guattari, Félix.”Percepto, afecto e conceito”. In: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro:Editora 34, 1992, p.220.