

RENATA RODRIGUES DE ASSIS

A APROPRIAÇÃO DOS GRAFISMOS KADIWÉU PELOS ARTISTAS
PLÁSTICOS DO MOVIMENTO CULTURAL GUAICURU

DOURADOS, 2013

RENATA RODRIGUES DE ASSIS

A APROPRIAÇÃO DOS GRAFISMOS KADIWÉU PELOS ARTISTAS
PLÁSTICOS DO MOVIMENTO CULTURAL GUAICURU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.
Área de concentração: História, Região e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. **Protasio Paulo Langer**.

DOURADOS, 2013

RENATA RODRIGUES DE ASSIS

A APROPRIAÇÃO DOS GRAFISMOS KADIWÉU PELOS ARTISTAS
PLÁSTICOS DO MOVIMENTO CULTURAL GUAICURU

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador:

Protasio Paulo Langer (Dr., UFGD) _____

2º Examinador:

Marina Vinha (Dr^a, UFGD) _____

3º Examinador:

Fernando Perli (Dr., UFGD) _____

AGRADECIMENTOS

A realização desse trabalho deixou como herança um grande ensinamento de que não somos capazes de realizar nenhum esforço de forma isolada, já que todo trabalho humano é um esforço coletivo, por isso nossa capacidade de agradecer é profundamente menor à ajuda recebida.

A aproximação de um universo de conceitos, alguns até então pouco conhecidos, permitiu-me percorrer uma longa estrada. A exigência de muito esforço e perseverança foi recompensada pelo convívio com companheiros de ensino de valor inestimável. Seria impossível citar todos que contribuíram durante esta trajetória e, além disso, os limites físicos impostos por estas páginas me impedem de descrever a expressão do meu afeto por todos. Todavia, não poderia deixar de ressaltar o apoio e amizade compartilhados com Regiane Barbosa, Mathiel da Silva e Elaine Cancian, companheiros de todas às horas, sem os quais a trajetória teria sido mais conturbada e menos humana.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-graduação da UFGD, especialmente, aos professores José Carlos Ziliani e Noêmia dos Santos Pereira Moura, pelas sugestões e aos membros da minha banca examinadora Marina Vinha e Fernando Perli pela gentileza em aceitar avaliar o presente texto.

O apoio incondicional da minha querida família, sobretudo, de minha irmã Raquel Miguel Rodrigues que sempre me auxiliou e gentilmente conferiu as referências bibliográficas do trabalho, meu marido Karlo Sandor que além do suporte diário auxiliou no abstract e o carinho dos meus filhos amados Arthur e Izabela foram o alicerce deste percurso. Finalizo agradecendo a meu orientador, Protasio Paulo Langer, pela compreensão, auxílio e sugestões ao longo desse período.

“A imagem tem frequentemente mais memória
e mais futuro que aquele que a olha.”

(Didi-Huberman)

RESUMO

Esse trabalho tem por objetivo compreender como o Movimento Cultural Guaicuru (MCG) que atuou de 1981 até o final do século XX se propôs a construir uma memória e identidade regional para o recém-criado estado de Mato Grosso do Sul. Em suma, o MCG sugeriu que os antigos indígenas Guaicuru e seus remanescentes Kadiwéu simbolizavam a ancestralidade do antigo sul de Mato Grosso e expressavam a identidade cultural desse recém-criado estado da Federação. A ideia de pesquisar o referido movimento surgiu ao observar que os artistas plásticos que o integravam, e estavam na sua vanguarda, inseriam, em suas telas, elementos gráficos empregados, pelos indígenas Kadiwéu, nas pinturas faciais e na decoração das peças cerâmicas. Para realização deste trabalho, optou-se em buscar referências bibliográficas e documentais sobre as atividades artísticas e culturais do MCG num contexto de afirmação de uma identidade nos espaços políticos das instituições públicas estaduais. Também se utilizaram as fontes históricas coloniais, bem como os relatos de viajantes e estudos etnográficos que oferecem elementos sobre o modo de vida e a arte gráfica dos antigos Guaicuru e dos atuais Kadiwéu. Finalmente, analisaram-se as telas produzidas por quatro artistas que integravam o MCG buscando identificar um processo de apropriação de símbolos gráficos e de técnicas de pintura nas exposições e eventos culturais promovidos pelo movimento. Nos textos jornalísticos e na mídia, de um modo geral, identificou-se um sistema de representações que se refere a esse grupo étnico como modelo da ancestralidade cuja altivez guerreira e valores culturais foram cultivados como marcas identitárias do povo sul-mato-grossense.

Palavras-chave: Movimento Cultural Guaicuru, Kadiwéu, identidade e representações.

ABSTRACT

This study discusses the Guaicuru Cultural Movement (MCG) which, from 1981 until the end of the twentieth century, proposed to build a regional identity and memory to the newly created State of Mato Grosso do Sul. In short, the MCG suggested that the former Guaicuru Indians and its remnants the people Kadiwéu symbolized the ancestry of the old South of Mato Grosso and expressed the cultural identity of this newly created State of the Federation. The idea of searching this movement emerged when we observed that the plastic artists that integrated it, and were in its vanguard, had inserted, on their screens, the same graphics elements used by the people Kadiwéu, in their face painting and as ceramic pieces theme. To accomplish this analysis we seek for bibliographical and documental references on artistic and cultural activities of the MCG in a context of affirmation of an identity in the State public institutions political spaces. In a second moment we focus colonial historical sources, reports of travelers and ethnographic studies that provide information on the way of life and the graphic art of the ancients Guaicuru and the current Kadiwéu. Finally we examine the paintings produced by four artists who were part of the MCG seeking to identify a process of appropriation of the graphics symbols and the painting techniques in exhibitions and cultural events promoted by the movement. In journalistic texts and in the media, in general, have identified a system of representations that meant this ethnic group as a model of ancestry whose haughtiness warrior and cultural values should be cultivated as marks of identity of the people of Mato Grosso do Sul.

Keywords: Guaicuru Cultural Movement, people Kadiwéu, identity and representati

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMA-Associação Mato-grossense de Artes

CAND- Colônia Agrícola Nacional de Dourados

CEC- Conselho Estadual de Cultura

MARCO- Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul

MCG- Movimento Cultural Guaicuru

MEC- Ministério da Educação e Cultura

NOB- Estrada de Ferro Noroeste do Brasil

SPI- Serviço de Proteção ao Índio

RI- Reserva Indígena

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -Carga de Cavalaria, de Debret.....	54
Figura 2 -Tribo Guaicuru em Busca e Novas Pastagens, de Debret.....	56
Figura 3 -Padronagem Cadiueu, de Henrique Spengler.....	66
Figura 4 -Desenho para decoração do corpo ou cerâmica, de Jaime Siqueira Jr.....	67
Figura 5 -Abstração Mbayá-Guaicuru, de Henrique Spengler.....	68
Figura 6 -Ceramista, de Adilson Scheiffer.....	70
Figura 7 -Marcas de propriedade Kadiwéu, de Boggiani.....	72
Figura 8 -Madona Kadiwéu, de Adilson Scheiffer.....	72
Figura 9 -Cigana, de Ilca Galvão.....	74
Figura 10 -Jacaré, de Jonir Figueiredo.....	76

SUMÁRIO

Introdução.....	11
------------------------	-----------

Capítulo 1

O MOVIMENTO CULTURAL GUAICURU NO CONTEXTO DA CRIAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL

1.1-A divisão de Mato Grosso.....	17
1.2-Elementos identitários do novo estado.....	22
1.3-A Associação Mato-grossense de Arte(AMA): um projeto regional.....	24
1.4-Ações políticas e culturais.....	29
1.5 – A emergência do Movimento Cultural Guaicuru (MCG).....	35

Capítulo 2

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE, HISTÓRIA E FONTES RELACIONADAS AO UNIVERSO SIMBÓLICO KADIWÉU

2.1-Considerações gerais sobre a Arte indígena.....	44
2.2-Breve panorama histórico do Mbayá-Guaicuru-Kadiwéu.....	47
2.3-As fontes de inspiração do MCG.....	52

Capítulo 3

ÍCONES DOS INDÍGENAS KADIWÉU NAS TELAS DOS ARTISTAS PLÁSTICOS DO MCG

3.1-Imagem e Identidade.....	59
3.2-Os ícones Kadiwéu na iconografia de Mato Grosso do Sul.....	64
Considerações Finais.....	79

Referências Bibliográficas.....	82
--	-----------

INTRODUÇÃO

O presente estudo propõe analisar o Movimento Cultural Guaicuru (MCG) no contexto do surgimento do novo estado de Mato Grosso do Sul. O foco da pesquisa trata da atuação do Movimento, de modo geral, no que se refere à construção e à resignificação de um conjunto de símbolos, oriundos de uma etnia indígena, que deveria assimilar a identidade cultural da população do novo estado.

Para atender a esse propósito, buscaram-se fontes de natureza diversa, de acordo com o debate a ser desenvolvido. A análise das fontes foi fundamentada num arcabouço teórico-conceitual que remete à Nova História Cultural. Para analisar como os elementos simbólicos da etnia Kadiwéu¹ foram apropriados para representar a identidade sul-mato-grossense, considerou-se importante evocar os conceitos de representação e apropriação na perspectiva de Roger Chartier. Ele, por sua vez, entende que a apropriação:

[...] visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem. Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção de sentido (na relação de leitura mas também muitas outras) é reconhecer contra a antiga história intelectual que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, quer sejam filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER, 2002, p.68).

Nessa perspectiva, a proposta do MCG de buscar símbolos numa etnia indígena, objetivando construir uma suposta identidade para a população sul-mato-grossense, pode ser analisada a partir do conceito de apropriação nos termos propostos por Chartier. Diante do processo que deu origem a Mato Grosso do Sul, a pergunta problematizadora desse estudo buscou respostas para o dilema que o MCG evoca: quem, afinal, é o sul-mato-grossense? Nos passos do conceito acima exposto, trata-se de analisar as circunstâncias, os processos e as manipulações acionadas para a construção de sentidos.

¹ A grafia adotada para designar o grupo Kadiwéu é a mesma da forma como está redigida. O nome está grafado sempre no singular por uma convenção antropológica.

No presente trabalho, as noções de apropriação, identidade e representação se articulam a fim de elucidar as práticas e os propósitos do MCG. Segundo Chartier, o conceito de representação constitui um recurso estimável para articular:

[...] as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: primeiramente, as operações de recorte e de classificação que produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim as formas institucionalizadas através das quais “representantes” encarnam de modo visível “presentifica”, a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder (CHARTIER, 2002, p.169).

Entende-se que o MCG através da adoção de um corpo simbólico indígena pretendeu estabelecer uma identidade sul-mato-grossense fundamentada nas práticas sociais que os Guaicuru/Kadiwéu desempenharam ao longo de sua trajetória histórica. Nesse sentido, o MCG, por meio da produção artística e discursiva, travou uma verdadeira luta simbólica, na qual as representações emergiram como ferramentas para preencher o “vazio” identitário que o movimento percebia no âmbito das artes de um modo geral. Através do conceito de representação, nos termos propostos por Chartier, podem-se abordar as articulações realizadas pelos atores sociais para presentificar uma ideia de identidade social, por intermédio de construções simbólicas em alguns espaços públicos e privados do estado de Mato Grosso do Sul.

Para compreender a importância da criação artística dentro desse processo de afirmação identitária partiu-se das reflexões de Pierre Bourdieu sobre os sistemas simbólicos como mecanismos ideológicos. Verificou-se que o MCG, por meio da arte, que integra o que Bourdieu chama de sistema simbólico, a saber, “instrumentos de conhecimento e de comunicação” (BOURDIEU, 2010, p. 9) e, como poder de construção da realidade, foi utilizado para efeito de dominação ideológica no processo de construção de uma identidade regional. Nesse processo de luta por uma definição de identidade, o artista surge com o papel de produzir obras, cuja finalidade é “impor uma visão do mundo social [...] que quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo” (Idem, p.113).

A presente dissertação está organizada em três capítulos: o primeiro aborda o MCG na esteira da criação do estado de Mato Grosso do Sul, trata do processo histórico que levou à

divisão do estado de Mato Grosso em duas unidades federativas. Essa abordagem foi encaminhada a partir da historiografia regional, que tematiza sobre as origens e o desenrolar desse processo. Na sequência, analisaram-se as associações e as instituições culturais públicas, contemporâneas e subsequentes à criação de Mato Grosso do Sul para perceber como as artes representavam essa região do centro-oeste brasileiro. O foco, todavia, procurou evidenciar o MCG e sua proposta de, por intermédio das artes, buscar raízes ancestrais e sedimentar uma identidade própria e genuína que simbolize o sul-mato-grossense.

No segundo capítulo, primeiramente, fez-se uma breve discussão sobre o significado das artes no interior de um grupo étnico. Acompanhando a discussão de Berta e de Darcy Ribeiro, visou-se a demonstrar o que distingue a arte de um grupo indígena em relação à sociedade não indígena. Em seguida, um breve panorama histórico dos Mbayá-Guaicuru e um levantamento das principais fontes históricas, etnológicas e iconográficas que, a nosso ver, inspiraram os artistas do MCG tanto para a realização de suas obras quanto para propugnarem a ideia de que a matriz identitária do sul-mato-grossense é Guaicuru/Kadiwéu. Dentre as fontes que merecem destaque elegeram-se as de Guido Boggiani, Darcy Ribeiro e duas telas do pintor Debret. Não se pretendeu suscitar novos temas e abordagens, e sim, sinalizar que essas fontes foram de uma forma ou de outra, apropriadas e ressignificadas pelo MCG.

No terceiro capítulo, antes de se tratar, efetivamente, da produção artística dos membros do MCG, abordou-se, sucintamente, a questão da imagem e seu significado para nortear o leitor a respeito dos conceitos básicos que envolvem a leitura visual. Dentro dessa perspectiva, utilizaram-se como referência autores, tais como: Erwin Panofsky (2004), Martine Joly (2000), Charles Pierce (1995) e Lucia Santanella (2008). Posteriormente, elaborou-se uma análise das telas dos artistas, lembrando que o âmbito das artes plásticas foi o “carro-chefe”, do MCG. Entretanto, o foco foi a apropriação dos grafismos Kadiwéu e a reconotação (ressignificação), promovida no contexto histórico de busca por uma referência identitária para o Mato Grosso do Sul.

Foram selecionados quatro artistas e obras para comentar. O primeiro artista selecionado foi Henrique Spengler, fundador do MCG e membro muito atuante no processo de busca de ícones, para representar a identidade sul-mato-grossense. O segundo foi Adilson Schieffer, artista que destaca a figura feminina, representando as mulheres kadiwéu, como temática constante em

suas obras. Em seguida, apresentou-se Ilca Galvão, que consegue, por meio da imagem, abordar a temática Guaicuru/Kadiwéu através dos grafismos e das insígnias dessa etnia. Por último, Jonir Figueiredo, que também foi um dos fundadores do MCG e cuja composição plástica tende a valorizar a iconografia guaicuru e a natureza. Enfocou-se a atenção para o elemento comum existente nas obras desses artistas: os grafismos da arte Kadiwéu.

Os grafismos da arte Kadiwéu, como um dos símbolos na construção de uma identidade cultural, têm permanecido e se reafirmado como um ícone da identidade sul-mato-grossense. Não é o único signo da cultura local, mas vem sendo afirmado como símbolo importante e que está presente não só nas telas de artistas, mas também ganha contornos e espaços no imaginário coletivo e, por vezes, tem se transformado em atitudes concretas, através de construções simbólicas em diversos espaços sul-mato-grossenses. Como exemplo, pode-se citar o painel alocado na Assembleia Legislativa de Campo Grande, pinturas em murais das Universidades e prédios do estado.

Nas décadas de 80 e 90 do século passado, as artes visuais de Mato Grosso do Sul, ganham uma divulgação através da organização de exposições pelo MCG que aconteciam tanto na capital do estado como nas cidades do interior. A construção de espaços, tais como: galerias, pinacoteca e, posteriormente, um Museu de arte contemporânea, possibilitou a projeção da visualidade de uma arte, produzida para ajudar a compor uma identidade local, após o advento da divisão do estado de Mato Grosso.

As fontes desse capítulo estão alicerçadas nos artigos e entrevistas divulgadas pela revista MS Cultura, folders e catálogos de exposições de arte. As obras dos artistas do MCG que serão apresentadas estão alocadas no Museu de Arte Contemporâneo de Mato Grosso do Sul (MARCO) e em acervos particulares. Além das fontes históricas, dialogamos com autores da história cultural, história da arte, antropologia e etnografia. Obras produzidas por especialistas cujos conteúdos serviram como subsídios para a pesquisa, além de proporcionar as ferramentas de análise e aporte teórico para a construção do texto.

Ademais, cabe salientar que as fontes históricas que motivaram essa pesquisa são de caráter iconográfico, tendo sido produzidas pelos artistas do MCG. Vale destacar que diante das imagens nos posicionamos como uma historiadora que atribui a esse gênero de fonte o mesmo valor documental de época que qualquer fonte de outra natureza. Nesse sentido a imagem pode

ser lida na medida em que possui códigos e signos que remetem a significados de uma determinada época. Assim, as imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e o do produtor, tendo como referente à realidade (PESAVENTO, 2004.p, 87-88).

No nosso caso, o interesse pelo estudo da imagem, suas representações e seus significados aconteceu ainda na graduação, através da professora Maraliz de C. Vieira Christo, responsável pela disciplina História da Arte, quando tivemos uma maior proximidade com a pesquisa e com as iconografias.

Após residirmos um longo tempo em Juiz de Fora, foi necessário deixar as montanhas mineiras e fixar residência em Corumbá, uma cidade histórica, situada às margens do rio Paraguai, cujo cenário desvelava uma riqueza de significados até então desconhecidos. Outros espaços, outras vozes, outras cores, radicalmente distintas das paisagens que já conhecíamos. Esses “outros” se restringia à cidade de Juiz de Fora, ao “interior” de Minas e ao Rio de Janeiro.

Esse cenário, e a nossa ignorância frente à geografia humana e social do Brasil, despertou o imenso interesse de estudar a história da região. A partir de então, pensamos que poderíamos desenvolver algum trabalho relacionado à iconografia de Mato Grosso do Sul. Ao ingressar no Programa de Pós Graduação da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGH), as imagens novamente surgem como temática, através da produção dos artistas plásticos sul-mato-grossenses do MCG.

Um tema instigante e desafiador para uma mineira que desconhecia a história do estado e o seu complexo tecido cultural. Logo que enveredamos na história desse “espaço”, percebemos que o sul do antigo Mato Grosso sofria dos mesmos incômodos de não pertencimento que assolam indivíduos ocupantes de outras unidades da federação brasileira. Se o sul do antigo Mato Grosso se sentia mais ligado a outros estados do que à porção norte – e sua capital Cuiabá – fato semelhante ocorria na nossa cidade natal que, por fatores históricos, se sentia mais ligada ao Rio de Janeiro do que a Minas Gerais.

Portanto, a aproximação da história desses espaços distintos só fez aumentar o interesse em estudar o Movimento Cultural Guaicuru, sua produção iconográfica, e as possíveis relações estabelecidas entre essa produção plástica visual, inspiradas na arte iconográfica Kadiwéu e a construção de memórias, de identidades inventadas ou imaginadas para o estado de Mato Grosso do Sul, após a divisão geográfica. Essa trajetória pessoal ajuda a entender o lugar a partir do qual

o trabalho foi concebido e a importância atribuída à questão da produção imagética da região realizada pelos artistas do MCG.

CAPÍTULO I

O MOVIMENTO CULTURAL GUAICURU NO CONTEXTO DA CRIAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL

O presente capítulo trata do processo histórico que levou à divisão do estado de Mato Grosso em duas unidades federativas, a partir de uma abordagem da história regional. Destaca-se, também, o importante papel de tutela, desempenhado pelas Instituições Públicas nas atividades culturais e o papel que as artes exerceram nesse processo.

1.1- A Divisão de Mato Grosso

Para estudar a história do jovem estado de Mato Grosso do Sul, é preciso estender o olhar para o antigo Mato Grosso, a fim de compreender os caminhos que levaram à divisão. A rivalidade deflagrada entre as lideranças políticas do sul e do norte foi intensificada ao longo da história por disputas pela hegemonia do poder no estado. Além dessa motivação, a própria configuração geográfica da região já servia como argumento para justificar os ideais dos futuros divisionistas. De acordo com a historiadora Marisa Bittar (2009), as regiões norte e sul do antigo Mato Grosso nunca chegaram a constituir exatamente a mesma história, sobretudo, por causa de sua constituição geográfica o que contribuiu para que elas acabassem vivendo separadas. De acordo com a autora, isso ocorreu pela seguinte razão:

[...] estado de conformação geográfica acentuadamente alongada no sentido longitudinal gerou, ao longo do tempo, duas formações históricas distintas de modo a justificar o uso dos termos norte e sul, mais salientes do que em qualquer outra unidade federativa brasileira. Por causa de uma geografia peculiar que, na verdade, comportava três porções distintas, norte, centro e sul, e também de extrema dificuldade de comunicação, elas acabaram vivendo separadas. [...] a polarização ocorreu entre o sul e o centro, uma vez que era nele que se situava a capital, Cuiabá. Simplificando a rivalidade, o centro passou a ser simplesmente chamado de 'norte' (BITTAR, 2009, p.35).

Além do aspecto geográfico que acabou provocando um distanciamento entre o sul e o norte do estado de Mato Grosso, Marisa Bittar apontou outra dificuldade que foi a comunicação entre essas regiões. Durante muito tempo, a navegação fluvial foi o meio de transporte utilizado em Mato Grosso e o tempo gasto nas viagens entre as cidades do sul e a capital do estado demoravam muitos dias. Mesmo após a abertura das primeiras estradas, em 1900, os caminhos por terra só poderiam ser percorridos em lombo de animais, por isso o problema do deslocamento não foi solucionado e as regiões sul e norte permaneceram isoladas uma da outra. Pelas dificuldades de comunicação e de transporte, desde os tempos da colonização portuguesa, o sul de Mato Grosso esteve mais em contato com o Paraguai e com os estados de Minas Gerais e de São Paulo do que com Cuiabá.

No intuito de compreender melhor as origens da rivalidade entre o sul e o norte do estado, julga-se necessário apresentar um pouco da história do sul do antigo Mato grosso. O Mato Grosso, região historicamente habitada por povos indígenas, só passou a ser ocupada por população não indígena, no século XVIII, após a descoberta de ouro em Cuiabá, quando para lá se dirigiram mineradores paulistas. O ouro de Cuiabá provocou um desentendimento entre as coroas ibéricas acerca dos limites territoriais. Território de circulação de indígenas e de grande interesse dentro da ótica colonial, ficou decidido, entre os representantes portugueses e espanhóis, que seria estabelecido um tratado de limites, a fim de evitar conflitos entre os interessados. O acordo, assinado em Madri (1750), estabeleceu como critério o princípio do *uti possidetis*. Inspirado no direito romano, esse princípio do povoamento efetivo da região, despertou por parte do governo português o interesse de fundar presídios militares para assegurar o domínio da região. Surgiram, assim, o Forte Coimbra (1775), o Forte Iguatemi, e os presídios de Miranda (1797) e Albuquerque (1859).

O sul de Mato Grosso, até a segunda metade do século XIX, possuía poucas vilas e cidades, dentre elas podemos destacar: Corumbá, Nioaque, Bela Vista e Sant`Ana de Paranaíba. Somente a partir desse período, o território passou a ser povoado por correntes migratórias originárias de Goiás, Minas Gerais, São Paulo e Rio grande do Sul. Mas cabe ressaltar que algumas regiões do sul do estado, tais como Corumbá e as que faziam fronteiras com o Paraguai, não participaram dessa dinâmica de povoamento, pois nessas regiões o processo ocorreu em séculos anteriores.

Diante do cenário de ocupação e povoamento das terras da região do sul de Mato Grosso, sobretudo após a guerra do Paraguai, a região passou a praticar intensamente atividades econômicas que demandavam vastas áreas para produção. Além disso, com a criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), a demanda para ocupação de terras ficou mais intensa atingindo, inclusive, as terras anteriormente povoadas pelos Terenas, Kadiwéu, e Kaiowá.

A expansão das atividades econômicas, sobremaneira a agropecuária, resultou na busca incessante por “grandes espaços”, predominando o latifúndio como fonte de poder econômico e político. O coronelismo, fenômeno político que se legitimava através da política dos governadores em âmbito nacional, desempenhou papel fundamental na política local como mecanismo de consolidação do poder político das oligarquias estaduais. Para garantir o domínio e o poder, utilizavam, inclusive, da violência como mecanismo de coerção. Esse panorama político violento, conforme salientou Ziliani, “interferiu na organização política local, forjando um clima de instabilidade pela falta de coesão entre as elites” (ZILIANI, 2000 p.64).

Dentro desse contexto, o processo político instaurado em Mato Grosso, na Primeira República (1889-1930), não se difere muito do que acontecia nos demais estados da federação. De acordo com Edgard Carone (1990), o povoamento descentralizado, aliado à formação de grandes propriedades, permitiu a formação de poderes locais, baseados em domínios familiares e sociais. A apropriação do público por interesses privados permitiu a formação de lideranças que se alojavam no poder de maneira violenta. Isso contribuiu para criar um poderio político local, manifestado por intermédio da ação de uma oligarquia proveniente do norte do estado. Enquanto isso, no sul, a posse da terra gerava disputas violentas no período da Primeira República. Na esteira de Marisa Bittar (2009), foi nesse contexto que as primeiras “manifestações” separatistas, provenientes do sul do estado, começaram a surgir.

Dessa forma, pode-se dizer que o sul do antigo Mato Grosso já possuía, bem antes da divisão oficial, uma manifestação histórica pela separação do estado. Por isso, o regionalismo vislumbrado em fins do século XIX, que ainda não visava a uma imediata divisão, manifestou suas primeiras oportunidades concretas de maior afirmação política das lideranças sulistas, segundo afirmou Queiroz (2007), em dois momentos importantes da História Nacional. O primeiro, quando parcela significativa da elite sulista apoiou a Revolução de 1930; o segundo, quando aderiram a Revolução Constitucionalista de 1932. Embora a Revolução de 1932 tenha sido derrotada, o fato é que parcela da elite sulista começa a explicitar por escrito o desejo de

separação entre o Sul e o Norte do estado. Como resultado desse processo, fundou-se a *Liga Sul-mato-grossense*² que produziu documentos denunciando a insatisfação dos sulistas com o governo de Cuiabá. Esse sentimento de não pertencer a Cuiabá, de já constituir o sul, de fato, um estado distinto, apareceu em todos os manifestos construídos sobre o divisionismo, além de ressaltar a ideia de uma identidade, especificamente, sul-mato-grossense (QUEIROZ, 2007, p.157).

É importante ressaltar que esse esforço de invenção de uma identidade sulina ocorreu de forma intermitente e só foi acionada quando os interesses políticos das elites estavam comprometidos. Mas, quando os políticos do sul foram se acomodando nas estruturas de poder do estado, ainda no período do Estado Novo, através da correção das desproporcionalidades de representação política entre o Sul e o Norte, acabam marginalizando os ideais divisionistas. Portanto, a luta pela hegemonia de poder sobre o estado ocorreu pela via “do processo partidário-eleitoral e sem rupturas dramáticas”. A retomada da ideia de uma identidade especificamente sul-mato-grossense só ocorrerá após a divisão do estado de Mato Grosso, em 1977 (Idem, p.156).

Todos esses acontecimentos ocorreram dentro de uma dinâmica política, baseada em um projeto nacionalista e em um pensamento geopolítico, cujo objetivo era preencher os espaços territoriais “vazios ou desocupados”, visando a garantir não só a efetiva integração nacional, mas também povoar e explorar os vácuos demográficos do território nacional. Essa tese dos “vazios demográficos” estava relacionada com a ideia de povoar as grandes áreas do interior brasileiro, desconhecidas ou insuficientemente povoadas e que não estivessem totalmente integradas à dinâmica capitalista moderna. Através dessa ótica, reforçou-se também a tese de vazio de civilização, sobretudo, em áreas como as de Mato Grosso, habitadas por nações indígenas que, na perspectiva do Estado, representavam um entrave ao processo civilizatório posto em andamento no país. Com esse discurso do vazio demográfico, vazio de civilização, fortalecia a tese de negação da existência dos indígenas e mantinham-se na percepção desses espaços, alguns dos sentidos de deserto ou de barbárie, fortemente, presente na tradição colonial (GALETTI, 2000, p.165).

A campanha Marcha para o Oeste, iniciada no governo de Getúlio Vargas, em 1938, foi posta em prática no Mato Grosso, através da criação do Território Federal de Ponta Porã -

² Criada em fins de 1932, a Liga sul-mato-grossense, foi fundada por jovens estudantes que residiam no Rio de Janeiro e lançaram três documentos nos quais encontram-se os primeiros esboços de uma identidade especificamente sul-mato-grossense (QUEIROZ, 2007, p.144).

reincorporado ao estado de Mato Grosso, em 1946 - e pela Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) ³, no sul do antigo Mato Grosso. Essas medidas visavam a responder aos ideais do preenchimento dos vazios demográficos em uma região fronteira que despertava no governo certa preocupação quanto a sua segurança.

Nesse sentido, as ações empregadas pelo governo, no decurso da criação da CAND, na perspectiva da política de preencher os “vazios demográficos” atingiram, severamente, a população indígena local. Sob a argumentação de estimular a produção agrícola, voltada para o abastecimento interno, ignorou-se a presença da população indígena que vivia naquela região e toda a relação que eles mantinham com a terra. Por isso, no intuito de viabilizar as ações da CAND, os indígenas eram orientados a se mudar para as terras demarcadas pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), as Reservas da região, limitando seu espaço de ocupação das terras. Toda essa situação, provocada pela implantação das medidas estadonovistas, gerou um conflito entre as comunidades indígenas e a CAND, resultando em um processo de demarcação de terras que refletiu intensamente no modo de ser e em todo processo organizacional dos indígenas (BRAND, p.75-78, 1997).

Diante desse quadro, entre outros fatores, que provocaram mudanças substanciais nesse espaço, a elite política do sul do antigo Mato Grosso já se encontrava acomodada dentro do quadro político do estado, quando ocorreu a divisão de Mato Grosso. A criação do novo estado de Mato Grosso do Sul aconteceu no contexto de um governo ditatorial por intermédio da assinatura da Lei Complementar nº31, pelo Presidente da República, Ernesto Geisel. Esse acontecimento ocorreu, respondendo aos interesses de modelo econômico, criado pelas lideranças do regime militar e das teses geopolítica do general Golbery do Couto e Silva que visaram à ocupação de espaços vazios, entre os quais se incluía o Centro-Oeste, para garantir a segurança dos limites das regiões fronteiriças e a integração do território (BITTAR, 2009, p. 273-276).

Dentro desse contexto, o historiador Paulo Roberto C. Queiroz salientou que “a divisão ocorre de maneira ‘repentina de cima para baixo’, e num momento em que a parte realmente significativa das elites sulistas [...] não mais estava mobilizada em torno dessa ideia”. Dessa forma, o novo panorama exigiu a construção de uma história para o advento da divisão e para

³ A Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) foi criada em 1943, no município de Dourados no sul do antigo Mato Grosso, pelo presidente da República Getúlio Vargas, durante o Estado Novo. Fez parte de uma série de medidas estadonovistas que visavam ao enfraquecimento da Cia Matte Laranjeiras, empresa que desde 1883 detinha a concessão para explorar a erva-mate em uma vasta área no sul de Mato Grosso (QUEIROZ, 2004, p.29).

atender tais aspirações foram, amplamente, utilizados meios políticos e culturais. O mesmo autor esclarece os objetivos que giraram em torno da construção de uma identidade sul-mato-grossense:

No pós-divisão, ao contrário, o que se coloca é a tarefa de construir uma identidade ad hoc – algo claramente acessório, não essencial. O exercício do poder não mais requeria uma luta contra outro (o “cuiabano”). Na verdade, [...] o estigma da opressão (justificado pela anterior desproporção em termos de representação política) já havia há tempos desaparecido dentre os sulistas – e agora, com a divisão, estava completamente morto e enterrado. Desse modo se compreende que, no pós-divisão, adquiram destaque, nos esforços pela criação de uma “identidade sul-mato-grossense”, aspectos essencialmente retóricos, destinados, sobretudo a adornar vazios discursos de autocelebração das elites locais, velhas e novas (QUEIROZ, 2007, p.158).

Nesse contexto, a divisão do estado gerou por parte de setores culturais e políticos de Mato Grosso do Sul a necessidade de pensar a sua história, tornando-se fundamentais os investimentos em torno da construção de um imaginário que buscou identificar suas origens nas manifestações e imagens, cujos elementos remetessem a um passado heroico. Passado esse que autorizava as projeções de um futuro promissor, assegurado pela dimensão e pela inesgotável riqueza da terra. Dessa forma, fomentaram a ideia de lançar mão da imagem e mito impressa no imaginário sul-mato-grossense: a dos indígenas da etnia Kadiwéu, heróis imortalizados por sua bravura e pela defesa do território nacional na guerra contra o Paraguai, transformando-os em símbolo de identidade regional.

1.2- Elementos identitários do novo estado

Como apontado anteriormente, após a divisão do estado em duas unidades federativas, iniciou-se um processo de tentativa de construção identitária para legitimar a nova unidade. O sul do antigo Mato Grosso viveu em conflito com os nortistas e os embates travados entre eles estavam relacionados com a história desse espaço. Foram unidades portadoras de diferenças que

estavam presentes na sua configuração geográfica, nas etnias indígenas e na dinâmica de ocupação do espaço.

Portanto, esses elementos passaram a contribuir para a não identificação dos sulistas com o norte e, a partir do momento que seus interesses e participação política foram prejudicados pelas lideranças políticas do norte, o sentimento de divisão ficou mais aguçado. Quando ocorre a divisão, os setores sociais ligados à vida política sulina precisaram legitimar seus espaços no poder; por isso, iniciaram um processo de construção de uma configuração imaginária da porção sul do estado que, em muitos dos aspectos, tornou-se recorrente, dominante, impondo-se como legítima. Além disso, a divisão do estado gerou, por parte de Mato Grosso do Sul, a necessidade de pensar sua história.

No final da década de 70 do século passado, objetivando mascarar o signo de crise política e institucional sob o qual nasceu o estado de Mato de Grosso do Sul, foram criados aparatos identitários capazes de dar um passado que pudesse representar o espírito dos sul-mato-grossenses. Nesse sentido, recorreu-se à exaltação de determinados fatos, heróis e símbolos como elementos legitimadores do novo estado.

Nesse sentido, as representações identitárias foram construídas através da produção de uma iconografia ligada aos elementos eleitos como regionais, sobretudo a iconografia indígena que, juntamente, com os elementos da fauna, o pantanal e sua gente encontraram nas artes plásticas, no artesanato, na literatura, na música, na dança e no cinema espaços privilegiados para compor o repertório cultural, responsável por divulgar uma imagem que permitisse, caso isso fosse possível, ao sul-mato-grossense se “fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer uma representação legítima da região” (BOURDIEU, 2010, p.14).

Para cumprir esta finalidade, o governo estadual passou a pensar uma política cultural para o estado. Por intermédio de instituições culturais, passou a estimular a elaboração de projetos culturais, fornecendo suporte técnico e recursos financeiros, necessários à produção de uma imagem e uma identidade para o novo estado de Mato Grosso do Sul. Assim, para auxiliar nessa construção simbólica foram criadas instituições como a Fundação de Cultura, Centro Estadual de Cultura, pinacoteca estadual e o Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MARCO) como canais responsáveis no auxílio da construção de uma nova face regional.

Antes de se enveredar nos trilhos do importante papel de tutela desempenhado pelas Instituições Públicas, nesse processo de tentativa de definição identitária da produção visual do regional em MS, a partir da divisão, entende-se que, para legitimar a cultura sul-mato-grossense, essa legitimação recaiu sobre a cultura como produto. E esses produtos podem ser resumidos em: obras de pensamento, obras de arte e patrimônio histórico. No caso específico desse trabalho, as expressões culturais apropriadas foram as obras de arte; por isso, entende-se a importância de conhecer um movimento cultural no campo das Artes Plásticas, originado em Campo Grande, quase uma década antes da divisão, contribuindo para colocar como carro chefe da produção pictórica, o local, como temática.

1.3- Associação mato-grossense de artes (AMA): um projeto regional

A década de 70 do século XX apresentou ao Brasil uma mudança histórica logo após a instituição de uma ditadura política. Foi o momento em que apareceram os Movimentos de artes de contestação à nova realidade brasileira, buscando uma nova ordem política, social e estética. Mudou o papel desempenhado tanto pelo artista quanto pelo público para uma atuação entre arte e realidade social. De acordo com o crítico de arte Walter Zanini, a discussão de uma arte conceitual e processual, nos anos de 1970, produziu na atividade artística uma diversificação de estilos que não se restringia à obra, mas ao objeto artístico que surgiu com uma série de propostas radicais de conceito, abalando as estruturas tradicionais de criação e de recepção. Os procedimentos tradicionais dominantes nas artes foram ultrapassados por novos conceitos e novas perspectivas. A pop-art, linguagem ligada à antropologia urbana contou com uma legião de artistas como adeptos; além disso, a figuração política estava presente nas obras bem como as figurações com um sentido social, reagindo contra situações concretas apresentadas no meio social (ZANINI, 1983, p.727-728).

Dentro desse contexto, surgiram diversas propostas de arte passando pelo surrealismo até a desmaterialização da arte para se definir enquanto uma “linguagem conceitual”. Esses novos valores culturais surgiram como uma reação ao sistema de arte, em anos que a mercantilização do produto artístico alcançava seu ponto máximo no país. O uso dos meios de reprodução de massa para a busca de inserção da arte em horizontes mais vastos, a expansão do pensar e do fazer

artístico a um contingente mais numeroso de indivíduos, entre outros aspectos, identificaram esse momento da arte. (Idem, p.735).

Dentro desse contexto, surgiram as pinturas que buscavam inspiração nos elementos regionais. No caso específico do estado de Mato Grosso, o artista plástico, Humberto Espíndola, nomeou como elemento de identificação, fundamentalmente ideológico, o boi. “E valeu-se de ideias e materiais relacionados ao animal, colocando no centro da intencionalidade regionalista de seu processo de trabalho, de estreita vinculação com a pop” (Idem, p. 754).

Percebe-se que essa tentativa de transformar o boi em matéria artística voltado, especialmente, para a invenção de uma arte de cunho regional estava em sintonia com a política cultural vigente no país nesse período. Entende-se que o objetivo dessa descentralização da arte brasileira tinha como perspectiva abrir campos de atuação para as novas vanguardas regionais. Por isso, as obras do artista plástico, Humberto Espíndola, ganharam espaço nesse circuito, pois retratavam a imagem do espaço mato-grossense, considerado na ótica nacional como um lugar vazio e isolado em relação aos grandes centros culturais do país.

Dentro dessa perspectiva, as artes regionais receberam apoio e visibilidade, propiciando a formação de associações que pudessem aglomerar artistas para produzir obras com símbolos regionais. No caso de Mato Grosso, uma ressonância dessa nova postura ocorreu através de movimentos que mobilizaram o circuito das artes através dessa nova narrativa visual.

Na esteira desses acontecimentos, a artista plástica e crítica de arte corumbaense, Aline Figueiredo, contagiada por esse discurso, amplamente difundido nos meios artísticos, decidiu realizar um projeto de animação cultural na cidade de Campo Grande. Para colocar essa ideia em prática, inicialmente, contou com o apoio da artista plástica Adelaide Vieira; realizando, juntas, em 1964, a primeira mostra de tendência abstrata em Campo Grande. A exposição contava com obras que utilizavam a técnica *texturista* e, posteriormente, as artistas expuseram, também, nas cidades de Corumbá e Cuiabá. Essas ações isoladas não alcançaram a repercussão que as artistas almejavam, por isso, decidiram realizar um movimento para envolver todos os pintores do estado de Mato Grosso através de uma exposição coletiva.

A organização de uma exposição coletiva, de acordo com Aline Figueiredo (1979), foi uma tarefa desafiadora, pois demandou descobrir os pintores do Estado. Foi nesse momento que conheceu em Campo Grande, o artista plástico Humberto Espíndola, propondo-lhe uma

exposição coletiva, que foi bem aceita pelo artista e, juntamente com Aline Figueiredo e Adelaide Vieira, iniciaram os trabalhos de organização do evento. Após alguns meses de intenso trabalho de organização e de divulgação da exposição e uma longa negociação para que o crítico de arte Pietro Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo, aceitasse participar do júri, foi possível realizar o evento (FIGUEIREDO, 1979, p.172).

Finalmente, em outubro de 1966, foi realizada a *Primeira Exposição de Pinturas dos Artistas Mato-grossenses* na Rádio Clube da cidade. Desta exposição, participaram artistas que já atuavam como profissionais em Cuiabá, Campo Grande e nas cidades do interior sul de Mato Grosso. Entre os artistas participantes desse evento pode-se citar: Ignez Correa da Costa, Antônio Burgos, Humberto Espíndola, Miguel Peres, Reginaldo Araújo, Fausto Furlan, Sila Passareli, Dalva Maria de Barros, Flávio Taveira, Jorapimo e Ilton Silva (Idem, p.169).

Os artistas que participaram da exposição possuíam estilos de produção bem ecléticos, por isso o crítico de arte, Pietro Bardi, ao falar da exposição, na revista paulista *Mirante das Artes*, fez duras críticas aos artistas de Mato Grosso, ironizando os aparatos utilizados na realização do evento. Tais impressões ficaram bem explícitas logo que ele iniciou seu artigo com as seguintes afirmações:

Duas moças da cidade, as pintoras Aline e Adelaide, após terminarem o levantamento da situação das artes no Estado, organizaram a I Exposição dos artistas Mato-grossenses e foram a São Paulo convidar, para paraninfo dessa mostra, o Sr. Assis Chateaubriand. As duas [...] puseram em funcionamento um dínamo que deverá proporcionar a MT o incentivo da vivência da arte em termos atuais. O Estado jamais pensou em colocar em tela este tipo de problema. [...] O seu artista máximo, Roberto de Lamônica, vive em Nova Iorque, na terra há uns poucos gatos pingados que lidam com pincéis. O espanhol Miguel Peres é um veterano de 86 anos de idade, titular de um cursinho de “clássico” [...] e de uma loja intitulada Fábrica de Quadros: produz telas romântico-realista – gado do pantanal, porto de Nápoles, retratos do marechal Rondon e assim por diante – e o caçula é o menino Flávio Taveira que pinta rosas. Há outros pintores em Corumbá, Cuiabá, Ponta Porã e a dupla A&A conseguiu reuni-los no salão do Rádio Clube e os apresentou aos poderes públicos e à cidade numa festa, coisa que acontece somente quando o Cardeal por aqui aparece. O movimento foi lançado com a genuidade e o desprendimento tipicamente interioranos, com bela cerimônia inundada de discursos, o corte da fita, um gigantesco bolo caseiro com a forma de paleta e pincel e outros bichos que acontecem em festas (BARDI, 1967 apud FIGUEIREDO, 1979, p.183).

As observações, realizadas por Pietro Bardi sobre o evento, retrataram bem as impressões que permeavam o imaginário daqueles que viviam nos grandes centros sobre a qualidade das artes produzidas no interior do Brasil. E mesmo num contexto, no qual as artes regionais deveriam ser valorizadas, as restrições quanto às temáticas praticadas nas regiões interioranas ficaram evidentes nas palavras do crítico de arte. Ele ainda ressaltou, no artigo, a seguinte questão: “[...] um grupo de ação criará um ambiente propício para desenvolver o espírito da arte. A bandeira hasteada é a da vanguarda. [...] De que maneira o pessoal vai vencer a parada é difícil prever-se” (Idem, p.184).

Diante das críticas e ironias presentes no artigo de Pietro Bardi, os idealizadores da exposição entenderam que, embora a mostra tenha sido provinciana, ela foi um primeiro passo para organização desse setor. Sobre esse aspecto, Aline Figueiredo afirmou:

[...] a mostra se revelou audaciosa ao abordar a realidade crua do nosso meio cultural, perante um júri acostumado aos ambientes da vanguarda. Por isso mesmo a exposição nos lançou a semente da ruptura com o provincianismo, a improvisação e o diletantismo do fazer artístico apenas para preencher as horas ociosas. Abriam-se novos caminhos diante de nós [...] (FIGUEIREDO, 1979, p.172).

Diante disso, os organizadores da exposição amadureceram a proposta de estimular e divulgar as artes do Estado e Aline Figueiredo vai a São Paulo para conhecer a dinâmica e o funcionamento das artes, no intuito de apreender o que poderia implantar em Mato Grosso. Retornando e com o auxílio de Humberto Espíndola decidem criar, em 1967, em Campo Grande, a Associação Mato-grossense de Artes (AMA).

Desse modo, percebe-se que, mais uma vez, os eixos Rio - São Paulo foram referências para a divulgação das artes e que o caminho trilhado pelos idealizadores da AMA foi a produção de uma arte que retratasse o regional. Por isso, o discurso veiculado estava relacionado à proposta nacional de valorizar o regional. Consoante Pierre Bourdieu:

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a região assim delimitada — e, como tal, desconhecida — contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 2010, p.116).

O movimento artístico surge com o propósito de divulgar a região e reafirmar uma identidade. E com o intento de responder a esses objetivos, Aline Figueiredo, enfatizou sobre a importância do comprometimento dos artistas em permanecerem no Estado e produzirem obras com temática regional. Dentre as ações estabelecidas pela AMA estava a divulgação das obras e para dar conta dessa divulgação foram realizadas exposições, cuja proposta foi aproximar o artista de Mato Grosso aos críticos dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, para que a crítica reconhecesse esses artistas como produtores da realidade do *Brasil Central*. A ideia era disseminar uma arte alternativa, incentivando as propostas conceituais e processuais de uma gama de artistas novos, além de formar um público para as artes plásticas. Esse discurso enveredava para a tendência de uma produção pictórica de cunho regionalista, todavia como partícipe do cenário nacional (FIGUEIREDO, 1979, p.173).

O artista plástico e também diretor-técnico da entidade, Humberto Espíndola, assumiu o papel de carro-chefe das artes plásticas mato-grossense, desenvolvendo uma temática que envolvia o social e o econômico, despertando a atenção da crítica para o estudo da problemática da região. Juntamente com ele os artistas mato-grossenses João Sebastião e Clovis Irigaray engrossaram as fileiras da arte mato-grossense, desenvolvendo trabalhos, retratando temáticas regionais que foram apreciadas pela crítica.

Os discursos e práticas veiculados pela AMA estavam inseridos num contexto onde as regiões mais afastadas do circuito nacional que, em momentos anteriores, eram (re) conhecidas como “espaços vazios”, “os confins do mundo”, passaram a ter outra conotação. Agora estes estereótipos são deslocados para a produção de uma imagem de um espaço que quer assumir a posição de um sujeito alinhado com as novas diretrizes integracionistas do estado nacional sem, todavia, deixar de evocar sua regionalidade (ZANINI, 1983, p.804).

O domínio cultural esteve latente desde o golpe militar, intensificando-se a partir dos anos de 1970, com a implantação de instituições estatais destinadas a administrar a cultura em suas diferentes expressões. Essa conduta estava relacionada aos compassos da mercantilização da arte que, através das ações institucionais pretendiam garantir o consumo dos produtos da arte. Para alcançar tal objetivo, encobriram com o véu do regional uma nova forma de representar sua região e de incentivar o consumo de produtos, oriundos da cultura local. Construía, assim, um ideal de consumo ligado aos princípios identitários e a uma estética local.

As ações da AMA foram importantes para a divulgação da arte local, mas o distanciamento dos órgãos públicos que pudessem respaldar uma ação cultural em desenvolvimento resultou na mudança de seus idealizadores para Cuiabá. Em 1972, Humberto Espíndola e Aline Figueiredo foram convidados pelo Secretário de Educação de Cuiabá, professor Joaquim Viana e pelo reitor da Universidade Federal de Mato Grosso, Dr. Gabriel Novis Neves, para desenvolver suas experiências no campo cultural em Cuiabá. Na capital do estado, foi possível colocar em prática diversos projetos que foram, extremamente, importantes no processo de definição da cultural cuiabana.

Diante desse contexto, os artistas do antigo sul de Mato Grosso continuaram desenvolvendo suas atividades culturais e criaram novas associações artísticas. Na realidade, as mudanças no cenário das artes foram mais latentes, a partir da divisão do estado de Mato Grosso, em 1977. Após a criação do estado de Mato Grosso do Sul, foi implantado o primeiro trabalho oficial para a cultura da região no intuito de buscar um consenso regional, intencionando traçar um verdadeiro perfil cultural para o novo estado.

Nota-se que esse processo de mudança, vivenciado pelo cenário artístico nacional, ecoou inclusive nos estados da federação. No caso específico de Mato Grosso do Sul, as instituições desempenharam o papel de fomentar e de dar visibilidade à região a partir das ações dos setores culturais. Produziram um novo discurso intelectual e artístico que pretendeu legitimar a ideia de um novo estado com uma nova identidade cultural.

1.4 - Ações políticas e culturais

As manifestações nas artes plásticas estiveram presentes na vida dos artistas do estado de Mato Grosso do Sul que, antes mesmo da divisão, envolveram-se em projetos que visavam à divulgação de seus trabalhos. Como já foram apresentadas anteriormente, as iniciativas ligadas aos setores culturais contribuíram de forma positiva para a movimentação do cenário artístico. Desde as iniciativas mais tímidas até as organizações com discursos mais elaborados como a AMA, a arte foi pensada e intensamente discutida pelos nossos artistas. É impossível desvincular as produções artísticas do estado das relações estabelecidas com as instituições públicas. Nesse sentido, essas relações, designadas por Sirinelli como “relações de sociabilidades”, ocorreram no

estado de Mato Grosso do Sul, através de um grupo de intelectuais, que passou a se organizar em torno de uma sensibilidade ideológica/cultural comum, “onde os laços se atam”, e os grupos se reconheceram entre si (SIRINELLI, 2003, p.252).

Entende-se que os setores institucionais cumpriram o papel de incentivar a produção de um discurso regionalista que desse uma nova visualidade plástica ao novo estado. Como Mato Grosso do Sul tinha sua história ligada ao Mato Grosso, foram os setores culturais de ambas as localidades que produziram uma nova visualidade plástica para cada uma dessas regiões e a iconografia local passou a ser retratada com elementos regionalista (migrante, indígena e meio ambiente) que fizeram parte da matéria artística como elemento de uma nova vanguarda regional.

Nessa perspectiva foi criada a primeira Fundação Estadual de Cultura, uma instituição oficial com o intuito de promover e divulgar as produções culturais de todo o estado. Atendendo a essa expectativa, foi criada, em 1979, a Fundação de Cultura pelo primeiro governador do estado de Mato Grosso do Sul, Harry Amorim. A fundação seguiu os mesmos pressupostos do discurso regionalista, atingindo outras localidades do Brasil, promovendo as produções culturais com temática regional para que esses símbolos fossem assimilados pelos diversos grupos sociais.

[...] Com a divisão do Estado e com a implantação de um governo técnico, houve por bem criar-se uma Fundação de Cultura com uma infraestrutura invejável, em recursos humanos e dotação orçamentária. Sua programação foi definida através de amplo diagnóstico com os setores da produção cultural que se preocupou em estabelecer uma política de ação popular, visando a uma integração cultural em nível de Estado. Foi com essa meta traçada que se conquistaria a participação concreta da comunidade (MS CULTURA, 1986 n°5, p.39).

Mesmo com uma estrutura bem definida, a Fundação de Cultura não conseguiu realizar muitas ações nos primeiros anos de funcionamento. De acordo com teatrólogo, professor e ex-técnico da primeira Fundação de Cultura, Américo Calheiros (1986), antes de ser criada a primeira Fundação de Cultura do novo estado, foi realizado um levantamento de todos os setores relativos à cultura, abrangendo não só a capital Campo Grande, como também o interior. Como a ideia era atender os objetivos de integração da cultura, foram realizadas articulações políticas com as autoridades dos municípios, “mas em nível de governo”. Por essa razão, a política de ação popular, preconizada pela Fundação, não conseguiu realizar nenhuma ação concreta, ficando

relegada apenas ao campo das ideias (CALHEIROS, 1986, n°5, p.40). Mesmo apresentando limitações durante sua implantação, Américo Calheiros esclareceu que a Fundação de Cultura disponibilizou um orçamento considerável para ser aplicado em atividades culturais, mas nenhum projeto foi executado devido a grande burocratização que emperrou e inviabilizou qualquer tipo de ação cultural.

Desse modo, o membro da União Brasileira de escritores - MS Luiz Antônio Torraca (1986), afirmou que a Fundação não massificou a cultura: “Ficou restrita a um grupo pequeno de pessoas, o que contribuiu para a ‘burocratização da cultura’” (TORRACA, 1986, p.42). Por isso, a implantação de políticas culturais não garantiu à classe artística uma efetiva participação na elaboração e na execução de atividades culturais; conseguindo, entretanto, incentivar a produção artística e contribuindo para a consolidação de um mercado de arte.

Concomitante à fundação de cultura, foi criado o Conselho Estadual de Cultura (CEC), em 1979, como órgão responsável pelas atribuições do poder público em matéria normativa e fiscalizadora, ligada a assuntos culturais. Nesse sentido, foi o responsável por elaborar o Plano Estadual de Cultura cuja linha filosófica visou a atender as necessidades de preservação e de acesso aos bens culturais, além da criação de espaços culturais para valorizar a identidade do sul-mato-grossense (MS CULTURA, 1996. n°1, p.45). Esses espaços, reservados à divulgação das atividades artísticas, tais como: os Salões de Artes Plásticas, o Centro cultural e a pinacoteca estadual foram criados com recursos, oriundos da lei⁴ de incentivo fiscal, criada pelo governo federal. A construção desses espaços foi de suma importância, pois estabeleceu uma maior aproximação do cidadão com as atividades artísticas produzidas no estado.

Outro canal de divulgação das atividades culturais do estado foi à criação, em 1982, da revista MS de Cultura. Essa revista surgiu como um importante veículo institucional, tendo como atribuição publicar assuntos exclusivamente dedicados à cultura e funcionando como um importante espaço de sociabilidade. Os artigos da revista versavam sobre as diretrizes da cultura local e sobre o papel desempenhado pelas artes no estado. De acordo com a escritora Idara

⁴ A lei 7.505 de dois de julho de 1986 que estabeleceu uma relação entre poder público e setor privado, onde o primeiro abdicava de partes dos impostos devidos pelo segundo- a chamada renúncia fiscal. Como contrapartida, o setor privado investiria os recursos da renúncia fiscal em produtos culturais: cinema, teatro, literatura, artes plásticas, patrimônio. A idéia não era apenas estabelecer incentivos à cultura, mas principalmente, incentivar o aumento da produção nessa área para criar um mercado nacional de cultura (http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/Lei%207.505-1986?OpenDocument).

Duncan Rodrigues (1996), presidente da Fundação de Cultura, a revista existiu “com o firme propósito de registrar e divulgar a essência do povo sul-mato-grossense.” A linha mestra da revista centrava na busca da identidade cultural do jovem estado, preocupação constante de instituições, de artistas e de produtores culturais (RODRIGUES, 1996, p.1).

Portanto, é lícito constatar, o importante papel desempenhado pelas instituições culturais na legitimação de símbolos, a fim de dar visibilidade à identidade cultural e artística sul-mato-grossense. Como resultado desse processo, exemplificando, foram os esforços empreendidos para transformar os bugres da escultora Conceição Freitas da Silva, conhecida como Conceição dos bugres em símbolo da identidade cultural. Conceição de Freitas nasceu no interior do Rio Grande do Sul, mas viveu grande parte de sua vida no antigo sul de Mato Grosso até seu falecimento em 1984. Sua arte consistiu em esculpir pequenos bonecos em madeira. Todavia, sua arte nasceu de um pedaço de mandioca; posteriormente, ela passou para a madeira e não parou mais de esculpir esses pequenos bonecos. A sua produção artística chamou a atenção de diversas pessoas e a divulgação ficou a cargo da revista MS Cultura que abordou essa temática em diversos exemplares. As matérias versavam sobre a importância das esculturas de Conceição, sobre sua vida e destacavam suas esculturas como um autêntico símbolo da cultura sul-mato-grossense. Verifica-se em alguns exemplares da revista MS Cultura a opinião de diversos atores sociais sobre essa temática, tais como: a artista plástica e vice-presidente do Conselho de Cultura Laila Zahran Silveira, a teatróloga e produtora cultural Cristina Mato Grosso, o joalheiro e artesão Caio Mourão, o pecuarista Thelu Theden, o jornalista Oscar Ramos Gaspar e a antropóloga Iara Penteado. Dentre todas as argumentações, divulgadas por esses atores sociais, julga-se importante destacar as motivações e as justificativas sobre esse tema, na esteira interpretativa da antropóloga Iara Penteado (1996).

[...] Enfim, como somos de formação mais recente, de tradições múltiplas, oriundas dos diversos perfis de nossos povoadores, temos tido dificuldades, ao longo da história, em marcar algo como sendo a nossa cara. Até porque isso é um processo de configuração historicamente gestado e não algo que arbitrariamente, se elege ou se auto atribui. Assim restam-nos poucas opções. Uma delas talvez seja, ‘o bugrinho’ da Conceição de Freitas (que o Abílio deu continuidade), até porque, de bugrinhos temos muitos quer nas raízes, na fenotípica, no repertório, etc. Mesmo sendo uma palavra que construímos para identificar o ‘outro’ (o índio) como inferior, pois a palavra era a síntese da pejoração.

Na raiz do bugre da Conceição, esta, ainda, a construção de um ícone mais antigo, com o mesmo talhe em madeira, só que sem a cera e os detalhes em

preto que a Conceição caracterizou: foram os totens kadiweú, já perdidos como arte, porém registrados em desenhos de viajantes, etnólogos, antropólogos e outros pesquisadores, que os salvaram com a memória em museus de boa parte do mundo.

Por isso acho mesmo que os bugrinhos têm a nossa cara e podem representar um símbolo de nossa identidade cultural. Talvez o mais característico mesmo (PENTEADO, 1996, p.43).

As argumentações da antropóloga evidenciam os ideais que permeavam o imaginário social da época. Como resultado desse processo de construção simbólica, as esculturas de Conceição de Freitas passaram a ocupar um espaço importante de perpetuação de suas esculturas no final do século XX, após a fundação, em 1991, do Museu de Arte Contemporânea (MARCO) em Campo Grande. O museu foi criado com o objetivo de abrigar a Pinacoteca Estadual e de conferir traços mais contemporâneos à cena das artes visuais da região. Fortemente marcado por uma política articulada para o artesanato, a coleção do MARCO é representada pelo acervo da pinacoteca, pelas obras dos salões de arte, realizados a partir de 1979 e pelas doações de artistas, colecionadores e instituições culturais. Dentre os espaços reservados para exposição, criou-se, no museu, uma sala exclusiva para a mostra permanente de obras consideradas como símbolos de identidade local. Entre as peças escolhidas as, de Conceição de Freitas; assim, a arte dessa escultora passou a figurar a identidade visual do estado como parte do acervo do MARCO e como fiel representante de uma arte de cunho popular e indígena. Esse pequeno relato sobre as obras de Conceição serve para mostrar o quanto as instituições estavam empenhadas em produzir símbolos identitários e como esse ideal se estendeu aos indígenas da etnia Kadiwéu (FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, 2005, folder de apresentação).

Um movimento que surgiu no bojo dessa busca por respostas sobre a identidade cultural sul-mato-grossense, após a divisão, foi o Movimento Cultural Guaicuru (MCG). Criado em 1981, pelo artista plástico Henrique Spengler, inicialmente, com a participação de Jonir Figueiredo, Luís Antônio Torraca, Ilca Galvão, Miska, Silvo Rocha, Mario Filho, Adilson Schiffer, Ilson Boca Venâncio, Luiz Xavier e Paulo Rigotti. O grupo inaugurou uma nova relação estética, política e social nas atividades artísticas. Nesse sentido, o MCG se inseriu no campo que Pierre Bourdieu designou como campo intelectual, ou seja, um campo social como outro qualquer, em que existem lutas, estratégias, interesses e lucros; apresentando, contudo, formas específicas de embate entre as forças dominantes e dominadas (BOURDIEU, 2007, p.192).

Portanto, entre as várias apreensões do real que esta comunicação visual veiculou, destaca-se a estreita relação entre arte e identidade cultural sul-mato-grossense, produzida pelo discurso pictórico e é, exatamente, essa relação que este trabalho se ocupou em analisar. A identidade sul-mato-grossense, nesta pesquisa, é uma construção criada historicamente, na qual diversos grupos, ligados à cultura, aspiraram a representar o novo Estado de forma legítima e simbólica.

Entende-se que, após a divisão do estado, acentuou-se uma busca de identidade cultural, com implicações em termos de produção artística e histórica. Esse discurso de identidade soberana foi muito recorrente nos discursos dos Estados Nacionais e, no caso de Mato Grosso do Sul, esse discurso em busca de uma identidade perdida é muito forte. Por isso, reverenciaram suas diferenças culturais na pretensão de criar-se uma identidade. Nessa tentativa de construção de uma identidade local, utilizaram as produções artísticas para ressaltar as peculiaridades e as características naturais do sul-mato-grossense que, na verdade, parafraseando Bhabha, é formado pela junção de muitos que não são como um (BHABHA, 1998, p.203). Tratando especificamente da cultura sul-mato-grossense, a professora e crítica de arte, Maria Adélia Menegazzo, caracteriza-a, como uma cultura plural e multifacetada e, por isso mesmo, difícil de ser descrita em todos os seus aspectos (MENEGAZZO, 2005, p.17). Nessa perspectiva, a crítica de arte, Maria da Glória Sá Rosa, retrata a cultura de Mato Grosso do Sul:

(...) é um meeting point, um cadinho, uma mistura de povos, de fronteiras secas internas e internacionais, o que o torna um Estado formado mais por ajuntamento do que por evolução natural. O caráter plural da nossa cultura revela imediatamente a visão de processo que está na base de sua construção. Concorre para essa construção diária um intenso fluxo interno migratório, que tem início no século XX, com a marcha para o Oeste, quando para cá vieram paulistas, mineiros, gaúchos, bem como externo, com a vinda de turcos, sírios, libaneses, portugueses e italianos e, principalmente, com a permanência dos povos indígenas que ocuparam originalmente esse espaço, além das fronteiras com a Bolívia e o Paraguai (ROSA, 2005, p.17).

Dessa forma, entende-se que a cultura de Mato Grosso do Sul é a mescla de muitas outras, o que resultou num estado multifacetado. Esse verdadeiro caldo cultural foi representado através das artes, cuja variação temática identificou essa pluralidade identitária. As telas dos artistas de Mato Grosso do Sul abrangem uma série de temáticas que, conforme apresentado na

obra *Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul*, abordam desde “bois, pássaros, peixes, jacarés, índios e plantadores de soja e erva-mate”. A crítica de arte Maria da Glória Sá Rosa (2005), ao analisar as composições das telas, elencou a diversidade temática de obras produzidas pelos artistas da seguinte forma:

Nas estruturas profundas, há verdades ocultas por trás da expressão exterior. O olhar atento descobre na dinâmica do trabalho gerador de riquezas a presença de gente de outras terras, envolvidas na construção de cidades, fazendas, guerras, lutas fratricidas, massacre de índios, mescla de sangue, determinando o surgimento de culturas (Idem, p.15).

Compreende-se que essa diversidade temática serviu para representar aspectos relacionados à cultura “multifacetada” e para captar as vicissitudes do tempo. Ou seja, a obra de arte é capaz de captar aspectos relacionados à sociedade de uma determinada temporalidade. Na esteira dessa diversidade, surgiu o Movimento Cultural Guaicuru com o discurso de uma plástica identitária, buscando representar o novo estado através da apropriação de traços, linhas e cores dos remanescentes Mbayá-Guaicuru, os Kadiwéu.

1.5- A emergência do Movimento Cultural Guaicuru (MCG)

Após a divisão do estado de Mato Grosso em duas unidades federativas, os setores produtivos de arte e cultura se depararam com a necessidade de identificar os valores culturais da região correspondente ao novo estado. Diversos artistas, estudantes e intelectuais passaram a se encontrar para conversar sobre a identidade cultural do recém-criado estado de Mato Grosso do Sul e suas discussões, geralmente, ocorriam, na Tainá Tur Galeria, em Campo Grande. Esses encontros fortuitos foram sendo sistematizados e, posteriormente, em 1981, transformaram-se no Movimento Cultural Guaicuru. Contou com a participação inicial de artistas plásticos, tais como: Jonir Figueiredo, Adilson Schiffer, Ilca Galvão, Miska, Silva Rocha, Mary Slessor, Francisco Chamorro (Kinho), Mário Filho, Luiz Xavier; o artista plástico e historiador Henrique Spengler; o arqueólogo, professor e artista plástico Paulo Rigotti; a atriz e presidente do teatro Amador (FESMATA) Cristina Matogrosso; o escritor Luís Antônio Torraca e o articulista, artista e compositor Ilson Boca Venâncio.

Os artistas plásticos que participaram do MCG traduziram esteticamente uma identidade cultural para o Mato Grosso do Sul e tiveram uma atuação marcante na vida cultural do estado até o final do século XX. Proclamavam a necessidade do resgate, registro e difusão do processo histórico e identidade cultural do povo sul-mato-grossense. Além disso, preconizaram conforme o Estatuto da Unidade Guaicuru, a “divulgação das artes e expressões artísticas educativas e folclóricas do povo guaicuru” (BRASIL, 1984, p.28).

O MCG, com postura profundamente regionalista, incluía uma rede de sociabilidade de artistas, intelectuais e profissionais liberais ligados à cultura. Construiu no início de sua formação, uma linguagem plástica (nativistas) que dava sentido às suas obras ao recuperar referenciais da cultura material da região; construindo, por meio desse processo, uma memória regional. Os artistas filiados ao MCG abordaram o universo indígena e utilizaram a sua liberdade criadora, inspirando-se nos padrões de desenhos indígenas, recorrendo, sobretudo, aos da etnia Kadiwéu. Com o passar do tempo e com a incorporação de diferentes artistas e temáticas, a “Arte Guaicuru” extrapolou os conceitos originais de arte nativa ou neonativista, e essa plasticidade “Guaikuru” passou a ter um significado mais abrangente, englobando uma diversificada produção artística expressa através de diferentes técnicas, temas e estilos. As obras desses artistas se transformaram num elemento estético e cultural típico de Mato Grosso do Sul. Em vista disso, os artistas do MCG foram de extrema importância na construção de uma expressão plástica regional que afirmava uma identidade artística e cultural para o estado, pois pretendiam dar visibilidade à região com elementos essencialmente locais, através da estratégia das invenções das representações e dos estereótipos imagéticos.

Com o objetivo de descentralizar as ações culturais da capital Campo Grande e de ampliar o âmbito de atuação do MCG, foram criadas sucursais em Dourados e Coxim que atuavam como filiais do movimento dentro do estado. Além disso, os membros do MCG estiveram envolvidos, inclusive, com as questões ambientais, tema que estava em pauta na década de noventa através da ECO-92; por isso, o MCG levantou a bandeira da preservação do Rio Taquari com o slogan “Nosso Rio, Nosso Maior Orgulho,” dando origem à unidade do movimento na cidade de Coxim.

A partir de 1992, a Mostra Guaicuru de artes visuais passou a fazer parte do calendário da Uniarte⁵, evento patrocinado pela Unigran de Dourados.

Além disso, foram realizadas as Mostras Guaicuru de Artes Plásticas, apresentando caráter itinerante, ou seja, aconteciam alternadamente na capital e nos polos culturais do interior do estado (XI MOSTRA DE ARTES PLÁSTICAS, 1993). Essa arte itinerante, cujos ícones desvelaram a cultura local, estava inserida na proposta ideológica nacional de produção de identidade. Pode-se dizer que a classe artística, atuante no movimento, estava contaminada pelo dispositivo das nacionalidades, sendo convocados a reforçar esse caminho de brasilidade nacional. A década de 80 do século XX foi bem emblemática nesse sentido, pois o MEC-Ministério de Educação e Cultura concretizou as intenções do Estado Nacional, por meio da elaboração de projetos que visavam a fortalecer a identidade cultural. O primeiro projeto com esse caráter foi o Projeto Interação⁶, criado em 1985, e tendo por meta estabelecer uma interação entre educação e contexto cultural popular. Portanto, divulgou a cultura regional através da produção artística, nesse caso, a pictórica que era um componente do processo de divulgação das identidades locais.

Ao longo do período de sua existência, o Movimento Cultural Guaicuru, recebeu apoio de pessoas e entidades que nele encontravam identificação e afinidade. Dentre as atividades desenvolvidas pelo Movimento podemos salientar mostras de teatro e artes plásticas, artesanatos, varais de poesias, saraus, shows, performances, apresentações, ciclos de palestras e debates. Além de todas essas atividades, as artes plásticas, contaram com apoio de instituições públicas, pois a década de 1980 foi o momento de realizações de políticas culturais com o apoio tanto em nível estadual quanto federal. A Fundação de Cultura promoveu a inauguração de espaços para divulgação das artes, sobretudo com a criação do Centro Cultural MS, onde foram instalados além da pinacoteca, salas permanentes de exposição, um ateliê livre e um laboratório de restauração. Esses novos espaços serviram para divulgar os trabalhos cuja temática estivesse

⁵ A Uniarte é um evento realizado pelo curso de Artes Visuais da UNIGRAN que funciona desde 1984. Durante uma semana no mês de outubro são realizadas mostras, exposições, mini-cursos e palestras com a participação dos alunos do curso e de artistas plásticos do Mato Grosso do Sul. O evento é aberto à comunidade e conta com a participação de escolas na rede de ensino municipal e estadual (OLLÉ, 2006, p.15).

⁶ Projeto criado pelo Governo Federal, dentro do III Plano setorial para a Educação, Cultura e Desporto (1980-1985). Foi o primeiro projeto institucionalizado e estruturado no âmbito nacional na área de cultura envolvendo escolas, cultura popular e patrimônio. Como o seu próprio nome indica, pretendia a interação entre educação e os contextos culturais populares. [...] os currículos deverão utilizar o teatro, dança, cinema, música, artes plásticas, fotografia, museus, casas históricas, na geração de situações de aprendizagem (BRASIL. Brincando, fazendo e aprendendo: Projeto Interação. Brasília, DF: MEC/Minc/FNDE/FNPM, 1987).

voltada para o fortalecimento da identidade cultural regional, servindo como lócus para criação e para divulgação.

Durante o tempo que o MCG desenvolveu as atividades culturais, foi o historiador e artista plástico Henrique Spengler, que serviu como porta-voz dos ideais e discursos que embalavam o grupo. Todavia, o discurso veiculado por ele revelava muito mais seus próprios ideais e interpretações pessoais sobre a questão identitária do que uma visão coletiva. As produções escritas sobre o MCG são escassas e a maioria das informações encontradas foi registrada em folder, catálogos de exposições e, sobretudo, nos exemplares da revista MS Cultura. Além desses espaços, no ano de 2002, Spengler escreveu um livro em parceria com o escritor Marcos Paulo Carlito, denominado *Porto Murinho: história e cultura – os guaicuru; o ciclo da erva-mate*. Esse livro somente foi publicado em 2007, após a morte de Spengler (2003), retratando bem a ideologia do movimento.

O livro citado acima pretendeu realizar um estudo sobre “a trajetória dos remanescentes Kadiwéu”, buscando, na pesquisa bibliográfica, apresentar uma perspectiva histórica desses indígenas. O livro apresentou algumas fragilidades quanto a sua apresentação e critérios de pesquisa. O que chama mais atenção são as elaborações discursivas que visavam à idealização da Nação Mbayá-Guaikuru além de sua grande preocupação em reafirmar a superioridade dessa etnia em relação às demais. Embora tenha consultado algumas referências importantes para o estudo do tema, não conseguiu se desvencilhar de sua afinidade com os antepassados dos Kadiwéu, por isso produziu um discurso bem próximo ao romantismo que idealizava a figura do índio e forjava um passado, influenciado pelo imaginário romântico.

Na pretensão de atribuir uma superioridade étnica aos Mabayá-Guaicuku, criou um discurso reducionista, ressaltando predicados como bravura e dominação; reafirmando, ao mesmo tempo, que lutaram para manter a sua identidade cultural. Quando afirma que os Mbáya-Guaikuru desempenharam o papel de “símbolo de resistência contra a deculturação compulsória [...] pela capacidade de lutar e se adaptar sem perder a própria identidade” (SPENGLER, 2007, p.22), realiza uma filiação entre luta e preservação de uma identidade. As duas coisas existiram, porém sem uma vinculação direta de uma com a outra. Na realidade, os indígenas se preocupavam em manter a sua identidade étnica; no entanto, a manutenção desse traço se manifestou por outras vias como, por exemplo, no desenvolvimento de uma arte iconográfica que se mantém presente até os dias de hoje impressas, sobretudo, no seu artesanato, conforme o

constatado nas pesquisas sobre os índios da etnia Kadiwéu pelo artista e viajante Boggiani (1975), o antropólogo e etnólogo Lévi-Strauss (1996), o etnólogo e escritor Darcy Ribeiro (1970) e o antropólogo Siqueira Júnior (1992).

Cumprindo o seu papel de porta-voz do MCG, Spengler (1996), quando indagado sobre as inquietações vividas por aqueles que estavam preocupados com a memória do estado após a divisão, expõe uma série de motivos e, também, soluções para vencer a “crise” que, segundo ele, pairava no imaginário social.

[...] Os produtores culturais ansiavam por desvendar o mistério da alma do homem sul-mato-grossense. [...] se quiséssemos vislumbrar nosso perfil e identidade cultural deveríamos desencadear trabalhos sistemáticos de retrospectiva histórica buscando, em cada etapa do passado, valores e referências característicos do sul, pois que o processo histórico do povo sul-mato-grossense é antigüíssimo. Artistas e intelectuais foram, então, às bibliotecas e arquivos vasculhar e identificar qualquer coisa, referente a qualquer época do processo do povoamento da região. No mosaico histórico-cultural de Mato Grosso do Sul vislumbraram, de imediato, as várias etapas do longo processo de vida transcorrido na região como o do recém-criado Mato grosso do Sul, ex-estado de Mato Grosso, a Província, as Capitânicas [...] etapas essas antecedidas pela primitividade dos nativos, cujos ancestrais étnicos aqui chegaram e se estabeleceram a milhares de ano atrás. Viajar no tempo [...] distinguir as características de cada etapa, identificar valores e referencia regionais, compreender o processo histórico, expressar artisticamente conhecimentos e sentimentos em comum, usar a capacidade e o talento artístico para revelar ao universo a alma do homem sul-mato-grossense: assim nasceu o Movimento Cultural Guaicuru, encabeçado por artistas e intelectuais regionalistas preocupados com as questões pertinentes à identidade cultural de MS (SPENGLER, 1996, p.17).

A leitura dessa assertiva indicou que, de acordo com Spengler, havia uma ausência de estudos sobre o passado histórico do sul-mato-grossense e que caberia a artistas e a intelectuais realizarem essa tarefa. Entende-se que a preocupação de Spengler era pertinente, pois ansiava por retratar a “alma” do sul-mato-grossense e, como artista, precisava de elementos para compor essa representação. Por isso, acabou esquecendo que antes mesmo da divisão, já havia pesquisas realizadas por instituições de ensino sobre essas temáticas; todavia, dentro desse contexto de redefinição de identidade não atendiam às pretensões do artista. Por isso, decidiu-se fazer esta pesquisa e encontrar, nesse baú iconográfico, a imagem dos Mbayá-Guaikuru que serviu como fonte de inspiração e identificação do sul-mato-grossense.

Desse modo, foi através da releitura da história dos índios Mbayá-Guaikuru e ao identificar a trajetória de nação-símbolo da resistência e autodeterminação que se escolheu o Guaikuru⁷ como gentílico. De acordo com o Spengler:

Entre os vários povos de Mato Grosso do Sul, as tribos de origem étnica Mbayá extrapolaram a fase pré-histórica. Criaram signos, desenvolveram a estética e a abstração gráfica. [...] Atualmente, a história guaicuru vem sendo resgatada, registrada e difundida. O guaicuru se tornou referência do processo histórico de MS e influenciou, cada vez mais, a produção artística e a identidade cultural do povo sul-mato-grossense (SPENGLER, 1996, p.18).

Mais uma vez, realiza-se uma leitura equivocada sobre a trajetória e o comportamento dos indígenas da etnia Mbayá-Guaikuru, uma vez que tangencia muitos aspectos que pertenciam ao seu universo. Embora tivessem seus méritos quanto a sua postura aguerrida, seu domínio do cavalo entre outros predicados não significou que era grupo mais desenvolvido, já que precisava saquear e capturar indígenas de outras etnias para manter a sua própria existência. Além disso, quando ressalta que eram resistentes, é importante saber a que tipo de resistência se referia. Já que esses povos indígenas assimilaram diversos elementos da cultura do conquistador europeu, sobretudo, no que se referem aos artigos que poderiam beneficiá-los em seus empreendimentos, tais como: o cavalo e metais para confecção de armas para ajudá-los na guerra. Esse imaginário, idealizado de um passado em que só havia espaço para as bravuras e hegemonia dos Mbayá-Guaikuru, foi uma construção idealista de Spengler que se apropriou de fragmentos da história para sustentar um discurso afinado com o regionalismo.

Quanto ao discurso em defesa de uma “identidade cultural” Spengler declarou que o sul-mato-grossense se sentia perdido diante da nova realidade pós-divisão e precisava de um referencial que o identificasse com o novo estado. [...] o que temos em comum, nessa região, que nos identifica como irmão, filhos de um mesmo solo pátrio? Quem afinal é o sul-mato-grossense? (SPENGLER, 1996, p.16). Esses questionamentos não foram uma especificidade desse estado e apontaram para uma busca desenfreada por identidades em outros lugares do país que também vivenciaram os mesmos dilemas. A criação de estereótipos é uma construção, uma produção

⁷ A questão Guaicuru configura-se e ganha espaço, quando da criação do novo Estado, pela necessidade da sua fundação imaginária. Uma iniciativa partiu dos membros da Academia sul-mato-grossense de Letras que tentaram definir o gentílico como Guaicuru. [...] Nada há que impeça o emprego, para o natural de Mato Grosso do Sul, do epônimo guaicuru, tirado dos Guaicuru, índios cavaleiros e criadores soberbos, altivos, dominadores [...] (CAMPESTRINI, 2003, p.13-20).

cultural, ou melhor, é uma invenção de determinadas relações de poder e do saber a ela correspondente.

Portanto, o que ocorreu dentro do circuito regional sul-mato-grossense, após a criação do Estado, foi à busca de uma identidade construída em um determinado momento histórico, como produto do entrecruzamento de práticas e de discursos regionalistas. Para entender os caminhos, por meio dos quais se produziu essa identidade regional, é preciso entender as relações de poder que se imbricaram nesse processo e como a produção cultural, imagética ajudou a formatar esse espaço.

Dessa forma, o MCG seguiu os passos da ideologia nacional, sobretudo quando a temática identidade cultural era aclamada como algo que deveria ser resgatado ou (re) criado. O MCG apresentou claramente suas preocupações e, nas comemorações dos vinte anos de fundação do estado do Mato Grosso do Sul, reafirmou suas diretrizes e compromissos com o resgate da identidade cultural através das seguintes afirmações:

O Movimento Cultural Guaicuru completou quinze anos e, nessa década e meia de existência, muito fez em prol do resgate, registro e difusão do processo histórico e da identidade cultural do povo sul-mato-grossense. [...] Estimulando buscas, encaminhando discussões e promovendo fóruns e manifestos, O Movimento Cultural Guaicuru vem participando do quadro cultural do Estado, intensificando e expandindo suas ações, extrapolando os conceitos originais de movimento nativo ou neonativista. Hoje, seu significado engloba toda diversificada produção artístico-intelectual-cultural de Mato Grosso do Sul (SPENGLER, 1996, p.17).

As afirmações de Spengler sinalizaram para a intensificação das atividades do MCG que passaram a incorporar outras temáticas dentro do seu repertório de produção. Concomitantemente, outras temáticas regionais, além da indígena, eram produzidas pela classe artística. E essa diversidade temática ajudou na divulgação e projeção do MCG. Por isso, o movimento teve uma representatividade e um exemplo desse processo foi o sucesso das “Mostras Guaicuru” e o número significativo de participação da classe artística local. Alguns nomes, a saber: o de Abílio, Adilson Scheiffer, Andressa, Anelise Godoy, Carlos Cabral, Carminha Missio, Di Paula, Henrique Spengler, Jonir, Miska, Nelly Guimarães, Paulo Rigotti, Sandro e Vânia Pereira, dentre outros, participaram de mostras e salões e conseguiram, através desses eventos, divulgar a produção artística local através de abordagens de uma variedade de temas regionais.

O MCG estava alinhado com as ideias difundidas no Brasil das últimas décadas do século XX que apoiavam a difusão e preservação dos bens artísticos culturais, considerados formadores de um patrimônio local, responsável pelo discurso de construção de uma identidade. Realizou tal ideia, por meio de produção pictórica de um repertório de imagens, que invocava a tradição e o regional. Algumas das imagens produzidas foram utilizadas como representação do sul-mato-grossense, através de veiculações de diversos meios, tais como: a imprensa, espaços para exposições e instituições públicas.

Apesar da criação de um repertório ideológico pelos mentores do MCG para que a identidade cultural e o ser sul-mato-grossense se reconhecessem na etnia Mbayá-Guaicuru, a produção artística não ficou restrita à temática indígena dessa etnia. Alguns artistas, mais afinados com o discurso do movimento, inseriram em suas criações plásticas os ícones utilizados por esses indígenas em sua arte iconográfica. Todavia, os artistas que já trabalhavam com outras temáticas regionais, mantiveram-nas e seguiram participando de eventos culturais do estado sem abandonar seu estilo particular.

Portanto, é lícito questionar até que ponto a influência cultural indígena deu espaço e predileção aos indígenas da etnia Mbayá-Guaikuru? O certo é que o MCG e intelectuais como os membros da Academia Sul-mato-grossense de Letras, juntamente com as instituições públicas ligadas à produção cultural do estado, foram os grandes responsáveis por essa predileção. No entanto, quando o movimento ficou mais latente, a etnia dos Índios Guarani-Kaiowá que já faziam parte do repertório de alguns artistas, tais como: Mary Slessor e Ilton Silva permaneceram como temática e serviram como inspiração para outros artistas. Portanto, a produção cultural do MCG, embora estivesse atrelada ao mito Mbyá-Guaikuru, não fez disso empecilho para que outras etnias fizessem parte do repertório pictórico dos artistas, já que seu passado também estava intrinsecamente relacionado ao espaço do Mato Grosso do Sul.

Diante disso, torna-se impossível não reconhecer a influência cultural dos Índios Guarani-Kaiowá tão fortemente empregada nos hábitos e nos costumes do sul-mato-grossense. Essa influência não ficou restrita a um campo de atuação, mas se expandiu ao campo da arte, música e da literatura. Não são raras as telas que retratam o cotidiano e o trabalho dos descendentes Guarani que vieram trabalhar no final do século XIX na extração da erva-mate. O fato de terem sido bem mais permeável aos contatos com o não índio e a própria aculturação, resultou em uma influência cultural mais extensa e por isso mesmo não poderia deixar de fazer parte da temática

regional. Mesmo que o símbolo identitário erigido pelo MCG tenha sido os antigos Mbayá-Guaikuru, atuais Kadiwéu, é latente a influência cultural dos descendentes da nação Guarani em diversos pontos do estado de Mato Grosso do Sul.

Desse modo, fica bem evidente que, embora a produção artística do MCG tenha se apropriado de elementos da arte iconográfica Kadiwéu na sua composição plástica, a presença dos temas relacionados à etnia Guarani continuaram fazendo parte do repertório plástico de alguns artistas que se intitulavam partícipes do MCG. Partindo do pressuposto que o MCG objetivou divulgar a cultura e as artes no estado e dar visibilidade ao sul-mato-grossense, o fato de haver a presença de outras etnias e elementos culturais, como repertório artístico, não comprometeu os seus projetos de afirmação identitária regional.

CAPÍTULO II

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE, HISTÓRIA E FONTES RELACIONADAS AO UNIVERSO SIMBÓLICO KADIWÉU.

Esse capítulo inicia-se com uma breve discussão sobre a arte indígena e as implicações em torno do adjetivo étnico. Em seguida, apresentar-se-á um breve panorama histórico dos Mbayá-Kadiwéu e, na sequência, as fontes históricas e iconográficas que fundamentaram o discurso e que inspiraram a produção artística dos protagonistas do MCG.

2.1- Considerações gerais sobre a arte indígena

No capítulo anterior registrou-se que os artistas plásticos do MCG utilizaram os ícones da arte gráfica dos índios Kadiwéu como fonte de inspiração para compor as suas telas. Todavia as apropriações desses ícones serviram para cumprir um propósito ideológico do grupo que, através da utilização dos grafismos, pretendiam divulgar suas obras para que pudessem legitimar uma identidade sul-mato-grossense. Já os Kadiwéu, por meio de sua capacidade criadora, produziam seus grafismos no espaço cotidiano para transmitir e expressar sensações, valores estéticos e formas de comunicação relacionadas à identidade étnica. Nesse sentido, a arte indígena possui características distintas da não indígena. De acordo com Berta Ribeiro (1989), essas diferenças podem ser notadas ao observar o cotidiano dos indígenas e a relação que estabelecem com a arte. A mesma autora afirma que:

[...] a arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro. A casa, a disposição espacial da aldeia, os utensílios de provimento da subsistência, os meios de transportes, os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica. Estas características transparecem quando se observa que o índio emprega mais esforço e mais tempo na produção de seus artefatos que o necessário aos fins utilitários a que se destinam; e quando passa horas a fio ocupado na ornamentação e simbolização do próprio corpo. Neste sentido, a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual. (RIBEIRO, 1989, p.13)

Pode-se perceber que a arte produzida pelos indígenas possui a ideia de transmitir uma estética da coletividade, evidenciando suas relações sociais, seus símbolos religiosos, ou os distintivos que individualizam os membros do grupo. Por isso, é tão comum identificar a adoção de insígnias que são emblemas visíveis, proporcionando ao membro do grupo uma característica de distinção aos demais.

Uma questão acerca das manifestações estéticas de grupos indígenas refere-se à legitimidade de se denominar *arte* da forma como é utilizada na sociedade não indígena, ou se pode dar uma adjetivação como, por exemplo, arte étnica/tribal. As opiniões divergem e muitos historiadores da arte acreditam que o conceito não deveria ser adjetivado. Entretanto, Berta Ribeiro argumenta que é impossível deixar de pensar em uma arte específica, sobretudo quando essas manifestações estéticas se concentram na ornamentação do próprio corpo, como é o caso das pinturas e tatuagens Kadiwéu. Além disso, a própria palavra arte não existe nas línguas indígenas com o mesmo significado atribuído na sociedade não indígena. Isso ocorre porque, no pensamento indígena, a ornamentação é parte integrante do objeto onde ela é aplicada tanto nos artefatos como no próprio corpo. Para que possam estar completos e personalizados culturalmente, é necessário que essa ornamentação dê sentido e integre os campos da existência. Por isso, de acordo com Berta Ribeiro, a adjetivação do termo arte como étnica estaria coerente com as características dessa manifestação cultural (Idem, p.14).

Sobre as especificidades da arte tribal, Lévi-Strauss, também identifica motivos que justificam o uso do termo. Em uma entrevista sobre arte e etnologia, o autor dá a seguinte explicação:

Não acredito que no âmbito tribal a arte ocorra como um fenômeno completamente separado como ele costuma ser em nossa sociedade. Nessa sociedade tudo tende a se separar: a ciência se desliga da religião, a religião se desliga da história, e a arte se desliga de todo o resto. Nas sociedades estudadas pelos etnólogos, evidentemente, tudo isso se encontra unificado (LÉVI-STRAUSS, 1982, p.24).

A partir das afirmações de Lévi-Strauss, entende-se que, no âmbito da tradição ocidental, as artes estariam apartadas de outras esferas da vida social e cultural. O mesmo não ocorreria nas sociedades indígenas, onde as artes seriam ornamentações para as manifestações públicas e expressão de talentos “artísticos”, compartilhados pelos membros do grupo que se

reconhecem nas expressões simbólicas e nos artefatos dos “artistas” da tribo. Por isso, o “artista” se comunica com seu espectador que reconhece o que está sendo expresso. Isso ocorre porque, na cultura indígena, certos saberes são dominados por quase todos os indivíduos do grupo; assim, os sistemas de signos são compartilhados pelo grupo, possibilitando uma clara comunicação.

Diante disso, embora o termo arte não tenha uma mesma tradução para algumas culturas, todas elas produzem objetos de arte que precisam ser estudados através de seus ícones para que possam ser identificados tanto pelo seu aspecto formal, quanto pelo código de seus significados simbólicos (Idem, p.16).

Outro aspecto específico da sociedade indígena é a função do “artista”. Entre eles, o artista não se destaca na produção de seu objeto, mesmo que tenha sido produzido individualmente, o objeto representa a coletividade e identifica o grupo. Isso não impede que, dentro dessa sociedade, existam indivíduos mais dotados ou mais interessados nas atividades artísticas do que outros e que estes sejam reconhecidos pela comunidade por sua habilidade. (SILVA & GRUPIONI, 1998, p.375). Sobre esse aspecto, Darcy Ribeiro acrescenta que:

Os estilos rígidos como a pintura Kadiwéu, tão comuns nas sociedades mais simples, atuam como as demais pautas da cultura, impondo ao indivíduo normas de comportamento estritamente definidas, das quais não pode fugir sem sofrer sanções. Neste sentido limita o papel do artista à combinação de padrões conhecidos e aprovados. [...] depois de perfeitamente definidos os estilos de uma arte, os artistas não são impedidos de procurar soluções novas ou de experimentar matérias diferentes, mas também não são estimulados a agirem desta forma, o que a sociedade espera deles é que continuem produzindo aquelas obras que o consenso geral considera belas. (RIBEIRO, 1979, p.268)

Nota-se que essas limitações impostas ao papel do artista da sociedade indígena estão intrinsecamente relacionadas com tradições culturais desses povos. Limitações também ocorrem nas produções artísticas da sociedade, porém, sobre outro viés. De acordo com sociólogo Pierre Bourdieu, a liberdade e a autonomia do artista são meramente formais e para explicitar como ocorre esse processo afirma que:

[...] a única maneira de tratar a percepção propriamente estética da obra de arte, ou seja, a percepção considerada a única legítima em uma dada sociedade, consiste em abordá-la como um fato social cuja necessidade deriva de ‘uma

instituição arbitrária' [...] Ao designar ou consagrar certos objetos como dignos de serem admirados e degustados, algumas instâncias [...] são investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural, isto é, no caso particular em discussão, o arbitrário das admirações, e por essa via, estão em condições de impor uma aprendizagem no fim da qual tais obras poderão surgir intrinsecamente, ou melhor, como naturalmente dignas de serem admiradas ou degustadas (BOURDIEU, 2002, p. 271-272).

Dessa forma, a arte e o artista, na sociedade não indígena, estão submetidos às leis de mercado dos bens simbólicos e ao público para serem legitimados por regras, propostas pela sociedade para serem aceitas e apreciadas. Trata-se, portanto, de restrições bem diferentes das impostas aos “artistas” de sociedades indígenas levados a seguir um padrão estético, estabelecido pela tradição a qual pertencem.

Essas questões, discutidas sobre a arte indígena, sugerem que, para elucidar as manifestações estéticas, expressas na técnica, nos símbolos e nos objetos, é necessário estudá-las a partir de um sistema maior que agrega outros setores, tais como: a língua, a religião, a mitologia e as estruturas sociais. Além disso, a simbologia, contida nos objetos produzidos pelos indígenas, possui uma série de mensagens implícitas que só podem ser decodificadas pelo conhecimento de seu modelo cultural (RIBEIRO, 1989, p.25).

Antes de se apresentarem as fontes históricas que inspiraram os artistas plásticos do MCG em suas produções artísticas, considera-se importante contextualizar, brevemente, alguns aspectos da história, dos Kadiwéu.

2.2- Breve panorama histórico dos Mbayá-Guaicuru-Kadiwéu

Os Kadiwéu, também conhecidos por índios cavaleiros, constituem o grupo remanescente, no Brasil, dos índios da família linguística guaicuru, na qual se incluem outros povos chaquenhos, da região do Chaco Paraguai e Argentino. A família linguística guaikuru foi falada desde Santa Fé, na Argentina até Corumbá, no Brasil; ao longo dos rios Paraná e Paraguai até os Andes (MÉTRAUX, 1946). Os Kadiwéu são os únicos descendentes sobreviventes do povo Mbayá/Guaicuru que, no século XVIII, dominou uma grande área do pantanal brasileiro e paraguaio. As tribos Guaicuru compreendiam os grupos Abipón, Mocovi, Toba, Pilagá, Payaguá

e os Mbayá que percorriam a região que hoje compõe o Pantanal Sul Mato-grossense. Desses grupos, os Mbayá-Guaicuru são os ancestrais dos Kadiwéu.

Residem, atualmente, na Reserva Indígena Kadiwéu, situada entre a Serra da Bodoquena e os rios Niutaca, Nabileque, Paraguai e Aquidabã. Essa reserva está situada ao sul do Pantanal mato-grossense, na parte oeste do estado de Mato Grosso do Sul, na fronteira com o Paraguai. Sua população está distribuída entre as aldeias Bodoquena, São João, Campina, Tomázia e, inclusive, em outras pequenas aldeias espalhadas pelo território. (SIQUEIRA JÚNIOR, 2011, p.75).

Os estudos da arqueóloga Ana Lúcia Herbets, sobre o passado desses povos, apontaram que o grupo indígena Mbayá-Guaicurú habitou, primeiramente, no século XVI, a região do Chaco, localizada na margem Ocidental do Rio Paraguai. No período colonial, encontravam-se divididos em dois núcleos: núcleo (Sul) Guaicurú e o (norte) Mbayá. Nos séculos XVII e XVIII, o grupo já ocupava a margem oriental do Rio Paraguai e as áreas pertencentes ao atual estado brasileiro de Mato Grosso do Sul (HERBERTS, 1998, p.13).

No período pré-colonial, as tribos Guaicuru e Mbayá eram compostos por grupos nômades (coletores-pescadores-caçadores pedestre) em constante deslocamento no Chaco e habitavam locais distintos, como apresentado anteriormente. Esses grupos possuíam relações de hostilidade com seus vizinhos e, para garantir a posse de recursos para sua subsistência, estabeleciam alianças com outros grupos indígenas. Aliavam-se, frequentemente, aos Payaguá, conhecidos como canoeiros, pois necessitavam de canoas para atravessar o rio Paraguai e assim, chegar até os campos de colheita dos Guarani (SUSNIK, 1987, p.89).

As relações dos Guaicuru com os espanhóis também eram marcadas por ações de violência. Atacavam e assaltavam a cidade de Assunção em busca de objetos de metal, cavalos e cativos. Contudo, essas investidas hostis eram intermitentes, pois também mantinham relações comerciais e, constantemente, dirigiam-se à cidade no intuito de vender ou trocar seus produtos (RIBEIRO, 1979, p. 20).

Um fenômeno importante ocorrido foi a adoção do cavalo pelos Guaicuru a partir de fins do século XVI e início do século XVII. Na esteira de Darcy Ribeiro, após esse evento, os Guaicuru aguçaram ainda mais suas tendências de domínio devido às seguintes razões:

[...] como cavaleiros, revolucionaram sua vida econômica, social e política, levando a redefinição da cultura em torno desse novo elemento muito mais longe que as tribos equestres da América do Norte, pois enquanto aqueles usavam o cavalo, apenas como arma defensiva, os Cavaleiros do Chaco impuseram, com ele, seu domínio sobre inúmeras outras tribos [...] e mantiveram sob constante ameaça, por mais de três séculos, os estabelecimentos europeu, chegando a representar o maior obstáculo à colonização do Grande Chaco e um papel de maior destaque nas disputas entre espanhóis e portugueses, jesuítas e bandeirantes, pelo domínio da bacia do Rio Paraguai (Idem, p.18).

Além dos benefícios apontados por Darcy Ribeiro, com a adoção do cavalo tiveram acesso a outros territórios e assim aumentaram o domínio de influência cultural e também a adoção de uma nova organização na exploração dos recursos ambientais, fatores esses que contribuíram para um aumento da atividade guerreira. Sobre a importância da guerra para essa sociedade Darcy Ribeiro afirma que “a guerra foi para a sociedade Guaicuru uma fonte de riqueza e de prestígio social, já que o herói guerreiro era o ideal máximo da cultura, mas, principalmente, uma fonte de servos” (RIBEIRO, 1979, p.20).

Em relação a importância da adoção do cavalo para os guerreiros kadiwéu e a sua relação com o estilo mitológico e hierárquico de sociedade, Marina Vinha declara:

[...] a temporalidade do mito de criação kadiwéu foi contemporaneizada com a inserção do cavalo, inaugurando uma tecnologia de ponta para fazer guerra. Montados, deram início à cobrança de tributos dos grupos étnicos menos equipados em suas defesas, que não dispunham de meios de transporte (VINHA 2004, p.74).

Dessa forma, compreende-se que, com a transformação dos Mbayá-Guaicuru numa sociedade equestre, as atividades guerreiras se intensificaram e, simultaneamente, acentuou-se a estratificação social. A incorporação do cavalo reforçou a hierarquia que resultou numa sociedade mais rígida. Tratava-se de uma sociedade “senhorial”, uma expressão utilizada pelas fontes históricas e, conforme Siqueira Jr., integrava os prisioneiros de guerra como cativos, à casta mais baixa da organização social, composta também pelos guerreiros e pela nobreza. Tal estrutura chegou a ser comparada com as sociedades feudais, de onde adotaram as designações “nobres” e “senhores” (SIQUEIRA JR., 2011, p.78).

Diante do acirramento dos ataques dos Mbayá-Guaicuru, sobretudo aos espanhóis, e como forma de conter os ataques desses povos, realizaram-se, a partir do século XVII, de acordo com Ana Lúcia Herberts, as primeiras tentativas de redução dessas tribos. Duas tentativas de missionarização foram realizadas, através da fundação das Reduções de *Nuestra Señora de Belen* pelos padres jesuítas José Sanches Labrador e José Mantilla; e da redução de *Nuestra Señora del Rosario* com a tribo dos Mbayá dos Ichagoteguo que viviam ao norte da Redução de Belém a cargo do Frei Miguel Méndez. Ambas não atingiram o objetivo de converter os índios cavaleiros que continuavam com suas incursões e impondo temor aos colonizadores espanhóis e portugueses (HERBERTS, 1998, p.34-35).

Em fins do século XVII, os Mbayá, habitantes de territórios ao norte de Assunção, migraram para as regiões das nascentes do Rio Paraguai e ocuparam terras correspondentes aos atuais Estados brasileiros de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Os portugueses só conseguiram realizar o domínio sobre as terras alto-paraguaias com o término da aliança entre os Mbayá e os canoeiros Paiaguá em 1768. A fim de garantir o controle sobre a região, foram construídos os Presídios de Nova Coimbra (1775), Albuquerque (1778) e Mondego (1778). Concomitantemente, os espanhóis buscaram, inclusive, recolonizar e reconquistar seus antigos domínios e defendê-los dos Guaicuru e dos portugueses, construindo o Forte de Borbón (1792) (Idem, p.49).

Em meados do século XVIII, o domínio inabalável dos Mbayá-Guaicuru começou a enfraquecer com a penetração de novos grupos e com a organização de expedições punitivas, vindas de Assunção e de Corumbá. Estes dois fatores foram, segundo Susnik, responsáveis pela diminuição da mobilidade dos Guaicuru, provocando o término do seu apogeu étnico e a diminuição da área outrora ocupada. Diante deste quadro, foram obrigados a estabelecer alianças ora com os espanhóis ora com os portugueses, de acordo com o lado que oferecesse mais vantagens para o grupo (SUSNIK, 1972, p.14). Por isso, em 1791, assinaram um Tratado de Perpétua Paz e Amizade com a Coroa Portuguesa, por meio do qual, os Mbayá se tornariam súditos dessa Coroa. Com essa nova situação, foram impostas restrições quanto à mobilidade e às áreas de atuação, transformando, profundamente, o estilo de liberdade dos indígenas. Segundo John Monteiro (1995), “aquilo que parecia uma aliança inofensiva e até salutar logo se mostrou nociva para eles.” Após a assinatura do tratado, os indígenas foram incorporados à política

indigenista do governo colonial. Essa política resultou, num declínio da hegemonia Mbayá sobre o Pantanal e regiões adjacentes (MONTEIRO, 1995, p.84).

No século XIX, os Mbayá se deslocaram para três núcleos específicos: um chaquenho e oriental próximo do Forte Bourbon, outro na povoação portuguesa de Miranda e o terceiro na Vila Real do Senhor Bom Jesus. De acordo com Herberts (1998, p.50), após esses deslocamentos especificamente, os Kadiwéu continuaram empreendendo suas pilhagens às estâncias paraguaias ao sul do Apa.

Essa inimizade dos Kadiwéu com os Paraguaiois foi providencial para o Brasil que, no momento da Guerra Tríplice Aliança, contou com a participação desses indígenas na luta contra o Paraguai. A contribuição dos Kadiwéu foi relatada na obra de Guido Boggiani, que registra o episódio da seguinte forma:

Na guerra do Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai, em 1865, os Caduveos, instigados e armados de fuzis pelos Brasileiros, penetraram no rio Apa, assaltando as aldeias e os exércitos paraguaiois. Atacaram finalmente a aldeia de São Salvador, que saquearam e destruíram, voltando carregados de prêsas, composta em grande parte de fazendas, armas e munições tomadas ao inimigo, entre as quais figuravam muitos terçados que em 1879 os Caduveo ainda levavam constantemente pendurados à cintura. Depois dessa guerra o Brasil reforçou sua influência sobre os Mbayá que, atraídos pelos presentes recebidos das autoridades do Império, visitam anualmente Corumbá, Coimbra e Albuquerque, onde trocam os seus troços por pólvora, panos, facas e outras coisas (BOGGIANI, 1975, p.267).

Devido à participação na guerra contra o Paraguai, os Mbayá-Guaicuru passaram a desfrutar da imagem de um grupo indígena leal na defesa das fronteiras do império brasileiro. As tribos Mbayá-Guaicuru existentes se desintegraram por diversas motivações, tais como: epidemias de varíola e mestiçamento tribal, restando somente no fim do século XIX, como seus remanescentes, a tribo dos Kadiwéu. Eles abandonaram seus assentamentos chaquenhos à margem do rio Paraguai, estabelecendo-se, principalmente, na região dos rios Nabileque, Niutaque e Branco, áreas pertencentes ao atual Estado brasileiro de Mato Grosso do Sul. Após tais acontecimentos, entre o final do século XIX e início do XX, os Kadiwéu das aldeias entraram em conflito com o fazendeiro Barranco-Branco pela posse do imenso território que ocupavam. Inaugurou-se, então, um longo capítulo de lutas pela posse da terra entre os Kadiwéu — que

outrora desempenharam o papel de heróis no processo de luta contra os paraguaios — e os fazendeiros brasileiros ávidos por expandiram suas possessões territoriais (HERBERTS, 1998, p. 53).

Em fins do século XIX e início do século XX, os Kadiwéu já se encontravam quase todos sedentarizados no conjunto de terras, demarcado juridicamente como Reserva Indígena Kadiwéu-(RI). O governo estadual criou a Reserva Indígena Kadiwéu em 1903, no sul do estado de Mato Grosso, atual Mato Grosso do Sul, passando a ser administrada, em 1928, pelo antigo Serviço de Proteção ao Índio, o (SPI). Todavia, foi constante a presença de pecuaristas não indígenas, posteriormente posseiros, oriundos do Nordeste e da Colônia Agrícola Bodoquena, no território destinado aos Kadiwéu. Por essas razões, foi realizada a definitiva demarcação da Reserva Indígena Kadiwéu pela FUNAI, no início da década de 1980, definindo a área da Reserva Indígena (RI) (SIQUEIRA JR., 2011, p.84-88).

Mesmo com todo respaldo jurídico, a RI Kadiwéu, não deixou de ser alvo de invasões. De acordo com Aline Müller, a partir de 1983, teve início uma série de confrontos tensos entre indígenas e agricultores na Serra da Bodoquena. O resultado desses impasses marcado pela violência foi a retirada dos invasores e o seu assentamento em outras terras fora da RI. Finalmente, em 1984, ocorreu a homologação da reserva, apesar de conflitos e invasões continuarem ocorrendo na região (MÜLLER, 2011, p.35-37).

A apresentação desse breve panorama geral dos Mbayá-Guaicuru e seus remanescentes Kadiwéu objetivou buscar elementos históricos, para situar esse grupo no espaço e no tempo em que viveram no passado e no presente. Para a presente pesquisa, essas referências ajudam a compreender as motivações que levaram os membros do MCG, a se inspirarem nessa etnia e a elevá-la à categoria de representante da identidade dos sul-mato-grossenses.

2.3- As Fontes de inspiração do MCG

No intuito de desvelar as origens do sul-mato-grossense e construir uma identidade para o estado, os membros do MCG optaram por uma leitura da história do antigo Mato Grosso, focada em episódios envolvendo os Mbayá/Kadiwéu. Nessa tarefa, acionaram fontes históricas e etnográficas cujos relatos apontavam para os diversos aspectos da presença dos povos Guaicuru,

de um modo geral, e dos Kadiwéu, em especial. Entre os fatores ressaltados como emblemáticos, por artistas do MCG, pode-se destacar os supostos benefícios adquiridos com a adoção do cavalo, as atuações guerreiras, a participação na guerra contra o Paraguai e outras práticas culturais, sobretudo, as pinturas e as tatuagens corporais. Por isso, as obras do artista e etnólogo Guido Boggiani, as telas do artista Debret, do antropólogo e etnólogo Darcy Ribeiro, entre outras, constituem fontes de inspiração (de exaltação e quase veneração) aos membros do MCG. Entre os participantes do movimento, o historiador e artista plástico Henrique Spengler foi quem mais estudou as fontes e os autores acima referidos. De posse dessas fontes, formulou as justificativas necessárias para declarar os Kadiwéu, e seus ancestrais, os “Guaicuru”, como símbolo da identidade sul-mato-grossense.

Uma das principais fontes consultadas de Henrique Spengler, contendo informações sistemáticas sobre o passado dos Mbayá-Guaicuru, foi seu livro escrito em parceria com o escritor Marcos Paulo Carlito, denominado *Porto Murtinho: história e cultura – os guaicuru; o ciclo da erva-mate*, publicado em 2007, quatro anos após a morte prematura do autor. Nessa obra, ele aborda a trajetória histórica dos Mbayá-Guaicuru, lança mão dos autores citados para dar visibilidade bem como projetar esse grupo no âmbito editorial.

A obra de Debret, intitulada “Carga de Cavalaria Guaycurús”, foi uma das principais fontes de inspiração de Henrique Spengler. Consoante o autor, ela:

[...] ilustra muito bem a aura fascinante que sempre envolveu as histórias sobre as tribos equestres que habitaram o grande Chaco, o Pantanal, as margens do rio Paraguai e seus entornos estendendo-se até a Serra da Bodoquena, tendo ainda como ponto de transição grande parte da área que hoje compreende o Município de Porto Murtinho (SPENGLER, 2007, p.23).



Figura 01:Carga de Cavalaria Guaicuru- Jean Baptiste Debret- 1822.

Fonte: BANDEIRA&LAGO, 2008, p.519

A descrição da obra feita por Spengler demonstra a fascinação diante dos equestres Guaicuru, sobretudo, das ações guerreiras e de resistência às tentativas de catequização e, conseqüentemente, de dominação. Embora Spengler, não tivesse a preocupação em evidenciar se os elementos de composição da tela estavam de acordo ou não com os traços culturais dos “Guaicuru, ao ressaltar seu lado guerreiro e destemido, pretendeu registrar muito mais os aspectos relacionados à trajetória do grupo e às formas pelas quais conseguiram superar as adversidades do que comprovar a validade das informações, produzidas sobre esses indígenas na perspectiva etnográfica.

Ainda sobre esse aspecto, Spengler levanta a questão sobre as dúvidas acerca do que foi relatado como a autenticidade ou não das ações dos “Guaicuru”, relatando:

Frente ao conteúdo lendário que enxerta a história dos Guaicuru, é natural que hajam divergências e contradições sobre o que tenha sido realidade ou imaginação, tornando-se compreensível a dificuldade dos pesquisadores contemporâneos em esclarecer o processo histórico de povos cujas origens perderam-se nas diversas probabilidades de um traçado evolutivo que sofreu rupturas constante.(Ibidem).

No intuito de esclarecer as dificuldades apresentadas para o reconhecimento das ações dos povos indígenas como sendo realizações dos “Guaicuru”, Spengler lança mão de alguns fragmentos do prefácio do livro de Guido Boggiani, no qual o autor comenta sobre a dificuldade em certificar se todas as ações de bravura e de conquistas, descritas por aqueles que se depararam com os grupos indígenas seriam, realmente, obras de um mesmo grupo. Mas, conclui a ideia

utilizando da seguinte fala do autor: “que [...] ‘mesmo sem o escopo científico duma época em que ainda não se pensava na ciência etnográfica (...) todavia estes velhos relatos devem ser enumerados entre as fontes mais importantes da etnografia do Alto Paraguai’”(BOGGIANI, 1976 *apud* SPENGLER, 2007, p.24).

Nessa perspectiva, embora Spengler tenha levantado a lebre sobre a autenticidade ou não dos atos heroicos como sendo de autoria “guaicuru” conclui essa problemática, reafirmando sobre a importância das fontes colônias para o estudo dos povos indígenas do Alto Paraguai. Através desse mecanismo, tem-se a impressão de estar reafirmando as ações como realizações dos Guaicuru.

Outra imagem utilizada na obra de Spengler que, também foi produzida por Debret, intitulada “Tribo guaicuru em busca de novas pastagens” representa os Guaicuru numa composição, claramente, inspirada nas inúmeras versões, pintadas por artistas Renascentistas do episódio da “fuga para o Egito”, cena descrita no evangelho com a Virgem Maria no dorso de uma mula com Jesus ao colo. Essa imagem já recebeu diversas críticas quanto a sua composição e por não possuir um valor, propriamente, etnográfico, no sentido de que não foi produzida a partir da observação *in loco* pelo pintor, posição que é corroborada por Tecka Hartmann (1970). Apesar dessas críticas, a avaliação que Spengler faz sobre essa obra é que o artista (Debret) pode e deve ter tido acesso a fontes históricas, baseado nas quais elaborou suas telas; por isso, ele as considera expressão fiel de uma cena cotidiana de família Kadiwéu, não se preocupando em discutir os detalhes etnográficos da obra nem se todos os elementos de composição estavam de acordo ou não com os Kadiwéu. O que realmente importou para Spengler foi enfatizar a atração que ele sente ao se deparar com cenas protagonizadas pelos remanescentes dos Guaikuru, pois o cotidiano, a cultura e a arte desses indígenas é que serviram como fonte de inspiração para seus discursos e para suas obras, por isso essas imagens despertaram tanta fascinação e admiração ao artista plástico Henrique Spengler.



Figura 02: Tribo Guaicuru em Busca de Novas Pastagens- Jean Baptiste Debret- 1823.
Fonte: Museu Castro Maya- IPHAN/MINC (RJ)

O artista, fotógrafo e comerciante Guido Boggiani, que conviveu com o Kadiwéu, entre 1892-1897, foi outra referência utilizada por Spengler. Embora diversos cronistas, viajantes, missionários e administradores o tenham precedido, foram os registros de Boggiani que deram visibilidade e se tornaram referência para o estudo dos Kadiwéu.

Além do grande acervo iconográfico, produzido por Boggiani, seus relatos buscaram compreender o cotidiano dos Kadiwéu e seus símbolos culturais. De acordo com Spengler (2007), Boggiani registrou muitos desenhos que os Kadiwéu estampavam em couro e objetos de uso cotidiano e deu especial destaque às pinturas corporais. Além dos próprios grafismos, Spengler destaca que Boggiani descreveu diversas técnicas artísticas, em especial aquelas relacionadas à pintura:

A mulher do capitãozinho (...) é habilíssima desenhista, do que deu evidente amostra hoje, ornando de belíssimos arabescos complicados e dispostos originalmente, as faces de duas escravas. Não usam os Caduveo a tatuagem verdadeira como os outros selvagens. Os desenhos que fazem na cara, nos braços, no peito e na espádua (...), e algumas vezes os dos pés, até a metade da barriga das pernas, à maneira de botas, são superficiais e não duram mais de 6 ou 7 dias.[...] Eis como procedem nesta parte importantíssima da sua toilette. Num pratinho (ad hoc) misturam pó de carvão com o suco de um fruto que os Chamacoco chamam Náantau [...] diluído com pouca água. [...] tem a propriedade à luz de enegrecer bastante rapidamente, tomando a forma de uma bola côr de tinta negro-azulada que, por outro lado, penetra nos poros da pele e só desaparece a custo, depois de numerosas lavagens. [...] Num tubinho (...) geralmente adornado de hieroglifos gravados estão reunidos os instrumentos ou pincéis. São varinhas sutis de cana de vários tamanhos, algumas das quais têm na extremidade pequenos chumaços de algodão. Os primeiros servem para

traçar as linhas e os contornos, e os outros para fazer nos fundos com meia-tinta. [...] a artista começa a traçar as linhas fundamentais do desenho que a sua fantasia lhe sugere (BOGGIANI *apud* SPENGLER, 2007, p.50).

Spengler também valoriza uma série de insígnias ou signos geométricos que Boggiani registrou em seu trabalho etnográfico. A longa citação que Spengler faz de Boggiani revela o quanto tais siglas impressionaram um e outro e, por tabela, o próprio MCG.

Boggiani, ao fim do século XIX, descreveu o que seriam essas curiosas insígnias que acompanham os Guaicuru desde tempos remotos: ‘ Hoje foi levado diante da casa do Capitãozinho um altíssimo mastro sobre o qual se hasteou uma bela bandeira branca com as insígnias do Capitãozinho. Esta insígnia não é mais que a marca que, a fogo, estampa nos animais de sua propriedade todo proprietário Caduveo. É uma espécie de sigla de reconhecimento. Há belíssimas e algumas delas parecem representar figuras simbólicas. O caráter destas siglas é notabilíssimo e talvez um acurado estudo delas possa conduzir a interessantes descobertas [...]’ (BOGGIANI, 1945 *apud* SPENGLER, 2007, p.61).

Considera-se que a leitura que Spengler propõe de Boggiani tem os seguintes enfoques e propósitos: na esteira de Boggiani, Spengler contempla, impressiona-se e exalta a forma e as técnicas artísticas dos Kadiwéu. Como artista plástico, procura apropriar-se do patrimônio estético e dos conhecimentos técnicos para divulgá-los e dar legitimidade às proposições do MCG.

A obra Kadiwéu, do antropólogo e etnólogo Darcy Ribeiro, também foi largamente citada como referência por Henrique Spengler, sobretudo, no concernente ao estilo da arte Kadiwéu. Sobre esse aspecto, considera que há dois estilos bem definidos: “*um geométrico, formal, abstrato, sem qualquer esforço de representação, é o estilo da pintura decorativa (...) o outro é figurativo, tem sempre uma intenção de retratar e nele os elementos formais são relegados a um papel modesto*” (RIBEIRO, 1980 *apud* SPENGLER, 2007, p.50). Spengler ressalta que através de Darcy Ribeiro pôde compreender que, na pintura das mulheres, a arte Kadiwéu teria alcançado sua mais alta expressão, aquela que melhor espelhou seu caráter nacional, emprestando-lhe uma característica tribal inconfundível e um conjunto de padrões que constituíam seu patrimônio cultural, onde cada artista usava seus temas preferidos combinando-os em inúmeras variações (Ibidem).

Para comentar a origem e o significado dos padrões de desenho Kadiwéu, Spengler se apoia, inclusive, em Darcy Ribeiro. Esse, por sua vez, declara que outras culturas podem ter influenciado esse padrão. Isso, porém, não só teria determinado a forma dos desenhos mas apenas enriquecido seu patrimônio artístico (Idem, p.52).

Embora Spengler não apresente mais elementos para o estudo a respeito da origem dos grafismos Kadiwéu, considera-se relevante expor a perspectiva de Lévi-Strauss ao declarar:

Não foi possível penetrar na teoria subjacente a essa estilística indígena: os informantes revelam alguns termos correspondendo aos motivos elementares, mas invocam a ignorância ou o esquecimento para tudo que se refere à decoração mais complexa. Talvez seja, porque agem com base num saber empírico transmitido de geração em geração, seja porque fazem questão de guardar segredo a respeito dos arcanos de sua arte (LÉVI-STRAUSS, 1996:175).

Além de Boggiani, conforme visto, Darcy Ribeiro, outrossim, forneceu informações importantes, relacionadas às técnicas usadas para a decoração de artefatos e do corpo. Spengler salientou que as “artistas” eram muito habilidosas e procuravam realizar as pinturas, segundo os padrões estabelecidos pela tradição. O processo seguido pelas artistas ocorria da seguinte forma:

[...] começa pela divisão de áreas decorativas e prossegue com uma execução decidida do padrão escolhido, sem qualquer esboço prévio e com uma firmeza que seria surpreendente mesmo nos nossos desenhistas mais exímios. O material usado é também o mesmo, o suco da fruta jenipapo, meio verde, com dois ou três dias de colhido (RIBEIRO, 1980 apud SPENGLER, 2007, p. 52).

Embora a obra de Spengler, em análise, tenha sido produzida no início do século XXI e o auge do MCG tenha ocorrido nas duas últimas décadas do século XX, apreende-se que as fontes arroladas pelo autor eram de seu conhecimento há muitos anos. Por extensão, os membros do MCG também devem ter tido contato com essas fontes. Nessa obra, Spengler apenas expõe o que defendeu ao longo de sua atuação como jornalista e líder do MCG; isto é, a exaltação da história, da cultura e da arte Kadiwéu a ponto de tornar esse grupo o emblema da identidade sul-mato-grossense.

No próximo capítulo, analisar-se-ão os resultados dessa opção “ideológica” nas próprias telas dos artistas do MCG. Nesse sentido, pretende-se demonstrar como os temas abordados por Spengler, a partir dos autores citados, cumpriram a função de fornecer subsídios técnicos e estéticos capazes de inspirar as obras dos artistas do movimento.

CAPÍTULO III

ÍCONES DOS KADIWÉU NAS TELAS DOS ARTISTAS PLÁSTICOS DO MCG

Para compreender os signos que compõem as telas dos artistas do MCG, será feita uma breve discussão teórica a respeito da leitura de uma imagem; posteriormente, serão apresentadas e analisadas as obras de alguns artistas do MCG.

3.1 - Imagem e Identidade

Como apresentado anteriormente, os artistas do MCG, ao produzirem suas obras contendo ícones inspirados nos símbolos Kadiwéu, visavam, através dessa plasticidade visual, dar contornos identitários ao Mato Grosso do Sul. Partindo desse princípio constata-se que o meio mais adequado, encontrado pelo MCG, para criar uma identidade, isto é, inventar o *ser* e o *se sentir* sul-mato-grossense, foi à produção imagética.

O termo imagem possui uma série de significações, por isso, atribuir uma definição que seja, ao mesmo tempo, simples e abrangente, é uma tarefa bem complicada. Conscientes de que a compreensão teórica em torno da comunicabilidade da imagem, ainda é um campo polêmico, decidiu-se orientar a pesquisa a partir das reflexões de alguns autores que abordam essa temática.

Em sua obra *Lendo Imagens*, Alberto Manguel (2001) discorre sobre a relação com a imagem, citando uma interessante passagem de Francis Bacon, na qual ele afirma: “para os antigos, todas as imagens que o mundo dispõe diante de nós já se acham encerradas em nossa memória desde o nascimento”. Tal afirmação direciona para uma ideia de que somos refletidos de alguma forma nas diversas imagens que nos rodeiam e que somos, essencialmente, criaturas de imagem (MANGUEL, 2001, p.20-21). Dessa forma, a imagem está presente na vida das pessoas e é ela que representa uma determinada região geográfica. Quando nos referimos a algum lugar é a imagem que nos oferece um significado intuitivo e um sentido para o local mencionado.

Pode-se dizer, igualmente, que quando se está diante de uma imagem, estamos diante do tempo. Conforme afirmou o historiador da arte Georges Didi-Huberman:

[...] a imagem favorece a sobreposição e o cruzamento de vários tempos e é capaz, portanto, de propiciar uma rede invisível de tempos (não linear). O passado, como uma obra de arte, não é fixo, imóvel; na verdade ele está a todo o momento se reconfigurando devido aos diferentes tempos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.28).

Dessa forma, a imagem não deve ser limitada pelo olhar de seu tempo; segundo afirma Didi-Huberman: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (Idem., p.29).

Entende-se que é, nesse processo dinâmico, através desse olhar exterior, que se podem encontrar evidências de uma busca de afirmação identitária pelo MCG. É na criação de imagens exteriores que, associadas à região geográfica, torna-se possível relacioná-las com um lugar/ideia de pertencimento e, dessa forma, criar/forjar uma identidade através de uma construção simbólica de sentidos (BOURDIEU, 2010, p.113).

De acordo com Joly, deve-se abordar a imagem sob o ângulo da significação e não da emoção ou do prazer estético. Para a autora, “[...] estudar os certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (JOLY, 1996, p.29). Portanto, no processo de produção de sentidos e significados pelos artistas plásticos sul-mato-grossenses, busca-se perceber os indícios de criação de um campo identitário.

Para enveredar nesse campo imagético, tornou-se necessário conhecer um pouco da teoria para compreender como interpretar uma imagem. Porque as imagens possuem significados diversos e reproduzem o mundo, transmitindo uma série de sensações, pode-se dizer que elas se transformam numa considerável fonte de conhecimento.

No estudo das imagens, um dos conceitos mais importante é o de representação. De acordo com Lucia Santaella, atualmente, o estudo da representação é abordado tanto pela semiótica como pela ciência cognitiva, mas “[...] tem sido um conceito-chave da semiótica desde a escolástica medieval, na qual se referia, de maneira geral, aos signos, símbolos, imagens e as várias formas de substituição” (SANTAELLA, 2008, p.15). A autora ainda salienta que, embora o conceito de representação seja amplamente utilizado na semiótica geral, as tentativas de definições são muito variadas e imprecisas. Apesar das imprecisões existentes em torno da

definição do conceito de representação, não se aprofundará nessa discussão, mas o estudo terá como foco os princípios básicos da semiótica para realização desse trabalho.

Dentro do universo da semiótica, a imagem e a representação podem ser percebidas de acordo com Joly como:

[...] consequência de uma semelhança, ou seja, como algo que se assemelha a outra coisa [...] e sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo de semelhança. Se a imagem é percebida como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo (JOLY, 1996, p.39).

Assim posto, percebe-se que é, por meio da representação, que se pode compreender o mundo e captar a força da comunicação pela imagem. Na perspectiva da semiótica, a imagem visual é considerada como um signo, criada pela elaboração dos códigos de reconhecimento da sociedade pelo artista e entendida como um veículo de transmissão cultural (Idem, p.40). Para elucidar essas questões, julga-se necessário compreender o conceito de signo e qual o seu papel na comunicação.

Para o filósofo Charles Sanders Peirce: “[...] um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade” (PIERCE, 1996, p.274). Nesse sentido, o signo pode ser analisado de acordo com suas propriedades internas, seu significado enquanto representação e quanto aos efeitos que está apto a produzir em seus receptores, como interpretação.

Dentro dessa perspectiva, Peirce criou uma teoria geral dos signos, na qual classificou as formas de representação. Para cumprir seu objetivo, o autor identificou três classes de signos: o ícone, o índice e o símbolo. O ícone são signos que reportam aos seus objetos por similaridade com o que representa. Um desenho, uma fotografia, uma imagem síntese que represente uma árvore são ícones, na medida em que se pareça com uma árvore. Os índices estabelecem uma relação de causa e efeito com o que representam. É o caso dos signos naturais, como a fumaça para o fogo e as pegadas deixadas pelo caminhante na areia. Já os símbolos tem uma ação mais complexa, pois se fundamentam a partir de leis que operam condicionalmente, estabelecendo convenções, ou seja, as imagens foram adquirindo significados que não tinham relação com a sua

forma. Como exemplo, o leão como símbolo da força como a pomba para a paz (JOLY, 1996, p. 35-36).

Além dessa tipologia dos signos, Pierce realiza uma classificação do ícone, relacionando-o de forma analógica com a imagem que o representa. Para isso distingue três tipos de ícones de similaridade, a saber: a imagem, o diagrama e a metáfora. Na categoria da imagem, estão os ícones que têm uma conexão direta com o objeto que está sendo representado. Uma foto, uma pintura mantém as qualidades formais do objeto (aparência). O diagrama possui uma relação com a estrutura interna do objeto, são os organogramas e projetos que demonstram haver uma interação das partes com o objeto todo (analogia com parte do objeto). As metáforas são ícones que conservam uma associação de paralelismo qualitativo, ou seja, através de uma associação simbólica a ideia a respeito de alguma coisa que é generalizada e se associa a uma imagem (paralelismo com algo diferente do objeto).

Todas essas classificações, elaboradas por Pierce, são importantes para este trabalho, pois auxiliam na análise das imagens produzidas pelos artistas plásticos do MCG e na percepção da relação dessas imagens no processo de identificação de uma cultura/identidade sul-matogrossense. Mesmo cientes de que a teoria formulada por Pierce possui outras reflexões e complexidades, no caso específico desta pesquisa, optou-se em utilizar apenas essas proposições conceituais como uma das ferramentas de análise.

Outra metodologia de leitura que possibilita o estudo da imagem pictórica se encontra no campo da iconologia. A iconologia tem como seu principal idealizador, o teórico da história da arte, Erwin Panofsky que desenvolveu um método de identificação de formas simbólicas. Sua proposta de uma leitura iconológica está baseada em três níveis de interpretação na leitura da imagem. O primeiro nível, denominado descrição pré-iconográfica, caracteriza-se pela identificação pura das formas; o segundo nível é a análise iconográfica onde se identificam imagens, histórias e alegorias que tenham familiaridade com temas e conceitos específicos; o terceiro, denominado iconológico corresponde à fase simbólica, na qual a imagem é interpretada de acordo com o seu conteúdo intrínseco. Nesse caminho proposto por Panofsky, para uma descrição temática, encontram-se os significados intrínsecos e os valores imersos na obra (PANOFSKY, 2004, p.45-89).

As teorias apresentadas, em seu conjunto, servem para auxiliar no processo de leitura das imagens produzidas pelos artistas plásticos sul-mato-grossenses. Como toda teoria possui especificidades procurou-se absorver, do seu corpo conceitual, o que é pertinente para a leitura das obras, sobretudo, quando se procurou estabelecer uma relação entre a produção visual com o processo de criação de uma identidade.

Ao analisar uma arte, propriamente, sul-mato-grossense dos artistas do MCG, identificou-se que o grupo imprimiu um estilo de produção, que dentro das artes plásticas é algo imprescindível para criar um emblema de representação. Por isso, a partir dos anos 80, os artistas davam sentido às suas obras através da recuperação de referências da cultura material da região para a qual visavam a definir uma regionalidade. Por meio da construção de um estilo foi possível criar uma identidade para uma região.

Então, percebe-se que no caso de Mato Grosso do Sul, conforme sinalizou Bourdieu, são as práticas sociais que constroem a identidade, e os seus fatores de composição são selecionados a partir dos modos de pensar, agir e perceber o mundo dos indivíduos e de seus grupos sociais. Por isso, são os fatores de ordem cultural, sociológica e estética, entre outros, que constroem as identidades e as propriedades simbólicas (BOURDIEU, 2010, p.112).

Assim posto, as obras produzidas pelos artistas sul-mato-grossenses ajudaram a compor o cenário cultural e, com a emergência de um campo de produção, trataram de elaborar uma linguagem artística que, segundo Bourdieu é:

[...] antes de mais nada, uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho e do modo de remuneração, através do qual se elabora uma definição autônoma do valor propriamente artístico irreduzível enquanto tal, ao valor estritamente econômico; e também, pela mesma lógica, uma maneira de falar da própria pintura, da técnica pictórica, com palavras apropriadas, muitas vezes pares de adjetivos, que permitem que se exprima a arte pictórica [...] e até mesmo o cunho próprio de um pintor, para cuja existência social ela contribui ao nomeá-la (BOURDIEU, 2010, p.290)

Entende-se que os artistas demarcaram seu território de atuação e com a ajuda de um conjunto de instituições procuraram colocar em funcionamento a economia dos bens culturais, nomeada por Bourdieu (Idem, p. 289) como “os locais de exposição (galerias, museus, etc.) e as instâncias de consagração (academias, salões, etc.)” para que suas produções pudessem circular e dar visibilidade à imagem, consagrada como sendo algo tipicamente sul-mato-grossense.

3.2- Os ícones Kadiwéu na iconografia de Mato Grosso do Sul

As obras gestadas pelos artistas plásticos do Movimento Cultural Guaicuru apresentam como característica constante de sua plástica visual a apropriação e a ressignificação dos ícones da arte gráfica dos remanescentes da etnia Mbayá-Guaicuru — os Kadiwéu.

Os signos indígenas, que já faziam parte do repertório plástico dos artistas do antigo sul de Mato Grosso, recebem, após a divisão desse estado, um tratamento e uma atenção mais intensos por parte dos artistas que se engajaram no MCG. Pretende-se demonstrar, a seguir, essa intensificação da inserção dos signos Kadiwéu nas telas gestadas por artistas plásticos do MCG, realizadas a partir de meado dos anos oitenta até o início do século XXI. Apesar de o MCG ter perdido um pouco do vigor já no final do século XX, a questão identitária persiste no imaginário do sul-mato-grossense e a temática Guaicuru tem sido constantemente revisitada. Embora o recorte cronológico do presente trabalho não contemple telas da última década, vale destacar que a iconografia Kadiwéu, presente nas telas dos artistas, e as *Mostras Guaicuru* continuam ocorrendo até o presente momento, muito embora o MCG já não seja mais o polo aglutinador dessa proposta artística.

Dentro do universo de produções que contém os ícones da iconografia indígena e da arte gráfica Kadiwéu, foram selecionados artistas militantes no processo de um plano de ação cultural que consagrou as artes como meio mais eficaz para expressão e representação da cultura sul-mato-grossense. São inúmeras as telas com a presença desses elementos de composição e não seria possível apresentar todas nessa pesquisa. O critério de seleção foi analisar as obras que estivessem locadas em espaços públicos; então, pensou-se no MARCO, por possuir um acervo considerável de arte. Entretanto, depois que o acervo foi visitado, percebeu-se que seria necessário procurar em outros espaços, tais como: acervos pessoais e catálogos de exposições para apresentar e analisar algumas obras emblemáticas do referido movimento.

O material iconográfico selecionado foi produzido por quatro artistas que se apropriaram de ícones da arte gráfica Kadiwéu, abordando temáticas distintas. Esse material, como outras tantas telas, que não serão contempladas nesse momento, contribuiu para a formação de um arquivo de imagens-símbolos, construído para conferir ao Mato Grosso do Sul uma identidade visual e/ou uma narrativa pictórica. A hipótese para a pesquisa é de que a ideia do movimento era

produzir uma nova forma de ver e de falar sobre o estado recém-criado. As obras selecionadas foram as de Henrique Spengler, Adilson Schieffer, Ilka Galvão e Jonir Figueiredo.

O artista e historiador Henrique Spengler nasceu em Campo Grande-MS no ano de 1958 e faleceu no município de Coxim-MS em 2003. Formou-se em Educação Artística e, em seguida, em História. Por isso, Spengler dedicou grande parte de sua vida a atuar em movimentos culturais, artísticos, históricos junto à sociedade sul-mato-grossense. Reuniu um diversificado acervo contendo: peças de cerâmica kadiwéu e terena; esculturas; quadros de sua autoria e de artistas do Estado; um acervo bibliográfico composto por mais de 1.000 (mil) títulos, com ênfase nas obras de cunho regional; revistas históricas e outras; monografias, dissertações e teses; mobiliário de época; artefatos das mais variadas culturas brasileiras; inúmeras gravuras, sobretudo de sua autoria e que caracterizam seu estilo artístico; fitas cassete; fitas VHS; mapas; fotos; documentos e registros pessoais os mais diversificados possíveis; enfim, um acervo documental, extremamente, relevante para a pesquisa histórica (SQUINELO, 2005, p.1). E hoje se encontra no Centro de Documentação Histórica da Região Norte do Estado de Mato Grosso do Sul (CDHR), na cidade de Coxim. O referido centro foi cognominado Memorial Henrique de Melo Spengler, em homenagem às iniciativas artístico-culturais por ele protagonizadas.

No grupo de artistas sul-mato-grossenses que buscaram se apropriar dos padrões da arte gráfica Kadiwéu em sua produção, Henrique Spengler é o que produziu obras de forma mais realista, ou seja, com maior semelhança aos grafismos Kadiwéu. O artista assimilou o repertório iconográfico sem imitá-lo. Para esclarecer a opção do artista na produção de suas obras é pertinente chamar a atenção para uma observação feita por Gombrich, na qual ele destaca a diferença entre imitação e assimilação. A imitação pressupõe a transmissão de fórmulas e regras que são passadas de geração para geração tal como funcionava com cânones do estilo acadêmico. Por outro lado, a assimilação foi um recurso que se difundiu intensamente na Idade Média, no qual o bom artista produzia imagens semelhantes as que estavam sendo atribuídas como modelo naquele momento, todavia o artista não deixava de registrar a sua marca estética na imagem que imitava (GOMBRICH, 1986, p.119).

Iconograficamente, a obra intitulada “Padronagem Cadiueu”, 1987, traz um padrão decorativo da arte Kadiwéu na qual Spengler desenvolveu a temática com elementos visuais regionais. Adotou como signos as formas geométricas e sua composição é extremamente colorida.

Partindo de Panofsky, pode-se avaliar que, no nível pré-iconográfico, o artista aplica um padrão ornamental geométrico composto de motivos curvilíneos, meandros, espirais triângulos, retângulos e escalonados com linhas quebradas que formam ângulos, alternadamente, salientes em forma de escadas e, degraus interligados, formando uma construção espacial de um geometrismo abstrato. As cores utilizadas são o vermelho, azul, preto e violeta (roxo) que se alternam nas figuras geométricas. Diferente das cores utilizadas pelos Kadiwéu que se restringiam ao branco, vermelho e preto, Spengler emprega em sua tela cores originais nos grafismos como uma marca de sua arte, de seu estilo abstrato. São cores que provocam um efeito estético surpreendente. O espectador quando confrontado com essa obra e imbuído por referências culturais próprias, irá travar um embate direto com a obra e poderá ou não remeter algum significado a esses padrões decorativos. De acordo com algumas culturas, o escalonado que se assemelha a um desenho de escada é considerado como o símbolo por excelência da ascensão e, quando aplicado à arte, aparece como suporte imaginário da ascensão espiritual. Não se encontrou nenhuma referência dessa natureza nos relatos sobre os Kadiwéu; mas, no dicionário de símbolos de Chevallier, as formas geométricas são impregnadas de significados diversos que, dependendo do local e da cultura, são apresentadas definições específicas para cada uma delas. (CHEVALIER,1999, p.521)

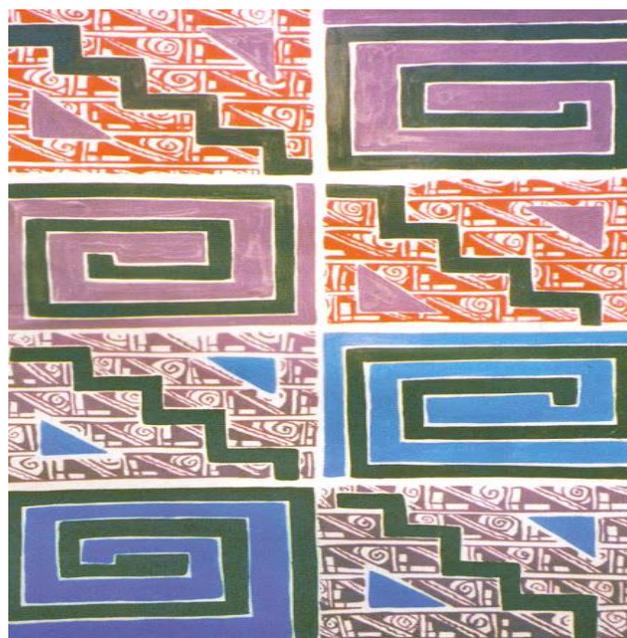


Figura3:Padronagem Cadiueu-1987
pastel sobre papel- 50x34 cm- Henrique Spengler
Fonte: CDHS-Coxim

Já a espiral dupla, cuja formação é frequente no meio vegetal e animal, é uma forma encontrada em quase todas as culturas, carregada de significações simbólicas, tendo, do mesmo modo, uma relação com o aquático da concha. Nessa obra, o artista resolveu representá-la de duas formas: a primeira, de forma mais estilizada e achatada como se pode ver nos desenhos que estão com o fundo azul e roxo; na segunda, os espirais já estão com o formato bem similar aos desenhos feitos pelos Kadiwéu e se encontram, na tela, alternadas com as primeiras espirais.

O artista, ao produzir essa obra com desenhos abstratos e geométricos, de elaboração complexa e combinando os motivos decorativos, aproximou-se bastante dos desenhos Kadiwéu, coletados por Lévi-Strauss, Darcy Ribeiro e Jaime Siqueira, quando solicitaram às “artistas” que desenhasssem no papel alguns padrões decorativos de sua arte gráfica, conforme se apresenta na figura abaixo. Embora possuam algumas semelhanças, já que, no momento em que esses desenhos foram feitos, os kadiwéu estavam munidos de tintas de variadas cores, os traços que Spengler usa na elaboração de seus grafismos possuem um estilo próprio e dão autenticidade a sua obra. Embora estejam presentes todos os elementos que se identificou nos padrões decorativos dos Kadiwéu, conforme se identificou na análise pré-iconográfica, Spengler ao se apropriar dos grafismos fez uma releitura desses padrões, resultando num efeito estético muito peculiar.



Figura 4: Desenho para decoração do corpo ou cerâmica feito em papel:
Coleção Siqueira Júnior.
Fonte: SIQUEIRA JR. 1992, p.269

Outra obra de Spengler, Abstração Mbayá Guaicuru, na mesma perspectiva da primeira, explora outros elementos gráficos, entretanto continua seguindo o mesmo padrão ornamental geométrico. Explora as cores, realçando o vermelho e o branco que preenchem o fundo da tela; as cores preta e ocre dão forma aos elementos gráficos. O vermelho, presente na tela, quando representado em um tom vermelho escuro transmite uma aura noturna, Por isso, a cor vermelha na composição de uma obra, instiga, interpela o espectador através do seu poder de fascinação. Se o vermelho é tão visceral, o branco reforça as cores que são combinadas a essa cor. São os extremos do espectro, ambas têm valor limite e, igualmente, valor neutro.



Figura 5: Abstração Mbyá Guaicuru- 1989- Acrílico sobre tela- 89x90cm- Henrique Spengler
Fonte: MARCO de Mato Grosso do Sul

Essa obra juntamente com a primeira empregou uma linguagem que aguça o sentido de observação e do olhar. Ao se deparar com esses grafismos, o espectador pode fazer diversas

leituras da obra, desde as mais ingênuas até as mais elaboradas, ou seja, a leitura dependerá daquilo que Panofsky caracterizou como “a experiência recreativa de uma obra de arte”. Dependerá não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual do espectador, mas também da bagagem cultural (PANOFSKY, 2004, p.36). Dessa forma, o espectador poderá visualizar a obra de dois modos: 1) relacionar esses grafismos com desenhos que são realizados na infância, principalmente, a familiaridade que os espirais remetem aos desenhos de caracóis e as linhas curvilíneas que lembram traços ondulados, montanhosos; 2) fazendo leituras mais atentas que conseguem relacionar esses padrões decorativos com objetos presentes no cotidiano, como por exemplo, nas peças do artesanato local fabricadas pelos Kadiwéu.

O que se espera é que as representações sejam compreendidas por outras pessoas além do artista que as fabricam, evidenciando, assim, a convenção sociocultural, na qual a sua significação pode ocorrer através dos símbolos apontados pelo artista. Nestas telas figuram ícones de uma identidade étnica que o artista pretende fazer representar como a própria identidade do sul-mato-grossense. Spengler se preocupou em fixar normas para a produção de uma pintura que permitisse dar visibilidade regional ao estado, através da criação estética, daquilo que ele consagrou como registro das raízes dos sul-mato-grossenses. Portanto, todos os ícones que foram apropriados da arte Kadiwéu pelo artista, funcionam como um mecanismo de fazer circular essa obra pelos diversos ambientes.

Outro artista comprometido com a utilização da iconografia indígena e signos Kadiwéu foi o artista plástico Adilson Schieffer, nascido em 1957, em São Manuel- SP, residindo em Campo Grande, desde 1982. Schieffer foi escultor, gravador e pintor e sua obra foi premiada em diversos salões de artes plásticas. Formou-se em Arte-Educação pela Faculdade de Avaré em São Paulo e foi curador da Galeria de Arte da TVE Regional MS de 2002 a 2007. Ao lado de Spengler, foi um dos fundadores do MCG e membro da Associação dos Artistas Plásticos de Mato Grosso do Sul. Teve suas obras vendidas em diversas partes do mundo, além da participação em diversas mostras e exposições. Sua linguagem plástico-visual foi definida por Idara Duncan Rodrigues (1996) como algo que:

Indaga o ser, analisa e estuda o homem, grava a cultura indígena brasileira, interpreta e traduz sua existência e presença no meio ambiente em que vivemos. A integração do índio no tempo e no espaço, as tradições transmitidas de

geração em geração constituem parte fundamental de sua obra (RODRIGUES, 1996, p. 116).

Em suas produções artísticas, Adilson Scheiffer mantém uma linguagem plástica visual com a presença da iconografia indígena, retratando, em muitas telas, a mulher indígena. De acordo com o artista, sua obra pretende realizar uma reflexão sobre a força das mulheres indígenas no cotidiano, transformando-as em santas e ceramistas, já que as mulheres são mães de toda a humanidade e batalham para dar sustento aos seus filhos (CORREIO DO ESTADO, 2010).

O que se destaca na tela, a seguir, retrata uma ceramista produzindo uma peça, é a forma pela qual a mulher realiza esse trabalho. A ceramista é apresentada no primeiro plano, produzindo uma peça de cerâmica, retratando uma das principais atividades artesanais, desempenhada entre os indígenas. O traço iconográfico da artesã sentada, modelando uma peça de cerâmica pode sugerir também que ela está gestando a peça no interior do seu ventre.



Figura 6: A Ceramista- 1995-Mista sobre Tela- 40x54 cm- Adilson Scheiffer
Fonte- MARCO de Mato Grosso do Sul

Segundo a tradição indígena, as mulheres trabalhavam sempre sentadas no solo, geralmente, sobre um pano e apoiavam o trabalho numa placa de madeira. A posição em que a ceramista se encontra, como se estivesse gestando a peça, transmite a ideia de como é profunda e delicada a confecção desse objeto que resulta de um processo de transformação de três matérias da natureza: água, terra e ar e um elemento transformador que é o fogo. Como a cerâmica deriva da argila e esta em seu estado natural não pode ser trabalhada por não oferecer uma consistência própria para modelagem, faz-se necessário adicionar alguns elementos para que a argila tome uma forma própria para a modelagem.

Somente após conseguir chegar a uma consistência certa, é que a artesã começa a modelagem e começa o diálogo das mãos com o material. As mãos desempenham, através do tato, um papel fundamental no equilíbrio do material para poder chegar à forma desejada. O que está expresso na tela alude a uma atividade delicada, e o objeto a ser plasmado, demanda tempo e zelo. Nesse sentido a metáfora da modelagem e produção de uma peça de cerâmica como uma gestação, que o artista parece sugerir, enaltece o trabalho da mulher indígena e a própria tela do Schieffer.

Ainda quanto à forma, a ceramista é apresentada de perfil, além de possuir alguns elementos da arte gráfica Kadiwéu tatuados no seu corpo. O fundo da tela é emoldurado por elementos iconográficos, tais como: espirais, volutas, alguns escalonados e insígnias, que juntamente com as cores vermelha e preta com leves sombreados se assemelham às pinturas rupestres. As retratações das insígnias têm um tratamento semelhante aos realizados pelas “artistas” Kadiwéu, obedecendo, inclusive, à composição das formas geométrica, utilizadas como marca de propriedade entre os Kadiwéu. Através desses elementos que compõem o fundo da tela, é possível vislumbrar um “mundo indígena”, cujos símbolos remetem ao cotidiano de uma etnia que está presente no imaginário do sul-mato-grossense.

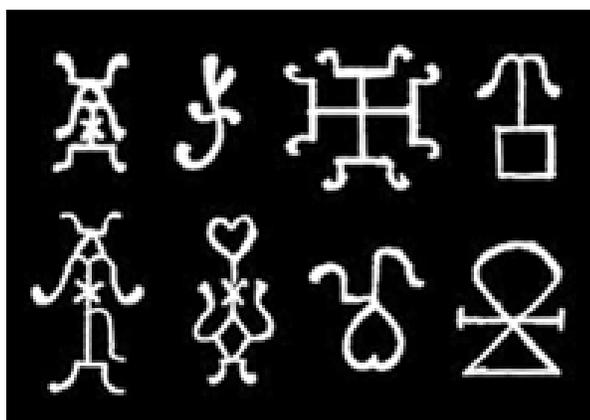


Figura 7: Marcas de Propriedade- Guido Boggiani

Fonte: BOGGIANI, 1975, p.229.

Na obra *Madona Kadiwéu*, a figura feminina é representada de forma divina, assemelhando-se às representações da virgem Maria e de Nossa Senhora Aparecida. Imagens da virgem cristã estão espalhadas por diversos cantos do mundo e, as primeiras representações remontam à antiguidade. Logo abaixo, temos a representação de crianças aos pés da *madona*, retratadas com asas, assumem um caráter indiciário de figuras angelicais que são protegidas pela mãe. Essa característica é muito marcante dentro do grupo dos Kadiwéu, sobretudo, quanto ao importante papel que as crianças desempenham dentro desse grupo étnico, sendo dispensado a elas um grande cuidado e atenção.



Figura 8: Madona Kadiwéu- 1992-acrílica sobre Tela- 60x70cm- Adilson Scheiffer

Fonte: Galeria de Arte da TVE Regional de Campo Grande

A aura de tranquilidade e harmonia é transmitida pela combinação das cores utilizadas na composição; sobretudo o fundo azul celeste que faz referência à cor do divino. O azul, como símbolo da pureza, a cor do manto de Maria, do céu, ganha mais expressividade pela profusão de pássaros que sobrevoam quase toda tela. Todos esses ícones atraem o olhar e a contemplação do espectador para o conjunto da obra que dão indícios de harmonia.

Os grafismos, como presença marcante, estão presentes em todos os quadrantes da obra. Eles estão representados no manto, na face, na parte inferior da tela, na retratação das crianças, através das volutas, como ícones de asas e são representados nos mais diversos tamanhos e cores. Nessa obra, os grafismos Kadiwéu assumem o papel de elementos contextuais de relevância, pois dão identidade aos personagens.

O universo feminino também foi visitado e representado pela artista Ilca Galvão, uma das pioneiras das artes plásticas de Mato Grosso do Sul. Ilca nasceu em Aquidauana- MS, formou-se em arquitetura. Na década de 70, foi para Cuiabá trabalhar na criação das Casas do Artesão e das Pequenas indústrias. Nessa ocupação, expôs telas, serigrafias e xilogravuras, abordando temas folclóricos e elaborando desenhos para tapetes e tecelagens. Voltou para a cidade natal na década de 80, quando passou a integrar o quadro da Fundação de Cultura do recém-criado Mato Grosso do Sul. Participou de inúmeras exposições em espaços abertos, praças públicas e vários salões e mostras no país e no exterior. Nesse período, passou a integrar o Movimento Cultural Guaicuru, criado pelo artista plástico Henrique Spengler. A partir dessa inserção, a obra de Ilca, em serigrafia e xilogravura, passou a abordar a temática Kadiwéu e suas marcas, lendas e iconografia. Na década de 90 do século XX, passou a residir em Búzios-RJ, onde pesquisa a arte do vidro e da cerâmica. Além da composição de figuras geométricas em gravuras com temáticas Kadiwéu, também trabalha com os seus grafismos e insígnias (ROSA, 2005, p.57).

Na sua obra *Cigana*, desenvolveu uma temática com elementos visuais da arte gráfica Kadiwéu. Adotou as insígnias como signo ou marca da sua arte. Estas, através da combinação de vários motivos decorativos, resultam numa infinidade de figuras. As figuras geométricas e as insígnias surgem, de acordo com a teoria dos signos de Pierce (1996), como elemento que remete a uma significação, em função do exercício de decifração, proporcionado por essa simbologia que remete a diversas figuras.

A representação feminina revela o caráter da artista que procura ser simples na linguagem escolhida e preocupa-se em interpretar o sentimento do tema de sua obra. A primeira impressão da obra, que retrata a face feminina como traço iconográfico, é a utilização de cores fortes e a composição das figuras geométricas. O elemento principal que são os grafismos é apresentado, na obra, através de linhas que criam uma infinidade de figuras, o que instiga a reinventar novos padrões.

A figura geométrica, representada pela insígnia, sobreposta à face, pode ser interpretada com um ícone com um grau de similaridade, pois tem uma aparência que sugere a forma de um coração. Esse signo faz parte do repertório simbólico dos Kadiwéu e está presente em diversos objetos, destinados ao uso pessoal ou familiar.

Seguindo a linha do rosto, foram criadas faixas, compostas por losangos que interferem no tema. Estas faixas preenchem a lateral da face e possuem um caráter indiciário de uma tatuagem que inicia abaixo do olho e se estende por toda lateral da face retratada. Esse mesmo padrão de desenho é encontrado em diversas pinturas corporais e nas peças artesanais, produzidas pelas “artistas” Kadiwéu.

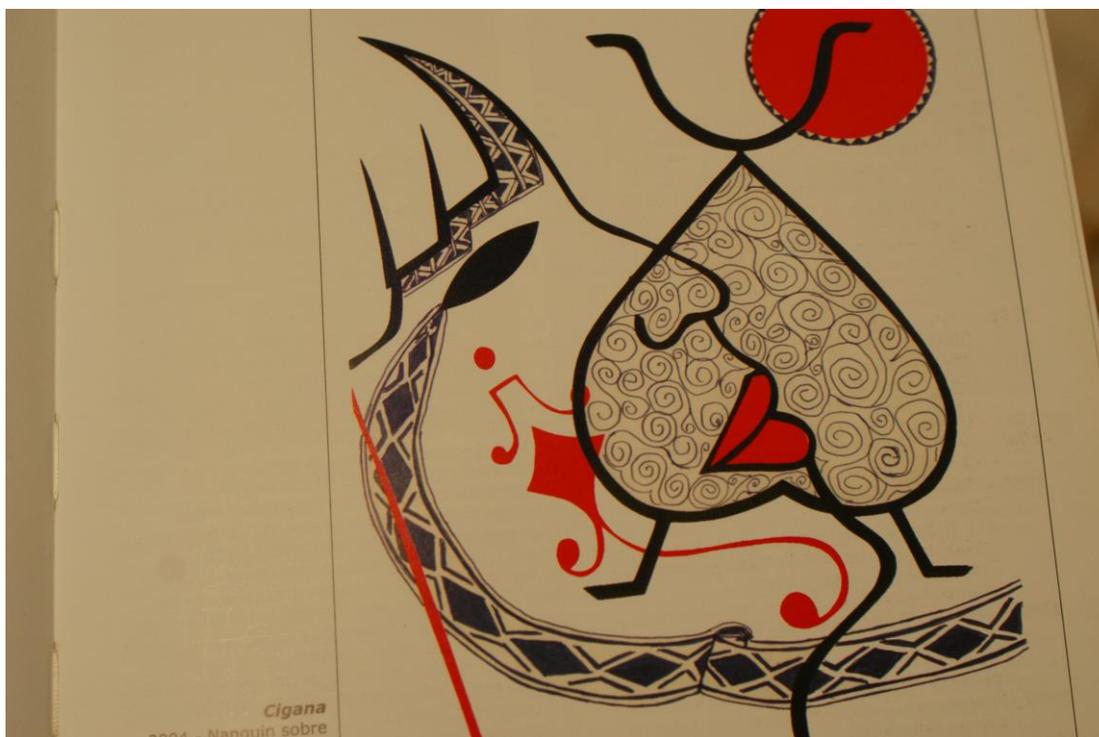


Figura 9: Cigana- 2004 - nanquin sobre gravura-24,5x35cm - Ilca Galvão
Fonte: ROSA, 2005, p.55

Na composição é explorada a cor vermelha que chama a atenção do espectador. Esse vermelho que realça, sobretudo, os lábios, o círculo e os grafismos da face, segundo Labrador, também é utilizado para pintar e para enfeitar o corpo dos povos indígenas e possui o atributo de estimular forças para garantir a vitória nos embates travados contra um inimigo (LABRADOR, 1919, p.215).

Nesse sentido, essa obra nos transmite uma aura enigmática, obtida através de um verdadeiro jogo de formas e de traços, cujo resultado final é uma intensa contemplação que desafia o olhar a montar esse quebra-cabeça que transcende à simples figuração. O fato de utilizar esse verdadeiro jogo de símbolos que ora revela, ora encobre a face, transmite a ideia de como são complexos e, ao mesmo tempo, reveladores esses signos que compõem a arte gráfica dos Kadiwéu. Os grafismos kadiwéu, apropriados pela artista, deram origem a uma infinidade de figuras, o que instiga o espectador a reinventar novos padrões através da observação da obra. A artista buscou referências nos grafismos, nas insígnias e na figura feminina para a produção de sua obra. Dessa maneira, por meio desse conjunto de signos pretendeu revelar as raízes identitárias do sul-mato-grossense.

Outro artista contemplado é Jonir Figueiredo. Natural de Corumbá, atuou como pintor, desenhista, gravador, performer cultural e, inclusive, como técnico especializado em arte e cultura. Jonir Figueiredo presidiu a Associação dos Artistas Plásticos de Mato Grosso do Sul nos anos de 2008 e 2009. Ao citar Jonir Figueiredo numa conversa informal, o poeta Manoel de Barros utilizou a seguinte expressão: "Jonir é um artista completo na sua vida e na transfiguração de seus sonhos". De nossa parte, consideramo-lo uma das figuras mais representativas do MCG, na luta pela identidade cultural de MS. Como artista, engajou-se em causas ecológicas e, ao longo de sua trajetória, dedicou ao seu ofício um olhar bastante apurado, crítico e comprometido com o que ele denominou de Ecologia Pantaneira. Possui um estilo maduro com a genuína marca da regionalidade. Além dessa temática, o índio é um importante motivo de uma série de suas composições. Não se trata de um índio romantizado, idealizado, como objeto de atração turística, mas dos índios das atuais aldeias sul-mato-grossenses. Sua trajetória foi marcada por uma vasta produção, tendo participado de diversas exposições coletivas e individuais, além de ter sido premiado em mostras e salões.

Jonir Figueiredo desenvolveu a temática com elementos visuais regionais. Adotou como signos, que são sua marca, o jacaré, os grafismos Kadiwéu e o Rio. A análise pré-iconográfica

nos mostra uma composição colorida, com a predominância do azul no fundo, contrastando com o verde e outros tons quente presentes no primeiro plano.

Iconograficamente, Jonir Figueiredo organizou a composição do seguinte modo: no primeiro plano está o Jacaré que surge como signo representado numa proporção bem maior do que os demais elementos sem a cabeça e sem a cauda e com a presença de motivos geométricos estampados em sua pele. Ao fundo, usou a cor branca pra sinalizar o céu, em segundo plano retratou as abundantes águas do rio e na cor verde, a natureza pantaneira. Os índios aparecem à margem do rio praticando a pesca.

Iconologicamente, a imagem apresenta a região pantaneira e o fato de o jacaré estar representado com o corpo sem a presença da cabeça e da cauda, dormitando nas lagoas do pantanal e servindo de atração para aqueles que passam pela região, busca chamar a atenção do espectador para a importância dessa espécie ameaçada pelas ações humanas. Jonir estabelece um jogo entre os elementos universais com os regionais. A tela é composta por elementos iconográficos tidos como regionais que situam a cena num lugar específico: sejam: o pantanal, o rio e os indígenas.

De acordo com Chavellier (1999, p.735), o jacaré está presente na simbologia de diversos povos. Por viver tanto na terra quanto na água, seu significado simbólico é complexo. No Egito, por exemplo, esse réptil foi venerado, pois acreditavam que ele nasceu das águas; por isso, é visto como uma divindade poderosa.



Figura 10: Jacaré- 1990- acrílico sobre tela -30x40 cm. Jonir Figueiredo

Fonte: Acervo particular

Algumas culturas indígenas viam o criador do mundo sob a forma de um crocodilo que vive no fundo do mar. Na iconografia cristã, é associado ao significado simbólico do dragão e, finalmente, para outros, é simplesmente um animal que carrega o mundo nas costas, (Idem, p.70). Na presente obra, foi representado carregando, literalmente, um mundo nas costas, ou seja, o universo gráfico indígena, visto que, ao retratá-lo dessa forma, a própria obra analisada serve de alerta para demonstrar a importância da cultura indígena através de ícones de sua arte bem como o quanto se pode perder com as investidas nocivas ao meio ambiente.

O rio é representado por tons de azul com nuances na cor branca, no registro do pincel, formando o movimento da água. O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal, o da fluidez das formas e o da renovação. A água possui um horizonte complexo de significados; dessa forma, a água do rio, em sua infinitude, pode ser considerada como símbolo de eternidade, tal como se concebe que o artista apresenta nessa obra.

A força visual causada pela presença do jacaré, no primeiro plano, enriquece a paisagem ao fundo, dando-lhe mistério e nostalgia, ao mesmo tempo em que celebra a cultura indígena, representada por quatro indígenas que estão à margem esquerda do rio. Os ícones designados, como veiculadores de uma identidade cultural, surgem com força e pujança por intermédio das pinceladas de Jonir. Embora o emblema de sua composição seja o jacaré, o artista não se furtou de buscar símbolos da arte gráfica Kadiwéu para compor a tela e para registrar a presença da etnia tanto com a presença de indígenas quanto pelo destaque de seus grafismos, símbolo de sua identidade étnica.

Entende-se que as obras, apresentadas nesse capítulo, retratam um pouco do universo iconográfico, produzido pelos artistas do MCG que, através de suas telas, expressaram a ideologia que o movimento veiculou em busca de uma identidade cultural sul-mato-grossense. Utilizando estilos e abordagens diferenciadas, os artistas agregaram elementos simbólicos do regionalismo como linguagem plástica visual, ancorada na arte gráfica Kadiwéu como inspiração de suas obras. O artista plástico Henrique Spengler utilizou, com mais frequência, os ícones e as cores da arte Kadiwéu como elemento constituinte do seu trabalho, porque foi um grande admirador da arte gráfica desse grupo, dedicando-se profundamente na elaboração de técnicas que pudessem provocar efeitos surpreendentes na produção de suas telas.

Já os demais artistas do MCG permaneceram com as temáticas e os signos que inspiravam suas obras, agregando os elementos da arte gráfica Kadiwéu no contexto de suas produções. A obra dos três artistas apresentados se insere nesse contexto, uma vez que a presença da simbologia Kadiwéu surge como mais um elemento de composição dentro do repertório desses artistas que fazem uma leitura do regional através de suas obras.

Portanto o que caracterizou o MCG e os setores culturais do estado, após a divisão, sobretudo, nas décadas subsequentes, foi à propagação de uma ideologia regionalista que pretendia criar uma marca que representasse o sul-mato-grossense, por intermédio de construção da tradição, da memória e da identidade inventada ou imaginada que, na realidade, não promovia uma reflexão crítica do complexo tecido cultural sul-mato-grossense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, procurou-se estudar a atuação do Movimento Cultural Guaicuru, no que se refere à construção e à resignificação de um conjunto de símbolos da etnia Kadiwéu. Foram analisadas algumas obras, produzidas por um grupo de artistas plásticos, ressaltando a relação desses com a construção de uma memória imagética para a região.

O tema ainda suscita muitos questionamentos sobre a essência desse movimento que surgiu em 1981, erigindo uma bandeira em defesa de um símbolo, que representasse a identidade sul-mato-grossense. Como, nesse período, já havia uma política nacional de cultura, segundo um projeto nacional de inflamar uma cultura de cunho regional, o caminho para a construção de uma memória estava aberto; foi, nesse compasso, que o movimento emergiu.

A criação de espaços, ligados à cultura; não surgiu em função de uma “geração espontânea”, embalada pelo canto da seriema, mas como parte de um projeto de construção de uma identidade para o estado de Mato Grosso do Sul. Os meios de socialização das informações, tais como: jornais, revistas, salas para exposições de arte, teatros e instituições culturais oficiais desempenharam um papel fundamental de inculcar, na opinião pública, o desejo de construção de uma identidade própria do sul-mato-grossense.

O discurso de uma pretensa identidade “guaicuru” que se transformou num verdadeiro jargão do movimento foi veiculado com maior frequência pelo líder do movimento, Henrique Spengler que se preocupou bastante em divulgar, através de palestras, livro, mesas redondas e em artigos da revista MS Cultura os predicados bem como as justificativas que levaram à escolha dos Guaicuru como representante de uma ancestralidade sul-mato-grossense. Seu entusiasmo com o tema foi tão intenso que realizou diversos estudos sobre o passado dessa etnia e utilizou um manancial de autores e especialistas na temática para legitimar seus ideais. No intuito de registrar essa marca identitária, passou a utilizar os ícones e as cores da arte gráfica Kadiwéu como elemento constituinte de seu trabalho. Juntamente com Henrique Spengler, outros artistas, também utilizaram os grafismos Kadiwéu na composição de suas telas. Para compreender o repertório plástico eleito pelo movimento, inspirados na arte gráfica Kadiwéu, foi realizada uma digressão. Foram pesquisadas algumas fontes, como: as obras dos etnógrafos, mergulhando-se no

universo dessa etnia, buscando compreender dentro de que contexto desenvolveram e executaram a sua arte.

Mesmo com requintes de exagero no discurso o MCG aglutinou diversos artistas que se apropriaram de ícones da arte gráfica Kadiwéu em suas obras. Excetuando Spengler, que produziu uma série de obras, contendo somente os grafismos através de um abstracionismo geométrico, os demais artistas, dentro de sua linguagem plástica, utilizaram os ícones na composição e não como obra acabada. Foram apresentadas algumas obras que, ao retratar seus temas, utilizaram de ícones Kadiwéu e de alguma forma foi possível fazer uma leitura desses elementos.

Percebeu-se que, da mesma forma, o MCG surge, estabelece-se e permanece até hoje na memória de alguns artistas que participaram de sua fundação. Não foi possível identificar, exatamente, o marco temporal de sua dissolução. O que se apreendeu foi que as políticas culturais foram tomando novos rumos e outros espaços, reservados para preservar a memória, foram sendo edificadas e o movimento acabou desarticulando. Em conversa informal com dois artistas locais participantes do MCG, quando indagados sobre o porquê dessa identidade Guaicuru e não a Guarani ou Terena, a justificativa foi que os Kadiwéu eram *destemidos*; por isso, serviam como inspiração, símbolo de luta — um discurso muito recorrente em todos os *folders* e catálogos de exposições da época áurea do MCG.

O MCG, muito atuante nas últimas décadas do século XX, proporcionou um momento importante para a interação das artes plásticas do estado. Mesmo apresentando limitações quanto as suas diretrizes e, muitas vezes, dando a impressão de ser o movimento de um homem só, em função da persistência de Henrique Spengler, em focar suas justificativas somente no regional e não ver a singularidade do estado como manifestação do universal, o MCG com o auxílio dos órgãos oficiais conseguiu divulgar e fazer circular as obras de arte, dentro e fora do estado de Mato Grosso do Sul, no intuito de sedimentar uma identidade própria e genuína, que simbolizasse o sul-mato-grossense.

É notório perceber que a análise da trajetória do MCG teve uma relevância no processo de tentativas de construções identitárias, pois ao se apropriar e re-significar os ícones da arte da etnia Kadiwéu em suas telas, como modelo e marcas identitárias para o sul-mato-grossense, deixou evidente a importância do movimento cultural e de sua participação ativa nas discussões sobre o

dilema de quem é o ser sul-mato-grossense. Foi através de suas produções imagéticas que tentaram recriar, reinventar uma identidade cultural para o novo estado. Por isso, foi possível identificar a contribuição da produção de imagens desse grupo de artistas como uma importante fonte histórica e através delas foi possível realizar uma leitura de seus códigos e signos que remeteram a significados importantes sobre o período de construção de uma identidade cultural. Assim, o presente estudo pôde contribuir ao trazer a questão da formação de uma identidade cultural através de uma nova abordagem ao refletir sobre a lógica de organização e atuação de um movimento cultural local.

O que ainda se acrescenta é que muitas possibilidades para o entendimento da dinâmica do MCG ainda estão em aberto. Em especial, pode-se citar a questão das motivações que levaram a desarticulação das ações do grupo no final do século passado. Acredita-se que tal lacuna poderá ser sanada através da história oral- uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história do tempo presente, constituindo-se na realização de entrevistas com indivíduos que participaram de conjunturas e acontecimentos do passado e do presente. Por isso, diversos indivíduos presentes nesse trabalho poderão contribuir como entrevistados na realização de novas pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUER JR., Durval. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALVES, Gilberto Luiz. *Índio e identidade cultural em Mato Grosso do Sul: O discurso do movimento guaicuru*. In: NUÑES, Angel; PADOIN, Maria Medianeira; OLIVEIRA, Tito Carlos Machado (Orgs.). *Dilemas e diálogos platinos*. Dourados, MS: Ed.UFGD, 2010, p.169-201.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. *Debret e o Brasil: Obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BITTAR, Marisa. *Mato Grosso do Sul, a construção de um estado: regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*. v.1. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

_____. *Grosso do Sul, a construção de um estado: o poder político e elites dirigentes sul-mato-grossenses*. v.2. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

BOGGIANI, Guido. *Os Caduveos*. São Paulo: EDUSP, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2010.

_____. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAND, Antonio. *O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiwoó/ Guarani: os difíceis caminhos da palavra*. 1997. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica – PUC Rio Grande do Sul, 1997.

BRASIL. *Estatuto da Unidade Guaicuru de Cultura*. Diário Oficial de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, n. 1389, p. 28, 15 ago. 1984.

CAMPESTRINI, Hildebrando. *Questões gramaticais sul-mato-grossense*. Campo Grande: IHG-MS/Prefeitura Municipal de Campo Grande, 2003.

CARONE, Edgard. *A República Velha: II evolução política (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia; a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COLI, Jorge, *Depois do Império: música e artes plásticas*. ArtCultura. Uberlândia: UFU, v. 5, n.º 6, jan.-junho de 2003.

CORRÊA, Valmir B. *Corumbá: terra de lutas e de sonhos*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2006.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

GALETTI, Lylia da S. Guedes. *Nos Confins da Civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. 2000. 330f. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GALVÃO, Eduardo. O cavalo na América Indígena; nota prévia a um estudo de mudança cultural. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, São Paulo, v.XIV, p.221-232, 1963.

GAY, Peter. *O Estilo na História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GRAZIATO, Vânia P. Pires. *Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções. Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI*. 2008.113f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HARTMANN, Thekla. *Contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros no século XIX*. 1970.200 f. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

HERBERTS, Ana Lúcia. *Os Mbayá-Guaicurú: área, assentamento, subsistência e cultura material*. 1998.345 f. Dissertação (Mestrado em História) — Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 1998.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

LABRADOR, José Snchez. *El Paraguay Católico*. II Tomos. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1910.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão e outros. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. A etnologia vai à arte. Entrevista a Ivan Alves Filho. In: *Módulo 72*. Rio de Janeiro, 1982.

LOPERA, José Alvarez. *História Geral da Arte*. Madri: Ediciones del Prado, 1995.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens- Uma história de amor e ódio*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2001.

MENEGAZZO, Maria Adélia; ROSA; Maria da G. Sá; DUNCAN Idara. *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, MS: [sn] 2005.

_____. Artes Plásticas. In: NESSINIAN, Maria Celéne de Figueiredo. (Org.). *Cultura e Arte em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande-MS: FCMS-SEC: 2006.

METRAUX, Alfred. Ethnography of the Chaco. In Handbook of South American Indians. Washibgtib: Smithsonian Institution. Bull, 1946.

MONTEIRO, John M. O desafio da História indígena no Brasil. In: SILVA, Aracy L. da; GRUPIONI, Luís Donizete Benzi. (Orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

MÜLLER, Aline Maria. *Índios kadiweu e posseiros na Serra da Bodoquena: Representações na mídia impressa acerca de um conflito*, 2011,127f.

OLLÉ, Maria Claudia Teixeira da Luz. *Uniarte: despertando novos olhares*. Campo Grande, 2006. 82 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Católica Dom Bosco.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *Divisionismo e “identidade” mato-grossense e sul-mato-grossense: um breve ensaio*. Diálogos: DHI/PPH/UEM, Paraná, v.10. n. 2, p.149-184, 2007.

_____. *Vias de comunicação e articulações econômicas do antigo sul de Mato Grosso (Séculos XIX e XX): notas para discussão*. Dourados, 2004. Texto digitado.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário de artesanato indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu – Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.

RODRIGUES, Idara Duncan. MENEGAZZO, Maria Adélia; ROSA; Maria da G. Sá. *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, MS: [sn] 2005.

ROSA, Maria da Glória Sá. *Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, MS: [s.n.], 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez; [Piracicaba]: Universidade Metodista de Piracicaba, 2008.

SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Luís Donizete Benzi. (Orgs.). *A temática indígena na escola*. Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

SIQUEIRA JR. Jaime Garcia. “Esse Campo custou o sangue dos nossos avós”: a construção do tempo e espaço Kadiwéu, *In: JOSÉ DA SILVA, Giovani (Org.). Kadiwéu: senhoras da arte, senhores da guerra*. Curitiba: CRV, 2011.

_____. A iconografia Kadiwéu atual, In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p..231-269.

SPENGLER, Henrique de Melo; CARLITO, Marcos Paulo. *Porto Murtinho - História e Cultura - Os Guaicurus e o Ciclo da Erva-Mate*. Coxim: [s/n], 2007.

SQUINELO, Ana Paula. *Arquivos Pessoais um desafio para o historiador: o caso do acervo de Henrique de Melo Spengler*. Anais do VI Congresso de Arquivologia do Mercosul. Arquivos: o saber e o fazer. Campos do Jordão-SP, Brasil, 17 a 20 de outubro de 2005. ISBN: 85-89347-04-4.

SUSNIK, Branislava. Dimensiones Migratorias Y Pautas Culturales de los Pueblos del Gran Chaco Y su Periferia. *Enfoque etnológico*. Resistência: Universidad Nacional del Nordeste, 1972.

_____. *Los Aborígenes del Paraguay*. Etnología del Chaco Boreal y su periferia (Siglos XVI y XVII). Assunción: Museo Etnográfico Andres Barnero, 1978. (Tomo I).

_____. Las características Etno-Socio-Culturales de los aborígenes del Paraguay em el Siglo XVI. *Separata de Historia Paraguaya*. Anuario de la Academia Paraguaya de la Historia. Asunción, vol. XXIV, p. 81-103, 1987.

VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1992.

VINHA, Marina. *Corpo-sujeito Kadiwéu: jogo e esporte*. Tese de Doutorado. Unicamp, 2004.

WEBER, Astor. *Os eyiguayegui-Mbayá-Guaicuru: Encontros e confrontos com os luso-brasileiros na Capitania de Mato Grosso*. 2002.125p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2002.

ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2v. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZILIANI, José Carlos. *Tentativas de construções identitárias em Mato Grosso do Sul (1977-2000)*. 2000. 144f. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, MS, 2000.

FONTES

Revista com autor

CALHEIROS, Américo. *Fundação de cultura: de onde vem, para onde vai*. MS Cultura, Campo Grande, ano II, nº 5, p. 40-1, 1986.

PENTEADO, Yara. *Identidade cultural*. MS Cultura, Campo Grande, ano 5, nº 9, p.43, 1996.

RODRIGUES, Idara Negreiro Duncan. *Apresentação*. MS Cultura, Campo Grande, ano 5, nº 9, s/p, 1996.

ROSA, Maria da Glória Sá. *O permanente Estado de alerta do Conselho Estadual de Cultura*. MS Cultura, Campo Grande, ano III, nº 1, p.42, 1996.

SPENGLER, Henrique Melo. *Herança Cultural*. MS Cultura, Campo Grande, ano V, nº 9, p.16-17, 1996.

TORRACA, Luiz Antônio. *Fundação de Cultura: de onde vem, para onde vai*. MS Cultura, Campo Grande, ano 5, nº 9, p.42, 1996.

JORNAL ELETRÔNICO

CORREIO DO ESTADO. Morada dos Baís recebe a exposição de Adilson Schieffer, 2010. disponível em http://www.correiodoestado.com.br/noticia/morada-dos-bais-recebe-exposicao-de-adilson-schieffer_49720/

CATÁLOGOS

Catálogo de exposição da 9ª *Mostra Guaicuru de artes plásticas*. Campo Grande, novembro - dezembro de 1993.

Catálogo de exposição de Ica Galvão: *Santos e Orixás-sincretismo brasileiro*. Campo Grande, março - maio de 2007.

Catálogo de exposição *Panorama- 30 anos da Divisão do Estado*. Campo Grande, outubro-novembro de 2007.

Catálogo da 5ª *Mostra de artes plásticas MS*. Campo Grande, novembro-dezembro de 1986.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Dourados, 31 de agosto 2013.

Renata Rodrigues de Assis