

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL – UFMS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCHS
DEPARTAMENTO DE LETRAS - DLE
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS - PPGMEL**

MORGANA DUENHA RODRIGUES

IDENTIDADE REGIONAL E PINTURA DE PAISAGEM EM MATO GROSSO DO SUL

Campo Grande – MS
MARÇO – 2012

MORGANA DUENHA RODRIGUES

IDENTIDADE REGIONAL E PINTURA DE PAISAGEM EM MATO GROSSO DO SUL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof^a. Dr^a Maria Adélia Menegazzo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens
Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

Campo Grande — MS
2012

MORGANA DUENHA RODRIGUES

IDENTIDADE REGIONAL E PINTURA DE PAISAGEM EM MATO GROSSO DO SUL

APROVADA POR:

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

ELUIZA BORTOLOTTI GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

ÁLVARO BANDUCCI JUNIOR, DOUTOR (UFRGS)

Campo Grande, MS, 16 de março de 2012.

Sumário

Resumo	06
Abstract	06
Introdução	07
Capítulo 1 – Identidades	11
1.1. Conceitos gerais sobre identidade	14
1.2. Identidade Nacional	14
1.2.1. Uma Primeira “Nação” Brasileira	14
1.3. Identidade Regional	22
Capítulo 2 – Pintura de Paisagem	29
2.1. O Romantismo e a Pintura de Paisagem	29
2.2. Origem da Pintura de Paisagem no Brasil	39
2.3. A Pintura como historicização de fatos: pintura de paisagem como representação do real	53
	59
Capítulo 3 – A produção plástica de Mato Grosso do sul	
3.1. A pintura de paisagem na produção plástica de Mato Grosso do Sul....	59
3.2. Os artistas e suas obras: a pintura de paisagem em Mato Grosso do Sul.....	69
	89
Considerações Finais	
Referências Bibliográficas	94

Resumo

Esta pesquisa pretende retomar a discussão do conceito de regionalismo proposto pela teoria crítica a partir da categoria histórico-artística da paisagem. De larga tradição na historiografia da arte brasileira, a pintura de paisagem esteve sempre associada à necessidade de se forjar uma imagem de Nação, desde a criação da Academia Imperial de Belas Artes, tendo o projeto estético as mesmas bases do projeto político brasileiro. Delineada esta tradição, o trabalho volta-se para a produção artística de Mato Grosso do Sul. Partiu-se da hipótese de que haveria um conceito de arte regional configurando uma imagem do Estado assentada na paisagem natural abundante e exótica, e que teria havido uma mudança nesta representação a partir dos anos 1980, com a criação do Estado, a partir da divisão geopolítica de Mato Grosso. A pesquisa concluiu que há uma continuidade na associação da paisagem natural a uma identidade cultural local. Discute-se aqui estas questões, partindo da análise de obras, classificadas como pintura de paisagem, existentes no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MARCO e em acervos particulares.

Palavras-Chave: Teoria Crítica, arte regional, pintura.

Abstract:

This research intends to resume the discussion of the concept of regionalism proposed by critical theory from the category of historical and artistic landscape. By long tradition in the historiography of Brazilian art, landscape painting has always been associated with the need to forge an image of the nation, since the creation of the Imperial Academy of Fine Arts, having the same design aesthetic foundations of the political project in Brazil. Outlined in this tradition, the work turns to the artistic production of Mato Grosso do Sul started from the hypothesis that there would be a concept of setting up a regional art image of the state settled in the natural landscape and abundant exotic, and it would have been a change in this representation from the year 1980 with the creation of the state, from the geopolitical division of Mato Grosso. The work can conclude that there is continuity in the association of the natural landscape to a local cultural identity. This paper discusses these issues, analyzing the works classified as landscape painting, existing at the Museum of Contemporary Art in Mato Grosso do Sul - MARCO and private collections.

Keywords: Critical Theory, regional art, painting.

INTRODUÇÃO

O Estado de Mato Grosso do Sul é reconhecidamente um espaço privilegiado no que diz respeito à paisagem natural. Grande parte dos recursos do Estado advém da exploração turística do complexo Pantanal, considerado Patrimônio da Humanidade. Encontramos, assim, um grande número de trabalhos de pesquisa na área das ciências experimentais, mas em pequena proporção no que diz respeito aos aspectos culturais regionais. O presente estudo pretende analisar as influências da divisão do Estado na representação plástica da paisagem em Mato Grosso do Sul, considerando o número reduzido de trabalhos acadêmicos voltados para o campo específico das artes visuais, e principalmente, para este tema.

Conforme Menegazzo (2009, p.23):

A situação da pesquisa artístico-historiográfica em Mato Grosso do Sul revela um campo ainda pouco explorado, tendo em vista fatores que vão desde a necessidade de profissionais qualificados até a indefinição dos limites do próprio objeto.

Ao se propor a análise da pintura de paisagem em Mato Grosso do Sul através de obras pertencentes a acervos particulares e do Museu de Arte Contemporânea - MARCO, pretende-se estudar um acervo até então inexplorado, o que pode ressignificar o museu (de Artes) como um espaço de produção do saber (MENEGAZZO, 2009, p. 27).

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a pintura de paisagem na produção artística de Mato Grosso do Sul, partindo do princípio de que existe um conceito de arte regional configurando uma imagem do Estado

baseada em sua paisagem natural. Partiu-se da hipótese de que houve uma mudança nesta representação a partir da divisão geográfica e política de Mato Grosso e criação do Estado de Mato Grosso do Sul, em 1979.

Quanto à divisão do trabalho, no capítulo primeiro, buscou-se apresentar elementos para a compreensão do conceito de identidade nos âmbitos universal, nacional e regional. Aqui é crucial a percepção de que a definição do conceito de identidade, de cada autor influencia na forma de se estudar as identidades e suas relações com o local/regional.

Deste modo, essa pesquisa procurou desvendar o processo de configuração da paisagem e do homem no discurso artístico iconográfico produzido em Mato Grosso do Sul, a partir de sua constituição político-geográfica, comparando-o ao período anterior à divisão do Estado de Mato Grosso, contribuindo para os estudos histórico-artísticos no que se refere à pintura de paisagem regional.

No segundo capítulo, procurou-se apresentar a trajetória da pintura de paisagem desde suas origens encontradas no período artístico denominado Romantismo. A trajetória do gênero artístico pintura de paisagem se deu anteriormente ao período Romântico, no entanto, é neste período que a paisagem se consagra, deixando de ser mero complemento na composição, para fazer parte da mesma com os mesmos valores dos demais elementos presentes na obra.

Após a descrição sobre como se configurou a pintura de paisagem no Romantismo, partiu-se para um estudo sobre a pintura de paisagem no Brasil. Em nosso país a pintura de paisagem se deu de forma “importada” por meio de

influências estrangeiras que muito contribuíram para as representações subsequentes referentes à paisagem no país.

No Brasil, aos poucos, a pintura de paisagem foi se tornando o espaço ideal para as configurações da identidade nacional, levando-se em conta a visão determinista que por aqui se manteve durante os séculos XIX e XX, estabelecendo a relação entre clima, paisagem e povo; retratando a paisagem, o artista também exaltava a singularidade da nação.

Ainda no segundo capítulo, discorreu-se sobre os conceitos de paisagem, suas orientações e formas de representação, apresentando a pintura como historicização de fatos, com indagações sobre a pintura de paisagem e uma possível representação da realidade; questiona-se se a paisagem se reduziria a uma representação figurada, cuja função é a de iludir o seu observador por meio de técnicas de perspectivas. Nesse caso, uma substituiria a outra? A natureza é estudada aqui em diversas situações na tentativa de esclarecer tais questões; procurou-se mostrar a pintura de paisagem na História da Arte, suas diferentes representações no mundo e no Brasil por meio de artistas selecionados para exemplificar tais representações.

Utilizando-se das teorias estudadas nos capítulos anteriores que embasaram as indagações e constatações realizadas, no capítulo 3 apresenta-se a pintura de paisagem no estado de Mato Grosso do Sul permeada por questões como transculturação, regionalismo, tradição, identidade e cultura, enfocando os acontecimentos políticos e econômicos na criação do Estado que influenciaram as produções plásticas do gênero pintura de paisagem através

de discursos institucionais na tentativa de se criar uma identidade do “Estado Novo”.

Explora-se obras de artistas selecionados com produções plásticas do gênero pintura de paisagem realizadas no período pré e pós-criação de Mato Grosso do Sul abordando questões sobre a cultura regional, localização geográfica e os ícones que contribuem para a formação de uma identidade regional.

Capítulo 1 - Identidades

1.1 Conceitos gerais sobre identidade

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. (STUART HALL, 2006, p.7).

A afirmação que nos serve de epígrafe foi retirada da obra de Stuart Hall, intitulada “*A identidade cultural na pós-modernidade*”. Uma vez que seu trabalho tem uma dimensão global, as reflexões ali apresentadas podem ser direcionadas ao nosso estudo na busca pelo conceito de identidade. Estamos de acordo com a visão das identidades fragmentadas tanto quanto o indivíduo contemporâneo.

Já Renato Ortiz (2006, p.137), nas conclusões de um seminário coordenado por Lévi-Strauss, afirma que a identidade é uma entidade abstrata sem existência real, muito embora seja indispensável como ponto de referência. A busca de referenciais de identidade cultural tem sido o motivo mais importante para a descrição de um determinado local. Assim, a identidade (se pensada como algo abstrato) sempre passará pela mediação subjetiva de um determinado número de pessoas e/ou instituições que “simplificarão” algo tão complexo tornando-o algo possivelmente estável.

Para Hall (2006, p.7), estamos passando por uma crise de identidade, que seria parte de um processo mais amplo de mudança, no qual as estruturas e os processos centrais (tais como, identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade) das sociedades modernas estão se

deslocando, abalando assim os quadros de referência que davam aos indivíduos uma visão estável no mundo social.

Considerando a importância do pensamento de Hall para o nosso trabalho e, também, para que possamos compreender melhor a sua visão acerca da identidade, nos detemos em algumas das questões levantadas por ele. De maneira geral, entende-se que, para o autor, os indivíduos estão sendo descentrados de si mesmos ou de seus lugares sociais, ou seja, deslocados, uma vez que:

Esta perda de 'um sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo (2006, p.9).

As questões acerca desta crise giram em torno de indagações sobre a maneira como se deu determinada situação e quais as suas conseqüências para a sociedade. Encontramos em Hall (2006, p.10) três concepções de identidade: a do sujeito do iluminismo, um sujeito individualista, centrado; a do sujeito sociológico, que não seria mais auto-suficiente e se permite ter relações com o outro se isto lhe convém; e por fim, o sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente, posto que é formada e transformada continuamente em relação às diversas informações que nos rodeiam.

Poderíamos desta forma “entender” a identidade do sujeito moderno como sua parte integrante, ou seja, definida historicamente e não mais biologicamente. Em contraposição às sociedades tradicionais, nas quais sua

definição era dada através de experiências passadas de geração para geração, na sociedade atual as mudanças se dão de maneira muito rápida e constante.

Segundo Hall:

Aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento. Elas descrevem esse deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno (2006, p.34).

As rupturas mencionadas pelo autor serão abordadas de maneira resumida neste estudo, pois não são o foco principal deste trabalho. Sendo assim, Hall (2006, p. 34) afirma que a primeira ruptura encontra-se nos escritos de Karl Marx, segundo os quais o homem faz a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas; a segunda ruptura está na descoberta do inconsciente por Freud, para quem a identidade está sempre sendo formada. A terceira está relacionada ao trabalho do lingüista Saussure, que defende que nós não somos, em nenhum sentido, os autores das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Esta (a língua) é um sistema social, e não um sistema individual, que preexiste a nós. A quarta ruptura está nos escritos de Michel Foucault, na genealogia do sujeito moderno, mais especificamente no poder disciplinar, onde todos os aspectos do homem devem ser mantidos sob estrito controle. Na quinta ruptura estão os impactos dos movimentos sociais (como o feminismo, por exemplo) em que se encontra uma política de identidade, onde se estabelece uma identidade para cada movimento.

Os aspectos apresentados por Hall permeiam todo o sentido de identidade encontrada no sujeito moderno. Os diversos discursos aos quais a

humanidade tem tido acesso são interferências múltiplas no processo de desenvolvimento de identidade; assim sendo, Hall ainda propõe um estudo sobre a influência da globalização nas identidades, principalmente na questão do nacional.

1.2 Identidade Nacional

O tema da cultura brasileira e da identidade nacional é um antigo debate que se trava no Brasil. No entanto, ele permanece atual até hoje, constituindo uma espécie de subsolo estrutural que alimenta toda a discussão em torno do que é nacional. (ORTIZ, 2006, p.7)

Nas palavras de Renato Ortiz percebemos a importância de nos debruçarmos sobre a questão da identidade nacional, também um conceito movente. Nosso estudo tem como princípio norteador a afirmação de Ortiz (2006, p.7) de que “dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos”. Para o autor a questão principal reside no consenso da afirmação de que o Brasil é distinto dos outros países, mas este consenso estaria distante de se estabelecer quando nos aproximamos de uma possível definição do que viria ser o nacional (2006, p.8).

Voltando ao texto de Hall encontramos uma argumentação sobre a identidade nacional,

O argumento que estarei considerando aqui é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. (...) a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam de idéia de nação tal como representada em sua cultura nacional. (...) (2006, p.4).

Para Hall, as culturas nacionais estariam no campo da imaginação, ou seja, as culturas nacionais seriam comunidades imaginadas¹ (2006, p.47). Partindo deste pensamento de Hall, encontramos na obra de Afonso Carlos Marques dos Santos, intitulada “*A Invenção do Brasil*” (2007), a mesma discussão. Na apresentação da obra de Santos (2007), Guimarães nos explica que:

A invenção a que o autor deliberadamente alude no título de seu livro resulta na ação de homens no tempo, envolvendo seus aspectos não apenas materiais mas também simbólicos, os projetos e sonhos que pensaram poder realizar, combinando identidade nacional e civilização, numa sociedade atravessada por tensões profundas em virtude da escravidão e de um processo violento de exclusão de parte significativa de sua população desse projeto nacional (in SANTOS, 2007, p.12).

Estão esboçadas as linhas gerais do “caminho” pelo qual se deu a “construção da identidade” da nação brasileira, tal como interpretada por Santos.

1.2.1 Uma primeira “Nação” brasileira

De acordo com Santos (2007), a ocupação econômica do território brasileiro, voltada para a produção de caráter mercantil, foi um dos principais traços do início da nossa história. Deste modo, a inserção do Brasil no mundo “civilizado” num contexto econômico internacional se deu com o papel específico de prover de matéria prima os mercados metropolitanos. Explica-se, assim, seu caráter rural e forma de organização do trabalho escravo, marcantes do início da formação brasileira.

¹ Embora a expressão Comunidades Imaginadas tenha sido difundida pelo pensamento de Benedict Anderson (*Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983), Hall também se vale deste conceito na obra citada.

Essa situação se manteve durante um longo período, sendo que proprietários e trabalhadores escravos representavam os dois polos do universo colonial. No entanto, em 1807, para fugir do exército de Napoleão que tinha invadido e ocupado Portugal, a corte portuguesa se transfere para sua Colônia americana. O príncipe regente D. João, com a maior parte do Governo e da Corte, decide, após alguma relutância, refugiar-se no Brasil, chegando à Bahia em janeiro de 1808, e ao Rio de Janeiro dois meses depois.

As consequências desta presença no Brasil dá à historia da Colônia um duplo caráter. Substitui-se qualquer anseio de liberdade ou independência política pelo palacianismo, a troca de favores que irá marcar a política brasileira. De acordo com Santos, trata-se de

(...) um caminho aparentemente mais fácil e cômodo para os proprietários brasileiros aquele em que o Estado antecede a Nação. Esta, como projeto, não tardará a se esboçar, mas nascerá tutelada pelo filho do monarca português, o que na realidade representava atrelar os primeiros passos da jovem nação aos interesses da burocracia de origem metropolitana e do comércio de “quadros” basicamente portugueses (SANTOS, 2007, p.29).

Deste modo, projetada a construção de um império no Brasil, caberia, naquele momento, pensar também as inovações culturais. Para tanto, era necessário trazer da Europa o gosto, a cultura e o conhecimento científico do início do século XIX para o “império tropical”. Nesta perspectiva, propõem-se as seguintes indagações:

Para quem, na realidade, as inovações estavam sendo propostas? Que tipo de sociedade deveria recebê-las? Quem é o povo dessa colônia?

A historiografia comprometida ideologicamente com visões oficiais de nação sempre usou a categoria ‘povo’ como uma forma de não definir as classes sociais, qualquer que fosse o movimento da história do país a ser examinado (SANTOS, 2007, p.34).

A dificuldade de resposta às questões levantadas por Santos (2007) é inegável, pois não havia naquele momento uma distinção clara entre os atores e os setores sociais. O ponto unificador era a necessidade de criação de um mercado colonial. No entanto, os proprietários de terras acabam criando uma “espécie de nobreza”, com uma certa autonomia em relação à administração metropolitana. É ainda Santos quem afirma que em função desta “classe” e seu desejo de ascensão “a administração joanina promoverá grande parte das obras públicas – destinadas à tentativa de “civilizar” a paisagem.” (2007, p.35)

As iniciativas de modernização promovidas pelo monarca português em sua Corte podem ser compreendidas a partir das contradições desta sociedade de formação colonial. Ações como a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, tentarão dar à Corte tropical dos Bragança a dignidade e a monumentalidade do Neoclássico, numa tentativa de “atualizar o gosto e a técnica” do novo Império. No entanto, a realidade brasileira impossibilitou a colocação harmônica das obras e projetos dos artistas franceses, provocando, inclusive, a construção de cenários para suavizar a contradição com a paisagem local. Sendo assim, Santos salienta que

“A paisagem, que aparece como desordenada e confusa para estes europeus, na realidade correspondia a uma ordenação que tinha sua lógica num sistema em crise. Neste sentido, as contradições desse momento são tão agudas quanto evidentes” (SANTOS, 2007, p.37)

Havendo uma distorção entre a realidade brasileira (vista como atrasada) e os projetos franceses faz com estudiosos da área reflitam até hoje sobre essa questão, Renato Ortiz (2006,p.13), procurando estabelecer uma sequência para as teorias explicativas do “atraso” do Brasil em fins do século XIX e início do século XX, aponta que a resposta para essas teorias seria a

implausibilidade, embora observe que tais interpretações implausíveis recebiam o *status* de Ciências.

Para “amenizar” esta situação, Ortiz propõe um estudo através da releitura de Sílvio Romero², Euclides da Cunha³ e Nina Rodrigues⁴ - considerados precursores das ciências Sociais no Brasil, enfatizando que a partir de seus discursos houve a possibilidade do desenvolvimento de escolas posteriores como, por exemplo, a escola de antropologia brasileira, com objetivo de esclarecer a questão das teorias explicativas do Brasil.

² Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero liderou, ainda universitário, ao lado de Tobias Barreto e outros, a chamada Escola do Recife, publicando, em 1869, seus primeiros trabalhos de crítica. Em 1873 formou-se pela Faculdade de Direito do Recife. Depois de colaborar em vários jornais da capital pernambucana, mudou-se para o Rio de Janeiro (1876), onde obteve a cátedra de filosofia do Colégio Pedro 2º com a tese *Interpretação filosófica dos fatos históricos*. Também tentou a política, sendo deputado por Sergipe (1899-1902). Sílvio Romero pertenceu ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e à Academia Brasileira de Letras, de que foi membro fundador, ocupando a cadeira nº 21. Dentre as obras de Sílvio Romero destacam-se *História da literatura brasileira*, publicada em 1888, *Machado de Assis* (1897), *Ensaios de sociologia e literatura* (1901) e *Evolução do lirismo brasileiro*, de 1905.

³ Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha perdeu a mãe aos três anos, passando o restante da infância e a adolescência sob cuidados de seus tios, em diferentes cidades ou fazendas do interior do Rio de Janeiro. Quando jovem, ingressou na Escola Militar, onde recebeu formação positivista, de oposição à monarquia. Mas Euclides passaria pouco tempo na Escola Militar. Num gesto de indisciplina e de crítica à monarquia, durante uma comemoração, jogou no chão a arma que deveria apresentar à passagem do ministro da Guerra. Ao mesmo tempo, proferiu palavras contra a passividade dos colegas. Foi preso e expulso da escola, mas seu gesto ficou, entre os republicanos, como um símbolo de idealismo e coragem. Partiu, então, para São Paulo, onde passou a escrever no jornal *A Província de S. Paulo*. Proclamada a República, voltou à carreira militar, fazendo o curso de artilharia na Escola Superior de Guerra e, em seguida, os de estado-maior e engenharia militar, bacharelando-se em matemática e ciências físicas e naturais. Foi, então, promovido a primeiro-tenente.

Continuou atuando na imprensa, tratando de diferentes problemas do país. A obra-prima de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, de 1907, é livro pioneiro do modernismo brasileiro. Trata-se, segundo Antônio Houaiss, de "um livro inigualável pelo seu tema, de rara beleza e singular objetividade. É um painel do Brasil - gentes, terras, viver cotidiano na guerra e na paz". Euclides deixou mais três livros: *Contrastes e confrontos*, de 1907, formado por estudos publicados, em sua maior parte, na imprensa, analisando diferentes temas; *Peru versus Bolívia*, também de 1907, apresenta a defesa brasileira num pleito internacional; e, finalmente, *À margem da história*, obra póstuma, de 1909, o segundo livro de Euclides em importância, e trata, em grande parte, de problemas da Amazônia.

⁴ Médico e antropólogo brasileiro nascido em Vargem Grande, MA, fundador da *antropologia criminal brasileira* e pioneiro nos estudos sobre a *cultura negra* no país. Iniciou medicina na Bahia, mas concluiu no Rio de Janeiro, RJ (1888). Voltou à Bahia para assumir a cátedra na Faculdade de Medicina da Bahia (1891), onde promoveu a nacionalização da medicina legal brasileira, até então inclinada a seguir padrões europeus. Desenvolveu profundas pesquisas sobre origens étnicas da população e a influência das condições sociais e psicológicas sobre a conduta do indivíduo. Com o resultados de seus estudos propôs uma reformulação no conceito de responsabilidade penal, sugeriu a reforma dos exames médico-legais e foi pioneiro da assistência médico-legal a doentes mentais, além de defender a aplicação da perícia psiquiátrica não apenas nos manicômios, mas também nos tribunais. Também analisou em profundidade os problemas do negro no Brasil, fazendo escola no assunto e faleceu em Paris, França. Entre seus livros destacaram-se *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1894), *O animismo fetichista dos negros da Bahia* (1900) e *Os africanos no Brasil* (1932).

Iniciando com Silvio Romero, Ortiz faz lembrar a presença de três teorias utilizadas pelo crítico, com o objetivo de superar o pensamento romântico, e que tiveram um impacto profundo na *intelligentsia* brasileira estabelecendo os limites teóricos da época: o positivismo de Auguste Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer. Então, para Ortiz, lendo Romero,

A “superioridade” da civilização européia torna-se assim decorrente das leis naturais que orientam a história dos povos. A “importação” de uma teoria dessa natureza não deixa de colocar problemas para os intelectuais brasileiros. (...) O dilema dos intelectuais desta época é compreender a defasagem entre teoria e realidade, o que se consubstancia na construção de uma identidade nacional. A interpretação do Brasil passa necessariamente por esse caminho, daí a ênfase no estudo do “caráter nacional”, o que em última instância se reportava à formação de um Estado nacional. O evolucionismo fornece à *intelligentsia* brasileira os conceitos para compreensão desta problemática; (...) se o evolucionismo torna possível a compreensão mais geral das sociedades humanas, é necessário porém completá-lo com outros argumentos que possibilitem o entendimento da especificidade social. O pensamento brasileiro da época vai encontrar tais argumentos em duas noções particulares: o meio e a raça (2006. p.15).

Segundo o autor, meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento no quadro da realidade brasileira. Primeiro, ao se constatar que o Brasil não pode mais ser uma “cópia” da metrópole, uma vez que não faz parte geograficamente da Europa. Ser brasileiro, significava viver em um país diferente e em outro continente. Além disso, meio e raça traduziriam dois elementos fundamentais para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular. Baseando-se nos estudos do meio procurou-se entender os defeitos e as qualidades do homem brasileiro segundo fatores como o calor, a umidade, a fertilidade da terra e o sistema fluvial, por meio dos quais o historiador inglês Buckle havia analisado a realidade brasileira. No entanto, ao analisar a raça surge um problema teórico fundamental para os estudiosos: como tratar a questão da identidade nacional diante da diversidade racial

de que se compõe a população brasileira? Este problema colocou em pauta a necessidade de se apresentar o elemento mestiço.

O mestiço enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. (ORTIZ, 2006, p.21)

O ideal nacional do Brasil seria, na verdade, um sonho a ser realizado no futuro, quando ocorreria um processo de padronização (leia-se “branqueamento”) da sociedade brasileira. O fato de o brasileiro possuir o estigma de uma raça inferiorizada (naquele contexto) imprime a meta de construção de um projeto nacional para o futuro (Ortiz, 2006, p.21).

No período em que os estudiosos brasileiros escrevem sobre as teorias raciais em um processo de herança genética, estudos mais avançados fazem com que a teoria raciológica sofra uma reviravolta com as críticas constantes que recebem de diferentes antropólogos. Assim, a noção de raça cede lugar à noção de cultura; confirma-se, ainda, que só seria possível conceber um Estado nacional pensando nos problemas nacionais.

A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade. (...) a operação que *Casa Grande e Senzala* realiza vai mais além. Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada (Ortiz, 2006, p.,41).

O mito das três raças, encontrado facilmente em textos atuais, tornava-se aceitável para a construção de uma identidade nacional mestiça, no entanto, isto dificultava o discernimento entre as fronteiras de cor. O problema com que

os movimentos negros se depararam era o de como retomar as diversas manifestações culturais de cor e de raça, que já se apresentavam, com frequência, como um signo brasileiro; uma vez que, até mesmo os próprios negros também se definiam como brasileiros. Novamente aqui o mito das três raças, citado ao início desse parágrafo, dá conta de não somente encobrir os conflitos raciais, como também possibilita a todos se reconhecerem como integrantes da Nação.

Por outro lado, na década de 1950 o conceito de cultura é remodelado; contrários a uma perspectiva antropológica, que toma o culturalismo americano como ponto de referência, os intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros)⁵ analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico (Ortiz, 2006, p.45).

Santos (2007, p. 62) recorda que a idéia de nação se constitui na representação mais perfeita para cumprir a tarefa fundamental da ideologia, que seria a de ocultar a divisão social. Citando Marilena Chauí, Santos chama atenção para o fato:

Não é por obra do acaso, mas por necessidade, que o discurso do poder é o do Estado nacional, pois a ideologia nacionalista é o instrumento poderoso da unificação social, não só porque fornece a ilusão da comunidade indivisa (a nação), mas também porque permite colocar a divisão fora do campo nacional (isto é, da nação estrangeira) (CHAUÍ apud SANTOS, p. 62).

⁵ Órgão vinculado ao MEC, o ISEB foi oficialmente institucionalizado em 1955 (DO 37.608 de 14 de julho de 1955) e extinto em 1964, tendo se constituído através de um grupo de intelectuais radicados no Rio de Janeiro que tinham por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação dos saberes das ciências sociais (notadamente a História, a Sociologia, a Economia e a Política). Ao longo de sua existência, o ISEB se caracterizou por aplicar os conhecimentos gerados por essas ciências sociais à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, tendo em vista uma ação de cunho político expresso na intervenção e no direcionamento de uma nova mentalidade da sociedade voltada à superação do subdesenvolvimento do país.

No caso do Brasil, salienta Santos, esta unificação social é utópica, pois transpassa não apenas as questões de classe, como também a questão racial. Para o autor (2007, p.63), a marca deixada pelo ISEB na produção cultural do Brasil leva-o a concordar com Ortiz (1985, p.47), ao observar que sua influência foi profunda, uma vez que grande parte dos conceitos políticos e filosóficos, construídos no final dos anos 1950 pelo Instituto, transformam-se em categorias de análise e de compreensão da realidade brasileira. Para Ortiz (2006, p.138), o Estado é a totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social; ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. Sendo assim, é através de uma relação política que se propõe constituir a identidade nacional. “Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional” (ORTIZ, 2006, p.139).

Como veremos a seguir, este é um ponto crucial para compreender nosso trabalho de vincular a presença constante da pintura de paisagem na produção artística sul-mato-grossense, na constituição de uma identidade cultural local.

1.3 Identidade Regional

Neste tópico pretende-se abordar essencialmente a questão do regionalismo, primeiramente, tal como vem sendo discutido pela crítica brasileira e latino-americana, explorando na sequência o regionalismo e a questão da identidade cultural em Mato Grosso do Sul, bem como a idéia de tradição.

Segundo Ligia Chiappini,

Do ponto de vista dos estudos literários, o regionalismo é uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à 'grande literatura', confundindo-se freqüentemente com a pedagogia, a etnologia e o folclore. Certos autores de textos de reconhecida qualidade estética não tinham intenção de ir além do testemunho, do registro de contos e lendas orais, ou quando muito, de fazer história. (...) Os críticos costumam menosprezar o regionalismo por essa impureza, julgando-o também conservador tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ideológico. Campo minado de preconceitos, o regionalismo se presta a equívocos da crítica. (CHIAPPINI, 1995, p.159).

Chiappini demonstra a visão de uma parte da crítica nacional sobre a questão do regionalismo, que equivocadamente acredita que para ser regional basta falar da história local, seus testemunhos, contos e lendas⁶. A oposição entre alta literatura e os conceitos de regionalismo é notória, mostrando-a, ainda, na possível associação do regionalismo com o marginal. Para Menegazzo⁷, a questão seria que, “gostando ou não”, tanto o regional quanto o universal são efeitos de sentido de texto atrelados, primeiramente, a referenciais geográficos e ao conteúdo temático (2009, p.62).

Sendo assim, ao verificar as visões de diferentes pesquisadores que antecedem a Antonio Candido, acerca da questão do regional e do local, percebe-se no pensamento do crítico paulista um descompasso. No ensaio “*Literatura e subdesenvolvimento*”, ao falar da relação do Brasil com a América Latina, Candido, ao mesmo em que critica a dependência econômica de algumas regiões, vê como algo positivo a dependência cultural existente, que poderia explicar a presença de traços pitorescos universalizados, como comprovam as linguagens de Guimarães Rosa e Juan Rulfo, por exemplo, (CANDIDO, 1989, p.161).

⁶ Cabe ressaltar que esta crítica feita por Chiappini foi elaborada também por Machado de Assis em “Notícia da atual literatura brasileira. Instituto de nacionalidade”, publicada em 1873 (ASSIS, 1979, p. 802)

⁷ MENEGAZZO, Maria Adélia. *Travessias e Fronteiras – o espaço entre a cultura e a identidade*. In: *Travessias e Limites: escritos sobre identidade e o regional* / Maria Adélia Menegazzo, Álvaro Banducci Júnior, organizadores. – Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

Na visão do crítico uruguaio Ángel Rama, escritores transculturadores como Rosa e Rulfo foram os que melhor resolveram a tensão entre regionalismo e universalismo, pois preservaram um conjunto importante de valores literários de tradições locais, até então apoiadas essencialmente no conceito de nativismo, isto é, puramente autóctones, em novas estruturas e em múltiplas tendências renovadoras, construindo sistemas literários, como totalidades coerentes, indispensáveis para permanência dos valores e das culturas locais. Segundo Rama (apud MENEGAZZO, 2009, p.63) esse movimento permitiria a inserção do local no universal e, também, impediria a projeção de um sistema de dominação, que investe na imobilidade criativa e de atualização do local, criando uma situação de superioridade da cultura dominante “urbana” sobre a cultura local, apresentada com frequência como “rural”. A transculturação seria, desta forma, o instrumento para a superação desse quadro de dominação, uma vez que a realidade é transnacional. Para a autora, a transculturação ainda seria um conceito dos mais eficazes para se pensar a insistente presença do conflito regional versus universal (MENEGAZZO, 2009, p.64).

Assim sendo, o regionalismo não sobreviveria sem uma tradição, lugar onde seriam entrelaçadas as identidades regionais e desenvolvidas as culturas locais. O universal será sempre flexionado pelo local, respeitadas suas circunstâncias e singularidades. Para Menegazzo (2009,p.66), a relação entre a tradição, a cultura e a identidade está colocada de tal maneira que se torna impossível falar de uma sem falar das outras duas.

Com relação à identidade cultural de Mato Grosso do Sul, Álvaro Banducci Júnior (2009, p.131) esclarece que o tema da identidade “surgiu” no Estado logo após a sua criação, como uma espécie de obrigação coletiva na busca de referências das origens e da tradição da cultura local.

O processo divisionista de Mato Grosso em dois Estados distintos, remonta ao século XIX, em movimentos rebeldes de coronéis sulistas que recusavam a submissão a Cuiabá, então capital do Estado. Nas primeiras décadas do século XX terá continuidade em momentos diversos e de forma mais expressiva durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Afirma-se ainda mais a partir dos anos 1940; Corrêa (1999, p. 63) descreve a situação:

A progressiva adesão do povo sul-mato-grossense ao movimento separatista foi conseqüência da política regionalista e discriminatória, adotada pelos dirigentes de Cuiabá em relação ao sul do Estado. As distâncias entre as povoações do sul e da capital do Estado eram enormes e os meios de transporte, então disponíveis, bastante precários. Até meados da década de 40, além do transporte aéreo ainda incipiente, o único meio de acesso à capital do Estado era o barco a vapor que, a partir de Corumbá, levava pelo menos oito dias, rio acima, até alcançar Cuiabá. (...) Embora mais populoso, o sul praticamente não participava da representação política do Estado. Os líderes políticos do norte manobravam as convenções partidárias para que os representantes do Estado, no Congresso Nacional, fossem daquela região, enquanto os poucos representantes do sul na Assembléia Estadual eram, quase sempre, políticos radicados no sul, mas oriundos do norte. (...) Também o funcionalismo estadual, era constituído, exclusivamente, de cidadãos cuiabanos. Para o governo do Estado, o sulista era considerado apenas “contribuinte”. Na consciência coletiva dos habitantes do sul, as palavras “Cuiabá” e “cuiabano” tinham, desde a infância, conotação intimidativa. Para o sulista, “cuiabano” era todo aquele investido de autoridade repressiva, como professor primário que usava palmatória, o coletor de imposto, o delegado e o soldado de polícia. (...) Com esse estado de espírito dominante no sul, pode-se avaliar o grau de animosidade que reinava, naquela época, contra o governo de Cuiabá. Animosidade que engrossava o movimento separatista e que virá se manifestar, mais tarde, no decidido apoio dos sulistas às Revoluções de 1930 e 1932. Nestas duas ocasiões, o sul ficou ao lado dos revolucionários, enquanto o norte, com o governador à frente, ficou solidário com o governo central.

Delineado este quadro, havia a expectativa de que a separação fosse resultado de lutas populares reivindicatórias de uma profunda mudança política, seja no tratamento da coisa pública, na distribuição da receita pública ou mesmo nas trocas culturais. No entanto, o processo de criação do Estado de Mato Grosso do Sul se deu de forma “pacífica”. Ainda conforme Correa (1999,p. 69):

Quando o General Ernesto Geisel foi empossado na Presidência da República e nomeou o General Golbery do Couto e Silva para a Chefia de sua Casa Civil, poucas pessoas lembravam-se de que, acerca de 20 anos, esses dois militares então coronéis, haviam estado em Mato Grosso para estudar a viabilidade da divisão do Estado, tendo concluído que ela era não apenas viável, mas necessária. (...) Assim, a maioria da população mato-grossense foi surpreendida pela iniciativa do presidente Geisel de encaminhar projeto de lei complementar ao Congresso Nacional, propondo a divisão de Mato Grosso e a criação de um novo Estado, que se chamaria Campo Grande, o qual teria como capital a cidade de mesmo nome. Os limites do novo Estado eram os mesmos que haviam sido sugeridos no estudo da Adesg⁸. (...) Ressurge, nesta ocasião, a Liga Sul-Mato-Grossense, sobre a presidência de Paulo Machado, que procura arregimentar os divisionistas para apoiar a iniciativa do presidente da república. Atendendo à reivindicação popular de vários municípios do interior, e em homenagem aos divisionistas de todos os tempos, que sempre agiram como sul-mato-grossenses, a Liga dirigiu apelo ao presidente e ao Congresso Nacional, pleiteando a mudança do nome do Estado, para Mato Grosso do Sul. (...) O projeto de lei aprovado pelo Congresso, com a mudança proposta pela Liga, é encaminhado à sanção presidencial. Em cerimônia realizada no Palácio do Planalto, em 11 de outubro de 1977, com a presença de autoridades de Mato Grosso e de numerosa comitiva de Mato Grosso do Sul, o presidente Geisel sancionou a Lei Complementar nº 31, que criava o novo Estado.

⁸ Associação dos diplomados da Escola Superior de Guerra que realizou o 1º Ciclo de Estudos sobre Segurança e Desenvolvimento em 1975.



FIGURA 1 - Presidente Ernesto Geisel assinando a Lei Complementar nº 31 de outubro de 1977.
Fonte: CAMPESTRINI; HILDEBRANDO, 1991, p.150.

Tem início, assim, uma prática que se tornou comum ao governo brasileiro, a divisão político-geográfica de Estados cujos territórios apresentam grandes dimensões, como ocorreu depois com Goiás e Tocantins. Ressalva feita ao Estado do Pará que, em 2011, democraticamente, realizou um plebiscito e recusou a divisão. No entanto, a divisão político-geográfica não implica a divisão cultural, mas desperta no novo estado criado a necessidade de se definir culturalmente.

Banducci (2009, p.131) ressalta que fazer referência à identidade cultural em Mato Grosso do Sul requer, em primeiro lugar, envolver-se com uma multiplicidade de povos e de culturas em permanente diálogo. Para o autor, tomando especificamente o caso do pantaneiro, por exemplo, o discurso acerca da identidade traçada na experiência fronteiriça apresenta-se como um discurso fragmentado e contraditório desde sua origem; ser de fato pantaneiro

ou pertencer ao universo da fronteira representa o que o discurso hegemônico local veicula, ou seja:

As singularidades dos trabalhadores do Pantanal, suas tradições, seus valores, suas demandas como pantaneiros ficam obscurecidas pela imagem que os proprietários das fazendas constroem de si, de forma articulada e eficiente, vinculando seus interesses a questões sócio-políticas de âmbito global (2009, p.132).

Em quaisquer casos, segundo Banducci, torna-se necessário levar em consideração a diversidade, ouvir aqueles que discursam e reivindicam nas diferentes categorias sociais, que almejam ser ouvidos neste ambiente dialógico de identificação cultural (2009, p.132).

A identidade só tem sentido na medida em que introduz a diferença, sendo, portanto, decisivo que a produza, explicita e radicalize. Estudar a questão da identidade em Mato Grosso do Sul abre uma enorme frente para reflexão, uma vez que exige reconhecer a tradição estabelecida, suas mudanças e reformulações, prevendo, também, suas variáveis.

Como afirmamos anteriormente, pretendemos refletir, com nossa pesquisa, em que medida a pintura de paisagem pode ser vista como um dos elementos da tradição cultural local/regional. Para tanto, no próximo capítulo recuperamos, de modo sumário, a história deste gênero de pintura na cultura Ocidental, no Brasil, para compreender seu significado e permanência em nossos dias.

Capítulo 2 - Pintura de Paisagem

2.1 O Romantismo e a Pintura de Paisagem

Tendo em vista que a Pintura de Paisagem se configura como gênero a partir do Romantismo, situaremos brevemente o período no contexto mundial, para, na sequência, verificarmos os reflexos do romantismo no Brasil. Zanine escreve que (1983, p.195) todas as tentativas de se estabelecer com precisão os limites cronológicos da pintura romântica são sempre precárias; por sua vez, Janson aponta que Romantismo e Neoclassicismo têm uma história comum:

A história desses movimentos cobre aproximadamente um século, de 1750 a 1850. Considerados durante muito tempo como opostos, parecem hoje tão interdependentes que de bom grado preferiríamos uma denominação comum, se ela existisse (clássico romântico não teve aceitação). A dificuldade está em que os dois termos baseiam-se em critérios diferentes de classificação, como alhos e bugalhos... O neoclassicismo é um ressurgimento da arte da Antiguidade Clássica mais coerente que os primeiros classicismos, enquanto o romantismo, referindo-se não propriamente a um estilo específico, mas antes a uma atitude de espírito que pode revelar-se sob muitos aspectos, é um conceito mais amplo e portanto mais difícil de definir (JANSON, 2001, p. 829).

Ainda que o pensamento desses historiadores da arte não se excluam, para Zanini (1983, p.185), em seu sentido maior, o romantismo teria sido preparado por teorias filosóficas que situam a experiência na base do conhecimento humano, ou que realçam a moral do sentimento, em que a rápida extensão das concepções científicas possibilitava novos recursos à investigação no campo das artes. Assim:

(...) Clássicos e Românticos – como escreve Mario Praz – “falavam línguas do mesmo cepo”. E de fato, Romantismo e Neoclassicismo são fenômenos de um só molde, ou no dizer do eminente ensaísta italiano, “duas faces da mesma medalha: numa face, o retorno ao primitivo configura-se como ditado por exigências racionais; na outra, como desejado por exigências sentimentais”. (...) O alargamento dos meios técnicos constitui outro traço da época (experimentação de novas cores, empastamento das tintas, entusiasmo pela aquarela,

invenção da litogravura, retomada de antigos processos de gravura etc.): trata-se de um primeiro passo para as grandes inovações dos tempos contemporâneos (1983, p. 188).

Nesta mesma perspectiva, os estudos de Argan tanto sobre arte neoclássica como sobre arte romântica, mostram que ambas, apesar de parecerem divergentes, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento. A diferença está sobretudo no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social. Sendo assim, Argan afirma que “o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica” (1992, p.12), pois a arte não é algo natural, mas implica um pensamento artístico, imagético, tão legítimo quanto o pensamento conceitual. A permanência do ideário clássico perdurou desde o Renascimento, com sua base filosófica assentada no humanismo, até que o iluminismo anti-historicista viesse interrompê-lo. Para a arte romântica, a natureza é antes o espaço apropriado da vida humana e campo de investigação científica; daí seu valor como objeto de reflexão e de relação individual.

Assim se explica o fato de que a arte romântica não seja necessariamente uma arte liberta de quaisquer conceitos ou amarras. Como bem observa Janson (2001, p.830).

Nenhum artista poderá ser integralmente romântico, porque a criação de uma obra de arte exige um certo desprendimento lúcido e autodomínio. (...) Para imprimir à sua fugidia experiência uma forma permanente, o artista romântico precisa de um estilo. Mas porque está em revolta incessante contra a ordem estabelecida não pode recorrer ao estilo consagrado do seu tempo, tem que recuar a um passado ao qual se sinta ligado por uma “afinidade eletiva” (outro conceito romântico). Por isso, o romantismo favoreceu a revivência não de um só estilo. E, de fato, as revivências (*revivals*) - o redescobrimiento e utilização de formas até então rejeitadas, ou não apreciadas - tornaram-se um princípio estilístico: o estilo do

romantismo nas artes plásticas (e também, até certo ponto, na literatura e na música). Nesse contexto, o neoclassicismo é apenas um aspecto do romantismo o que esteve em primeiro plano até c. 1800 (JANSON, 2001, p. 829).

Nas artes plásticas, o que diz respeito à grande realização do romantismo encontra-se no campo da pintura; esta, assim como a arquitetura, começou como forma de crítica/reação à artificialidade barroca. No romantismo pregava-se a presença concomitante da razão e da natureza.

(...)dependendo menos da aceitação pública, acomodava-se mais ao individualismo do artista romântico e também às idéias e aos temas literários dominantes. Embora a pintura romântica não fosse essencialmente ilustrativa, a literatura do passado e do presente tornou-se mais que nunca uma importante fonte de inspiração para os pintores, proporcionando-lhes uma nova gama de temas, emoções e atitudes. Os poetas românticos, por sua vez, viram muitas vezes a natureza com os olhos de um pintor. Muitos deles interessaram-se profundamente pela teoria e crítica da arte; alguns, principalmente Goethe e Victor Hugo, foram bons desenhistas, e Blake exprimiu as suas visões tanto em formas literárias como picturais. Dentro do movimento romântico, a arte e a literatura estabelecem uma relação complexa e sutil (JANSON, 2001, p. 842).

Para ilustrarmos o contexto acima, selecionamos, de acordo com a relevância para o período estudado, algumas obras de artistas pertencentes ao romantismo, com ênfase na pintura de paisagem, construindo um quadro referencial do gênero que irá se difundir por todo o mundo Ocidental, inclusive no Brasil. A obra de George Stubbs, “*Leão Atacando um Cavalo*”, FIG. 2, apresenta uma paisagem rochosa, escura, que se confunde com o prenúncio de tempestade, evidenciado pelas nuvens negras, carregadas, no fundo do quadro, o que acentua sobremaneira a luta dos dois animais – o cavalo branco e o leão, estabelecendo uma relação entre a violência do conflito e a da natureza. Esta é uma relação frequentemente explorada nas obras românticas e o quadro de Stubbs nos serve de exemplo.



FIGURA 2 - *Leão Atacando um Cavalo* - George Stubbs, 1770 – Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Fonte: JANSON, H.W., 2001, p.849.

Já a obra de Alexandre Cozens - Figura 3, apresenta um “novo método”⁹ realizado a partir de borrões, que alcançaria diversos movimentos artísticos futuros embora provavelmente não tenha sido compreendido pelos seus contemporâneos. Em “*O Ancião e a Paisagem*”, realizada com a técnica de aquarela¹⁰, o artista deixa o estudo direto da natureza, passando a representar com a imaginação, o que para ele seria a essência da pintura paisagística.

⁹ Técnica de pintar com borrões de tinta enquanto se pensa vagamente em uma paisagem, resumindo assim, ao mínimo a orientação consciente. Partindo-se desse princípio, podem se descobrir elementos representativos na configuração dos borrões, elementos que serão elaborados no quadro definitivo. Esses borrões não seriam obras da natureza e sim obras de arte.

¹⁰ A água-tinta é uma técnica utilizada para se obter diversos tons na gravura em metal. Diferente da água-forte onde os tons são conseguidos pelo cruzamento de linhas, na água-tinta o claro-escuro é obtido pelos diferentes tempos de corrosão da placa sobre uma camada de breu em pó que se adere à mesma após aquecimento.



FIGURA 3 - *O Ancião e a Paisagem* – Alexander Cozens, 1784-86 – Aquatinta – The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Roger Fund, 1906).

Fonte: JANSON, H.W., 2001, p. 848.

O inglês John Constable realizou obras com observação direta da natureza como, por exemplo, “*A Charneca de Hampstead*” – Figura 4. Vê-se aí que o artista se interessa por questões intangíveis como as condições do céu, da luz e da atmosfera, muito mais do que por detalhes da cena, ao mesmo tempo em que busca associá-las às forças emocionais, tão caras ao romantismo. Seu contemporâneo William Turner – Figura 5 possui um estilo descrito por Constable como “visões etéreas, pintadas com um vapor colorido” (Apud JANSON, p.577). Assim como Constable, Turner fez vários estudos do natural, mas alterava tão livremente as suas paisagens que muitas vezes ficavam irreconhecíveis. Para Argan (2010, p.127), Turner foi o responsável

pela liberação definitiva da pintura inglesa da “antítese histórica de gosto e alcança uma autonomia plena; e é com Turner que a pintura inglesa adquire um significado realmente europeu”. Não sem razão, foi inúmeras vezes exaltado como o maior pintor de paisagem da Europa (cf. ARGAN, 2010, p.123-124).



FIGURA 4 - A *Charneca de Hampstead* - John Constable, 1821 – Esboço a óleo – City Art Galleries, Manchester.
Fonte: JANSON, H.W., 2001, p.848.



FIGURA 5 - *A Erupção do Vesúvio* – William Turner, 1817 Óleo – The British Art Center, New Haven.

Segundo Janson (2001 p. 851), na Alemanha, assim como na Inglaterra, a pintura de paisagem foi a mais bonita das realizações do período romântico. Na obra de Friedrich, “*O Mar Polar*” - Figura 6, percebe-se a impessoalidade e a meticulosidade, características que se tornaram comuns na obra dos artistas românticos alemães. Como se pode observar, o artista não altera as cores nem as formas dos objetos, investindo no resultado da observação direta. Ao contrário de Turner, Friedrich busca a representação da imobilidade da paisagem, criando um efeito próximo ao da fotografia. A paisagem aparece sem traços subjetivo, exaltando sua coloração e particularidade.



FIGURA 6 - O Mar Polar – Caspar David Friedrich, 1824 – Kunsthalle, Hamburgo.

Fonte: <http://www.allposters.com.br>

A presença da paisagem em obras de outros artistas românticos, como Goya, Géricault, Delacroix, Daumier, parece ocupar um segundo plano, pois percebe-se que a preocupação destes artistas não é, certamente, a representação de paisagens. Apenas em Bonheur e Corot a paisagem aparece em toda extensão, como nas Figuras 7 e 8 , respectivamente.



FIGURA 7 - Arando os Campos em Nivernais – Rosa Bonheur, 1849 – Musée National Du Château de Fontainebleau.

Fonte: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/realism/Rosa-Bonheur.html>

Nota-se na pintura de Bonheur, ao contrário da de Friedrich, a sensação de movimento, a artista explora tons próximos da natureza, proporcionando efeitos de realidade como em uma fotografia; os animais enfileirados assumem a linha central horizontal da tela, no entanto, a paisagem é parte fundamental para o contexto da mesma; a artista trabalha com texturas para representar a terra/chão, um campo irregular aparece ao fundo no canto esquerdo da composição e a linha do horizonte fica quase que completamente encoberta pelos animais em primeiro plano.



FIGURA 8 – Papigno – Camile Corot, 1826 – Collection Dr. Fritz Nathan, Zurique
Fonte: <http://www.fullstop.cc/art/XIXc/ccorot.html>

Camile Corot em *Papigno* estabelece uma relação entre a paisagem natural e as construções arquitetônicas de forma que uma complementa a outra. Utiliza da perspectiva através de dois pontos de fuga, apresenta em primeiro plano montanhas com um caminho até o povoado, e utiliza-se, ainda, de recursos clássicos para compor o horizonte da tela; e, na medida em que ocorre um distanciamento do primeiro plano, as imagens começam a ficar não tão nítidas, com tons acinzentados.

Madaruelo faz uma crítica ao Romantismo e à Pintura de Paisagem

(...) La pintura de paisaje no consiguió su total autonomía hasta que el Romanticismo logro colocarla, em plano de igualdad, junto a la pintura de historia, de tal manera que los paisajes puros, sin el apoyo de figuras y sin ninguna pretensión narrativa, llegaron a alcanzar una significación épica. (...) em la pintura de paisaje no se halla criptografiado ningún mensaje concreto que el espectador deba interpretar a través del análisis sintáctico de cada uno de los elementos que componen el cuadro, ya que los elementos que configuran la escena suelen estar compuestos con *naturalidad*, y no em función de ninguna voluntad programática¹¹ (2010, p.19).

Sabe-se que a Pintura de Paisagem está presente nas produções subseqüentes ao Romantismo, que permanece reconhecido como o iniciador deste gênero de pintura que, a rigor, melhor traduziu o estado de espírito romântico em suas variadas contingências subjetivas (ZANINE,1983, p.207). É inegável que a paisagem romântica propiciou o aparecimento de uma das

¹¹ A pintura de paisagem não obteve a sua plena autonomia até que o Romantismo a colocasse em igualdade com a pintura de história, de modo que a paisagem pura, sem o apoio de figuras e nenhuma reivindicação narrativa, chegaram a alcançar um significado épico. (...) E na pintura de paisagem não foi mostrado nenhuma mensagem particular, que o espectador deve interpretar através da análise de cada um dos elementos que compõem a imagem, pois os elementos que compõem a cena tendem a ser feitos com naturalidade, e não tem nenhuma função programática.

rupturas mais radicais em relação à linguagem clássica: o Impressionismo. No entanto, para cumprir nosso objetivo, partimos agora para um estudo sobre o surgimento da Pintura de Paisagem no território Brasileiro.

2.2 Origem da Pintura de Paisagem no Brasil

Retomando o objetivo central do nosso trabalho, que é o de verificar como se estabelece a relação entre a pintura de paisagem e a identidade cultural, buscamos no presente tópico compreender a presença deste gênero de pintura como representação de uma “natureza brasileira”, é notório que as considerações sobre identidade e meio citadas no capítulo anterior nos serviram de base para as considerações a seguir.

Se nos ativermos aos trabalhos de Jean Baptiste Debret¹², veremos que na maioria das vezes ele documentava nosso país por meio de cenas do cotidiano, como no quadro *Revista de tropas brasileiras destinadas a Montevideu na Praia Grande* - Figura 9. Embora se considerasse melhor aquarelista do que pintor (cf. BARATA, 1983, p.388), o quadro referenciado oferece informações acerca da paisagem, com menos detalhes, é certo, do que o teria se seguisse rigorosamente os cânones neoclassicistas. Em suas aquarelas também buscava fixar o exótico e o etnográfico, e o fazia com um domínio técnico inegável. Esta constatação possibilita ao menos ponderar o pensamento de que a pintura de paisagem no Brasil nem sempre esteve a serviço da representação do território, pois as paisagens estavam permeadas por discursos sobre meio na representação do território e raça na figura da

¹² Jean Baptiste Debret (1768-1848), pintor francês que esteve no Brasil com a Missão Artística Francesa, nasceu em Paris, a 18 de abril de 1768 e faleceu na mesma cidade a 11 de junho de 1848. Iniciou sua vida profissional em Paris, sob a influência de Jacques-Louis David. Integrando a Missão chefiada por Lebreton, ficou no Brasil entre 1816 e 1831, dedicando-se à pintura e ao magistério artístico.

população e da etnografia. Outro fato, é o de que os artistas da Missão Francesa (cuja presença explicitaremos mais adiante) traziam os pressupostos da estética neoclássica e seguiam os cânones do passado, tradicionais.



FIGURA 9 - Revista de tropas brasileiras destinadas à Montevideu na Praia Grande – Jean Baptiste Debret, 1816.
Fonte: <http://www.pitoresco.com.br/brasil/debret/debret.htm>

É o que faz, por exemplo, o artista Nicolau Antoine Taunay, na obra “*Retrato da Marquesa de Belas*” – Figura 10. Temos aqui um retrato nos moldes tradicionais, limitado a cumprir sua missão essencial: dar a reconhecer o retratado. Sendo assim, o artista procura os traços fisionômicos definidores e essenciais, as cores para realçar a figura contra o fundo, bem como os detalhes dos acessórios como as jóias, o penteado e as roupas. Compõe, deste modo, um retrato não só da Marquesa como também da aristocracia brasileira.



FIGURA 10: *Retrato da Marquesa de Belas* - Nicolau Antoine Taunay, 1816 – Coleção Brasileira
Fonte:http://Ficheiro:Nicolas-Antoine_Taunay_-_Retrato_da_Marquesa_de_Belas_-_1816.jpg

No entanto, é preciso considerar que Nicolau Taunay foi exímio paisagista e que a pintura assumirá um papel relevante na caracterização da realidade nacional, como descreve o historiador Mario Barata:

Coube sobretudo à pintura e à ideologia artística o refletirem parcialmente, nas artes visuais, as aspirações nacionalistas do século — expressas normalmente no Romantismo — mas refreadas na realidade do país pela necessidade de importar situações e tendências culturais novas, cujo método de transplante vai caracterizar de modo essencial muitos aspectos do século XIX brasileiro. (...) o choque entre o novo e o velho na pintura e na escultura dificultará o pleno Romantismo em um país onde as estruturas retardatárias têm mantido um poder de inércia capaz de atuar bastante. (BARATA, 1983, p.380)

Isto posto, podemos considerar a obra de Nicolau Taunay, *Vista do Morro de Santo Antonio* – Figura 11, elaborada no ano em que aqui chegou, e verificar que, apesar da concepção tradicional do quadro, é visível a presença do pitoresco, característico da visão romântica. A organização em planos e a

centralidade do ponto de vista, próprios da concepção clássica ou neoclássica, são desequilibradas com a introdução de uma base geométrica, representando um terraço elevado, de onde um grupo de frades descortina o vasto panorama da baía da Guanabara. Dando continuidade a esta forma, à esquerda, há um espaço de vegetação natural e, mais adiante, os muros do convento, de arquitetura colonial. Temos, então, a mistura de que fala Mário Barata na citação acima.



FIGURA 11 - Nicolas Antoine Taunay – Vista do Morro de Santo Antonio, 1816, óleo sobre tela, 45x56,5cm. Col. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: ZANINI, 1983, p.380.

Para outros artistas, a pintura de paisagem demonstrava atividade de menor importância e de escassa significação cultural. Para Levy,

Era a paisagem um elemento tributário aos temas principais dos quadros, visto não ser ela entendida como uma representação objetiva do real, mas apenas como simples complemento ao conjunto

de relações ideais que era a própria estrutura épica e narrativa das cenas mitológicas típicas dos cânones acadêmicos (...) (LEVY, p.19).

No Brasil, após o período colonial, centrado nos problemas sacros e em uma concepção formal vinculada ao estilo barroco, o século XIX trouxe, em suas duas décadas iniciais, o que seria o primeiro e decisivo corte com o passado, a chegada da Missão Artística Francesa¹³, liderada por Joachim Lebreton. Sobre essa missão Levy escreve que:

Tentar estabelecer critérios de valor aplicáveis às consequências da chegada dos artistas liderados por Lebreton será por si só uma atitude discutível, principalmente quando é notório que a essência de sua influência foi muito mais a implantação de um modelo pedagógico, até então inexistente entre nós e sem dúvida uma lacuna bastante grave, do que a natureza estética específica dos conhecimentos veiculados e consolidados através deste modelo. Portanto, determinar se a difusão e a prática dos modelos Neoclássicos foi ou não benéfica para a constituição e para a evolução dos processos artísticos no Brasil é uma questão quase que apenas especulativa. No entanto, a formalização do ensino regular e constante constituiu poderoso fator de incremento das vocações artísticas, com notáveis consequências para a formação de diversas gerações de pintores que cultivaram com zelo a originalidade e a independência (LEVY, p.19).

No entanto, é importante salientar que nos primeiros estatutos da Imperial Academia e Escola de Belas Artes, redigidos em 1820, a relação entre paisagem e nacionalidade, a “brasilidade”, já se fazia presente, considerando-se “o quanto as próprias condições físicas do território brasileiro convinham e mesmo exigiam o amplo desenvolvimento da pintura paisagística (cf. VALLE e DAZZI, 2008, p.485)”.

Em 1826 a pintura de paisagem tornou-se disciplina acadêmica isolada na Academia brasileira. Caberia ao professor de paisagem ensinar a natureza

¹³ Missão Artística Francesa: tinha o objetivo de estabelecer o ensino oficial das artes plásticas no Brasil, e acabou influenciando o cenário artístico brasileiro, além de estabelecer um ensino acadêmico inexistente até então. A missão foi organizada por Joaquim Lebreton e composta por um grupo de artistas plásticos. Dela faziam parte os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, os escultores Auguste Marie Taunay, Marc e Zéphirin Ferrez e o arquiteto Grandjean de Montigny. Esse grupo organizou, em agosto de 1816, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, transformada, em 1826, na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes. Os artistas da Missão Artística Francesa pintavam, desenhavam, esculpavam e construíam à moda européia, obedecendo ao estilo neoclássico.

in loco, mas isto não passava de um referencial necessário, assim como o corpo humano para a anatomia da pintura neoclássica, ou seja, sem carregá-la de uma identidade (LEVY, 1980, p.19). No ano de 1855, houve uma reforma nos estatutos da Academia, e a cadeira “Pintura de Paisagem” passa a ser denominada “Aula de Paisagem, Flores e Animais”, determinando em sua ementa que o professor responsável por esta disciplina deveria estudá-la e retirar suas dúvidas mediante a própria natureza. Destacam-se entre os alunos desta disciplina pintores como Vitor Meirelles, Pedro Américo e João Zeferino da Costa, mestres da arte brasileira do século XIX e continuadores dos ensinamentos da Academia Imperial de Belas Artes, na qual Vitor Meirelles e João Zeferino ocuparam por diversas vezes, e em caráter interino, o posto de professores da disciplina (cf. LEVY, 1980, p.19).

Para Tadeu Chiarelli (2002, p.15), não é de estranhar que fosse “um artista imigrante quem daria início à escola paisagística brasileira, baseada no naturalismo: o alemão Georg Grimm”. Assim sendo, o estudo da Pintura de Paisagem no Brasil tem início na década de 1870. Dentro da tradição da pintura alemã, já mencionada, Grimm viajou por alguns estados brasileiros retratando os locais visitados com muita fidelidade (2002, p.21). Em 1882, Grimm, ao participar de uma exposição de arte com um número considerável de obras, Levy escreve que o artista alemão foi “reconhecido” no Brasil como inovador, ainda que:

(...) a paisagem continuasse a ser gênero desprestigiado e mal visto, não havia como ignorar o vigor e a importância da arte daquele alemão tão pouco conhecido, mas de qualidades tão vibrantes e inesperadas para o acanhado ambiente artístico da época (LEVY, p.25).

Sobre esta exposição de 1882, Farina (1980, s/p)¹⁴ nos explica que:

Na Exposição da Sociedade Propagadora de Belas Artes, em 1882 Grimm abriu mostra inaugural com 105 trabalhos, prenúncio da cadeira de paisagem da Academia. Levará os alunos para o ar livre. Gonzaga Duque enalteceu sua obra e ação: antes do mestre todos pintavam paisagem entre quatro paredes de uma sala sem janelas. É o desfilir do Brasil Colônia, dos dias da Independência, do 2º Reinado e da 1ª República (1980, s/p).

Segundo Levy (1980,p.20), Grimm nasceu no sul da Alemanha, e na década de sessenta mudou-se para Munique onde estudou na “Antikenklasse da Akademie der Bildenden Kunste” local. Grimm realizou seus estudos em um ambiente de aprendizado rigoroso e exigente, sob a influência do prestígio do naturalismo romântico e da atração que a arte italiana exerceu sobre a pintura alemã durante os meados do século XIX. Participa da guerra Franco-Prussiana¹⁵ de 1870; ao fim do conflito Grimm parte da Alemanha em viagem pelo mundo, provavelmente porque a prussianização da Alemanha ocasionou êxodo de artistas e intelectuais aos quais não teria agradado o autoritarismo protestante instalado no país (cf. LEVY, 1980, p.20).

Após a exposição de 1882, e de interferências¹⁶ do governo da época, Grimm torna-se professor interino (por ser estrangeiro) da aula de paisagem da Academia Imperial. Suas telas se diferenciavam positivamente em relação às

¹⁴ No proêmio do Catálogo de Coleção dos Sócios da SOCIARTE Paço das Artes – São Paulo.

¹⁵ Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), conflito entre a França e a Prússia que sinalizou o crescimento do poder militar e do imperialismo alemão. Foi provocada por Otto von Bismarck (chanceler alemão) como parte do plano de criar um Império Alemão unificado.

¹⁶ Com o falecimento de Leôncio da Costa Vieira em setembro de 1983, após lecionar apenas durante trinta dias desde sua nomeação, encontrava-se vaga a cadeira de Paisagem, Flores e Animais da Academia; e a direção do estabelecimento, através de relatório encaminhado ao Ministro Secretário de Estado de Negócio do Império por Antonio Nicolau Tolentino, em setembro de 1881, informara não pretender abrir concurso para provimento da cadeira e recebendo como resposta que deveria contratar imediatamente George Grimm como professor interino da aula de paisagem.

paisagens produzidas em ateliês, predominantes na época (1980, p.27), como demonstram as Figuras 12, 13 e 14 elaboradas enquanto atuava na Academia:



FIGURA 12 - *Vista do Rio de Janeiro tomada da Rua do senador Cassiano em Santa Teresa* – Georg Grimm, 1883 – Acervo Galeria de Arte , RJ.
Fonte: Levy, Carlos Roberto Maciel, 1980, p.33.



FIGURA 13 – *Paisagem com Fazenda* – Georg Grimm, 1884 – Acervo Galeria de Arte, RJ.
Fonte: Levy, Carlos Roberto Maciel, 1980, p.73.

As obras apresentam em comum a representação através da visão aérea, com vista panorâmica dos locais representados; na primeira obra temos a impressão de que o local onde o artista se encontra, ou seja, o primeiro plano, é um local pouco habitado, escuro pela predominância de grandes áreas de vegetação local; à medida que os planos vão se afastando, a obra começa a apresentar tons mais claros, com construções coloniais que, através da predominância da cor branca nas paredes das casas reforça ainda mais o ponto de luz.

Existe uma praia no lado direito da composição margeando as referidas construções. Um horizonte se apresenta com morrarias, acinzentando-se na medida em que se afasta do primeiro plano – recurso comumente utilizado nos padrões clássicos. A presença do céu na obra ocupa praticamente a metade da mesma; este aparece como que num momento de fim de tarde, com nuvens prestes a se fecharem, cobrindo a claridade que iluminava a tela.

A segunda obra apresenta iluminação por toda a sua extensão, a vegetação nativa está apenas em foco em meio à plantação, a presença do homem nesta tela se dá pela alteração “natural” da paisagem com indícios de plantações e pelo casarão situado ao pé de um morro, como que “cortando” a composição um pouco após o centro do quadro em seu lado esquerdo. As montanhas do horizonte se concentram à direita do quadro, mais uma vez se utilizando de recursos clássicos para indicar distanciamento do primeiro plano e a vastidão do local.

Nestas duas pinturas analisadas encontramos a presença do olhar do artista, sempre representando em loco as paisagens, o pitoresco se revela

através de elementos como as irregularidades dos terrenos apresentados, os galhos das árvores juntos de casas, de terras, de morros, plantações, e ainda, uma série de informações se misturando ao longo das composições.



FIGURA 14 - *Ilha da Boa Viagem*, circa – Georg Grimm, 1884 – Coleção Agnaldo de Oliveira, SP.

Fonte: Levy, Carlos Roberto Maciel, 1980, p.34.

A paisagem da obra acima também apresenta indícios do padrão neoclássico, com a luz predominando de um só lado da pintura e pela centralização da “imagem principal”; este ponto central do quadro representa uma imagem com típicos trabalhadores locais - pescadores organizando seus utensílios de trabalho. O quadro apresenta ainda vegetação nativa iniciando em sua parte esquerda e ultrapassando a área central na linha do horizonte. A faixa de areia representada é estreita e contém o barro formado pelas ondas que lá quebraram, barcos atracados diminuem ainda mais a sua extensão; a beira-mar apresentada possui poucas pessoas na cena, apenas três homens,

dando a sensação de um local ermo e solitário; há ainda a presença de pedras irregulares, troncos de árvores e um amontoado de objetos do dia-a-dia como remos, redes e balaios.

A obra de Grimm foi mais intensamente valorizada quando, por ocasião de uma outra exposição no Rio de Janeiro, foi premiado com a medalha de ouro, juntamente com os artistas Driendl e Castagneto. Impedido legalmente de continuar lecionando, seu trabalho como mestre continuou na obra de seus melhores alunos que buscaram novos caminhos para a pintura de paisagem contribuindo sobremaneira para o desenvolvimento da arte brasileira.

Destacaram-se na segunda metade do século XIX, novos nomes da pintura brasileira, surgidos em meio à década de 1880, tais como Antonio Parreiras, Giovanni Battista Castagneto e Henrique Bernadelli, que, atentos às críticas e dispostos a revelarem todo o potencial que o Brasil poderia apresentar, criaram uma suposta natureza tipicamente brasileira (VALLE e DAZZI, 2008, p.486).

As cenas pintadas pelos artistas que iniciaram a Pintura de Paisagem no Brasil, pertencentes ao Grupo Grimm¹⁷, apresentam-se de maneira bucólica, com uma técnica pictórica de retratar as paisagens brasileiras como se descrevessem determinados locais. A base desse tipo de pintura está assentada na observação direta da natureza e no prazer que decorre dela, segundo os ensinamentos de Grimm - Figuras 15 e 16. Esse “método” coincide

¹⁷ Entre os anos de 1884 e 1886 um grupo de sete jovens artistas encontra-se regularmente para pintar nas praias e arredores da cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do artista alemão Georg Grimm (1846 - 1887). O grupo, posteriormente conhecido como "Grupo Grimm", é formado pelos pintores Antônio Parreiras (1860 - 1937), Garcia y Vasquez (ca.1859 - 1912), França Júnior (1838 - 1890), Francisco Ribeiro (ca.1855 - ca.1900), Castagneto (1851 - 1900), Caron (1862 - 1892) e o pintor alemão Thomas Driendl (1849 - 1916), que por vezes substitui o mestre. Sua atuação caracteriza-se pela pintura de paisagem ao ar livre e tem origem na própria Academia Imperial de Belas Artes - Aiba do Rio de Janeiro.

com o período do movimento romântico, quando a paisagem aparece como um gênero autônomo de pintura, de maneira mais consistente, como já explicamos, pois a paisagem que se definia anteriormente equilibrava-se entre o natural e o ideal e se configurava sob domínio do pitoresco e do sublime.

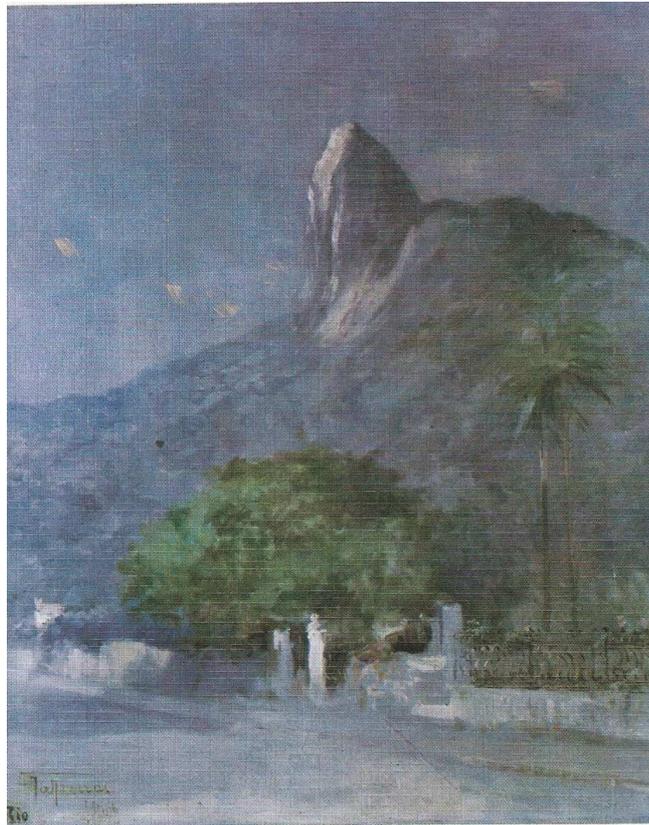


FIGURA 15 - *Corcovado* – Antonio Parreiras, s/d
– Coleção de Sócios da SOCIARTE Paço das Artes , SP.
Fonte: FARINA, Duílio Crispim, 1980, s/p.

A cena bucólica nessa paisagem é característica dos artistas pertencentes ao momento, a pouca luz proporciona silhuetas do local representado e, mesmo com predominância da escuridão com aplicação de cores fortes, frias e neutras, imagens do Corcovado é possível de ser reconhecida. Como foi citado no texto acima, a representação de um local específico é comum entre este grupo de artistas.



FIGURA 16 - O *Rio visto de Niterói* – Garcia y Vasquez, s/d
– Coleção de Sócios da SOCIARTE Paço das Artes , SP.
Fonte: FARINA, Duílio Crispim, 1980, s/p.

Na pintura acima o artista privilegia de forma pitoresca a vegetação local e prioriza mais os detalhes no primeiro plano, através dos capins, do mato e da água. A presença da água se dá através de um braço de rio mais parecido com poças, no canto direito da tela, em primeiro plano, e vai cortando a mesma sinuosamente até a linha do horizonte. Contornos de montanhas em cor escura são delineados após a linha do horizonte, moldando o céu com um pôr-do-sol.

Como já explicamos, Argan (1992) define esses dois modos de representação (o pitoresco e o sublime) como uma forma complementar de visão de mundo. Para o crítico italiano (1992, p.18), é o pitoresco, teorizado por Cozens, que possibilitou o surgimento de uma escola de paisagistas, uma vez que

se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou caráter das coisas. O

repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo turismo que vinha se “difundindo”. O “sublime” é visionário, angustiado: cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que aprisiona e anula seus esforços (1992, p. 19).

Para William Gilpin¹⁸ apud (MADERUELO, 2010, p.28) em um de seus ensaios sobre a beleza pitoresca, mostra também “as características do pitoresco em oposição ao belo, explica que as qualidades ásperas, rugosas e toscas são próprias do pitoresco”, vejamos que:

(...) La palabra italiana pittoresco se utilizaba para calificar los efectos de luz y sombra producidos por pintores sensualistas, como Giorgione y Tiziano, que prestaron atención em sus fondos paisajísticos a los cambios de luminosidad y a los fenómenos ambientales. Lo pitoresco es la cualidad formal que corresponde a lo pictórico, es decir, a valores plásticos como el cromatismo, las luces, las sombras y las texturas, en contraposición a lo dibujístico, categoría a la que pertenecen las líneas, las siluetas y las formas definidas por las líneas de los contornos. (...) Estos valores pictóricos se aprecian em la observación de ciertos efectos de la naturaleza, tales como los contrastes de luz y sombra, los cambios de textura, la mutación de los contornos o la diferenciación de planos de profundidad ¹⁹(2010, p.28).

Segundo Cristina Pierre de França (2008, p.504), um estudo sobre as diferenças entre o pitoresco e o sublime torna-se importante para compreender em que medida essas poéticas provocaram a pintura de paisagem brasileira do século XIX, pois, para a autora, “a natureza do Brasil oferecia um caráter misterioso e assustador”, traduzindo apropriadamente o conceito de sublime.

¹⁸ William Gilpin in: Tres ensayos sobre a belleza pitoresca, Abada, Madrid, 2004. (1ª ed. em inglês, 1794), PP.59 Y ss.

¹⁹ A palavra italiana Pittoresco foi usada para qualificar os efeitos de luz e sombra produzido por pintores sensualistas, como Giorgione e Ticiano, que prestaram atenção aos fundos na paisagem e para mudanças no brilho e fenômenos ambientais. O pitoresco é a qualidade formal correspondente ao pictórico, a resultados plásticos ou seja, como valores de cromaticidade, luzes, sombras e texturas, ao contrário do que os seus desenhos em categoria pertencem, para que linhas, siluetas e formas são definidas pelas linhas de contorno. (...) Estes valores são vistos pela observação pictórica de determinados efeitos da natureza, como os contrastes de luz e sombra, mudanças de textura, de contornos ou diferenciação de níveis de profundidade.

Isto ocorre na medida em que nossas florestas, ao mesmo tempo, apresentam grande variedade e abundância de cores e formas, além de uma luminosidade intensa que, ao serem encobertas transmitem efeitos dramáticos e obscuros. Desta forma, ainda para França (2008, p.504), a paisagem brasileira se constitui, a partir também do pitoresco, como a maioria das pinturas realizadas sob a forma de panoramas²⁰, que não despertavam medo ou angústia e nem os sentimentos inomináveis e desmedidos do sublime.

Na paisagem tropical brasileira pintada, parecia sempre existir uma harmonia com a natureza, um sentimento de bem estar e de contemplação tranquila. Neste tipo de imagem pitoresca, segundo Cozens, citado por Argan (1992, p.18), não se busca mais o universal do belo, mas o particular, o característico e, por que não, o nacional?

No Brasil, aos poucos, a pintura de paisagem vai se tornando o espaço ideal para as configurações da identidade-nacional, levando-se em conta a visão determinista que por aqui se manteve durante o século XIX e até o XX, estabelecendo a relação entre meio e povo. Nessa linha de pensamento, segundo Mattos (2008, p.493), “as características peculiares da paisagem de um país eram tratadas como constituindo a base do caráter moral de seu povo; e, retratando a paisagem, o artista exaltava a singularidade da nação”.

2.3 A pintura como historicização de fatos: a pintura de paisagem como representação do real

Na pintura, a necessidade de construir uma imagem de nação passou a se constituir como principal vertente do pensamento nacional. A interpretação e

²⁰Os panoramas citados aqui fazem referências às paisagens vistas do alto e num ângulo de 180°.

o conhecimento do espaço geográfico, o afã descritivo das riquezas, transformou, assim, a Pintura de Paisagem no elemento mais efetivo para a construção do imaginário nacional (AVANCINI 2008, p.143).

Buscando a origem do termo paisagem, Debray²¹ apud Wanner, explica que

(...) a palavra paisagem, cenário, vem do francês *paysage*, supostamente cunhada por Robert Estienne, em 1549, sendo associada “ao gênero de pintura que representa os campos e os objetos que nele se encontram. Ela designava não um campo, mas uma espécie de pintura”. (...) “a paisagem como gênero pictórico repousa em dois postulados universais: 1) a natureza deve ser representada, e 2) a natureza pode ser representada (em duas dimensões, numa superfície plana)” (apud WANNER, 2010, p. 66).

Anne Cauquelin aponta que a “visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, atribui àquilo que é representado um valor de verdade (...) a imagem, (...) parece fixar o que existe” (CAUQUELIN, 2007, p.93). Nesta mesma perspectiva, Santaella e Noth explicam que:

(...) O questionamento do valor de verdade das imagens vem de uma longa tradição filosófica. Podemos encontrar uma tendência logocêntrica contra o potencial de verdade das imagens já em Platão, que escreveu: “A pintura está longe da verdade e portanto, aparentemente, a pintura tem o efeito de atingir só um pouco de tudo, e isto somente através de uma imagem de sombras” (Politéia X, 598b.). (...) A semiótica, apesar de não estar imune ao logocentrismo, tem fornecido ferramentas para analisar a questão da mentira ou da verdade nas imagens sem uma tendência logocêntrica (1997, p. 208).

²¹ (Paris, 1941) escritor e político francês. Filho de uma família rica, ele viajou para Cuba em 1962 e se tornou amigo de Fidel Castro. Em 1967 ele tentou entrevista com Che Guevara, mas foi preso e condenado à prisão. Em 1970 foi libertado e voltou para a França, suas idéias evoluíram para o reformismo. Entre suas outras obras, *Revolução na Revolução?* (1968), *a crítica das armas* (1975), *Empires contra a Europa* (1983), *Viva a República!* (1988), *Christopher Columbus, o visitante da manhã* (1992), *A bis mot, cher bere* (1993), *Il s'agite rendre pas Dene* (1994) e *La République expliquée uma ma fille* (1998).

A construção da paisagem passa por um sem número de filtros simbólicos, ligados tanto aos processos construtivos da composição, quanto àqueles ditados pela cultura a que pertence o artista. Sendo assim, a veracidade ou não de determinada imagem deve ser discutida considerando os inúmeros modos de transmitir significados. Um desses modos pode ser por meio de um conjunto de valores ordenados em uma visão e esse “enquadramento” dos valores é a própria paisagem.

Se pensarmos exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem acaba por ser reduzida a uma representação figurada, cuja função é a de iludir o observador por meio de técnicas de perspectiva, como um *trompe l’oeil*, cujo, resultado final é a identificação da pintura com a realidade, substituindo-se esta por aquela. Talvez esta visão simplista da pintura de paisagem tenha contribuído para diminuir as discussões sobre esse mecanismo. De acordo com Cauquelin, esta relação resulta em “natureza-paisagem: um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza (2007, p.39)”.

Por outro lado, apontar uma origem para a forma simbólica da paisagem poderia resultar em nada, pois se a paisagem costuma ser vista como natureza, e esteve presente, desde sempre, tanto na arte quanto no cotidiano das pessoas, então a paisagem participa da eternidade da natureza, antes do homem e depois dele (cf. CAUQUELIN, 2007,p. 39).

Ainda sobre a pintura de paisagem, Schelling²² (apud WANNER, 2010, p.67) acreditava que a pintura de paisagem poderia ser entendida como algo retirado da natureza, que proporcionaria sensações diversas a quem a contemplasse. A comparação entre o posicionamento de Debray e Schelling, estabelece semelhanças entre seus discursos, pois, para eles, a arte, mais especificamente a paisagem, não poderia representar de uma maneira legítima todos os seus elementos naturais e sua exuberância.

Wanner (2010, p.68) faz referência também o termo *landscape*, cuja origem é dada por volta do final do século XVI, com a pintura dos mestres holandeses; este termo referia-se a uma região, área de terra, cenário, panorama ou vista de determinado local e, com o tempo, passa a ser ligado na arte a uma pintura/composição que retrata a terra.

No estudo sobre os panoramas na Paisagem Brasileira, Eliane Considera, aponta que eles agiriam como simulacros²³ na medida em que eram representados condensando a vista, unindo e aproximando locais mais distantes (apud FRANÇA, 2008, p.504)

O que existe de natural na natureza, sua sensualidade imediata, só seria percebido por meio de uma construção mental. O “mostrado” (natureza) e o “mostrar” (a arte) concorrem então para situar concomitantemente a necessidade e a resposta e se conservam mutuamente. A arte estabelece aquilo que vemos (cf. CAUQUELIN, 2007, p.86) e o conjunto do que se vê (também chamado de composição) é a paisagem.

²² (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Leonberg, agora Alemanha, 1775-Baz Ragaz, Suíça, 1854) filósofo alemão. Um dos maiores expoentes do idealismo e tendência romântica na filosofia alemã, a sua precocidade grande é evidente no fato de que após oito anos dominou as línguas clássicas, e antes dos vinte anos já havia desenvolvido um sistema filosófico próprio.

²³ Simulacros:

Para Cauquelin, a percepção da paisagem seria uma evidência, uma imposição implícita, pois ela está exposta, apresentada aos sentidos. Esta percepção, de alguma forma representaria a realidade de algum local? Ou melhor, representa algo real? A paisagem não tem nenhuma necessidade de legitimação como algo real, ela parece bastar-se em si mesma, em suas perfeitas formas naturais. A paisagem não se limita àquilo que apresenta.

Através da moldura vista enquanto janela para fora, percebemos a paisagem como o campo de uma possibilidade de existência. Desde o Renascimento, a janela é um instrumento paisagístico por excelência. Para o arquiteto renascentista Alberti, a arte era uma janela aberta para o mundo. Para Cauquelin, a moldura é o instrumento perfeito para anunciar a possibilidade de continuação da paisagem ao infinito. (2007, p. 139).

Percebe-se desta forma a importância de uma imagem que permita essa continuidade com a realidade. Hoje o conceito de paisagem sofreu uma ampliação desmedida, mas, no que diz respeito à pintura de paisagem, nosso objeto, o espaço emoldurado, é que pode nos levar a imaginar o extramoldura presente na semelhança com o natural e o seu significado cultural.

Por fim, voltamos aos elementos que fazem parte da composição de uma paisagem, entendendo-se aqui que a paisagem (enquanto pintura) vai além de um simples recorte delimitado em uma moldura, ou seja, a interpretação deste recorte nos levará a uma possível realização do todo, ainda que somente na imaginação (o infinito já mencionado).

Uma forma de realizar uma pintura que se encontre na categoria de paisagem necessita de alguns aspectos (ou garantias - mesmo que implícitas

da presença dos quatro elementos da natureza (a água, o fogo, a terra e o ar). Para Cauquelin, é preciso que esses elementos apareçam na paisagem para que nela se possa acreditar. Wanner (2010, p. 69) nos diz que “a paisagem abrange características visíveis de uma área de terra, incluindo elementos físicos tal como *landforms*, elementos da flora e fauna, elementos abstratos e humanos”. Há também as pinturas de paisagens urbanas, que demandam uma sintaxe tanto quanto a paisagem natural.

Capítulo 3 – A pintura de paisagem na produção plástica de MS

3.1 A pintura de paisagem na produção plástica de Mato Grosso do Sul

A base das pinturas de paisagens propostas pelos artistas sul-mato-grossenses selecionados para fazerem parte deste estudo assenta-se sobre um processo de transculturação. Esses artistas investem na construção de uma visualidade local plural, criando imagens nos limites dos ícones regionais, os quais nem sempre são suficientemente contraditórios, a ponto de revelarem a riqueza da cultura regional, e nem suficientemente descontínuos para estimular a renovação (cf. MENEGAZZO, 2011).

A transculturação pode ser vista como um instrumento para a superação de um quadro de dominação (já discutido no primeiro capítulo); portanto, ela preservaria um conjunto importante de valores culturais de tradições locais, anteriormente vistos pejorativamente como “nativos”. Aqui podemos mencionar como exemplos, a viola de cocho, o sobá e a polca-rock como objetos culturais locais que passaram por diferentes estágios de transculturação e que hoje são valorizados justamente por representarem um “cadinho” cultural. Neste sentido, verificamos que o processo de transculturação oferece, por meio da troca e da assimilação de outras estruturas culturais, um leque de tendências renovadoras, permitindo a continuação/conservação dos valores locais. Pensado nesta perspectiva, o regionalismo teria sua tradição/identidade mantida, ao mesmo tempo em que haveria o desenvolvimento da cultura local.

Sabemos pelo pensamento de Renato Ortiz que a identidade sempre passa pela interferência pessoal de um determinado local (pessoas,

instituições), que acaba por simplificá-la como algo estável. No entanto, como conceber uma estabilidade ao tratarmos de construções culturais (em nosso caso pictóricas) realizadas pelo sujeito contemporâneo? Um sujeito que não possui uma identidade fixa, mas uma que é transformada a todo o momento através das diversas informações a que tem acesso.

Neste sentido, as representações pictóricas de Mato Grosso do Sul não poderiam ser vistas sem a análise das questões políticas, econômicas e sociais que contribuíram com elementos concretos e imaginários para a formação da realidade cultural, delimitando o quadro de uma identidade regional.

Quando da divisão de Mato Grosso, as representações artísticas de Mato Grosso do Sul se vincularam a uma política que tratava como uma espécie de obrigação constituir uma tradição cultural local. Para isso, a representação das paisagens naturais foi um sólido ponto de partida, pois estabelecia, desde o início, um forte elo entre a exuberância natural e o nome do Estado, o que permitia, também, explorar o viés pitoresco. A obra de Aline Figueiredo, *Artes plásticas no Centro-Oeste*, datada de 1979, já citada, é de grande importância para entendermos a questão da identidade e da tradição de Mato Grosso do Sul a que estamos nos referindo. A autora publica esta obra logo após a divisão de Mato Grosso e criação de Mato Grosso do Sul, trazendo em seu texto diversas passagens críticas sobre o momento histórico em questão,

Campo Grande vive momentos de maior euforia na sua história. Acaba de passar à categoria de capital, e mais, deverá abrigar a modernização do conceito político-administrativo para governar o jovem e progressista Mato Grosso do Sul, que a colocará numa posição importante nos contextos do desenvolvimento nacional. Dentro desse clima, tudo será possível acontecer (1979, p.178).

A citação acima traduz num tom irônico e desafiador o que poderia vir a acontecer no recém-criado estado. A autora alterna momentos nos quais indica que a capital, antes mesmo de sua criação, (com o auxílio constante de Mato Grosso) demonstrava um comportamento como se já tivesse tal *status*, e que estaria sujeita a grandes modificações devido à presença do governo: “o campo-grandense ansiou por essa proximidade e apoio e deveria agora saber tirar proveito, se não lhe faltarem lideranças atualizadas e esclarecidas” (1979, p.179). No entanto, ao tornar-se de fato capital, ainda segundo Figueiredo, o que se observou foi a proliferação de pensamentos provincianos com relação às artes, bem como em relação a sua promoção, situação que poderia influenciar negativamente na construção das políticas referentes à cultura na região.

A autora complementa que

A verdade é que a situação artística no sul do estado, no momento de sua divisão, é de se lamentar, frente às grandes perspectivas que tal evento descortina. Entretanto, existem artistas e intelectuais campo-grandenses, produtos de uma circunstância que se revelou de valor histórico. A oportunidade que tais elementos possam vir a ter é de fundamental importância para um florescimento cultural realmente de interesse e nível nacional. (...) Corumbá, segunda maior cidade de Mato Grosso do Sul, sentiu a divisão muito particularmente, uma vez que se prepara para viver o Pantanal dividido, abandonando o projeto de se tornar capital de um Estado pantaneiro. Por outro lado, assume, com a divisão, uma posição de fundamental importância no novo contexto: além de representar o potencial econômico mais significativo, passa a constituir, com os seus duzentos anos, a maior bagagem histórica necessária à expressão da cultura sul-mato-grossense (1979, p.180).

E é justamente sob esta ótica, de certa forma inquietante, que a população em geral e os governantes começam a criar, primeiramente, discursos sobre a representação da identidade, da tradição e do regionalismo local, institucionalizando estes discursos posteriormente. Retome-se aqui a fala

de Chiappini (1995, p.159) citada no primeiro capítulo: “campo minado de preconceitos, o regionalismo se presta a equívocos da crítica”. Trazendo essa idéia para a realidade sul-mato-grossense, consideramos que a autora exemplifica esses equívocos pela visão de uma parte da crítica nacional (em nosso caso Estadual) sobre a questão do regionalismo que, equivocadamente, acredita que para ser regional basta falar da história local, seus testemunhos, contos e lendas; por outro lado, sabe-se que “tanto o regional quanto o universal são efeitos de sentido de textos atrelados, primeiramente, a referenciais geográficos e ao conteúdo temático” (MENEGAZZO, 2009, p.62). Nestes termos, houve a expectativa de que ao se dividir o Estado, a cultura também seria dividida e se diferenciaria, despertando nos governantes (principalmente) e na população a necessidade de se definir culturalmente. A identidade só tem sentido na medida em que reflete a diferença, sendo, portanto, decisivo que seja produzida/inventada, explicitada e divulgada (ainda que radicalmente).

Percebemos que estudar a questão da identidade em Mato Grosso do Sul abre um leque para reflexões, uma vez que exige reconhecer a tradição a partir da qual foi estabelecida. Partimos agora para a seguinte questão: em que medida a pintura de paisagem pode ser vista como um dos elementos da tradição cultural local? Retomando o objetivo central do nosso trabalho, verificaremos, então, como se estabelece a relação entre a pintura de paisagem e a identidade cultural.

Traçando uma das direções pelas quais a identidade se fundamenta, temos o pensamento de Ulpiano Bezerra de Meneses²⁴ de que a identidade se fundamenta no presente, nas necessidades do cotidiano, embora busque referenciais no passado, que, no entanto, é sempre construído e reconstruído a partir do presente, para atender nossas necessidades.

Javier Maderuelo diz que a paisagem não é sinônimo de natureza, nem do meio físico que nos rodeia ou sobre o qual nos situamos, mas uma elaboração mental que realizamos através dos fenômenos da cultura (2010, p. 14). Portanto, não é de estranhar que a paisagem designe tanto o entorno real quanto sua imagem. Geógrafos e artistas puderam oferecer visões paisagistas do mundo antes de os homens serem capazes de descobrir no seu entorno o que ele contém de paisagem. Esta, mesmo que de exuberante natureza, é sempre artificial, porque, ainda acompanhando o raciocínio de Maderuelo,

Quando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos, porque estamos en disposición de disfrutar con el mero acto de su contemplación. Por tanto, el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza, que en sí mismos no son ni bellos ni feos, sino que se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación. Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma um lugar em paisaje.²⁵ (2010, p.16-17).

Mato Grosso do Sul convive muito de perto com imagens da natureza e isto marcou grande parte de suas produções artísticas de um modo, muitas

²⁴ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Identidade cultural e museus: uma relação problemática. Palestra proferida no III Fórum Estadual de Museus, em Santa Maria, RS, 1992. Textodatilografado/fotocopiado, p.17.

²⁵ quando chamamos de paisagem um território ou campo é porque estamos contemplando-o com olhos estéticos, porque estamos com disposição para desfrutar o mero ato de sua contemplação. Portanto, a paisagem não é algo que está no território ou na natureza, que em si mesmos não são belos nem feios, mas sim na visada de quem contempla e quer sentir prazer na contemplação. É a intencionalidade estética que transforma um lugar em paisagem .

vezes, excessivo. O que pode haver de interessante na construção dessa visualidade “natural” é sua objetividade na configuração de aspectos localistas, e que tem provocado mudanças de foco e intensidade de acordo com o momento político, econômico ou social. Na medida em que há transformações econômicas que exigem transformações na produção, a paisagem vai se modificando.

O que vamos observar nas paisagens selecionadas neste estudo, elaboradas por artistas sul-mato-grossenses, é um esforço em, ao mesmo tempo, rasurar o discurso político de interesses econômicos, que visa apresentar o Estado como ponto turístico, e construir uma visualidade única em sua diversidade.

A presença de discursos com o intuito de reforçar a independência de Mato Grosso do Sul e de divulgar “as belezas de nosso Estado” é presença constante em publicações das mais variadas instituições. Campestrini (2001, p.147) na 2ª edição de seu livro *História de Mato Grosso do Sul*, ao tratar da cultura local, reforça o pensamento de criação de uma nova cultura em nosso Estado, “é surpreendente o desenvolvimento de Mato Grosso do Sul na área cultural. As artes apresentam já uma sensível melhora na qualidade”. Nesta afirmação, entende-se que, com a criação de Mato Grosso do Sul, toda a cultura que aqui já existia tivesse ficado para trás, em Mato Grosso.

O *Guia de Mapeamento Cultural de Mato Grosso do Sul*, publicado pelo Governo do Estado em parceria com a Secretaria de Cultura, no ano de 2005, teve como objetivo inventariar o patrimônio material e imaterial, através do levantamento das manifestações culturais populares e eruditas de nosso

Estado, coletando informações de quem produz e gera a cultura desta região, traz, como apresentação, um texto de autoria do governador em exercício na época. O título do texto é “Um retrato de nossa alma” e faz referência a povos que influenciaram a cultura local, mas em nenhum momento cita o Estado de Mato Grosso como “colaborador/pai” da cultura primeira, ainda enquanto estado uno:

Não menos importante para a composição dessa rica herança fundadora são as contribuições de gaúchos, paulistas, mineiros e nordestinos em geral, atraídos em sucessivas etapas pelas oportunidades econômicas oferecidas por uma terra generosa. (...) Nesse sentido, se é certo que o processo cultural tem dinâmica permanente, mas a cultura se assenta em fundamentos sólidos que transcende gerações, então podemos afirmar que Mato Grosso do Sul tem um dos mais ricos e plurais acervos de valores culturais (Santos, 2005, p.7).

O discurso de José Orcírio dos Santos reforça apenas a questão econômica se entrelaçando na questão cultural. Nas páginas subsequentes do Guia encontramos uma densa pesquisa na tentativa de catalogar os produtores e os espaços dedicados à cultura de Mato Grosso do Sul. As imagens presentes na publicação reforçam a paisagem da natureza local como foco principal dos trabalhos artísticos do Estado, como podemos observar nas Figuras 17, 18, 19 e 20 de autoria do fotógrafo Jeffeson Ravedutti.

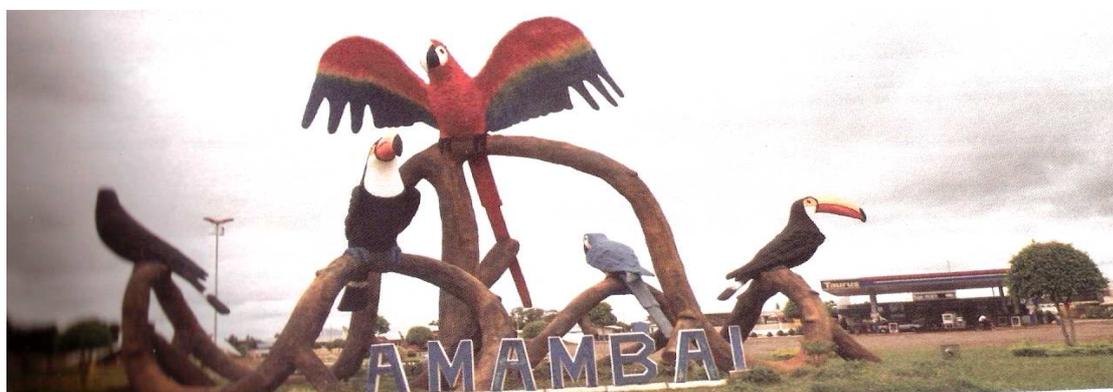


FIGURA 17 – *Fotografia Município de Amambai* – Jeffeson Ravedutti, 2005
Fonte: GUIA CULTURAL DE MATO GROSSO DO SUL. CG, 2005.



FIGURAS 18 e 19 – *Fotografias dos Municípios de Antonio João e de Bonito (respectivamente)* – Jeffeson Ravedutti, 2005
Fonte: GUIA CULTURAL DE MATO GROSSO DO SUL. CG, 2005.

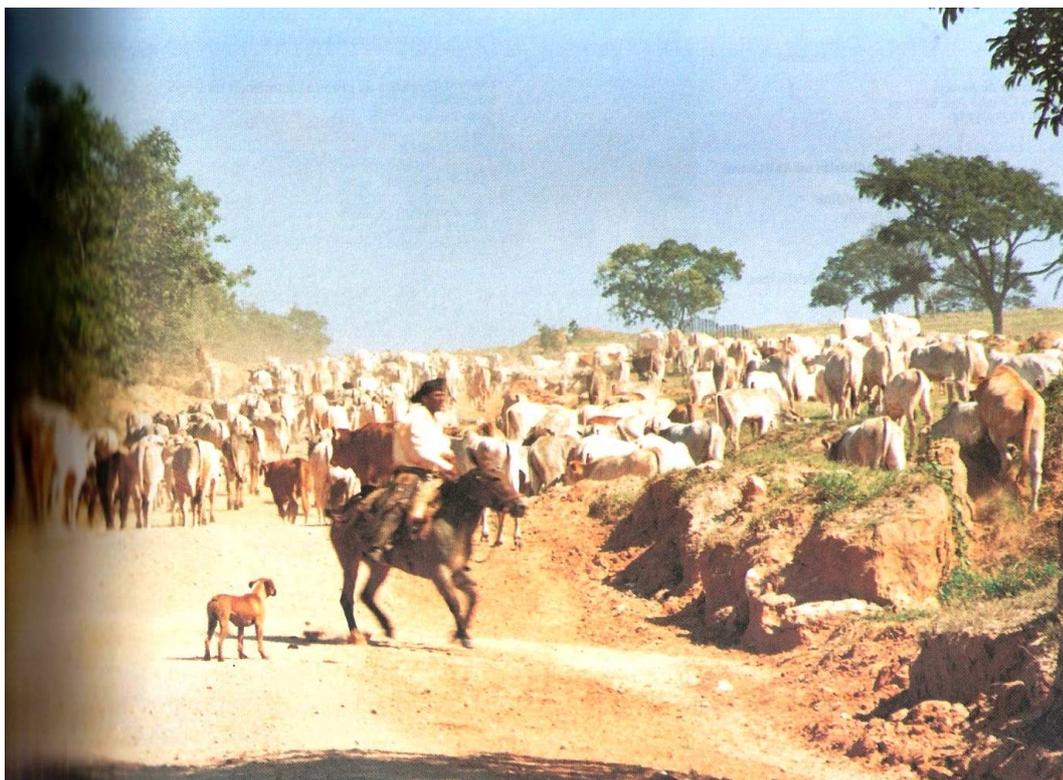


FIGURA 20 – *Fotografia Município de Figueirão* – Jeffeson Ravedutti, 2005
Fonte: GUIA CULTURAL DE MATO GROSSO DO SUL. CG, 2005.

Na publicação intitulada *Cultura e Arte em Mato Grosso do Sul*, realizada pelo Governo do Estado, juntamente com as Secretarias de Cultura e Educação, no ano de 2006, Menegazzo (2006, p. 28) busca uma explicação para as questões da tradição e da cultura em Mato Grosso do Sul, ao apresentar as produções artísticas do Estado. A autora esclarece que “uma divisão política não implica uma divisão cultural, logo, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso estão assentados sobre uma mesma base cultural”. Mesmo estando em um material institucional distribuído em todas as Escolas da Rede Estadual, o texto critica a posição de uma “nova cultura” para Mato Grosso do Sul. Apresenta as consequências da divisão do Estado na produção plástica das décadas de 1980 e 90, marcadas pela afirmação de uma identidade, na maioria das vezes, fomentada pelo governo estadual.

Nesta mesma publicação, Marlei Sigristi (2006, p.61) aborda a questão da cultura popular e dos seus ícones contribuindo para a formação de uma identidade regional, em contradição com Menegazzo. A autora salienta a posição geográfica do Estado, “privilegiada por estar próximo aos grandes centros consumidores do país e ainda possuir vinte e cinco por cento de sua área ocupada por um santuário ecológico, o Pantanal”, reforça a economia com a vinda de turistas em busca da natureza e cita que:

A natureza, como principal motivadora da movimentação de milhares de pessoas no pantanal, já é suficiente para registrar o apelo imagético usado pela mídia e pela venda de artesanatos, souvenirs e outros produtos ligados ao turismo. Só isso bastaria para nos levar à percepção de um imaginário sócio-cultural, marcado principalmente pela utilização das figuras dos bichos do Pantanal (2006, p.61).

Sigristi aponta ainda para outros elementos construídos pelo imaginário do povo sul-mato-grossense que também reforçam a tendência regional, tais

como a flora, as expressões locais, hábitos e figuras como o boi e suas pluralidades, como por exemplo a visão do desbravador-pioneiro, o vaqueiro, o cavalo e o peão com suas vestimentas que acabaram tornando-se personagens das representações pictóricas da região (2006, p.62).

Falando para a revista *Cultura em MS*, Albana Xavier Nogueira (2008, p.12) afirma que apoiar-se no turismo como meio de resgate da cultura local é um risco, pois ao mesmo tempo em que fomenta a produção e o conhecimento desta cultura, pode, a médio e longo prazo, propiciar uma “descaracterização”. Há que se levar em conta, que os visitantes trazem palavras, costumes, modos de ser que vão sendo assimilados pelos habitantes locais e “isso faz parte do dinamismo da cultura, que precisa ser revitalizada para sobreviver, principalmente num mundo em transformação, em que o multiculturalismo, a diversidade e o hibridismo cultural intensificam-se cada vez mais”.

Mesmo que pareça contraditório, e a cultura se assenta também nas contradições, a persistência de determinadas imagens não é mera reação de um povo e de seus artistas para impedir o que vem de fora, negar suas origens ou dar as costas à realidade global. Antes, trata-se de deslocar o que está posto como estereótipo de consumo fácil e espetacular e recuperar a memória de sua tradição.

3.2. Os artistas e suas obras: a pintura de paisagem em Mato Grosso do Sul

Para dar início ao estudo do objeto específico deste trabalho, selecionamos obras de Humberto Espíndola²⁶. É inegável que se trata do grande nome da história da arte em Mato Grosso do Sul, a começar por sua atuação como artista, até hoje; e que nos anos 1960 e 70 ultrapassou os limites regionais e internacionais, apresentando-se e sendo premiado na XI Bienal Internacional de São Paulo, em 1971, e como representante do Brasil na XXXVI Bienal de Veneza, em 1972. Outro dado importante neste reconhecimento é sua condição de animador cultural, incentivador das artes visuais por todo o Estado e Região Centro-Oeste, até os nossos dias.

Em sua obra podemos verificar a construção de uma visualidade centrada na busca de signos que possam, em maior ou menor grau, oferecer ao observador o reconhecimento de aspectos da cultura local. Pensada nesta perspectiva, Humberto Espíndola faz parte de um grupo de artistas que constituiu, nos anos 1970, um feixe de “metáforas do Brasil” (cf. CHIARELLI, 2001, p. 263), a partir da reutilização de imagens de segunda geração, tal como os artistas *pop* americanos. No entanto, de acordo com Tadeu Chiarelli (2001, p.262), enquanto os artistas norte americanos têm para com as imagens um olhar irônico e *blasé*, os artistas brasileiros investem no engajamento apaixonado das imagens escolhidas. É neste aspecto que enfocamos, aqui, a obra de Espíndola.

²⁶ Nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul/MS no ano de 1943, onde reside, é Bacharel em Jornalismo pela Universidade Católica do Paraná, Curitiba - 1965.



FIGURA 21 - *Coroa de Chifres*, 1971 – Humberto Espíndola
Fonte: www.humbertoespindola.com.br
Coleção do Artista

A tela *Coroa de Chifres* - Figura 21 revela-se como uma paisagem simbólica, apresentando elementos regionais, econômicos e políticos. A terra/chão/pasto é representada em primeiro plano num verde de tonalidade forte, em pintura chapada, sem sobreposição de tons. Neste aspecto, utiliza o referencial pictórico da *pop* arte americana. A cerca de arame farpado sobre o verde contínuo, ao mesmo tempo em que fecha a ideia de pasto, indica a mobilidade das fronteiras, uma vez que o arame multiplica o horizonte transcendendo sua linha única, tão cara, por sua vez, ao paradigma clássico. A inclusão de linhas horizontais onduladas, a partir da metade do quadro, também aponta para esta mobilidade.

As sombras pretas remetem aos bois, com chifres organizados de maneira a resultarem em uma coroa, apresentando “um outro” horizonte

pintado em vermelho escuro que, além de reter o significado de posse também prenuncia paixão e poder. Organizado visualmente onde estaria um pôr do sol, a presença do poder aqui se intensifica, transmitido pela agressividade aguda da coroa e dos arames farpados que indicam os seus limites. No centro superior da tela encontramos um céu azul, com uma única estrela também centralizada na composição, a estrela que sintetiza o estado, uno, Mato Grosso, que ainda existia neste período.

O emprego dos signos referenciais da cultura mato-grossense – o boi metonimicamente apresentado pelos chifres; o pasto, signo da posse da terra e do poder consequente; o arame como fronteira e a estrela como unidade – faz deste quadro um objeto de profundo significado para o objetivo que buscamos alcançar: estabelecer relações entre a pintura de paisagem e a identidade cultural de Mato Grosso do Sul.

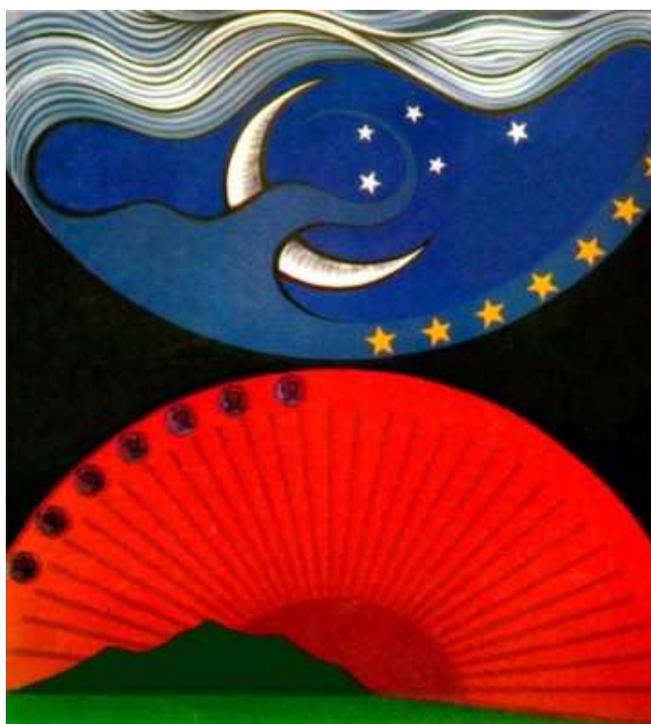


FIGURA 22 - *O dia e a noite*, 1970 – Humberto Espíndola
Fonte: www.humbertoespindola.com.br
Coleção do Artista

Na segunda tela, intitulada *O Dia e a Noite* - Figura 22, a paisagem representa dois momentos distintos. No canto inferior esquerdo do quadro podemos ver um pasto com montanhas em dois tons de verde, uma referência constante na obra de Espíndola à Chapada dos Guimarães. No plano posterior, um por de sol traz em alguns pontos finais de seus raios, à esquerda, sete círculos com representações de bois em seu interior. Estes círculos são moedas, nas quais a cabeça do boi é a esfinge, demonstrando a relação entre pecus (boi) e pecúnia (dinheiro), a pecuária e a economia do estado. Esta relação se estabeleceu desde o início na obra de Espíndola (cf. FIGUEIREDO, 1979, p.191).

Trata-se de uma paisagem organizada geometricamente em dois semicírculos. A divisão entre o dia e a noite feita através de um fundo preto, indica a neutralidade entre o antes e o depois. Na parte superior da tela temos a lua, fator regulador da fortuna em todas as esferas naturais, mas que, no entanto, está dividida por uma névoa deixando explícito que ali estariam também dois chifres bovinos. Novamente temos a relação: pecuária/poder/dinheiro. Ao invés de moedas, no entanto, o artista utiliza-se de sete estrelas amarelas e toda a composição referente à noite transmite tons de azul e branco, contendo mais cinco estrelas que remetem à bandeira do Brasil. Estas obras são do período anterior à divisão do Estado de Mato Grosso, enquanto que as duas próximas fazem parte do período pós-divisão. Os **resultados plásticos** são distintos, pois nos quadros produzidos anteriormente à divisão o artista priorizava cores mais fortes e imagens mais planas, no entanto, a temática da bovinocultura continua sendo comum nos dois períodos pré e pós-divisão do Estado.



FIGURA 23 - *Portal*, 1980 – Série Queixadas – Humberto Espíndola
Fonte: www.humbertoespíndola.com.br
Acervo do Artista

Na obra *Portal* - Figura 23, o artista deixa explícita uma paisagem figurativa, o que não costuma ser muito comum em suas obras, e utiliza tons próximos dos naturais. Geralmente nas obras de Espíndola, as paisagens são apenas esboçadas, compondo um cenário, mas aqui representa uma morraria ao fundo, emoldurada pela linha do horizonte que vai se tornando azulado na medida em que os elementos se distanciam do primeiro plano e se aproximam do fundo do quadro. A significância principal desta obra está no seu centro, onde o autor representa um portal com ossos maxilares bovinos, duas “queixadas”, a partir das quais delinea-se um caminho que leva ao horizonte. Olhada em conjunto, o portal é uma grande boca aberta que engoliu a paisagem. Embora tudo pareça estar no seu lugar, as nuvens escuras que

recobrem a superfície concorrem para o desequilíbrio natural. Aqui a ideia de divisão está representada, configurada em um espaço antes do portal e um espaço depois. A presença do portal também remete ao imaginário popular que vê a Chapada dos Guimarães como um espaço esotérico.

No período da divisão do Estado, a obra de Espíndola se torna uma crônica histórica, basta para isto lembrar a série “Divisão do Estado”, composta de seis grandes telas repletas de signos que promovem a universalização da história local, Nos períodos posteriores o artista não abandona este papel narrativo, mas passa a segmentar os signos, tornando-os temas de suas séries: Rosas e rosetas; Cerâmica kadiwéu; Couros; Cupins, entre muitos outros.



FIGURA 24 – Arena, 2001. Humberto Espíndola
Fonte: www.humbertoespindola.com.br
Acervo Particular Maria Adélia Menegazzo

O quadro *Arena*, de 2001 - Figura 24 remonta os signos das diversas fases. Pedacos de couro de boi colados na base e na parte centro-superior do quadro recebem marcas de propriedade pirografadas. Na base, uma cruz patada é também o centro de uma roseta (ou crachá) de premiação, nas cores verde e amarelo, remetendo à ideia de campeão nacional. A pirografia no alto do quadro traz as letras H e E, marcando a posse do artista sobre o espaço do quadro. Também ali se repete a cruz patada que indica a presença dos quatro elementos: ar, terra, fogo e água e suas qualidades: calor, secura, humidade e frio. O quadro, como um todo, estabelece a relação entre o homem que possui o animal e a terra, esta última visível no aproveitamento dos veios da madeira (suporte do quadro), dos quais o artista retira a semelhança com as curvas de nível da terra cultivada. A predominância dos tons terrosos reforça a ideia de espaço delimitado – a arena do título um espaço de exibições de força e poder, tanto do homem como do animal. Espíndola enfatiza a imagem do campeão brasileiro, mas não descarta a morte no fundo preto do quadro.

Enquanto a obra de Humberto Espíndola apoia-se na *Bovinocultura*, fazendo do boi o grande ícone da cultura local, em Corumbá, Jorapimo – José Romão Pinto de Moraes²⁷ – elege as paisagens do Rio Paraguai, da região do Porto da cidade e do Pantanal para fazer seus quadros. Em depoimento, Jorapimo enfatiza o trabalho técnico e o tema de sua obra:

Eu desenvolvi, ao longo dos anos, uma técnica inconfundível, um espatulado que só eu posso utilizar. Isto é uma marca da minha linguagem. Domino matematicamente a composição geométrica de

²⁷ Nasceu na cidade de Corumbá – MS, no ano de 1937, autodidata, viveu entre os anos de 1957 à 1964 em Campinas, estado de São Paulo onde se dedica à pintura a partir de 1961 e inicia pesquisa sobre padronagens de tecidos . Em 1968 vem para Campo Grande, em 1969 reside em Cuiabá, e volta à Campinas entre os anos de 1970 à 1974. Retorna a sua cidade natal em 1974 onde permanece até seus últimos dias de vida, falece em 22 de novembro do ano de 1999, em Campo Grande MS, onde habitava temporariamente para tratamentos de saúde.

uma superfície. Mas as pessoas me reconhecem pelos temas de meus quadros e eu gosto disso. (ROSA et al., 1992, p.273)



FIGURA 25 - *Porto de Corumbá*, déc.1970 - Jorapimo
Fonte: Acervo MARCO

Jorapimo é um dos chamados artistas históricos de Mato Grosso do Sul e sua obra configura de maneira singular as paisagens da região de Corumbá e do Pantanal. Representante do momento anterior à divisão do Estado de Mato Grosso, a obra intitulada *Porto de Corumbá* - Figura 24, permite observar, a princípio, uma figuração descritiva, na qual a linha divisória entre o porto e o rio não é nítida. A área do porto de Corumbá é uma das paisagens mais frequentes no imaginário popular daquela região, seja por sua importância econômica, seja pela presença estratégica nas festas de São João, quando as pessoas entram no rio para dar banho nas imagens do santo, segundo o ritual da cultura local. No quadro, as cores azuladas e acinzentadas - com predominância de cores frias - produzem um efeito de tranquilidade, devido à

atmosfera esbranquiçada, causada pela intensidade de luz que o recobre. Os traços são realistas, com a presença de perspectiva, relacionando a obra de Jorapimo a uma vertente acadêmica de grande qualidade. Há que se ressaltar a presença da água em movimento, o que nos leva a questões de deslocamentos, de ciclos se rompendo e se renovando a todo o momento.



FIGURA 26: *Pássaros*, 1983 - Jorapimo
Fonte: Acervo MARCO

A visão telúrica do ambiente em que vive é sua constante, o que varia é a forma de representá-la. Em *Pássaros* - Figura 26, a representação de sua região – O Pantanal – está explícita com elementos típicos do local, como os tuiuiús, os camalotes e o pôr do sol, o que nos chama a atenção são estes ícones do pantanal permeados por uma representação em que o artista brinca com as cores; por exemplo, mesmo estando com uma única cor com sombra, os pássaros são passíveis de serem reconhecidos em sua espécie, o pôr do

sol com o horizonte está carregado com as cores da bandeira do Brasil. O regional aqui, não se esquece do nacional.

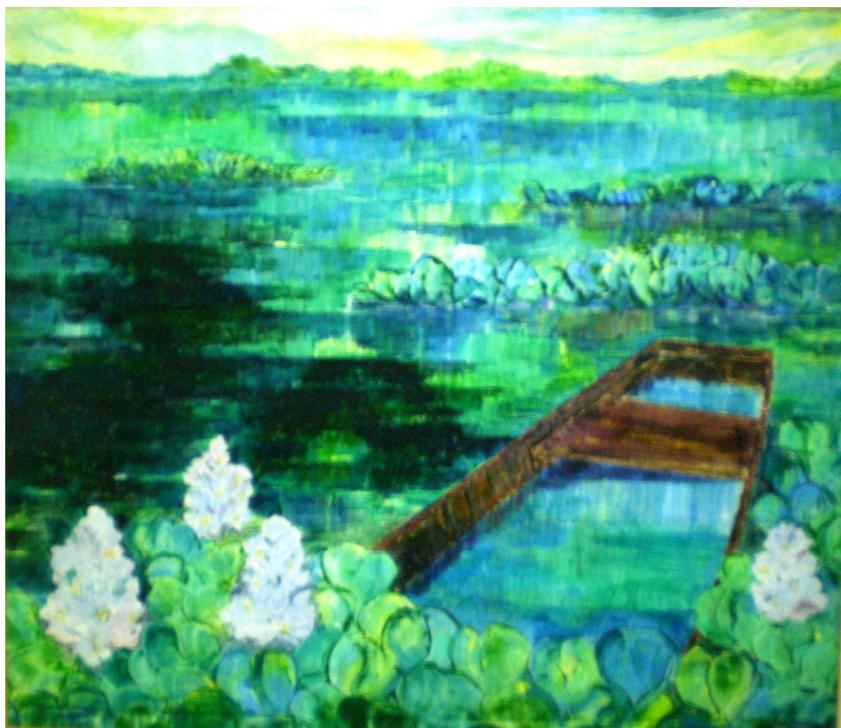


FIGURA 27 - *Barco no Camalote*, 1986 - Jorapimo
Fonte: Acervo MARCO

No quadro *Barco de Camalote* - Figura 27, o modo de representar a planta típica dos rios da região está relacionado com os quadros do artista impressionista Claude Monet. As cores frias com traços borrados se misturam entre a água e o horizonte, este já não mais firmemente demarcado. Apresenta ainda, a metade de um barco vazio submerso na água indicando que este está há algum tempo sem ser utilizado. Ao mesmo tempo, o fato de o barco não oferecer limites para a água que está fora e dentro dele, cria o efeito de continuidade. Neste quadro podemos supor o processo de apropriação e deslocamento presente em objetos culturais. A paisagem, mesmo que sob as pinceladas e a visão desfocada impressionistas, traz os elementos próprios do lugar em que o artista se estabelece. O reconhecimento dos camalotes, do tipo

de barco e a presença do horizonte na parte superior do quadro seriam os traços pitorescos.



FIGURA 28 – Título desconhecido, s/d. Jorapimo
Fonte: <http://www.riosvivos.org.br/canal.php?mat=14371>

A última obra do artista apresentada neste estudo - Figura 28 é das mais extremas na caracterização da região. O artista mais uma vez pinta o pôr do sol, mas agora com cores fortes, quentes que traduzem a energia e a força do trabalho/trabalhador local. A travessia das águas realizada por peões e animais é uma imagem frequente na região do Pantanal, dada muitas vezes por causa das enchentes do Rio Paraguai. O deslocamento dos animais para as partes mais altas de pasto leva a questões econômicas da região. No quadro, a diferença entre o céu e as águas do rio são sutis, divididas apenas pela linha do horizonte. As pinceladas em diferentes direções criam um efeito de movimento, principalmente em torno do grupo de peões e animais, na base do

quadro. A paisagem tem aqui o elemento humano acrescentado, de modo a torná-la singular.

Recuperando a afirmação de Albana Xavier Nogueira (2008, p. 13), a cultura pantaneira não está morrendo, está se transformando e, em termos históricos e culturais, “o Pantanal existirá enquanto o pantaneiro típico estiver por lá. Quando ele sair de vez, o significado do Pantanal, cuja imagem fixamos em nossa memória, passará a não mais existir, pois outro Pantanal diferente ocupará o seu lugar”. Neste sentido, a obra de Jorapimo vai ao encontro desta manutenção de valores configurados plasticamente.

É necessário retomar e compreender um aspecto da representação da paisagem que é sua capacidade de se instituir como moldura e condição de um ponto de vista da relação homem-natureza (cf. CAUQUELIN, 2007, p. 31); e também não relegar o fato de que, hoje, se vive intensamente nas chamadas paisagens urbanas.

As obras selecionadas do artista Fausto Furlan²⁸ possuem, entre si, características muito parecidas: são todas paisagens urbanas da cidade de Campo Grande em momentos pré e pós-divisão do estado de Mato Grosso.

²⁸ Fausto Furlan é pintor e cenógrafo, nascido em 1927 em Oderzzo (Itália), mas que ao chegar a Mato Grosso depois de percorrer as grandes cidades brasileiras e países sulamericanos e da Europa, escolheu Campo Grande para morar.



FIGURA 29 - *Canteiro da Av. Afonso Pena*, déc.1970 – Fausto Furlan
Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Campo Grande

Na primeira tela intitulada *Canteiro da Avenida Afonso Pena* - Figura 29, que apresenta a maior avenida da cidade de Campo Grande, a capital do Estado de Mato Grosso do Sul, o artista prioriza a perspectiva para demonstrar a sua imponência. De fato, a organização dos elementos na composição impõe um percurso de leitura a partir do primeiro plano que está coberto de vegetação, formando um longo triângulo em direção ao centro. O artista reproduz o canteiro central da avenida de modo a estabelecer um contraponto em relação aos edifícios construídos ao longo do caminho e que favorecem o enquadramento e a leitura em perspectiva. Cabe observar que a cidade de Campo Grande convive até hoje com grandes áreas cobertas de vegetação, (na maioria parques que são áreas desmatadas e cuja paisagem é artificial) responsáveis em parte pela qualidade de vida da população. O artista utiliza tons próximos aos da realidade para criar sua composição, um céu azul com

algumas nuvens indicando um clima agradável, diversas tonalidades da cor verde para ressaltar a vegetação na paisagem urbana, mas ainda muito natural, canteiros ruas cercadas de arvoredo em sua extensão são responsáveis pelo contraste com algumas construções, indicando possibilidades de crescimento próspero do local.

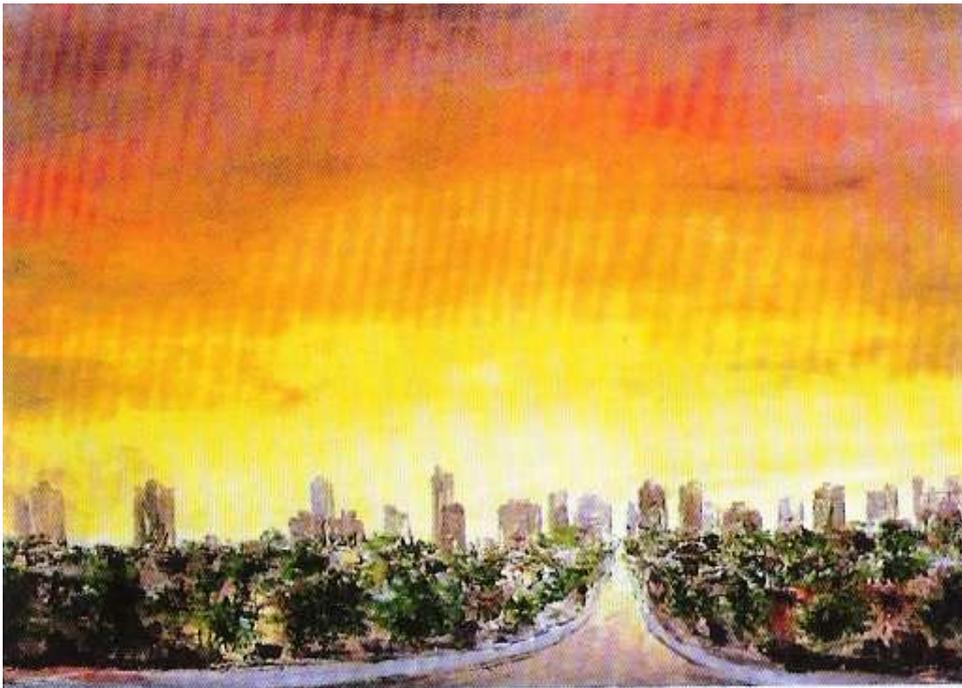


FIGURA 30 - *Pôr do Sol no Centro de Campo Grande*, 1970 – Fausto Furlan
Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Campo Grande

Na obra *Pôr do Sol* - Figura 30, o artista utiliza um tema bastante explorado em pinturas de paisagens, como o título indica, com a diferença de estar representando o centro de uma cidade e não o campo. No pôr do sol de Furlan o que aparece é o local onde a economia circula, mas com a necessidade de ostentar a paisagem natural presente no perímetro urbano de Campo Grande. Mais uma vez encontramos edifícios no horizonte, construções

permeadas pela vegetação local e um céu ocupando praticamente dois terços da tela, enfatizando seu papel embelezador.

Percebe-se nestas duas obras, pintadas na década de 1970, uma técnica de pinceladas carregadas de tintas, proporcionando texturas que interferem nas formas. O artista se esforça em representar a cidade e a natureza como um todo, reforçando a ideia de exuberância e amplitude expressas no nome do estado e do município, respectivamente.

Nas obras referentes ao período pós-divisão de Mato Grosso, encontramos no trabalho de Furlan representações de Campo Grande, agora capital. As cenas escolhidas são apresentadas de maneira mais leve, com pinceladas e traços mais limpos, com menor quantidade de tinta, como que demonstrando através do resultado plástico que a cidade conseguiu alcançar objetivos de calma e tranquilidade.



FIGURA 31 - *Feira Central e Turística*, 2010 – Fausto Furlan
Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Campo Grande

Na obra *Feira Central e Turística* - Figura 30, o artista escolhe um ponto turístico da capital e não se preocupa em mostrar as construções arquitetônicas ao seu redor. É como se isto não fosse mais necessário. O momento agora é de demonstrar através da arte como a cidade prosperou. O céu antes carregado de tinta emplastada, agora está mais limpo, com tons de cores frias e poucas nuvens. A construção principal – uma feira – tão comum em todas as cidades brasileiras, aqui se apresenta imponente, com espaço fixo de arquitetura desenvolvida para um espaço reservado apenas para este fim. A Feira Central de Campo Grande ocupa a antiga estação ferroviária, local já totalmente integrado no desenho da cidade. O artista, no entanto, devolve a feira à natureza, inserindo-a em uma paisagem bucólica.



FIGURA 32 - *Via Morena*, 2010 – Fausto Furlan
Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Campo Grande

A tela intitulada *Via Morena* - Figura 32 corrobora com a “vitrine” exposta por Furlan de quadros sobre Campo Grande. Nesta obra o artista demonstra novamente uma via pública recém criada na cidade, onde os prédios que antes

se afastavam um dos outros agora se sobrepõem num espaço privilegiado, a capital. O artista ressalta a avenida asfaltada, as construções, a iluminação pública. Comparada ao primeiro trabalho de Furlan aqui apresentado, são paisagens diferentes, embora o recurso da composição clássica aí também se faça notar. O artista deixa em suas obras uma influência política permeando o seu trabalho; seus 99 quadros representando a cidade de Campo Grande foram comprados pela Prefeitura Municipal, no ano de 2010.

As pinturas de paisagens da artista Carla de Cápua²⁹ também trazem em sua base o referencial clássico: a preocupação com a perspectiva, a presença da linha do horizonte, o cuidado com o detalhamento das formas obedecem a este referencial tratado com profundo conhecimento.



FIGURA 33 - *Ipê Rosa*, 2002 – Carla de Cápua
Fonte: Acervo da Artista

²⁹ Carla Maria Buffo de Cápua, graduou-se em Licenciatura com habilitação em Educação Artística (1977), mestre em Anthropologie des Dynamiques Sociales et Culturelles- Université de Montpellier III (Paul Valéry) (1992) e doutora em Ethnologie-Anthropologie - Université de Montpellier III (Paul Valéry) (2001). Atua como professora na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Departamento de Comunicação e Artes. Participa ao longo de sua carreira em vários eventos, bem como integra suas produções a diversos acervos.

Nesta primeira obra, *Ipê Rosa* - Figura 33 fica evidente o cuidado com cada detalhe da composição: a representação da árvore comum da região foi realizada na parte central do quadro e, embora seja seu foco principal, está cortada, tornando evidente a intervenção da artista na seleção da cena. Os galhos contorcidos se tornam leves ao toque de suas flores rosadas e a vegetação, ainda que um pouco seca, é própria do clima do local. Os tons de verde, ocre e marrom se intercalam na mata que ocupa quase que dois terços da tela no primeiro plano. Um rio passa ao fundo do quadro demonstrando a exuberância natural do local. A artista pinta a natureza da região em que vive, demonstra as suas especificidades, mas não torna isto o objetivo da obra. O local é importante, mas o momento captado na tela é o motivo principal, uma vez que é capaz de dar uma informação completa sobre o seu contexto.

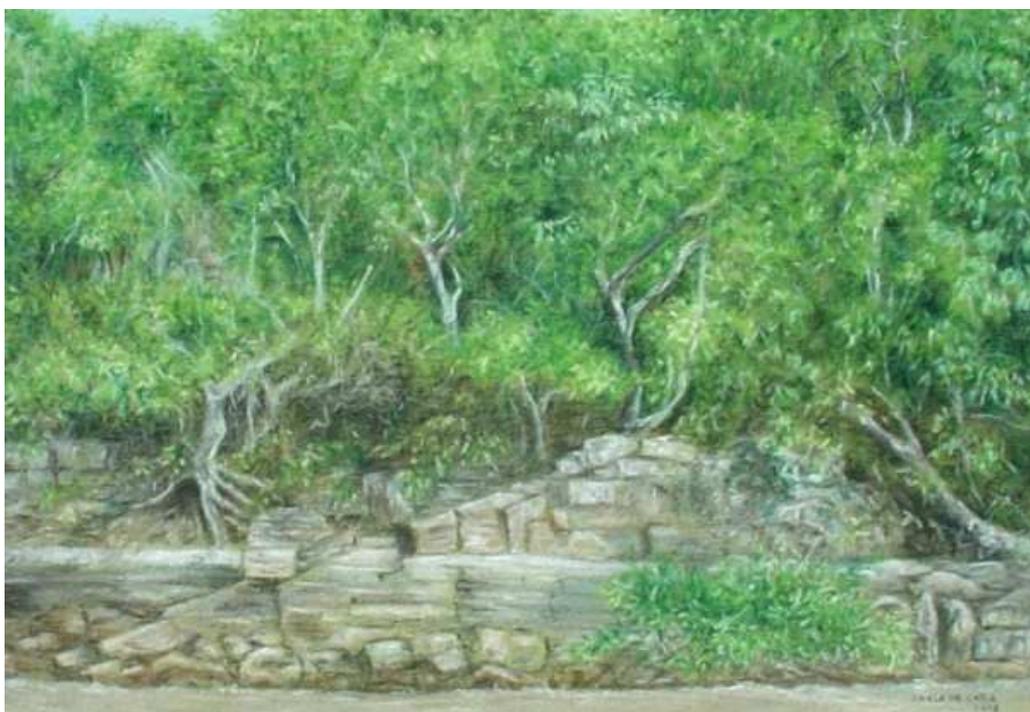


FIGURA 34 - *Pedras de Rio*, 2003 – Carla de Cápua
Fonte: Acervo da Artista

Se a representação da natureza é uma constante na obra de Carla de Cápua, isto se deve também ao fato de que a artista retira do tema as vantagens do seu domínio do desenho. Os rios sempre fizeram parte do imaginário dos artistas nas representações de paisagens. Para este tema, a artista também se vale do desenho e das cores, mas sempre vai além, como na obra *Pedras de Rio* - Figura 34, em que foca a sua composição em algo que não está propriamente no objeto, mas sim na sua margem: pedras e vegetação. A predominância de cores frias proporciona ao observador um efeito de umidade presente em locais como este. As pedras, ainda que organizadas, intrigam pela disposição de suas formas, essas sim naturais. A cor ocre contida nas pedras mistura-se, como se fosse uma continuidade, pelo rio. Mais uma vez as diversas tonalidades de verde estampam a composição em meio a nervuras das raízes das árvores indicando sua presença muito antes do olhar que as representa. O tema desta obra faz com que o observador possa imaginar mentalmente a continuidade do local representando.

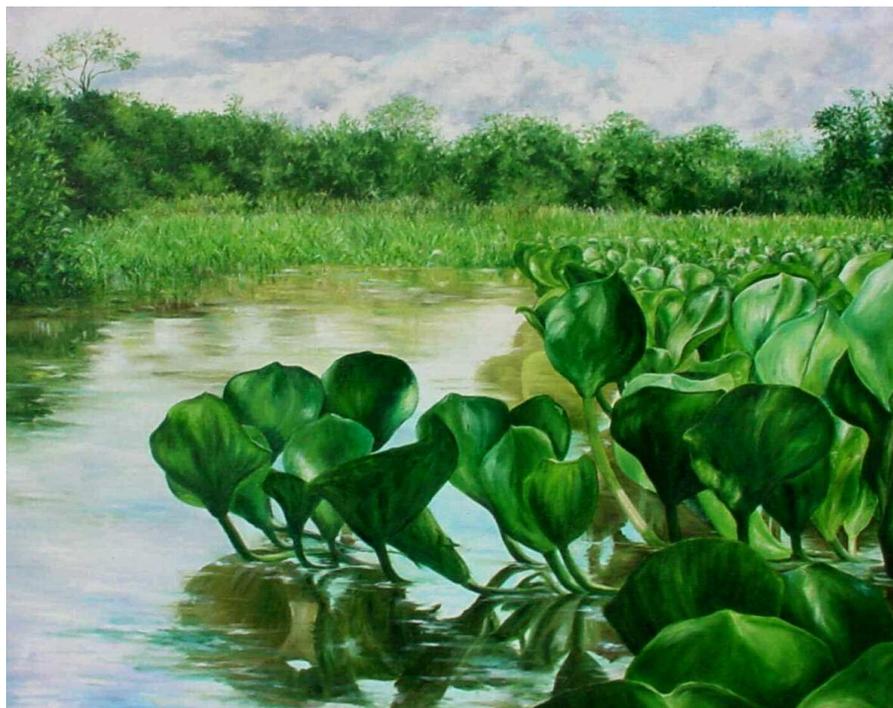


FIGURA 35 - *Camalotes*, 2004 – Carla de Cápua
Fonte: Acervo da Artista

A planta camalote, explorada por Jorapimo como vimos anteriormente, também foi escolhida para fazer parte do acervo pictórico da artista, aqui representada com toda a sua simplicidade e ao mesmo tempo exuberância. Em primeiro plano na tela *Camalotes* - Figura 35, o efeito realista está na água do rio que reflete as plantas de modo a multiplicar sua presença, adensando ainda mais o espaço natural. As cores utilizadas produzem texturas e pontos de luz em diversas partes do quadro o que o torna mais realista e dão mais uma vez ao observador a sensação de estar olhando através de uma paisagem natural.

Nestas obras que mostramos, fica evidente a representação da paisagem como objeto de contemplação, mas também como uma força submetida a suas próprias leis. Nos quadros de Carla de Cápua, a ideia de paisagem é ordenada pela razão e o que é próprio do local é evocado enquanto elemento de um cenário privilegiado na construção de uma identidade cultural.

Como pudemos ver nestes poucos exemplos, a pintura de paisagem é um recurso que permite expor uma variação muito grande de temas que são importantes para a formação e transformação das culturas locais. No caso de Mato Grosso do Sul e de outros estados, que se localizam à margem do discurso hegemônico de uma cultura brasileira litorânea e europeia, a retomada de imagens da natureza, mesmo que típica e exuberante, pode ser vista como meio de se sair do “beco”, contrariamente ao que dizia Mário de Andrade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa retomou a discussão do conceito de regionalismo proposto pela teoria crítica, a partir da categoria histórico-artística da paisagem, concluindo que houve uma continuidade na associação da paisagem natural a uma identidade cultural local. No desenvolvimento da pesquisa sobre as questões de identidade, foram encontrados variados conceitos e formas de representação; buscamos então trazer esses conceitos elaborados com uma visão global e nacional, para uma possível realidade local e regional.

Entendemos que a identidade não deve ser vista como algo de existência real, e sim como uma entidade abstrata, que se torna esclarecedora de referenciais identitários na descrição de um determinado povo/local, passando sempre pela mediação subjetiva de uma pessoa ou de um grupo de pessoas que tentarão estabilizá-la como algo simplificado. No entanto, o momento presente é de crise de identidades, onde estruturas e processos centrais de diferentes gêneros se deslocam a todo tempo, desestruturando assim essa visão estável e simples da identidade. O desenvolvimento das tecnologias promove a globalização e esta, por sua vez, possibilita o rápido acesso a diferentes discursos e pontos de vista, e consequente troca cultural, que influenciam diretamente na construção da identidade.

Ao pensarmos em identidade nacional, entendemos que a mesma não é inata, foi formada e transformada de acordo com interesses do momento de sua criação, ou seja, a idéia de nação, além de ser uma entidade política, é ainda um conjunto de representações culturais; A paisagem apresenta-se aqui

como algo complementar a essa idéia, como que testemunhando a favor da mesma.

No caso do Brasil, a dependência da colônia e a tentativa de se criar uma cópia da mesma neste novo território fez com que a sua identidade se tornasse algo contestável e constantemente pesquisado, se constatar que o Brasil não poderia ser uma cópia da metrópole (pois não fazia parte geograficamente da Europa), novos estudos surgem como uma tentativa de se explicar como seria o brasileiro. Questões como o nacional, o popular, as condições climáticas e de fertilidade da terra foram consideradas na tentativa de se estabelecer (simplificadamente) uma nação brasileira.

No entanto, ao analisar a questão da raça surge um problema teórico fundamental para os estudiosos: como dar conta de uma identidade nacional única diante da diversidade racial da população brasileira? A partir deste problema houve a necessidade de se introduzir no Brasil o termo “mestiço”. O mestiço, que era visto primeiramente como inferior, deu conta de “representar” a identidade brasileira (por um tempo), ou seja, até que futuramente, com a esperança de uma padronização brasileira, a sua identidade fosse redesenhada de forma mais “digna”. No entanto, com o passar dos anos, os estudos referentes a raça foram “substituídos” pelos estudos sobre a questão da cultura, possibilitando uma análise mais rica da sociedade.

A cultura passa a ser analisada por meio de um quadro filosófico e sociológico; assim, grande parte dos conceitos políticos e filosóficos, construídos no final dos anos 1950, transformou-se em categorias de análise e

de compreensão da realidade brasileira, que passa a ser pensada a partir de uma vontade política, que se propunha constituir uma identidade nacional.

Com essa visão de estudar a identidade por meio da cultura chegou-se à questão acerca do regionalismo. Constatou-se diversas vertentes na análise de diferentes autores: sua marginalização, sua comparação entre alta cultura e cultura popular e, ainda, questões sobre a dependência cultural.

O que entendemos aqui sobre o regionalismo em “comparação” com o nacional e o universal é que todos estes são resultados de sentidos de textos que se complementam entre referenciais geográficos e conteúdos temáticos, proporcionando a cada qual a sua “singularidade”. Isto tornou-se um ponto importante para a compreensão desta pesquisa: vincular a identidade cultural à pintura de paisagem na produção artística sul-mato-grossense, tendo em vista questões sobre o regional, seus referenciais geográficos e temáticos e, ainda, discursos políticos e econômicos encontrados.

Entendemos que a paisagem costuma ser vista como natureza, e esteve presente, desde sempre, tanto na arte quanto no cotidiano das pessoas; assim a paisagem participa da eternidade da natureza, antes do homem e depois dele. Constatou-se, todavia, que a paisagem é uma construção mental, uma composição subjetiva repassada pela visão do artista, que não se limita àquilo que representa.

No caso do estado de Mato Grosso do Sul, a paisagem foi vista como uma “ferramenta” para se estabelecer uma identidade única, no entanto, ao analisar os discursos e as obras referentes ao momento pré-divisão do estado de Mato Grosso e pós-criação de Mato Grosso do Sul, encontramos certa

incoerência entre ambos. Após entendermos como se deu todo o processo de divisão e criação dos dois estados percebemos que a tentativa de se propor uma “nova cultura” para o “novo Estado”, na pintura de paisagem, não se configurou de fato.

As pinturas de paisagens de Mato Grosso do Sul presentes nos exemplos estudados não se diferenciaram consideravelmente das obras realizadas antes de sua criação; o que encontramos nas imagens referentes aos dois períodos estudados foram representações das paisagens locais. Ou seja, com a divisão não mudamos nosso território, o que temos (pela parte dos artistas) é na maioria das vezes uma exaltação da paisagem local – constituída também por instituições diversas, e ainda, críticas referentes aos acontecimentos históricos pelos quais o Estado passou. Os artistas estudados construíram por meio de suas obras uma visualidade local, na maioria das vezes através de ícones regionais, oferecendo ao observador o reconhecimento de aspectos da cultura local.

Sendo assim, observamos nas paisagens selecionadas de artistas sul-mato-grossenses um esforço para corroborar com o discurso político de interesses econômicos, visando apresentar o Estado como ponto turístico e tentando construir uma visualidade una em sua diversidade; vimos também que assentar as representações pictóricas de paisagem sob o turismo pode ser prejudicial à cultura local, pois com a presença de turistas teremos inevitavelmente a contribuição de novos costumes e culturas, influenciando assim a nossa tradição.

Concluimos esta pesquisa tentando esclarecer em que medida a pintura de paisagem pode ser vista como um dos elementos da tradição cultural local. Entendemos que as representações pictóricas de Mato Grosso do Sul não podem ser consideradas sem a análise das questões políticas, econômicas e sociais que contribuíram com elementos concretos e imaginários para a formação da realidade cultural, delimitando o quadro de uma identidade regional, pois neste Estado houve uma continuidade na associação da paisagem natural a uma identidade cultural local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

----- . *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

----- . *Historia da Arte Italiana*. V.3. De Michelangelo ao futurismo. Trad. Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

----- . *Arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AVANCINI, José Augusto. *A pintura de paisagem no Brasil: estudo comparativo de dois centros regionais, Porto Alegre e Salvador, c. 1890 –c.1980*. In: Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Org: Marília André Ribeiro, Luiz Alberto Ribeiro Freire. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p.142-151.

BANDUCCI, J. Álvaro. *Tradição e ideologia: a construção da identidade em Mato Grosso do Sul*. In: Travessias e Limites: escritos sobre identidade e o regional / Maria Adélia Menegazzo, Álvaro Banducci Júnior, organizadores. – Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009

BARATA, Mario. Séc. XIX. Transição e início do séc. XX. In: ZANINI, Walter, (Org.) *Historia geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, v.1, p. 379-451.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: ----. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989

CAUQUELIN, Anne - *A Invenção da Paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.257-270.

CORRÊA, Afonso Nogueira Simões. *A Criação do Estado de Mato Grosso do Sul – Antecedentes Históricos, Políticos e Econômicos do Movimento*

Separatista do Sul de Mato Grosso. In: CAMPO Grande: 100 anos de construção. Campo Grande: Matriz Editora, 1999.

FARINA, Duílio Crispim, *A Paisagem Brasileira*. São Paulo: SOCIARTE, 1980.

FRANÇA, Cristina Pierre de. *Victor Meirelles e os panoramas*. In: *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Org: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

FRANÇA, Junia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração Ana Cristina de Vasconcellos, Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 8. ed. revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JANSON, H. W. *História Geral da Arte*. Tradução Maurício Balthazar Leal. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm; Paisagismo Brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1980.

FUNDAC. *Exposição Retratos de Campo Grande – Ontem e Hoje*. Catálogo de Exposição, Galeria Mara Dolzam. Campo Grande/MS, 2011.

GUIA CULTURAL DE MATO GROSSO DO SUL. Campo Grande: Ed. Oeste, 2005.

MADARUELO, Javier. *Paisaje: um término artístico*. In: *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. Org: Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2010.

MATTOS, Claudia Valladão de. *paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-émile Taunay*. In: *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Org: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Travessias e Fronteiras – o espaço entre a cultura e a identidade*. In: *Travessias e Limites: escritos sobre identidade e o regional / Maria Adélia Menegazzo, Álvaro Banducci Júnior, organizadores*. – Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Fragments de um discurso fora do eixo*. In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Org: Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira. Vitória: C/B-H/A, 2009.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Artes Plásticas*. In: Cultura e Arte em Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, 2006.

OITOCENTOS – *Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Org: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ROSA, Maria da Glória Sá et al. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTOS, José Orcírio Miranda. *Um retrato de nossa alma*. In: Guia Cultural de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Ed. Oeste, 2005.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SIGRISTI, Marlei. *Folclore e Manifestações Populares*. In: Cultura e Arte em Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, 2006.

VALLE, Arthur e DAZZI, Camilla. *“as bellezas naturais do nosso paiz”: o lugar da paisagem na arte brasileira, do império à república*. In: Oitocentos – *Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Org: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens Sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.

XAVIER, Albana. *A cultura pantaneira em transformação*. Entrevista. In: Revista Cultura em MS. Campo Grande, MS: FCMS, n.1. 2008.

ZANINE, Walter. *A visão Romântica*. In: O Romantismo / J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

Acessos on-line:

<http://educacao.uol.com.br/biografias/silvio-romero.jhtm> em 14 de maio de 2011, às 10h18min.

<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u607.jhtm> em 14 de maio de 2011, às 10h32min.

<http://www.brasilecola.com/biografia/raimundo-nina.htm> em 14 de maio de 2011, às 10h45min.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=333 em 22 de maio de 2011, às 17h10min.

<http://guerras.brasilecola.com/seculo-xvi-xix/guerra-francoprussiana.htm> em 25 de maio de 2011, às 21h14min.

<http://www.historiadaarte.com.br/missaofrancesa.html> em 10 de março de 2011, às 21h16min.

<http://www.pitoresco.com.br/brasil/debret/debret.htm> em 10 de março de 2011, às 21h28min.

<http://www.humbertoespindola.com.br/> em 28 de maio de 2011, às 8h55min.

<http://bndigital.bn.br/redememoria/missfrancesaper.html> em 15 de setembro de 2011, às 19h32min.

http://Ficheiro:Nicolas-Antoine_Taunay_-_Retrato_da_Marquesa_de_Belas_-_1816.jpg em 15 de setembro de 2011, às 19h40min.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=2253&imp=N&cd_idioma=28555 em 20 de dezembro de 2011, às 21h16min.

http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm, em 20 de dezembro de 2011, às 22h29min.

<http://www.ipb.org.br/portal/caiua> em 28 de dezembro de 2011, às 9h34min.

www.itaucultural.org.br em 28 de dezembro de 2011, às 9h45min.

http://www.zazzle.com.br/charneca_de_hampstead_por_john_constable_poster-228346213521763404 em 20 de janeiro de 2012, às 17h32min.

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/realism/Rosa-Bonheur.html> em 20 de janeiro de 2012, às 17h46.

<http://www.fullstop.cc/art/XIXc/ccorot.html> em 20 de janeiro de 2012, às 18h51min.

<http://www.allposters.com.br> em 22 de janeiro de 2012, às 9h40min.

<http://www.blogger-index.com/3078872-falando-de-arte-na-escola.html> em 26 de janeiro de 2012, às 17h10min.