



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS FACALE/UFGD
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS - CML



GRAZIELLI ALVES DE LIMA

**CHÃO CULTURAL NAVEIRIANO: COMPOSIÇÕES DA PAISAGEM
PANTANEIRA**

**DOURADOS – MS
2012**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS FACALE/UGD
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS - CML



GRAZIELLI ALVES DE LIMA

**CHÃO CULTURAL NAVEIRIANO: COMPOSIÇÕES DA PAISAGEM
PANTANEIRA**

**DOURADOS – MS
2012**



GRAZIELLI ALVES DE LIMA

**CHÃO CULTURAL NAVEIRIANO: COMPOSIÇÕES DA PAISAGEM
PANTANEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade da Grande Dourados/Mestrado em Letras – Área de concentração Literatura e Práticas Culturais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

**DOURADOS – MS
2012**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

809 L732c	<p>Lima, Grazielli Alves de. Chão cultural naveiriano : composições da paisagem pantaneira. / Grazielli Alves de Lima. – Dourados, MS: UFGD, 2012. 139f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.</p> <p>1. Literatura – Mato Grosso do Sul. 2. Literatura – Crítica. 2. Literatura comparada. I. Naveira, Raquel. II. Título.</p>
--------------	---



Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras: Literatura e Práticas Culturais

Dissertação intitulada *Chão cultural naveiriano: composições da paisagem pantaneira*, de autoria da mestranda Grazielli Alves de Lima, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)

1º Membro examinador (Titular): Prof^ª. Dr^ª. Cíntia Carla Moreira Schwantes (UnB)

2º Membro examinador (Titular): Prof^ª. Dr^ª. Leoné Astride Barzotto (UFGD)

3º Membro examinador (Suplente): Prof. Dr. Rildo José Cosson Mota (UFMG)

Aos artistas sul-mato-grossenses

AGRADECIMENTOS

A Deus, sem o qual nada seria possível;

À minha mãe, Zuleide Aparecida Alves de Lima (*in memoriam*) e ao meu pai, Walter Ricardo de Lima, incondicionalmente responsáveis por minha formação enquanto pessoa e, por desde os primeiros passos terem sido presenças constantes nas minhas leituras, nas minhas escolhas e, fundamentalmente, em minha vida;

Ao meu esposo Fábio M. de Oliveira por compartilhar comigo todos os momentos de incertezas, de alegrias, de estudos, além de ser parcela incondicional de amor e de companheirismo, fazendo assim, parte de um caminho que já não trilha mais sozinha;

Aos meus irmãos, por serem extensão de um amor maior, chamado família;

Ao professor Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, por ser responsável por minha estimada admiração, não só pela dedicação contumaz no que se refere a esta troca, chamada dissertação, como pelas constantes influências em minhas relações, agora tão apaixonadas, por uma literatura provinda de nosso chão cultural, Mato Grosso do Sul;

À fiel amiga Andréia de Oliveira Alencar Iguma, por ter partilhado comigo, desde o início, esse caminho chamado pesquisa, o qual trilhamos de mãos dadas, enfrentando dúvidas, dividindo alegrias, promovendo *diálogos* intermináveis sobre a amizade, o amor e a vida;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, por semearem conhecimentos preciosos que ganham hoje forma, tecidas nesta dissertação;

Aos colegas do mestrado, pelas trocas e reflexões, em especial a Mayara Regina Pereira Dau, por ter se tornado uma grande parceira em toda essa jornada, sendo hoje muito mais que uma companheira de mestrado, agora uma querida amiga;

À banca de qualificação, Prof^{as}. Dr^{as}. Rita de Cássia Limberti e Leoné Astride Barzotto, por preciosos apontamentos na banca de qualificação, que só ajudaram a enriquecer o trabalho apresentado.

À secretaria do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, Suzana Marques, pela presteza e prontidão em nos auxiliar sempre de maneira eficiente.

À CAPES, pelo apoio financeiro a este trabalho;

A todos agradeço profundamente ao lembrar que a concretização desta dissertação não se tornaria realidade sem o apoio concedido.

Fomos desvendados, em termos europeus, pela captura do índio, descobertos pelos metais e fixados pelo boi. Pela procura ou pelo encontro dos metais, prata na Bolívia, ouro em Mato Grosso, fomos ocupados entre os séculos XVI e XVII, no caso do Paraguai e da Bolívia no século XVIII, no contexto mato-grossense, e, com a sua ausência ou escassez, fomos despovoados e esquecidos com a mesma rapidez com que fomos ocupados. Durante três séculos ruminamos com os nossos bois a mesmice e o marasmo do tempo. E com eles, pastando soltos pelos campos indivisos, delimitamos as nossas fronteiras. Nesse decorrer vivenciamos a sanha das atrocidades como ninguém. Construimos a nossa sociedade mestiça, mesclada de usurpados e usurpadores. Ora subjugamos, no intuito da integração, ora corrompemos ou liquidamos sumariamente o índio, o nosso personagem autóctone. E mais, vivenciamos o horror da maior das guerras americanas, a Guerra do Paraguai (1864 / 1870), quando participamos do extermínio da grande Nação Guarani, arrasada pela nossa ignorância e comandada pela astúcia do capital estrangeiro, que em seguida nos invade com a ludibriante troca de “civilização”, proposta principalmente pelo liberalismo inglês. (...) Apesar de todo esse passado histórico quase ninguém nos conhece. Falta de bibliografia? Conversa. Desde o século XVI, nossa região é anotada, desenhada e estudada por cientistas *free-lancers* ou integrantes de grandes expedições ou mesmo por comandantes e missionários interessados. (...) Costumo dizer que a distância e o isolamento foram responsáveis pelas dificuldades de nosso desenvolvimento, mas é exatamente o enfrentar a esses entraves quem constrói a cronologia do próprio desenvolvimento, resultando disso a nossa história. (...) Temos o espaço de amplos horizontes do Planalto, talvez por isso sejamos tão sonhadores. Temos a vasta depressão da planície pantaneira, talvez por isso sejamos tão ensimesmados. Ao mesmo tempo, temos as alturas da grande Cordilheira a nos ventilar ares libertadores, talvez por isso sejamos tão idealistas, pois, prisioneiros, o sonho da liberdade é a mais cara das nossas esperanças. Estamos no centro, quem sabe nos venha daí a consciência da síntese e nela a receptividade consagradora. *Somos o coração da América, talvez por isso sejamos tão apaixonados.*³²

³² Aline Figueiredo é historiadora da arte sul-mato-grossense. A epígrafe foi extraída de “Por uma identidade Ameríndia”. (FIGUEIREDO, 1987, p. 8-9. Grifos nossos)

RESUMO

LIMA, Grazielli Alves de. *Chão cultural naveiriano: composições da paisagem pantaneira*. 2012. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Práticas Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFGD, Dourados.

O objetivo principal desta dissertação é a análise da prosa poética da escritora sul-mato-grossense Raquel Naveira, enfocando as relações entre literatura e pintura e abordando, particularmente, sob este prisma, os estudos interartísticos contemporâneos como vertente do campo dos estudos de Literatura Comparada. Trata-se, *grosso modo*, da verificação da produção artístico-literária de uma das mais representativas escritoras contemporâneas, com inúmeras publicações em gêneros diversificados, inclusive no ensaio crítico, bem como já detentora de uma significativa fortuna crítica. Dessa perspectiva, nosso trabalho procura demonstrar a relevância e singular importância temática presente na prosa poética naveiriana, extraindo – das suas conexões e diálogos habilmente disseminados numa prática-matriz de intertextualidades com outras produções e/ou esferas artísticas – aspectos de convergências artístico-culturais. Isso tudo resulta em uma operacionalização de natureza integradora da produção intelectual da escritora, em confronto com outras vozes artísticas compartilhadoras do mesmo chão cultural; para tanto, as reflexões teórico-críticas da literatura comparada e dos Estudos Culturais contemporâneos fornecem o suporte metodológico necessário ao trabalho desenvolvido. O *corpus* de estudo, por conseguinte, constitui-se da seleção de vários e representativos poemas em prosa poética, justificados em nossa proposta de análise e que foram extraídos das seguintes obras de Raquel Naveira: *Portão de ferro* (2006), *Casa de tecla* (1998), *Fiandeira* (1992), *Fonte luminosa* (1990), *Via sacra* (1989), *Stella Maia e outros poemas* (2001) e *Pele de jambo* (1996).

Palavras-chave: Intermedialidade. Cultura local. Literatura sul-mato-grossense. Literatura Comparada. Fronteiras. Raquel Naveira.

ABSTRACT

LIMA, Grazielli Alves de. *Naveiriano cultural ground: compositions of the swampy landscape*. 2012. 139 f. Dissertation (Master Degree of Letters – Literature and Cultural Practice) – Letters Post-Graduate Program, UFGD, Dourados.

The main objective of this dissertation is the analysis of the poetic prose by South Mato Grosso writer Raquel Naveira, focusing on the relationship between literature and painting and covering particularly, in this light, the interartistics studies contemporary as part of the field of Comparative Literature studies. This is roughly the verification of the artistic and literary production of one of the most representative contemporary writers with numerous publications in diverse genres, including the critical essay, and holds a significant critical fortune too. From this perspective our paper seeks to demonstrate the relevance and importance of a singular thematic in the naveirian poetic prose, drawing – their connections and dialogues deftly spread in a matrix-practice of intertextuality with other productions and/or artistic spheres – aspects of artistic and cultural convergences. This all leads to an operationalization of integrative nature of the intellectual production of the writer in comparison with other artistic voices sharing the same cultural ground; for both the theoretical and critical reflections of Comparative Literature and Cultural Studies of contemporarity provide methodological support necessary to the development of this work. The *corpus* study, therefore, consists of various and representative selection of poems in poetic prose, justified in our analysis proposal and that were extracted from the following works by Rachel Naveira: *Portão de ferro* (2006), *Casa de tecla* (1998), *Fiandeira* (1992), *Fonte luminosa* (1990), *Via sacra* (1989), *Stella Maia e outros poemas* (2001) and *Pele de jambo* (1996).

Keywords: Intermediality. Local Culture. South Mato Grosso Literature. Borders. Raquel Naveira.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - LEONARDO DA VINCI, <i>Última ceia</i> , 1495-1497.....	30
FIGURA 2 – LÍDIA BAÍS, <i>Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> , 1928-1929.....	32
FIGURA 3 – Ilustração de Joaquín Torres-García, 1943.....	44
FIGURA 4 – IRACY MENDONÇA, <i>A cozinha</i> , 1989.....	62
FIGURA 5 – Telas da obras <i>Artes plásticas em Mato Grosso do Sul</i> , 2005.....	68
FIGURA 6 – JOÃO SEBASTIÃO COSTA, <i>O banho do gigante celestial</i> , 2005.....	73
FIGURA 7 – JOÃO SEBASTIÃO COSTA, <i>A Sensação Pagã</i> , 2005.....	76
FIGURA 8 – Obras pertencentes à exposição <i>Retina pagã</i> (2005).....	77
FIGURA 9 – WANDER MELO, <i>Natureza Pantaneira</i> , 2004.....	79
FIGURA 10 - ESPÍNDOLA, Humberto. Da série <i>Cupins</i> , 2001.....	92
FIGURA 11 - ESPÍNDOLA, Humberto. Da série <i>Cupins</i> (1), 2001.....	94
FIGURA 12 - ESPÍNDOLA, Humberto. Da série <i>Cupins</i> , 2002.....	97
FIGURA 13 - SILVA, Ilton. <i>Série Litoral</i> , 2007.....	100
FIGURA 14 - FIGUEIREDO, Jonir. <i>Colete de Jacaré-Export Brazil</i> , 2000.....	102
FIGURA 15 - JORAPIMO, <i>Canoeiro</i> , 2006.....	104
FIGURA 16 - JORAPIMO, <i>Barco no Camalote</i> , 1985.....	107
FIGURA 17 – JORAPIMO, <i>Pássaros e camalotes</i> , 1983.....	109
FIGURA 18 - COSTA, Ignez Correa da. <i>Lavadeiras</i> , 1980.....	112
FIGURA 19 - Conceição dos Bugres, <i>Bugre</i> , 1983.....	115
FIGURA 20 - Helena Meireles.....	117
FIGURA 21 - BAÍS, Lidia. <i>Joana D’arc</i> , s/d.	121
FIGURA 22 – BAÍS, Lúcia, <i>Pernambuco</i> , Lúcia Baís. S/d.	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - POESIA E PINTURA: UM DIÁLOGO INTERCULTURAL	12
CAPÍTULO I	
RESQUÍCIOS DE CORES: LITERATURA, ARTE E CULTURA.....	21
1.1 Tradição e rupturas: revisão do conceito de arte	28
1.2 <i>Intermedialidade</i> : revisitação do conceito de “correspondências”	35
1.3 Composições a quatro mãos: inter-relações culturais	41
CAPÍTULO II	
CORES LOCAIS, POÉTICAS DE FRONTEIRA E DESLINDAMENTOS	
CULTURAIS: INTER-RELAÇÕES E CONVERGÊNCIAS.....	53
2.1 Cor local: limiares e fronteiras	58
2.2 Artes em trânsito: por entre cores e letras (sul)mato-grossenses	66
2.3 Entre norte e sul: confluências na poética de Raquel Naveira	71
CAPÍTULO III	
ENTRE PENA E PINCEL: COMPOSIÇÕES NAVEIRIANAS.....	82
3.1 Retratos pantaneiros: o boi como personagem protagonista.....	89
3.2 Representações da identidade cultural sul-mato-grossense: outras vozes.....	98
3.2.1 Jorapimo: retrato da paisagem pantaneira.....	104
3.3 Sob o movimento da mão: as artistas sul-mato-grossenses.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

POESIA E PINTURA: UM DIÁLOGO INTERCULTURAL

(...) o meio ambiente é tema pertinente em qualquer lugar do planeta e no Pantanal especialmente [...]. Trata-se então de investigar em que termos e vertentes o meio-ambiente é tematizado pelos artistas regionais, reconhecendo ambiente e regionalismo como duas das parcelas, relevantes e significativas, mas não únicas e nem principais, na caracterização da estética literária ou plástica desenvolvida no centro-oeste brasileiro (COUTO, 2009, p. 130).

A epígrafe extraída do ensaio, “Tendências estético-políticas nas artes pantaneiras: uma leitura ecocrítica”, que inaugura a página de apresentação desta Introdução, é ponto de partida para as reflexões que propomos acerca das relações entre literatura, arte e cultura, direcionadas para a produção cultural local³³, principalmente no que se refere ao profícuo diálogo entre artistas pertencentes ao mesmo chão cultural. A co-irmandade artístico-cultural é o interesse maior de investigação desta pesquisa, que tem como foco as constantes correspondências interartísticas, presentes na poética da escritora Raquel Naveira, que formam, por conseguinte, uma imagem plástico-visual representativa do povo, dos costumes, e, sobretudo, da paisagem que circunscreve o entre-lugar da escritora sul-mato-grossense.

*A fiandeira da fronteira*³⁴ é representante contumaz no que se refere a discursos que se inter-relacionam com outras linguagens. A obra desta escritora, com cerca de vinte e quatro livros publicados, abrange uma atmosfera de encontros interartísticos relevantes para as artes de sua terra natal, bem como para o reconhecimento de artistas renomados. A poetisa que decifra a *linguagem perdida* e seus *pictóricos sinais* promove em seus textos o encontro da literatura com a pintura, proporcionando ao leitor amplo conhecimento do campo artístico em suas várias vertentes.

O interesse pela poética naveiriana nasceu da leitura da obra *Casa de tecla* (1998), que traz em sua coletânea variegadas releituras de mitos, de telas e de referências que a

³³ É pertinente registrar que abordagem particular à “cultura local” é tema e título do último número do periódico *Cadernos de estudos culturais* – Cultura local. [Ed. Edgar Cezar Nolasco]. Campo Grande: Editora UFMS, v.3, n.6, jul./dez. 2011.

³⁴ Reconhecida pelo cognome “Fiandeira da fronteira”, é o professor Paulo Nolasco que chama a atenção para a “assonância rítmica do título propositadamente marcada”. Assim, “a fiandeira da fronteira, Raquel Naveira, é escritora profícuca, autora de vários livros, originalíssimos em seus temas apesar do elo que entretetece o conjunto de sua produção. Os textos de Raquel Naveira partem do regional, da sua cidade natal, Bela Vista, vagam por outras microrregiões globais e retornam ao seu ponto de partida. Sua obra registra uma amplitude *sui generis* na escolha das matérias e temas abordados, fruto talvez da notável consciência crítica e profissional que se tornou e bem sucedida professora de literatura. Estudiosa e pesquisadora dedicada, são qualidades que asseguram o reconhecimento e projetam a obra de Raquel Naveira nos mais variados e diversificados veículos e formas de comunicação contemporâneos”. Para uma visão mais ampla sobre a obra e a representatividade da escritora, ver o capítulo em referência. (SANTOS, 2008, p. 75)

própria escritora sublinha ao longo de seu percurso literário. A nossa familiaridade com este universo poético tornou-se uma forma de encontro com outras representações artísticas, ampliando o nosso conhecimento acerca de artes díspares, bem como produzindo um sentimento de pertencimento e de reconhecimento com o *locus* no qual nos situamos, haja vista que muitos dos poemas dessa coletânea remetem para obras de artistas plásticos da região.

Num primeiro momento, o interesse pela obra da escritora foi partilhado durante o curso de especialização em Estudos Literários na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), mais especificamente na disciplina, “Poesia em Mato Grosso do Sul: dimensões plásticas”, ministrada pela professora Maria Helena de Queiroz, que posteriormente orientou nossa pesquisa intitulada *Fiando imagens: aspectos pictóricos na poesia de Raquel Naveira* (LIMA, 2009). Nascia então o interesse em estudar a poética naveiriana que remetia para outras artes, com significativa relevância para a pintura.

Desse modo, nosso olhar estava voltado para comparações que apontavam similitudes e diferenças de um texto em relação ao outro. Assim, deslindamos os jardins de Monet³⁵ e adentramos os ambientes intimistas da pintura de Vermeer³⁶. Durante a realização daquele trabalho, convivemos intimamente com a obra de Raquel Naveira, a qual nos permitiu

³⁵ Claude Monet (1840-1926) nasceu em Paris, França, no dia 14 de novembro de 1840. Desde muito jovem o seu maior desejo era pintar. Em 1851 entrou para a escola secundária de artes. Monet conheceu, por volta de 1856, Eugène Boudin, um artista que trabalhava extensivamente com pintura ao ar livre e que lhe ensinou algumas técnicas. Estudou artes na Universidade, entretanto o tradicionalismo da pintura acadêmica não lhe agradou. Em 1862 conheceu Pierre-Auguste Renoir, Frédéric Bazille e Alfred Sisley, que mais tarde desenvolveriam juntos as bases do impressionismo. Monet casou-se com Camille, musa de uma de suas telas, de 1870. Com o início da guerra franco-prussiana, Monet refugiou-se em Londres e, mais tarde, em Argenteuil. Em 1872, Monet pintou *Impressão, nascer do sol (Impression: Soleil Levant)*, uma paisagem do Le Havre, exibida na primeira exposição impressionista de 1874. O quadro deu origem ao nome usado para definir o movimento impressionista. Em 1899, Monet pintou em sua propriedade em Giverny, próxima de Paris, a série de quadros chamado *Nenúfares*. Nesse local, havia um lago e a ponte japonesa que inspirou a série de nenúfares, pintada sempre no outono, onde as folhas caíam sobre o lago criando para ele, uma linda visão. (LIMA, 2009, p. 25)

³⁶ Johannes Vermeer nasceu em Delft, nos Países Baixos. É o segundo pintor holandês mais famoso do século XVII (um período que é conhecido por Idade de Ouro Holandesa, devido às espantosas conquistas culturais e artísticas do país nessa época). Têm reconhecidas, aproximadamente, 35 telas, e dessas, apenas duas são assinadas: A alcoviteira (1656) e O astrônomo (1668). Os quadros de Vermeer são admirados pelas cores transparentes, o brilhante uso da luz e a valorização do espaço interior. Ao contemplarmos uma obra de Veermer, percebemos suas maiores características: a preferência por ambientes fechados em que à luz é decorrente de janelas abertas e usada sempre com grande êxito para realçar a expressão. Dentre o seu número reconhecido de telas, “Moça com brinco de pérola” é a mais enigmática, considerada pela crítica a Mona Lisa da Holanda. (LIMA, 2010, p. 2)

vislumbrar outros locais, compostos por paisagens que nos são mais próximas, como, por exemplo, na obra *Fiandeira* (1992), na qual a ensaísta destaca a importância do diálogo com artistas provenientes do mesmo chão cultural:

Voltei-me para as artes plásticas sul-mato-grossenses, pois os artistas da terra, vivendo na mesma região social, cultural, geográfica que a minha, poderiam me oferecer dados sensíveis de nosso universo comum. Passei então a conviver com estes artistas e a adquirir, aos poucos, meu próprio acervo, fonte de tantos poemas e histórias fantásticas. (NAVEIRA, 1992, p. 55)

É relevante sublinhar que, apropriar-se da linguagem literária para descrever quadros, e da linguagem pictórica para criar poesia, não é um dado recente. As correspondências entre as artes remontam à Antiguidade Clássica, e desde o famoso adágio horaciano, *ut pictura poesis*, várias ideias acerca das “correspondências” dialogaram com as representações artísticas.

Dentre as reflexões teóricas desenvolvidas em torno dos constantes diálogos interartísticos, destacamos as considerações do esteta Étienne Souriau (1983), teórico que instaurou os parâmetros da disciplina estética comparada, visto que este foi um dos primeiros a postular conceitos sobre a correspondência das artes, verificando a longa tradição desses estudos. Atualmente, instaura-se uma vertente que renova as ideias desta atividade comparativa, uma vez que o surgimento de novas expressões artísticas e midiáticas, bem como o interesse de estudiosos das novas linguagens enveredam por novas orientações teóricas, e seus estudos passam a ser denominados *Estudos Intermidiáticos*. Nesse sentido, são vários os teóricos que contribuem com essa linha de pesquisa, que abrange desde a longa tradição dos estudos interartísticos até as vertentes mais recentes da intermedialidade, aliando ainda estes a estudos específicos das culturas, dentre os quais podemos destacar os trabalhos de Étienne Souriau³⁷ (1983), Solange Ribeiro de Oliveira³⁸ (1999), Walter Moser³⁹ (2008),

³⁷ SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1983. p. 3-37.

³⁸ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas. In: *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 5, p. 11-21, 2007.

³⁹ MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 42-65., jul.- dez, 2006. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_wm.pdf. Acesso em: 20 jun. 2011.

Hugo Achugar⁴⁰ (2006), Eneida Maria de Souza⁴¹ (2002) e principalmente os de Claus Clüver⁴² (2006), dentre outros.

Diante do exposto, a proposta desta dissertação, intitulada: *Chão cultural naveiriano*: composições da paisagem pantaneira, é focar a interdiscursivização entre literatura, pintura e cultura na poética da escritora sul-mato-grossense Raquel Naveira, fundamentando-se inclusive na concepção de cultura regional, cor local e intermedialidade, aspectos sógnicos na prosa naveiriana e que formam, por conseguinte, composições da cultura e da paisagem que tematizam o universo do discurso pantaneiro.

Como base composicional de nossas operacionalizações, selecionamos como *corpus* desta dissertação os seguintes textos, caracterizados como prosa poética, extraídos de diferentes obras de Raquel Naveira: (a) “As onças de João Sebastião”⁴³, (b) “Cupim de Boi” e “Helena, a violeira”, de *Portão de ferro* (2006); (c) “Piraputanga”, de *Casa de tecla* (1998); (d) “Sacristia” e “Acasalamento ao luar”, de *Fiandeira* (1992); (e) “Conceição dos Bugres”, de *Nunca te vi* (1991); (f) “Jaburu” e “Garça”, de *Fonte luminosa* (1990); (g) “Camalotes”, de *Via sacra* (1989), (h) “Casarão dos Baís” de *Stella Maia e outros poemas* (2001) e (i) *Pele de jambo* (1996), esta por sua representativa tematização dos costumes, das crenças e da descrição do sujeito pantaneiro, típico homem do campo sul-mato-grossense.

A seleção destes textos justifica-se, inicialmente, pela leitura do ensaio “Artes plásticas” (NAVEIRA, 1992, p. 55-60), no qual a própria escritora comenta a sua intencionalidade, ao configurar poemas inspirados em obras de artistas plásticos da região, apontando elos de intermediação recorrentes nos *corpora* que constituem a base de seu projeto ficcional. Por outro lado, o trabalho anteriormente realizado, em nível de pós-graduação *lato sensu*, sinalizava para a exitosa realização desta pesquisa, reconhecida a relevância de ampliação do *corpus* inicialmente abordado.

Conforme aponta a crítica Alda Couto, que tomamos como epígrafe desta Introdução, é de suma importância que reflexões teórico-críticas se voltem para temáticas locais, principalmente aquelas que tematizam a perspectiva ambiental, circunscrita nas obras dos

⁴⁰ ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

⁴¹ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

⁴² CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: Revista *Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. p. 11 – 41., jul.- dez, 2006. Disponível em: http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf. Acesso em: 6 set. 2010.

⁴³ [1] Uma cópia do poema em prosa “As onças de João Sebastião” nos foi enviada como documento de *e-mail* pela própria escritora Raquel Naveira em 03/09/2009. Segundo Raquel Naveira, há uma previsão para publicação do mesmo em sua próxima coletânea de poemas, com lançamento previsto para este ano.

artistas regionais. Desse modo, nossa pesquisa propõe como investigação uma leitura da poética naveiriana, enfocando a relação entre literatura e outras artes, e, sobretudo, visando retratar o ambiente fronteiriço da microrregião do entorno do Pantanal, e a respectiva identidade cultural, considerando que:

Segundo a ensaísta [Couto], que se apóia no clássico *Ecocrítica*, de Greg Garrard, torna-se muito produtivo investigar os níveis de semiótica pelos quais o meio ambiente é tematizado pelos artistas regionais, procurando reconhecer na relação ambiente e regionalismo interfaces relevantes e significativas na caracterização da estética literária ou plástica desenvolvida no centro-oeste brasileiro. Com efeito o ensaio ‘Tendências estético-políticas nas artes pantaneiras: uma leitura ecocrítica’ resulta numa instigante maneira de ler a produção artística da região do Pantanal, a representação da cultura pantaneira com uma riqueza de exemplos extraídos da poesia de Manoel de Barros e ilustrações da pintura de Lidia Baís, entre outros. (SANTOS; LIMBERTI, 2009, p. 174-175)

Nesse horizonte, corroboramos a importância de reflexões voltadas para as culturas locais, que encontram em representações artísticas as impressões de reconhecimento de seu lugar de enunciação. O *corpus* selecionado para esta dissertação tematiza a relação entre artes que discursivizam essa busca por uma configuração do local, seja nas cores, seja nas descrições de paisagens, que redesenham cartografias. Com relação à permanente situação de contato geográfico, artístico e cultural de regiões limítrofes, a professora Eneida Maria de Souza afirma que:

[...] É preciso contar com a formulação de um *locus* de enunciação migrante, na medida em que a identidade já se reveste como híbrida, ao falar e responder a partir de dois ou mais lugares, não conduzindo, portanto, a síntese, fusões ou identidades estáveis. (SOUZA, 2002, p. 13)

Dado o exposto, este trabalho está dividido em 3 (três) capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. No primeiro capítulo, “Resquícios de cores: literatura, arte e cultura”, formulamos uma leitura sobre o aforismo souriauneano “a arte são todas as artes”, indagando possibilidades de aproximação com as artes provenientes da cultura popular, bem como com as linguagens midiáticas, que promovem uma redefinição de terminologia e/ou de natureza conceitual, além de uma significativa revisão nos objetos de estudo dos pesquisadores dessa área de investigação. Para tanto, destacamos que há profundas rupturas

nos conceitos de arte e cultura, além de uma significativa revisão do próprio estudo de correspondências, instaurado pelo autor.

Ao estabelecer novas formas de inter-relações, sobretudo compostas por manifestações artísticas e culturais provenientes de regiões periféricas, situamos nosso trabalho na área dos estudos comparados, haja vista que trata das relações transtextuais não só das artes, aqui destacando as intermediações entre literatura e pintura, mas, sobretudo, por abranger um caráter de cunho regionalista, ressaltando a importância da propagação de estudos que vinculem novas formas de pertencimento, abarcando, também, outro campo de estudo, a saber, o dos Estudos Culturais.

No segundo capítulo, “Cores locais, poéticas de fronteira e deslindamentos culturais: inter-relações e convergências”, procuramos definir um lugar de enunciação, que irá se desenhar em todo o corpo desta dissertação, a saber, o entorno pantaneiro como universo de discurso, e, assim, *grosso modo*, fixando nosso olhar nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Dessa forma, primeiramente redimensionamos o nosso lugar de pertencimento, buscando conceitos para a confirmação de nossas identidades culturais, construídas em caráter transitivos e fronteiriços. Além do exposto, reafirmamos suporte na obra naveiriana, *Pele de jambo* (1996), por acreditar que nela está circunscrito um significativo relato da história e da formação das raízes do povo sul-mato-grossense. Adiante, encontraremos, em outros textos poéticos da escritora Raquel Naveira, exemplos contumazes no que se refere a essa transitividade das culturas mato-grossenses, buscando confluências entre o norte e o sul, de um estado dividido, porém uno em suas relações limiáres e culturais.

É relevante destacar ainda que, referenciar uma região, através de suas múltiplas vozes artísticas, além de sublinhar variegadas relações de pertencimento, instaurando um lugar de enunciação que nos é próprio, configura imagens plástico-poéticas que elucidam peculiaridades locais, de forma que as paisagens naturais dessas regiões se tornam temáticas pertinentes para representação destes *locus*. Assim, Santos e Limberti retomam essa abordagem, dialogando com o ensaio “Paisagens de areia” (2007) da crítica cultural Eneida de Souza, observando que:

[...] a paisagem artística e literária deste século (XXI) se reveste de múltiplas feições: a condição pós-humana da sociedade tecnológica mostra-se em exaustão e o gesto artístico se volta ora para a denúncia da violência urbana, ora para a busca de outras paisagens; torna-se necessário resistir ao fantasma da homogeneidade imposto pela circulação globalizada dos

saberes; o desafio passa a ser então o seguinte: como sair do lugar-comum, rejeitar o olhar cristalizado pela mídia, o apelo da comunicação fácil sem romper inteiramente com os ingredientes e a receita de sucesso do mercado. Ou, dizendo de outra forma: se as cidades, a vida urbana, tinham se mostrado como o paradigma da modernidade, daí sua exaustão, uma vez que o mapeamento do tecido multifacetado das metrópoles parece ter se esgotado, o interesse agora volta-se para os discursos vinculados à natureza, a territórios vazios (deserto, reservas naturais, o mar, floretas, campos, rio ou vida animal) como espaços alternativos para se reler a modernidade e também os desencantos da civilização. O olhar agora recai sobre algumas “regiões” ou mesmo “regiões remotas” no espaço/tempo global como uma forma de saída imaginária diante de um outro olhar “imperialista”, uma vez que este olhar não conta mais com grandes territórios virgens para explorar. (SOUZA *apud* SANTOS; LIMBERTI, 2009, p. 173)

No terceiro e último capítulo, “Entre pena e pincel: composições naveirianas”, realizamos uma leitura de análises e interpretação dos textos que compõem o *corpus*, procurando uma síntese da poética naveiriana. A partir de questionamentos referentes à formação da identidade cultural de Mato Grosso do Sul, selecionamos exemplos da prosa poética da escritora Raquel Naveira, que, partindo de obras pictóricas com temáticas comprometidas em retratar as paisagens pantaneiras, dialogam com perspectivas de formação da identidade cultural do Estado. De imediato vislumbramos a trajetória artística/cultural do pintor Humberto Espíndola, que por meio de seu símbolo maior, o boi, inicia um profícuo projeto de militância cultural, do qual Raquel Naveira irá partilhar, transportando para seus versos suas indagações, suas memórias e suas inspirações referentes ao novo projeto instaurado: o de reafirmar que, de seu chão cultural, provêm belíssimas representações plástico-literárias.

Inauguradas as matizes que acompanham o universo literário de Raquel Naveira durante toda a sua produção literária, sublinhamos ainda seu engajamento ao compartilhar com artistas plásticos as representações das memórias de um povo, caracterizadas na pintura de Ilton Silva e na indignação frente o descaso do homem com o meio ambiente e o seu entorno. Sob este prima, abrem-se os trabalhos de leitura comparativa com foco de análise voltado para os parâmetros da Ecocrítica, observando tais considerações em inter-relações com obras de Jonir Figueiredo e Jorapimo.

Nessa vertente, a obra de Raquel Naveira abre-se ainda para outros horizontes, contemplando ícones regionais das artes, principalmente as figuras femininas que habitam o cenário artístico do Estado de Mato Grosso do Sul, tornando-as personagens de seu universo simbólico. Essas mulheres artistas sul-mato-grossense, que imprimirão em suas artes a

configuração da cultura pantaneira, tornam-se referências para a escritora, que, por vezes, em ensaios, reafirma categoricamente a admiração que sente por essas figuras. Desse modo, adentramos na atmosfera criativa de artistas como Conceição dos Bugres, Helena Meirelles e Lídia Baís, esta última precursora das artes plásticas no Estado.

Eleger a literatura de Raquel Naveira como fio condutor de nossa análise imprime considerar suas temáticas, suas inter-relações e as leituras provenientes dela. Dona de um universo artístico particular, Naveira poderia ser lembrada pela presença da mulher artista que engrandece as condições da arte literária, principalmente através das leituras intermediárias que a escritora sugere em sua escrita. A citação dos versos seguintes, dos quais nos servimos para concluir esta introdução, é um ótimo exemplo do tipo de abordagem que faremos, ressaltando de forma contínua a atmosfera plástica da literatura naveiriana: “Pedra de roseta”.

Sou poeta,
Minha meta é decifrar a escrita,
A linguagem perdida,
Os símbolos,
Os pictóricos sinais.
(NAVEIRA, 1999, p. 48. Grifos nossos)

CAPÍTULO I

RESQUÍCIOS DE CORES: LITERATURA, ARTE E CULTURA

Um arlequim,
De traje multicolor,
Estampado de losangos,
Barrete vermelho,
Convidou a menina
Para um passeio
Por dentro de espelhos
E labirintos de papel;
Ela, com seu jeito de fada,
Pensou que ele fosse mágico,
Pegou sua aquarela,
Seus pincéis
E o acompanhou,
Ele então ofereceu-lhe um fio (...).⁴⁴

Raquel Naveira,
“Fiando no papel”, p. 79.

⁴⁴ O poema foi extraído da obra *Casa de tecla* (1998) e é inspirado nas obras da artista plástica campo-grandense Ana Zahram. (NAVEIRA, 1998, p. 79-82)

“A arte são todas as artes”⁴⁵. Parafraseando o escritor e poeta francês Victor Hugo, Étienne Souriau inaugura sua obra, *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983), postulando uma nova máxima, que se relaciona com a amplitude do conceito de arte. Ao unir as várias manifestações artísticas no mesmo aforismo, a tese do esteta defendia um ponto de convergência entre as práticas, definidas por ele como *correspondências*. Dessa forma, Souriau instaura parâmetros de análise para um diálogo que há muito pertencia a poetas, pintores, escultores, entre outros: as relações interartísticas. No entanto, é oportuno desde já assinalar para a transformação e/ou reutilização do termo “correspondências”, que ganha outros matizes e espessura, na atualidade, em função, sobretudo, da prevalência conceitual e operatória que a intermedialidade fez acrescentar ao nosso campo de estudo.

Compor poesia inspirado na poética plástica outrora vista ou encontrar pinceladas com aspectos poéticos é uma atividade que remonta ao período clássico. Desde então, as artes transitam entre suas fronteiras, retomando ideias, imagens e movimentos vistos e revistos em outras linguagens. Dessa forma, é certo que há entre elas permanentes releituras que sugerem ao leitor/espectador uma diferente visão daquela fornecida anteriormente. Essas possibilidades de leituras se tornam práticas contumazes no discurso de literatos, pintores, músicos, entre outros, que mantêm suas obras entre limiares que se mesclam, se cruzam e se correspondem. Sobre tal relação, a ensaísta sul-mato-grossense Raquel Naveira, em “Artes plásticas e poesia”, destaca:

Não há que se falar na superioridade de uma arte sobre a outra, mas há muito o que se refletir sobre a influência de uma arte sobre a outra, sobre integração, sobre fusão de linguagens no processo criativo. Um poeta pode escrever um poema depois de ouvir uma música, de observar um quadro, de assistir um filme ou peça teatral. Com seu senso estético aguçado, sua vocação, seu “ingenium”, sua adequação especial para expressar em palavra tudo o que o rodeia, o poeta encontra em outras artes “leitmotivs” prontos, filtrados através da intuição de outros artistas para criar sua ficção, sua supra-realidade. (NAVEIRA, 1992, p. 55)

Ao lado da produção artística, fortemente acentuada para criações que teciam diálogos de mãos dadas, a reflexão teórico-crítica também se volta para estas relações, postulando critérios comparativos para a pertinência dessas práticas. Remonta à Antiguidade Clássica o adágio do poeta grego Simonides de Ceo, citado posteriormente por Plutarco, que afirmara

⁴⁵ SOURIAU, 1983, p. 3.

“que a poesia era uma pintura falante e que a pintura era uma poesia muda” (*apud* MATTE, 2006, p. 25), bem como a ideia de que a pintura é como a poesia, *ut pictura poesis*, de Horácio. A partir desses adágios, que inauguram as reflexões sobre as correspondências, vários teóricos teceram teses que ora seguiam a linha dos poetas gregos, ora negavam as mesmas com veemência.⁴⁶ Entretanto, para cada negação que a crítica postulava nascia uma nova relação de correspondências entre as artes, visto que, segundo Mário Praz:

[...] a ideia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a Antigüidade remota que deve nela haver algo mais profundo que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgavam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística. (PRAZ, 1982, p. 1)

O permanente diálogo das artes, em especial, entre a literatura e a pintura, proporciona uma gama de conhecimentos que encaminham o leitor/espectador da palavra e seu aguçado valor poético à tessitura da tela e das imagens que emanam da leitura. Conforme aponta Magalhães (1992), a correspondência ocorre à medida que traços criativos da pintura são descritos minuciosamente pela literatura. Essa descrição da pintura na literatura está ligada aos aspectos imagéticos do texto, aqueles capazes de promover imagens em nossas mentes e de nos transportar para as obras plásticas que o poema quer sugerir. O artista, quando une em sua arte aspectos de outras linguagens, sugere que as manifestações artísticas humanas podem ir além de um único propósito. Virginia Woolf, por exemplo, em ensaio “Walter Sickert: uma conversa”, analisa e revela explicitamente essa inter-relação:

Sem dúvida as artes são todas próximas. Que poeta coloca a pena no papel sem antes ouvir uma canção em sua mente? E o escritor de prosa, mesmo que ele faça crer que anda sobriamente, obedecendo à voz da razão, nos intriga com permanentes mudanças de ritmo acompanhando as emoções com que lida. (...) e assim, nos voltamos para margem ensolarada onde as artes flertam e brincam e reverenciam-se umas às outras. Mas não nos deixe cair em desespero, disse outro. Eu li uma vez uma carta de Walter Sickert na qual ele dizia: “*Eu sempre fui um pintor literário, ainda bem, como todo pintor decente*”. (WOOLF, 2009, p. 206-207. Grifos nossos)

Essa relação de co-irmandade entre as artes, conforme apontamos, é a proposta central da tese de Souriau (1983). Ao instaurar parâmetros sobre as correspondências,

⁴⁶ Para uma leitura mais aprofundada sobre o assunto. Cf. PEDROSO Jr. “Horácio: *ut pictura poesis*, o início de uma tradição”. 2009, p. 94.

inevitavelmente o esteta delineia aspectos sobre a conceituação de arte, que no cerne de suas considerações estava ligada a um padrão acadêmico, determinado pela crítica. O conceito de arte, no bojo das considerações do teórico, privilegiava representações canonizadas, que refletiam o homem como parte integrante da natureza. Ressalta-se que essas obras, tidas como verdadeiras representações da arte, nasciam, sobretudo, em grandes centros, produtores de arte e exportadores de cultura.

Nessa esteira de pensamento, é válido ressaltar que, durante todo o período da História da Arte ocorrem rupturas por parte de artistas que repensam seu lugar de enunciação diante de suas configurações pictórico-poéticas. Nesse sentido, desde as reflexões instauradas por Souriau (1983) ocorreu uma constante quebra de paradigmas, além de uma vasta inserção de novos elementos não considerados anteriormente como matérias-primas. Soma-se a essas perspectivas a linguagem midiática, que se torna uma nova ferramenta de criação, e a inserção do estudo de culturas marginalizadas no rol dos interesses de pesquisadores, voltados para manifestações artísticas que não figuravam no amplo leque das “belas-artes”. Conforme aborda a professora Solange Ribeiro de Oliveira, especialista no assunto, a abordagem de estudos da cultura acaba por visar a arte sob um novo enfoque, visto que, com o advento dos Estudos Culturais remodelou-se este campo de observação:

Para os estudos culturais, por exemplo, não mais se exige que o objeto artístico tenha uma organização interna *sui generis*, resultante de laborioso processo artesanal. Muito menos se requer que o artefato encarne um significado profundo, ou que seja belo, em qualquer sentido desse termo, controvertido em todas as épocas. Chega a ser suspeito aspirar a que o trabalho fale à emoção ou inspire uma espécie de revelação súbita, semelhante à da experiência mística, como já se esperou em outros tempos. (OLIVEIRA, 2007, p. 3)

Essas considerações passam a se tornar mais evidentes com a fomentação dos inúmeros Movimentos de Vanguarda que eclodiram no fim do século XIX e início do século XX. Artistas considerados à frente de seu tempo revisam, por meio de suas obras, conceitos canônicos além de desvincularem a obra da obrigatoriedade de representação da natureza, para configurarem nela uma realidade pertinente apenas dentro de sua atmosfera artística. Além disso, esses movimentos se caracterizam pela abertura de fronteiras interartísticas e arrematam, de uma única vez, artes díspares, tornando seus limiares simbólicos. Neste sentido:

O aparecimento dos movimentos de vanguarda revela, como causa primeira, a inadequação da linguagem artística do século XIX ao processo histórico que então se evidencia, decorrente dos avanços e crises dos sistemas econômicos – capitalismo e socialismo. Novos valores são impostos pela realidade que se torna cada vez mais acelerada pelos progressos da ciência e da técnica. Este quadro implica o redimensionamento cultural do mundo em transformação e o consequente redimensionamento do Homem. (MENEGAZZO, 1991, p. 13)

Todo esse aparato faz com que o conceito de arte passe por constantes revisões. Assim, inevitavelmente, a pergunta do crítico deixa de ser *o que é arte* e passa a suscitar a ideia de *quando é arte*. Logo, questiona-se: são consideradas arte apenas as obras que se encontram nos grandes museus? Ou quando o autor é uma *persona* reconhecida, dono de uma produção canonizada? É considerada uma obra-prima aquela que suscita sensações/sentimentos no espectador? De fato, quando uma criação pode ser considerada arte?⁴⁷ Conforme aponta a crítica:

Passamos assim de querer uma essência para vislumbrarmos uma natureza mutável para a arte, sempre singular e compreendida dentro de um quadro de referência particular, constituindo um jogo de linguagem que está interiorizado. (OSÓRIO, 2005, p. 63)

O que se observa, entretanto, é que o maior rompimento dos movimentos vanguardistas está centrado na relação do homem com a natureza e da identificação deste com a obra de arte, que, até então, tinha como papel fundamental representá-lo como parte integrante do ambiente que o circundava. Como dito anteriormente, há uma significativa exploração da linguagem e de suas variadas possibilidades de transição, mas todas essas correntes, que se propuseram a romper com uma tradição até então vigente, não incluíram, num primeiro momento, artes provenientes de culturas marginalizadas. Tudo havia se tornado arte, porém *tudo* ainda continuava fortemente ligado a padrões canônicos. Culturas de massa, artes provenientes de regiões de fronteiras, periféricas ou manifestações artísticas consideradas “menores” nem sempre eram inseridas nesse novo contexto das vanguardas, ocasionando que a maior parte da produção destes movimentos ainda estava ligada a padrões canonizados:

⁴⁷ Essas discussões sobre a relação entre regional e universal, cânone e anticânone, foram objeto de debates no simpósio “Cânone e anticânone: a hegemonia da diferença”, coordenado pelo Prof. Paulo Nolasco, durante XIII Congresso da ABRALIC (2011).

Contudo, essa ruptura moderna não significou que as portas da arte fossem abertas para os fenômenos da cultura de massa. Essa ruptura atingiu a base das noções de arte e beleza, mas, ao mesmo tempo, seu flerte com a cultura popular, ou *low culture*, permitiu um diálogo, não uma equiparação ou um integração entre cultura de massa e cultura ilustrada. (ACHUGAR, 2006, p. 131)

Esse diálogo que vai ao encontro de uma arte proveniente da cultura popular partiu principalmente do movimento modernista, que tinha como propósito maior fomentar uma identidade genuinamente brasileira. Os expoentes do modernismo buscavam nas peculiaridades regionais a construção de uma nação, formada, por conseguinte, por um mosaico cultural. Prezava-se pela ideia de que aspectos próprios enriqueceriam as artes brasileiras, rompendo com paradigmas alheios. As obras constituídas nesse momento figuravam em um *locus* cultural que se encontrava em permanente trânsito.

De chãos culturais específicos, fora dos grandes centros, provinham manifestações artísticas rotuladas como uma produção pertinente à *low culture*. Entretanto, as *personas* destas regiões são construtores assíduos de linguagens simbólicas, que representavam na literatura, no artesanato, ou em tantas outras formas da expressão humana, os sentimentos mais profundos do conhecedor das grandes artes. É válido afirmar que nos deparamos, de forma recorrente, com canções e espetáculos baseados no sujeito regional, bem como encontramos em poéticas de escritores locais releituras de várias outras obras, literárias, musicais e pictóricas, formando um conjunto de paisagens, costumes e crenças próprias daquela região. Dessa forma, estamos de acordo com Barzotto (2008, p. 17), ao afirmar que “[...] o indicador que norteia o pensamento dos estudos culturais é que todos sejam produtores de cultura e não somente consumidores de uma forma cultural escolhida por uma minoria, o que seria a chamada cultura comum”.

Nesse horizonte, há que destacarmos, ainda, as novas produções midiáticas, que abrangem, de uma única vez, esferas distintas da linguagem e da produção de arte canônica, inclusive os meios de comunicação de massa. Seguindo linhas recorrentes desde o período clássico, essas linguagens permitem uma nova perspectiva de correspondência, visto que tais tecnologias trazem em seu bojo configurações imbricadas de signos que se transpõem mutuamente. As mídias transitam livremente entre o local e o universal, entre o cânone e o marginal, uma vez que agrupam linguagens díspares e reflexões distintas em produções semelhantes. Ao buscar novos formatos em variegadas inspirações, essas mídias seguem o percurso dos movimentos de vanguarda, mas de forma plena, ao romper com todos os padrões

vigentes, forçando estudiosos a repensarem o seu *locus* de enunciação. Aliás, desse ponto de vista, Wladimir Krysiniski (2007) enfatiza o quanto os cinco actantes da literatura mundial – o local, o nacional, o marginal, o institucional e o universal – implicam uma dialética de reformulação dessas representações, na medida que, por exemplo, o local e o marginal forçam o institucional a agir. (KRYSINSKI, 2007, p. 8 *et. seq.*)

Todos esses questionamentos, que abrangem as novas perspectivas do conceito de arte, bem como suas variadas formas de correspondência, nos fazem retomar o aforismo souriauneano que inaugurou estas reflexões: “A arte são todas as artes” é uma máxima que produz um duplo sentido. Se, por um lado, ela significa a unicidade das práticas artísticas, figurando no rol das atividades comparatistas, por outro, uma leitura mais ampla e ressemantizada de tal aforismo nos permite afirmar que nesse conjunto inserem-se linguagens dispostas além de um padrão clássico, determinado pela crítica *tout court*.

Conforme sublinhamos, o conceito de arte abordado nas considerações do esteta passou por uma significativa revisão. Essas rupturas, atualmente, resultaram em considerações que acrescentam ao contexto artístico, além das formas clássicas de arte, como a literatura, a pintura, a escultura, contemplando, hoje, inclusive o vídeo clipe, o cordel, o artesanato indígena, entre outros. Dessa forma, entendemos que a máxima souriauneana pode ser lida como um prenúncio de que obras de artistas pertencentes a culturas periféricas e criações que utilizam linguagens midiáticas também estariam vinculadas ao rol das grandes artes e, como estas, corresponder-se-iam mutuamente, pairando no universo da co-irmandade artística.

Em tempos de total efervescência de linguagens que se apropriam de recursos midiáticos diversificados e da forte propagação de estudos da cultura, olhar para o aforismo que discutimos implica repensar as práticas comparativas, incluindo essas novas vertentes, cerne das composições artísticas contemporâneas. Assim, o crítico deve ampliar seu leque investigativo de forma a deslindar limiares que circunscrevem estas artes e suas constantes fronteiras, seja uma forma simbólica de referenciar um lugar de enunciação próprio não só dos grandes centros, mas também, e, sobretudo, de todas as periferias.

Neste sentido, corroboramos que a leitura que propomos acerca do aforismo souriauneano implica a forte inserção de artes marginalizadas no rol de objeto de pesquisas de estudiosos e as rupturas no prolongamento do conceito de arte, perspectivas estas que passaremos a discutir nos subitens que se seguem.

1.1 – Tradição e rupturas: revisão do conceito de arte

Conceituar sistematicamente uma expressão humana, dotada de sentimentos variados e visões múltiplas sobre a realidade cultural de determinada região há muito é tema de reflexão por parte de artistas, filósofos e teóricos. Denominada *Arte*, essa capacidade de criação do homem passou por uma infinidade de conceitos, de forma a ser considerada desde uma cópia fiel da realidade, até mesmo a representação sobre a linguagem que a constitui. O conceito percorre toda a história de produções do homem, refletindo os múltiplos momentos históricos e culturais da sociedade, sendo postulado, primeiramente, por Platão, conforme aponta a crítica:

Proveniente do latim *ars*, *arte* comporta o sentido grego de *obra*, *ofício*, *habilidade*, e serve para indicar a capacidade humana de fazer um determinado objeto ou conduzir uma atividade qualquer. Esse era o significado de arte para Platão, que não fazia distinção entre a arte e a ciência. Para o filósofo, a arte envolvia todas as atividades criadas pelo Homem – a poesia seria uma arte, assim como a política, a guerra e a medicina – o que a diferenciaria da natureza. (SIMONI, 2010, p. 170)

Seguindo essa esteira de reflexão, Aristóteles persistiu na mesma linha de Platão, entretanto separando o conceito de arte dos estudos sobre a ciência. Ambos os filósofos pensaram na arte como cópia fiel da natureza e das ações humanas e denominaram essa forma de representação de *mimesis*. Assim, a literatura, a pintura, a escultura e toda a gama de criações vinculavam essa realidade às configurações de suas linguagens. Como ferramenta imprescindível para as obras de arte, a *mimesis* tinha como papel transpor elementos da realidade para a atmosfera artística, uma vez que:

Tendo esses fatores em vista, podemos entender que o escritor do século XVIII e XIX, tal como o pintor, foi antes de tudo um observador sensível da realidade que o circundava, tendo a preocupação de conferir à sua escrita uma natureza pictórica, fornecendo imagens a partir de figurações plásticas, com o intuito de representar fielmente a cena. O texto deveria suscitar mais do que entendimento e compreensão de uma realidade; ele deveria também revelar um “quadro” mental, posicionando o leitor diante da cena descrita não só intelectual e visualmente, mas também moral e afetivamente. (OLIVEIRA, 2008, p. 12-13)

Inauguradas as reflexões com os filósofos gregos, conceituar arte e a ela vincular uma função passou a ser uma determinação de pesquisadores que mantinham a retina envolta

numa atmosfera artística que refletia os anseios e as angústias do homem. Assim, por um longo período da História da Arte, as criações eram alicerces para divulgar doutrinas e semear representações da alta nobreza. Ressalta-se o papel do clero, que utilizava a pintura para levar aos fiéis a sua doutrina. Assim, um grupo de artistas seletos usava seus pincéis para compor motivos bíblicos nos interiores das igrejas, de forma que a imagem ali concebida servia de instrumento para catequizar cristãos desprovidos do conhecimento da leitura. Numa sociedade composta pela maioria da população de analfabetos, a relação com a imagem e com a história que poderia provir dela, era uma forma vantajosa de converter fiéis, pois:

Durante a Idade Média, Santo Agostinho dedica especial atenção à função didática das iluminuras. Diz ele que elas iluminam o significado e que não são puramente decorativas, diferenciando o bom artifício, aquele que instrui, que carrega significado, do mau artifício, ou puramente decorativo. Na *Bíblia pauperum*, por exemplo, instrumento amplamente usado para a evangelização da população analfabeta, as imagens eram indispensáveis. O próprio Leonardo da Vinci diz, em relação a isso, que o artifício é valioso se for substantivo, se não só deleitar, mas também comover e instruir, já antevendo, portanto, as teorias que não mais dissociam forma e função. (MATTE, 2006, p. 26)

A forma didática, utilizada pelo alto escalão do catolicismo ao apropriar-se de obras plásticas, foi uma constante durante um longo período da história da arte. Paolo Rossi (2010) em obra de título revelador, *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*, analisa profundamente a evocação e a constituição das imagens pictóricas no campo religioso e da história, como decalcamento e fundação da própria história das ideias no ocidente (ROSSI, 2010, p. 65 *et. seq.*). Este forte poderio da igreja e a permanente temática religiosa nas obras plásticas são observados à medida que deparamos com obras canônicas, tais como a *Última Ceia* (1495 – 1497), de Leonardo da Vinci, uma das mais representativas composições com essa abordagem bíblica:



FIGURA 1- DA VINCI, *Última ceia*, 1495-1497.
FONTE: RIGOTTI, 2009, Anexo 4.5

Durante um longo período, conforme apontamos, o papel essencial das artes era mimético. Acreditava-se que a obra deveria copiar a realidade e a natureza do homem para ser considerada como um artefato artístico. A partir do século XIX, a *mimesis* deixa de ser o maior referente para os artistas, e a obra passa a se tornar resultado de uma criação de indivíduos que são vistos agora como seres dotados de genialidade. Nesse momento da História da Arte havia uma preocupação em defender um posicionamento que destacava a superioridade de uma arte perante a outra. Nesse sentido, no que se refere ao caminhar ombro a ombro dessas, as artes ainda trilhavam direções comparativas, ora destacavam a superioridade de uma em relação à outra, ora se relacionavam de forma a se tornarem um único discurso, indissociável do outro. Conforme aponta Pedroso Jr.:

Com isso, poderemos observar, tendo a atenção voltada para as transformações ocorridas pelo adágio horaciano do *ut pictura poesis* ao longo dos séculos, que, na maioria das vezes, quando se estabelecia a comparação entre diferentes artes, o propósito era tomar uma como “modelo” a ser seguido pelas demais. Outras vezes, a disputa ou o *paragone* entre as artes era levado às vias tão radicais, que procurava-se, a todo custo, destacar a supremacia de uma arte sobre a outra, tomando como base a questão da *mimesis*. (PEDROSO Jr., 2009, p. 109)

No século subsequente, as artes acentuam um caminho que as faz dialogar de mãos dadas, rompendo os limiares que a crítica impôs ao estudar suas divergências. Ao olhar para si, as artes buscam um entrecruzar de signos que é tecido a cada nova criação artística, de forma que o traço, a cor e a disposição de versos e linhas viram focos de uma realidade

abstrata, a realidade da obra ficcional. O artista, por conseguinte, cede lugar de gênio, dotado de inspiração, para adentrar no campo do trabalhador, pura transpiração, que passa horas na configuração de sua obra. Assim, a forma de representatividade das artes toma novas proporções, pois:

Num constante e gradativo afastamento da *ilusão*, da representação dos objetos reconhecíveis, a arte afastou-se de uma concepção de espaço que estes mesmos objetos poderiam ou deveriam ocupar. Este afastamento na literatura refere-se à ruptura da sequência lógico-racional e linear e à autonomia da palavra (tanto no poema como nos discursos em prosa), e nas artes visuais, a crítica às convenções e aos limites por ela impostos a representação pictórica, até a correspondência entre as palavras e as coisas. (MENEGAZZO, 2010, p. 123. Grifo do autor)

É a partir das vanguardas que essa conotação de arte ganha relevância, de modo que as manifestações estabelecem outras formas de relação de sentido, agora pautadas no rompimento de limiares e na busca por uma identidade própria. Os movimentos em prol das correspondências interartísticas se fortificam, pois a arte é vista agora como um infinito mosaico de relações. Mário de Andrade (*apud* OLIVEIRA, 1999, p. 16-17), *persona* relevante do modernismo afirmava, por exemplo, que “entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente”.

Esse rompimento de fronteiras interartísticas acentuou uma co-irmandade entre as práticas, de modo que as artes passaram a propiciar leituras outras que remetem constantemente a si mesmas, bem como às influências que lhe serviram de referente. Essas releituras constroem outras perspectivas que unem, por vezes, criações de centros hegemônicos com produções nascidas em regiões periféricas. Nesse contexto intertextual, que parte do cânone para releituras outras, relembremos a tela de Da Vinci, exposta aqui anteriormente, visto que esta se torna uma constante marca de inter-relação com obras de diferentes lugares e períodos. Assim, a artista plástica sul-mato-grossense, Lídia Baís, apropriou-se da temática religiosa da “Santa Ceia” (1495-1497), para se autorretratar na famosa tela, utilizando elementos intertextuais para inscrever seus próprios gestos diante de um cânone:

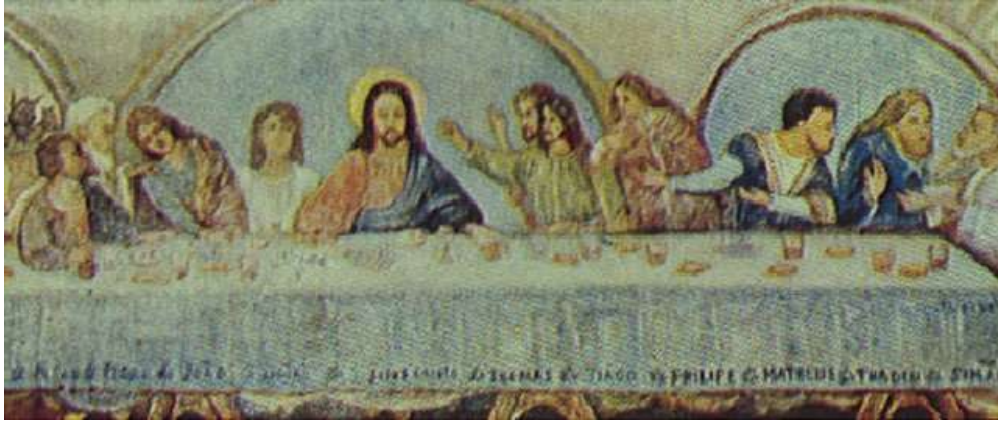


FIGURA 2- BAÍS, *Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo*, 1928-1929.
FONTE: RIGOTTI, 2009, Anexo 4.4

Seguindo a mesma linha de temática religiosa de Da Vinci, a escritora Raquel Naveira recria uma narrativa para a obra pictórica de Lídia Baís, e se apropria de elementos externos ao texto verbal para construir uma relação interartística com o texto pictórico, conforme observamos nos versos que se seguem: “Encarei o olhar vítreo dos santos, / O semblante de cada apóstolo / E coloquei-me ora do lado de Cristo, / Ora ao lado de Judas / Na Santa Ceia”. (NAVEIRA, 1992, p. 49). A finalidade das obras das artistas sul-mato-grossenses deixa de ser um elo de catequização para seus leitores, tornando-se um alicerce para questionamentos sobre o papel da igreja, o lugar da mulher e, sobretudo, o papel das artes diante das sociedades que as cercam. Assim, a arte torna-se sinônimo de reflexão, de indagações variadas, que levam ao seu leitor o despertar não só de sentimentos, mas também de questionamentos sociais profundos.

Há que se destacar ainda, que, num período pós-movimentos de vanguarda sobressaem mídias diversas que articulam signos díspares, constituindo uma nova forma de expressão artística. Nas artes contemporâneas, que utilizam pertinentemente todos esses recursos midiáticos, a produção de sentido se pauta muito além de elementos linguísticos e pictóricos. De fato, as inter-relações ganharam relativa significância com o advento dessas linguagens que extrapolam o limiar da tinta e do papel, da tela e da cor, e alcançam, em signos diversos, novas significâncias. De forma mútua, o paradigma de arte até então vigente estabelece um entrelaçar de fronteiras interartísticas que se interpenetram, e constroem novas perspectivas de sentido, abrangendo desde produções de chãos culturais periféricos a obras de cunho universal, formando um todo, que se relaciona mutuamente. Há que se destacar, ainda, que teorias recentes afirmam a não-existência de produções verdadeiramente artísticas,

proclamando, por conseguinte, a morte da arte, tal como destaca a estudiosa Solange Ribeiro de Oliveira:

Para certos teóricos, entre os quais o norte-americano Arthur C. Danto, essa visão tradicional tem hoje um significado meramente histórico: a arte morreu. Isso evidentemente, se nos referirmos a algo semelhante à produção artística realizada entre o século XVI (...) e o Modernismo. (...) Ousaremos negar esse óbito, tantas vezes proclamado? Uma das formas de fazê-lo será perfilhar a teoria institucional, tão disseminada em nossos dias. Para seus adeptos, será arte tudo aquilo que for aceito como tal pelo chamado *art world* – o conjunto constituído por críticos, museus, curadores e pelo público envolvido. Assim concebida a arte certamente não morreu. Ao contrário, pelo critério de quantidade, atestado pelo número de museus, exposições, bienais e publicações especializadas estaria mais viva do que nunca. (OLIVEIRA, 2007, p. 13)

A morte da arte, contestada também inúmeras vezes, está vinculada com a concepção de uma “obra de arte”, feita por um ser iluminado, que representava a natureza, o homem, sendo espelho das ações deste. O que se observa é que esta formação de uma obra não é mais constituída, uma vez que as artes se voltaram para si mesmas e para reflexões psicológicas, ampliando o leque de suas configurações. Quando observamos, a guisa de exemplo, a obra da escritora Raquel Naveira, percebemos que essas reflexões também se fazem pertinentes, visto que a autora empreende em seus escritos uma profunda análise de manifestações artísticas que dialogam e acabam por expressar o próprio fazer poético.

Independente do percurso histórico, o conceito de arte sempre esteve próximo dos anseios do homem, retratando o ambiente que lhe é próximo. Assim, artistas configuram linguagens voltadas para as representações de sentimentos, de amores e paisagens, circunscrevendo na literatura, no cinema, nas mídias produzidas pela cultura de massa, entre outros, a marca de sua identidade. Com base em seus contextos e em suas experiências, esses artistas criam obras de forma a refletirem suas expressões e experiências de seus lugares de pertencimento e identificação.

Ao pensar num conceito de arte vinculado com um paradigma cultural, é imprescindível dissociá-lo de um padrão que inclua além das representações pautadas nas culturas dos grandes centros, tais como a europeia e a estadunidense, ou acreditar que a estas cabe o papel de serem propagadoras de doutrinas, ou de rivalidades entre elas mesmas. Muito menos cabe-lhes ainda serem armas de aculturação de sociedades não caracterizadas como produtoras de arte, pois essa é uma verdade não condizente com a realidade das sociedades

marginalizadas, que acumulam riquezas culturais e as repassam para seus descendentes, como forma de validar o que lhes pertence. No entorno cultural sul-mato-grossense, nosso *locus* de enunciação nesta pesquisa, por exemplo, há uma infinidade de artistas que, preocupados com a representação de sua identidade cultural, manifestam em suas produções as riquezas desse chão cultural, configurando verdadeiras obras-primas que contribuem significativamente para a emancipação artística local. Nessa esteira de pensamento, é válido ressaltar as reflexões da artista plástica Frida Kahlo, que afirmara: “a arte deverá ser de todos e para todos”. (*apud* SILVA, 2007, p. 20)

O conceito de arte sempre esteve ligado a um modo de representação da sociedade a qual pertence, como sinônimo do contexto que a produziu, de forma a refletir expressões que tocam em feridas abertas ou que abrem caminhos para circunscrever as paisagens do seu entorno. O papel da arte deixa de ser o retrato de uma dada realidade e passa a suscitar em seus leitores sentimentos diversos, sejam eles de paixões, ou de repulsa.

Deste modo, o conceito de arte expressa muito além de uma função, definida primeiramente como uma atividade que tinha como único objetivo expressar um ato de criação do homem. A arte pode ser vista como uma forma de pensar nossa existência no mundo, como algo que nos toca, que nos emociona, e, principalmente, como forma de reflexão. Pensar em *quando é arte* implica vislumbrar um lugar de enunciação que certamente abrange além-muros dos museus, encontrando, nestes, confluências com criações díspares que também se constituem como uma forma de arte.

Ao depararmos com esses novos espaços de entrecruzamentos artísticos, acrescentamos, ainda, uma nova reflexão sobre arte, que visa então não só a questionar quando tal e tal produção é uma exímia obra-prima, mas sim, *onde* essa produção pode ser considerada legitimamente como arte. Ao abordarmos constantemente sobre relações entre espaços de pertencimento, espaços estes que constituem peculiaridades que são transpostas para as diversas esferas de produções artísticas, difundimos então a ideia de que esses *loci* específicos fomentam produções inerentes a seu lugar. Assim, pensar então em *onde é arte* justifica a proposta de validar que o lugar das artes vai além dos idealizados pelas grandes galerias, pertencendo inclusive às pequenas mostras locais, as suas fronteiras simbólicas e a seus espaços de mediações.

1.2 *Intermedialidade*: revisitação do conceito de “correspondências”

A necessidade de reconceber os “Estudos Interartes” como “Estudos da Intermedialidade” ou “Estudos Intermediáticos” surgiu tanto da percepção de que havia acontecido uma gradativa mudança na orientação teórica e nas práticas do discurso interdisciplinar quanto da aproximação entre áreas dos Estudos Interartes e do Estudos das Mídias.

Claus Clüver,
“Intermedialidade e Estudos Interartes”, p. 212.

Conforme abordamos no subitem anterior, durante todo o período da História da Arte ocorrem rupturas no próprio conceito de arte, que modificam totalmente sua função e suas características frente aos novos paradigmas sociais e históricos, além da constante preocupação com o sujeito e suas características imanentes e psicológicas.

Além das rupturas no conceito de arte, há que destacar a crescente inserção de linguagens midiáticas acopladas ao universo das tintas e dos papéis. A significativa produção das mídias chama a atenção de teóricos e pesquisadores que, por conseguinte, passam a valorizar essa nova forma de abordagem artística como objeto de estudo de suas linhas de pesquisa. Nesse sentido, destacamos que, tal como as artes canônicas, que mantêm entre si relações de correspondências, as linguagens midiáticas se intercalam mutuamente, de forma que “(...) o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais” (CLÜVER, 2006, p. 18).

O teórico comparatista Claus Clüver chama a atenção para a *imprecisão* do termo *Estudos Interartes*, justamente por perfilhar a ideia teórico-crítica da revisitação do termo, uma vez que se torna cada vez mais recorrente a inserção de objetos que não são considerados arte no rol de interesses dos pesquisadores dos estudos Interartes/ Interartísticos. Dessa forma, Clüver falará em *Intermedialidade*, termo que abrange toda a tradição dos estudos comparados das artes, bem como as novas inter-relações entre as diversas mídias:

Assim, não apenas por razões de intraduzibilidade para línguas como o alemão (este causa dificuldades consideráveis num discurso internacional), mas antes, ainda, devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermedialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha

deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2006, p. 18)

Corroborada a pertinência da revisão de nomenclatura da disciplina e da ampliação de seu *corpus* de pesquisa, Clüver passa a esboçar considerações seminais para o nosso campo de estudo. Assim, a intermedialidade surge do constante olhar de alguns comparatistas dispostos a deslindar objetos profícuos e repletos de variegadas redes de significações. Dessa forma, no ensaio “Intermedialidade e Estudos Interartes”, Claus Clüver definirá a Intermedialidade como:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares. (CLÜVER, 2008, p. 224)

Vários teóricos seguem a linha de pensamento de Clüver e passam a esboçar considerações sobre essa área de estudo comparatista. Dentre eles, chamamos a atenção sobre as considerações tecidas por Walter Moser (2006). Ao refletir sobre a nova nomenclatura dos estudos comparativos entre artes / mídias, o referido teórico corrobora a ideia de que a intermedialidade pode ser construída a partir dos Estudos Interartes. Segundo esse teórico, “(...) a longa tradição das relações entre as artes poderia fornecer os materiais para uma arqueologia da intermedialidade (...)”, visto que “(...) a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘intermedialidade’”. (2006, p. 42)

Dessa forma, as mídias podem ser compreendidas como novos fenômenos pertencentes às esferas artísticas e circulam entre as recentes matérias-primas dos artistas, ressaltando um novo olhar da crítica para os fenômenos que as circundam. Entretanto, conceituar mídia especificamente ainda é uma atividade em andamento, visto a inserção de novos meios tecnológicos e as múltiplas linguagens que os acompanham. Ainda assim, há algumas tentativas de se pensar nessas mídias de forma a definir suas inter-relações, abrangendo, ainda em seu campo, as artes ditas como referência até então:

(...) “mídia” tem muitos significados e vários entre eles aplicam para o conceito de “intermedialidade”. Porém, é uma tarefa difícil encontrar uma definição geral de “mídia” que valha para todas as mídias englobadas pelo conceito de “intermedialidade”. A proposta feita anos atrás por três estudiosos alemães encontrou alguma aceitação. Eles definiram “mídia” como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”. Mas “música”, por exemplo, como conceito midiático, indica não só a geração e transmissão (mídiação) de “signos” musicais mas inclui também os contextos da produção, distribuição e recepção como também as funções exercidas pelo texto musical e sua produção. É difícil incluir tudo isso numa só definição. (CLÜVER, 2008, p. 222)

Há que destacar ainda as considerações do teórico François Jost (2006) que, assim como Clüver, chama a atenção para o conceito de intermedialidade, questionando a função desses estudos. Segundo Jost (2006, p. 33): “Em outros termos, eu gostaria de responder a essa simples questão: para que serve o conceito de intermedialidade?”. No decorrer de sua tese, o teórico chamará a atenção para os romances modernos e suas traduções para as formas cinematográficas. Nesse sentido, François Jost (2006) afirmará que o movimento entre as diversas mídias, entendidas por ele como linguagens, é sempre um constante ir-e-vir de artes mistas, na medida em que as relações permitem significativas trocas de linguagens e de saberes. Mais adiante, Jost constatará que:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para os meios de comunicação. Estes três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos. Contudo, cada etapa não torna necessariamente ultrapassada a precedente: ela a engloba. Também não me parece exagero pedir ao pesquisador de hoje em dia para que se interogue, em cada uma das análises de um documento, sobre a pertinência daquilo que ele desenvolve submetendo-o ao crivo desta tripla intermedialidade. (JOST, 2006, p. 41)

Em sua tese, François Jost (2006) ressalta ainda que, se para muitos estudiosos a Intermedialidade é conceito pertinente aos estudos das teorias da Comunicação, há também aqueles que corroboram a ideia de que este campo de pesquisa é uma nova forma de nomear práticas recorrentes no arsenal da Literatura Comparada. Dado o exposto, salientamos que abarcamos esta última reflexão, por acreditarmos que as inter-relações também são objetos de

interesse da Literatura Comparada, uma vez que seu campo de atuação tem se expandido, percorrendo além-fronteiras literárias, fomentando a atividade comparativa também entre textos não-verbais e outros sistemas semióticos.⁴⁸ Segundo a professora Tania Franco Carvalhal (2010, p. 74): “Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.”

Com efeito, poderíamos afirmar que os estudos intermidiáticos tratam das relações entre artes / mídias, postas num mosaico contínuo de relações e de releituras que ganham significativa relevância ao serem abordadas em novas estruturas linguísticas, sejam estas verbais ou não-verbais. O amplo campo da Literatura Comparada⁴⁹, bem como as teorias que lhe servem de ferramentas, em destaque a intertextualidade, tornam-se alicerces de suma importância para as práticas intermidiáticas, visto que:

Teorias de intertextualidade resultaram na percepção de que intertextualidade sempre também implica intermedialidade, porque pré-textos, inter-textus, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudo da intermedialidade. (CLÜVER, 2008, p. 222)

A intertextualidade se torna um fundamental aparato teórico-crítico para o campo dos estudos Intermidiáticos, uma vez que é a partir das leituras realizadas que o leitor / pesquisador construirá interferências, associações e mediações entre um texto e outro, promovendo as marcas implícitas na obra e nos gestos que o autor deixa nas entrelinhas de seu enunciado. A importância do ato da leitura é corroborada à medida que as relações são construídas, pois o leitor/espectador é quem estabelecerá processos capazes de relacionar uma determinada obra às outras, reconhecendo também as leituras do próprio autor, uma que vez que, segundo Carvalhal:

No horizonte do comparatista está o “autor enquanto leitor” e todos os aspectos da recepção de uma obra estrangeira num determinado contexto que

⁴⁸ De acordo com Rildo Cosson: “A disciplina, que nunca teve seus limites rigidamente estabelecidos, tem se ocupado de tantas matérias que já não se sabe bem se ela deve mesmo se chamar Literatura Comparada ou Estudos Culturais ou Comparatismo Cultural. O certo é que uma literatura comparada ocupada em estabelecer o sucesso de um autor em outro país ou as relações de influências e débitos entre duas literaturas nacionais, conforme seus primórdios no século XIX, parece muito distante das atuais práticas comparatistas, que quebram o par literatura/literatura em favor dos pares literatura/artes e literatura/humanidades” (COSSON, 2002, s/p.)

⁴⁹ Cf. SANTOS. “Pesquisa, interseções e produção do conhecimento em Literatura Comparada hoje”, 2011, p. 162-190.

possam ter importância para o autor enquanto leitor e para a sua eventual recepção pessoal. (CARVALHAL, 2010, p. 71)

Desse ângulo, corroboramos a argúcia de George Steiner, que, tentando responder à onipresente indagação “O que é Literatura Comparada?”, sublinha que *todo ato de recepção em linguagem, em arte e música é um ato comparativo* e, em seguida, conclui que: *O processo semântico é um processo de comparação. Ler é comparar.* Trata-se, portanto, de uma orientação metodológica na qual a Literatura Comparada, como método de trabalho, torna-se herdeira de Babel, com o campo de pesquisas comparatistas envolvendo toda a problemática relacionada à produção e à recepção de sentidos textuais. Segundo a feliz conceituação de Steiner:

Tudo que se passa entre as línguas, entre os textos de períodos históricos ou de formas literárias diferentes, as interações complexas de uma tradução nova e das que a precederam, a antiga mas sempre viva rivalidade entre as *letras* e o *espírito*, todo esse comércio é o da literatura comparada. (STEINER, 2001, p. 159)

Assim, a importância de “como ler” e do papel do leitor no processo de estabelecer sentido intertextual, na produção de sentido, é significativo, visto que só poderá comparar obras aquele que tiver um repertório fértil, ligado a diferentes linguagens que a obra redimensiona, inclusive porque:

Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associação desse texto do momento com outros já lidos. Essa associação é livre e independente do comando de consciência do leitor, assim como pode ser independente da intenção do autor. Os textos, por isso, são lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura. (PAULINO, 2005, p. 54)

Para tanto, é necessário que o leitor/espectador, em especial a análise de natureza comparatista, tenha um aguçado repertório de leituras, que lhe permitirão apurar na obra literária, na execução pictórica ou cinematográfica, os gestos, as marcas e as referências a outras culturas e/ou textos, outras crenças e a inúmeros limiares. Quando nos referimos à leitura, lembramos que “o ato de ler não se restringe ao verbal, ao lingüístico. (...) São passíveis de leitura o visual, o sonoro, o gestual, o tátil, o gustativo, o olfativo, formas de comunicação anteriores à verbal”. (RIBEIRO, 2005, p. 65)

Além do exposto, é válido ressaltar o caráter cultural que a intermedialidade concede às relações comparatistas, uma vez que Clüver (1997, p. 52) já chamava a atenção para a função social destas relações, ao afirmar que: “[...] mesmo onde o interesse nas ‘artes’ e na produção e recepção de ‘obras de arte’ continua, a tendência atual é pensar nelas como práticas sociais”. Como sublinhamos, o conceito de arte passou por rupturas, dialogou com outras esferas, mas não trouxe para seu universo de discurso outras produções culturais que a intermedialidade abrange de forma recorrente, pois: “(...) um bom número das produções culturais que entraram na área dos ‘Estudos Intermediáticos’ não teriam sido consideradas por um discurso dedicado às ‘artes’”. (CLÜVER, 2008, p. 226)

De fato, com a revisão dos objetos de estudo pertencentes às relações interartísticas, houve uma recorrência para pesquisas voltadas para produções culturais que não figuravam anteriormente no universo desses estudos comparativos. Conforme esclarece o referido crítico:

O desenvolvimento de estudos cinematográficos para um campo acadêmico independente tem tido um impacto significativo sobre os estudos Interartes e tornou-se um dos fatores da transformação e re-orientação do discurso. (...) o interesse de muitos estudiosos do cinema de Hollywood deu apoio à tendência crescente em outras disciplinas de *ampliar o foco além da “high art”*, a arte canônica, para áreas da cultura popular, o que ultimamente resultou na inclusão de textos decididamente não artísticos entre os objetos de estudo – frequentemente objetos que não se encaixaram dentro de nenhuma das disciplinas tradicionais por causa da sua natureza multimídia, mixmídia ou intermídia. É a situação de muitos tipos da produção cultural. (CLÜVER, 2008, p. 217. Grifos nossos)

Com todo aparato teórico que vem sendo construído para essa “arqueologia” da intermedialidade, entendemos que a mudança de terminologia proposta pelos teóricos referidos é um meio pertinente de abarcar, no âmbito dos estudos comparativos, os novos objetos de estudo, que, até então, não tinham um lugar de referência para pesquisas sérias sobre suas relações. Assim:

Entre outros objetivos, a nova nomenclatura visa permitir que a pesquisa no campo das relações intersemióticas possa abranger um sem número de objetos, sem dúvida representativos da produção de nosso tempo, mas que muitos hesitariam em situar na categoria de arte. (OLIVEIRA, 2007, p. 14)

Vislumbrar poéticas repletas de cores, relacionar artes semelhantes em culturas díspares, ou buscar convergências entre transposições midiáticas, cinematográficas e pictóricas, é tema recorrente nas abordagens desses teóricos das mídias. Com o foco de estudo ampliado, chega a vez das artes vindas de culturas marginalizadas trilharem seus caminhos comparativos, tão férteis como os estudados até então. A intermedialidade contempla, assim, não só as novas linguagens, que formam um constructo artístico variado, misto de cores, tecnologias, músicas, mas também uma rede infinita de correspondências.

Os estudos intermediáticos dão as mãos a manifestações artísticas populares, a produções culturais fronteiriças, propiciando olhares que se cruzam em prol de representatividades culturais. Sendo assim, é válido ressaltar a ideia de identidade cultural abordada por Stuart Hall (2011) por entendermos essa como caracterização de um terreno híbrido, que vincula identidades a um todo peculiar, uma vez que segundo nos mostra o próprio teórico: “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidades cultural”. (HALL, 2011, p. 47) A partir desta perspectiva abrem-se as reflexões desenvolvidas no próximo subitem deste capítulo.

1.3 – Composições a quatro mãos: inter-relações culturais

Retomemos, portanto, com uma citação de Hugo Achugar, em *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura* (2006), fundamental para as reflexões em curso:

[...] fomos adestrados pelo olhar imperial – seja este norte-americano ou europeu – para ver o que é nosso como desprezível, e, portanto, a *ignorância de tudo aquilo que tenha que ver com nossa história, com nossa cultura, ou com nossa natureza, está plenamente justificada.* (ACHUGAR, 2006, p. 282. Grifos nossos)

Fomos *ensinados* que as produções pertencentes a regiões outrora colonizadas não eram dignas de se vincularem à lista das grandes artes. Conforme argumentamos até aqui, antes das rupturas de conceitos canônicos, as “Belas Artes” eram termos ligados aos altos padrões europeus e às escolas que “formavam” estes artistas. Imaginar uma alta qualidade nas produções que vinham de regiões colonizadas, periféricas, era um sonho utópico, principalmente se essas produções fossem associadas ao conceito de cultura. Como associar,

então, relações entre as artes como forma de construção de ícones regionais? Arte e cultura sempre foram termos sinônimos de um padrão letrado. Neste sentido, considerar sociedades latinas, africanas e subalternas como produtoras de arte era, geralmente, motivo de objeção totalmente impertinente, visto que: “ser culto no sentido moderno é, antes de mais nada, ser letrado, em nosso continente isso era impossível para mais da metade da população em 1920”. (CANCLINI, 1997, p. 69)

Se arte e cultura são sinônimas de padrões letrados, como então situar produções provindas de um chão regional periférico, que dialogam mutuamente, como artes? Eis aqui o objetivo primordial desta pesquisa. As relações entre as artes, existentes no *corpus* de nosso trabalho, vem corroborar a síntese de formulação de uma identidade cultural pertinente as riquezas históricas e culturais de nosso estado, bem como configuram os registros memorialísticos de seu povo. Reconfigurada pelas transposições literárias de Raquel Naveira, essa união interartística não só insere esse espaço cultural como produtor de arte, como também se torna uma exímia propagadora dessas representações. Sendo assim, divulgar a literatura e as artes sul-mato-grossenses é o farol sinalizador de nossas reflexões, uma vez que o conhecimento dessas artes suscita o entendimento de nossas próprias identidades.

Aliás, é relevante ressaltar que com toda a gama de manifestações culturais recorrentes no contexto latino-americano e, por conseguinte, com interesse da crítica para a borda e limiares desse subcontinente, tanto o significado de cultura como o conceito de arte passam por significativas revisões, visto que há uma “redefinição do conceito de cultura, não mais limitado ao padrão letrado”. (SOUZA, 2005, p. 242) Com essa revisão do conceito, os estudiosos de regiões culturais periféricas passam a olhar para as suas fronteiras, tornando seus limiares simbólicos, ocasionando a propensa divulgação das produções preponderantemente locais.

Ao referenciar um ideal de cultura, Terry Eagleton falará no conceito como uma abordagem complexa, que em princípio designava relações com o cultivo agrícola. Entretanto, essa complexa rede de relações é entendida por ele, no âmbito da sociedade civil, como “[...] uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado”. (EAGLETON, 2005, p. 16) O conceito de cultura deixa de estar centralizado nos grandes centros detentores de padrões hegemônicos, além de se desvincular das elites e das sociedades ditas letradas. Essa mudança de paradigmas no

conceito de cultura acontece devido a movimentos contínuos de artistas em prol da valorização de peculiaridades locais, além da criação de centros culturais populares, que objetivam desvincular a arte e a cultura das camadas mais elitizadas, transpassando o acesso às artes para todos. Com esses movimentos, que circundam toda a América Latina:

A escrita latino-americana, no entanto, foi entrando na modernidade do século XX num processo de auto-afirmação, de “busca de expressão própria”, de acordo com Henríquez Ureña, gerando uma narrativa de interesses regionais. Isso não se deu somente na literatura e especialmente na poesia, com Neruda ou Mário de Andrade, entre outros, mas também nas artes visuais, onde surgem sólidas propostas na linguagem de Lam, Kalho, Matta, Tamayo ou Szyslo. No cinema, ainda que o processo seja mais lento, os discursos adquirem densidade nesta primeira metade do século em países como o México e a Argentina. Na música, as propostas aparecem tímidas, e a produção está mais relacionada a um gênero popular. Ela tem considerável força nas grandes cidades do México, do Brasil ou da Argentina, mas há também uma oralidade de grande densidade no continente em geral e nas áreas rurais e indígenas em particular. (PIZARRO, 2006, p. 18)

Com as revisões propostas para os conceitos de arte e cultura e a assídua produção latino-americana, as manifestações artísticas do continente se acentuam e passam a chamar a atenção do Outro, do estrangeiro, do colonizador. Esse interesse pode ser exemplificado com a *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul* realizada no ano de 1997, em Porto Alegre. Uma das propostas da mostra era a da visualização das artes de países do bloco político recém-formado por países da América Latina, bem como de debates acerca das mesmas, de forma que estes repensassem a questão do regional como formação de uma identidade cultural do continente latino-americano. No contexto da *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul* há vários pontos a serem destacados. Segundo Frederico Morais (2002), em “I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização”, ensaio que discute a política cultural da I Bienal de artes visuais do Mercosul, tomado como um momento para se repensar a questão do regionalismo frente à legitimação das identidades no mundo globalizado, destacaram-se, por exemplo, palestras que visavam debater o ponto de vista euro-norte-americano sobre a arte exposta na mostra, revelando a importância de se repensar o lugar dessas na historiografia da arte e da cultura. Nesse sentido, o que chama a atenção dos visitantes estrangeiros e dos críticos é o cunho político das obras, que retratavam culturas recém-libertas de movimentos ditatoriais. Com efeito:

Não surpreende, pois, que Iwona Blazwick (Art Monthly, de Londres) e Andréa Platthaus (Frankfurter Allgemeine Zeitung) iniciem suas análises da I Bienal do Mercosul aludindo a este minúsculo desenho (18,6x 15,3) de Torres-García, realizado em 1936, ambos destacando a sua dimensão política e, porque não dizer, profética. Ambos, igualmente, vinculando a presença do desenho ao principal objetivo programático da I Bienal do Mercosul: *reescrever a história da arte de um ponto de vista latino-americano*. (MORAIS, 2002, p. 61-62. Grifos nossos)

Conforme podemos observar, um dos principais objetivos da *I Bienal do Mercosul* era vincular as artes latino-americanas ao contexto da grande história da arte. Assim, o pequeno desenho de Torres-García (Fig. 3), discutido por Moraes, abre as portas para um redirecionamento do olhar do Outro, para aquilo que nos é próprio, além de chamar a atenção para uma nova perspectiva que se instaura na América Latina. Ao inverter o mapa, que se vê a seguir, Torres García re-posiciona o continente e reformula uma visão para que o sul da América não seja visto apenas como um chão de riquezas naturais a serem explorados, e sim como um assíduo produtor de cultura, proveniente de um terreno fértil de hibridizações, mestiçagens e fronteiras simbólicas⁵⁰:



Figura 3 – Ilustração de Joaquín Torres-García para seu ensaio “Universalismo constructivo”, 1943. (Cf. ACHUGAR, 2006, p. 295)

⁵⁰ Segundo Hugo Achugar (2006) “A afirmação de Torres García implica algo mais, pois assinala a arbitrariedade e a carga ideológica das representações que são produzidas a partir do hemisfério norte. (...) Na formulação de Joaquín Torres García, porém, existe todo um programa de política da representação, que tenta desmontar o poder tradicional da representação artística produzida a partir do Norte.” (ACHUGAR, 2006, p. 289-290)

Essas propostas de mostras culturais, como a da *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, corroboram a importância da revisão do arquivo cultural da América Latina e nascem da perspectiva de deselitizar arte e cultura. A produção artística realizada até então estava intrinsecamente ligada aos países europeus, reproduzindo seus movimentos, mesmo que as experiências relativas à produção cultural da América Latina se dessem de forma tardia. Esse cenário se modifica à medida que propostas de modernizações culturais são desenvolvidas na América Latina. Assim, destacam-se a criação de institutos, museus, bem como a ampliação de todo o mercado cultural latino-americano, todos em prol do desenvolvimento da cultura dessas regiões:

Ao ensimesmar a arte culta em buscas formais, produz-se uma separação mais brusca entre os gostos das elites e das classes populares e médias controlados pela indústria cultural. Apesar de ser essa a dinâmica da expansão e segmentação do mercado, os movimentos culturais e políticos de esquerda geram ações opostas destinadas a socializar a arte, comunicar as inovações do pensamento a públicos majoritários e fazê-los participar de algum modo da cultura hegemônica. (CANCLINI, 1997, p. 86)

Como podemos observar, a redefinição de conceitos como arte e cultura está ligada a movimentos sociais e políticos que reivindicam o posicionamento do indivíduo latino-americano e, conseqüentemente, de suas produções. Assim, mostras que enveredam por desdobramentos diversos refletindo esses movimentos, ganham relevância significativa não só aos olhos do estrangeiro, mas também aos olhos daqueles que almejam seu lugar de pertencimento. Esses movimentos ocasionam significativas mudanças nos cenários locais, pois que:

O crescimento da educação superior e do mercado artístico e literário contribuiu para profissionalizar as funções culturais. Mesmo os escritores e artistas que não chegam a viver de seus livros e quadros, ou seja, a maioria, vão ingressando na docência ou em atividades jornalísticas especializadas nas quais se reconhece a autonomia de seu ofício. Em várias capitais são criados os primeiros museus de arte moderna e inúmeras galerias que estabelecem âmbitos específicos para a seleção e avaliação dos bens simbólicos. Em 1948 nascem os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio Janeiro; em 1956, o de Buenos Aires; em 1962, o de Bogotá; e, em 1964, o do México. (CANCLINI, 1997, p. 86)

Unidas a toda gama de produções culturais e artísticas, que acentuam o olhar para as riquezas de chãos culturais específicos, as discussões teórico-críticas se tornam meios

pertinentes de propagação das culturas e de suas respectivas manifestações. Assim, a modificação do conceito de cultura está ligada também à fomentação de estudos que visam abarcar em seus objetos de reflexão as artes provenientes de culturas marginalizadas, como as da região da América Latina, entre outras, por exemplo.

Dentre essas linhas de pesquisa destacam-se as relevantes contribuições da Literatura Comparada, dos Estudos Culturais, e os recentes estudos da Intermidialidade, pois que visam, de modo geral, ao reconhecimento da múltipla heterogeneidade cultural desse subcontinente, retomando, em suas áreas de pesquisa, elementos que sempre estiverem à margem, em detrimento de objetos produzidos pelos grandes centros. Essas pesquisas ganham expressiva relevância, uma vez que:

Investigações dessa natureza expressam, sem dúvida, uma necessidade de conhecimento, tendo em vista que os povos dessa sub-região frequentemente conviveram de costas (...) à realidade contextual, com os olhos voltados para longe. Há, nessa atitude, de certa maneira, uma valorização do que é alheio em detrimento do que é próprio. (CARVALHAL, 2003, p. 175)

Os Estudos Culturais, segundo afirma a professora Maria Elisa Cevasco (2009), nascem na Grã-Bretanha, nos anos 1950, num período pós-guerra, como forma de ressarcir aqueles que ajudaram nas batalhas e trouxeram para casa a vitória. Começa-se a pensar na ideia de uma sociedade mais justa para com seus cidadãos, e a forma para corrigir tais injustiças está diretamente ligada à educação que a mesma fornece aos indivíduos que a constituem. Assim:

No âmbito da educação militante, uma organização se destaca como chão institucional onde vai se constituir a nova disciplina. Como convém a suas tintas democratizantes, os Estudos Culturais não começam em uma universidade de elite, mas em uma escola noturna para adultos, a Workers Educational Association, destinada a prover os meios educacionais para a integração social dos trabalhadores. (CEVASCO, 2009, p. 320)

A partir de então a disciplina começa a tomar rumos teóricos. Dar aulas num período pós-guerra, para operários, implicou que os professores revisitassem suas práticas, modificando seus discursos, além de levar aos alunos elementos do cotidiano, que, posteriormente constituiriam fomentações sociais. Essa mudança ocasionou uma significativa revisão na perspectiva de ensino das artes e das literaturas, de forma que, a partir de então,

cria-se um elo entre essas manifestações e suas relações com a sociedade e com o constructo histórico dessas culturas e populações.

Com essas bases, surgem as primeiras lições, seminais, dos estudos voltados para as culturas populares, para a produção de comunicação de massa, de cunho extremamente social. Dentre seus fundadores, destacam-se teóricos como Richard Hoggart, E. P. Thompson, Raymond Williams, Stuart Hall, entre outros. Conforme sublinha Barzotto (2008):

Neste período, enquanto na Inglaterra os pesquisadores de esquerda buscam um modelo alternativo de mudança social de caráter mais político, na América Latina eles submetem-se a regimes autoritários de ditadores, ou saindo deles para entrar em perturbadas transições democráticas, com o desaparecimento ou exílio de inúmeros pesquisadores. Assim, os estudos culturais recebem a denominação de Latin American Cultural Studies, e os Estados Unidos tornam-se, então, a segunda pátria dos estudos culturais. (BARZOTTO, 2008, p. 17)

A disseminação dos Estudos Culturais na América Latina instaura novas ideias sobre esse subcontinente, de forma a mostrar para o Outro que as comunidades pertencentes a este bloco econômico possuem riquezas que vão além das exploradas por antropólogos. As produções locais, o linguajar do homem do campo, e as constantes fronteiras que aproximam todas essas regiões periféricas se tornam temas recorrentes na literatura, na música e nas artes como um todo, de modo que:

Repensar o conceito de cultura como uma realização da sociedade dá rumos políticos e teóricos distintos para a nova disciplina. Se a cultura não é reduto de uma minoria, mas um bem e uma realização social é preciso estender os meios de produção e de compreensão culturais a todos. Se as formas de cultura se engendram *na* sociedade não se pode entender nenhuma produção cultural, seja ela a criação de um sindicato ou de uma grande obra de arte, isolada de seu chão social. (CEVASCO, 2009, p. 322. Grifo do autor)

Diante do *boom* dos Estudos Culturais, há que ressaltar que no contexto latino-americano a Literatura Comparada também revisita seus alicerces, ocasionando um grande impulso na disciplina a partir da década de 1970. De acordo com Rildo Cosson as vertentes da disciplina atualizam-se: “(...) como o estudo das relações entre a literatura, a cultura e outras áreas de conhecimento (...) que se ocupa de questões como significação, autoria, subjetividade, ideologia, gênero, identidade cultural e diferença. (2002, s/p.)

Assim, diante da crescente manifestação de artistas que deixam de olhar para o longe, ressaltando as produções locais, a crítica de natureza comparatista também passa a se manifestar favorável ao movimento plural, não-linear, ao contrário do que supunha Goethe⁵¹, disseminando a múltipla heterogeneidade do continente, ao lado dos Estudos Culturais que, segundo Coutinho,

[...] passou a florescer com grande vigor na América Latina, inscrevendo-se na linha de frente das reflexões sobre o continente. (...) As discussões teóricas voltadas para a busca de universais deixaram de ter sentido e seu lugar foi ocupado por questões localizadas, que passaram a dominar a agenda da disciplina: problemas como o das relações entre uma tradição local e outra importada, das implicações políticas da influência cultural, da necessidade de revisão do cânone literário e dos critérios de periodização. (COUTINHO, 2008, p. 23)⁵²

Unidas, as disciplinas referenciam um *locus* de enunciação e passam a discutir as relações que sempre estiveram em detrimento em relação ao cânone literário. No âmbito da Literatura Comparada, assistimos, de forma gradativa, abordagens que deixam de se pautar em fontes e influências e passam a valorizar o elemento diferenciador do texto, além do caráter político das obras e suas respectivas reivindicações diante do cenário mundial.

Conforme aponta Souza (2002), “Tanto a literatura comparada quanto os estudos culturais – e mais especificamente a crítica cultural – não se definem mais como campos disciplinares definidos e estáveis”. (SOUZA, 2002, p. 244) Ambas as disciplinas têm se voltado para essas produções, de cunho extremamente peculiar a cada *locus*, ocasionando revisões nas concepções de estudo das obras, das relações entre essas, e, sobretudo, no próprio objeto de pesquisa da Literatura:

⁵¹ Cf. PERRONE-MOISÉS observa que: “Por trás disso estão duas grandes propostas do século XIX: (1) a Weltliteratur de Goethe, projeto de uma literatura una e universal, definida por Wellek e Warren como o ‘ideal da unificação de todas as literaturas numa grande síntese em que cada nação desempenhasse seu papel num concerto universal’ (...). Tanto o ideal de Goethe como o projeto apocalíptico de Hegel pressupõem um progresso e finalmente uma harmonização das manifestações humanas (...), que a história concreta parece desmentir. (...) a arte, e em particular a literatura, não tende a produzir um concerto harmonioso, mas tem tido cada vez mais (desde o século XIX, precisamente) uma função crítica, contestadora, e uma feição dilacerada em todos os níveis; entre concepções antagônicas do homem e do universo, entre concepções conflituosas do que é original ou nacional, entre pesquisas formais múltiplas e divergentes.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93)

⁵² Nesse sentido, destacamos ainda que o professor Eduardo F. Coutinho tem uma extensa produção crítica-comparativa, das quais sublinhamos o ensaio “A literatura comparada e o contexto latino-americano”, publicado na *Revista Raído* (2008) e a recente publicação na obra *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas* (2010), organizado pela professora Rita Terezinha Schmidt, no qual Coutinho tece significativas considerações em ensaio intitulado: “Mutações do comparatismo no universo latino-americano: a questão da historiografia literária”.

Como texto produzido por diversos sujeitos sociais e constantemente reescrito, a historiografia literária adquire uma outra dimensão que amplia significativamente sua esfera. Mas nesse processo de transformação desempenharam um papel crucial os chamados Estudos Culturais, com a indagação que desencadearam sobre a noção de “literariedade”. Não mais restrita ao que se entendia por obra literária, definida por critérios de ordem estética pouco ou nada mensuráveis, a história literária passou *a abarcar também textos da ordem da cultura em geral, aumentando consideravelmente o seu objeto de estudo*. (COUTINHO, 2010, p. 34. Grifos nossos)

Assim, instaura-se nas obras e, conseqüentemente, na crítica, todo um ritmo, com melodia latino-americana, que se espalha por todas as manifestações artístico-culturais da cultura local. Com uma complexa heterogeneidade, as artes manifestam linguagens que rompem barreiras e transitam por diversas práxis, proporcionando ao leitor crítico uma variegada rede de relações interdisciplinares,

Lições de Jacques Derrida, de Roland Barthes, de François Lyotard, de Michel Foucault, de Freud e Lacan, para mencionar alguns entre tantos, podem ser hoje revisadas (...) por terem rompido os limites dos campos disciplinares, estabelecendo a cooperação entre arte, literatura e teoria, e por terem entendido que nessa relação, nomeada por David Carrol de *paraestética*, o processo não implica o fim da teoria ou da arte, mas a sua revitalização mútua: nem a idealização da estética, nem a supremacia da teoria. (SOUZA, 2002, p. 84)

A abertura das fronteiras culturais e artísticas ocasiona a possibilidade de uma produção cultural local, voltada para uma arte que, de fato, representa aquela sociedade. Assim, quando abordamos o termo “fronteira”, pensamos, de acordo com Carvalhal (2003, p. 156): “[...] Retomo o que já foi dito: fronteira é realidade e mito, sonho e frustração. Em particular, é uma convenção estruturante, que pode ser mais de natureza cultural do que realmente de natureza geográfica ou política”. Tomadas dessa forma, as fronteiras interartísticas e interculturais renovam o olhar da crítica, que anteriormente se mantinha num horizonte alheio, e que, então, passa a questionar e investigar aquilo que lhe é próprio. Nesse sentido, olhar para as bordas é o que caracteriza o trabalho do leitor crítico comparatista, pois, como explica Carvalhal:

[...] a fronteira (ou zona fronteira) é um espaço da “expectativa de reprodução”, onde algo migra, se reelabora e se refaz. Nesse contexto, percebe-se que a literatura comparada trabalha nos limiares, nas margens (nos limites dos gêneros, nas margens dos textos, no espaço

intervalar onde se concretiza o imaginário das zonas de contato, que facilitam o processo permanente de interação de elementos vários). Esse atuar “entre”, na exploração dos limites, a investigação de fronteiras é particular aos estudos comparatistas. (CARVALHAL, 2003, p. 159)

Com olhos voltados para as bordas, as pesquisas de natureza cultural, comparatista e pós-colonial, abrem um amplo leque para regiões que reivindicam seu lugar de enunciação. Os estudiosos se voltam para culturas marginalizadas, de forma a valorizarem as cores locais que por tanto tempo estiveram em detrimento a culturas polarizadas, dos grandes centros europeus e norte-americanos. Essas regiões culturais passam a fomentar saberes fora dos padrões hegemônicos, formulando “outros pensamentos” sobre suas culturas e as produções provenientes dela. Esse outro pensamento, cunhado por Walter Mignolo como “pensamento liminar”, abarca a ideia de teorizar a partir da margem, ou, poderíamos dizer, a partir do lugar de onde se fala. Desse modo:

[...] O potencial epistemológico do pensamento liminar, de “um outro pensamento”, tem a possibilidade de superar a limitação do pensamento territorial (isto é, a epistemologia monotópica da modernidade) cuja vitória foi possibilitada por seu poder de subalternizar o conhecimento localizado fora dos parâmetros das concepções modernas da razão e racionalidade. Uma dupla crítica libera conhecimentos que foram subalternizados, e a liberação desse conhecimento possibilita “um outro pensamento”. (MIGNOLO, 2003, p. 103)

Assim, o reconhecimento das peculiaridades locais e a afirmativa de que essas culturas produzem arte reforçam a formação da identidade cultural de um povo, que se faz por meio do conhecimento da tradição artística, histórica e cultural, de forma a abranger desde os rituais, as crenças, até as literaturas e as artes como um todo. Conforme aponta Barzotto (2010, p. 27): “a cultura precisa mostrar o que de fato o é, revelar as desigualdades e incompletudes que a formam, as suas práticas culturais efetuadas no ato da sobrevivência cultural”. Desse modo, segundo Mignolo:

[...] O pensamento liminar poderia abrir as portas para uma outra língua, um outro pensamento, uma outra lógica, superando a longa história do mundo colonial/moderno, a colonialidade do poder, a subalternização dos saberes e a diferença colonial. (MIGNOLO, 2003, p. 454)

Essa gama de novos olhares no âmbito das artes e da crítica, frequentemente, se manifesta de forma interdisciplinar, promovendo constantes leituras entrecruzadas. Leituras

essas que exploram perspectivas regionais, nacionais e globais, todas inseridas em ecos de novas expressões artísticas. Cabe-nos percorrer estes ecos, que, por vezes, se manifestam em diálogos, e para as práticas que se inter-relacionam e retratam as faces reais do nosso continente, pois que:

A América Latina como arquivo literário precisa da urgência do registro, do testemunho de memória, do documento, devido à precariedade de sua condição crítica, desconstrutiva, para re-situar permanentemente o documento e o monumento. É um trabalho de intelectuais e de arquivistas com capacidade de situá-los no foco de um olhar interdisciplinar, em que possam convergir a história, a paleografia, o direito, a semiologia, a linguística, entre outras disciplinas, além das técnicas de conservação e restauração com seus respectivos conhecimentos auxiliares. (PIZARRO, 2009, p. 357)

No contexto desta análise ocorrem as recentes discussões promovidas pelos congressos da Abralic no Brasil, principalmente a partir do texto-chave, “Centro, Centros: novos modelos literários”, do comparatista francês Jean Bessière, que tem de certa forma orientado as relações centro *versus* periferia na atualidade.⁵³ Partindo dessas considerações, imaginar uma alta qualidade nas produções que vinham de regiões colonizadas, periféricas, deixam de ser sonho inalcançável para se tornarem realidade concreta. De fato, a produção cultural de regiões marginalizadas pelos grandes centros é repleta de artistas que contribuem significativamente para a formação da identidade cultural do seu lugar de pertencimento. Recorrendo a suas cores locais, esses artistas permitem que seu leitor, particularmente oriundo do mesmo chão cultural, se reconheça em meio a aspectos que lhe são próprios. Com essa múltipla rede de produções locais, aliadas às novas linguagens midiáticas e à cultura de massa, não há como não aproximar esta nova esfera de *correspondência* dos estudos relacionados à cultura.

Assim, ao questionamento inicial desta seção, entendemos que, ao deparar com uma tela e, desta, extrair outra imagem que represente um ícone regional, produz no leitor uma forma de reconhecimento de seu *locus* de enunciação. Constroem-se, deste modo, novas linguagens e novas formas de pertença, o que implica, sem dúvida, considerar todas as

⁵³ A propósito, o tema do XIII Congresso Internacional da Abralic foi “Centro, Centros; ética e estética”, ocorrido no período de 18 a 22 de julho de 2011. A conferência do professor Bessière foi publicada no livro *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. (2011, p. 13-35) Deste mesmo livro, contribui o capítulo do comparatista Paulo Nolasco, intitulado “Tendências da Literatura Comparada na contemporaneidade”, (p. 271-308) o qual põe em discussão o *locus* de enunciação do regional e da fronteira, local em que situamos a nossa pesquisa.

produções artísticas produzidas fora dos grandes centros, que não estão apenas nos museus e nas relevantes mostras culturais, mas que também e, principalmente, encontram-se nas grandes periferias do mundo.

CAPÍTULO II

CORES LOCAIS, POÉTICAS DE FRONTEIRA E DESLINDAMENTOS CULTURAIS: INTER-RELAÇÕES E CONVERGÊNCIAS

[...]
Puxando o fio,
Entravam num castelo (...)
Da torre,
Pela janela,
Entre cortinas listradas,
A menina viu o jardim,
Com tinta lilás
Pintou violetas no ar;
O sol,
Moedinha de ouro,
Tilintou no horizonte;
(...)⁵⁴

Raquel Naveira ,
“Fiando no papel”, p.80.

⁵⁴ O poema foi extraído da obra *Casa de tecla* (1998) e é inspirado nas obras da artista plástica campo-grandense Ana Zahram. (NAVEIRA, 1998, p. 79-82)

Queremos repensar o lugar da América como aquele em que o código metropolitano é redimensionado, *onde uma identidade cultural em processo de formação vai em busca de novas formas de consolidação*. Consideramos, ainda, que, se é o lugar dos paradoxos, contradições e desejos incumpridos, *também é aquele em que passaremos a limpo nossa história coletiva, fazendo uma releitura das genealogias que formam seu passado cultural*

Bella Jozef,
“O lugar da América”, p. 114. (Grifos nossos)

Iniciamos este capítulo evocando a citação em epígrafe, com a finalidade de redimensionar a importância da constituição de um *locus* de pertencimento, formando um constructo da identidade cultural de uma região. As revisitações nos conceitos de arte e cultura e a significativa propagação de manifestações artísticas, provenientes de regiões periféricas, ressaltam a importância de estudos que visam à reavaliação dessas identidades culturais. Desse modo, durante o percurso deste capítulo, nos voltaremos para obras que visam transpor em suas linhas, traços e cores, a configuração cultural a qual representam.

Divergente de uma concepção meramente estética, artistas de variados setores e, posteriormente, a crítica, têm se voltado para as peculiaridades locais, ressaltando um viés regional em suas obras. Sob este prisma, instaura-se nessas produções um lugar de enunciação relacionado ao espaço geográfico, qual seja, um espaço de identificação do sujeito.

Referenciar um espaço cultural específico, reduto de peculiaridades locais, tornou-se matéria-prima das artes que passam a compartilhar a ideia de pertencimento, elucidando uma dimensão localista, conforme o contexto no qual estão inseridas. Assim, a crítica fala da busca por uma identidade, vinculada efetivamente aos costumes e crenças de cada chão cultural, de forma a representar um cenário local. Essa identidade está relacionada à busca por uma história calcada nessas representatividades, ligando-as às questões sociais, políticas e culturais. Dessa forma:

Fala-se em identidade cultural quando se quer referir a grupos que não se apóiam em um Estado-Nação, mas que reivindicam a pertença a uma cultura comum. Nesse caso, não se mobiliza a referência geográfica, e a tendência desses movimentos é ser transnacional, baseando-se em categorias tão diversas como raça, etnia, gênero, religião. Todavia, também nesse caso, trata-se de determinar um patrimônio comum e difundi-lo. Isso implica na revisão histórica e no questionamento da cultura hegemônica, que não os incluiu, na busca de antepassados, na criação de uma linhagem, na escolha de símbolos e até mesmo, por vezes, no estabelecimento, senão de uma língua, ao menos de uma linguagem. (FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p. 200)

Para serem valorizadas, através de suas múltiplas vozes, as regiões periféricas falam por si próprias, restituindo na sua arte uma forma de reconhecimento e (re)construção das identidades culturais, históricas e territoriais. As obras passam a ser compostas por cores locais, pensando então, numa perspectiva de representatividade de povos que tiveram suas culturas marginalizadas em detrimento de padrões hegemônicos, situados fora dos verdadeiros contextos dessas regiões. O artista passa a acolher em suas obras aspectos que formarão, além dessa identidade, a construção de uma tradição calcada no local:

Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva, al mismo tiempo, como puente con la tradición perdida. Para nosotros, la literatura nacional tiene la forma de un complot: em secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. (PIGLIA, 1981, p. 66)

Com efeito, movimentos artísticos passam a pensar na configuração de obras que expressem uma identificação com a sociedade latino-americana. No caso brasileiro, essa preocupação inicia-se com o Romantismo e tem seu ápice no movimento modernista. No caso do primeiro, as obras passam a ilustrar personagens que seriam (ou deveriam ser) tipicamente brasileiras, todavia, estas figuras ainda eram idealizadas, seguindo uma concepção europeia. Ainda assim:

A importância regional cresce no Brasil a partir do Romantismo, quando a consciência nacional desperta para a independência política e cultural. Muitos críticos salientam, entretanto, que há uma diferença essencial entre o regionalismo tal como era visto pelos românticos e o regionalismo que foi posto em prática pela geração realista. (DINIZ; COELHO, 2005, p. 420)

Entretanto, há um significativo rompimento com esses padrões estrangeiros no modernismo e, em especial, com o movimento antropofágico de Oswald de Andrade.⁵⁵ A partir de então, o regional torna-se marca imprescindível nas artes brasileiras, definindo sistematicamente não só o lugar de pertença, mas se tornando, também, um primeiro estágio das artes como um todo. Outro expoente do movimento modernista, Mário de Andrade,

⁵⁵ Segundo Perrone-Moisés, “[...] A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. (...) Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto antropofágico* diz: “Só me interessa o que não é meu”, diz também: “Contra os importadores de consciência enlatada”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95-96)

também busca demarcar em sua literatura um re-mapeamento do Brasil, com vistas a descentralizar a cultura, como explicita Carvalhal:

Tal consciência – a de construir a nação no projeto literário – é a que justamente redimensiona a tarefa do historiador na América Latina e o faz indagar permanentemente sobre a identidade da literatura de que se ocupa, procurando identificar-lhe os *traços definidores* e suas etapas decisivas. (CARVALHAL, 2003, p. 114. Grifos nossos)

A literatura produzida nas sociedades periféricas, dentre elas a brasileira, passa a configurar esses *traços definidores*, ressaltando em suas histórias as cores locais de cada região de pertencimento. As obras, de cunho regionalista, ganham espaço e discursivização própria, aliando-se à busca da afirmação de uma voz legitimamente brasileira em seu contexto e em suas produções artísticas, formando, por conseguinte, a identidade cultural de cada região, que, por sua vez, são ricas em aspectos híbridos e transculturados.

Os movimentos vanguardistas, em especial o modernismo, conforme já mencionamos, resgatam a fomentação de uma identidade que efetivamente representa o cidadão brasileiro. O leitor / espectador passa a se identificar com as obras produzidas em seus chãos culturais, estabelecendo uma relação de reconhecimento de suas “histórias locais”, elementos que estiverem em detrimento em relação às produções de outras polaridades culturais, uma vez que somos indivíduos tendenciosos a valorizar o outro como melhor, mais produtivo e mais interessante. Essa preocupação com o reconhecimento de nossas raízes nas produções artísticas brasileiras ocorre a partir do momento em que se questiona a ideia de importação de temas para obras compostas no chão cultural brasileiro. Desse modo:

A formação discursiva nacional-popular pensava a nação por meio de uma conceituação que a via como homogênea e que buscava a construção de uma identidade, para o Brasil e para os brasileiros, que suprimisse as diferenças, que homogeneizasse estas realidades. Esta conceituação leva, no entanto, a que se revele a fragmentação do país, a que seus regionalismos explodam e tornem-se mais visíveis. (ALBUQUERQUE Jr., 2009, p. 61)

Uma vez traçada essa busca de elementos culturais próprios, em detrimento de outros elementos estrangeiros, as artes e a literatura, de um modo geral, despertam sentimentos de identificação em seus leitores, o que vai ao encontro das reflexões de Carvalhal (2003, p. 131), ao afirmar que “a identidade, quando definida, se legitima e se institucionaliza como própria”. Portanto, as obras se tornam repletas de costumes locais, além de se revestirem de

cores e formas que representam os limiares de cada região, criando personagens, músicas, entre outros, e uma infinita rede de metáforas que caracterizam essas culturas:

[...] Sob o movimento da mão que pinta o Brasil como lugar exótico (e tropical), um movimento outro é esboçado que se inclina a fixar traços de certa imagem inacabada no espaço vasto e fabuloso; como se a geografia em constante refazer, o regionalismo difratado provocasse no sujeito um caleidoscópio de sensações indefinidas, hesitando entre exaltação e apagamento da terra brasileira revisitada. (SILVA, 2009, 162-163)

As obras de cunho regionalista são caracterizadas por sua aproximação com o *locus* de pertencimento que representam e, conforme corrobora Coutinho (*apud* DINIZ; COELHO, 2005, p. 417) a partir das “maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra.” Representadas pelas artes, essas categorias de espaço inserem o sujeito marginalizado no campo cultural, retratando-o em seu próprio lugar de pertencimento. Dessa forma:

[...] A categoria de espaço, ao lado da de sujeito nos permitirá, no terreno da representação, entender as lutas da América Latina contra as falsas hegemonias. Diante dos novos desafios que supõe o mundo globalizado, irrompe a crise paralela das identidades individuais ou coletivas e o êxito dos relatos que celebram diferenças e margens. (JOZEF, 2005, p. 115)

O aspecto regionalista das obras enriquece as temáticas e se torna reflexo fiel das culturas as quais representa. O homem do campo, que lida com a terra também se torna uma inesgotável fonte de inspiração, que caracteriza não só o seu meio, mas também transporta para outras culturas as identidades peculiares desses *loci* específicos. Conforme apontamos no início dessas considerações, o elemento regional se torna uma ferramenta eficaz para a constituição de uma identidade cultural que efetivamente represente aquela parcela da sociedade. Assim, é válido convidar para essas reflexões o pensamento de Guilhermino César, uma vez que este corrobora a ideia de que:

Só pode enriquecer uma literatura essa busca apaixonada do que é típico na sociedade, para que a expressão estética represente forças de vida convergentes, construa a autenticidade de dentro para fora, ou seja, buscando justamente o geral e o universal, no homem e suas paixões. *Em outras palavras, o regional é o primeiro estágio de toda literatura.* Sob pena de cair no despaisamento, no incharacterístico, no formal, nenhuma literatura pode negar as matrizes de que procede o homem que ela traduz e representa. (CESAR, *apud* CARVALHAL, 2003, p. 143. Grifos do autor)

Dessa forma, nos reportamos para a literatura e as artes sul-mato-grossenses, por serem um referencial de nosso lugar de enunciação e de pertencimento, um composto cultural híbrido, formado por diversos retalhos culturais que nos transportam para outras realidades que se encontram em fronteiras imaginárias e simbólicas. A literatura sul-mato-grossense está repleta de referências que abarcam desde a mais serena relação amorosa, passando pelos grandes relatos memorialísticos, chegando ainda, na instigante relação que as palavras podem manter com as imagens que compõem nossas paisagens. Nesse sentido, há que destacar ainda:

[...] Desta fusão, deve nos interessar, de modo particular, o enfoque sobre obras literárias em Prosa, que, oriundas desta região sul-mato-grossense, já se tornaram referência geral e cultural, sem, no entanto, terem se tornado objeto de abordagem crítica específica. Ao lado dessas obras, resta um significativo *corpus* de natureza diversificada, como uma visível produção poética que se avoluma e ainda aguarda apreciação em estudos sob esta perspectiva. (SANTOS, 2008, p. 16)

Instigados por uma *busca apaixonada do que é típico da sociedade* sul-mato-grossense, tal como corrobora Guilhermino Cesar, é que nos voltamos para o nosso *locus* de pertencimento a fim de validar a forte propensão da literatura, da pintura e das artes como um todo, em afirmar a representação do homem pantaneiro, além da configuração das paisagens e da cultura às quais pertencemos.

2.1 – Cor local: limiares e fronteiras

[...] Num tremor de folhas, a velocidade de uma raposa atravessa o silêncio, mas o silêncio é a lei destas folhagens... Apenas o grito distante de um animal confuso... A interseção penetrante de um pássaro escondido... O universo vegetal apenas sussurra até que uma tempestade ponha em ação toda a música terrestre.
Quem não conhece o bosque chileno não conhece este planeta.

Pablo Neruda,
“O bosque chileno” (grifos nossos)

Evocamos o lugar de pertença de Pablo Neruda para nos apropriar de sua ideia de reconhecimento de nossas raízes, nossa história, nosso lugar de enunciação. Ao falar do *bosque*, o poeta chileno o posiciona como lugar fundamental para o seu conhecimento do mundo. Assim, Neruda corrobora a ideia de que só a partir do conhecimento do que nos é próprio é que poderemos reconhecer o que somos e o que nos pertence. Ao ler esses versos,

impossível não pensar em nossas bordas e relacionar esta forma de pertença aos *bosques* de cá. Assim, poderíamos afirmar que, *quem não conhece o Pantanal, os ipês arroxeados e as grutas de Bonito, não conhece o mundo.*

Como Neruda, vários artistas percorreram as belezas de seus chãos culturais para deslindar em suas linguagens um sentimento de pertença. Ao voltarmos para o nosso *locus*, Mato Grosso do Sul, encontramos uma rica produção que não apenas caracteriza o homem local, como também o insere em questões que vão além-fronteiras. Destacam-se, em terras pantaneiras, escritores vários, como Manoel de Barros, Hélio Serejo, Brígido Ibanhes, Aglay Trindade Nantes, Flora Thomé, Raquel Naveira, entre muitos outros, além de músicos, bailarinos, artesãos, escultores e pintores, que também ressignificam em suas artes a poeticidade da cultura sul-mato-grossense. Segundo a professora Maria da Glória Sá Rosa (2011):

As primeiras manifestações literárias de Mato Grosso do Sul aconteceram em revistas e jornais dos municípios mais antigos. Em Campo Grande, jornais como O Progressista, O Matogrossense e a Revista Folha da Serra, fundada por Agnaldo Trouy, que circulou de 1931 a 1940, foram o espaço garantido da prosa e da poesia. No correr do tempo, vários periódicos desapareceram. Outros, como o Jornal Correio do Estado, fundado em 1954, continuam dando abrigo à arte e à cultura local. A Revista Folha da Serra é a melhor fonte de registro de poemas, contos e crônicas dos anos de 1930 e 1940. Poucos de seus colaboradores deixaram obra reunida. Entre eles figuravam Severino de Queirós. Clodomiro Bastos, Oliva Enciso, Ana Luísa Prado Bastos (Dona Galega), Lenira e Peri Alves Campos. (ROSA, 2011, p. 322)

De modo geral, as artes do Estado evocam, preponderantemente, o resgate da memória, da história cultural e dos limiares que cercam as fronteiras territoriais e simbólicas. O artista sul-mato-grossense, não diferente dos demais produtores de arte, preocupado em estabelecer uma identidade cultural para seu território de pertencimento, fixa em suas entrelinhas aspectos desse chão fronteiriço de modo a (re)construir as várias vozes que compõem este grande mosaico cultural. Assim, como salienta Leite (2011) em significativo ensaio “De Istambul a Dourados: entre fronteiras e dardanelos”, escrito à guisa de Prefácio do livro *Literatura, arte e cultura na fronteira sul-mato-grossense* (2011):

[...] o chamado artista local necessariamente não precisa ter, ao produzir, qualquer preocupação com as discussões “regional-nacional-etc”. Entretanto, ao produzir criando elementos (textuais, visuais, etc) que se fixam ou fixarão como elaborada representação de um imaginário e memória coletivos de

pertencimento e localização comunitários – criar símbolos que reelaborarão, reforçarão e ampliarão uma tradição local – estabelece a “diferença” a “distinção” a particularização do local e, se for uma boa obra de arte, de sua obra. Alimentando-se de um repertório artístico e cultural de algum modo já pré-estabelecido e com algum tipo de circulação na comunidade o artista que se localiza nessa, e assume essa, esfera de produção participa da elaboração e da re-elaboração do conteúdo regional-local daquele que em tese é o seu grupo. (LEITE, 2010, VIII)

A literatura sul-mato-grossense possui uma rica produção, vinculada as várias temáticas, mas que, sobretudo, relata a paisagem de pertença do escritor. Estes mantêm um forte elo com as memórias do chão fronteiriço do qual pertencem, retratando em suas obras, os amores da infância e as grandes paixões da vida adulta, dentre elas, as artes e a literatura. Nessa perspectiva, encontramos poéticas que retratam essa busca por uma configuração local, seja em cores, seja em descrições de paisagens, costumes e crenças que permeiam toda a cultura da região sul-mato-grossense. Daí que, segundo Paulo Nolasco dos Santos:

[...] Por isso mesmo, torna-se relevante refletir sobre as produções regionais enquanto narrativas que são tessituras do local; apesar da fluidez da ideia de região e regionalismo, a investigação nesse campo tende à consolidação de uma série de escritores, obras e produções simbólicas de modo geral, que justificam o rótulo de uma literatura regional, fornecendo razão para refletirmos, por exemplo, entre outras questões, sobre a do ensino da literatura produzida em Mato Grosso do Sul. (SANTOS, 2008, p. 18)

Dentre várias narrativas que tomam como pano de fundo as belezas dessa região, destacamos a obra infanto-juvenil *Pele de jambo* (1996), da escritora Raquel Naveira. Obra e escritora objeto de nossa reflexão, a narrativa conta a história da menina Rute, sul-mato-grossense, que se muda com a família para a “cidade grande” e passa as férias na cidade de Bela Vista, MS, “[...] um lugar onde acontecem coisas incríveis, (...). Um lugar onde o natural e o sobrenatural se cruzam a todo instante... Mundos paralelos que se fundem numa só realidade” (NAVEIRA, 1996, p. 31). Nesse contexto, a menina entra em contato com a cultura sul-mato-grossense, no espaço fronteiriço entre o Brasil e o Paraguai. Raquel Naveira convida o leitor a adentrar num mundo de culturas e crenças peculiares e, já na contracapa do livro, resume o universo de aventuras que permeiam o mundo infantil e cheio de histórias da personagem protagonista, contando do que trata a história que será lida:

Memórias da infância de Rutinha, menina sul-mato-grossense, dividida entre dois mundos: o campo e a metrópole, num tempo de grandes transformações

e progresso. Em Bela Vista ela conhece a magia da natureza, através dos tios Pila e Anita, toma contato com a história, os costumes, as crenças, a linguagem de brasileiros e paraguaios da fronteira. (NAVEIRA, 1996, s/p)

Assim, certos de que encontraremos um retrato da cultura sul-mato-grossense, adentramos ao universo de *Pele de jambo* (1996). Num primeiro momento, a narrativa apresenta a personagem Rutinha, fazendo um paralelismo com o título da obra: “Rutinha era uma menina de pele cor-de-jambo” (NAVEIRA, 1996, p. 7). Além das características físicas da menina, a narradora conta a trajetória da família, que, depois de sair de sua terra natal, volta todas as férias com o intuito de criar seus filhos segundo os costumes e crenças do estado, mantendo um forte vínculo com a família sul-mato-grossense. De imediato, a história demarca o seu lugar de enunciação e de reconhecimento com a cultura local:

Rutinha nasceu no sul de Mato Grosso. Naquele tempo ainda não se chamava Mato Grosso do Sul. (...) Mato Grosso fica na região central do Brasil. (...) O centro é o miolo, o caroço, o coração. Mato Grosso tem planícies imensas, rios, cachoeiras, araras, buracos fundos. Rutinha nasceu no sul de Mato Grosso, numa cidade também morena e jambo, Campo Grande. (NAVEIRA, 1996, p. 13)

No decorrer da narrativa vários elementos retratam os costumes locais. Há uma forte presença da oralidade na obra, marcada por histórias narradas por tio Pila, de onde se desdobram episódios fantásticos com animais da região, como jacarés, onças e cobras. Somada a descrição dos personagens e da paisagem do sítio no qual a família de Rutinha fica hospedada, os causos de tio Pila e o decorrer da narrativa naveiriana compõem um imenso mosaico cultural e híbrido que vai se formando no decorrer da história, direcionando o leitor para o (re)conhecimento das terras sul-mato-grossenses:

Rutinha gostava de deitar na rede da varanda, observando as árvores que vovô Antônio havia plantado, algumas arredondas, outras pontiagudas como cones, laranjeiras e pinheiros se alternando. (...) Ao lado da casa havia um moinho de roda partida, uma ramagem de jasmims que exalavam delicioso perfume à noite. (...) Das árvores de cidras doces caíam buchas como estrelas-do-mar. Buchas compridas, ásperas, porosas, boas de esfregar no corpo e nas panelas. O bananal era lindo! As árvores verdes e violetas, de corações pendentes e cachos amarelos. Em volta sentia uma umidade, um visgo, os pés enterrados em gosmo e folha. (NAVEIRA, 1996, p. 11-12)

A formação híbrida do povo sul-mato-grossense é representada pela família de Rutinha: morena cor-de-jambo, conforme já anunciamos, a menina era “mistura de sangue português e bugre.” (NAVEIRA, 1996, p. 8) Soma-se ainda a descrição dos tios de Rutinha, Pila e Anita, que ao lado dos pais da menina, formam, metaforicamente, as raízes desse mosaico de culturas que compõem o estado de Mato Grosso do Sul. Sobretudo na descrição de tia Anita, que “(...) era uma paraguaia meio índia, de traços severos e fortes, longos cabelos grisalhos presos em coque no alto da cabeça” (NAVEIRA, 1996, p. 17). A descrição de tia Anita nos remete à outra obra, também configurada em solo sul-mato-grossense, da artista plástica, natural de Maracaju, Iracy Mendonça. Dona de temáticas que envolvem a simplicidade do povo sul-mato-grossense, Iracy “[...] enfoca nossas raízes, nossos mitos, realiza importante registro estético, documenta plasticamente a vida, em suas nuances, desvenda mistérios insondáveis”. (DUNCAN, 2005, p. 198) Assim, à guisa de comparação com a narrativa naveiriana, observemos a tela de Iracy Mendonça:



FIGURA 4 – MENDONÇA, *A cozinha*, 1989.
FONTE: ROSA, 2005, p. 198

A tela retrata uma senhora de cabelos grisalhos, presos em coque, tal como nos aparece a imagem de tia Anita na obra naveiriana. Aliás, vale sublinhar que a figura de tia Anita aparece, sobretudo, envolvida em afazeres domésticos, principalmente os culinários, tal como a tela nos apresenta, configurando uma rica imagem acerca da culinária e sua fazenda da fronteira. A culinária sul-mato-grossense, cheia de elementos transculturados, desperta

inúmeras inspirações, não somente na pintura, conforme observamos na tela acima, como também na literatura. Em *Pele de jambo* (1996), de Raquel Naveira, são inúmeras as cenas que se passam na cozinha, descrevendo os aspectos da culinária regional e retratando o trabalho das mulheres na preparação do alimento da família e dos empregados da fazenda:

[...] De manhã cedo, a criada Ramona preparava o arroz carreteiro quente, com mandioca amarela e farinha, que os tropeiros não podiam ir para o campo de barriga vazia. Tia Anita vinha em seguida, preparar o café da manhã da família: leite fresco e espumoso vindo do mangueiro, requeijão, sequilhos, chipas, sopa paraguaia de cebola e milho, coquitos. (...) À tarde, tia Anita voltava à cozinha: hora de fazer doce de caju, de goiaba, de cidra. Rotina mais gostava era do doce de leite meio talhado, a cachorrada. Era hora também de amassar chipa de polvilho e queijo; assar bolo de fubá; curar queijo nas formas redondas como luas de prata. Tudo depois era regado com café perfumado, do bule de louça verde. (NAVEIRA, 1996, p. 36-37)

A obra da escritora sul-mato-grossense, além de se vincular à obras de cunho regionalista, abrangendo como pano de fundo as peculiaridades locais, insere outras discussões, uma vez que a narrativa se passa num terreno limítrofe, fronteiro e, portanto, repleto de culturas em constante trânsito, visto que a cidade de Bela Vista – MS situa-se num espaço de passagem entre culturas híbridas. Há também fortes indícios diaspóricos no decorrer da narrativa, principalmente quando se salienta a preocupação com a preservação das raízes sul-mato-grossenses, observadas no constante retorno da família de Rute, que volta todas as férias para o sítio dos patriarcas. Stuart Hall (2003) sublinha essa recorrência, mesmo em indivíduos que compartilham de uma diáspora voluntária, visto que:

[...] Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade. (HALL, 2003. p. 29)

O *locus* representado na obra, a cidade de Bela Vista – MS, mescla diferentes culturas, ressaltadas criativamente pelo fio condutor da memória, exposto na obra naveiriana. Aliás, é próprio desses chãos sociais fronteiros, que abarcam seres em constante passagem, constituírem terreno fértil para a formação identitária híbrida. Assim, os personagens de *Pele de jambo* (1996) caracterizam-se por aspectos híbridos, que, conforme define Leoné Barzotto:

O híbrido tem por finalidade nomear algo ou alguém cuja formação é mista, derivada de fontes heterogêneas. (...) O híbrido constitui a identidade do duplo, dinâmica, flexível e plurivocal em contraposição à concepção hierárquica da identidade pura, única, autêntica, univocal e uniforme que, além de infecunda, é anticomunitária. (BARZOTTO, 2010, p. 24)

A formação mista que a crítica aponta está vinculada a várias características da identidade dos indivíduos e na obra naveiriana essas marcas são observadas, sobretudo, na abordagem da miscigenação das personagens e nos aspectos bilíngues que formam esse constructo cultural fronteiriço. No decorrer da narrativa, observamos que a fala de línguas variegadas é parte da rotina das personagens, fascinando Rutinha e, posteriormente, despertando o interesse da menina pelo mundo da linguagem:

Reunidas na cozinha, tia Anita e as mulheres dos peões, Ramona, Conceição, Guadalupe, Vicenta, enquanto amassavam a chipa e enrolavam em forma de rosca, conversavam numa língua estranha, rude, nasalada: o guarani. (...) As mulheres continuavam conversando: ora em espanhol, o castilha, ora em guarani, ora em português, numa mescla de sons, de sílabas, de ritmos, de raças. Rutinha pressentia que a linguagem humana era um mistério e desejava muito descobri-lo. (NAVEIRA, 1996, p. 41)

Os causos sul-mato-grossenses também encontram suas vozes na narrativa naveiriana. Tio Pila é descrito como um exímio contador de histórias. Por seu rico repertório, Rute e seus primos adentravam no universo aventureiro de Roque Lobo, bandido temido por aquelas regiões, ou se encantavam, ainda, com as lendas que garantiam a existência de tesouros perdidos em terras pantaneiras. A menina Rute, que adorava ouvir o tio, mergulhava naquelas histórias, reconhecendo em cada uma delas um pedaço de sua cultura. Desse modo, dentre as narrativas que ouvia a que mais despertava interesse em Rutinha era a história da Guerra do Paraguai. Tio Pila contava detalhes dos caminhos percorridos pelos soldados da guerra, sobre o ditador Solano Lopez e sua mulher, Madame Linch:

[...] O Paraguai era governado por um jovem ditador, Solano Lopez. Lopez era um sonhador. Visitou a França e ficou influenciado pelos feitos de Napoleão. Queria que o Paraguai se tornasse uma potência platina, obtendo uma saída para o mar. (...) Mas Solano era teimoso, queria um Paraguai Maior, sustentado pela força dos canhões. (...) E a guerra foi sangrenta. (...) Vieram as batalhas finais: Avaí, Lomas, Valentinas, Angostura, Itororó. Lopez recuando para os lados de Mato Grosso. As tropas paraguaias, arrasadas (...) sabiam que o jogo estava definido, mas não se renderam. (...) Lopez se afundou pelas florestas e alagados. Foi perseguido como um

escravo por capitães-do-mato até chegar a Cerro-Corá. (NAVEIRA, 1996, p. 21-23)

Adiante, prossegue-se um longo relato sobre as histórias do ditador Solano Lopez, sobre a sua trágica morte e o desfecho lamentável da guerra com o Paraguai. Da figura de Madame Linch cabe destacar a mulher forte, que “cavou com as próprias mãos a sepultura do filho e do companheiro” (NAVEIRA, 1996, p. 24). Aliás, os relatos sobre a Guerra do Paraguai são uma constante na literatura sul-mato-grossense. A própria escritora Raquel Naveira configurou outra obra, *Guerra entre irmãos – Poemas inspirados na Guerra do Paraguai* (1993), que trata apenas dos fatos da Guerra, um livro de poemas dispostos cronologicamente, seguindo o percurso dos acontecimentos. Conforme Santos (2010), a obra *Guerra entre irmãos – Poemas inspirados na Guerra do Paraguai* (1993) “[...] é o relato contextualizado dentro de um espaço regionalista; nele, os fatos históricos são instrumentos de manejo do estilo épico, gerando as representações das imagens dramáticas e trágicas” (SANTOS, 2010, p. 35). O referido crítico também observa:

[...] Essa intenção voltada para a reescritura do elemento épico, como força reintegradora da história através do lirismo, é patente não só nas narrativas como também nos poemas cuja feição épica visam a reconstrução da história e dos fatos que marcam a região de fronteira. (...) Com efeito, a produção narrativa sobre a Guerra do Paraguai tem merecido vários relatos de escritores regionalistas, alguns premiados, como é o caso de *Cunhataí – Um romance da Guerra do Paraguai*, de Filomena Lepeck, e *O Livro da Guerra Grande* do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, do brasileiro Eric Nepomuceno, do argentino Alejandro Maciel e do uruguaio Omar Prego Gadea – escrito a quatro mãos. (SANTOS, 2007, p. 25)

O relato de tio Pila segue formulando a história épica e cultural do estado, criando um rico imaginário nas crianças que lhe ouviam, construindo, assim, um forte interesse pelas características que formaram o chão cultural e o entorno em que viveram. A narrativa memorialística se encerra com Rute madura, formada pela vivência entre o campo e a cidade. Ao finalizar a história, a narradora relata:

Rute desenvolveu um apreço profundo pela vida e pela natureza. Gosta de andar a pé. De ouvir os pássaros e observar as nervuras das folhas. (...) Grande é o amor de Rute por sua terra, toda feita de árvores e lembranças, mas seu lugar é o mundo inteiro. (NAVEIRA, 1996, p. 52)

Como se vê, a obra naveirina desenha as cores locais do Estado e promove a interação e o conhecimento de nossas raízes. As artes podem tematizar sentidos variegados que remetem para a realidade local de forma a traduzir a poeticidade de suas paisagens. Dessa forma, compreendemos que ressaltar as belezas com pinceladas de cor local é assegurar riquezas de nosso *locus*, consolidando, de fato, a constituição não só de uma identidade cultural, revestida de elementos que nos são próprios, como ainda reforça a ideia de que também somos produtores de arte e de cultura. Sob este prisma, adentraremos, no subitem a seguir, nas produções pictóricas sul-mato-grossenses, que por meio de seus traços e de suas inter-relações com a literatura de Raquel Naveira, reconfiguram o desenho do entorno pantaneiro.

2.2 – Artes em trânsito: por entre cores e letras (sul) mato-grossenses

Pretendemos por meio da leitura das artes plásticas recuperar os sonhos, os desejos, tudo, enfim que diz respeito à identidade cultural do Estado. *O estudo das artes poderá dizer-nos o que é Mato Grosso do Sul*, o que fizeram e pretendem seus filhos nessa longa caminhada em que a criatividade funciona como símbolo metonímico de uma civilização.

María da Glória Sá Rosa,
Artes plásticas em Mato Grosso do Sul, p. 17. (Grifos nossos).

Os artistas sul-mato-grossenses, de modo geral, compõem suas obras com o olhar voltado para seus limiares, redesenhando em suas telas a poeticidade das belezas e riquezas naturais de seu lugar de pertencimento. Deste modo, retomamos as considerações acerca da cor local, com a citação em epígrafe, para validarmos que tal como a literatura, as artes plásticas sul-mato-grossenses também sinalizam para a composição de um retrato do entorno pantaneiro. Nesse sentido, estamos de acordo com a crítica de arte María da Glória Sá Rosa, que perfilha a ideia do estudo das artes plásticas locais como recurso fundamental para o conhecimento de nossas raízes, pois que:

Nas estruturas superficiais das telas dos artistas de Mato Grosso do Sul, surgem bois, pássaros, peixes, jacarés, barcas, índios e plantadores de soja e erva-mate. O verde dos camalotes invade a riqueza da flora pantaneira. Ícones pintados com cera de abelha e piche, estátuas de santos e de animais selvagens transformam o barro, a madeira, a palha em matéria de poesia. 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, envolvida na construção de cidades, fazendas, guerras, lutas fratricidas, massacre de índios, mescla de sangue, determinando o surgimento de culturas. (ROSA, 2005, p. 15)

As artes plásticas falam através de suas imagens e de seus traços, condicionando outra forma de representatividade de nossas culturas locais. Aliadas, literatura e pintura promovem inter-relações que acabam por caracterizar nossa identidade cultural. Assim, o pincel e a pena passam a preencher as lacunas de um tempo em que se acreditava que nesse *locus* não era possível o registro de suas cores. Como veremos adiante, artistas munidos de palavras e de tintas validam seus limiares em suas obras, com vistas a uma co-irmandade das artes no contexto sul-mato-grossense, tornando-as um valioso instrumento para propagar as produções desenvolvidas no Estado.

É oportuno salientar que a professora e crítica de arte Maria da Glória Sá Rosa, citada na epígrafe que encima este subtítulo, ressalta a importância da leitura pictórica de obras que circunscrevem representações de Mato Grosso do Sul. A preocupação da professora torna-se palpável com a publicação de *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul* (2005), relevante coletânea de telas dos grandes nomes das artes do Estado, bem como das revelações que despontam em terras pantaneiras. Parceria das críticas Yara Penteado, Idara Duncan e da já mencionada Maria da Glória Sá Rosa, *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul* (2005) torna-se um importante referencial para a produção plástica do estado. Na apresentação da obra, encontramos as palavras de Maria Adélia Menegazzo, elucidando a importância de publicações como a que se faz presente:

[...] o mérito deste livro é, em primeiro lugar, o de abrir espaço para que as artes plásticas em Mato Grosso do Sul possam ser conhecidas e questionadas, voltando a ocupar o seu lugar, ou não-lugar, nos debates de cultura regional. Destituído de pré-conceitos, o material levantado e documentado por Maria da Glória Sá Rosa, Idara Duncan e Yara Penteado constitui um repertório que cede espaço tanto que está inscrito na memória, como também remete para o inacabado e indefinido sobre os quais se costuma assentar o contemporâneo. (MENEGAZZO, 2005, s / p.)

Artes plásticas em Mato Grosso do Sul (2005), aliada à profícua produção literária, desperta a crítica para a veiculação das produções, que já se solidificam no cenário da cultura local. Dentre os vários trabalhos expostos na obra, ilustramos, à guisa de exemplo, as telas da artista natural de Maracajú, Iracy Mendonça (1988) e do pintor de Amambaí, Cecílio Vera (1999):



VERA, *Lenhador*, 1999



MENDONÇA, *A bordadeira*, 1988.

FIGURA 5 – Telas que compõe a obra *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul*
FONTE: ROSA, 2005.

É válido ressaltar que inicialmente, a composição de telas era direcionada ao público feminino, uma vez que esta era uma atividade que se constituía como uma prenda doméstica, tal como visualizamos em *A bordadeira* (1988), de Iracy Mendonça. Ensinando arte às mulheres, os pioneiros desta arte em nosso Estado trabalhavam e sobreviviam, disseminando o apuro pictórico em suas alunas. Deste modo, é a crítica e historiadora Aline Figueiredo (1970) que chama a atenção para este fato, visto que:

Miguel Peres e Lídia Baís em Campo Grande, Antonio Burgos em Corumbá, Ignez Correa da Costa e João Pedro de Arruda em Cuiabá, foram os primeiros pintores mato-grossenses de quem ouvi falar. Miguel Peres e Burgos mantinham escolas em suas residências transmitindo o gosto pela pintura, que então correspondia ao mesmo tom de bom gosto que o tocar piano, sinais de verniz na educação, principalmente feminina. (FIGUEIREDO, 1979, p. 171)

Vale sublinhar que as artes da região permanecem em constante contato, promovendo diálogos entre as distintas linguagens, propiciando aos leitores/espectadores a visualização destas em variegados sistemas simbólicos. Vinculadas, as artes compartilham elos de

intermediação capazes de promover a propagação da cultura e da história de nosso chão cultural, além de se tornarem objetos significativos de pesquisa. As relações intermediáticas caracterizam as fronteiras entre as diferentes linguagens, e quando estas tecem uma relação de correspondência com vistas a desenhar os limítrofes de seu universo regional, esses limiares caracterizam marcas das regiões culturais e ressaltam elementos particulares a cada *locus* em suas linguagens simbólicas:

[...] Num *continuum* produzir-se da nação localista como narração, abre-se um espaço no qual o narrador-artista dá-se a conhecer-se como tal, possibilitando uma representação do mundo por meio de sua produção. Sua experiência / existência espacial e vivência trabalham no sentido de formar uma identidade territorial e cultural local. Nesse sentido, tendo em pano de fundo o espaço bio/geo/histórico que nos constitui como povo sul-mato-grossense, podemos dizer que tudo que nos rodeia, a fauna e a flora por exemplo, constitui nossa compreensão como indivíduos desse *locus* marcado por nosso *bio* cultural. (...) o ritmo, a música local, a poesia, a saudade, o lamento amoroso, a perda, a viagem, a distância, a alegria e a tristeza, levam o sujeito-artista, atravessado por esses sentimentos, para o outro lado da fronteira (real e imaginária) para trazê-lo de volta à própria terra local. É essa relação existencial e espacial que dá ao sujeito localista a certeza de um pertencimento. (NOLASCO, 2009, p. 31)

O *locus* que referenciamos está em constante contato não só com as artes que aqui nascem, mas também com outras regiões culturais, principalmente o estado de Mato Grosso, ocasionando que as artes, referencial da sociedade na qual estão inseridas, permanecem num constante ir-e-vir, propagando as relações de co-irmandade, não só artísticas como também fronteiriças. Nesse sentido, as obras produzidas em solo sul-mato-grossense transitam entre elementos universais e peculiaridades próprios de cada chão cultural específico, de forma que:

[...] A caracterização de uma região cultural específica, marcada pelas relações de troca, transferências e traduções de outras regiões, essas também caracterizadas por regionalismos outros, procuraria explicar as relações – trocas-transferências – entre o próprio e o alheio e o entrecruzamento de uma região a outra. (SANTOS, 2007, p. 18)

As relações de trocas de uma região com a outra, no caso especificamente os estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, inserem-se numa mútua transitividade, acarretando que as artes acabam registrando esse entrecruzamento, consoante afirma Santos, na citação acima. Diante disso, é válido sublinhar que, observando relações transitivas no contexto latino-americano, o crítico e teórico Ángel Rama corrobora um referencial teórico-crítico que

compreende essa relação dialética. Apropriando-se do termo cunhado por Fernando Ortiz, Rama aprofunda o conceito de *transculturación narrativa* para designar, no campo do romance literário, a constante relação transitiva entre culturas distintas:

Ángel Rama, um dos principais críticos preocupados em pensar a questão da América Latina, incorporou, na década de 1970, o termo aos estudos literários para explicar de que maneira formas da modernidade européia haviam, através de um processo de transculturação, se adaptado à realidade latino-americana, vista como sua caudatária. Nesse sentido, não se trata apenas de uma adaptação do referente – a América Latina – a uma forma européia, como a do romance, mas da imbricação entre dois pólos que resulta na criação de uma nova forma de romance, gênero privilegiado por Rama. Interessa-lhe perceber como as regiões internas recebem os impulsos das mais modernizadas, de modo que se cumpram dois processos transculturados sucessivos. (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 88)

Observando a obra da escritora Raquel Naveira, percebemos que a transitividade transcultural e intermediárias são exemplos contumazes de uma literatura transculturada. Esse intenso diálogo que promove significativas trocas é uma constante na produção naveiriana, principalmente no que concerne ao profícuo diálogo com as artes do estado de Mato Grosso. Ao observar as práticas culturais locais e sua inter-relação com as demais artes, vemos que a transculturação divulgada por Rama é de extrema pertinência para a sustentação teórica de uma realidade muito próxima aos nossos limiares:

[...] Mas mais significativo é o empenho de Rama em oferecer um conceito que pudesse contribuir para explicar nosso modo particular e específico de inserção no sistema cultural mundial não numa posição de subalternidade, mas em condições que permitiram a um conjunto de escritores se colocar em pé de igualdade com seus coetâneos. (...) Nas frinchas abertas entre a cultura do vencedor e a cultura subalterna, é possível construir algo novo, algo que se projeta para o futuro. O maior ganho de um conceito como o de transculturação reside exatamente em sua natureza dialética, que lhe possibilita superar seus pólos contrários e opostos, sem no entanto, deixar de contê-los e exprimi-los. (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 91)

O trânsito recorrente entre a literatura naveiriana e as artes plásticas de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul pode estar relacionado ao fato de ambos os estados ainda estarem vinculados não só por seus limiares, mas também por uma constante relação de trocas culturais. Além disso, o estado de Mato Grosso do Sul, por si só, configura um espaço de interdiscursivizações advindas de diferentes regiões culturais, ligadas por fronteiras territoriais e simbólicas:

Mato Grosso do Sul é um estado da federação brasileira que tem sua história de formação características peculiares: se primeiro o Estado só se torna um estado independente após a sua separação de Mato Grosso em 1977, em segundo lugar ele hoje é constituído, e continua se constituindo, por imigrantes vindos de várias partes do mundo. (...) Tais características tornam o Estado um lugar particular no cenário brasileiro, pois aqui as culturas dos diferentes viajantes e transeuntes transformam a sociedade sul-mato-grossense num grosso caldo cultural constituído de culturas diferentes. (BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO, 2010, p. 182)

Esse constante trânsito implica pensar nas relações transculturais transpostas para as linguagens artísticas, que vinculam essas fronteiras, interligando diferentes regiões periféricas a fim de validar seus discursos e reforçar suas produções culturais. Certos de que as artes postas em diálogo endossam o posicionamento do crítico, passamos a ilustrar no próximo subitem deste capítulo a interatividade das artes de ambos os estados, partindo da literatura da escritora sul-mato-grossense Raquel Naveira, figurativizando por meio de sua prosa poética a plasticidade das obras dos artistas mato-grossenses João Sebastião Costa e Wander Melo.

2.3 – Entre norte e sul: confluências na poética de Raquel Naveira

Retomemos com uma citação da crítica e historiadora de arte Aline Figueiredo, de significativa relevância para as nossas considerações:

Arte aqui é mato. Frase de efeito? Metáfora de espírito? Sabe-se que na locução popular brasileira, “ser mato” é existir em abundância. Sim, arte aqui é mato. (...) Inserida na palavra ‘mato’ a ideia do farto, e em ‘grosso’ o valor da espessura. Mato Grosso redonda à imagem de um grande diâmetro de sólida abundância, pois não? Figurativo, por si só o nome visualiza idéias plásticas. E é claro que, sendo o espaço a matéria das artes visuais, seriam elas a encontrar a identificação com a espacialidade, capaz de pintar Mato Grosso na cena criativa. Pintar, aqui, de fato é o verbo que situa um acontecer sensível. (FIGUEIREDO, 1990, p. 9-10)

As reflexões que tecemos até o momento têm caminhado na perspectiva de reforçar a relevância transitiva dos aspectos regionais que circundam as artes inseridas nos limiares simbólicos dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. As palavras da crítica e historiadora de arte, Aline Figueiredo, partem da relação de significados das palavras “mato”

e “grosso”, as quais, logo em seguida, servem para uma analogia metafórica das concepções plásticas de nosso estado. Assim, apropriamo-nos de suas palavras para compartilharmos da mesma perspectiva sígnica, mas com o olhar voltado para os nossos limiares: Mato Grosso do Sul. Ao voltarmos o olhar para nossas fronteiras, encontramos artistas que mantêm constantes diálogos e que promovem, além da interação das artes da região centro-oeste, um retrato fiel da paisagem e da cultura local.

Nesse horizonte, destacamos o poema “As onças de João Sebastião” da escritora Raquel Naveira. Aqui, a parceria entre os estado de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul é representada pela pintura e pela literatura, respectivamente, uma vez que o poema naveiriano nasce a partir da exposição *Retina Pagã* (2005) do artista plástico mato-grossense João Sebastião Costa⁵⁶. A mostra individual de telas do pintor aconteceu de 1º a 30 de setembro de 2005, sob responsabilidade da Coordenação de Cultura – *campus* UFMT, resultando, posteriormente, em publicação de catálogo das obras de João Sebastião Costa juntamente com os textos críticos de autores renomados do estado de Mato Grosso, como a crítica de arte Aline Figueiredo e o escritor Ricardo Guilherme Dicke.

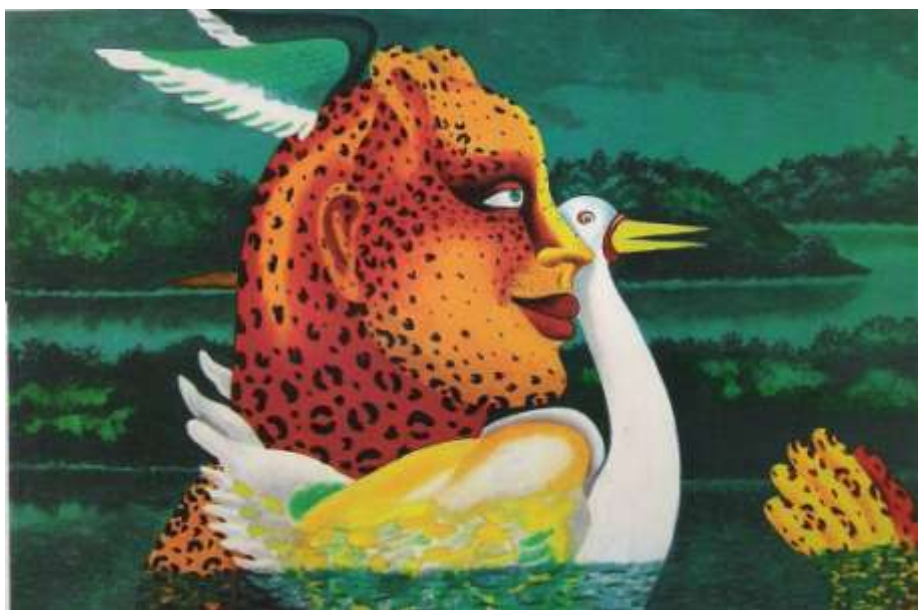


FIGURA 6 – COSTA, *O banho do gigante celestial*, 2005.

⁵⁶ João Sebastião Costa, natural de Cuiabá, MT, “é pintor e desenhista. (...) Filho da artista popular Alexandra Barros da Costa, João Sebastião logo desperta a sensibilidade artística ao desenvolver com sua mãe algumas parcerias criativas”. Segundo João Carlos Vicente Ferreira, representante da secretaria de Cultura de Mato Grosso, em nota no catálogo da exposição *Retina Pagã* (2005), “O artista plástico João Sebastião é uma das maiores referências dessa História recente, que tem menos de 50 anos e muitos filhos que se alimentaram (e ainda se alimentam) de seu baú iconográfico, marcado por onças pintadas, cajú e paisagens que vão do alto cerrado à planície pantaneira.” (*apud* COSTA, 2005, s/p.).

FONTE: COSTA, 2005.

Para constituir a exposição, o artista teve apoio do Governo do Estado de Mato Grosso e parceria da crítica de arte Aline Figueiredo. A proposta principal dessa exposição vai além da mera visualização dos quadros de João Sebastião, visto que a finalidade maior dos organizadores era a de descentralizar a arte. Assim, o pintor, acompanhado da historiadora Aline Figueiredo, levou esses quadros para lugares onde não havia possibilidades de se conhecer a história pictórica dos artistas locais. No catálogo da exposição, Figueiredo tece considerações sobre a obra que se apresenta aos olhos dos leitores/expectadores, em texto intitulado “João Sebastião e a retina da memória”, com isso, a crítica inaugura o “baú iconográfico” de João Sebastião Costa:

Eis aqui trinta obras de João Sebastião Costa que compõem a sua individual “Retina Pagã”, a qual o Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT tem o orgulho de mostrar. Belíssimas pinturas, realizadas com profunda sensualidade formal e cromática, repletas de elementos simbólicos. Certamente revitalizaram-se os argumentos do seu baú iconográfico do qual tanto já referi. Temos neles novos enfoques de rios, morros, montanhas e chapadões, plantações, corações, peixes, cajus, onças, rosas e violas e mãos. E também o céu, o ar e as nuvens. Uma solidão templária evoca indagações que nos faz imaginar que tudo isso está a se perder diante de nossos olhos impotentes e não menos coniventes. (FIGUEIREDO, 2005, s/p)

Raquel Naveira, por sua vez, se inspirou no conjunto de quadros de João Sebastião Costa, que têm como ícone maior “a onça” (animal que é representado de infinitas formas pictóricas, segundo a plasticidade do pintor), e ressignificou a atmosfera pictórica, ultrapassando a mera fruição, configurando ícones locais sobre uma perspectiva feminina, tal como o pintor reproduz em suas telas. Intitulado “As onças de João Sebastião”, o poema em prosa naveiriano vai delineando as telas do artista plástico, tal como podemos observar, contemplando os versos abaixo:

“As onças de João Sebastião”

Tive uma visão:
Era uma floresta
Imersa na escuridão,
Dela saíam,
Leves e mansas,
As onças de João Sebastião.

Senti medo

E fascínio,
Eram belas como esfinges,
Estranhas panteras,
Loucas feras
Azuis e amarelas
Brotando do chão.

Havia uma onça
Saindo do poço,
Salpicada de segredo e silêncio,
Observava os sulcos
Da lavoura de algodão.

Onças entalhadas em pedras,
Em moringas,
Em sarcófagos,
Escapando pela boca de um vulcão.

Onças que com suas garras
Seguravam rosas,
Espremiam cajus
Em forma de coração.

Uma onça
Mergulhou no rio,
Na confluência das águas
Do Cuiabá e do Coxipó
E deslizou como um cisne
Branco e só.

Tive uma visão
Que penetrou como lança
Em minha retina pagã:
A casta guerreira
De onças aladas
Que voam
Na livre imaginação
De João Sebastião.⁵⁷

Conforme podemos observar, o título do poema já faz menção ao nome de João Sebastião Costa, bem como vários signos da obra pictórica do pintor são retomados, além da referência direta ao nome da exposição do artista: *Que penetrou como lança / Em minha retina pagã*. A principal analogia com a obra do pintor ocorre com a apropriação do ícone de João Sebastião Costa, “a onça”, transposta para o universo poético de Naveira, metáfora maior do poema aqui apresentado. Desta forma, podemos associar a leitura do poema de Naveira com uma referência direta à exposição de João Sebastião Costa, pois: “[...]”

⁵⁷ Uma cópia do poema “As onças de João Sebastião” nos foi enviado recentemente como documento de *e-mail* pela própria escritora Raquel Naveira.

Concebido como um espaço de muitas vozes, o texto multiplica seus sujeitos, acolhendo outros textos num processo de apropriação consciente”. (WALTY; FONSECA; CURY, 2001, p. 27)

Nesse sentido, ao percorrer os versos naveirianos, logo no início, deparamos com as onças de João Sebastião, que saem da condição de *mansas, domesticadas*, e caminham lentamente. As onças são equiparadas a “esfinges”, termo que na Grécia Antiga, segundo o dicionário Aurélio (2005), equivalia aos monstros com rostos e bustos de mulher, que propunham um enigma aos viajantes. O enigma a ser desvendado nos versos de Raquel Naveira dispõe a descrição poética das telas da exposição *Retina pagã* (2005), dispostas nas entrelinhas do texto. Assim, as esfinges são as onças, retratos fiéis da obra de Sebastião Costa:

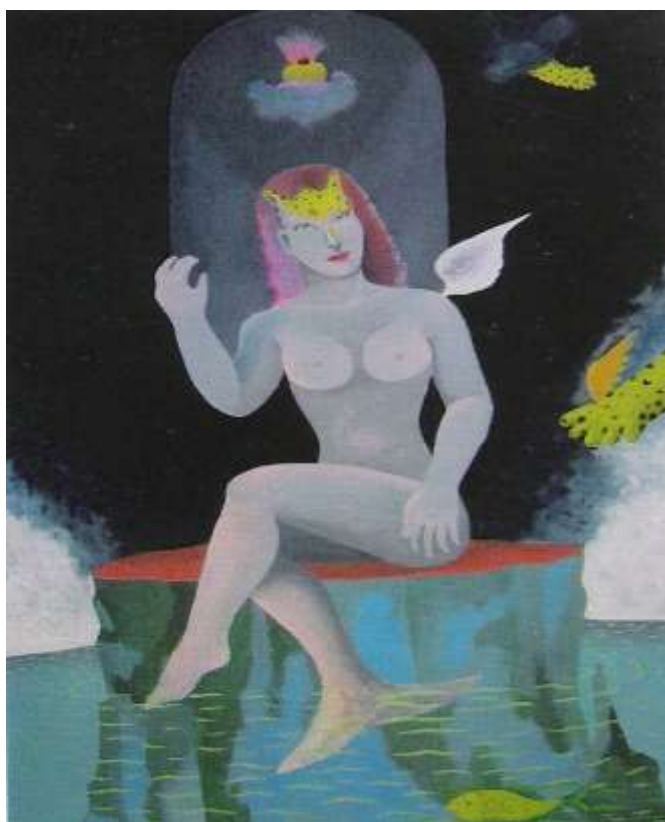


Figura 7 – COSTA, *A Sensação Pagã*, 2005.
FONTE: COSTA, 2005, s/p.

Como se observa na leitura dos versos naveirianos existem vários símbolos presentes no conjunto da exposição *Retina Pagã* (2005), próprios da atmosfera pictórica de João Sebastião Costa e ressignificados na linguagem plástica e acentuadamente descritiva da

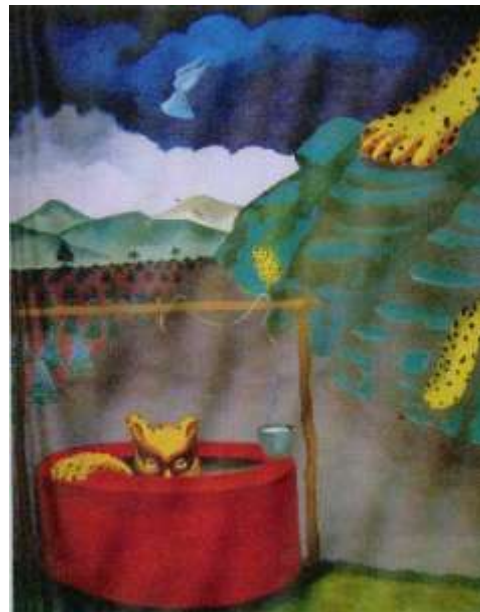
escritora Raquel Naveira. O escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke enumera essas características, que também são extremamente pertinentes ao texto naveiriano:

[...] A onça, um de seus símbolos preferidos, evoca, de forma geral, a idéia de poder e ferocidade, o que só comporta mais negações. É uma animal caçador, e nisso um símbolo de casta guerreira. (...) Os cones recortados também são símbolos muito caros a João Sebastião. (...) Talvez representasse a vagina, imagem da fertilidade. (...) Outro símbolo é a asa: as asas são, antes de mais nada, símbolo de alçar vôo, (...). O símbolo do trevo (...) O símbolo da rosa (...) O símbolo do coração, órgão central do indivíduo, corresponde à noção de centro. (...) Por sua vez, o símbolo do poço se reveste de um caráter sagrado em todas as tradições: ele realiza uma espécie de síntese das três ordens cósmicas: céu, terra e inferno; de três elementos: a água, a terra e o ar. (DICKE, 2005, s/p)

Diante do exposto por Dicke (2005), reportamos às obras pictóricas de João Sebastião Costa e encontramos uma analogia como os símbolos enumerados, que também podem ser observados no decorrer dos versos de Raquel Naveira. Com a retina direcionada para as telas, encontramos nitidamente todo o universo simbólico do pintor mato-grossense, conforme podemos observar:



COSTA, *Vamos cultivar a Terra Mãe, aos olhos do Céu Sublime*, 2005.



COSTA, *O poço da lavoura de algodão*, 2005.

Figura 8 – Obras pertencentes à exposição *Retina pagã* (2005)
FONTE: COSTA, 2005.

O poema de Raquel Naveira, em geral, apresenta muitos aspectos significativos: trata-se de símbolos que revelam figuras femininas, mas também de seres diaspóricos, uma vez que a todo o momento constata-se que essas onças se vêem forçadas a sair do seu *locus* de pertencimento. Entende-se que são seres diaspóricos, visto que: “O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (HALL, 2003, p. 33) Os versos, inspirados na coletânea de quadros da exposição *Retina pagã* (2005), dialogam significativamente com a proposta de João Sebastião Costa, uma vez que em suas telas a onça também é retratada como símbolo para dizer além de seu lugar de pertencimento.

Couto (2007), em “Os pincéis kafkianos de João Sebastião Costa” observa que artista plástico retrata em suas telas a recuperação da identidade cultural de Mato Grosso, por isso a escolha da onça como ícone regional. Além disso, segundo Couto, “a onça é o animal emblemático que o pintor transfere para o papel de protagonista (...) portadora do status híbrido da natureza feito animal-humano ou homem/mulher-animal”. (COUTO, 2007, p. 37) Essas características pictóricas são ressaltadas quando comparamos as telas com a poética de Naveira. As figuras de João Sebastião são extremamente femininas, o que corrobora a nossa leitura inicial. Raquel Naveira utiliza os mesmos símbolos caros à obra do pintor mato-grossense, construindo elos com outros, de forma que os versos reconstroem as imagens dispostas na tela de João Sebastião.

Ao compor a poesia com o olhar direcionado para a pintura, no caso específico, para a exposição do artista mato-grossense, Raquel Naveira compartilha a ideia de João Sebastião, apropriando-se de seus elementos e reconstruindo uma nova linguagem que estabelece perspectivas em torno das figuras do pintor, além de instaurar uma análise comparativa que propaga as linguagens artísticas numa co-irmandade de fronteiras simbólicas. É oportuno salientar que, dessa perspectiva, Raquel Naveira realiza um processo em uníssono a:

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (SANTIAGO, 2000, p. 21)

Assim, destacamos outra obra plástica produzida no estado de Mato Grosso, dessa vez de autoria do pintor Wander Melo. O artista, natural de Rondonópolis, além de pintor é desenhista e foi revelado no “III Salão Jovem Arte Mato-grossense”, realizado em Cuiabá em 1978. Dentre as temáticas relevantes no conjunto das obras de Wander Melo, situa-se o entorno do Pantanal mato-grossense. À guisa de exemplo, retomemos, então, a paisagem pantaneira transposta para a tela do artista plástico mato-grossense Wander Melo:



FIGURA 9 - WANDER MELO, *Natureza Pantaneira*, 2004.
FONTE: <http://www.wandermeloartes.blogspot.com/>. Acesso em: 20 jun. 2011.

A tela retrata o entorno pantaneiro, com os tuiuiús sobrevoando a paisagem e peixes a repousarem tranquilamente nas águas do Pantanal. O verde aparece em destaque, sobretudo se relacionado aos tons azulados, que se mesclam, o que corrobora a ideia de fartura na metáfora da crítica de *Arte aqui é mato* (1990), utilizada no início dessas considerações sobre as confluências entre as artes (sul)mato-grossenses. Bem como a ideia de mato, aqui inserida como uma possível significação para a tela, outra ideia de Figueiredo se faz pertinente ao compararmos a paisagem da tela com “o valor de espessura” proposto por ela.

O *tuiuiú* de Wander Melo (2004) não é a única ave pantaneira que ganha força discursiva nas representações plástico-literárias de Mato Grosso do Sul. Também no poema “Jaburu”, de *Fonte luminosa* (1990) a escritora Raquel Naveira transpõe liricamente o mesmo tema, cantando a beleza clássica da ave, como podemos observar nos seguintes versos:

(...)
Jaburu...
Tão jururu
Com tuas asas convexas
De um branco sublime,
De gomas e pernas,
(Tantas são tuas penas!)

Jaburu...
Tão jururu
No meio dos camalotes
Que explodem flores roxas
Nesta estação de melancolia.

Jaburu...
Tão jururu...
Precisas de afago,
De carinho,
Como qualquer ser vivo que suspira,
Suspenso entre o pântano e o azul.
(NAVEIRA, 1990, p. 22)

Ao contemplarmos os versos naveirianos, nos deparamos com o jaburu, figura preponderante na paisagem pantaneira. Descrito de forma minuciosa, valorizando sua plumagem branca em meio aos camalotes roxos do Pantanal, o jaburu aparece como uma pintura, configurando cores e espaços que remetem à paisagem de Wander de Melo, também rica em densidade de cores e mistura de paisagens próprias ao Pantanal. A tela e o poema, por uma aproximação sígnica, se interpenetram, valorizando as imagens do mesmo lugar de enunciação, de modo a recriarem o espaço de uma arte na outro, pois que:

[...] há textos que criam cenários como se fossem pinturas. Isso se dá pela intensidade com que os signos lingüísticos elaboram a representação de séries de atividades picturais, exploradas pela focalização intencional de quem pinta, escrevendo, o que vê. (WALTY, FONSECA; CURY, 2001, p. 53)

Observa-se, então, que a tela e o poema, aqui destacados, corroboram o pensamento inicial de *Arte aqui é mato* (apreendida nestas considerações em referência ao estado de Mato Grosso do Sul), ao reafirmarem em suas criações que o valor de qualidade, intensidade e enriquecimento são próprios das paisagens, do povo e da cultura sul-mato-grossenses como um todo, e que estas características peculiares são bem representadas pelas artes, como a pintura e a literatura aqui exemplificada. Além disso, ambos os gestos poéticos reafirmam,

também, todo o caminho percorrido por este texto: ambos os textos retratam o reconhecimento de seu *locus*.

Ao apresentarmos obras, literárias e pictóricas, que referenciam o entorno pantaneiro, validamos as reflexões recentes da crítica, ao perfilhar a ideia de que é preciso conhecer o que nos é próprio para valorizar nossas origens, nossas raízes, nossas identidades. A literatura de Raquel Naveira, aliada às composições plásticas de João Sebastião Costa e Wander Mello, sinalizam para um retrato das paisagens situadas num espaço de fronteiras simbólicas, onde as artes transitam entre si, reafirmando uma co-irmandade artística e cultural. Desta forma, acreditamos que se torna imprescindível conhecer nossa literatura e nossas artes, visto que só visualizando o que temos e do que somos capazes de produzir é que poderemos propagar a cultura da qual pertencemos.

CAPÍTULO III

ENTRE PENA E PINCEL: COMPOSIÇÕES NAVEIRIANAS

*Desceram ao porão,
Cheio de cadeiras antigas,
Livros empoeirados,
O arlequim abriu o baú
E com gestos de farsante,
De amante cínico,
Foi tirando máscaras,
Barquinhos,
Piões,
Alfinetes de olho,
Latas de biscoito,
Botões,
Fotografias,
Ah! Fotografias...
O menino vestido de soldado,
A casa com parreiras de uva,
O porto no Líbano;
No canto, havia um álbum amarelado,
Plantas coladas,
Prensadas,
Outono de celulóide,
A menina chorou,
Ficou verdinha, ressequida,
Menina-folha!*

Raquel Naveira,
“Fiando no papel”, p. 81⁵⁸

⁵⁸ O poema foi extraído da obra *Casa de tecla* (1998) e é inspirado nas obras da artista plástica campo-grandense Ana Zahram (NAVEIRA, 1998, p. 79-82).

Como disse o filósofo americano Nelson Goodman, devemos substituir a pergunta “o que é arte?” por uma outra, distinta e mais aberta ao seu enraizamento histórico, a saber: “quando é arte?”

Luiz Camillo Osório,
Razões da crítica, p. 63. (Grifos nossos)

A epígrafe que emoldura a abertura de nosso capítulo terceiro vem ao encontro das considerações que tecemos até agora. De fato, nosso foco voltou-se para questionamentos vários, dentre os quais sinalizamos mudanças e novas perspectivas para questões sobre cultura, literatura e arte. Vislumbramos ainda que a retina da crítica, de teóricos e de pesquisadores têm se voltado de forma contínua para produções marginalizadas, mediatizadas em *loci* periféricos e fronteiriços.

Com essa nova configuração no cenário cultural e artístico, pilares seminais foram abalados, em virtude das recentes produções midiáticas, que extrapolam limiares interartísticos, além da vasta inserção de artes não consideradas por padrões canonizados, sobretudo, em nossa dissertação, as que se referem a um *locus* cultural situado na América Latina.

Sendo assim, retomamos o questionamento do crítico Luiz Camillo Osório (2005) uma vez que suas reflexões nos encaminham para novas perspectivas. Assim, caminhamos por correntes teóricas que abarcam a ideia de novas possibilidades para o fenômeno artístico, principalmente as que referenciam o seu lugar de pertencimento. Uma vez que nessas considerações nosso intuito principal é focalizar as paisagens culturais do entorno pantaneiro representadas na literatura naveiriana e na pintura que esta encaminha, incluímos aos questionamentos do referido crítico, um outro, conforme salientamos no primeiro capítulo deste trabalho, a saber, *Onde é arte?*

Voltamos a essa pergunta com vistas a salientar o *lugar* de referencialidade das produções artísticas/culturais sul-mato-grossenses, com foco para as suas peculiaridades regionais. Desta forma, ao abordarmos um conjunto poético/literário com vistas a promover uma tessitura plástico-pictórica e que, juntas, compõem um espaço de pertencimento, levantamos a hipótese de legitimar esses *lugares* como produtores de arte e de cultura.

O lugar que referenciamos, conforme já exposto no capítulo que antecede estas reflexões, situa-se na região de Mato Grosso do Sul e seus espaços fronteiriços. As produções artísticas desse chão cultural específico buscam fomentar identidades que referenciam o local

cultural a qual destacamos. Falar de identidade cultural, conforme salienta Stuart Hall (2011), implica pensar na questão de como esse sujeito é representado, formando um todo. Diante disso:

[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. (...) Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. (HALL, 2011, p.49. Grifos do autor)

Esse sistema de representação cultural, segundo Hall (2011) corresponde a como o sujeito é identificado segundo o lugar que ocupa no território. No caso brasileiro, podemos considerar que essa nacionalidade divide-se em sub-regiões, uma vez que cada região tem suas peculiaridades, diferindo de outras. Ao voltarmos para nosso chão cultural ainda há mais implicações ao que concerne a uma definição de uma identidade cultural do Estado, visto que esta ainda está em formação, na busca de diferenciar essas particularidades do estado de Mato Grosso. Nesse sentido, estamos de acordo com as reflexões da professora Rita Limberti, de modo que:

Interessante, no entanto, é notar que a construção de identidade (enquanto conjunto de caracteres próprios e exclusivos) se dá através da identificação (...) grupal que, intensificada, assume proporções tais que identidade passa a ser um traço comum. (LIMBERTI, 2009, p. 41)

Com a divisão do Estado, vários artistas do lado Sul desse grande Mato Grosso passam a privilegiar em suas composições aspectos históricos-culturais-regionais, com o intuito de promover, assim, a fomentação de uma nova identidade cultural. Dentre os vários escritores que se propõem a configurar em suas entrelinhas a composição da paisagem de seu *locus*, elegemos a poética da escritora Raquel Naveira, por vislumbrar em sua produção poemática uma significativa relação com outros artistas, com o propósito de referenciar o lugar ao qual pertencem. Dona de uma assídua produção, a escritora publicou até o momento 24 livros⁵⁹, obras que se caracterizam por uma variegada temática intertextual.

⁵⁹ Raquel Naveira publicou *Sonho a quatro remos* (1981) *Via Sacra* (1989); *Fonte Luminosa* (1990); *Nunca te vi* (1991); *Fiandeira* (1992); *Guerra entre irmãos - poemas inspirados na Guerra do Paraguai* (1993); *Sob os cedros do senhor* (1994); *Canção dos mistérios e Abadia* (1995); *Mulher samaritana, Caraguatá - poemas inspirados na Guerra do Contestado e Pele de jambo* (1996); *O arado e a estrela e Intimidades transvitas* (1997); *Casa de tecla* (1998); *Senhora* (1999); *Stella Maia e outros poemas e Xilogravuras* (2001); *Maria Egpcíaca e Casa e Castelo: poemas dos livros Casa de tecla e Senhora* (2002); *Tecelã de tramas: ensaios sobre interdisciplinaridade* (2004); *Portão de Ferro* (2006) e *Literatura e Drogas - e outros ensaios* (2007) e

Dentre o universo literário da escritora, poderíamos destacar a imigração de povos, destacada na obra *Sob os cedros do senhor*: poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul (1994), como fator de representação da cultura híbrida da capital, Campo Grande; as fronteiras simbólicas de seu estado, tal como já observamos anteriormente na obra memorialística *Pele de jambo*⁶⁰ (1996), e as representações épicas, das quais podemos citar a obra *Guerra entre irmãos* – Poemas inspirados na Guerra do Paraguai (1993), por reproduzir, cronologicamente, o percurso e os fatos da Guerra do Paraguai, considerado um dos maiores eventos históricos dessa região; e entre outros.

Também, desta perspectiva é relevante observar que a professora Christina Ramalho, em livro dedicado à escrita do épico, dedicou a nossa escritora importante capítulo intitulado “A reintegração histórica através do lirismo sintético”, representativo tanto para a compreensão mais global do épico como grande poder de representação histórico-cultural, quanto para a análise da perspectiva da escrita feminina, que é a proposta do livro como um todo.⁶¹

Raquel Naveira destaca-se na literatura sul-mato-grossense, dentre tantas razões, por sua preocupação contumaz com os aspectos históricos-culturais dessa região, unindo-se, por esses motivos, a outros artistas, que, principalmente, após a divisão do Estado, envolvem esses aspectos em suas composições a fim de construir uma arte representativa de seu *locus*. Dessa forma:

[...] Dotada de uma experiência cultural, Raquel Naveira busca em suas obras resgatar tudo que teve e ainda tem de importância na história e na cultura da região de seu estado, estabelecendo, assim, seu universo poético. Por outro lado Raquel contribui expressivamente para a construção e restauração da identidade sul-mato-grossense. (BUSCIOLI; SANTOS, 2006, p. 109)

Caminhos de bicicleta (2011). Além desse vasto número de obras publicadas, Raquel possui vários textos em periódicos e revistas, incluindo a publicação do poema *Lavoura*, do livro *Nunca te vi* na revista *Táira*, da Universidade Stendhal, em Grenoble, França. Além disso, sua obra está presente no cinema, com o documentário *The World Social Forum*, (canção Fiandeira, de Raquel Naveira e Tetê Espíndola) e o curta-metragem inspirado na obra *Caraguatá*; em peças teatrais, como *Você conhece Raquel Naveira?*, encenada pelo GETEC, no Centro Universitário de Aquidauana/MS, em 1986, *Hoje tem espetáculo Conceição Ferreira*, monólogo de Haroldo Garay baseado em poema de Raquel Naveira, encenado em 1996, no SEBRAE e o espetáculo *Rosa de Portugal*, inspirado no poema sobre Conceição Ferreira, de Raquel Naveira.

⁶⁰ Este livro concedeu a escritora o 2º lugar no 8º concurso de Obras Publicadas (Academia de Letras e Ciências de São Lourenço – MG/1997); o Prêmio Alejandro J. Cabassa (UBE – RJ/1998), dentre outros.

⁶¹ Cf. RAMALHO, C. *Elas escrevem o épico*. 2005. Ver também SANTOS. Raquel Naveira: a fiandeira da fronteira (2008, p.75-81).

Estudioso da obra de Raquel Naveira, Lemuel de Farias Diniz (2006) destaca a importância de publicações poemáticas da escritora que visavam certa militância cultural, visto que vários de seus poemas retratam monumentos históricos campo-grandenses, alguns em declínio, mobilizando a sociedade a repensar a sua própria história. Diniz (2006) destaca ainda o engajamento de Naveira, ao unir-se a outros artistas, em prol de uma revalorização da identidade sul-mato-grossense. Desta forma:

Essas duas classes a que a escritora se refere são os seus companheiros de “militância cultural” – usando a expressão cunhada pela poetisa numa de suas entrevistas – e está vinculada ao fato de que, logo após a fundação do estado de Mato Grosso do Sul, em 1977, o primeiro governador, Harry Amorim Costa, criou a Secretaria de Desenvolvimento Social, incumbida, dentre outras atribuições, de *incentivar as discussões sobre a identidade do novo estado* da federação. Nessa secretaria, inicia-se a participação de Naveira na militância cultural. Reunindo-se com Maria da Glória Sá Rosa e Idara Negreiros Duncan Rodrigues, Raquel Naveira passa a focar, artisticamente, a preservação do patrimônio histórico-cultural campo-grandense. Na época, seus amigos de militância cultural também foram os professores Américo Calheiros, Hildebrando Campestrini, Hélio de Lima (também ator), Neusa Narico Arashiro, Nery Yonamine. Nas artes cênicas e cinematográficas destacam-se Cristina Matogrosso e Cândido Fonseca, atualmente, professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Na música, seus amigos de vida intelectual foram Almir Sater, os integrantes do grupo “Acaba”, as irmãs Lenilde e Lenilce Ramos, além de Tetê Espíndola. (DINIZ, 2006, p. 21. Grifos nossos)

Segundo enfatiza a própria escritora: “[...] Gosto da militância cultural e de viver entre meus pares. Coloco-me no rol de todos os que estão produzindo, com coragem, sua obra. Que estão fazendo da Literatura um ofício, uma comunicação, meio e fim” (NAVEIRA *apud* ROSA, 2011, p. 213). Essas parcerias de “militância cultural” com artistas de vários setores culturais resultaram em uma obra intermediária, que partilha com a música, com o cinema, com o teatro e com a pintura, textos que extrapolam fronteiras e retratam as cores da imensa paisagem híbrida cultural de nosso Estado. Partilhando dessa obra que caminha por várias artes e mídias, elegemos, por conseguinte, como farol sinalizador o significativo entrelaçar de versos a outras artes, que vislumbram a composição da paisagem dessa região fronteiriça. Segundo a crítica especializada:

Naveira tem estabelecido outras formas de parcerias em companhia de poetas que se integraram às linguagens plásticas. Um exemplo foram as inserções feitas à exposição do Álbum de xilogravuras, elaborado em 2001 pelo artista plástico Valdir Rocha. As legendas literárias emolduraram as

amostras de estilo expressionista, que foram delineadas com traçados sugestivos, denominados “Nus Frontais”. Os poetas Álvaro Alves de Faria, Celso Alencar, Eunice Arruda e Raquel Naveira ajudaram a produzir o encontro entre as artes literárias e a arte da xilogravura, cujo trabalho foi publicado em 2001 pela editora Escrituras. (CHISINI, 2004, p. 226)

Essas parcerias intermediáticas ganham significativa relevância quando o propósito maior é difundir não só as artes, que caminham então de mãos dadas, mas também, e sobretudo, quando essa união delinea aspectos da cultura sul-mato-grossense, difundindo suas belezas através das artes. Poemas como “Cupim de boi”, de *Portão de ferro* (2006); “Piraputanga”, de *Casa de tecla* (1998) e “Casarão dos Baís”, de *Stella Maia e outros poemas*, descrevem, respectivamente, quadros de artistas como Humberto Espíndola, Ilton Silva e Lídia Baís, entre outros. Há ainda aqueles poemas que partilham da mesma atmosfera sígnica de obras pictóricas, tal como “Camalotes”, de *Via sacra* (1989) que se aproxima, numa leitura comparativa, do conjunto de telas do artista plástico Jorapimo. Desse modo, a literatura naveiriana transporta para seus versos ideais encontrados em outras literaturas, em outras telas ou em outras melodias. Sobre esse aspecto da poesia naveiriana, a estudiosa Edna Menezes sinaliza:

Outra vertente importante a respeito dos trabalhos literários de Naveira são os diálogos com outras manifestações de arte. Constantemente suas palavras poéticas são utilizadas como imagens que dão vida a encenações, performances e representações teatrais e cinematográficas. No cinema, o livro *Caraguatá* foi transformado em curta-metragem, sob direção de Célio Grandes e estrelado pela atriz Christiani Tricerri, que é a “eterna musa de Cacá Rosseti”. Esse filme estreou no cinema no dia 22 de agosto de 1997, no “8º Festival Internacional de Curtas”, de São Paulo. (MENEZES, s/d, p. 22)

São vários os textos naveirianos que percorrem os limiares de outras artes, transpõem mídias e se interpenetram mutuamente com várias esferas da produção cultural. Em texto revelador, “Intercâmbios e multimídia nas comunicações de Raquel Naveira” (2001), a professora Josênia Chisini já apontava os intercâmbios midiáticos e interartísticos recorrentes na obra da escritora Raquel Naveira. A estudiosa elege vários momentos no decorrer das publicações da escritora, dentre os quais destacamos a sua intensa inserção no ambiente plástico, que se verifica em diversas parcerias:

A reciprocidade entre as artes plásticas e a arte literária viceja nos textos de *Intimidades Transvistas*, de 1997. Trata-se de um trabalho apresentado na ática Shopping Cultural, que serviu de narrativa literária às telas de 20

pintores, dentre os quais estavam escritores e intelectuais como. Renata Pallotini, Jorge Mautner e Ives Gandra Martins. (CHISINI, 2001, p. 20)

Assim, registrando momentos como se estivesse em posse de uma câmera fotográfica, a poética de Raquel Naveira vai percorrendo as cores das artes plásticas sul-mato-grossenses, pintando em seus versos representações da paisagem do chão cultural ao qual pertence. Sendo assim, olhar para suas obras poemáticas que se inter-relacionam com literaturas e mídias diversas, implica, sobretudo, apurar aspectos relativos ao universo cultural naveiriano, retratados por discursos que remetem para outras artes, e que expressam, numa perspectiva de cor local, a co-irmandade artística.

Neste horizonte, questionamo-nos como essa união interartística pode reconfigurar a identidade sul-mato-grossense, validando, assim, as peculiaridades de nosso estado. Partindo desse pressuposto, convidamos, então, com base na literatura naveiriana, artistas vários, com suas telas, para emoldurarem a fotografia desse *locus*, repleto de paisagens culturais locais que são pertinentes à realidade que os originaram. Diante disso, retomamos a fala da escritora Raquel Naveira, que tematiza nossos limiares e por ser, também, o cerne do presente estudo:

Voltei-me para as artes plásticas sul-mato-grossenses, pois os artistas da terra, vivendo na mesma região social, cultural, geográfica que a minha, poderiam me oferecer dados sensíveis de nosso universo comum. Passei então a conviver com estes artistas e a adquirir, aos poucos, meu próprio acervo, fonte de tantos poemas e histórias fantásticas. (NAVEIRA, 1992, p. 55)

Assim, dessa configuração pictórica nascem poemas repletas por *símbolos* e os *pictóricos sinais* que partem da pintura, para retratar, na literatura, a paisagem e os ícones da cultura local. As representações plástico-literárias que deslindamos a seguir não só sinalizam para uma paisagem local/cultural, como também referenciam um lugar comum, ressignificando em um processo contínuo, as representações artísticas pantaneiras. Partindo desse pressuposto, iniciaremos as análises comparativas nos subitens que seguem.

3.1 – Retratos pantaneiros: o boi como personagem protagonista

[...] Partindo da premissa de que o boi é, antes de tudo, um produto comercialmente importante para a cultura sul-mato-grossense podemos dizer que a formulação da

atual crítica contribui valorizando a imagem da bovinocultura com o mesmo propósito do discurso estatal de que Mato Grosso do Sul é a terra do boi.

Marcos Antônio Bessa-Oliveira; Edgar César Nolasco,
“O boi como personagem da obra de arte sul-mato-grossense contemporânea
“desde” a estética da modernidade”, 2011, p. 240

A construção de Brasília no coração do centro-oeste brasileiro acaba por despertar em suas regiões limítrofes uma nova forma de vislumbrar em suas produções culturais e artísticas, características peculiares de cada espaço cultural. Daí, a crítica se voltar para as produções regionais, deslindando por suas artes a identidade cultural de cada *locus*.

Nesse horizonte, é importante destacar que o *boi*, como figura-tema de obras plásticas ou literárias, torna-se um fator recorrente para identificar as obras provindas dos sertões e dos cerrados brasileiros. Em relevante publicação sobre o assunto, a historiadora e crítica de arte mato-grossense Aline Figueiredo (1994) ressalta a importância dessa figura emblemática como tradução dessas sub-regiões brasileiras. Assim, em *A propósito do boi* (1994), Figueiredo observa:

Vale lembrar, que a propósito do boi, o Brasil interno se manifesta na literatura de modo concreto. Nas trilhas do seu universo, o boi traduziu o Brasil-sertão pela veia criativa de Guimarães Rosa. E inspirou também um Bernardo Elis e um Manoel de Barros. Com essas palavras e com as formas de Espíndola, além de conhecer e sonhar, o Brasil se indaga e envereda para dentro, abre as porteiras regionais para a vastidão do campo universal. (FIGUEIREDO, 1994, p. 199)

No caso de nosso Estado, ainda unificado, artistas de vários setores buscam inspirações, voltando-se para as temáticas próprias dessa região, reforçando um engajamento na afirmação de uma identidade concernente a esse chão cultural específico. Como enfatizou Aline Figueiredo, o boi também se torna um símbolo que unifica o homem do sertão e do cerrado, e o estado de Mato Grosso também *abre as suas porteiras* para elencar o boi como símbolo de sua plasticidade.

É assim que surge a figura do artista plástico campo-grandense Humberto Espíndola, uma vez que o mesmo elege para sua arte o símbolo recorrente na obra de Guimarães Rosa, por exemplo. O boi espíndoliano inaugura a “Bovinocultura”, “sem dúvida, a melhor definição da obra deste artista” (MEGAZZO, 1991, p. 207). Como o momento valoriza os

grandes sertões e cerrados brasileiros, Espíndola surge no cenário artístico nacional como exímio representante dessas regiões. Segundo a historiadora Aline Figueiredo (1994):

O surgimento de Espíndola, na segunda metade dos anos sessenta, preencheria um espaço plástico no enorme vazio de dentro. Até então, a arte brasileira, há 200 anos, só se interiorizava até Minas Gerais que, pólo industrial ao lado de São Paulo e do Rio de Janeiro, quase não se poderia considerar como dentro. Sua estréia nacional se assinala no Salão de Brasília (1967), quando, pela primeira vez na história da arte brasileira a melhor crítica se reúne para organizar e julgar evento significativo no interior do Brasil, para o qual congrega a intelectualidade artística nacional. (...) A presença de Espíndola, a única do interior sinalizou a nacionalização do evento. Desse modo, Brasília, construída para empurrar o Brasil para dentro, encontrava em Humberto Espíndola, um eco de correspondência descentralizadora. (FIGUEIREDO, 1994, p. 192-193)

Com a divisão do estado, o governo de Mato Grosso do Sul passa a lutar veementemente pelo rótulo de estado do Boi, para justificar o animal como marca representativa e como símbolo cultural, uma vez que o artista Humberto Espíndola reafirma o seu engajamento no que concerne a uma rearticulação da identidade do novo Estado. Explícito na obra do artista, o boi torna-se personagem protagonista, representando a sociedade pecuarista vigente. Assim, a “Bovinocultura” de Humberto Espíndola acaba por representar esse novo chão cultural:

[...] diríamos que o contorno estético do animal é uma característica estético-formal em grande parte da produção em artes desta porção Oeste-central do Brasil. “Agora penso nos dois MTs” que disputam, “a unha” o título de Estado símbolo da cultura pecuarista do boi para o resto do mundo. Se na pecuária a disputa da imagem é uma constante entre os dois estados, pela representação como artefato da cultura, a imagem do animal parece prevalecer com maior força na cultura sul-mato-grossense. (BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO, 2011, p. 244)

Ressemantizando o boi como símbolo da cultura a qual pertence, Humberto Espíndola lhe imprime caracteres específicos, vinculando, assim, o seu nome às artes plásticas brasileiras, ao mesmo tempo em que reescreve a história da arte da região centro-oeste. Além de Humberto Espíndola, outros vários artistas se manifestaram favoráveis a um projeto de representação da identidade sul-mato-grossense. Nesse sentido, cabe ressaltar que, conforme demonstra Lemuel Diniz (2006), dentre tantos artistas que se unem em prol dessa representação identitária, Raquel Naveira sofre constantes influências do artista plástico

Humberto Espíndola: “Todavia, ao lembrar as origens de sua militância cultural, Naveira observa que foi o artista plástico Humberto Espíndola o primeiro que a influenciou a exercer essa atividade. (DINIZ, 2006, p. 21)

Instaurada a parceira, além de estar presente em movimentos literários, articulando com sua poesia os lugares de representatividade do povo sul-mato-grossense, Raquel Naveira passa a ressignificar, em sua escritura, o personagem protagonista de obra de Humberto Espíndola. Em ensaio intitulado “Bovinocultura e literatura” (2004), Naveira lança seu olhar para este símbolo mitificado em várias culturas e re-simbolizado em seu chão cultural. Além disso, a ensaísta sublinha os vários regionalismos brasileiros ressaltados na figura do boi. Segundo Naveira:

A bovinocultura, portanto, imprime a figura do boi nas artes visuais e na literatura. O boi com sua potência cava sulcos intelectuais para receber as fecundas chuvas do céu. Sua força permanece através dos séculos, conservadora e invencível. (NAVEIRA, 2004, p. 28)

O ensaio naveriano ressalta, num primeiro momento, as produções literárias brasileiras que valorizam a figura do boi como metáfora maior. Entretanto, como sublinhamos anteriormente, Raquel Naveira cultiva uma admiração pelo artista Humberto Espíndola, de forma que, ao mesmo tempo, a ensaísta referencia a obra pictórica brasileira que mais validou a figura do boi como uma transposição não só do animal como símbolo de uma cultura específica, mas também, como alegoria do homem pós-moderno. Assim, Naveira sublinha os trabalhos seminais do artista plástico Humberto Espíndola, elucidando suas principais obras:

Há fotos de quadros polêmicos com, o “Boi-society”, em tons de cinza e azul, em que o boi traz impressa na cartola a marca do dinheiro, o “cruzeiro”. Boi que é moeda, poder econômico, sangue. O tema repete-se em “Boi alado nas asas do dinheiro” e no “Glória ao boi nas alturas”. As cores da bandeira brasileira e a parte traseira do boi aparecem em “Boi-bandeira”. Em “Boi-brasão”, um boi com farda militar, insígnias e paras levantadas denuncia a brutalidade dos tempos da ditadura e opressão, com coragem e realismo que só os artistas possuem. (NAVEIRA, 2004, p. 27)

Posteriormente, na coletânea de *Portão de ferro* (2006), Raquel Naveira cria um poema que justifica tal admiração pela obra do artista sobre a qual ela discorrera anteriormente. Em “Cupim de boi”, Naveira já traz inscrito no subtítulo de seus versos a

homenagem a quem se dirige: *para Humberto Espíndola*. De forma a redirecionar de imediato o olhar do leitor, Naveira então, inicia seus versos:

É estranho o cupim do boi!
Uma corcova,
Um toutiço,
Um montículo de pregas
Sobre o dorso do zebu.
(...)
(NAVEIRA, 2006, p. 46)

Com um acervo rico de telas e com várias temáticas que envolvem o boi-personagem em seu lugar de pertencimento, sublinhamos a série *Cupins* (2001)⁶², da obra de Humberto Espíndola. O título do poema naveiriano, que de antemão, encaminha para a obra do artista plástico, sugere uma leitura comparativa com essa série específica do artista. Nos versos acima, a escritora descreve minuciosamente essa parte do boi, justificando assim seu título e a leitura comparativa que sugere. Essa leitura é corroborada à medida que, então, vislumbramos as telas de Humberto Espíndola, tal como podemos observar abaixo:



FIGURA 10 - ESPÍNDOLA, Humberto. Da série *Cupins*, 2001
FONTE: <http://www.humbertoespindola.com.br/005-obras-069.htm>

⁶² Todas as referências a essa série estão sendo utilizadas a partir da *home page* <http://www.humbertoespindola.com.br/005-obras-069.htm>

A referida tela apresenta um único animal, representando principalmente seu dorso, *envolto por infinitas pregas*, tal como Naveira sublinha em seus versos, como vimos acima. Aliás, a série *Cupins* (2001) caracteriza-se por valorizar essa parte do boi, imprimindo-lhe outras leituras. Todas as telas apresentam o boi em posição semelhante, predominando as cores ocre, pretas e brancas. Sobre a série *Cupins*, (2001) de Humberto Espíndola, assim se manifesta a professora e crítica de arte Maria Glória Sá Rosa:

Depois de ter pintado o boi de todas as formas, Humberto Espíndola decidiu ultimamente retratá-lo numa linguagem minimalista sintética. Escolheu para essa série de experiências o cupim, uma parte do boi até então desprezada por outros artistas. Com isso projetou-se além do tempo, nessa capacidade que têm os criadores de engolir os minutos a fim de precipitar o futuro com o qual se identificam. Surgiram formas que lembram criaturas encapuzadas, com raízes no momento atual. Os bois viram muçulmanos encobertos, são mulheres envolvidas na tristeza das burcas o que confere ao quadro a presença do sagrado, nesse seu lamento/protesto contra a opressão. A alvura dos cupins comunica forte sentimento de solidão, a tristeza dos animais nos atinge, somos parte de seu desalento. (ROSA, 2002, p.1)

Conforme a leitura dos versos de Raquel Naveira se prolonga, outras telas são expostas e o leitor vai tomando contato com a obra do artista Humberto Espíndola. Raquel Naveira reconfigura as imagens, construindo um enredo poético para os bois espíndolianos. Assim, voltamos ao poema e deparamos com uma série de metáforas que extrapolam o limiar cultural do artista, transportando o seu símbolo maior para outras culturas:

Um pássaro pousa sobre o cupim alvo
Como duna no deserto
Enquanto o touro
Rumina do estômago à boca,
Da boca ao rim,
As gotas de sol no capim.

A corcunda gordurosa
Parece uma cabeça no capuz,
Um muçulmano que se esconde
Sob o couro
Que bloqueia a luz.
(NAVEIRA, 2006, p. 46)

Novamente deparamos com aspectos de culturas que estão latentes na formação híbrida de nosso estado. Comparando o desenho da figura bovina com muçulmanos, Raquel Naveira abarca a ideia que a crítica sul-mato-grossense aponta quando se refere à obra do

artista. O boi retratado nas telas de Espíndola ganha *status* além-fronteiras, que não demarcam apenas o homem moderno sul-mato-grossense, e sim, esse homem, metaforizado pelo boi, como universal. Essa recorrência é novamente observada quando nos reportamos para a série *Cupins* (2001):



FIGURA 11 - ESPÍNDOLA, Humberto. Da série *Cupins* (1), 2001
FONTE: <http://www.humbertoespindola.com.br/005-obras-090.htm>

A tela acima nos mostra figuras que, aparentemente, poderiam ser confundidas com as vestes muçulmanas. Entretanto, ao observarmos a tela, novamente encontramos a recorrência do título da série *Cupins* (1), onde o artista plástico reproduz essa parte do boi de forma significativa, uma vez que tais figuras aparecem encurraladas, simbolizando, possivelmente, a figura do boi que está preste a morrer.

A forma como Humberto Espíndola desenvolve seu trabalho tendo o boi como figura-símbolo é pautada, segundo o próprio artista, no mito bovino. A obra do artista se renova a cada série, reformulando o boi em metáforas múltiplas, seja do animal, seja do homem. Quando se refere à sua obra, Humberto Espíndola reitera os desafios de ter escolhido o boi como personagem protagonista de sua pintura, uma vez que:

Para um artista que resolveu pintar o boi, não foi difícil perceber o quanto a figura desse animal carecia de dignidade ou status, sob o ponto de vista da maioria dos consumidores da pintura. Mas esse preconceito sobre a imagem do boi não implica só o comportamento do mercado de arte, implica também as opções intelectuais responsáveis pela animação cultural de cada região. Para um pintor que se envolveu com essas reflexões o desafio temático

continua sendo inspiração que leva à realização da obra, *já que minha formação artística valorizou o conceito de que a obra de arte reflete o meio sócio-cultural do artista.* (ESPÍNDOLA, s/d, s/p. Grifos nossos)⁶³

Para o artista, tal como podemos observar, o essencial está em transpor para sua arte emblemas, símbolos e temáticas que representem então o seu espaço sócio-cultural. O artista manteve essa preocupação, engajado em fomentações culturais, sublinhando a importância da valorização de seu *locus*. Em concordância com o pensamento espíndoliano, Raquel Naveira assim se manifesta no que se refere à escolha do símbolo do artista, o boi, como metáfora maior de nosso Estado:

Mato Grosso do Sul, Estado do Pantanal e a capital, Campo Grande, têm vocação agropastoril. O boi é um símbolo de nossa terra, de nossa economia, de nossa riqueza. É um símbolo de uma sociedade do boi, de uma aristocracia do boi. Faz parte integrante de nossa alma, de nossa mentalidade, do nosso destino. É um ícone de nossa cultura. (NAVEIRA, 2004, p. 22)

A temática explorada pelo artista plástico Humberto Espíndola também chama a atenção do escritor José Saramago, que, em romance intitulado *Manual de pintura e caligrafia* (1992), assim descreve os quadros de Espíndola: “Que devo registrar mais, aqui? *A Cultura Bovina* do brasileiro Espíndola, formas de arte ambiental que singularmente me retiveram a visão, o tacto e o olfato (...)” (SARAMAGO, 1992, p. 123. Grifos do autor). A cultura bovina da qual Saramago se refere simbolizaria, portanto, a região cultural do entorno do estado de Mato Grosso do Sul. Segundo Bessa-Oliveira; Nolasco:

[...] Apegados em conceitos estéticos, os críticos de arte em Mato Grosso do Sul, quase de um modo geral, têm se empenhado para inscreverem o boi como característico de uma tradição estética na produção cultural sul-mato-grossense. Como vindouro das colonizações, o boi assumiu, em Mato Grosso do Sul, ancorado nessa produção crítico-estética, um lugar ao sol na tradição academicista; ao menos na sul-mato-grossense isso é um fato verossímil. A padronização do boi em objeto artístico provoca um maior remanejamento na sua história de animal – dotado de aura mística em alguns países e de aura alimentícia em muitos outros –, aglomerando-se ao longo dos anos, várias outras facetas culturais. (BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO, 2011, p. 230)

Apontadas como sinônimo maior da identidade sul-mato-grossense, as obras de Humberto Espíndola ganharam o mundo. Conforme sublinhamos anteriormente, Raquel

⁶³ ESPÍNDOLA, Humberto. Disponível em: In: http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm. Acesso em: 06 jan.2012.

Naveira defende essa ideia, justificando que o estado de Mato Grosso do Sul tem vocação agropastoril, que é representada por nossa economia. Observamos que, conforme nos demonstram Bessa-Oliveira e Nolasco (2011), essa vocação agropastoril também sugere uma outra aspiração, a saber, a mercadológica, visto que o boi é um produto relevante para a economia do Estado. Ao retomarmos o poema “Cupim de boi”, da coletânea *Portão de ferro* (2006), observamos que essa crítica não passa despercebida aos olhos da escritora, visto que a leitura nos encaminha para reiterar o boi como produto comercial:

Há movimento de cosmo
Nas ondas de pele
Desse boi recurvado,
Pronto para ser jogado às piranhas
Em ritual de sacrifício.

Na invernada,
A tristeza do boi
Me atinge
Em punhaladas.
(NAVEIRA, 2006, p. 46. Grifos nossos.)

O *ritual de sacrifício* que os versos naveirianos descrevem nos remete à figura do boi como produto importante para a economia do estado de Mato Grosso do Sul. Ainda, podemos visualizar uma dualidade nos versos de “Cupim de Boi”, ao mesclar outras culturas, contrapondo a ideia de sagrado e profano na figura bovina. O eu-lírico de Raquel Naveira se comove com o personagem mítico, que, sagrado em algumas culturas, se vê em meio à comercialização rentável de outros chãos culturais. Ao visualizarmos a série *Cupins* de Espíndola, observamos que esses mesmos personagens são retratados cabisbaixos, recurvados, alimentado uma atmosfera sem perspectivas, tal como os versos finais de Naveira.



FIGURA 12 - ESPÍNDOLA, Humberto. Da série *Cupins*, 2002
FONTE: <http://www.humbertoespindola.com.br/005-obras-090.htm>

Artista engajado, Humberto Espíndola pode ser considerado o artista plástico de maior expressão e visibilidade de Mato Grosso do Sul. Suas obras são consideradas como sinônimo maior dessa cultura, talvez pelo caráter inaugurador do pensamento identitário sul-mato-grossense. Entretanto, alguns críticos justificam que os bois espíndolianos são sinônimos de uma economia estatal, além de representar um *status* social. Sendo assim, não simbolizariam, portanto, o povo pantaneiro:

Pensando nisso, levando em conta as leituras que, até então, são feitas da obra artística, podemos afirmar que a produção de Humberto Espíndola tem a estigma de produção artístico-cultural vinculada a um rótulo estatal, com traços formais correspondentes a mais alta tradição estético-artística. A relação entre o artista e seu meio sociocultural também é representada na produção da bovinocultura do artista, porém o boi que insiste em caracterizar o indivíduo sul-mato-grossense é dissimulador da verdade inventada pelo artista. O boi ocupa o lugar de morador da fronteira, primeiro para representar a cultura estético-financeira, depois a bovinocultura adquire a imagem de cunho estético-formal, para, somente após o desgaste da imagem da “divindade o senhor boi”, ganhar a relação mais próxima que ele alcança com o sujeito social do *locus* Oeste-central; nos seus pratos e panelas regados a muita mandioca amarela. (BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO, 2011, p. 230)

O boi, como sinônimo cultural, inaugura, de certa forma, o olhar do crítico para as particularidades regionais que simboliza. Independente de qual seja o seu papel de representação, o fato é que as obras de Humberto Espíndola são apontadas como um divisor de águas no cenário artístico do centro-oeste brasileiro. Entretanto, outros artistas elege

como motivos para suas representações plásticas retratos significativos que bem simbolizam a imagem do Pantanal e de suas fronteiras. Nessa perspectiva, Raquel Naveira elucida ao longo de seu percurso literário vários outros ícones das artes co-irmãs regionais, re-simbolizando os limiares culturais aos quais pertence. Deste modo passaremos a focar essas representações nos subitens que se seguem, sublinhando uma leitura comparativa do conjunto poemático da escritora.

3.2 – Representações da identidade cultural sul-mato-grossense: outras vozes

Tenho utilizado muito essa técnica em meu trabalho poético. Vários de meus poemas são descrições de quadros, de esculturas, de imagens cinematográficas, como se eu também possuísse uma câmara, que registrasse instantâneos de formas e sentimentos.

Raquel Naveira,
“Artes Plásticas e Poesia”, 1992

Além da figura bovina, estigmatizada como símbolo maior de nossa cultura, os artistas do estado de Mato Grosso do Sul também retratam outros pontos significativos que contemplam desde o homem sul-mato-grossense às águas rebentas do Pantanal, ambos completando nossas paisagens, ao lado de outros seres que explodem em cores e beleza tipicamente pantaneiras.

Em ensaio, “Artes plásticas e Poesia” (1992, p.55-59), Raquel Naveira discorre sobre os “artistas da terra” que configuram obras inspirados nas particularidades locais e que lhe servem de inspiração e parceria. As leituras comparativas que a escritora sugere vão delineando uma nova forma de representação de sua literatura, de modo que, o leitor proveniente do mesmo chão cultural dos artistas se veja retratado nas artes pantaneiras.

Sob esse prisma, a escritora vai direcionando o leitor atento de sua obra para outras formas de representação das paisagens, da cultura e dos costumes de seu estado. Sublinhando a importância de parcerias intermediárias com artistas de seu chão cultural, Raquel Naveira percorre temáticas em comum, os engajamentos sociais, que estimulam a representação de uma identidade cultural. Ao falar de sua forma de composição poética, a escritora abre espaço para telas enigmáticas, transformando o leitor em espectador, sobretudo das ideologias que partilha com esses mesmos artistas.

Essas ideologias estão diretamente ligadas à contínua reprodução do sentimento de pertencimento que move os artistas de Mato Grosso do Sul, situado, por vezes, na representação das memórias da formação do novo estado, bem como ligado às belezas que circunscrevem o Pantanal. Além de Humberto Espíndola, citado no subitem anterior, vários outros artistas trabalham em parcerias com a escritora. Dentre eles destacam-se os trabalhos de Terezinha Neder, Leonor Lange, Volpe, Lídia Baís, Jorapimo, Ilton Silva, entre outros.

Acerca da obra de Ilton Silva, Raquel Naveira partilha com seus leitores uma profunda admiração pelo artista, visto que, segundo a escritora, “Ilton Silva, nosso pintor caboclo, genial como diamante bruto, tem-me instigado com suas telas impregnadas de cores fortes e de gente do povo” (1992, p. 58). Partindo dessa admiração, Raquel Naveira publicará posteriormente o poema “Piraputanga” (ao artista plástico Ilton Silva) de *Casa de tecla* (1998):

Piraputanga...
Peixe tinto,
Vermelho
Como um pôr-do-sol na panela.

O rio Aquidauana
Tem piraputanga por dentro
E Piraputanga à margem,
Esparramada pela areia,
Acotovelada no morro.

Piraputanga...
Crivada pelos trilhos da estrada,
Pelo trem que desenrola
Seu corpo de cobra,
Seu lamento de fumaça.
(...)
(NAVEIRA, 1998, p. 73)

Como é recorrente em seus poemas que visam homenagear um artista ou seu conjunto pictórico, Raquel Naveira de antemão direciona o leitor para uma leitura intermediária, ao subintitular seu poema *ao artista plástico Ilton Silva*. Artista autodidata, Ilton Silva, natural de Ponta-Porã, é filho da escultora Conceição dos Bugres, de quem recebeu apoio contumaz para seguir os caminhos da arte. O artista destacou-se primeiramente com desenhos carregados de conotação social, o que irá permear grande parte das temáticas de sua obra. Seguindo essa mesma linha, Raquel Naveira transporta para seu poema a abordagem pictórica do artista,

retratando o pequeno município de Piraputanga- MS, que mescla peixes em suas margens e em sua identidade. Ao observamos uma tela do conjunto de série *Litoral* (2007), de imediato compreendemos as similitudes intermediáticas dos textos:



FIGURA 13 - SILVA, Ilton. *Série Litoral*, 2007.
FONTE: *Revista Cultura em MS*, 2008, p. 53.

A tela faz parte do conjunto de série denominado *Litoral*. Nesse conjunto, o que se observa é a constante representação de um “vilarejo”, onde se mesclam cores fortes retratando o ambiente peculiar dessas pessoas. A tela acima segue essa mesma linha, uma vez que se observa uma linha temporal na composição pictórica: ao fundo, barcos ancorados próximo as casas construídas à margem do rio que banha a pequena cidade. No primeiro plano, observa-se um aglomerado de pessoas, reunidas num bar; adiante, banhistas contemplam as águas; cenas que acontecem simultaneamente, como se um entardecer fosse impresso nas tintas de Ilton Silva, retratando com cores fortes, a vida cotidiana desses trabalhadores de Piraputanga - MS. Os versos de Raquel Naveira, tal como podemos observar, reproduzem essas cores impregnadas por Ilton Silva, transportando as telas do artista para a atmosfera poética naveiriana. Ao abordar sobre as obras do pintor, Maria da Glória Sá Rosa destaca:

Na exposição realizada em 1986, Ilton surpreendeu com uma obra de forte colorido, carregada de tons de latinidade, abrindo-se em duas vertentes: a social e a erótica. (...) A exposição contou de 70 quadros em torno da vida de Piraputanga, cidadezinha de MS cujos habitantes vivem da caça e da pesca, confinados em ranchinhos de palha. Ilton conseguiu recriá-los em pinceladas rápidas de tons verdes e vermelhos, acentuados pelo uso espatulado, em que

o céu se encontra com a campina num diálogo entre o imaginário e a realidade. (ROSA, 2005, p. 59)

A leitura comparativa entre a tela e o poema vislumbra a mesma cena que a crítica elucida na citação acima. O pequeno município de Piraputanga se vê representado duplamente, ora na poética naveiriana, ora na pintura de Ilton Silva. Como as telas que retratam esse município “as margens do rio Aquidauana”, o poema delinea a história desse lugar. A admiração que Raquel Naveira sublinha em ensaio, e que posteriormente toma forma poética, pode ser vislumbrada ainda quando deparamos com os versos finais de “Piraputanga” (1998):

(...)
Por Piraputanga
Já passaram padres,
Pastores,
Vereadores,
Acamparam forasteiros,
Mas foi a primeira vez que apareceu um
/pintor,

Com telas, cavaletes,
Pintando Piraputanga,
Sua resistência,
Seu lento abandono,
Seu contorno vermelho
Como caldo de piraputanga.
(NAVEIRA, 1998, p. 74)

Os versos naveirianos descrevem o pintor como um visionário, aquele que concede ao lugar mencionado uma identidade através da pintura. Pela cidade já haviam passado vários forasteiros, pessoas de diversas origens sociais (padres/igreja; vereadores/política), mas nem um capaz de olhar pela cidade e almejar para ela um lugar de pertencimento. Por meio das telas que comungam um sinônimo de representação cultural, a cidade ganha voz, nas mãos de um artista engajado em denunciar *seu lento abandono*.

Nessa perspectiva de denúncia, há que ressaltar os trabalhos do artista plástico Jonir Figueiredo. Artista corumbaense, Jonir elege o jacaré como símbolo maior de seu conjunto pictórico. Com telas carregadas de ironia, o artista crítica o desaparecimento de um dos ícones pantaneiros, que à mercê da exploração turística e mercadológica, se torna vítima da ganância do homem. Desse modo, destacamos uma das composições do artista que destacam esse viés mercadológico:



FIGURA 14 - FIGUEIREDO, Jonir. *Colete de Jacaré-Export Brazil*, 2000.
FONTE: ROSA, 2005, p. 67.

Ao observarmos a tela, deparamos com o jacaré, sua figura/símbolo, de forma simbólica, visto que a pintura nos apresenta apenas o couro do animal, submerso numa imensidão de vermelho que cobre todo o fundo da obra de Jonir Figueiredo. No centro da tela vê-se uma etiqueta simbolizando o caráter mercadológico que, por vezes, o jacaré recebe, e, ao mesmo tempo, denunciando práticas que sacrificam o animal em nome da vaidade humana. O título da obra, *Colete de Jacaré-Export Brazil*, de imediato já partilha a ironia e a ideia de denúncia, situando o país como exímio exportador de suas riquezas naturais. Sensibilizada com o engajamento do artista plástico Jonir Figueiredo, Raquel Naveira parte de sua obra para configurar também uma denúncia de desaparecimento da espécie. Em “Acasalamento ao Luar”, a escritora cria um pequeno enredo que defende a preservação do jacaré. Leiamos:

Acasalamento ao Luar

Os jacarés se encontram,
Os olhos dourados fulgem
Dentro do verde de suas peles,
Do capim duro e selvagem.

Mais tarde, num ninho de folhas quentes,
Estarão os ovos, ásperos e claros,
De onde novos jacarés sairão

Em busca do rio e do luar.
(NAVEIRA, 1992, p. 57)

O poema de Raquel Naveira apresenta uma visão romantizada do jacaré, que, livre da apropriação do homem, pode dar continuidade à reprodução de sua espécie. O encontro dos jacarés, descrito no primeiro verso, culminará no encontro amoroso, rendendo frutos, sementes de esperança para a continuidade de seus pares. Nota-se que, como na tela de Jonir Figueiredo, há nos versos naveirianos uma profunda reflexão acerca da preservação da espécie, o que permite uma leitura que também visa à denúncia. Nesse sentido, é a estudiosa Arlinda Dorsa (2001) que chama a atenção para a vertente poética naveiriana, destacando o Pantanal como forma de pertencimento: “A voz poética se faz ouvir em poemas celebrando as belezas pantaneiras, mas, sobretudo sendo mais um grito de alerta contra a cobiça, a ignorância humana que ameaça cada vez mais o Pantanal”. (DORSA, 2001, p. 92) Aliás, é a própria estudiosa que, em leitura crítica de “Acasalamento ao luar”, irá destacar:

O jacaré é um ícone, um guardião do Pantanal, símbolo da identidade sul-mato-grossense. O acasalamento dos jacarés é poetizado expressivamente pelas figuras concretas da “lua” e do “rio” que simbolicamente preparam o cenário idílico para a concretização do ato amoroso, perpetuador da espécie ameaçada. (DORSA, 2001, p. 107)

Assim, a perspectiva que engloba, tanto as obras de Jonir Figueiredo quanto o olhar de Raquel Naveira para essa preocupação ambiental, vincula-se a estudos recentes, denominados *Ecocrítica*. Um dos pontos principais da ecocrítica é reafirmar a relação do homem com seu meio, de forma a despertar nos leitores dessas representações, que privilegiam o espaço de pertença do artista, uma forma de preservação da natureza, de seu *locus* e, acrescentamos ainda, preservação também das culturas locais. Aliás, é o próprio artista plástico quem se vincula a essas vertentes ambientais, visto que, como observa Rosa:

Segundo o artista, o jacaré tem algo místico e por isso foi atraído por ele para transformá-lo no representante da proposta ecológico-social que informa todas as suas criações.

Uma das mais representativas figuras do movimento guaicuru, na luta pela identidade cultural de MS, Jonir é dono de obra em constante processo de mudança na qual as soluções são sempre surpreendentes. (ROSA, 2005, p. 67)

Vários outros pintores sul-mato-grossenses firmaram um compromisso ao retratar em suas obras ícones da paisagem sul-mato-grossense. Aliás, é válido sublinhar que as manifestações artísticas sempre estiveram vinculadas a representar as preocupações do homem com o ambiente que lho cerca. Sendo assim, dentre os artistas sinalizados pela poesia de Raquel Naveira encontramos o retrato da paisagem de nosso chão cultural, vinculado ainda com indagações sócio-culturais e ambientais na obra do artista plástico Jorapimo, para as quais nos reportaremos a seguir.

3.2-1 – Jorapimo: retrato da paisagem pantaneira

Retomemos com a tela do pintor corumbaense Jorapimo (José Ramão Pinto de Moraes), artista plástico sul-mato-grossense:



FIGURA 15 - JORAPIMO, *Canoeiro*, 2006.

FONTE: COUTO, 2009, p.144.

A tela *Canoeiro* (2006), do artista plástico Jorapimo, faz parte do conjunto de obras da série denominada “Águas do Pantanal”. Em geral, no conjunto das obras do pintor, destaca-se como tema significativo o “Pantanal”, uma de suas grandes inspirações. Neste contexto, Jorapimo retratou a natureza e, sobretudo, o homem que nela vive. Nas figuras típicas da região pantaneira, retratadas por pinceladas do artista plástico sul-mato-grossense, está latente

um pano de fundo com características da região do entorno do Pantanal sul-mato-grossense.

Deste modo:

[...] ancorando-se nas relações homem / terra, o regional dá a ver um duplo percurso: à história literária nacionalista traçada por certos manuais, a abordagem dilatada do regionalismo superpõe um outro percurso, liberado do tempo e do espaço e que atravessa limites geográficos, textuais e culturais; territorial e extraterritorial, ao mesmo tempo, este eixo duplo imprime um ritmo que modula, antecipando, a passagem da pequena província à “província mundi”. (SILVA, 2009, p. 163)

Canoeiro (2006) retrata, em primeiro plano, um homem em um barco, ancorado às margens de um rio. No fundo da tela observa-se outro homem, também em seu barco, de forma como se estivesse reproduzindo o primeiro, como num reflexo contínuo do homem em seu espaço de pertencimento. Retratar o homem pantaneiro e as suas respectivas profissões é uma constante nas séries do artista, que busca nos fios da memória as influências recorrentes em sua pintura. Em ensaio intitulado “Jorapimo: arte sem sombra”, Alexandre Maciel reitera as temáticas e as inspirações do artista:

O pintor Jorapimo tem noções claras de suas influências. Como bom cuiacuru, corumbaense descendente de cuiabanos, é difícil desgrudar da memória aquelas impressões banhadas de sol a pino. A luz intensa que incide impiedosa sobre o Porto Geral. O casario histórico, em ruínas, hoje em restauração, lembrança de um passado de vigor econômico. O rio Paraguai, seus aguapés e personagens típicos de outrora. As lavadeiras, os vendedores de peixe, os canoeiros e chalaneiros, o humano inserido na paisagem. (MACIEL, 2008, p. 27)

O artista plástico Jorapimo representa em sua obra a importância do registro do homem e da natureza, submersos no mesmo ambiente, visto que a preservação de um depende impreterivelmente do outro. A perspectiva de retratar o meio ambiente, a natureza que lho cerca, que está circunscrito na obra de grandes artistas ao longo de toda a história da arte, vem ancorada em críticas recentes, provindas dos Estudos Culturais, tal como a *Ecocrítica*. Em ensaio instigante, a professora Alda Couto também discorre sobre a perspectiva, assim definindo o termo “ecocrítica”:

Pode-se entender por ecocrítica (...) o estudo das intermediações entre literatura e o ambiente físico, repassado pela leitura da cultura com retórica (...). Isso quer dizer que os tropos empregados pelos artistas constituem o principal foco de atenção do estudo ecocrítico que, por sua vez, trata de

apontar ambivalências do texto artístico em relação à ideologia vigente, residuais à filiação dos textos a posturas ambientalistas e/ou consagradas correntes das construções culturais da natureza. (COUTO, 2009, p. 130-131)

Como bem pontua a referida professora, a ecocrítica tem como um de seus compromissos seminais vincular as produções artísticas que se comprometem em representar a natureza e a relação do homem com seu meio. Salientamos ainda que, ao retratar esse *locus*, o artista passa também a valorizar seus limiares respeitando ideologias e discursos concernentes aquele espaço geográfico. Sendo assim, as composições das paisagens sul-mato-grossenses, recorrentes nas literaturas, nas pinturas e nas artes de forma geral, também abarcam essa ideia de crítica cultural da natureza, uma vez que, além de filiar suas obras a um estudo crítico ambientalista, essas obras perfilham um lugar de pertencimento, no caso o Pantanal e as fronteiras simbólicas do estado de Mato Grosso do Sul.

Inicialmente sublinhamos a tela *Canoeiro* (2006), de Jorapimo, como ponto de partida para as reflexões que se seguem. Elegendo uma pintura, partilhamos de suas cores e planos, não esquecendo que essas mesmas cores também encontram seus *azuis* nas escrituras dos poetas sul-mato-grossenses. Retratando além das águas rebentas do Pantanal, Raquel Naveira transporta para o texto a vida dessas águas, tal como estivesse compondo uma pintura em sua tessitura poética. Leiamos, à guisa de exemplo, a poesia que se segue em prolongamento de citação:

“Camalotes”

Na cheia,
Os camalotes bóiam,
Estufados corpos aquáticos
Que a correnteza leva;
Conjunto de leques duros,
Verdes,
Que se dissolvem no silêncio;
Aqui e ali um buquê de flores
Arrebenta lilás;
(...)
(NAVEIRA, 1989, p. 9)

Explorando cores e formas, Raquel Naveira vai delineando a vida das águas pantaneiras. Ao observarmos a plasticidade que os versos apresentam, bem como a explosão de cores, que contemplam desde os duros leques verdes até os buquês que arrebentam em lilás, impossível não visualizar uma paisagem, uma fotografia ou mesmo um quadro, que

representem a cor do *locus* escolhido. Se nos propusermos a uma leitura comparativa, ao retomarmos o conjunto pictórico de Jorapimo, encontramos composição que poderia ser considerada uma fonte inesgotável de inspiração para a poesia de Raquel Naveira:



FIGURA 16 - JORAPIMO, *Barco no Camalote*, 1985.
FONTE: COUTO, 2009, p.145.

Inicialmente, o que nos chama a atenção numa leitura comparativa é o título: ambos os textos apresentam em comum o nome *Camalotes*. O verde e o lilás sublinhados no poema naveiriano são exatamente correspondentes na obra pictórica de Jorapimo. O que se observa com as leituras é que poema e pintura se interpenetram de forma mútua, propiciando uma leitura ímpar ao expectador/leitor literário e pictórico. Adiante, quando encaminhamos para os versos finais do poema naveiriano, observamos que a plasticidade ainda continua latente, bem como inter-relações com obras do artista plástico Jorapimo. Assim:

A malha fina de raízes
Apanha peixes,
Escamas,
Pés delicados de pássaros que pousam;
A canoa de folha
Navega sem leme
Rumo à foz,
À pedra,
Ao mar que espreme
E espuma.

(NAVEIRA, 1989, p. 9)

As descrições dos belos camalotes pantaneiros se ampliam, cedendo lugar a outras vidas dessa paisagem. Surgem peixes, pássaros, que em harmonia com as águas representam a plasticidade do chão cultural do artista. *A canoa de folhas*, metáfora dos camalotes encerra seu ciclo rumo à foz, desembocando para a nova vida. Quando deparamos com as figuras recorrentes no conjunto de telas do artista plástico Jorapimo, visualizamos novamente as mesmas descritas na poética naveiriana. Assim, poderíamos afirmar que Raquel Naveira transporta para seus versos a atmosfera plástica do pintor. Nessa perspectiva, a crítica de arte Alda Couto rememora as abordagens pictóricas do artista:

Há séries nas quais ele registra as formas típicas das águas da região, os aguapés, os camalotes, em tonalidades translúcidas. Em algumas telas predominam tons de amarelo e vermelho, como se a água refletisse o famoso pôr do sol da região ou as horas do dia em que a luz solar é mais intensa. (...) Em quadros que representam camalotes, Jorapimo executa um zoom, aproxima o olhar do espectador da água. A pincelada do pintor é bem visível, forma texturas, e as cores, diferentes, retratam, talvez, outra hora do dia. (COUTO, 2009, p. 145)

Como bem podemos observar na citação acima, Jorapimo faz das cores e das texturas uma nova forma de olhar a sua região. Com telas repletas de poeticidade, o artista aproxima o leitor das suas origens, tal como *a canoa de folha*, que caminha livremente nas águas rebentas do Pantanal. Dessa forma, reaviamos as características citadas acima quando então deparamos com outra tela de Jorapimo, *Pássaros e Camalotes* (1983):



FIGURA 17 – JORAPIMO, *Pássaros e camalotes*, 1983.

FONTE: ROSA, 2005, p. 69.

A tela *Pássaros e camalotes* (1983) não somente dialoga com a tela (*Barco no camalote*) e o poema (“Camalotes”), anteriormente expostos, como também abre um amplo leque de novas intertextualidades. Ao visualizarmos a tela deparamos dessa vez com um conjunto de leques que servem de território de passagem para os pássaros que ali sobrevoam. Em “Camalotes”, da escritora Raquel Naveira, esses leques são verdes, para posteriormente arrebentarem em lilás, novamente descrevendo um ciclo de vida que se repete e que se reflete, tal como pontuamos no início com relação à tela *Canoeiro* (2006), de Jorapimo. Essa recorrência é então observada em ambas as artes, tanto na pintura, quanto na escritura, o que contribui para reafirmarmos as inter-relações latentes nas obras de ambos os artistas.

Ressaltados os aspectos intermediáticos, apontamos ainda que a obra *Pássaros e camalotes* (1983) também pode dialogar com outro poema de Raquel Naveira que muito contribui para a composição destas paisagens pantaneiras. Em “Garça”, a escritora segue a mesma linha do poema “Camalotes”: há uma profunda descrição não só da ave, como do ambiente que a rodeia; e essas constatações podem ser observadas quando deparamos com a leitura de apenas um trecho dos versos naveirianos:

Garça
Mergulhada no limo
Vegetal-aquático.

Garça
Revoando no limite
Anil-ferrugem.

Ave garça!
Quanta graça
No teu bailado
Ao pôr-do-sol.
(NAVEIRA, 1990, p. 23)

A poética de Naveira traz lirismo e poeticidade para cantar as belezas das garças. Como em “Camalotes”, nota-se nos versos acima que há uma descrição de cores, que, do verde do *vegetal-aquático* ao amarelo avermelhado do *pôr-do-sol*, explodem de tessitura plástica, mesclando poema e pintura. Na última estrofe selecionada, o eu-lírico, como em oração, celebra a *Ave Garça*, como quem agradece as belezas que compõem esse cenário, do qual a personagem principal faz graça com seu bailado.

Sublinhamos “Garças” nas inter-relações propostas para validar aspectos concernentes à teoria da ecocrítica, uma vez que a ave é exaltada como sinônimo desse *locus*, específico na atmosfera poética, além de vislumbrar características recorrentes na obra de Jorapimo, como as cores (amarelo avermelhado, o verde) e a imensa representação dos seres do Pantanal. Adiante, quando continuamos a contemplar os versos naveirianos, observamos que essas peculiaridades são contínuas:

Ave garça!
Saúdo tua raça,
Tuas asas,
Tuas longas penas de solidão.

Ave garça!
Esgarça
Como névoa
O material do meu sonho

Ave garça!
Clássica e clara,
Esticada e tensa,
Meditando o pantanal.
(NAVEIRA, 1990, p. 23)

Meditando o Pantanal... Ao encerrar seus versos, Raquel Naveira promove uma profunda reflexão sobre esse *locus*. A meditação da Garça sobre o seu lugar de pertencimento nos remete novamente às preocupações com a preservação desse chão cultural, de suas

belezas. Tal como Jorapimo, que reflete a mesma preocupação em sua pintura, a de representar seu lugar de origem, Naveira encerra versos prolongando essas preocupações a seus leitores. Aliás, é relevante sublinhar que o artista plástico Jorapimo, segundo a professora Maria da Glória Sá Rosa, “Em sua longa vida dedicada à pintura, conservou-se fiel aos princípios que lhe norteiam os caminhos artísticos. *Um deles é a preservação da natureza*, que aborda de diversas maneiras, de acordo com os ângulos analisados pelo espectador”. (ROSA, 2005, p. 68. Grifos nossos)

Há que se ressaltar ainda, que ambos os artistas, ao descreverem minuciosamente as características do Pantanal, representada não só pelas belezas naturais, como também pelo homem pantaneiro, aquele que vive como o *Canoeiro* (2006) de Jorapimo, reescrevem o homem e o seu meio, instaurando as argúcias de se comparar relações entre as artes como pressuposto de representação de um chão social e das identidades culturais pertencentes ao mesmo. Assim:

A compreensão dos termos e vertentes pelos quais o meio ambiente é tematizado pelos artistas regionais aponta para a relação entre as categorias de estudos culturais e regionalismo na investigação da estética literária ou plástica desenvolvida como representação do centro-oeste brasileiro. As leituras ecocríticas podem ser esclarecedoras exatamente porque transitam entre a cultura e suas linhagens artísticas, sociais e políticas. (COUTO, 2009, p. 149)

Através da contemplação de uma tela ou da leitura de um poema podemos conhecer aspectos culturais, políticos e ideológicos de um povo. Ao selecionar as telas de Jorapimo numa constante inter-relação com a literatura de Raquel Naveira, sublinhamos a importância da preservação de um lugar específico, o Pantanal, além de restaurar a importância da divulgação desses artistas em prol do chão social ao qual pertencem. Em depoimento, Jorapimo afirma que suas paisagens, na maioria das vezes, não contempladas com a presença humana, não significam que ele apenas retrate paisagens, significam questionamentos múltiplos, dentre eles, o abandono. (*apud* MACIEL, 2008) O abandono ao qual o artista se refere bem pode corresponder ao projeto teórico-crítico instaurado pelos estudos da ecocrítica.

A maioria dos quadros de Jorapimo retrata casarios vazios, homens e mulheres sem rosto, que, segundo o artista, expressam o mais íntimo de sua memória. Dentre essas personagens sem olhos *nem boca*, há um significativo retrato de canoeiros, pescadores e lavadeiras, entre outros. Pensemos nas *lavadeiras* que contemplam suas obras, como uma das

personagens que aparecem com rosto desfigurado, silenciadas, unindo o seu ofício às belezas do Pantanal: elas também denunciam, pois o silêncio significa. Se na pintura elas aparecem sem voz, como produtoras de arte e cultura, as mulheres artistas sul-mato-grossense fomentam novas formas de representação dos lugares onde, o que elas pensam, vira arte.

3.3 – Sob o movimento da mão: as Artistas sul-mato-grossenses

Retomemos com a tela da artista plástica Ignez Correa da Costa, *Lavadeiras* (1980):



FIGURA 18 - COSTA, Ignez Correa da. *Lavadeiras*, 1980.
FONTE: ROSA, 2005, p. 55

Como as figuras recorrentes na obra do artista plástico Jorapimo, observada no subitem anterior, que aparecem com rostos desfigurados, as *Lavadeiras* de Ignez Correa da Costa também compartilham da mesma face: com rostos sem orifícios, as mulheres retratadas pela artista também seduzem sem olhar e falam sem a boca. Ao contemplarmos a obra acima, compartilhamos do mesmo sentimento do teórico Hugo Achugar ao eleger como imagem de suas reflexões para a instigante obra *Planetas sem bocas* (2006), os personagens Pam e Kim, do artista venezuelano Sammy Cucher:

Sem boca, intercambiáveis, projetados sobre uma superfície, aparentemente, plásticos e recriados pela arte da técnica mais recente, desgostavam-me e, ao

mesmo tempo, *diziam-me algo, algo que não podia escutar*. Diziam-me algo apesar de não ter bocas, de carecer desse orifício central. Na realidade *a imagem converteu-se, para mim, no devir, uma espécie de folha em branco sobre a qual convidava-me a refletir*, a sonhar sonhos não necessariamente prazerosos. (ACHUGAR, 2006, p. 321. Grifos nossos)

A tela *Lavadeiras* nos convida a refletir também. Se nas obras de Jorapimo, raramente compostas de figuras humanas, quando o são revelam homens e mulheres sem rosto, já permitiam uma leitura crítica que perfilhava a ideia de denúncia do meio ambiente e preservação do mesmo, além da constante representação do homem pantaneiro, mesclado ao seu lugar de pertença, o mesmo ocorre na obra enigmática de Ignez Correa da Costa. Tal recorrência permite uma série de conjecturas, haja vista que, como bem afirma Achugar, mesmo sem *esse orifício central*, a obra fala.

Lavadeiras (1980) retrata a mulher e seu ofício. Simbolicamente, poderia representar os ofícios culturalmente designados as mulheres de forma geral. Ou, poderíamos ainda ler o quadro e enxergar nessas mulheres a reprodução de outras mulheres que, antes personagens silenciadas, tal como as lavadeiras, hoje são construtoras assíduas de suas artes, concedendo vozes às mesmas. O fato de as personagens pictóricas de Ignez Correa da Costa serem retratadas com um rosto vazio, mesmo sendo configuradas por uma mulher, pode referir-se à ideia levantada por Achugar: o silêncio significa; *elas também falam*.

Partimos da tela referida para validarmos que, dentre os artistas que a escritora Raquel Naveira elege para suas composições, há um número variegado de mulheres sul-mato-grossenses, que *persona* relevantes da cultura do Estado, tornam-se uma infinita fonte de inspiração poética da escritora. Assim, validamos que elas também cantam as belezas do Pantanal. Na música, na pintura, na escultura e na literatura, as mulheres artistas sul-mato-grossenses ganham espaço no cenário artístico para expressarem sua voz diante da propagação de sua cultura. Com voz validada, as mulheres produtoras de arte do Estado disseminam significativas mudanças, principalmente no que se refere ao modo de contar as particularidades de seu chão cultural.

Quando elegemos a literatura naveiriana como farol sinalizador de nossas considerações, vislumbramos em seus escritos a representação de sua cultura que, entrelaçada à outras artes, fotografa as belezas de suas raízes. Por entre seus escritos, sejam em verso, sejam em prosa, deparamos com personagens que partilham do ideal de cultura e arte sul-mato-grossense. Observamos, também, que esses personagens, por vezes femininos, davam

voz à artistas de sua região cultural, reiterando a importância dessas mulheres no cenário artístico/cultural sul-mato-grossense. Sendo assim, poderíamos questionar: como as mulheres artistas sul-mato-grossenses reproduzem em suas obras as peculiaridades do nosso chão cultural, Mato Grosso do Sul?

Através da escrita, Raquel Naveira tem sido porta-voz de seu estado, clamando poeticamente por sua história, por seus monumentos e patrimônios históricos, reiterando a importância da memória de um povo, circunscrita em suas construções, que, permeadas de histórias, emanam a cultura desse chão. Em vasta produção literária viajamos por vários lugares onde a linha memorialística naveiriana encaminhava para a configuração de uma representatividade de seu lugar de enunciação. Nesse prisma, como validamos ao longo dessas considerações, Naveira tem dado as mãos a outros artistas, partilhando artes e divulgando-as.

É relevante sublinhar que a mulher como produtora de arte tem um lugar relevante nas representações artísticas, culturais e identitárias do Estado. São elas que despontam como nomes significativos da cultura sul-mato-grossense, algumas, inclusive, como símbolos culturais desse *locus*. E esses nomes caminham por diversos setores artísticos, que vão desde a literatura até a música, entre outros. Nesse horizonte, uma representante contumaz das artes sul-mato-grossenses, que ao mesmo tempo entretece sua imagem como um dos ícones da cultura de nosso estado, é a escultora Conceição de Freitas, mais conhecida como *Conceição dos Bugres*, que, em sua simplicidade e singularidade, elevou para além-fronteiras, a identidade cultural de nosso lugar de enunciação:

[...] O imaginário popular consagrou os bugrinhos de Conceição como os ícones que melhor traduzem a cultura do Estado, porque simbolizam a história sofrida dos índios cadiues, caiuás, terenas e de outras nações na luta pela sobrevivência. São também o signo emblemático dos seres marginalizados, que perambulam em série por ruas e estradas, sem se deixar esmorecer pelo sofrimento. (ROSA, 2005 p. 38)

A *escultura* de Conceição dos Bugres se torna ápice da cultura de seu Estado por se configurar como uma obra peculiar que sintetiza em figuras semelhantes a riqueza e a diversidade de um povo. A artista, que nunca partilhou de estudos acadêmicos, imprime em suas obras um caráter cosmopolita. Conceição dos Bugres, que nunca havia saído dos limiares de seu quintal, elabora um contínuo de miniaturas que alcançam além-fronteiras, espalhando sua arte pelo mundo:



FIGURA 19 - Conceição dos Bugres, *Bugre*, 1983.

FONTE: http://www.campogrande.ms.gov.br/sedesc/canaisTexto?id_can=4237

Os pequenos bugres de Conceição são disputados por turistas do mundo inteiro, simbolizando as raízes culturais de nosso Estado. Como uma leitora assídua das representações da cultura, Raquel Naveira transforma a artista em personagem mítico, que simbolizado por suas criações, ganha atmosfera poética, entrando no rol das parcerias interartísticas da escritora. Os bugres de Conceição foram contemplados por Raquel Naveira no poema “Conceição dos bugres”, que se encontra em prolongamento de citação:

Conceição transformava madeira em bugres
Numa festa de suor, serragem,
Cera de abelha.

Conceição,
Afilhada de Nossa Senhora,
Benta com o estigma de mulher pobre.

Conceição via o sol cair no lago do Amor
Enquanto tomava mate
Na cuia da morte.

Conceição,
Vela consumida até o fim,
Recendendo guavira.

Conceição
Foi esculpir bugres na noite índia,
Nos riachos onde fremem sapos.
(NAVEIRA, 1991, p. 73)

A atmosfera poética naveiriana rende-se como uma verdadeira homenagem à mulher pobre, carregadas de estigmas como todas as outras mulheres, que transportava para a madeira

o seu fazer artístico. Descrevendo inicialmente o processo de criação da escultora, Raquel Naveira vai mesclando em seus versos a vida, envolta por singularidades regionais (como o mate e as guaviras) e a obra de Conceição dos Bugres. Ao reportarmos para o ato criativo de Conceição, compreendemos a singularidade de suas composições:

[...] De uma raiz de mandioca fez um boneco, que viria a ser o ancestral de tantos outros, aparentemente iguais, mas profundamente diversos, de mil fisionomias estáticas, cabelos escorridos, olhos, sobrancelhas e nariz pintados de piche, braços em posição de sentido. Uma obra recomeçando a outra, como a vida recomeça a cada instante e, no entanto, cada minuto é diferente do anterior. Depois de modelados, cobertos da cera de abelha, os totens vida própria, revelando, na mais sensível das linguagens, o talento da artista Conceição, que, sem frequentar escolas, sentem ter transposto outras fronteiras, além das de seu quintal, *tornou-se símbolo da cultura sul-mato-grossense, pelo gênio criador, que humildemente desenvolveu.* (ROSA, 2010, p. 79. Grifos nossos)

Nesse horizonte, destacamos outra mulher, não menos importante, que também tem sido clamada como *símbolo da cultura sul-mato-grossense*, por seu incomparável gênio criador. Mais um ícone que se torna personagem nas homenagens significativas de Raquel Naveira, Helena Meireles, representante contumaz da música dessas fronteiras, ganha aos olhos da leitora Raquel Naveira uma composição poética que bem sublinha seu caráter festivo. Em “Helena, a violeira”, de *Portão de ferro* (2006), a escritora não só faz uma homenagem a uma das mais relevantes expressões artísticas de nosso estado, como também configura elementos tipicamente pertencentes às comemorações festivas de Mato Grosso do Sul. Leiamos os versos do poema:

Foguetes anunciam a festa,
Festa grande,
Pra ser guardada na lembrança,
Os músicos se preparam:
(...)
E na viola, Helena,
De blusa vermelha,
Colete apertadinho,
Calça com barra
De renda branca

A figura de Helena Meireles adentra ao universo de artistas que sob os movimentos das mãos reconfiguram as artes sul-mato-grossenses em prolongamentos nacionais e até internacionais. Artista que só conheceu o sabor da fama na velhice, Helena foi autodidata,

atribuindo seu conhecimento como dom divino. Assim, como bem enfatiza Idara Duncan em obra relevante, *A música de Mato Grosso do Sul* (2009), Helena era também: “Compositora, cantora e instrumentista – tocava violão, rebeca e bandolim – Helena era também contadora de causos, dotados de peculiar senso de bom humor, apesar de raramente sorrir” (DUNCAN, 2009, p. 335).



FIGURA 20- Helena Meireles.

FONTE: <http://tvcultura.cmais.com.br/cultura-documentarios>

A dama da viola encantou o mundo com seus acordes, sem nunca esquecer o seu chão cultural. As influências que formarão seu gosto pela música despontam pelas canções populares paraguaias e brasileiras, das quais ela ouvia músicos que transitavam pela fazenda de seu avô, artistas que “cantavam e tocavam seus instrumentos, o que a encantava” (DUNCAN, 2009, p. 336). Raquel Naveira, ao transpor esse gosto musical que permeia as fronteiras sul-mato-grossenses, assim se expressa em versos:

Começa a dança,
Dança de par solto,
Chamamé,
Polca,
Guarânia
E muita cachaça,
Leilão de leitoa
Pra encher a pança.

A viola vai riscar a noite toda,
Helena dedilha as cordas,
Bate no tampo,
Acaricia o pinho

Em forma de oito,
Corpo afoito
Que geme em suas mãos.
(...)
(NAVEIRA, 2006, p. 14)

Como podemos observar, esses versos traduzem um ar festivo, ao som de melodias fronteiriças, expressões legítimas da cultura regional sul-mato-grossense. Os versos descrevem todo o ritual que acompanha Helena Meireles na execução frenética de suas composições. Na segunda estrofe dos versos destacados acima, observamos uma fotografia fiel da forma como Helena e a viola se entrosavam, misturando-se a um só som. Traduzindo a alegria daqueles que são agraciados com o som das violas, os acordes de Helena encantaram o mundo, uma vez que sua obra:

Recebeu o prêmio Spot Light como Revelação do Ano e teve seu nome incluído num pôster, sendo a única mulher entres cem melhores violeiros do mundo, nas violas de 6, 8, 10 e 12 cordas ao lado de grandes nomes como Jimi Hendrix, Eric Clapton e Keith Richard (DUNCAN, 2009, p. 336).

Consagrada como uma grande artista, de renome internacional, Helena Meireles jamais se esqueceu de suas raízes. Como uma legítima sul-mato-grossense, espalhou pelo mundo a música que embala os matizes da cultura pantaneira, reproduzindo, de forma contínua, as particularidades desse povo, expressas através da música. Em depoimento à professora Idara Duncan, assim se expressara a artista:

Nasci e me criei aqui em Mato Grosso do Sul, que nem um bicho selvagem. Minha arte vem de Deus. Nunca tive estudo, eu só conheço é onça, dos tempos do Pantanal. Minha escola foi o sertão de Mato Grosso do Sul afora. Eu tocava com um violão velho na mão, às vezes, depois da janta, quando a gente chegava da roça. (...) Depois fui uns tempos para São Paulo, larguei do marido, casei de novo, duas vezes e sumimos para o Pantanal por 32 anos. Voltei a São Paulo em 1998 e fiquei uns anos na casa da minha irmã, em Santo André. Comecei a tocar e meu sobrinho Mário Araújo, que é jornalista em Santos, resolveu investir em mim. Enviou umas fitas com músicas minhas para Miami, nos Estados Unidos, em 1993, e de lá é que veio minha fama. Entrei na mídia graças à revista Guitar Player, que me premiou como a revelação do ano – a muié mais tocadeira do mundo (DUNCAN, 2009, p. 341. Grifos nossos).

A obra de Raquel Naveira abre-se para um amplo leque que contempla com expressividade as mulheres artistas sul-mato-grossenses. Com vistas a outros horizontes, essas mulheres tornam-se personagens centrais na representatividade de uma cultura, transpondo

para a sua arte, de forma simples e despretensiosa, as grandes particularidades de sua região. É válido ressaltar que além de Conceição dos Bugres e Helena Meireles, relevantes nomes das nossas artes, outras grandes mulheres são contempladas na atmosfera poética naveiriana.

Entretanto, é na pintura que vislumbramos as parcerias mais recorrentes. São várias as composições poéticas que, inspiradas em obras de outras mulheres, refletindo sobre as mesmas indagações, principalmente as que se referem à identidade sul-mato-grossense, aos ícones culturais desse Estado, e, ainda, à condição da mulher como personagem e produtora de arte. Nesse sentido, é a própria escritora que elucida as grandes artistas plásticas da região que ora inspiram o seu trabalho, ora transformam-se em grandes parceiras da co-irmandade artística:

A pintora com quem mais tenho feito “parceria” é sem dúvida, Terezinha Neder. Duas de suas temáticas me fascinam e constituem núcleos de minha obra poética: a primeira é a observação da vida simples, rural, os interiores das casas de fazenda, os costumes do sertanejo sul-mato-grossense. (...) Outro tema meu e de Terezinha é a retratação da mulher humilde, da mulher afogada pelo peso do trabalho doméstico, pelo difícil sonho de amar e ser amada. (...) Leonor Lage utilizou poema “FORMAS DE NU” (...) para abrir sua exposição de flores e mulheres nuas saindo de lírios e copos-de-leite (NAVEIRA, 1992, p. 55-59).

Sob esse prisma, várias outras artistas vão inspirando o trabalho poético de Raquel Naveira ao longo de seu percurso literário. Dentre elas, elucidamos a artista precursora das artes plásticas em Mato Grosso do Sul, Lídia Baís, por sua notabilidade nas artes plásticas do Estado. Para Naveira, Lídia será lembrada sempre como uma personagem enigmática, mulher frente ao seu tempo, hoje símbolo maior das artes plásticas sul-mato-grossenses. Em ensaio, na obra *Fiandeira* (1992), a escritora assim se expressa quanto à admiração que sentia pela artista:

Lydia foi uma personagem intrigante: uma artista de alma amarrada e flagelada, talento que desabrochou e foi abafado na marginalidade. Lembro-me bem dela. Fui sua vizinha durante muitos anos. Eu a via, às vezes, atravessando a rua, em direção à casa de seu irmão Bernardo: saia plissada, meia soquete, cabelos em cachos sob a boina, lenço terminado em laço no pescoço. Ela despertava em mim o fascínio e o horror que as crianças têm por seres fantásticos (NAVEIRA, 1992, p. 47).

A *pintura* de Lidia Baís, filha de uma das mais importantes famílias do antigo estado de Mato Grosso, a transportou para vários universos distintos, vislumbrados em seus estudos de reprodução, que não se limitavam em meras cópias, imprimindo as marcas características

de uma mulher que estava a frente de seu tempo. Segundo Paulo Roberto Rigotti, em *Imaginário e representação na pintura de Lídia Baís* (2009), o acervo cultural da artista é composto por:

[...] uma centena de obras de arte (pinturas e desenhos), três álbuns, contendo 21 discos gravados com composições da artista, móveis e objetos pessoais (cama, cadeira de balanço, cavaletes e palheta de pintura, pincéis, entre outros), fotografias, recortes de jornais, cartas, manuscritos, horóscopos, dezenas de exemplares originais do livro História de T. Lídia Baís, da oração Ofício Da Imaculada Conceição e dos três catálogos Lembranças do Museu de Baís publicados pela artista. (RIGOTTI, 2009, p.55)

Assim, sublinhamos que a admiração de Raquel por Lídia rendeu várias composições poéticas, inspiradas no conjunto de obras da artista e na própria história da *persona* Lídia Baís. Além do ensaio, “Lídia Baís”, o leitor encontrará durante toda a sua obra, outros poemas significativos que rememoram vida e obra da artista plástica. Dentre eles podemos citar: “Pensão Pimentel”, de *Via Sacra* (1989); “Confissão de uma monja”, de *Fonte luminosa* (1990) e “Sacristia”, de *Fiandeira* (1992). Entretanto, o poema que mais ilumina a imagem de Lídia no ato de sua pintura é “Casarão dos Baís”, de *Stella Maia e outros poemas* (2001):

[...]
Antes de ser abatido pelo trem,
Corro em direção ao casarão,
Abro a porta,
Um raio de sol entra pelo vão,
Vejo Lydia no centro da sala,
Lydia moça,
De cabelos cacheados,
Sob a boina,
Saia plissada,
Pele rosada,
Indiferente,
(Sou eu o fantasma)
Continua pintando
A imagem de uma mulher guerreira,
Joana D’Arc em seu cavalo;
(...)
(NAVEIRA, 2001, p. 99-100)

Raquel Naveira descreve o ambiente familiar de Lídia, bem como o seu ato composicional. Como um expectador que contempla um filme, o eu lírico naveiriano vai percorrendo os ambientes, fascinado por aquela *personagem intrigante*. O quadro que vai

sendo delineado por Lidia Baís e que o eu lírico descreve é *Joana D'arc* (s/d), mulher guerreira, que tão bem simboliza a pintora:



FIGURA 21 - BAÍS, Lidia. *Joana D'arc*, s/d.
FONTE: RIGOTTI, 2009, Anexo 3.4.

Lídia Baís é uma das artistas sul-mato-grossenses que mais enfocam o lugar da mulher em suas representações. Partilhando dessa mesma indagação, Raquel Naveira elege artistas como a pintora re-estabelecendo o lugar dessas mulheres na história da arte e na história cultural dos lugares de onde (e para onde) falam. Desse modo, a mulher vira agente de suas ideias, o que permite um redirecionamento da crítica, que passa a refletir sobre a perspectiva de gênero, de modo que: “[...] pensar as mulheres não como um objeto imanente aberto ao olhar do pesquisador, mas como participante de um processo no qual intervém uma imensa quantidade de variáveis” (SCHWANTES, 2010, p. 116).

Assim as mulheres artistas sul-mato-grossenses vão despontando para o mundo, levando impregnado em sua arte o seu lugar de enunciação. A descrição das paisagens do estado ora ocorre por meio da pintura, ora por meio das citações poéticas, e uma configuração plástico-literária se encarrega de representar o *locus* das artistas que a descrevem. A própria Lídia Baís, que tão pouco contemplou paisagens em suas composições, elege um lugar especial para imprimir o seu olhar diante das belezas do chão cultural ao qual pertence na tela intitulada *Pernambuco*⁶⁴ (s/d.):

⁶⁴ A tela intitulada *Pernambuco* focaliza um porto como se a pintora olhasse do rio para a margem do lado em que está a cidade, com a rua e as casas; uma construção ao fundo lembra uma catedral. Um pequeno barco do qual se vê uma parte, à direita de quem olha o quadro, lembra uma gôndola veneziana. Esse barco parece menor



FIGURA 22 – BAÍS, Lídia, *Pernambuco*, Lídia Baís. S/d. (Museu de Arte Contemporânea Neli Martins – MARCO, Campo Grande, MS).
FONTE: COUTO, 2009, p. 146

Contando uma história, essas produções artísticas sul-mato-grossenses vão reformulando a identidade dessa região, relatando causos, mitos, colorindo as paisagens, todas elas com os olhos voltados para o seu quintal, tal como sublinha Raquel Naveira: “[...] o meu desejo é ser uma pensadora livre, criar uma poesia universal, mas tenho consciência de que essa universalidade começa aqui, no meu quintal, onde tenho enterrados o meu coração e as minhas raízes” (NAVEIRA, 1992, p. 41). Dando as mãos aos artistas do Estado, em especial às mulheres que comungam o mesmo referencial identitário, a escritora se posiciona como uma porta-voz contumaz dos discursos que reafirmam o valor das artes de sua cultura, divulgando as representações artísticas de seu *locus* e afirmando que as representações de um povo também se formam através das mãos de uma mulher, seja por meio da escultura, da música, da pintura ou, em todas elas mescladas, entretecidas na literatura.

comparado com o navio tão grande quanto os prédios, que vai chegando, à esquerda, lançando fumaça. Quem observar uma fotografia do porto do Rio Paraguai, em Corumbá, verá que é parecido com o que Lídia Baís representa em seu quadro. É um registro pictográfico das águas do rio totalmente entrosadas com o meio urbano, típicas da região do Pantanal sul-matogrossense. (Cf. COUTO, 2009, p. 146)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De repente,
O Arlequim foi sumindo,
Desaparecendo
Ao som de guizos,
A menina transformou-se em colombina,
Uma bela colombina,
Misto de anjo e mulher,
O castelo virou pátio,
Plano,
Superfície de página,
Nas mãos segurou sua sina:
Um fio cor-de-rosa
Escorrendo como um rio,
Um filete de sangue.

Raquel Naveira,
“Fiando no papel”, p. 82⁶⁵

⁶⁵ O poema foi extraído da obra *Casa de tecla* (1998) e é inspirado nas obras da artista plástica campo-grandense Ana Zahram (NAVEIRA, 1998, p. 79-82).

A poesia vela as imagens do mundo. Ela vê e faz ver por seu poder de palavra. As imagens, guardadas nas palavras, tornam-se visíveis pela força dinamogênica da própria palavra. Combinadas em jogos translativos, elas liberam as imagens, e a poesia, revestida de olhos, fornece a visão do que estava velado. E ela o faz pela metáfora.

Valdevino Oliveira,
Poesia e Pintura: uma diálogo em três dimensões, 1999, p. 162.

Tecla morava na casa da melancolia
Entre pianos,
Pingentes de cristal
E partituras rasgadas.

Raquel Naveira,
Casa de tecla, 1998, p. 79

Apresentada a personagem principal, *Tecla*, Raquel Naveira abre as portas de sua obra *Casa de tecla* (1998), convidando o leitor a adentrar num universo repleto de partituras rasgadas e iluminuras, ilustradas pela artista plástica Ana Zahram. Entretecendo literatura e outras artes, Raquel Naveira compõe nesta coletânea de poemas uma atmosfera intermediária, que termina por vislumbrar um universo pictórico, ressignificado nos versos da escritora. Na superfície da página vão surgindo desenhos, formas e alguns resquícios das cores locais, expressando as artes e o seu entorno cultural.

Como vimos no decorrer desta dissertação, ao compor alguns textos poéticos, Raquel Naveira demonstra grande sensibilidade plástica, com significativo conhecimento pictórico, unindo cores e letras num só processo artístico. São vários os poemas em prosa que nos transportam às obras plásticas, proporcionando uma gama de imagens que representam obras primas de pintores regionais. Deste modo, a relação entre literatura e pintura disposta na poética de Raquel Naveira se tornou tema-chave de nossa pesquisa. Assim, procuramos acentuar o encontro entre essas artes, também co-irmãs pela perspectiva de uma cor local.

Instigados pela procura de uma identidade sul-mato-grossense, retratada nas relações entre a literatura naveiriana e as artes plásticas do entorno pantaneiro, adentramos em outras obras, caminhando entre os limiares e as fronteiras simbólicas do Estado, emolduradas pelo espaço da palavra e do traço. Por estes caminhos, deparamos com uma rica fonte literária que partilha inumeráveis paisagens pictóricas, conduzindo ao conhecimento amplo de outras

manifestações artísticas, por sinal, muito profícuas, não somente no estado de Mato Grosso do Sul, mas também em suas bordas, tal como mergulhamos em obras de artistas do estado de Mato Grosso.

No primeiro capítulo, “Resquícius de cores: literatura, arte e cultura”, investigamos outras possibilidades de leitura do conhecido aforismo de Souriau “A arte são todas artes”, de forma a validarmos que importantes rupturas na linha de pesquisa que engloba as correspondências interartísticas ocorreram, re-situando reflexões acerca do não-lugar da arte. Conforme observamos, há um redirecionamento teórico referente aos estudos Interartísticos que, como vimos em Claus Clüver , entre outros, agora revisitaram e deram nova luz aos Estudos Intermidiáticos, passando a englobar outras esferas artísticas, não contempladas anteriormente.

À luz de teorias da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais salientamos, também, o olhar da crítica para as bordas e seus limiares, reforçando a ideia da valorização das produções artísticas e culturais do lugar de pertencimento dos mesmos. Os limiares que ligam ambas as teorias abrem um amplo leque para essas culturas locais, antes marginalizadas, excluídas pelo eixo eurocêntrico, que agora, reivindicam seu lugar. Observamos ainda que ao validar as produções artísticas e culturais desses *locus*, teóricos e críticos direcionam o olhar para pesquisas inconcebíveis anteriormente, rearticulando fronteiras intermidiáticas, possibilitando um variegado repertório de pesquisas que visam produções preponderantemente regionais.

No segundo capítulo, “Cores locais, poéticas de fronteira e deslindamentos culturais: inter-relações e convergências”, amparados nos conceitos de regionalismo, adentramos ao universo artístico do Estado de Mato Grosso do Sul, salientando as produções literárias e pictóricas dessa região e de suas fronteiras. Encontramos no relato e nas memórias da menina *Rute*, da obra *Pele de jambo* (1996), recortes importantíssimos da formação híbrida de nosso estado, de nosso chão cultural, palco de eventos históricos, de mitos e de lendas. E ao relembrar as *memórias de Rutinha*, também da obra aludida, visualizamos as formas múltiplas de contar as histórias desse *locus* cultural.

Constatamos ainda que Raquel Naveira frequentemente busca, para sua inspiração poética, obras de artistas da região centro-oeste que retratam os símbolos e linguagens próprias desse entorno cultural. Aliados, esses artistas utilizam o seu modo de fazer arte para dizer além das palavras, além das imagens, pois, intertextualizadas as artes ganham força

discursiva, que podem propiciar a formação de uma identidade cultural. Sob este prisma, as obras de João Sebastião Costa, que serviram de inspiração poética para a escritora, intertextualizam ou intermediatizam a onça, ícone maior da pintura do artista, para elegê-la como figura emblemática e símbolo da cultura mato-grossense. Esse movimento de inter-relações entre a literatura naveiriana e a obra pictórica de João Sebastião Costa caracterizam, portanto, o constante trânsito entre os Estados.

No terceiro e último capítulo, “Entre pena e pincel: composições naveirianas”, por meio de leituras comparativas percorremos os modos pelos quais os artistas plásticos pintam os limiares de Mato Grosso do Sul, redesenhando a paisagem do entorno pantaneiro. Ao olharmos para artes que se inter-relacionam mutuamente, observada a recorrência pictórica na poética da escritora, selecionamos um *corpus* para averiguarmos em que medida essas correspondências aconteciam, retratando o entorno dos artistas que dialogavam com Raquel Naveira. Assim, deslindamos cores, vislumbramos *onças, aves, bois*, até mergulharmos na profundidade das águas pantaneiras, encontrando *camalotes, guavirais e jaburus*.

Com efeito, ao aceitar a instigante provocação de analisar, ao lado de *Casa de tecla* (1998), obra da qual extraímos a epígrafe que encima estas Considerações, algumas das principais obras de Raquel Naveira, surpreende-nos, no final, a comprovação de que a seleção desses textos resultou exitosa, principalmente por ter nos mostrado notável competência intratextual nos versos naveirianos. Satisfaz-nos reconhecer que o *corpus* estudado, bem como o nome da escritora sul-mato-grossense Raquel Naveira fazem juz a um lugar de destaque na literatura brasileira contemporânea, não só à literatura regionalista sul-mato-grossense.

Desse modo, atendendo aos objetivos dessa dissertação, constatamos que a poética da escritora Raquel Naveira reconhece nos artistas co-irmãos regionais a similitude das propostas culturais que defende, divulgando, ao mesmo tempo, as produções desses artistas. Muitos deles ganham lugar expressivo na literatura da escritora, de modo que suas obras passam a figurar numa contínua relação de troca. Refletir sobre o ato criador de Raquel Naveira, contemplando o universo pictórico de outros artistas, é associar um diálogo entre sujeitos que, ao mesmo tempo em que elaboram um apurado exercício artístico, também mostram-se como representantes das artes, da memória e da cultura sul-mato-grossense. Dona de universo artístico particular, Naveira poderia ser lembrada pela presença da mulher artista que engrandece as condições da arte literária, tal como nos lembra Virginia Woolf (2009), que afirmara: “[...] para escrever um grande romance, é necessário à escritora, ao se defrontar com

uma ‘situação’, mais que roçar superfícies, ‘mergulhar o olhar até as profundezas’” (*apud* ZOLIN, 2009, p. 223).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1- de Raquel Naveira

NAVEIRA, Raquel. *Abadia*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

____. “Artes plásticas e poesia”. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

____. “Bovinocultura e literatura”. In: _____. *Revista Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande: Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, n. 5, set. 2004.

____. *Casa de tecla*. São Paulo: Escrituras, 1998.

____. *Casa e Castelo*: poemas dos livros *Casa de tecla* e *Senhora*. São Paulo: Escrituras, 2002.

____. *Caminhos de bicicleta*. São Paulo: Miró, 2010.

____. *Canção dos mistérios* - poemas inspirados no rosário. São Paulo: Paulus, 1994.

____. *Caraguatá*: Poemas inspirados na Guerra do Contestado. Dourados: Fundação Cultural R. Sovierzoski, 1996.

____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

____. *Fonte luminosa*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

____. *Guerra entre irmãos* - Poemas inspirados na Guerra do Paraguai. Campo Grande: Edições Independente, 1993.

____. *Intimidades transvitas*. São Paulo: Escrituras, 1997.

____. *Maria Egpcíaca*. Campo Grande/MS: editora UCDB, 2002.

____. *Mulher samaritana*. Aparecida/SP: Santuário, 1996.

____. *Nunca te vi*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991

____. *O arado e a estrela*. Campo Grande/MS: editora UCDB, 1997.

____. *Pele de jambo*. Belo Horizonte: RHJ, 1996

____. *Portão de ferro*. São Paulo: Escrituras, 2006.

____. *Sob os cedros do senhor* – Poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul (1994)1994.

____. *Senhora*. São Paulo: Escrituras, 1999.

____. *Sonho a quatro remos*,1981

____. *Stella Maia e outros poemas*. Campo Grande: Editora UCDB, 2001.

____. *Tecelã de tramas: ensaios sobre interdisciplinaridade*. Campo Grande/MS: editora

UCDB, 2004.

____. *Via sacra*. Campo Grande: Sergraph, 1989.

____. *Xilogravuras*. São Paulo: Escrituras, 2001.

Raquel Naveira. **Artes plásticas**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <grazi_alveslima@hotmail.com> em 03 set. 2009³⁵

2 - Sobre Raquel Naveira

BUSCIOLI, Gleiciane; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Literatura e cultura: inter-relações identitárias na região sul-mato-grossense. In: SANTOS, P.S.N. dos. (org.) *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006. p. 107-120.

CHISINI, J. Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos. In: SANTOS, P.S.N. dos; RUSSEF, I.; MARINHO, M. (org.). *Ensaio farpados: Arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2ª ed. rev. e ampl. Campo Grande: Editora UCDB / Editora UFMS, 2004, p. 173-187.

____. Raquel Naveira: a fiandeira de textos. In: NAVEIRA, Raquel. *Stella Maia e outros poemas*. Campo Grande: Editora UCDB, 2001. p. 13-40.

____. Intercâmbios e multimídia nas comunicações de Raquel Naveira. In: SANTOS, P.S.N. dos. (org.). *Divergências e convergências em Literatura Comparada*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004. p. 221-230.

DINIZ, Lemuel de Faria. *Vertentes histórico-regionais-culturais na poética de Raquel Naveira*. 2006. 165 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul / Campus de Três Lagoas, 2006.

DORSA, Arlinda Cantero. *As marcas do regionalismo na poesia de Raquel Naveira*. Campo Grande: UCDB, 2001.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Especial 2”, 29/06/2002. *Apud* CHISINI, J. Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos. In: SANTOS, P.S.N. dos et al. (org.). *Ensaio farpados: Arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2ª ed. rev. e ampl. Campo Grande: Editora UCDB / Editora UFMS, 2004, p.173-187.

³⁵ Referente ao poema “As onças de João Sebastião”.

MENEZES, Edna. “Raquel Naveira: emblema sagrado da poesia sul-mato-grossense”. *Jornal de poesia*. p. 1-25. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/raquelnaveira.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2011.

RAMALHO, Christina. A reintegração histórica através do lirismo sintético – Raquel Naveira. In: RAMALHO, C. *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005, p. 141-150.

ROSA, Maria da Glória Sá. Raquel Naveira: o intermitente apelo ao coração da poesia. In: ____; NOGUEIRA, Albana Xavier. *A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores*. Campo Grande: Life, 2011. p. 208-219.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Raquel Naveira: a fiandeira da fronteira. In: _____. *Fronteiras do local: Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande; MS: Ed. UFMS, 2008. p. 75-82.

3 – Bibliografia Geral

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS; Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Angel Rama. In: ABDALA Jr., Benjamin. (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ALVES, Gilberto Luiz. Ilton Silva: a celebração do trabalhador. In: *Revista Cultura em MS*. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, n. 1, 2008. p. 51-53.

BARZOTTO, Leoné Astride. *Interfaces culturais: The ventriloquist's tale & Macunaíma*. 2008. 244 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

____. O entre - lugar na literatura regionalista: articulando nuances culturais. *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, Dourados, v. 4, n.7. p. 23-37, jan. / jun. 2010.

- _____. O universo feminino revelado nos contos de Marina Colasanti. *Revista Línguas & Letras*. 2008. p.189-200. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/1316/1069>. Acesso em: 20 jun. 2011.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. Entre saudades e contaminações: o artista à procura de um olhar perdido em Mato Grosso do Sul. *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, Dourados, v. 4, n.7. p. 181-295, jan. / jun. 2010.
- _____. O boi como personagem da obra de arte sul-mato-grossense contemporânea “desde” a estética da modernidade. *Quadrant*. Centre de Recherche LLACS – Recherche em études lusophones Université Paul-Valéry – Montpellier III. France. 2011. p. 227-255.
- BESSIÈRE, Jean. Centro, Centros: novos modelos literários. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOSO, Mauricio. (org.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 13-35.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 67-97.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2010.
- _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- _____. Lugar e função da literatura comparada nos processo de integração cultural. In: *Revista Gláuks*. Revista de Letras e Artes. Departamento de Letras e Artes da UFV. vol. 1, n. 1, jul. / dez. 1996. p. 13-20.
- CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 319- 325.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CORTEZ, Clarice Zamorano. Literatura e pintura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.
- COSSON, Rildo. A contaminação como estratégia comparatista. Belo Horizonte, 2002. Disponível em <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado09.htm>> Acesso em 16 de maio de 2009.
- COSTA, João Sebastião. *Retina pagã*. Cuiabá: Editora UFMT, 2005.

COUTINHO, Eduardo F. Mutações do comparatismo no universo latino-americano: a questão da historiografia literária. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2010. p. 31-41.

_____. A literatura comparada e o contexto latino-americano. *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, Dourados, v. 2, n.3. p. 21-31, jan. / jun. 2008.

COUTO, Alda Maria Quadros do. Tendências estético-políticas nas artes pantaneiras: uma leitura ecocrítica. In: SANTOS, Paulo S. Nolasco dos. (org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2009. p. 129-152.

_____. Os pincéis kafkianos de João Sebastião. *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, Dourados; MS, v. 1, n. 2, p. 33-56, jul. / dez. 2007.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: Revista *Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006. p. 11 – 41. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf. Acesso em: 6 setembro 2010.

_____. Intermedialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et alli (org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209 – 232.

_____. Estudos interartes. In: *Literatura e Sociedade 2. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997.

DICKE, Ricardo Guilherme. Um novo mundo. In: *Catálogo do Projeto Retina Pagã: exposição individual de João Sebastião Costa*. Cuiabá: Editora UFMT, 2005. s/p.

DINIZ, D. C. B.; COELHO, H. R. Regionalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 415-433.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FIGUEIREDO, Aline. Por uma identidade Ameríndia. In: *Catálogo do VI Salão de Arte plásticas de MS: por uma identidade Ameríndia*. Campo Grande: FCMS /SESC, 1987.

_____. *Artes plásticas no centro-oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

_____. João Sebastião e a retina da memória. In: *Catálogo do Projeto Retina Pagã: exposição individual de João Sebastião Costa*. Cuiabá: Editora. UFMT, 2005. s/p.

_____. *A propósito do boi*. Cuiabá: UFMT, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita M. G. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 189-206.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília, n. 21, ano 15. p. 33-45. 2006.

JOZEF, Bella. O lugar da América. In: JOBIM, José Luís (org.). *Sentido dos lugares*. Rio de Janeiro: Abralic, 2005. p. 114-129.

KRYSINSKI, Wladimir. Narrativas de valores: os novos actantes da *Weltliteratur*. In: _____. *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do Século XX*. São Paulo: Perspectivas, 2007. p. 1-14.

LEITE, Mário Cezar Silva. (Prefácio) De Istambul a Dourados: entre fronteiras e dardanelos. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (org.). *Literatura, arte e cultura na fronteira sul-mato-grossense*. Dourados, MS: Seriem, 2010. p. VII-XVIII.

LIMA, Grazielli Alves de. *Fiando imagens: aspectos pictóricos na poética de Raquel Naveira*. 2009. 40 f. Monografia (Especialização) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2009.

_____. Considerações interartísticas na poética de Raquel Naveira. In: *Revista Interletras*. Unigran, Dourados. v.2, jan. / jul. 2010. p. 1-11.

_____. As onças de “João Sebastião”: representações do feminino na poética de Raquel Naveira. In: *Revista Crioula*. Revista eletrônica dos alunos de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, São Paulo, nov , p. 1-14. 2010.

_____. Poéticas do feminino: resquícios de cores na literatura de Raquel Naveira. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, Brasília, v.20, n.31, p. 259-282

_____. Raquel Naveira: Linguagem e pictóricos sinais. In: *I Colóquio NECC – Projetos Críticos na Pós-graduação Literários*. Edgar Cezar Nolasco dos Santos et. al. (org.). Campo Grande. *Anais...* UFMS: Campo Grande, 2010. p. 310-323.

____. Representações do feminino: “As onças de João Sebastião”. In: 3º *Seminário América Latina*. Campo Grande. *Anais...* UFMS: Campo Grande, 2010. p. 1-8.

____. Um Olhar Interartístico: Raquel Naveira e Lídia Baís. In: *MOEBIUS*. Adna Candido de Paula et.al (org.). Dourados. *Anais...* UFGD: Dourados, 2010. p. 1-10.

____. Imagem e Identidade: as mulheres indígenas de “Bugras”. In: 1º *CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários - 4º CIELLI - Colóquio de Estudos Linguísticos e Literário*. Alice Áurea Penteadó Martha et. al. (org.). Maringá. *Anais...* UEM: Maringá, 2010. p 1-9.

LIMBERTI, Rita de Cássia Pacheco. *Discurso indígena: aculturação e polifonia*. Dourados: UFGD, 2009.

MACIEL, Alexandre. Jorapimo: arte sem sombra. In: *Revista Cultura em MS*. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, n. 1, 2008. p. 27-29.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 69-88, 1992.

MATTE, Neusa da Silva. *One art, múltiplas formas: tradução como mediação entre poesia e pintura na obra de Elizabeth Bishop*. 414 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC / UFMS, 1991.

____. E se a beleza não for convulsiva? In: PIRES, Antônio Donizeti; FERNANADES, Maria Lúcia Outeiro. (org.) *Matéria da poesia: crítica e criação*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório M425 Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 121-134.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORAIS, Frederico. I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização. In: *Margens. Revista de Cultura*, Belo Horizonte; Buenos Aires; Mar del Plata, n. 1 p. 58-65, jul. 2002.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 42-65., jul.- dez, 2006. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_wm.pdf. Acesso em: 20 jun. 2011.

NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. São Paulo: Editora Difel, 1984.

NOLASCO, Edgar César. Luto e melancolia no canto da seriema do cerrado: por uma identidade da crítica cultural local. In: *Caderno de estudos culturais*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, v. 1, n. 1. p. 29-49, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas. In: *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 5, p. 11-21, 2007.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

OLIVEIRA, Vera Beatriz M. Bertol de. Paralelos poético-pictóricos entre o conto de fadas *A pequena vendedora de fósforos* e o quadro *A lavadeira*. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 1, 2008. p. 203-219. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/861/806>. Acesso em: 20 jun. 2011.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

PEDROSO Jr., Neurivaldo Campos. *Literatura e pintura: correspondências interartísticas em Passeio ao farol*, de Virginia Woolf. 242 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. Estudos Interartes: uma introdução. *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, n. 5 Dourados, MS: Ed. UFGD, p. 103-111, 2009.

PERRONE-MOISES, Leyla. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *2º Congresso Abralic*. v.1, 1981, p. 60-66. *Anais...*

PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Trad. Irene Kallina, Liege Rinaldi. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

_____. A América Latina como arquivo literário. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 353-367.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

- RIBEIRO, Antonieta Jaci Machado. Leitura e Leituras. In: GOMES, André Luís. (org.) *Entre textos: ensaios sobre literatura, cinema, semiótica, educação e música*. São Paulo: Antiqua, 2004. p. 63-78.
- RIGOTTI, Paulo Roberto. *Imaginário e representação na pintura de Lídia Baís*. Dourados: Editora UEMS / Editora UFGD, 2009.
- ROSA, M.G. S.; NOGUEIRA, A. X. *A Literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores*. Campo Grande, MS: FIC/MS – Fundo de Investimentos Culturais, 2011.
- ROSA, M.G.S; DUNCAN, I. *A música de Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: FIC/ MS – Fundo de Investimentos Culturais, 2009.
- ROSA, M. G. S., DUNCAN, I., PENTEADO, Y. (org.) *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, 2005.
- ROSA, M. G. S. Lembranças de Conceição dos Bugres. *Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande, n.18, dez. 2010.
- _____. Humberto Espíndola sobrevoa o tempo e o domina. In: *Folder Pinturas Recentes – Espaço Cultural Humberto Espíndola*. Shopping Campo Grande, abr./mai, 2002.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das idéias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Paulo S. N. Regionalismo: a reverificação de um conceito. *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, Dourados, v. 1, n. 2. p. 13-32, jul. / dez. 2007.
- _____. *Fronteiras do local: Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande; MS: Ed. UFMS, 2008.
- _____. (org.). *Literatura, arte e cultura na fronteira sul-mato-grossense*. Dourados, MS: Seriema, 2010.
- _____. Tendências da Literatura Comparada na contemporaneidade. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOSO, Mauricio.(org.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. p. 271-308.
- _____. Pesquisa, interseções e produção do conhecimento em Literatura Comparada hoje. *Revista da ANPOLL*. Estudos literários: limites e interseções. Brasília, DF: ANPOLL, v.30, n.30, Jan./Jul 2011, p. 162-190.

SANTOS, Paulo S. N.; LIMBERTI, Rita de C. P. Ecocrítica e/ou crítica cultural verde: a identidade construída pelo pertencimento. In: RIGOTTI, Paulo R. (org.). *UNIARTE: textos escolhidos*. Dourados, MS: Editora Seriema, 2009. p. 169-181.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHWANTES, Cíntia. Genealogias de gênero: orientações de dissertações e teses no GT A Mulher na Literatura. In: STEVENS, Cristina. *Mulher e Literatura – 25 anos: Raízes e Rumos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

_____. Entre cores e linhas: o espaço da literatura brasileira contemporânea. In: _____. (org.) *A mandala e o caleidoscópio: ensaios de literatura brasileira contemporânea*. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFPel, 1999, p. 7-11.

SILVA, Antônia Andréia Rafael da. *Da dor infinita: das relações entre literatura e arte nas obras de Frida Kahlo e de Sophie Calle*. 125 f. Dissertação (Mestrado) –Universidade do Porto, 2007. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/35306>. Acesso em: 20 jun. 2011.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Paisagens do Dom e da Troca*. Porto Alegre: Literalis, 2009.

SIMONI, Karine. Notas sobre a relação entre poesia e artes figurativas no pensamento de Ugo Foscolo. In: *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, Dourados; MS, v. 4, n. 7, p. 169-180, jan. / jun. 2010. p. 170. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/572>.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Crítica cultural em ritmo latino. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.). *Literatura / Política / Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. “Paisagens de areia”. Ensaio apresentado em mesa-redonda durante o XVIII Congresso Internacional da AILC/ Associação Internacional de Literatura Comparada. Rio de Janeiro, 2007, 23 f. Mimeografado.

STEINER, George. O que É Literatura Comparada?. In: _____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ZOLIN, Lúcia. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.

WOOLF, Virginia. Walter Sickert: uma conversa. *Revista Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, v.3, p. 197-207.



Paisagem sem título. Lídia Baís. Óleo s/tela. Aprox.1919.
(Museu de Arte Contemporânea Neli Martins – MARCO, Campo Grande, MS).

Minha alma
Não tem divisas:
Nem rio,
Nem colinas,
Nem verde frio,
É um chapadão,
Um areal,
Um sertão
Confinado e sem canal.

Raquel Naveira, “Limites”, de *Casa de tecla*, p.44