

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

ISABELLA BANDUCCI AMIZO

POÉTICA DOS BUGRES
uma incursão sobre arte, identidade e o outro

Campo Grande – MS
Junho-2015

ISABELLA BANDUCCI AMIZO

POÉTICA DOS BUGRES
uma incursão sobre arte, identidade e o outro

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Adélia Menegazzo.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

Campo Grande – MS
Junho de 2015

ISABELLA BANDUCCI AMIZO

POÉTICA DOS BUGRES
uma incursão sobre arte, identidade e o outro

APROVADA POR:

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

ANGELA MARIA GUIDA, DOUTORA (UFMS)

BIAGIO D'ANGELO, DOUTOR (UNB)

Campo Grande, MS, 30 de novembro de 2015.

AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho, ao longo de dois anos pude contar com o apoio e a colaboração fundamentais de pessoas que, de diferentes maneiras, viabilizaram sua execução ou tornaram a jornada, nem sempre simples, mais leve e bastante prazerosa.

Primeiramente, e acima de tudo, agradeço à minha família. Minha mãe, por ser sempre a minha referência e maior incentivadora, por todo amor e compreensão. Às minhas irmãs, Heloísa e Isadora, as melhores amigas que, mesmo longe, nunca deixaram de estar presentes e participar de cada etapa com muita atenção e carinho. Ao meu pai, com sua sempre peculiar afetividade, e à minha avó, por sua ternura e cuidado. Agradeço também ao Edson, com todo o meu afeto, pelo apoio, parceria, paciência, por tanto amor e por sempre confiar em mim. Em especial, agradeço à Alice por encher, todos os dias, o meu coração de alegria.

Meus agradecimentos à professora Angela Guida, do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS, pela disponibilidade e pelas importantes sugestões ao longo do processo de pesquisa. Aos colegas de turma Fernanda, Vanessa, Marinez, William Souza, Willian Rolão e Solange, agradeço pelos cafés, pelas trocas, pelo compartilhamento de êxitos e angústias. Agradeço, do mesmo modo, aos parceiros do “Grupo de Estudos Literários e Culturais: memória e contemporaneidade”, pelas valiosas discussões que tanto colaboraram com as minhas reflexões.

Ao Alexandre Sogabe, agradeço por abrir as portas do MIS e pelo fornecimento de materiais de pesquisa, assim como à Tainá Jara, pela disponibilização de seu trabalho sobre Conceição, e à Luciana Scanoni, pelas sugestões de bibliografia e empréstimos de materiais, essenciais para a realização do projeto. De maneira especial, agradeço ao Álvaro Banducci Júnior, por contribuir ao longo de todo o processo de elaboração e execução do trabalho e, mais que isso, por estar sempre presente.

Por fim, agradeço à FUNDECT e à CAPES pelo financiamento ao projeto e, com toda minha admiração e gratidão, à minha querida orientadora Maria Adélia Menegazzo, pelas aulas, reuniões, discussões, conversas e todos os demais momentos em que me permitiu aprender e me serviu de inspiração para continuar.

*Uma das incontáveis iminências da arte é sua
possibilidade de nos conter: sua potência de criar
comunhão no diálogo, na interlocução, na diferença.
(Luis Pérez-Oramas)*

RESUMO

Conceição Freitas da Silva nasceu em 1914 e ainda criança mudou-se para Mato Grosso do Sul. Dona de casa semialfabetizada, acostumada aos trabalhos pesados da roça, teve sempre uma vida simples e modesta. Durante a década de 1960, Conceição começa a produzir esculturas, as quais recebem o nome de bugres. Tidos, a princípio, como peças artesanais, as esculturas começam a ganhar espaço em museus e proporcionam à artista reconhecimento nacional e internacional, tornando-se, posteriormente, um dos ícones da arte sul-mato-grossense. A proposta deste trabalho é compreender a trajetória da obra de Conceição, analisando a mudança de *status* pela qual passa e seus diferentes significados desde o início de sua produção, partindo de artesanato à obra de arte, e de obra de arte à marco identitário do estado. O trabalho tem ainda como intuito analisar o contexto em que a obra é desenvolvida, um estado de costumes e produção agropecuária, refletindo sobre questões que permeiam sua realização e valorização.

Palavras-chave: bugres; arte; sociedade; identidade; Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

Conceição Freitas da Silva was born 1914 and, still a child, she and her family moved to Mato Grosso do Sul. She was an illiterate homemaker, used to heavy fieldwork. During the 1960's, Conceição began to produce sculptures, which received the name "bugres". At the beginning, the sculptures were seen as craftwork, but then they make room in museums and with it, the artist reached national and international recognition, becoming, after that, one of the icons of the art from Mato Grosso do Sul. This research intends to understand the trajectory coursed by Conceição's work, thinking about its *status* changes and the different meanings since the beginning, from craftwork to art, and then from art to identity mark of the region. The research has also the purpose of analyzing the political, social, economic and cultural context in which Conceição's work is produced, a state with agriculture and livestock habits and production, thinking over questions that permeate its accomplishment and valorization.

Keywords: bugres; art; society; identity; Mato Grosso do Sul.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	09
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: O CAMINHO PERCORRIDO PELOS BUGRES.....	19
1.1. Primeiros passos: o início da produção artística.....	22
1.2. A consagração: os bugres como obra de arte e marca identitária.....	39
CAPÍTULO 2: OBRA DE ARTE E A RELAÇÃO ARTE-SOCIEDADE.....	51
2.1. Arte e sociedade: o olhar como um sentido histórico-cultural.....	54
2.2. Conceitos e categorizações: a relação com a arte do outro.....	67
2.3. Critérios de definição: arte e os bugres de Conceição.....	76
CAPÍTULO 3: O BUGRE NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE MATO GROSSO DO SUL	89
3.1. Contradições: a divisão do estado e suas marcas identitárias.....	97
3.2. Identidade: alguns apontamentos teóricos.....	107
3.3. Relação arte-identidade: os bugres como marca de identidade.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Fotografia. Conceição Freitas da Silva e seus bugres. Reprodução: FIGUEIRDO, <i>Artes Plásticas no Centro-Oeste</i> , 1979.	26
Figura 2: Fotografia. Bugres fotografados por Aline Figueiredo, em 1970. Reprodução: FIGUEIREDO, <i>Artes Plásticas no Centro-Oeste</i> , 1979).	28
Figura 3: Fotografia. Bugres fotografados por Aline Figueiredo, em 1976. Reprodução: FIGUEIRDO, <i>Artes Plásticas no Centro-Oeste</i> , 1979.	30
Figura 4: Fotografia. Bugres da coleção particular Maria da Glória Sá Rosa, com bugrinho preto. Reprodução: JARA, <i>Conceição</i> , 2013.	31
Figura 5: Fotografia. Bugre de pedra-sabão. Coleção particular Margarida Marques. Reprodução: JARA, <i>Conceição</i> , 2013.	31
Figura 6: Fotografia. Bugres do acervo da Galeria Estação (São Paulo, SP), com bugrinhos pretos à direita. Foto: Evandro Prado, 2014.	32
Figura 7: Fotografia. Bugres do acervo do Memorial dos Povos Indígenas (Brasília, DF). Foto: Isabella Banducci Amizo, 2015.	34
Figura 8: Fotografia. Detalhe das etiquetas de catalogação. Bugres do acervo do Memorial dos Povos Indígenas (Brasília, DF). Foto: Isabella Banducci Amizo, 2015.	35
Figura 9: Ilustração. Ídolos de madeira e pratos de terracota com fundo de desenho ornamental kadiwéu. Reprodução: BOGGIANI, <i>Os Caduveo</i> , 1945.	36
Figura 10: Fotografia. Ídolos de madeira kadiwéu. Reprodução: BOGGIANI, <i>Os Caduveo</i> , 1945.	37
Figura 11: Fotografia. Abílio Antunes esculpindo e peças prontas à esquerda. Reprodução: ROSA, <i>Revista ARCA</i> , 1995.	39
Figura 12: Fotografia. Mariano e bugres por ele esculpidos. Reprodução: TEIXEIRA, <i>Mariano</i> , 2007.	40
Figura 13: Fotografias. Bugres esculpidos por Conceição Freitas da Silva no acervo do MARCO (Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul). Bugres esculpidos por Mariano em vitrine de loja de artesanatos no Shopping Norte Sul Plaza, Campo Grande – MS (Fotos: Isabella Banducci Amizo, 2015).	41
Figura 14: Imagem veiculada no site de notícias campograndenews.com.br, no dia 07 de outubro de 2013.	46

Figura 15: Diferentes usos da imagem do bugre. Frente e verso da capa de um CD-ROM do Programa de Pós-Graduação em Doenças Infeciosas e Parasitárias, da UFMS, 2013 (Acervo: Isabella Banducci Amizo). Fotografia de móvel exibido na mostra “Morar mais por menos 2013”, em Campo Grande/MS (Foto: campograndenews.com.br). Cartão postal comemorativo dos 100 anos de Campo Grande, com fotografia de Marcelo Marinho (Acervo: Isadora Banducci Amizo).	48
Figura 16: Cartazes: cartaz de divulgação da Rádio Educativa FM 104; e cartaz do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande.	49
Figura 17: Ensaios e colagens do artista Wagner Thomaz (2012).	49
Figura 18: Grafite de Anelise Godoy, Campo Grande/MS. Foto: Isabella Banducci Amizo (2014).	50
Figura 19: Grafites de Alexandre Ribeiro, Campo Grande/MS. Fotos: Alexandre Ribeiro (s.d.).	50
Figura 20: Tela. Edouard Manet. “Olympia”. 1863. Óleo e carvão. 130 x 190 cm. Paris. Musée d’Orsay.	62
Figura 21: Tela. Tarsila do Amaral. “Urutu”. 1928. Óleo sobre tela. 60 x 77cm. Rio de Janeiro. Coleção particular.	64
Figura 22: Tela. Alfredo Volpi. “Elementos de fachada e bandeirinha”. Década de 1960. Têmpera sobre tela. 108 x 72,5cm. São Paulo. Coleção particular.	65
Figura 23: Arthur Bispo do Rosário. “Roda da Fortuna”. s.d. Montagem escultórica - ferro, madeira e saco plástico. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Rio de Janeiro.	70
Figura 24: Imagem da exposição “O primitivismo na arte do século XX”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, em 1984. Disponível em: http://www.arsgravis.com/	73
Figura 25: Tela. José Antônio da Silva. “Não durmo no ponto”. 1984. Óleo sobre tela. 55 x 38,5cm. Reprodução fotográfica Gerson Zanini.	80
Figura 26: Tela. Humberto Espíndola. “Bovinocultura”. 1969. Óleo e acrílica sobre tela. 80 x 119,8 cm. São Paulo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.	113
Figura 27: Tela. Humberto Espíndola. “O sopro”. 1978. Óleo sobre tela. 130 x 160cm. Campo Grande. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MARCO-MS.	114

Figura 28: Tela. Jorapimo. “O pantaneiro” (Retirada de www.riosvivos.org.br . Sem referências).115
Figura 29: Tela. Carla de Cápua. “Vendedora de cerâmica terena”. 2003. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO).115
Figura 30: Tela. Henrique Spengler. “Guaicuru II”. 1997. Cotton. 60 x 40 cm. Museu de Arte Contemporânea Olho Latino, Estância de Atibaia – SP.118

INTRODUÇÃO

Conceição Freitas da Silva nasceu em 1914 no interior do Rio Grande do Sul. Ainda criança mudou-se com os pais para Mato Grosso do Sul, então estado de Mato Grosso. Casou-se, teve dois filhos e viveu uma vida simples e modesta, habitando, até seus últimos dias de vida, uma casa na periferia da capital, Campo Grande. Era uma dona de casa semianalfabeta, acostumada aos afazeres domésticos e a trabalhos pesados da roça, como cortar lenha. Em meados da década de 1960, Conceição dá início a uma produção que lhe proporcionou reconhecimento internacional e que a tornou um dos símbolos da arte sul-mato-grossense: a criação de esculturas, as quais foram denominadas bugres.

Os bugres de Conceição são considerados, hoje, uma das principais peças da arte de Mato Grosso do Sul, juntamente com, por exemplo, a obra de artistas como Humberto Espíndola e Lídia Baís, e também das cerâmicas indígenas terena e do grafismo kadiwéu. Sua imagem é amplamente difundida e utilizada desde a publicidade até em materiais do poder público. Ainda em vida, a escultora pôde ver suas peças obterem reconhecimento, sendo levadas para museus e, ainda, visadas por turistas de diferentes estados e países que visitam a região. A despeito desse reconhecimento, Conceição morreu pobre, e após a sua morte, em 1984, a produção dos bugres teve prosseguimento através de seu marido, Abílio, e de seu neto, Mariano, que dá continuidade ao trabalho seguindo os mesmos moldes e estilos iniciados pela avó. Entretanto, enquanto as esculturas de Conceição apresentam peculiaridades variáveis (mãos para cima, braços abertos ou cabeça inclinada), aquelas produzidas por seus continuadores seguem um formato padrão, talhadas somente em eucalipto, variando apenas no tamanho.

As diferenças não se manifestam exclusivamente quanto à forma. Há também uma mudança de *status* na obra da própria escultora. Se, inicialmente, os bugres por ela produzidos poderiam ser vistos como peça de artesanato, com o tempo passam a ser considerados obra de arte, legitimada pelo espaço que ocupam em museus e galerias por todo o país. Os valores atingidos pelas peças confeccionadas por Conceição comprovam essa transformação. Enquanto uma escultura de Mariano pode ser facilmente encontrada em lojas de artesanato ou mesmo em seu ateliê por valores que variam entre R\$10,00 e R\$100,00, conforme a dimensão, a maior parte dos bugres de Conceição está em posse de colecionadores e galerias, com preço avaliado em torno R\$6000,00, as com tamanho aproximado de trinta centímetros. Além disso, os bugrinhos de Conceição tornam-se ícones da arte e da cultura de um estado

que busca, no momento em que a escultora desenvolve seu trabalho, marcar sua identidade, diferenciando-se de seu vizinho Mato Grosso, a partir do qual foi dividido.

A proposta deste trabalho é investigar justamente as mudanças de *status* e os diferentes significados que a obra de Conceição adquire com o passar dos anos, isto é, a trajetória dos bugres desde o início de sua produção até o momento em que se tornam um marco identitário do estado de Mato Grosso do Sul. A pesquisa tem ainda como intuito analisar o contexto em que a obra é desenvolvida, refletindo sobre questões político-sociais e culturais que permeiam sua realização e valorização. A observação da antropóloga Carla Dias acerca de seu objeto de estudo, a panela de barro preta produzida por mulheres no Espírito Santo, é válida para as reflexões que aqui se propõem:

Para a Antropologia, todo processo material é socializado e envolve representações. É a partir desta proposição que o meu olhar sobre este objeto será construído, na tentativa de perceber o objeto na sua riqueza material, plena de informações que dizem respeito a uma infinidade de relações humanas e, portanto, sociais, isto implica abordar não só o objeto, mas também os processos socioculturais que moldam sua produção, uso, sentido e apreciação (DIAS, 2006, p. 15).

Partindo, então, do pressuposto que uma obra carrega informações sobre relações humanas, e que sua produção, bem como a própria trajetória do artista que a executa, possibilitam a realização de apreciações concernentes a questões socioculturais e artísticas, as esculturas de Conceição dos Bugres tornam-se objeto a ser analisado e passível de gerar discussões a respeito tanto do campo das artes, quanto do contexto em que são produzidas e repercutidas.

No que diz respeito à discussão no âmbito artístico, um ponto interessante a se observar é a questão das diferentes denominações ou categorizações que se dá à arte. A definição do que seja uma obra de arte varia ao longo da história e do contexto de produção e apreciação, e o *status* dado à criação artística se modifica de acordo com diversos critérios, como o ambiente de produção, o artista que a realiza, sua função e o espaço que a valida. Esculpidos por Conceição, os bugres, a princípio, poderiam ser considerados peças artesanais, mas que ganham estatuto de obra de arte, legitimadas, ainda, ao serem levadas para dentro de museus, exposições e galerias. Entretanto, parecem ocupar um espaço diferenciado quando comparados à obra de outros artistas, como Lídia Baís e Humberto Espíndola, cujos trabalhos são reconhecidos pelos temas e técnicas, e cujos nomes se destacam no panorama das artes plásticas do estado. Diferente do que acontece com eles, Conceição dos Bugres não teve qualquer tipo de educação formal nem desenvolveu sua produção a partir de uma instrução

erudita, e os bugres são vistos por muitos como arte popular ou primitiva. Inúmeras questões referentes a sua obra permanecem pouco exploradas, ainda que aí se perceba uma fonte rica de informações e questões importantes a serem analisadas e discutidas sobre a arte e a identidade de Mato Grosso do Sul.

Desse modo, é relevante compreender o que faz com que se definam categorizações da arte e o que estabelece as diferenças entre cada uma delas. O filósofo e semioticista Jean-Marie Schaeffer, em “A noção de obra de arte” (2004), distingue seis aspectos semânticos que intervêm nos usos do conceito: a pertença genérica; os traços internos comuns; a perspectiva semiótica; a função e significação funcional; a aceitação e sanção institucional; e a perspectiva normativa. É possível notar, assim, como são estabelecidos critérios, os quais funcionarão como legitimadores dentro do universo artístico. Schaeffer aponta ainda para o fato de que a definição de arte é baseada em paradigmas de eras culturais particulares, sendo importante pensar, além da categorização, dos temas abordados e das técnicas utilizadas, no panorama em que o artista se insere e em que sua obra é produzida (SCHAEFFER, 2004, p. 57). Homi Bhabha, no artigo “Arte e iminência”, do catálogo da 30ª Bienal de São Paulo, reflete sobre a importância dessa relação entre arte e contexto, percebendo sua articulação com sistemas de significados, conforme tempos e lugares. Segundo ele:

Sua temporalidade é contingente e contextual; é *iminentemente* aberta a leituras revisionistas ou resistentes, traduções culturais imprevistas, ou ressignificações formais e ideológicas no processo de apropriação política ou institucional... A sobrevivência da arte é frequentemente atribuída a sua imanência – seu sentido íntimo do valor persistente de sua presença. Eu proporia, contudo, que é a *iminência* da arte que assegura sua sobrevivência. A iminência é o poder iterativo da obra de arte de alongar sua existência nas disjunções de tempo e lugar, e de aparecer *de novo* como da primeira vez. A iminência é atividade artística de posicionar o leitor ou o espectador no lugar do surgimento do significado ou da percepção de uma obra, cuja revelação está de algum modo além de si mesma, sempre prestes a acontecer, mas sem nunca ter cessado de acontecer (BHABHA, 2012, p. 23).

Tal observação de Bhabha é pertinente para pensar no que se dá com os bugres de Conceição em Mato Grosso do Sul e, usando o termo por ele apresentado, sua iminência. As esculturas passam por releituras contingenciais, e a mudança de *status* ou categorizações é também retrato disso, constituindo uma representação de um determinado momento e de uma sociedade específica. Suas ressignificações, além da difusão da imagem e seu uso por outros artistas, asseguram sua sobrevivência e existência para além de si mesma.

Analisando-se os contextos político, social e cultural nos quais o trabalho de Conceição dos Bugres é realizado, uma questão relevante e que necessita de maior investigação é perceptível: em um estado de costumes e produção agropecuária, em que arte e índio são pouco ou nada valorizados, uma artesã se firma como um dos principais nomes da expressão artística local. Conceição é mulher, pobre, e não pertence ao segmento letrado da sociedade, o que poderia tornar sua arte e sua pessoa merecedoras de discriminação e descaso. Além disso, obtém tal reconhecimento através da imagem negada e negativizada do “bugre”. Mesmo essa designação, que remete a uma condição de inferioridade, atraso e oposição aos valores do “homem branco, civilizado”, é atenuada pelo modo familiar como muitos se referem às peças, bugrinhos, remetendo a uma visão de acolhimento e aproximação, associada a uma espécie de visão romântica do exótico.

Apesar da realidade dos índios do estado, o bugre de Conceição é exaltado na forma de arte e eleito marco da cultura local em um âmbito muito maior. O que ocorre, nesse caso, é semelhante ao que se passa também com outros elementos identitários de Mato Grosso do Sul, como a cultura paraguaia. Ao mesmo tempo em que se reproduz uma ideia negativa do Paraguai e de sua população, através de uma associação ao contrabando, ao tráfico e à violência – que remontam à Guerra do Paraguai –, é a elementos desta cultura que se recorre quando se deseja afirmar uma identidade sul-mato-grossense e o que a caracteriza. Essa aproximação com o universo do outro é algo a se verificar. Se por muito tempo ela ocorreu, nas artes, como um modo de se entender o exótico como fonte estética, como oposição ao que é familiar, racional, e como uma transgressão às regras da sociedade ocidental, o que parece se estabelecer agora é uma apropriação do “outro”, tornando-o parte da ordem estabelecida, transformando-o em “nós”.

Compreender, portanto, a relação paradoxal de enaltecimento e renegação estabelecida com os grupos a partir dos quais Mato Grosso do Sul estabelece suas marcas identitárias, requer analisar o processo de formação do estado. É importante destacar que a obra de Conceição ganha projeção em um momento de valorização da identidade cultural sul-mato-grossense e de busca por elementos que individualizassem e caracterizassem sua história. No ano de 1977, ocorre a divisão do Mato Grosso, e na parte sul passam a ocorrer diversas iniciativas, sobretudo no campo das artes, que buscam encontrar referências locais, desencadeando movimentos e expressões culturais que viriam a ser denominados como “arte regional” do novo estado.

O conceito de identidade cultural indica as representações feitas pelos indivíduos acerca das relações que estabelecem com seu meio e com os outros indivíduos, da visão que

têm dessas relações, de si, do espaço, do tempo e da sociedade que os cerca. Para tanto, são eleitos símbolos representativos que auxiliam na definição de quem (ou o quê) pertence ao grupo, em oposição àqueles que são dele excluídos. No caso de Mato Grosso do Sul, a necessidade de se diferenciar da parte norte do estado, ainda uno, remete a fins do século XIX, quando questões geográficas e políticas suscitam os primeiros anseios divisionistas; manifestos e documentos produzidos na década de 1930 buscavam já apresentar elementos que singularizassem a região. Com a divisão concretizada, a busca torna-se ainda mais intensa, e feitos de um passado histórico glorioso, suas marcas que se perpetuam no presente, as tradições, os costumes do povo e a natureza da região passam a fazer parte do discurso de memorialistas e a ser representadas por artistas em diferentes manifestações, como a música, a literatura e as artes plásticas.

A discussão acerca das identidades culturais envolve uma série de questões, devendo-se levar em conta nas análises o processo que permite seu estabelecimento, os agentes que dele fazem parte e as motivações para que se estabeleçam. No caso dos bugres de Conceição, é importante verificar o processo que os torna marca identitária de Mato Grosso do Sul e que possibilita que sejam assim difundidos, mas, além disso, desenvolver uma reflexão e discussão até então não realizada sobre os motivos de sua elegibilidade como tal, bem como quem os promove e confere tal legitimação. Há uma contraposição entre a arte e a realidade em que vivem os verdadeiros “bugres” do estado, e é relevante, portanto, salientar o fato de que a legitimação ocorre sem que haja uma reflexão sobre ela. A marca identitária é difundida sem que se questione as motivações que a propiciam, o que pode acabar levando ao reforço de estereótipos ao se tentar construir uma visualidade local e ao silenciamento daqueles que são fonte da representação. As consequências da apropriação e valorização do “outro” (transformado em “nós”) através da arte é algo a ser observado. Edgar César Nolasco, por exemplo, propõe que os bugres de Conceição:

... não se prestam somente à apreciação estética, mas também como representações culturais que desarticulam o lugar social que o Estado, assim como os demais discursos dominantes e institucionais, põem aquele sujeito subalterno representado, esculpido no trabalho artístico [...] Estão todos em posição de sentido, prestes a romperem o silêncio cristalizado na cultura elitista e na sociedade excludente, como única forma de que o outro escute seu balbucio (Achugar) e, assim, ocupem seu lugar que não pode ser só mais metafórico, mas real, concreto (NOLASCO, 2009, p. 15).

De fato, as esculturas, não apenas em posição de sentido, mas em suas formas variadas, são representações culturais que, no processo de produção e reconhecimento como obra de arte e marca identitária, propiciam reflexões acerca de questões importantes do campo

estético, mas também outras para além dele. A realização de uma investigação sobre a obra de Conceição, bem como os significados a ela atribuídos, possibilita, então, uma discussão sobre isso, podendo assim verificar se de fato, como sugere Nolasco, o silêncio se rompe, isto é, se com a obra o “bugre” é posto em evidência e ganha voz, ou se, a partir de uma visão romântica do exótico, segrega-se e reafirma a distância, reiterando o discurso dominante e não o desarticulando.

Dito isso, este trabalho tem como objetivo compreender a trajetória da obra de Conceição dos Bugres, analisando a mudança de estatutos pela qual passa e seus diferentes significados, desde o início de sua produção, partindo de artesanato a obra de arte, e de obra de arte a marca identitária do estado. De modo mais específico, o trabalho busca verificar o que propicia a modificação de *status* da obra de Conceição, examinando quem a fomenta e legitima, com quais objetivos e propostas; averiguar o contexto no qual se desenvolve o trabalho da escultora; discutir temas concernentes à arte, tais como as definições e categorizações; refletir, a partir de uma abordagem da arte enquanto linguagem e expressão da cultura, sobre questões como identidade, alteridade, valorização e apropriação do outro; problematizar o motivo da valorização do bugre de Conceição como símbolo de identidade, pensando no modo como se dá a construção de uma visualidade regional a partir de signos que compõem a cultura local e suas especificidades.

Servirão como embasamento teórico para a discussão reflexões tanto da Antropologia como da Crítica e História da Arte, sendo colocadas em diálogo as duas áreas de conhecimento no que diz respeito à relação entre arte e sociedade, entre produção artística e contextos sociais, históricos e culturais. Pierre Francastel, no livro *Pintura y sociedad* (1960), discute a relevância de se pensar a maneira como são estabelecidas essas relações e destaca o fato de que muitas vezes comete-se o erro de pretender explicar a arte pela sociedade, quando, na verdade, é a arte que explica, em parte, os verdadeiros movimentos da sociedade, não se configurando apenas como um ornamento ou acessório (FRANCASTEL, 1960, p. 73). No prefácio do livro, o sociólogo da arte defende que, para se obter tal esclarecimento, quando se trata do estudo das linguagens plásticas, é importante a união de diferentes abordagens, e cita a epistemologia, as matemáticas, a antropologia e a etnografia, além da história literária e da filosofia (idem, p. 11).

Propondo abordagens a partir de diferentes perspectivas, portanto, este trabalho será organizado em três capítulos, os quais percorrerão a trajetória dos bugres e a maneira como essa arte representa questões que permeiam a sociedade sul-mato-grossense. O primeiro capítulo possui um caráter histórico, e nele são apresentados os caminhos percorridos pelas

esculturas desde o momento de sua criação até o reconhecimento e ampla difusão de sua imagem. Para isso, são apresentadas questões referentes a dados biográficos de Conceição Freitas da Silva como colaboração para o entendimento de seu significado, e apontamentos de jornalistas, críticos, entre outros que contribuíram para a legitimação dos bugres como obra de arte e marca identitária de Mato Grosso do Sul.

O segundo capítulo traz uma apreciação teórica sobre a conceituação e as categorizações de obra de arte, bem como uma reflexão sobre a relação entre arte e sociedade. Como contribuição para as discussões, são apresentados as análises de antropólogas como Berta Ribeiro, Sally Price e Els Lagrou, e também de estudiosos da arte como Pierre Francastel e Enrico Castelnuovo. As obras de artistas como Silva e Arthur Bispo do Rosário aparecem como ilustração para o debate e em paralelo com a produção e o contexto de criação e apreciação dos bugres. São colocados, portanto, aspectos sobre o que define uma criação como obra de arte, desde os critérios que determinam o conceito até os parâmetros que estabelecem as diferenciações entre a chamada arte ocidental e as demais manifestações artísticas. São abordadas, por fim, questões a respeito dos espaços de validação e os demais legitimadores, que permitem que determinadas produções e, especificamente, os bugres, ocupem um espaço de destaque dentro do universo artístico.

O terceiro capítulo tem como enfoque uma reflexão mais aprofundada sobre o contexto em que a obra de Conceição ganha projeção, buscando compreender ainda o próprio uso do termo “bugre” para denominar as esculturas. Para isso, procede-se uma análise do processo da divisão do estado e das contradições presentes nos elementos que se tornam suas marcas representativas, tendo como suporte as discussões de Álvaro Banducci Junior, Marisa Bittar e Carlos Magno Mieres Amarilha, entre outros, abordando a história e a identidade regional. Para uma melhor compreensão acerca da questão identitária, recorre-se a teóricos como Eric Hobsbawm e o conceito de “invenção das tradições”, Benedict Anderson e a ideia de “comunidades imaginadas”, bem como ao antropólogo mexicano Néstor García Canclini e ao brasileiro Renato Ortiz. Por fim, busca-se estabelecer uma relação entre arte e identidade, na tentativa de problematizar o uso da primeira para o estabelecimento da segunda. Será dada ênfase, assim, à oposição entre os bugres (esculturas) e os “bugres” (índios reais), sendo necessário refletir sobre qual a relação entre a arte, enaltecida, e a realidade daqueles que, a princípio, estão nela representados.

* Este trabalho contou com o financiamento, por meio de bolsa, da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, e FUNDECT – Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul.

CAPÍTULO 1

O CAMINHO PERCORRIDO PELOS BUGRES

A muitos é surpreendente a informação de que Conceição dos Bugres, um dos grandes nomes da escultura sul-mato-grossense, de reconhecida relevância para a arte e cultura locais, não tenha sua ascendência genealógica no estado. Conceição Freitas da Silva é gaúcha, natural de Povinho de Santiago, nascida no ano de 1914. Não há registros oficiais nem tampouco precisão sobre as datas e principais passagens de sua infância e juventude. O que se sabe é contado por seus descendentes e por aqueles que com ela conviveram, sobretudo no período em que produz suas esculturas e em função delas se torna conhecida. No que há de escrito sobre sua biografia, ressaltam-se sempre as poucas informações sobre os acontecimentos que separam Conceição Freitas de Conceição dos Bugres.

Pouco há que se discutir sobre a relevância de seu local de nascimento. É em Mato Grosso do Sul que Conceição passa a maior parte da infância e juventude, onde se casa e tem seus filhos, onde desenvolve seu trabalho como escultora e onde permanece até a morte, em decorrência de um câncer, no ano de 1984. A mudança com a família para o sul do então estado de Mato Grosso e a contextualização do período são contadas pelo jornalista Rodrigo Teixeira, no livro *Vozes do artesanato*:

Conceição viajou para a fronteira do ainda Mato Grosso uno em uma carroça. Era 1920 e ela tinha apenas seis anos. A pequena acompanhava os irmãos e os pais – o gaúcho Antônio Freitas Barreto e a argentina Generosa Pedrosa da Silva – na longa jornada entre a sua cidade natal Santiago, no Rio Grande do Sul, até Ponta Porã, passando antes pela Argentina e Paraguai. A migração de gaúchos para Mato Grosso acontecia desde a Guerra dos Farrapos (1835-1845) e intensificou-se com a Guerra do Paraguai (1864-1870) e a Revolução Federalista (1893-1895), que agitou o Sul do país. O mercado de erva-mate, comandado pela Companhia Matte Laranjeira, também atraía a mão de obra gaúcha e paraguaia. Os pais de Conceição, no entanto, eram roceiros (TEIXEIRA, 2011, p. 17).

Há quem enxergue nos bugres esculpidos por Conceição traços e características físicas da escultora. Há quem enxergue na artista uma ancestralidade indígena, refletida na madeira talhada, transformada em escultura. O documentário de curta metragem *Conceição dos Bugres* (1979), de Cândido Alberto da Fonseca, é bastante representativo dessa ideia. Enquanto são apresentadas cenas da artista esculpindo seus bugres, a câmera se aproxima do pincel com tinta preta passado nos olhos rasgados da escultura, intercalando a essas imagens

close dados nos olhos puxados da escultora, numa clara tentativa de mostrar a semelhança entre um e outro.

A ascendência indígena é mais um dos dados da vida de Conceição sobre o qual não há certezas e confirmações. Em entrevista a Tainá Jara, o fotógrafo Roberto Higa menciona que a escultora era de poucas palavras e raras vezes falava sobre sua história, mas para o jornalista Raul Longo, depois de muita insistência, contou passagens de sua infância no Rio Grande do Sul. Nessa conversa, Conceição teria revelado sua ligação com os Caingangue, população indígena daquela região (JARA, 2013, p. 16). Apesar de qualquer confirmação sobre esse fato, a certeza que se tem é que passou a maior parte de sua vida em um estado com uma população indígena de tamanho expressivo, e cujas referências artísticas e culturais permeiam o cotidiano da sociedade.

No município de Ponta Porã, Conceição conheceu e casou-se com Abílio Antunes, nascido em Amambai no ano de 1913. Ali também teve seus dois filhos, Wilson e Ilton. Sobre a data de mudança da família para Campo Grande, as informações são imprecisas. A crítica de arte Aline Figueiredo (1979), os jornalistas Dante Filho (1996), Rodrigo Teixeira (2011) e Tainá Jara (2013) apontam o ano de 1957. Entretanto, no próprio texto da jornalista, menciona-se o início dos trabalhos de Conceição como escultora na Fazenda Modelo, situada no município de Terenos, aos cinquenta e dois anos de idade, ou seja, no ano de 1966. Segundo ela, foi naquela cidade, naquela fazenda, durante a década de 1960, que depois de um sonho a artista colocou em prática o protótipo do que viria a ser o bugre. Complementa, ainda, afirmando que ali Humberto Espíndola e Aline Figueiredo, seus grandes incentivadores, conheceram as esculturas (JARA, 2013, p. 39). Não se pode afirmar com exatidão, portanto, o período em que Conceição viveu em Terenos, nem quando deixou Ponta Porã ou a época de chegada a Campo Grande. A contradição das datas em nada interfere no que se sabe sobre seu trabalho. Foi em Campo Grande que ocorreu a maior produção, com mais intensidade, e que as esculturas se tornaram conhecidas e passaram a ocupar um espaço de destaque. O local de nascimento do bugre, assim como o local de nascimento de Conceição, em nada modificam o que a artista e sua obra viriam a se tornar.

Conceição não frequentou a escola. Era semianalfabeta e por muito tempo dedicou-se apenas a atividades domésticas. Nas palavras de Dante Filho, vivia “sem qualquer conforto rachando lenha, tirando água de poço, praticando medicina caseira, cozinhando, sem reclamar da vida” (FILHO, 1996, p. 38). Acostumada a lidar com o corte de lenha, acaba desenvolvendo habilidade no entalhe da madeira. Outras aptidões são relatadas por ela própria, no documentário de Cândido Alberto da Fonseca (1979), ao mencionar trabalhos

também com lã e crochê. Além disso, gostava de pintar, como conta em entrevista a Aline Figueiredo (1979), e como cita seu filho Ilton Silva, fazendo referência a duas telas nas quais pintou anjos (JARA, 2013, p. 27).

No curta metragem, são apresentadas imagens de Conceição realizando ainda uma outra atividade, a benzedura. Nos poucos momentos em que fala, afirma ser importante servir aos “semelhantes, à humanidade, principalmente os inocentes”. Maria da Glória Sá Rosa, em matéria para a Revista ARCA, expõe:

... Conceição era também uma mística, que adivinhava segredos e predizia coisas do futuro. Além de modelar índios de todas as idades, sabia curar homens, mulheres, crianças, pelos poderes da medicina caseira, ou das rezas, com que aplacava enfermos do corpo e da alma, que confiavam no poder de suas orações, de sua voz, de suas mãos, de seu olhar (ROSA, 1995, p. 36).

À crítica Aline Figueiredo, quando indagada sobre religião, a própria escultora relata:

Gosto de todas, mas prefiro a espírita. Desde 15 anos eu frequento centro. Terreiro eu nunca fui, mas deve ser bom. Quando eu tinha 15 anos minha perna amoleceu e eu não podia caminhar. Meu pai, que era espírita, me levou ao centro. Em uma semana eu sarei. Lá no centro me falaram que tinha de seguir, que não podia deixar senão voltava a dor. Então eu segui, por necessidade e por precisão (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 215).

Já seu filho Ilton Silva ressalta a presença do catolicismo popular e da iconografia religiosa como parte do sincretismo a partir do qual se definia sua fé:

Ela era católica-espírita. Ela era médium. Tanto médium no kardecismo, como na umbanda. Então ela tinha seus guias, que eu não sei quais eram. Mas ela dava passe, ela curava, ela ensinava remédio, ela benzia. Tinha dias que em casa tinham vinte, trinta pessoas para ela benzer. Eu acho que curou ali (SILVA apud JARA, 2013, p. 28).

Assim como a espiritualidade e as crenças, um outro aspecto da vida de Conceição é sempre mencionado e ressaltado por aqueles que sobre ela falam e escrevem, a pobreza. A jornalista Margarida Marques cita: “Conceição viveu e morreu pobre. Mas pobre mesmo! Ela não tinha luz, não tinha água encanada, morava em uma casa muito baixinha, muito pequenininha” (MARQUES apud JARA, 2013, p. 22). A casa em que passou os últimos anos de sua vida era cedida, localizada na periferia de Campo Grande, de madeira e chão batido. O anseio de possuir um pedaço de terra que fosse seu nunca foi realizado. Tal desejo é expresso pela artista no filme de Fonseca (1979), apontado ainda por Maria da Glória Sá Rosa, contando que “O que Conceição conhecia bem era a tristeza de não ser dona de seu

pedaço de quintal” (ROSA, 1995, p. 36). Mesmo depois do reconhecimento e da projeção alcançada pelos bugres, sua condição econômica e social não se alterou. Quando questionada por Aline Figueiredo sobre o motivo que a levava a produzir as esculturas, responde: “Porque gosto de trabalhar... Também porque preciso, sou pobre” (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 214).

O apreço pelo trabalho, apesar das dificuldades cotidianas, era também motivador de Conceição. Na mesma entrevista a Figueiredo, realizada em 1974, expõe seu prazer em esculpir: “Se estou doente o trabalho espairose minha doença. Nunca vou parar de trabalhar” (idem). E de fato não parou. Desde que realizou o primeiro bugrinho, nunca mais cessou sua produção, até o fim da vida. Entre estímulos e percalços, portanto, consagrou-se como escultora e o fruto de seu trabalho tornou-se marca de um estado recém-formado, em busca de identidade. Seu papel como artista pode ser pensado a partir do que define o sociólogo da arte Pierre Francastel: “Los artistas constituyen una clase particular dentro de la sociedad: la de los hombres a los que toca el poder de manifestar, bajo una forma inmediatamente sensible, las posibilidades y las necesidades de sus semejantes” (FRANCASTEL, 1960, p. 321). As necessidades e possibilidades de Conceição, bem como do povo do qual faz parte e representa, podem ser lidas em sua obra, nas marcas da madeira talhada em forma de bugre.

1.1. Primeiros passos: o início da produção artística

É sempre repetida a versão narrada por Conceição Freitas da Silva sobre o início de sua produção artística e o surgimento das primeiras esculturas que dariam origem aos bugres. A história é contada tanto em registro audiovisual, no curta *Conceição dos Bugres* (1979), como em entrevista transcrita no livro *Artes Plásticas no Centro-Oeste* (1979). Assim relata a escultora:

Antes eu pintava mas não gostava. Um dia, me pus sentada embaixo de uma árvore. Perto de mim tinha uma cepa de mandioca. A cepa da mandioca tinha cara de gente. Pensei em fazer uma pessoa e fiz. Aí a mandioca foi secando e foi ficando parecida com uma cara de velha. Gostei muito, depois eu passei para a madeira (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 215).

Como foi dito, Conceição cultivava suas habilidades artesanais, trabalhando com atividades como crochê e pintura. Além disso, quando dá início à produção dos bugres, seu filho Ilton Silva já se tornara um importante nome das artes plásticas do estado, convivendo

ainda com outras pessoas de prestígio nesse meio. Nota-se, com isso, que um ambiente artístico cercava a vida da até então dona de casa sem maiores pretensões. Maria da Glória Sá Rosa expõe: “Contou-me que começou a esculpir por brincadeira, de forma despreocupada como fazem os verdadeiros artistas. De uma raiz de mandioca fez um boneco, que viria ser o ancestral de tantos outros” (ROSA, 1995, p. 36). A criação desinteressada ganha um outro sentido quando vista pela primeira vez por Aline Figueiredo e pelo artista plástico Humberto Espíndola. É este quem conta:

Um dia nós fomos lá para conhecer a Fazenda Modelo. Conhecer os pais do Ilton. E a Conceição apareceu com aquela história do bugrinho feito na mandioca. Apareceu rindo com um bugrinho de pau já, pequenininho, mostrando para mim e para a Aline, achando que não era nada. Ficamos muito interessados, achamos aquele bugrinho muito curioso e começamos a estimular: “Por que a senhora não faz mais bugrinhos?” Ela falou: “Ah, isso aqui não vale nada.” Nós falamos: “Não, acho que a senhora tem talento sim.” Quando voltamos lá, uma semana depois, ela já tinha uma meia dúzia de bugrinhos. Lindos! (ESPÍNDOLA apud JARA, 2013, p. 39-40).

O artista e a crítica de arte são, assim, fundamentais na trajetória que leva as esculturas de um espaço artesanal para se tornarem reconhecidos como obra de arte. É interessante pensar na maneira como o caminho percorrido pelos bugrinhos se assemelha ao que acontece com outros artistas em condições de produção semelhantes à de Conceição. Um exemplo é o artista popular José Antônio da Silva, autor de diversas telas e também romances. Silva, como se tornou conhecido, era um trabalhador rural que, depois de viver em fazendas do interior de São Paulo, estabeleceu-se no município de São José do Rio Preto, na década de 1930, onde decidiu empenhar-se na criação artística. O professor Romildo Sant’Anna assim descreve o seu percurso:

Silva é artista que, antes de ser reconhecido e admitido como artista, antes de ele mesmo ficar sabendo que era artista, já pintava seus quadros... Quer dizer, vingou espontaneamente, sem estágios preliminares de aprendizado formal, quase imune aos contágios de estilos, sem um plano claramente definido de se tornar famoso, apenas dando vazão à necessidade essencial de ‘pintar histórias’ e escrever histórias, não cobrando, de início, a admiração nem a riqueza [...] Já era artista sem perceber tê-lo sido, inventando os próprios meios de expressão, adaptando-se criativamente aos exíguos recursos materiais ao alcance da mão (SANT’ANNA, 1993, p. 178-179).

Como Conceição, Silva não teve qualquer tipo de instrução formal, tanto na educação de ensino regular como artística. Ao contrário dela, porém, pretendia tornar-se um artista. Levou então suas telas para uma galeria da cidade em que vivia e em 1946 conseguiu participar pela primeira vez de uma exposição, na Casa de Cultura de São José do Rio Preto.

Ali teve seu trabalho visto por críticos membros da antiga Associação Brasileira de Escritores, que se empenhava em uma campanha de democratização e descentralização da cultura, e a partir de então ganhou projeção, sendo levado para museus como o MASP (Museus de Arte de São Paulo) e participando de bienais como a I Bienal Internacional de São Paulo (1951) e a XXVI Bienal de Veneza (1952). O papel exercido por críticos como Paulo Mendes de Almeida, Lourival Gomes Machado e Pietro Maria Bardi foi fundamental para que Silva se tornasse reconhecido como artista, assim como tiveram importância Aline Figueiredo e Humberto Espíndola para a obra de Conceição.

Outro caso interessante a se observar é o de Arthur Bispo do Rosário. Como Conceição e Silva, estava afastado da academia, mas, além disso, estava isolado também do convívio social, já que passou a maior parte de sua vida internado em uma instituição psiquiátrica do Rio de Janeiro, a Colônia Juliano Moreira, diagnosticado como esquizofrênico. Ali desenvolveu seu trabalho, utilizando os mais diversos objetos de uso cotidiano e transformando-os em uma obra que hoje é vista como uma das principais da arte contemporânea brasileira. Esse reconhecimento se deve ao interesse de pessoas que faziam parte do universo artístico, como o crítico Frederico Moraes e o médico e artista Lula Wanderlei. Analisando a obra e a biografia do artista, Ricardo Aquino aponta:

Em poucas palavras, a obra de Bispo do Rosário no contexto asilar e psiquiátrico era tida como sintoma de doença mental e desqualificada enquanto arte. Foram agentes do campo artístico com poucos aliados na instituição que lutaram pela salvação de sua obra, o que, em outras medidas, implicou a criação do Museu Bispo do Rosário, em 1982 (AQUINO, 2012, p. 77).

Apesar disso, do reconhecimento de seu trabalho ainda em vida, as principais exposições de Bispo do Rosário, tanto individuais como coletivas, se deram após a sua morte, no ano de 1989. Suas obras circularam por vários estados do Brasil e também diversos países da Europa. Em 1995, foi um dos nomes da 46ª Bienal de Veneza, e em 2012 foi destaque na 30ª Bienal de São Paulo. Além disso, no ano 2000 circulou pelo Brasil a *Mostra do Redescobrimento Brasil +500* e dela fizeram parte as obras de Bispo, assim como os bugres esculpidos por Conceição. A presença dos dois artistas na mostra revela a importância que obtiveram após terem sua produção legitimada em um meio que estabelece critérios específicos de reconhecimento da obra de arte. O crítico Paulo Herkenhoff aponta a possibilidade de se falar em um “efeito Bispo do Rosário” na arte brasileira, relacionando seu trabalho a de outros artistas que, assim como ele, trabalham com bordados em suas pinturas e instalações, como é o caso de Leonilson, Rosana Palazyan, Walter Goldfarb e Rosana Paulino

(HERKENHOFF, 2012, p. 177). Em Mato Grosso do Sul, o valor dos bugres é percebido em afirmações como a de Dante Filho, que na revista *MS Cultura*, de 1996, assegura: “Se existe um símbolo referencial da identidade cultural de Mato Grosso do Sul, com certeza ele é um bugre. Não um bugre qualquer, mas aquele que volta e meia a gente vê em peças promocionais dos nossos eventos culturais” (FILHO, 1996, p. 40). O jornalista apresenta a possibilidade de que Conceição Freitas da Silva seja, em seu ponto de vista, a mais importante artista plástica do estado.

Sobre a maneira como críticos e artistas exercem um papel fundamental para o reconhecimento e legitimação dessas produções, cabe ressaltar que em muitos casos há uma certa orientação, seja como correção, instrução direta ou apenas sugestão, para que haja adequações nos trabalhos desenvolvidos. A maneira como isso ocorre nas obras literárias de Silva é discutida por Romildo Sant’Anna. Conforme indica, há uma grande discrepância entre os manuscritos e as obras impressas, sendo evidente a correção ortográfica e sintática realizada pelos editores. Sob sua análise, portanto,

... a supressão dos “erros”, nas edições em pauta, sacrificou um extrato importante nas obras narrativas do pintor-escritor, quais sejam, o registro ortográfico, fônico e morfossintático mais próximo do contexto rural paulista. Foram decisões *elitistas*, para usar um termo sobre o qual muito se tem meditado ultimamente. Nos romances, o próprio Silva, narradores e personagens pertencem ao mesmo âmbito que os identifica no cotidiano linguístico, ao mesmo contexto histórico e psicossocial caipira. Por conseguinte, há uma quase-identidade entre a fonte enunciativa e a realidade enunciada, de modo que, corrigindo-se os “erros”, atualizando-se a ortografia, foi suprimida parte do sabor da rusticidade, arcaísmo, autenticidade e singeleza contidos no romance (SANT’ANNA, 1993, p. 102).

O que acontece com os bugres não atinge tal grau de interferência como no caso dos romances de Silva. Todavia, aconselhamentos são feitos por aqueles que primeiro tiveram contato com sua produção. Na palestra “A descentralização da arte brasileira via MT/MS”, proferida no seminário *Entre vários olhares: da pintura à intervenção* (MARCO-MS, 09 de abril de 2014), Aline Figueiredo narra como conheceu as esculturas de Conceição e, em sua fala, explicita o modo como orientou a artista para que passasse a desenvolver seu trabalho em madeira, ao invés de utilizar pedaços de mandioca, como fazia até então. Aponta, assim, a maneira como as esculturas vão ganhando a forma com que hoje são conhecidas e, por seu intermédio, passam a ser levadas para exposições de arte, por ela organizadas, unindo o trabalho de Conceição ao de outros artistas que representavam a arte do estado nos anos 1960 e 1970. Rodrigo Teixeira relata:

Os “descobridores” e primeiros divulgadores de Conceição são justamente o artista plástico Humberto Espíndola e a escritora, crítica de arte e produtora cultural, Aline Figueiredo, fundadores da AMA [Associação Mato-grossense de Artes]. Foram eles que deram palpites estéticos e práticos para que Conceição aprimorasse seus bugres (TEIXEIRA, 2011, p. 17).

Apesar do que apontam Figueiredo e Teixeira, Ilton Silva destaca a autonomia da produção de sua mãe. Conforme afirma, Conceição recebia suporte dos filhos e do marido, sobretudo para o corte e manipulação da madeira, entretanto não aceitava interferências em sua obra (SILVA apud JARA, 2013, p. 40). Pode-se perceber, assim, que, apesar de ter havido um tipo de orientação, isso se dá muito mais em uma forma de troca e diálogo sobre questões estéticas do que uma imposição elitista, como aponta Sant’Anna sobre Silva. As interposições externas, portanto, não descaracterizam a obra ou retiram a identidade da artista, não modificam a proposta daquilo que inicialmente ela desejava fazer. Mais que isso, o uso da madeira torna-se um ponto central em sua produção e a relação que a escultora estabelece com esse material é crucial para que os bugres ganhem suas configurações, formas e contornos. Ainda que tenha ocorrido em função de uma recomendação, Conceição se apropria da ideia e faz dela sua, individualizada, com traços próprios. Analisando-se, assim, as intervenções em sua obra, pode-se considerar que a mais importante, e que certamente modifica os rumos seguidos pelos bugres, acontece no processo através do qual as esculturas são legitimadas como arte e projetadas para uma amplo âmbito de reconhecimento, e não em seu processo de criação.



Figura 1: Conceição Freitas da Silva e seus bugres. Reprodução: FIGUEIRDO, *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, 1979.

No que diz respeito a essa discussão, merece atenção um ponto pouco mencionado e, como diversas questões referentes à vida e à obra de Conceição, difícil de ser confirmado. Como a própria artista conta, sua primeira escultura foi feita ao perceber em uma rama de mandioca a imagem de uma pessoa, que depois de seca ganhou a fisionomia de “uma velha”. Em seu trabalho *Conceição*, a jornalista Tainá Jara apresenta uma outra versão para o começo da produção e o sentido das primeiras obras realizadas. De acordo com Ilton Silva, Conceição inicialmente esculpia padres. Assim conta:

Uma coisa que ninguém sabe, é que fazem questão de nominá-la como Conceição “dos Bugres”. Tudo bem! É isso. Mas a minha mãe não esculpia índios. Ela esculpia seus catequizadores, os padres. Ela nunca pensou em esculpir um bugre, ela pensou que estava esculpindo padres. Mas as pessoas chegavam e falavam: “Olha o bugrinho, olha o bugrinho, olha que bugrinho bonito”, que acabou pegando. Não foi ela quem disse. Nem disse que era padre o que ela fazia” (SILVA apud JARA, 2013, p. 31-32).

De fato, não se encontra qualquer registro ou alusão à história contada por Ilton em nenhum material que trate da biografia de Conceição ou se reporte aos bugres. Ela não teria dito que eram padres o que fazia, à exceção, ao que parece, do núcleo familiar, e o assunto não é colocado para fora dele, no que sobre ela há de escrito e noticiado. Já no que diz respeito à denominação bugre, dada às esculturas, algumas questões podem ser sinalizadas. Em sua fala anteriormente citada, Humberto Espíndola relata como conheceu a produção, afirmando que “Conceição apareceu com aquela história do bugrinho feito na mandioca”, o que leva a crer que o termo já era assim utilizado pela escultora. No documentário de Candido Alberto da Fonseca, todavia, a escultora afirma: “O pessoal puseram o nome de bugre. Ficou com nome de bugre. Por mim...”. Ela então interrompe a fala e não conclui sua reflexão, deixando em aberto a explicação sobre o que para ela seria. Complementa apenas dizendo: “Porque eu faço de muitos jeitos”. Já na entrevista transcrita em *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, quando questionada sobre o motivo de fazer os bugres com a cabeça reta, responde: “Acho que o índio tem a cabeça desse jeito. Só tem que sair desse jeito” (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 215). Conclui-se, com essa afirmação, que a proposta de Conceição era, sim, esculpir a imagem de índios. Se essa era sua intenção inicial, não há como se confirmar. Da mesma maneira, o responsável pelo batismo das esculturas como bugres permanece não revelado.

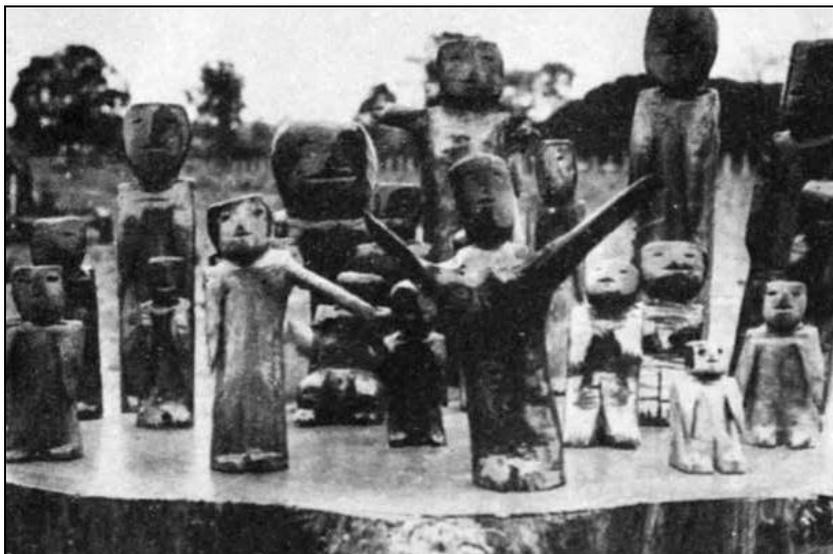


Figura 2: Esculturas fotografadas por Aline Figueiredo, em 1970. Reprodução: FIGUEIREDO, *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, 1979).

Sobre o que não há contestação é o fato de ser sob a designação de bugres que as esculturas se tornam uma das principais referências artísticas e culturais de Mato Grosso do Sul. Há que se considerar, ainda, a existência de todo um trabalho por parte da escultora com sua obra que envolve uma preocupação estética e do uso de materiais. Um primeiro ponto a se ponderar no que concerne a isso é a relação que estabelece com a madeira. Conceição expõe: “Acho que a madeira manda, manda mais que eu” (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 214). Desse modo, expõe como as formas naturais a conduzem no entalhe, como o lenho determina o procedimento de definição dos traços. Há bugres com os braços abertos, com as mãos erguidas; “uns olham para cima, outros para baixo, olham para lados diferentes”, afirma. “Muitas vezes nem penso nisso e sai um rindo”, complementa (idem).

A maneira como emprega a cera é um outro aspecto crucial em seu trabalho e o motivo da utilização é relatado:

Uma vez eu sonhei que o Abílio (seu marido) foi ao mato e trouxe bastante mel. Logo pensei em tirar cera. Espremi ligeiro e pus no fogo a ferver. A cera ficou bonita, amarelinha e então eu peguei um pincel e comecei a passar cera nos bugres. No dia seguinte mandei o Ilton (seu filho) comprar cera. Eu já sabia o efeito através do sonho, já havia gostado. Achei que ficou igual ao sonho e não deixei mais de usar [...] Acho que com a cera fica melhor. A cera não deixa a madeira trincar com o vento. E para mim a cera representa a roupa. Antes o bugre andava nu, agora anda vestido (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 215).

É possível perceber na produção das esculturas um cuidado, por parte de Conceição, com os materiais utilizados e os resultados obtidos, e sua fala é evidência disso. Os traços dos bugres podem ser vistos como grosseiros, rústicos, mas a proposta é que

obedecessem as configurações da madeira. Não fazia uso de recursos e técnicas muito elaboradas, mas eram feitas experimentações e, com apetrechos constituintes de seu universo cotidiano, desenvolvia o trabalho de maneira consciente para que as esculturas obtivessem as formas desejadas. É possível estabelecer um paralelo, nesse sentido, entre a obra de Conceição e de Arthur Bispo do Rosário. Como ela, Bispo utilizou aquilo que estava a seu alcance, em seu meio, mas resignificando os artefatos, ou, como indica Louise Bourgeois, apresentando “a capacidade de incorporar um objeto de sua vida de confinamento e transformá-lo num objeto simbólico de sua auto-expressão, mistério, beleza e liberdade” (BOURGEOIS, 2012, p. 27). A proposição de Ricardo Aquino pode confirmar essa equivalência entre os trabalhos:

Certamente, ele não tem uma visão evolucionista ou etapista, de valorização da arte do clássico ao moderno e, deste, ao contemporâneo, como uma escala de qualidade artística. Mas o que ele acertou foi que enquanto os fazedores de arte em uma oficina podem, alguns, superar-se e ultrapassar o amordaçamento da arte domesticada que lhes é oferecida e determinada, um autêntico criador como Bispo do Rosário não suporta criar nos limites impostos por oficinas e pelo olhar médico-psicológico [...] Bispo do Rosário rompeu com os limites e não permitiu ser enquadrado nem por remédios, nem terapias, nem oficinas de terapia ocupacional. Com isto ele criou livremente, buscou e pesquisou incessantemente os seus suportes, lançando mão dos objetos ao seu alcance no cotidiano asilar (AQUINO, 2012, p. 73).

Enquanto Bispo se valia dos objetos do universo hospitalar, Conceição utilizava o que a natureza que lhe cercava oferecia. No filme *Conceição dos Bugres* (1979) explica: “Tudo é do mato, tudo é natural do mundo... A cera é a abelha que faz, a madeira é do mato... Tudo é da natureza do mundo”. Tainá Jara aponta que seu processo de criação era constituído basicamente por três fases: o entalhe da madeira, o revestimento com cera de abelha e o acabamento, com a pintura dos cabelos, nariz, olhos e sobrancelhas (JARA, 2013, p. 45-46). Cada uma dessas etapas, porém, envolvia pesquisas e testes, à sua maneira. Como afirma a artista plástica Lúcia Monte Serrat, “Cada bugrinho da Conceição tinha uma pesquisa. Tinha a pesquisa da cera que ela usava, a pesquisa da tinta, da cepa. Tudo isso é uma pesquisa de arte também” (SERRAT apud JARA, 2013, p. 73). Para o entalhe, utilizava ferramentas como pequenas facas ou facões, machado, serrote, formão e martelo, variando conforme o tamanho da escultura. Jara destaca ainda a importância da tinta preta, utilizada na definição de detalhes, resultado também de suas experimentações ao misturar parafina de velas com querosene e raspas pretas de painéis de alumínio já bastante desgastadas. A comum visão de que tal emprego se constituiria como minúcia ou simples acabamento é contestada pela jornalista, que em sua análise considera este um elemento essencial na caracterização das esculturas

como bugres. Para ela, “É o sinal de que Conceição permitiu e aceitou que seus bonecos tivessem a identidade vista por tantos na obra desenvolvida por ela” (JARA, 2013, p. 53). A imagem hoje mais difundida do bugre é resultado de todas esses processos e experimentações.



Figura 3: Bugres fotografados por Aline Figueiredo, em 1976. Reprodução: FIGUEIRDO, *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, 1979.

Há registros de que algumas esculturas de Conceição tenham características diferentes das demais, não representando outras figuras ou imagens, mas destoando em alguns aspectos. A cera de abelha que cobre os bugres produz um efeito que leva muitos a acreditarem serem eles esculpidos em pedra, e não em madeira. Entretanto, o que se sabe é que, além dos ramos de mandioca utilizados inicialmente, apenas três peças foram produzidas com outro material, a pedra-sabão. Um pedaço da rocha foi trazido pelo seu filho Ilton de uma viagem ao estado de Minas Gerais e esculpido em forma de bugres, que logo foram adquiridos por colecionadores particulares. Além desses, alguns foram cobertos inteiramente com tinta preta, sendo chamados de “negrinhos”, e produzidos como amuletos (JARA, 2013, p. 55-56). Ao contrário das esculturas de pedra-sabão, reservadas em coleções privadas, alguns dos “negrinhos” encontram-se expostos em visitas abertas ao público, como é o caso da Galeria Estação, em São Paulo. Outros, porém, permanecem na posse de quem com um exemplar foi presenteado. É o caso de Maria da Glória Sá Rosa, que na revista ARCA relata: “Até hoje guardo comigo um bugrinho preto, que ela fabricou especialmente para me dar sorte. Porque Conceição era também uma mística, que adivinhava segredos e predizia coisas do futuro” (ROSA, 1995, p. 36). É também o caso de Geraldo Espíndola. De acordo com Rodrigo Teixeira, em uma visita do músico e sua esposa à escultora o seguinte ocorreu se passou: “Depois da prosa chegou a hora da despedida. Conceição apareceu com um

bugrinho preto e deu para o casal dizendo que ‘aquele bugrinho ela só dava para quem gostava’” (TEIXEIRA, 2007, snp).



Figura 4: Bugres da coleção particular Maria da Glória Sá Rosa, com bugrinho preto. Reprodução: JARA, *Conceição*, 2013.

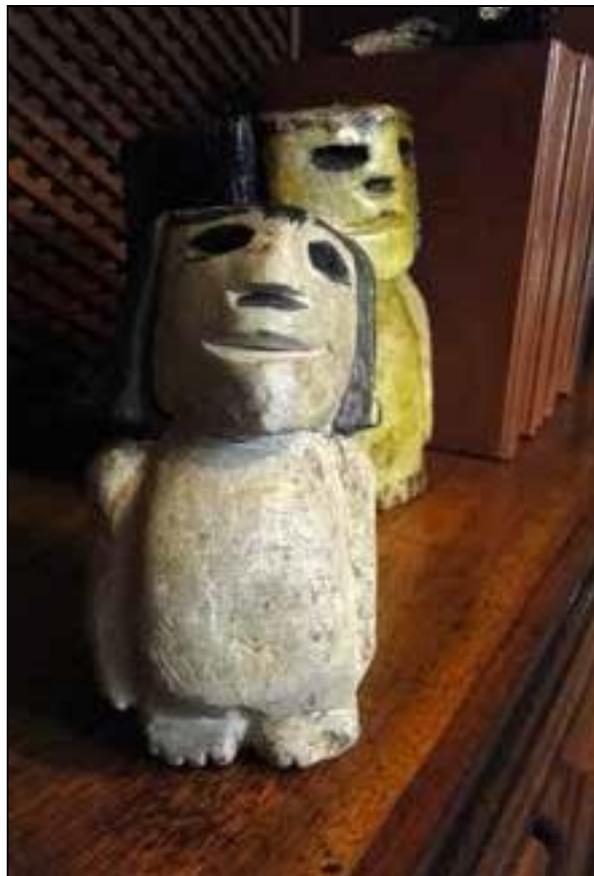


Figura 5: Bugre de pedra-sabão. Coleção particular Margarida Marques. Reprodução: JARA, *Conceição*, 2013.



Figura 6: Bugres do acervo da Galeria Estação (São Paulo, SP), com bugrinhos pretos à direita. Foto: Evandro Prado, 2014.

O relato de Rosa, ao destacar o misticismo de Conceição, aponta para um dado importante de sua obra. Como foi dito, a escultora era ligada ao espiritismo e praticava rezas e benzeduras. A produção dos bugres é envolta por esse universo místico, desde a ideia para a realização das primeiras esculturas e do uso de materiais em função de sonhos até a criação daquelas que funcionariam como objetos de sorte e proteção. A presença de aspectos divinos e sobrenaturais, assim como pontos referentes à religiosidade, é recorrente na chamada arte popular. O trabalho de Silva, por exemplo, é permeado por questões que envolvem o mágico e misterioso, “com uma naturalidade que chega a ser chocante se posta em confronto com o sistema lógico desenvolvido pela sociedade culta”, como afirma Romildo Sant’Anna (1993, p. 24). O artista demonstra uma intimidade com a religião, invocando santos, Deus e o Diabo, provocando um “acercamento do mundo sobrenatural, religioso, com o mundo tangível” (idem, p. 91). Tal é o caso de Conceição, unindo o sensível e o palpável, por exemplo, ao justificar o uso da cera de abelha que vestiria os bugres e o fato de já saber qual seria o resultado em função do sonho que havia tido.

Pensando na obra de Arthur Bispo do Rosário, esse aspecto é igualmente perceptível. De acordo com Ricardo Aquino, o artista era “dotado de certa aura mágica e religiosa” e muito disso em função de estar carregado por “sua cultura e da religiosidade popular nordestina; da cultura da procissão e da feira; da religião marcada pelo caráter de sincretismo afro-indígena-cristão” (AQUINO, 2012, p. 85). Conceição é também impregnada por uma fusão de diferentes doutrinas, do catolicismo, do espiritismo e da religiosidade popular. Crenças e costumes referentes à espiritualidade e ao misticismo penetram o processo

de criação desses artistas, e vida e obra se misturam, se confundem, acabando por constituir uma linha tênue da qual é difícil se desvincular, tanto em análises mais atentas como em apreciações menos críticas. Possivelmente por isso seja comum a crença de que Conceição fosse, ela mesma, uma “bugra”.

No que diz respeito aos estudos das chamadas arte indígena, arte tribal ou arte primitiva, a presença do mágico e sobrenatural é um dado bastante marcante, e, mais que isso, muitas vezes definidor de resultados. A antropóloga Els Lagrou (2009) explica que o êxito de um artefato leva em consideração dois aspectos: a dificuldade técnica ou a expressividade da forma. No primeiro caso, valoriza-se a concentração, a habilidade, a perfeição formal e a disciplina do mestre. Já no segundo, atribui-se a fonte de inspiração a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e visões. Nesse caso, pouco se preza a criatividade do artista, mas sim sua capacidade de diálogo e interação com os seres de um mundo extraordinário. Assim, “O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador” (LAGROU, 2009, p. 22). Trabalhando com a arte indígena brasileira, a antropóloga menciona o exemplo dos Wauja, grupo arawak do Alto Xingu:

... os artistas wauja, autores de máscaras, painéis e, também de desenhos em papel de grande apelo plástico localizam em sonhos sua inspiração para a representação, no caso wauja, dos *apapaatai*, seres sobrenaturais causadores de doenças e passíveis de serem apaziguados através da promoção de grandes festas em sua homenagem... Os desenhistas wauja são os xamãs ou pajés da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres sobrenaturais. Deste modo os xamãs tornam-se os maiores artistas desta sociedade, pois ao sonharem com os *apapaatai*, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé, em miniatura, dentro do paciente onde agem como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura (idem, p. 28).

Conceição não vivia em comunidades indígenas nem seu processo de criação acontecia a partir de rituais ou mesmo costumes alusivos a alguma etnia. O fato de viver em um estado com expressiva população indígena, porém, não pode ser ignorado. Uma analogia com o que aponta Lagrou pode ser estabelecida ao se pensar em como o universo onírico é relevante na definição de características essenciais dos bugres, além dos procedimentos de benzedura, de cura, e do contato com “guias” espirituais, como mencionado por Ilton Silva (SILVA apud JARA, 2013, p. 28). É importante ressaltar o fato de a criatividade de Conceição ser valorizada, não sendo atribuída a outros seres que pudessem minimizar seu trabalho, empenho e inventividade, nisso diferenciando-se da arte étnica. A escultora é reconhecida como artista, dentro de parâmetros da arte dita ocidental, ainda que por muitos

enquadrada como parte de uma categoria referente à arte popular, e sua assinatura possui um significado; seus traços marcam e individualizam os bugres. Diferentemente, a produção artística de populações indígenas ganha um caráter de coletividade ao ser retirada de seu contexto de criação, e, como assinala a antropóloga Berta Ribeiro, pouco se enfatiza “a individualidade do artista, sua criatividade pessoal, que caracteriza a arte na nossa sociedade” (RIBEIRO, 1989, p. 29).

Apesar de distintas, algumas aproximações entre as esculturas de Conceição e a arte indígena acabam conduzindo a uma confusão no que diz respeito a categorização dos bugres. Exemplo disso é o que acontece no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. Em seu acervo, é possível encontrar três exemplares de bugres, devidamente catalogados com nome da autora (Conceição Freitas), objeto (Bugre), origem (Campo Grande, MS) e material (madeira). Entretanto, a frente deles encontra-se uma etiqueta na qual se lê “ESCULTURA TRIBAL”. Não há referência a qual tribo pertenceriam as esculturas ou a escultora.



Figura 7: Bugres do acervo do Memorial dos Povos Indígenas (Brasília, DF). Foto: Isabella Banducci Amizo, 2015.



Figura 8: Detalhe das etiquetas de catalogação. Bugres do acervo do Memorial dos Povos Indígenas (Brasília, DF). Foto: Isabella Banducci Amizo, 2015.

É possível ponderar sobre algumas explicações para equívocos como esse. Primeiramente, o fato de Conceição ser para muitos uma índia, membro de alguma das diversas comunidades do estado ou descendente de uma de suas etnias, como já mencionado. Seu misticismo poderia ser um fator de contribuição para essa visão. Pode-se pensar ainda sobre o que representam as esculturas, “bugres”, o que levaria a uma imediata associação entre essa imagem e um possível contexto de criação em espaço de cultura indígena. Outra hipótese trata do distanciamento de academicismos e de erudição, envolvendo ainda o tipo de material utilizado e também a rudeza, a rusticidade dos traços escultóricos, aproximando a produção dos bugres à produção de artefatos étnicos. Como afirma o também escultor e joalheiro Caio Mourão, Conceição “... usava o material como os próprios bugres usariam – primitivamente, mas com conhecimento e arte” (MOURÃO, 1996, p. 45). Uma outra questão pode ser levantada no que se refere a esse ponto, ao fazer à maneira da arte indígena, ao esculpir como os índios esculpiriam. Inegavelmente, são perceptíveis semelhanças entre os bugrinhos de Conceição e peças entalhadas em madeira por povos pré-colombianos e indígenas da região em séculos anteriores. A antropóloga Yara Penteado aponta:

Na raiz do “bugre” da Conceição, está, ainda, a construção de um ícone mais antigo, com o mesmo talhe em madeira, só que sem a cera e os detalhes em preto que Conceição caracterizou: foram os totens Kadiwéu, já perdidos

como arte, porém registrados em desenhos de viajantes, etnógrafos, antropólogos e outros pesquisadores, que os salvaram como memória em museus de boa parte do mundo (PENTEADO, 1996, p. 43).

Outros estudiosos fazem considerações análogas, como indica Tainá Jara:

Maria Adélia Menegazzo relembra a associação feita certa vez por uma antropóloga, entre os bugres de Conceição e arte desenvolvida pelos povos Andinos. Idara Duncan deduz uma relação entre as esculturas da artista e os Moais da Ilha de Páscoa, no Chile. Roberto Higa encontra nas próprias esculturas rupestres dos morros de Aquidauana e da cidade de Nioaque, no interior do estado de Mato Grosso do Sul, alguma elucidação sobre as inspirações de Conceição. O fotógrafo cita também as figuras publicadas no livro “Eram os deuses astronautas?”, do suíço Erich von Däniken (JARA, 2013, p. 60).

Há uma problemática no que diz respeito a esse assunto, e é preciso tratá-lo com cautela, sobretudo ao se indagar sobre quais seriam as “inspirações” de Conceição para esculpir os bugres. Ainda que as associações sejam inevitáveis, não se pode afirmar com certeza quais seriam seus precursores ou suas influências, nem mesmo onde teria buscado referências ao desenvolver sua criação. Muito mais, o que se pode notar é que esses antecessores são estabelecidos por aqueles que leem sua obra, e não por ela própria. Um exemplo bastante citado são os ídolos de madeira, totens e bonecos kadiwéu, retratados por Guido Boggiani no final do século XIX, no livro *Os Caduveo* (1945). As semelhanças são evidentes, porém cabe indagar sobre as possibilidades de a escultora ter acesso a informações como essa. Conceição certamente nunca foi a um museu etnográfico, não fez viagens ou estudos por meio do qual pudesse entrar em contato com culturas diferentes, e dificilmente pode ter lido o livro de Boggiani.

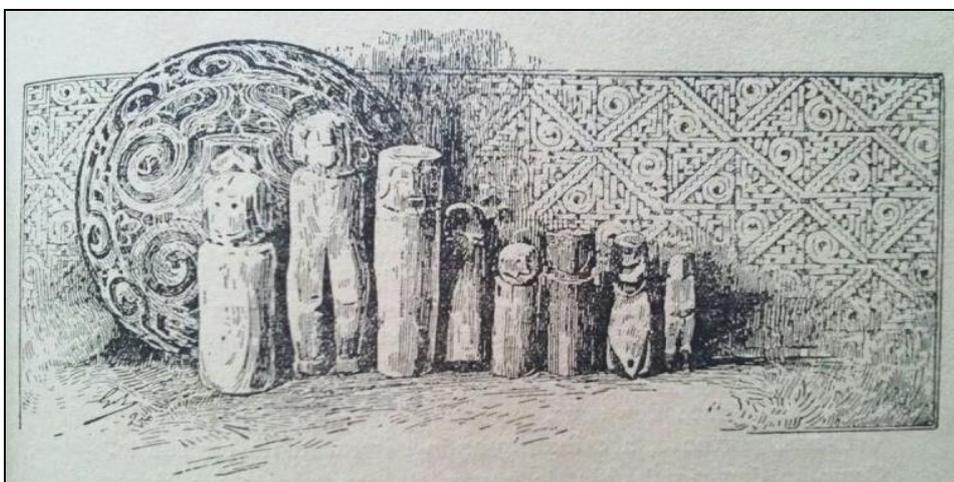


Figura 9: Ídolos de madeira e pratos de terracota com fundo de desenho ornamental kadiwéu. Reprodução: BOGGIANI, *Os Caduveo*, 1945.

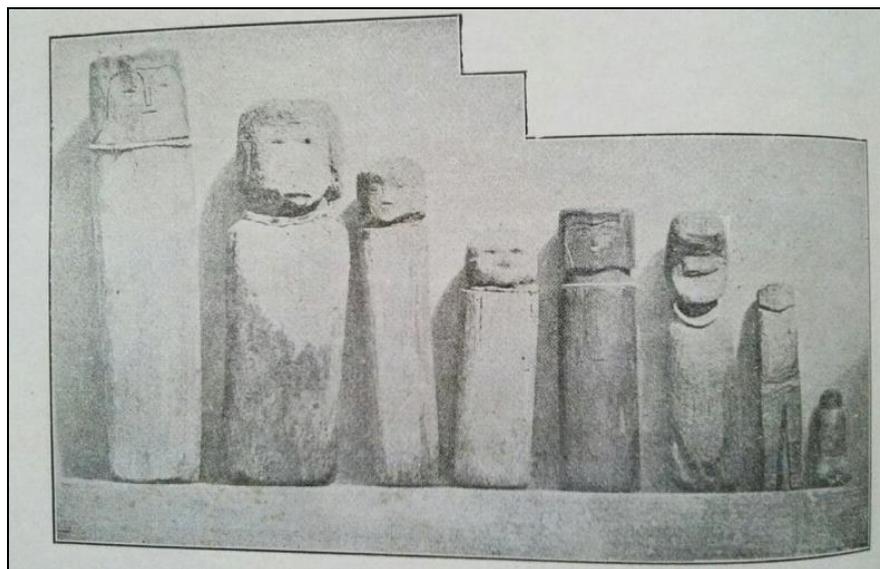


Figura 10: Ídolos de madeira kadiwéu. Reprodução: BOGGIANI, *Os Caduveo*, 1945.

Sendo assim, é admissível que sua obra seja muito mais inconsciente, mística, instintiva, do que fruto de pesquisas sobre esculturas, produções artesanais ou arte, seja ela ocidental, indígena ou qualquer outro modo de manifestação artística. Contudo, seus precursores se fazem presentes de outra forma. Se por um lado o conhecimento de Conceição sobre tais assuntos parece pouco provável, por outro não se pode descartar inteiramente a possibilidade de que, em algum momento, tivesse contato de modo não acadêmico com algumas dessas informações. Cabe lembrar que seu filho era artista, ainda que autodidata, já reconhecido em âmbito estadual quando ela se torna escultora, e que outros artistas e estudiosos de arte faziam parte de seu convívio. Por meio dessas relações, pelos “palpites estéticos e práticos” de Aline Figueiredo e Humberto Espíndola para que aprimorasse seus bugres, como aponta Rodrigo Teixeira (2011, p. 17), alguma forma de conhecimento acerca da arte de outros povos, seus traços e formas pode ter acabado por tomar parte no processo criativo de Conceição, consciente ou inconscientemente, propositadamente ou não. Além desse ambiente artístico que a cercava, a escultora cresceu e viveu a maior parte de sua vida em um estado com uma população indígena de número expressivo, com diferentes etnias, e cuja cultura, ainda que não oficial, permeia o cotidiano da população. Essa presença é um ponto também fundamental quando se pensa em possíveis referências e em precursores dos bugres, quando se indaga sobre o imaginário que influenciou e possibilitou a sua criação. Conceição tem sonhos, intuições, mas seus bugres trazem marcas de outras manifestações artísticas e culturais, que de algum modo poderiam estar no seu inconsciente, referências das quais se apropriou sem que nem mesmo pudesse se dar conta disso.

Se a definição dos precursores dos bugres constitui assunto nebuloso e difícil de resolver, com clareza se pode refletir acerca dos continuadores da obra. Esse compõe um aspecto interessante a ser observado: a produção das esculturas não se finda com a morte de sua autora, mas tem prosseguimento através de seus familiares, do marido Abílio Antunes e do neto Mariano Antunes Cabral Silva. Rodrigo Teixeira, em *Vozes do artesanato*, apresenta a versão de que Abílio teria começado a fazer seus próprios bugres quando a esposa ainda era viva. A história foi contada ao jornalista pela nora do casal, Sotera Sanches, viúva de Wilson, mãe de Mariano, e também escultora. Segundo ela, “a sogra reclamava do interesse do marido e dizia que o único que poderia fazer os bugres era o neto Mariano. Mesmo assim, Abílio seguiu fazendo os bugres até a sua morte em 1995” (TEIXEIRA, 2011, p. 18). Já Maria da Glória Sá Rosa relata como os bugres passam a ser esculpidos como forma de preencher o vazio deixado pela ausência da esposa:

Desde o início, Abílio participou do que considerava uma brincadeira, escolher a madeira, trazer os pedaços de tronco para o terreiro, serrá-los e acompanhar o paciente trabalho de Conceição, transformando o frio lenho em boca repleta de vida, em mãos de índio, cansadas de implorar justiça. A morte da esposa não serviu de pretexto para que as esculturas deixassem de existir. Para suprir a falta da companheira de tantas dores e alegrias, passou a esculpir os mesmos bugrinhos, que nasciam em série, para viajar os mais diversos caminhos do mundo, como meninos fortes que têm uma missão a cumprir. Para ele os bugrinhos, a quem procura transmitir um ar de singeleza, têm sempre a idade da infância, não foram contaminados pela maldade do mundo. Muitos anos depois da morte de Conceição, um apelo forte, uma mensagem de resgate da obra daquela por quem viveu e que ama até hoje fez brotar o artista, que havia dentro dele. E foram surgindo talvez do imaginário de dois artistas que a saudade incorporou, um único ser, centenas de bugrinhos com a mesma cara, os mesmos olhos injetados de negro, modelados pelo gesto peculiar do artista, o que lhes confere expressão única e intraduzível. Abílio não sabe dizer o que significam ícones tão belos na simplicidade das linhas, no porte marcial, que Conceição gostava de explicar, a que dava nomes, inventando uma história para justificar a humildade de uns, o rancor de muitos (ROSA, 1995, p. 38).

Com o falecimento de Abílio, Mariano torna-se o único continuador da produção das esculturas. Em entrevista a Teixeira, o escultor relata como acompanhava a criação de Conceição desde a infância: “Gostei de ver ela fazer os bugrinhos e comecei a ajudar. Desde os sete anos já cortava as madeiras. De vez em quando, por ser pequeno, cortava a mão. E fui ajudando ela. Fui melhorando cada vez mais” (SILVA apud TEIXEIRA, 2007, snp). Complementa ainda, tratando dos acontecimentos após a morte de Conceição: “Meu avô Abílio continuou fazendo por mais 10 anos. Quando ele faleceu aí sim senti que teria de continuar o trabalho. Fiquei emocionado e tive responsabilidade. Era o único da família que

podia fazer o bugrinho da avó” (idem). Evidentemente, os resultados não são os mesmos. Os bugres de Conceição carregam características específicas, traços únicos, marcas individualizantes da artista, e que não se percebem naqueles esculpido por outros. O próprio sentido dado às esculturas é diferente. Conceição, quando questionada sobre qual significado teriam os bugres, afirmou: “Eu me sinto muito bem com eles. Sinto gosto e prazer. E parece que eles me adoram. Faço para ter a companhia deles. São alegres. Nunca saíram com cara amarrada, ferruscada” (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 215). A Rosa, Abílio disse não saber “o que significam ícones tão belos” (ROSA, 1995, p. 38). Já Mariano explica seu ponto de vista: “É uma coisa que apareceu de aprender fazer isso. É muito sagrado para mim. Quando faço sinto a presença de minha avó” (SILVA apud TEIXEIRA, 2007, snp). O que se nota, por fim, é a tentativa de manutenção de um trabalho que acaba por se constituir como uma tradição familiar.



Figura 11: Abílio Antunes esculpindo, e peças prontas à esquerda. Reprodução: ROSA, *Revista ARCA*, 1995.

1.2. A consagração: os bugres como obra de arte e marca identitária

Uma das principais características que estabelecem diferenciações entre a produção de Conceição e a dos demais é o fato de a escultora imprimir nos bugres traços específicos que fazem com que cada peça carregue singularidades que a tornam única. Abílio e o neto esculpem de modo mais padronizado, percebendo-se em suas esculturas uma uniformidade que revela até mesmo a relação que cada um estabelece com a sua criação. Na

fala de Mariano a Teixeira, por exemplo, nota-se sua preocupação em dar prosseguimento ao trabalho da avó, uma espécie de responsabilidade para que a tradição não se finde, muito mais do que uma inquietação artística ou vontade de expressão criativa. Disso deriva uma similaridade muito grande entre uma peça e outra, como indica Tainá Jara, “ao ponto de parecerem produzidas em série” (JARA, 2013, p. 42). As peças esculpidas por Conceição, por sua vez, trazem impressas em si as marcas de uma proximidade entre a artista e sua obra, derivando em uma individualização de cada bugre.



Figura 12: Mariano e bugres por ele esculpidos. Reprodução: TEIXEIRA, *Mariano*, 2007.

Como foi mencionado, a escultora obedecia àquilo que mandava a madeira, e disso resultavam formas variadas. Mas, mais que isso, foi sua visão sobre os bugres, dando a eles um componente de humanização, o que possibilitou que cada peça fosse peculiar. Conceição os reconhecia e a cada um dava um nome, fazendo com que ganhassem vida para além da rigidez do lenho. Percebia neles alegria e brandura. “Podem ser feios, mas mansos”, afirmou (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 215). Encontrava neles companhia. No documentário *Conceição dos Bugres*, ela aponta para alguns e os distingue como Joaquim, Joanhina, João Grilo e Mariquinha. Na entrevista a Aline Figueiredo, é enfática: “São parecidos mas são bem diferentes” (idem). Vê-se que, ao seu olhar, cada bugre é um, único, e tal é a percepção também de quem analisa a obra. Dante Filho observa: “São, na verdade, vários bugres que parecem ser um só mas, se observarmos com atenção, veremos que se tratam de muitos” (FILHO, 1996, p. 40). Para o jornalista, poderia se tratar de arte serial, baseando-se em uma aparente homogeneidade. Ele mesmo reconhece, porém, que essa unidade é enganosa, sendo notórias as diferenças nos detalhes. Essas minúcias vão desde a

posição das mãos, a direção do olhar, uma expressão de alegria ou um sorriso, até o resultado decorrente do uso dos materiais, a variação de tons nas cores em função da cera de abelha ou o tipo de madeira utilizado. O mesmo não se nota na produção de seu marido e do neto.



Figura 13: À esquerda, bugres esculpidos por Conceição Freitas da Silva no acervo do MARCO (Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul). À direita, bugres esculpidos por Mariano em vitrine de loja de artesanatos no Shopping Norte Sul Plaza, Campo Grande - MS (Fotos: Isabella Banducci Amizo, 2015).

Mariano considera seus bugres parecidos com os da avó, e certamente o são, já que se propõem, inclusive, a ser uma continuidade. Entretanto, as semelhanças entre as esculturas de Abílio e do neto são muito mais evidentes do que entre as deles e as de Conceição. A forma repetida de Mariano em oposição às especificidades dos bugres de Conceição são apontadas por Rodrigo Teixeira:

No ateliê do artesão, localizado em um bairro popular de Campo Grande, entre os quase 50 bugres de diversos tamanhos fabricados por Mariano, havia um de Conceição. Enquanto o maior de Mariano custa R\$ 250, o pequeno de sua avó sai a bagatela de R\$ 6 mil. Cada bugre da artista Conceição tem uma fisionomia, são rústicos e esculpidos a machadadas. Únicos. Já os bugrinhos de Mariano são mais bem acabados. A madeira guiava Conceição. O neto segue um padrão e trabalha com eucalipto. Ele é capaz de fazer por dia de 10 a 15 bugrinhos (TEIXEIRA, 2007, snp).

Em sua apreciação, o jornalista destaca o acabamento das esculturas de Mariano, aparentemente superior ao da avó. Tainá Jara apresenta consideração semelhante ao mencionar uma “despreocupação em alcançar uma estética perfeita e uniforme nos bonecos de madeira por parte de Conceição” (JARA, 2013, p. 42). Complementa, porém, afirmando que são fatores como esse que “contribuíram para que suas esculturas fossem consideradas

autênticas obras de arte” (idem). De fato, enquanto a obra da escultora recebe tratamento e reconhecimento como arte, legitimada por artistas, críticos e estudiosos, os bugres produzidos pelos demais são vistos meramente como peças artesanais. Os preços mencionados por Teixeira – o maior de Mariano custando R\$ 250 e o pequeno de Conceição valendo R\$ 6 mil – comprovam a discrepância na valoração e na valorização de cada um, recebendo os bugres de Conceição um valor de obra de arte, enquanto os outros possuem valor de artesanato.

Aline Figueiredo e Humberto Espíndola foram os primeiros a perceber a qualidade artística dos bugres de Conceição, além do filho Ilton, e tornam-se, com isso, os principais divulgadores de sua obra. A crítica de arte e o artista plástico foram os fundadores da Associação Mato-grossense de Artes (AMA), em 1967, na cidade de Campo Grande, com o objetivo de incentivar a produção artística do estado, o Mato Grosso ainda uno, e torná-la acessível ao público. De acordo com Figueiredo, as ações da associação “resultaram na formação de um grupo, que permaneceu em Mato Grosso e aqui realizou seu trabalho, que abordaria temas de maneira a transmitir nossa realidade cultural” (FIGUEIREDO, 1979, p. 172-173). Complementa ainda expondo a atenção dada ao trabalho desenvolvido por cada artista:

Para não dispersar o movimento, a AMA desenvolveu um trabalho especial para cada artista, na medida em que ele apresentava as condições de talento e produção, sendo sua intermediária entre a crítica e o público. Assim, além de coletivas e individuais promovidas, várias vezes os trabalhos dos artistas foram mostrados aos críticos de São Paulo e Rio, possibilitando a essa mesma crítica o acompanhamento de todo o processo de evolução do artista mato-grossense, que então, pela primeira vez, era visto e analisado como produto da realidade do Brasil Central (idem, p. 173).

Em suas declarações, Figueiredo apresenta uma preocupação em realizar uma ação de cultura na região, que despertasse a atenção da crítica e que pudesse demonstrar as problemáticas locais. Humberto Espíndola assume o papel de “carro-chefe das artes plásticas mato-grossenses”, transmitindo ainda orientações e estimulando as potencialidades dos demais artistas que se tornaram parte do grupo. Conceição Freitas, tida então como uma “artista primitiva de grande valor” (idem, p. 180), entra para esse rol e torna-se também objeto dos cuidados dos fundadores da AMA. No ano de 1970, a escultora participa de sua primeira exposição, “Panorama das Artes Plásticas em Campo Grande”, realizada pela associação, em Campo Grande, na qual obteve referência especial. Dado, então, todo um contexto de incentivo à produção, de sugestões e aconselhamentos estéticos, de atenção da crítica e de divulgação do trabalho, Conceição é reconhecida como artista e sua obra legitimada como

arte. Os bugres são incluídos em diversas exposições coletivas e ganham, ainda, mostras individuais, mesmo após a morte da escultora:

1970:

- Panorama das Artes Plásticas em Campo Grande – Centro Beneficente Português, Campo Grande/MS
- III Exposição Nacional de Arte – V Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, Curitiba/PR

1971:

- 5 Artistas de Mato Grosso – Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), Rio de Janeiro/RJ
- Exposição Ilton e Conceição – Galeria Hotel Campo Grande, Campo Grande/MS

1972:

- Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois – Galeria Collection, São Paulo/SP

1974:

- Mostra de Arte das Olimpíadas do Exército, Brasília/DF (Medalha de Ouro)
- Bienal Nacional, São Paulo/SP
- Mostra Inaugural do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, Cuiabá/MT
- Mostra Estadual de Artes Plásticas – Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, Cuiabá/MT

1975:

- Panorama de Artes Plásticas em Mato Grosso - Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, Cuiabá/MT
- Exposição individual no Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT – Cuiabá/MT

1978:

- Exposição Artistas de Mato Grosso do Sul – FCMG, Corumbá/MS

1987:

- Sala especial no VI Salão de Artes Plásticas de Mato Grosso do Sul “Por uma identidade ameríndia” – Centro de Cultura, Campo Grande/MS

1997:

- Exposição In Memoriam – Centro Cultural José Octávio Guizzo – Campo Grande/MS

2000:

- Mostra do Redescobrimento Brasil+500 – Parque Ibirapuera, São Paulo/SP

2001:

- Expressão Popular – Centro Cultural Light, Rio de Janeiro/RJ

2004:

- Forma, cor e expressão: uma coleção de arte brasileira – Estação São Paulo, São Paulo/SP

- Exposição Conceição e sua gente – Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO-MS), Campo Grande/MS

Pode-se perceber o número significativo de exposições, na década de 1970, das quais os bugres fazem parte. A dedicação e o empenho de Figueiredo e Espíndola tornam notória a obra, despertando o interesse de compradores leigos e colecionadores não apenas brasileiros. Maria da Glória Sá Rosa sugere que Conceição “poderia ter feito fortuna com suas produções, incessantemente procuradas, principalmente por estrangeiros, que depois as revendiam por alto preço na Europa e nos Estados Unidos (ROSA, 1995, p. 36). A produção se dá então em grande volume, também para atender encomendas que lhe eram feitas. Quando questionada sobre o motivo pelo qual estava produzindo peças em tamanhos maiores, a escultora declarou haver tal demanda: “Porque foram me encomendendo maiores. Eu atendi [...] Gosto de todos os tamanhos. Os pequenos me dão mais trabalho. Os grandes são mais firmes. Os bem grandes, só quando encomendam, são difíceis” (SILVA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 215).

Como afirmou Ilton Silva à Tainá Jara, Conceição não aceitava que ninguém interferisse em sua obra (JARA, 2013, p. 40). Entretanto, conselhos práticos e estéticos foram aceitos e as demandas das encomendas acatadas. Isso, contudo, não faz com que o trabalho seja de algum modo desvirtuado nem perca suas características e mesmo a essência da artista. Essas pequenas adequações para corresponder aos critérios do universo artístico ou mesmo às necessidades do mercado da arte são percebidas, por exemplo, na obra de Silva. De acordo com Romildo Sant’Anna, a intensidade de seus trabalhos cresce e a quantidade de pinturas aumenta em função de uma procura cada vez maior por seu trabalho, também mais valorizado

depois de reconhecido. O artista chegou a manter um estoque do qual chegavam a fazer parte mais de quarenta trabalhos, à disposição de compradores (SANT'ANNA, 1993, p. 170). Além disso, o autor menciona:

Pessoa facilmente influenciável pelos escassos amigos nos quais confia, à medida que obtém destes o comentário de que certo quadro é bom, repinta-o várias vezes, com pequenas modificações na cor, nos enquadramentos e nas disposições de figuras periféricas ao eixo temático do quadro original (idem, p. 172).

Tal questão é bastante perceptível quando se trata da chamada arte tribal. Conforme indica Berta Ribeiro, a transição para os modos de vida da sociedade nacional e as mudanças no modo de produção provocaram nos trabalhos artísticos das populações indígenas alterações drásticas, quando não o abandono de muitas de suas expressões da cultura material, sobretudo quando a responsabilidade por sua comercialização sai das mãos dos produtores, passando para outras instituições. A antropóloga pondera que adequações e sujeições não se restringem a esse tipo de arte, sendo comum mesmo na arte dita ocidental, com a submissão às leis do mercado de bens simbólicos, a museus, galerias e ao público. A problemática se dá, porém, no fato de as criações artísticas indígenas se sustentarem apenas como artesanato para a venda, descontextualizadas e com perda de significado (RIBEIRO, 1989, p. 137-138). Ainda assim, não descarta o aspecto positivo presente no fato de, com interesse do mercado, a produção ser estimulada e as tradições, ainda que modificadas, não se perderem. A valorização da continuidade, a despeito das modificações estéticas e alteração de significados, é para alguns percebida também no que diz respeito à produção dos bugres. O prosseguimento dado à obra de Conceição por seu neto é visto não apenas como uma perpetuação da tradição familiar, como também como uma forma de manutenção, ainda que artesanalmente, de algo que se tornou ícone artístico-cultural. É o que se percebe na afirmação de Rodrigo Teixeira, por exemplo: “Mariano Neto é o sucessor. Se não fosse ele, a peça de artesanato mais importante de Mato Grosso do Sul teria acabado” (TEIXEIRA, 2007, snp).

Além de alcançarem o *status* de obra de arte, os bugres de Conceição são também considerados marca de identidade do estado de Mato Grosso do Sul. É relevante destacar que a artista desenvolve sua produção em um momento de valorização da identidade cultural sul-mato-grossense e de busca por elementos que a individualizassem. No ano de 1977 ocorre a divisão do estado do Mato Grosso, e na parte sul passam a ocorrer diversas iniciativas, sobretudo no campo das artes, que buscam encontrar referências de uma identidade local, desencadeando movimentos e expressões culturais que viriam a ser caracterizados como “arte

regional” do novo estado. Isso ocorre, por exemplo, no campo musical, nomeando-se a produção de artistas locais como “música regional”, com cantores como Almir Sater, Tetê Espíndola e o Grupo Acaba. Do mesmo modo, nas artes plásticas têm-se aspectos considerados caracteristicamente locais retratados nas obras de artistas do estado, como as paisagens, a fauna e a flora do Pantanal, o índio ou referências a seus grafismos e cultura, além da Bovinocultura, de Humberto Espíndola, e os bugres de Conceição.

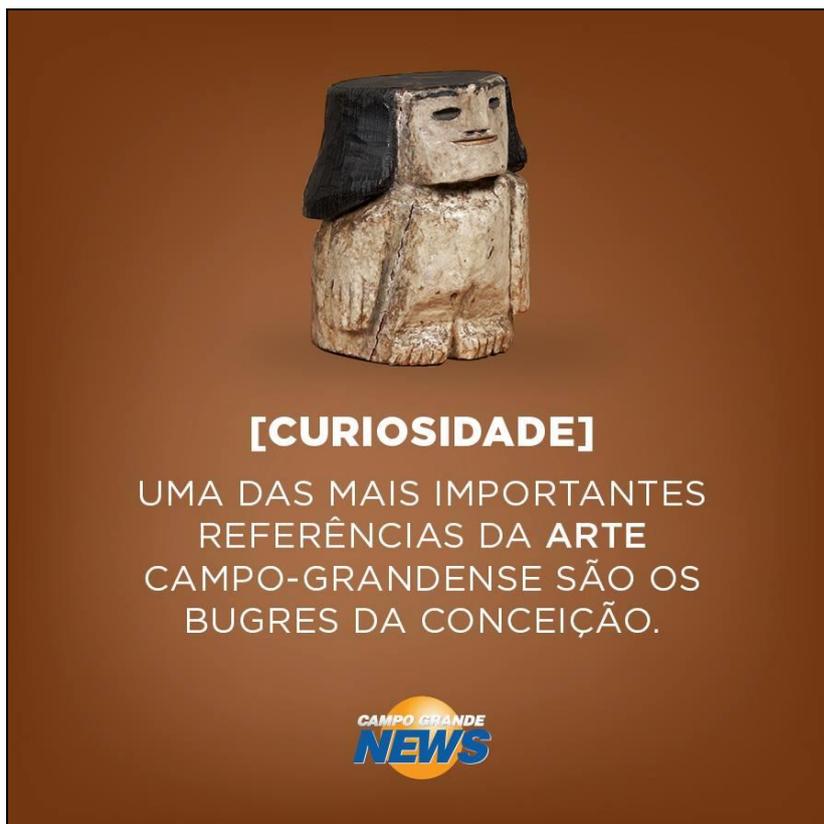


Figura 14: Imagem veiculada no site de notícias campograndenews.com.br, no dia 07 de outubro de 2013.

Com a projeção alcançada por seu trabalho e com a busca por marcas identitárias do estado, até mesmo a maneira como Conceição é chamada se modifica, passando a ser reconhecida não mais pelo sobrenome familiar, Freitas da Silva, mas pela obra que produzia, “dos Bugres”. No livro de Aline Figueiredo, *Artes Plásticas no Centro-Oeste* (1979), o capítulo dedicado à escultora é ainda intitulado “Conceição Freitas”. Atualmente, porém, o mais comum é que se encontrem referências a ela como “Conceição dos Bugres”. Isso se nota, por exemplo, no verbete da Enciclopédia Virtual Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, bem como da Galeria Estação (SP), do Catálogo das Artes, e mesmo em livros como *Vozes do Artesanato* (2011). Tainá Jara observa:

No mesmo ano em que nasce o estado de Mato Grosso, nascia também uma nova Conceição, a Conceição dos Bugres. Esta Conceição já vinha sendo gestada e nasceu da necessidade de se criar uma identidade cultural genuína para Mato Grosso do Sul. Por ela ser uma artista já conhecida nacional e internacionalmente, tornar sua obra uma representação da nossa cultura foi um processo natural. A singularidade e a identificação de aspectos regionais na figura do bugre tornaram sua adoção como referencial simbólico da população desta região praticamente inquestionável no meio artístico (JARA, 2013, p. 59).

A naturalidade do processo, apontada por Jara, é algo a ser verificado com mais cautela. Pode-se avaliar que o estabelecimento do trabalho de Conceição como uma marcante expressão da arte do estado tenha sido o decurso natural na busca por uma identidade artística, tendo em vista seu já firmado prestígio enquanto obra de arte. Já considerar que os bugres constituam uma representação cultural ou que componham um referencial simbólico da população não parece fazer parte de um processo simples e espontâneo. A identificação das esculturas com a cultura local envolve questões bastante complexas, tendo em vista a maneira como o índio é visto e tratado pela sociedade sul-mato-grossense, sobretudo quando estigmatizado com a pejorativa alcunha “bugre”. Os aspectos pertinentes ao percurso que eleva os bugres ao *status* de obra de arte são, portanto, diferentes em vários pontos daquilo que possibilita seu reconhecimento como marca identitária e representação cultural. Tais assuntos serão discutidos nos capítulos seguintes.

O reconhecimento dos bugres como ícone da identidade sul-mato-grossense se inicia quando da divisão do estado, mas se perpetua pelas décadas seguintes. No ano de 1996, é lançada uma edição da revista MS Cultura, da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, que traz em sua capa a manchete “Identidade Cultural: são os bugres de Conceição a nossa mais completa tradução?”. Na reportagem, a relevância dos bugres é discutida por pessoas de diferentes segmentos, artístico-culturais ou não, como a artista plástica e então vice-presidente do Conselho Estadual de Cultura Laila Zahran, a antropóloga Yara Penteado, a teatróloga e produtora cultural Cristina Matogrosso e o pecuarista Thelu Thedim. Dante Filho, autor da matéria, afirma que os bugres “alcançam o imaginário coletivo e são aclamados como autênticos símbolos da cultura sul-mato-grossense” (FILHO, 1996, p. 37). Já no texto de apresentação da revista, escrito pela Secretária de Estado de Cultura e Esporte de Mato Grosso do Sul à época, Idara Duncan, lê-se a manifestação do desejo para que o bugre fosse oficialmente reconhecido como marca identitária do estado:

A Secretaria de Estado de Cultura e Esportes, por sugestão do Conselho Estadual de Cultura, lança campanha para que o *Bugre* de Conceição Freitas, a consagrada artista popular Conceição dos Bugres passe a ser símbolo referencial de nossa identidade cultural (DUNCAN, 1996, p. 3).

Conceição e o bugres voltam a ser tema de outras revistas e publicações produzidas pela Fundação de Cultura, em diferentes épocas e com o estado sob a administração de governadores e partidos políticos diversos. O que se percebe, com o passar do tempo, é que aquela proposta do Conselho Estadual de Cultura se estabeleceu, com as esculturas sendo de fato consagradas como símbolo referencial artístico e cultural de Mato Grosso do Sul. Cabe observar que, com isso, os bugres passam a existir para além de Conceição. Não apenas Mariano se torna responsável pela produção das esculturas, mas também sua imagem passa a ser largamente difundida, e dela se apropriam o mercado, a mídia, o poder público, bem como outros artistas, que a utilizam como referência em suas produções. Rodrigo Teixeira observa como se dá excessivamente tal uso, em diferentes contextos, como “em propagandas, papéis timbrados, estampas, revistas e publicidades. Cada vez mais as pessoas recriam o bugrinho, fazendo suas versões e estabelecendo uma espécie de domínio público sobre a obra” (TEIXEIRA, 2007, snp).

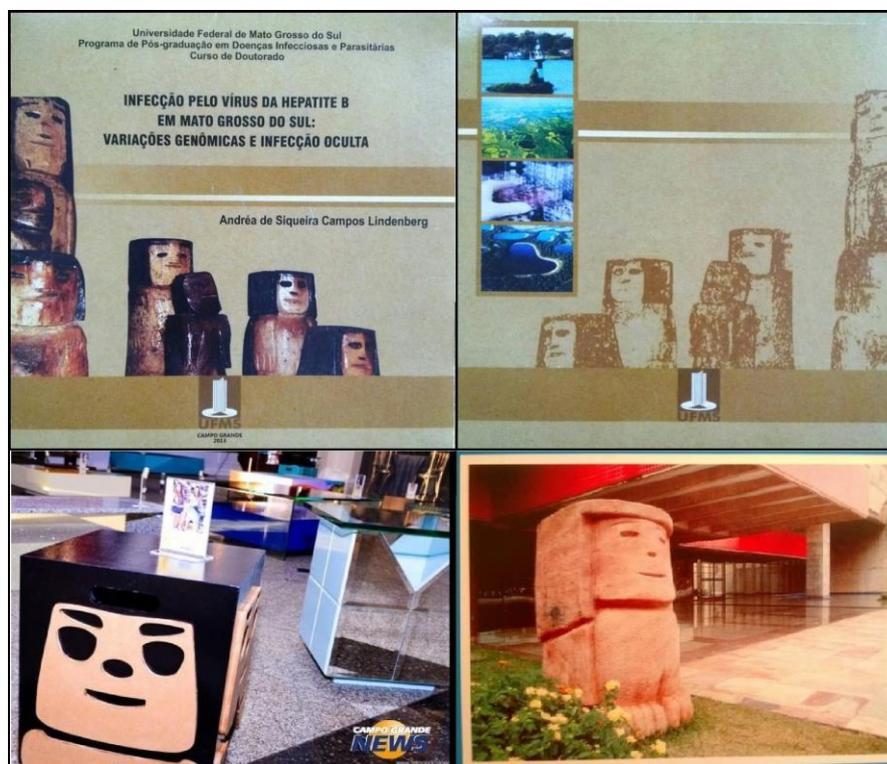


Figura 15: Diferentes usos da imagem do bugre. Acima, frente e verso da capa de um CD-ROM do Programa de Pós-Graduação em Doenças Infeciosas e Parasitárias, da UFMS, 2013 (Acervo: Isabella Banducci Amizo). Abaixo, à esquerda, móvel exibido na mostra “Morar mais por menos 2013”, em Campo Grande/MS (Foto: campograndenews.com.br); à direita, cartão postal comemorativo dos 100 anos de Campo Grande, com fotografia de Marcelo Marinho (Acervo: Isadora Banducci Amizo).



Figura 16: Diferentes usos da imagem do bugre. À esquerda, cartaz de divulgação da Rádio Educativa FM 104. À direita, cartaz do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande.

A ampla difusão e reprodução da figura dos bugres constata sua valorização, sendo inquestionável sua aceitação enquanto obra artística legitimada e marca de identidade cultural do estado. Por outro lado, seu uso indiscriminado é inquietante para Mariano, que demonstra preocupação com questões referentes a direitos autorais. Quando questionado sobre a criação de uma patente, responde: “Tenho que fazer. Se uma pessoa começar a fazer não posso falar nada. Tenho que patentear o bugrinho, mas para isso estou em contato com o Sebrae. Eles estão vendo para mim. Tenho que fazer logo” (SILVA apud TEIXEIRA, 2007, snp). Como Conceição, que faleceu pobre, apesar do reconhecimento de seu trabalho ainda em vida, também seus descendentes levam uma vida bastante humilde, não tendo revertido a seu favor, de modo algum, o uso da imagem dos bugres.

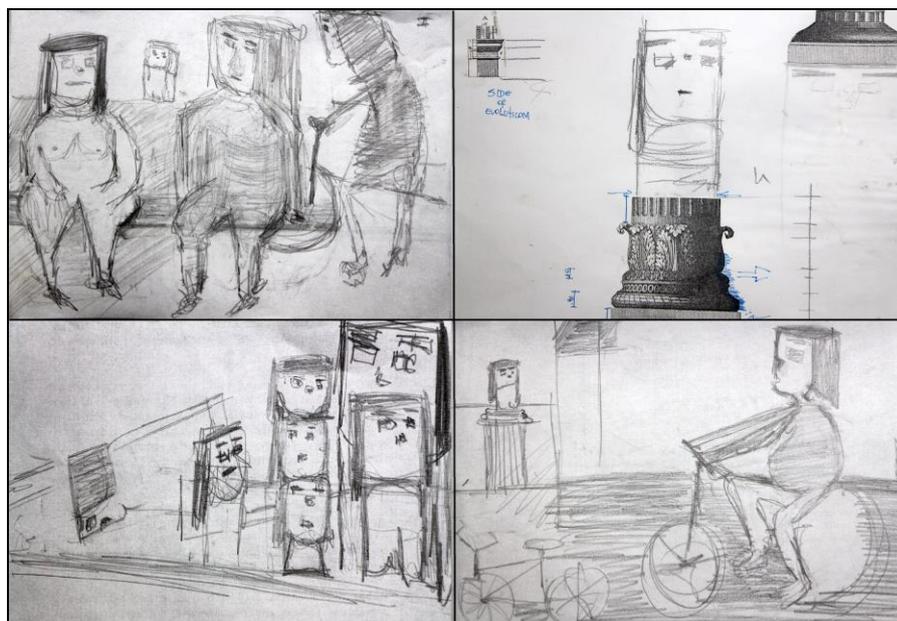


Figura 17: Ensaios e colagens do artista Wagner Thomaz (2012).



Figura 18: Grafite de Anelise Godoy, Campo Grande/MS. Foto: Isabella Banducci Amizo (2015).



Figura 19: Grafites de Alexandre Ribeiro, Campo Grande/MS. Fotos: Alexandre Ribeiro (s.d).

Uma outra questão, porém, é pouco discutida e merece uma reflexão mais aprofundada. Há que se considerar quais as relações entre a obra de arte, o marco identitário, e a população indígena do estado, os “bugres” reais. É importante pensar, assim, nos contextos político, social e cultural nos quais o trabalho de Conceição é realizado: um estado de costumes e produção agropecuária, em que arte, cultura e índio não são valorizados, em que a alcunha “bugre” é utilizada como forma de inferiorizar um determinado segmento da população. O reconhecimento das esculturas se dá através da imagem negada e negativizada do bugre, e cabe, então, problematizar os motivos que os tornam marco de identidade e que levam a sociedade e o estado a legitimá-los como tal, em contraposição à realidade em que vivem os verdadeiros índios de Mato Grosso do Sul.

CAPÍTULO 2

OBRA DE ARTE E A RELAÇÃO ARTE-SOCIEDADE

Tendo em vista a trajetória percorrida pelos bugres produzidos por Conceição Freitas da Silva, bem como o fato de alcançarem lugar de destaque no meio artístico de Mato Grosso do Sul e reconhecimento como peças de arte em âmbito nacional, alguns aspectos referentes a essa questão merecem uma reflexão mais delongada, permitindo que se obtenha uma melhor compreensão desse espaço ocupado pelas esculturas, aquilo que as eleva a tal patamar e sua relação com o mundo da arte e o que dele faz parte. Questionamentos iniciais suscitam perguntas como: Os bugres de Conceição são arte, de fato? O que possibilita que assim sejam tratados e quem os legitima como tal? Ocupariam uma categoria de arte menor ou inferior, se comparados à obra de outros artistas? Inquietações assim surgem quando se considera, por exemplo, o fato de se encontrar bugres em museus e galerias como, por um lado, o Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO) e, por outro, o Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT-MACP); ou ainda quando se considera o fato de, na coleção *Vozes*, produzida pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, Conceição aparecer na edição *Vozes do Artesanato* (2011), e não em *Vozes das Artes Plásticas* (2013).

A ponderação sobre onde se inserem os bugres no que diz respeito a questões artísticas é parte de uma discussão muito mais ampla acerca da conceituação de obra de arte, e na qual se detêm há tempos diversos teóricos, em diferentes campos de estudos. Umberto Eco, no artigo “O problema da definição geral da arte” (1986), aponta para a necessidade de uma definição de obra de arte, mas problematiza e discute tal aceção, questionando sua parcialidade e caráter interpretativo, vinculada a determinados grupos e pensamentos específicos. O autor propõe, então, uma visão dialética da evolução das poéticas, considerando a relevância do contexto histórico, cultural e social do fazer artístico, e indicando que “a ideia de arte muda continuamente, de acordo com as épocas e com os povos, e o que para uma dada tradição cultural era arte parece desaparecer face aos novos modos de operar e de fruir” (ECO, 1986, p. 36). Conclui assim que:

...uma definição geral da arte sabe que tem limites: e são os limites de uma generalização não verificável, mas tentadora; os limites de uma definição marcada pela historicidade e, portanto, suscetível de modificação noutro contexto histórico; os limites de uma definição que generaliza, por comodidade de discurso comum, uma série de fenômenos concretos que

possuem uma vivacidade de determinações que na definição se perdem necessariamente. No entanto, uma definição geral da arte é indispensável: é um gesto que se pratica, um dever que se cumpre para tentar estabelecer um ponto de referência para os discursos que são, pelo contrário, deliberadamente históricos, parciais, limitados, orientados para uma escolha (crítica ou operativa). Mais ainda: a partir do momento em que se fala de arte, ainda que para negar a possibilidade de a definir conceptualmente, não nos podemos furtar à exigência da sua definição (idem, p. 143).

Essas mudanças de definição são verificáveis quando se observam as três grandes oposições no conceito de arte ao longo da história, indicadas por Larry Shiner, em *La Invención del Arte* (2004): a arte e o artesanato, o artista e o artesão, o estético e o utilitário. O filósofo aponta para uma grande e decisiva ruptura produzida no século XVIII que estabelece a distinção entre belas artes e artesanato, diferente da concepção e organização dominantes das artes desde a Grécia Antiga até meados do século XVII. Segundo ele, por mais de mil anos a cultura ocidental careceu de um conceito de arte, e tanto no mundo antigo como medieval, não havia nem belas artes, nem tampouco artesanato, apenas “artes”. Isso se modifica com a ascensão da ciência, o desenvolvimento da economia de mercado e o progressivo processo de dissolução das bases sociais e intelectuais do antigo sistema de arte, “al hacer que el esquema según el cual las artes liberales debían distinguirse de las artes mecánicas quedara obsoleto y al dar la idea de gusto un papel más relevante en la experiencia de las artes” (SHINER, 2004, p. 42). O filósofo pondera que nas novas oposições que se estabelecem há, em muitos momentos, diálogo, assimilação ou apropriação, o que também acaba por interferir na conceituação da arte:

Sin embargo, aunque el mundo de las bellas artes se apropiaba de los actos de resistencia también expandía sus propios límites, en primer lugar asimilando nuevos tipos de arte, como la fotografía, el cine o el jazz; después, apropiándose de las obras de arte “primitivo” y folclórico; y, finalmente, a través de lo que parece ser la completa disolución de sus propias fronteras, abrazándolo todo, desde la automutilación hasta los ruidos de John Cage (idem, p. 27-8).

Considerando, assim, que sociedades e culturas não são estáticas, é impossível negar a dinamicidade também dos conceitos referentes à arte. Como assinala Jean-Marie Schaeffer, a obra de arte constitui uma noção composta, resultado de uma complexidade de questões históricas, com um caráter sempre partível e parcial, adaptável e flexível. Segundo ele, seguindo a linha de pensamento tanto de Eco como de Shiner, há que se considerar que “muitas das determinações da ‘arte’, mesmo que elas pretendam à universalidade, se modelam em realidade sobre o paradigma de uma era cultural, de uma época ou de uma arte particulares” (SCHAEFFER, 2004, p. 57). Partindo desse pressuposto, o filósofo e

semioticista, em “A noção de obra de arte”, distingue seis aspectos semânticos que intervêm nos usos da noção de “obra de arte”:

- a) Pertencimento genérico, sendo a expressão “obra de arte” usada para caracterizar as classes de objetos ou de fatos das quais ela é predicado.
- b) Gênese do objeto, referindo-se o termo a uma intenção, estética ou artística, a partir da qual o artefato é elaborado e produzido, considerando-se os traços internos comuns e o fato de ser um produto humano.
- c) Perspectiva semiótica, já que a obra de arte está sempre a propósito de alguma coisa, possui sempre uma estrutura intencional.
- d) Função, pensando-se que a definição de obra de arte está atrelada à função específica que desempenha, e levando em consideração não apenas a intenção produtiva, mas também a receptiva. Schaeffer salienta que mais de uma função pode estar atrelada a um artefato, sendo seu estatuto instável. Explica, assim, que:

Considerado do ponto de vista funcional, o estatuto da obra de arte que damos a tal ou tal objeto é sempre instável. De um lado, dois objetos que são ambos obras de arte do ponto de vista duma classificação fundada sobre a pertença genérica (por exemplo, o gênero ‘representação escultórica’), podem se dissociar do ponto de vista funcional, sejam eles perceptualmente indissociáveis. Por outro lado, a função dum mesmo objeto, e portanto, seu estatuto, pode evidentemente variar: os rolos de pintura de temas budistas dispostos no esconderijo de Tuen-Houang no norte da China até o início do século XX tinham uma função religiosa; quando Paul Pelliot translada um certo número deles para Paris, que são divididos entre o Museu Guimet e o Museu do Louvre, uma parte é dotada duma função estética (os rolos aceitos pelo Louvre foram considerados os mais interessantes do ponto de vista artístico), enquanto a outra é dotada duma função documentária para a história das religiões (as peças que entram no Museu Guimet). Em outras palavras, a contextualização museológica diferente propunha uma diferente função: função informativa no caso do Museu Guimet, função estética no caso do Louvre (SCHAEFFER, 2004, p. 65).

- e) Contexto institucional, já que intervém na noção de obra de arte a aceitação por instituições artísticas competentes, baseada em uma sanção social. O museu, por exemplo, não só se torna parte da significação da obra como também constitui sua identidade, é uma “instância de batismo”.
- f) Perspectiva normativa, havendo um julgamento a partir de normas de exclusão e de inclusão singulares referentes à extensão de um determinado campo artístico. O autor salienta que essas normas estão relacionadas aos demais aspectos semânticos da noção de obra de arte, já que “afirmar que um objeto é uma obra de arte por razões normativas pressupõe que ele o seja segundo ao menos uma das cinco outras componentes do termo” (idem, p. 71). Essas

normas são também variáveis, e isso se nota ao pensar, por exemplo, na fotografia, a princípio excluída do campo da arte, ou o jazz e sua exclusão como gênero musical, depois fundados normativamente.

Os aspectos semânticos apontados por Schaeffer são pertinentes ao se pensar nos bugres e a maneira como alcançam o *status* de obra de arte. Levados para exposições, galerias e museus, legitimados por artistas e críticos de arte, reconhecidos, ainda, pela população e pelo poder público, cumprem os critérios que validam sua inclusão em tal estatuto. Pertencem, portanto, a um gênero artístico, a escultura e, em sua gênese, carregam uma intenção estética. Ainda que, a princípio, Conceição não demonstrasse buscar um reconhecimento como artista ou de sua obra como arte, há uma vontade explícita de produzir objetos cuidadosamente elaborados. Há uma preocupação com o uso dos materiais, as formas da madeira e os resultados obtidos conforme era talhada, com os traços individualizantes de cada escultura. Os bugres possuem, assim, também um funcionamento semiótico, com circunscrições e significações específicas. Ainda, acabam por exercer uma função artística, tanto produtiva quanto receptivamente. São recebidos por parte daqueles que estudam e discutem questões pertinentes à arte, e que acabam por propiciar a aceitação no contexto institucional, passando pelo crivo das sanções sociais referentes ao assunto, bem como por um público leigo, que vê nos bugres uma manifestação artística significativa de Mato Grosso do Sul. Como consequência disso tudo, enquadram-se nas normas estabelecidas e legitimam-se como obra de arte.

2.1. Arte e sociedade: o olhar como um sentido histórico-cultural

A discussão sobre o que define algo como obra de arte torna-se mais complexa quando se aprofunda na questão do contexto histórico, social e cultural, já que é inegável o fato de a noção de obra de arte pautar-se em critérios da sociedade ocidental. É o que aponta Sally Price, no livro *Arte primitiva em centros civilizados*, ao propor que “o olho que vê é um órgão da tradição” (PRICE, 2000, p. 45), isto é, o olho vê através das lentes de uma educação, não está nu, e aquilo que se vê e o que se sabe são dois pontos atrelados. Sendo assim, há uma forte interferência da contextualização na apreciação da obra, interpondo-se questões estéticas e históricas. Para ela,

A “contextualização” penetra a experiência de várias formas, muitas das quais tão sutis que o observador dificilmente nota sua presença. Além das

mensagens didáticas explícitas nos catálogos ou etiquetas de museus, sinais sobre como “ler” um objeto escondem-se por toda parte – a moldura dourada, a localização num mercado de rua, a multidão se aglomerando para ver a obra, o conhecimento de que foi produzido por um artista “tribal”, uma etiqueta com seu preço ou talvez os leves suspiros de admiração ou de desaprovação emitidos por outros observadores. [Desse modo] vemos obras de arte dentro de categorias previamente formadas. Além de reconhecer um objeto como autêntico ou falso, nós o reconhecemos como obra-prima ou não, clássico ou de vanguarda, elitista ou popular, rococó ou minimalista, e uma série de outras possíveis oposições (idem, p. 44-45).

Visão semelhante à de Price têm outras antropólogas, como Berta Ribeiro (1989) e Els Lagrou (2007; 2009). Ambas indicam o fato de em outras culturas, não ocidentais, não haver sequer uma palavra com sentido equivalente e que possibilite afirmar que a definição de arte possua validade universal ou transcultural. Berta Ribeiro questiona-se:

É legítimo denominar *arte* – na acepção que esse termo é usado na civilização ocidental – as manifestações estéticas de grupos tribais? Alguns historiadores da arte opinam que o conceito não deve ser adjetivado. No entanto, é impossível deixar de pensar a arte popular, negra, indígena ou oriental como artes específicas [...] Agregue-se a esse argumento a circunstância de inexistir, ao que se saiba, uma palavra para artes nas línguas indígenas com o significado que lhe é atribuído entre nós (RIBEIRO, 1989, p. 15).

A antropóloga complementa que, apesar dessa ausência de um conceito para arte, todas as culturas possuem objetos de arte. A problemática encontra-se, portanto, no fato de se buscar no outro os mesmos valores e definições reconhecidos pelos padrões estabelecidos pela arte ocidental. Els Lagrou, em *Arte indígena no Brasil* (2009), pensando nessa relação entre as manifestações artísticas de diferentes povos e sociedades, refere-se a um “olhar educado”, marcado por uma cultura visual específica, que vai buscar na arte do outro aquilo que se assemelha à sua própria e a seus padrões estéticos. Segundo ela, acabam sendo consideradas produções artísticas mais sofisticadas aquilo que se verifica nas chamadas “altas culturas” antigas, com aparatos estatais mais desenvolvidos, como a China, Índia, Mesopotâmia, e as civilizações Inca e Asteca. Desse modo, as classificações e julgamentos baseiam-se na visão do preceptor, desconsiderando-se o ponto de vista do contexto em que foi realizada. Nota-se isso, por exemplo, quando se trata das chamadas “arte indígena” e “arte primitiva”, e a maneira como são encaradas no seu local de produção e fora dele. A antropóloga afirma que:

... os colecionadores de arte ‘primitiva’ muitas vezes só reconheciam peças incomuns, ‘espetaculares’ e de uso não cotidiano como candidatas a serem incluídas nas coleções de arte não ocidental, desconhecendo o fato de a maior parte da produção artística indígena se encontrar no campo da

chamada ‘arte decorativa’ de uso cotidiano, assim como desconsiderando a realidade da avaliação nativa da qualidade das peças, que nem sempre segue a lógica da valorização do incomum (LAGROU, 2009, p. 29).

Além do não reconhecimento da arte em função de sua presença no cotidiano, sem ocupar um espaço marcadamente artístico, também serve como diferenciador entre o fazer artístico ocidental e os demais o acesso ao processo de produção dos objetos por parte de todos os membros do grupo, não sendo restrito a apenas alguns. Lagrou indica que isso pode levar a acreditar que não há estética nem arte naquela sociedade ou que ali todo membro seja artista. Considerando a segunda proposição, a definição de arte teria um sentido mais amplo, semelhante ao que se pensava anteriormente ao Iluminismo, como apontou Larry Shiner (2004), sem diferenciação entre as belas artes e o artesanato, entre o estético e o utilitário. A fonte autoral é assinalada por Lagrou como um dos aspectos cruciais para a definição e valorização da arte nos centros legitimadores. Em sociedades nas quais todos os membros têm direito de produzir algum artefato, dificilmente se responsabilizará a individualidade do artista, sendo mais prezada a capacidade de recepção, tradução e transmissão de tradições, mais do que a criação. Sally Price pontua questão semelhante ao discutir o anonimato das artes não ocidentais. Em função de um desconhecimento sobre a identidade dos artistas, considera-se a arte como coletiva, produzida pela comunidade, e a individualidade é ignorada, em oposição ao que é valorizado nas sociedades tidas como “mais desenvolvidas”. Os artistas são anônimos e sua assinatura não carrega o mesmo valor e significado que um nome como Monet, Cézanne ou Picasso.

Uma longa discussão acerca do conceito de estética é feita por Els Lagrou também no livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (2007), retomando os pontos de vista de diferentes estudiosos como Alfred Gell, Peter Gow e Joanna Overing. Verifica-se nas análises de todos estes uma preocupação em apontar para as origens histórico-culturais do conceito e os problemas de se pressupô-lo transcultural. Lagrou remete-se ao fato de uma definição de estética ter sido posta desde a filosofia de Kant, o que também é pensado pelo teórico argentino Walter Mignolo, ao abordar o modo como essa conceituação é avalizada de acordo com padrões estabelecidos por um pensamento dominante e hegemônico, pautados em uma tradição histórica da filosofia estética formada nos séculos XVIII e princípios do XIX. No ensaio “Rutas hacia la estética decolonial” (2012), afirma que:

...si la estética se constituyó como un discurso filosófico eurocentrado, en el siglo XVIII en Europa – no en Asia, África o América Latina y el Caribe –, ese discurso contribuyó, directa e indirectamente, a devaluar y, por lo tanto, colonizar expresiones del sentir y de los afectos tanto en sociedades no

occidentales contemporáneas – desde el siglo XVIII hasta hoy – sino también en el pasado de esas sociedades. El discurso filosófico-estético europeo, construyó su propio pasado en el arte de Grecia y Roma y logró establecerlo como criterios y categorías para sentir, para valorar y para teorizar (MIGNOLO, 2012, p. 29).

A relevância do contexto para que se compreenda o que define uma obra de arte ou mesmo o que faz ou não parte do universo artístico, percebida nas discussões das antropólogas mencionadas, aparece também nas teorias e debates da crítica, história e sociologia da arte. Os estudos de Pierre Francastel e Enrico Castelnuovo demonstram como o tema não se restringe à Antropologia ou aos estudos de práticas artísticas indígenas ou da chamada arte primitiva. Há uma demanda, mesmo que para a compreensão dos padrões do mundo ocidental, por uma reflexão acerca da relação entre arte e sociedade.

Pierre Francastel é um dos importantes nomes da Sociologia da Arte, e em seu livro *Pintura y Sociedad*, escrito na década de 1950, discute a representação do espaço e sua relação com um momento específico da sociedade europeia, desde o Quattrocento até os seus dias. Concebe, em suas palavras, o nascimento e a decadência de um espaço plástico unidos ao nascimento e decadência de um estado de civilização (FRANCASTEL, 1960, p. 10). Dessa maneira, o espaço plástico muda quando há uma transformação na sociedade; do mesmo modo como se estabelece em espaços geográficos, é possível a saída e a entrada em espaços plásticos (idem, p. 173). Para o teórico francês, a partir da leitura de uma obra de arte é possível aprender novas coisas sobre a época que as produziu, o que foi essa época para os que a viveram e seu papel na sucessão dos grandes momentos históricos. A arte é, assim, um reflexo permanente dos menores movimentos do gosto e das ideias de um determinado momento histórico, e, igualmente, repercute sobre a atitude geral dos homens a respeito do mundo exterior.

Essa via de mão dupla entre arte e sociedade é demonstrada por Francastel em diferentes períodos da história da arte europeia. Conforme expõe, no Renascimento, por exemplo, há uma mudança de atitude psíquica do homem com relação ao mundo exterior, e isso se reflete em um novo estilo plástico, estabelecendo uma relação entre os novos conhecimentos técnicos e os valores e crenças da sociedade. Se na Idade Média o mito era importante para as ideias de permanência, origem e continuidade, ocorrem no Renascimento mudanças no pensamento que se refletem com o aparecimento de marcas, tipos físicos definidos e individualização (idem, p. 90). Outros exemplos dados são o Romantismo, quando, para ele, as mudanças sociais aparecem primeiro na pintura, iniciando-se a transformação pela crise do tema, e uma nova cultura e uma nova pedagogia acabam sendo elaboradas (idem, p.

179); e o Impressionismo, até fins da década de 1880, em que os artistas podem ser considerados cronistas e ilustradores de seu tempo, abordando temas contemporâneos (idem, p. 181).

Francastel indica as descobertas científicas sobre o universo e a mecanização das forças da natureza, a partir do final do século XIX, como propiciadoras de uma renovação da representação tradicional do espaço. Se antes havia uma preocupação em se realizar inventários dos lugares e gestos da sociedade humana, na nova fase, percebe-se nas obras uma busca por revelar os segredos da vida, o íntimo, corpo e espírito (idem, p. 201). Já na década de 1950, quando o livro é escrito, o autor percebe uma busca dos artistas por meios de expressar sensações ou sentimentos atuais e elaborar um novo sistema transmissível de figuração do mundo. Diferentemente do Renascimento, centrado na razão, o novo espaço é construído em função do comportamento, mais que da reflexão (idem, p. 313). Há uma nova relação com os objetos, bem como com o movimento geral da sociedade no momento, e o cubismo é dado como exemplificação da união entre construção particular e apreciação coletiva das significações sociais dos objetos observados ou representados (idem, p. 283). Cada um dos períodos apresentados por Francastel demonstra sua ideia de que as obras funcionam como um sistema de signos e que:

No basta ver en un cuadro el tema anecdótico, hay que escrutar el mecanismo individual y social que lo ha hecho legible y eficaz. Una obra de arte es un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos o el pensamiento [...] Las obras de arte no son simplemente símbolos, sino verdaderos objetos necesarios a la vida de los grupos sociales. Tenemos el derecho de buscar a través de ellas testimonio de los reflejos y las estructuras mentales, tanto del pasado como del presente (FRANCASTEL, 1960, p. 10-11).

Na mesma década em que Pierre Francastel escreve *Pintura y Sociedad*, é publicado por Umberto Eco o artigo “Função e limites de uma sociologia da arte”. Nesse texto, reflete sobre os binômios arte-história e arte-sociedade quando se estuda a arte inserida em seu contexto originário. A partir disso, constrói sua crítica às pesquisas histórico-sociológicas e alguns de seus teóricos, como Arnold Hauser. Apesar de não mencionado no artigo, é interessante notar um ponto comum entre o pensamento do autor e o de Francastel, a obra de arte como meio de expressão e comunicação. Eco trata do “organismo artístico” e assim o explica:

...quando se fala em organismo artístico, se deve entender um fenômeno especial de comunicação, no qual uma determinada experiência histórico-social coletiva é levada, através da mediação determinante e personalizante

de um formador a uma pregnância especial, a uma condição de harmonicidade que a torna insubstituível e intraduzível, mas que, em vez de a isolar, a apresenta como uma contração orgânica, aberta e reveladora, de toda uma experiência. Na esteira dos antecedentes históricos e sociológicos, a consideração orgânica não se transformará numa consideração *estática* (como acontece a quem entender de outro modo a autonomia da obra), mas manter-se-á análise rigorosa – ainda que dócil aos ditames da sensibilidade – de como e porquê a obra comunica e com que intensidade (ECO, 1986, p. 43).

No texto, percebe-se também, como em outro artigo já mencionado de Eco, a relevância do contexto quando se pretende analisar e compreender a obra de arte. Pensando nesse fenômeno de comunicação, Francastel indica que não se pode considerar os quadros como duplicação da realidade, mas sim como signos, uma imagem virtual, percebida por cada autor e por cada espectador, e que permite a transmissão de pensamentos entre ambos. A história da obra e da arte está ligada, então, não apenas à situação de sua produção, mas também à história de sua recepção e apreciação ao longo do tempo. É o que afirma Enrico Castelnuovo, historiador da arte cujas análises no livro *Retrato e sociedade na arte italiana* (2006) convergem em vários aspectos com o que é apresentado por Francastel.

Para que um estudo da história social da arte seja possível, Castelnuovo propõe uma análise temática de alguns pontos cadentes da investigação, que envolvem questões significativas sobre conjunturas, produtores e apreciadores, consumidores, fruidores. Os elementos apresentados e discutidos são: os clientes, sejam indivíduos isolados ou famílias, grupos ou instâncias coletivas como a Igreja, a corte, a cidade, tratados seja como mediadores da função social de arte, seja como porta-vozes de um grupo social (CASTELNUOVO, 2006, p. 173); o público, que não constitui uma categoria homogênea, com diferentes formas de acesso, e que inclui tanto colecionadores e admiradores de arte como o leigo, que desfruta de obras acessíveis a todos, mas que as aprecia e interpreta conforme determinados hábitos e critérios específicos (idem, p. 184); as instituições, responsáveis pela legitimação (idem, p. 187); os artistas e sua posição na sociedade, a imagem que dele tinham seus contemporâneos, o papel a eles designado, suas funções e as reações diante do exercício delas (idem, p. 192); por fim, as obras e sua leitura, constituindo um depósito de relações sociais e que vivem no tempo para além de sua gênese, respeitadas ou destruídas, esquecidas ou transmitidas. Para Castelnuovo,

... “ler” as obras significa acionar um complexo mecanismo, com tempos e modos distintos de funcionamento. Antes de tudo, significa pôr em evidência os elementos que nela confluíram, os caracteres que as distinguem ou aproximam de outras, de um tempo, de um lugar. Significa construir determinado *corpus*, segundo critérios sucessivamente estilísticos, temáticos

ou de outros tipos; significa, antes de tudo, delimitar o campo, operar uma escolha, precisar os critérios que comportam a inclusão ou exclusão, isto é, constituir uma hierarquia. Significa, além disso, seguir os passos dos acontecimentos, da relação com o público, das consequências no tempo (CASTELNUOVO, 2006, p. 193).

O historiador de arte destaca, ainda, o fato de que a história das obras de arte é de conflitos, hegemonias, espoliações, imposições, ocultamento, periferações, como a história geral da humanidade, e aborda não apenas questões estéticas, mas também políticas, econômicas, sociais e culturais. Estatutos e hierarquias se modificam, há obras com fama por um período ou reconhecimento posterior à sua criação, os valores e as categorias de análise se transformam. Assim como Sally Price fala em um olho que vê através das lentes da tradição e Els Lagrou menciona o olhar educado, Castelnovo afirma que não há um olhar neutro, e que as percepções são condicionadas e predispostas pela cultura. Assim, uma obra não pode ser lida e compreendida no isolamento, e é desse modo que procede seu estudo sobre os retratos na sociedade italiana, levando em consideração todos os aspectos mencionados.

Assim, em *Retrato e sociedade na arte italiana* (2006), Castelnovo parte da discussão sobre a função e o significado do retrato para pensar no que eles dizem sobre a história de uma sociedade e, mais do que isso, nos processos e nas definições estabelecidos pelo decurso da história da arte. Mostra, por exemplo, como o nascimento do retrato está atrelado a uma ideia de função mágica de poder, representando imagens de grandes homens, ídolos na Terra, e como isso se modifica, em alguns momentos constituindo-se como uma tipologia em que se repetem traços e estruturas de rostos, e em outros interessando-se pelos detalhes de caracterização específica e pela individualização. Essas alterações estilísticas vinculam-se às mudanças sociais, assim como Francastel demonstra as transformações na representação do espaço, vinculadas a descobertas das ciências, desenvolvimento tecnológico, percepção do ser humano no mundo e, ainda, à relação entre a obra e o universo que a cerca.

É interessante refletir sobre a maneira como as discussões de Castelnovo, assim como aquelas presentes nos teóricos anteriormente citados, cabem em uma análise acerca da relação entre os bugres e seu contexto de produção e recepção. O retrato na sociedade italiana, seja na Idade Média ou em séculos posteriores, pode funcionar como um ponto de referência, proporcionando um sentimento de pertencimento, uma identidade social. A obra artística, portanto, revela muito sobre o meio onde é produzida e sobre sua fruição. As esculturas de Conceição carregam consigo também traços de uma determinada sociedade. Ganham prestígio e ampla exposição no momento em que setores da cultura de Mato Grosso do Sul buscam destacar e afirmar aspectos característicos que definem suas peculiaridades e

reconhecimento, tornando-se marca de identidade do estado, e assim permanecem nas décadas seguintes. São “bugres”, que remetem à imagem do índio, cuja cultura e estética são valorizadas pelas produções artísticas do estado, mas que são desvalorizados política e socialmente. As esculturas ocupam, além de um espaço no universo das artes, também o espaço público, quando dela se apropriam poderes institucionalizados, mercado e mídia. Estão, assim, em uma estreita relação com uma sociedade de características, pensamentos, valores e interesses específicos. Contudo, deve permanecer a reflexão sobre serem um retrato de quem e para quem, sobre qual a interação entre a artista e o contexto e entre a obra e o contexto, sobre como o que acontecia num determinado momento se condensa na imagem do bugre e sobrevive até os dias de hoje.

Diversas apreciações sobre a obra de artistas específicos são realizadas e demonstram sua relação com o contexto de criação e produção, bem como de recepção. Isso é feito, por exemplo, por Rodrigo Naves, que discute a obra de artistas brasileiros como Guignard, Volpi e Amilcar de Castro, em *A forma difícil* (2001), e por T. J. Clark, em *A pintura da vida moderna* (2004), ao analisar as conexões entre o contexto socioeconômico da modernidade europeia e as práticas artísticas do período, como as prostitutas na pintura de Manet, e os cafés-concerto em Degas. No texto de apresentação deste livro, o sociólogo Sergio Miceli afirma que com seu estudo Clark busca evidenciar de que maneira o que se enxerga como “contexto” se transfigura em “texto”, e como se dá a interação entre o artista e esse contexto. Visa examinar, assim, como um conteúdo de experiência se transmuta em forma, como um dado acontecimento se congela em uma imagem, como certa estrutura de sentimentos se condensa em representação, como a pintura diz algo, de maneira bastante singular, sobre o regime de desigualdades e diferenças sociais, sexuais e ocupacionais, evidenciando desse modo “a rede de relações entre instâncias interdependentes de uma formação histórica: as formas artísticas, os sistemas disponíveis de representação visual, as teorias vigentes da arte, outras ideologias, classes sociais” (MICELI, 2004, p. 13).

Clark tem por objetivo compreender o alcance da força da modernidade, tratando de estruturas sociais reveladas a partir da pintura. Mostra, assim, como no final do século XIX a incerteza se manifesta como valor, havendo uma preferência pelo não conhecido, não arranjado, não interpretado; o objeto da pintura consiste na área da experiência descartada da vida prática; atém-se ao fato de saber que as coisas e as pinturas não são compatíveis (CLARK, 2004, p. 46). No período das vanguardas, discute-se sobre o mundo e a arte em relação a ele; a superfície chapada refere-se ao popular e à modernidade, como uma barreira que separa o quadro da vida, e ao invés do desejo de se adentrar naquele espaço, a mente

torna-se livre para estabelecer as próprias associações (idem, p. 47). O nu e a prostituição nas pinturas de Degas e Manet são temas que, para o historiador, demonstram um signo de classe e o pensamento da burguesia parisiense em meados da década de 1860. A prostituição é tema delicado para a sociedade burguesa, assim como o dinheiro e a sexualidade, e a cortesã seria a representante essencial da modernidade, como uma categoria daquilo que poderia ser representado da prostituição, estabelecendo um jogo no qual finge ser mulher honesta, sem nenhuma identidade e ao mesmo tempo com muitas. A Olympia, de Manet, altera e joga com as identidades que a cultura gostaria de manter imóveis, torna instável a categoria da cortesã, estabelecendo uma relação diferente entre a classe da prostituição e a nudez. Nela, o dinheiro, o cliente, a relação entre quem compra e quem vende o sexo não pode ser mostrada, tratando o quadro da ausência desses elementos. Questões de classe social estão ali presentes, significando transgressões das divisões normalmente estabelecidas (CLARK, 2004, p. 207).



Figura 20: Edouard Manet. “Olympia”. 1863. Óleo e carvão. 130 x 190 cm. Paris. Musée d’Orsay.

Clark afirma que a cortesã não era um tema fácil para as artes visuais, porém, era o que podia ser representado da prostituição e, para Manet, quaisquer que fossem os riscos, era preciso pintá-la. Essa representação aparece também na literatura, nos palcos, teatros e, mais que isso, referem-se a uma presença constante em todos os lugares onde se reuniam grandes multidões. A Olympia, portanto, propicia uma redescritção do nu para as convenções artísticas e de seu significado para as ideologias vigentes na época.

A relação com os valores e imagens da classe trabalhadora por aqueles que controlavam os meios de produção simbólica, concedendo-lhes alguma forma de representação, é, do mesmo modo, assunto abordado por Clark. A burguesia era ávida consumidora dessas representações, alimentava-se dos valores e modos de expressão das

classes que pretendia dominar e, assim, o popular acaba sendo expropriado daqueles que o produziam, transferido para uma esfera separada, renovado e remodelado para, depois disso, ser devolvido ao povo. É o exemplo dos cafés-concertos, também tema das obras de Manet, que colocavam a classe social em cena como entretenimento, “produzindo” o popular (CLARK, 2004, p. 313).

Essas representações do popular, bem como a da imagem da cortesã, são questões que também levam a refletir sobre alguns aspectos pertinentes aos bugres. As esculturas, feitas por uma mulher pobre e sem escolarização, pertencente a um segmento desprestigiado da sociedade, acabam, de certo modo, sendo dela expropriadas para ganhar uma projeção muito mais ampla de identificação da cultura e da arte de Mato Grosso do Sul. Conceição Freitas da Silva é reconhecida como artista, mas a imagem de seus bugres escapa para além de sua produção, e torna-se ícone de uma sociedade que vive em conflito com populações indígenas. Ainda que a intenção inicial da escultora não seja a de que sua obra seja transformada em marca identitária do estado, tal fato acontece e, saindo de um meio popular, para ele os bugres retornam com uma carga de significado, numa contraditória situação de silenciamento e evidenciação do índio. Colocados em posição de destaque por meio das esculturas, a real situação das populações indígenas, todavia, não é desvendada, permanecendo velada numa suposta reverência aos nativos do estado. Ao contrário da cortesã de Manet, o índio pode parecer ser facilmente representado, isso não só na arte sul-mato-grossense, mas também em outras manifestações, como na literatura indianista brasileira. Porém, essa representação, do mesmo modo que no trabalho com temas como a prostituição e a nudez, além de uma questão estética traz em seu bojo uma significação ideológica e social. A realização de uma investigação sobre a obra de Conceição, bem como os significados a ela atribuídos, permite refletir se a partir das esculturas o índio ganha voz e torna-se protagonista na sociedade sul-mato-grossense, ou se a partir de uma percepção romântica reitera-se seu exotismo, silenciando, segregando e reafirmando a distância.

Poderia se perceber nos bugres, então, o que o crítico Rodrigo Naves (2001) denomina “forma difícil”. Para ele, a dificuldade da forma perpassa boa parte da melhor arte brasileira, que possui um viés todo particular, com uma certa timidez formal e, segundo ele, com traços absolutamente esquisitos. É mencionada a relação entre estranheza e familiaridade nas formas nacionalmente arquetípicas de Tarsila do Amaral, a paz e o perverso em Ismael Nery, o expressionismo de Anita Malfatti, a interioridade problemática de Hélio Oiticica e Lygia Clark. O que nota é uma relutância em estruturar fortemente os trabalhos, uma dificuldade em formalizar-se, o que revela uma conjugação entre espaço social e artístico, já

que este se dá na ausência de uma força social poderosa para vislumbrar novas possibilidades, em uma sociedade pouco estruturada e institucionalizada. Isso acaba por levar os artistas a um movimento íntimo e retraído.



Figura 21: Tarsila do Amaral. “Urutu”. 1928. Óleo sobre tela. 60 x 77cm. Rio de Janeiro. Coleção particular.

Apesar disso, tal recolhimento não desvincula os trabalhos da realidade:

Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível. A feição um tanto primitiva dos trabalhos de Guignard e Volpi, tem uma significação profunda. A recusa à violenta sociedade do trabalho marca-os do princípio ao fim. Essas obras tímidas supõem um modo suave de moldar as coisas, e estão mais para um artesanato amoroso ou para um extrativismo rústico do que para a conformação taxativa da indústria [...] E a forma tão pouco estruturada e institucionalizada de nossa sociedade certamente estimula e dá veracidade às formalizações que resistem a uma determinação mais acentuada (NAVES, 2001, p. 21).

Naves apresenta um outro lado da questão nesses trabalhos, já que:

... de maneira menos marcante mas persistente, a indecisão social suposta por essas formas tímidas tem proporcionado também uma tendência contrária, do maior interesse. O *travo* que caracteriza essa dinâmica social descompensada é incorporado formalmente em algumas obras, que revelam em sua estrutura o movimento dúbio e arrastado de uma sociedade atravessada por descompassos e ambiguidades (idem, p. 22).

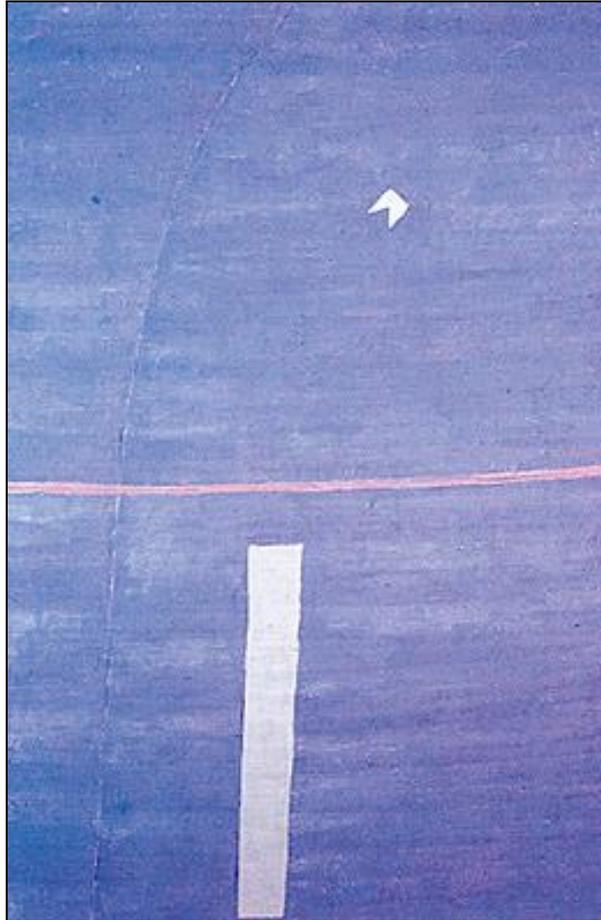


Figura 22: Alfredo Volpi. “Elementos de fachada e bandeirinha”. Década de 1960. Têmpera sobre tela. 108 x 72,5cm. São Paulo. Coleção particular.

Exemplo disso é Iberê Camargo, cuja obra conjuga intensidade e dispersão, característica esta do movimento de resistência à entrega da forma aos seus próprios limites. Além dele, são mencionados os trabalhos de Oswaldo Goeldi e Eduardo Sued, Sérgio Camargo e a tensão entre unidade e fragmentação nas estruturas, e o movimento do traço em contraposição à iminente descontinuidade nos desenhos de Mira Schendel. Em todos eles está presente a manifestação da forma difícil. Se num primeiro momento há uma dificuldade em se formalizar, o que se tem agora é uma formalização do difícil. Isso é apontado por Alberto Tassinari na crítica ao livro de Naves, “Brasil à vista” (1996), que percebe na análise do trabalho desses artistas, dentre outros, a tentativa de dar força ao frágil, articulação ao desarticulado, presença ao que nunca de todo se apresenta. A relação entre arte e sociedade é sobrepujante, como já dito por teóricos anteriormente citados, e na produção artística brasileira e em sua forma difícil isso se revela em função de embates e da problemática em se dar forma ao que reluta em formalizar-se. Tassinari destaca que, no Brasil, o espaço social é desestruturado, tanto quanto o plástico, e que:

... a formulação do difícil, não a do fácil, vem da experiência do que não possui mediações claras e que no entanto delas necessitam de alguma maneira, de partes que não comunicam com evidência seus momentos e que no entanto precisam comunicá-los. Não de todo evidente, não de todo presente, a melhor arte brasileira não conterà, assim, uma espacialização forte, plena, nem tampouco uma crítica direta da sociabilidade da qual emerge. Menos do que sem memória, como tanto se diz, *A forma difícil* nos mostra, antes, como um país sem presente. O caráter crítico de nossa arte vem então, em Guignard, Volpi ou Amilcar, paradoxalmente, do que nela tremula de uma certa memória, de um arcaísmo de formas de produção artesanais elevadas à condição de arte. Contra uma sociedade sem muitas mediações, desordenada, a sedimentação morosa de fundos, planos e matérias que relutam em se deixar formalizar por completo, algo de um sábio dar tempo ao tempo, vem fazer as vezes, em Guignard, Volpi e Amilcar de Castro, de um presente inexistente e da crítica do que seja talvez a sua única forma de manifestar-se: uma voracidade em que nada permanece (idem, p. 173-174).

Pensando no que dizem Naves e Tassinari, pode-se pensar na forma difícil também nos bugres de Conceição. Aquela aparente facilidade para se representar o índio nas artes brasileiras revela-se, na verdade, como uma dificuldade de se formalizar uma questão problemática, conflituosa, um tema nebuloso. A presença daquilo que não se pode apreender como um todo, o frágil e desarticulado, a memória e o fazer artesanal arcaico legitimado como arte revelam-se nos traços duros, nas marcas fortes, no talhado rústico, nas formas grosseiras que convivem com o olhar do bugre de ingenuidade, a imagem da singeleza, do simplório, representação de uma sociedade paradoxal.

Nota-se, com todas essas discussões até aqui apresentadas, a impossibilidade de se dissociar a arte de um contexto que ultrapassa as fronteiras do estético, do plástico, do gosto. Aspectos históricos, sociais, políticos e econômicos são parte fundamental das reflexões sobre a produção e recepção artística. Há dificuldades, como foi dito, para se chegar a um consenso em torno de uma definição da obra de arte. Há, ainda, a problemática para que se incorporarem objetos advindos de outros ambientes de realização, apropriação e avaliação no campo específico de apreciação estética metropolitana, como assinala Els Lagrou (2009). Cabe refletir agora sobre os arranjos e classificações através dos quais acabam sendo categorizadas obras de arte, sejam elas pertencentes aos padrões ocidentais ou, ainda, advindas de diferentes realidades e contextos. Devem tais objetos ser tratados como arte, artesanato ou artefatos etnográficos? Sendo considerados artísticos, enquadrar-se-iam em alguma categoria, tal como arte primitiva ou arte indígena? Caso se pense nos critérios que definem a obra de Conceição dos Bugres como peças de arte, e mesmo ao considerá-la uma artista, tais análises são pertinentes.

2.2. Conceitos e categorizações: a relação com a arte do outro

Trabalhar com conceituações e categorias no campo artístico é relevante, como foi dito, porque através delas se percebe fortemente a estreita relação entre arte e sociedade, entre as práticas artísticas e seu contexto, já que são estabelecidas de acordo com padrões, crenças e valores sociais e culturais. Cabe aqui retomar o pensamento de Enrico Castelnuovo sobre os limites e contradições do conceito de obra de arte e de seu *corpus*, dificilmente definível e raramente operatório. Segundo ele, habituou-se tradicionalmente a pensar nas artes a partir de uma escala de importância, que, mesmo discutida e criticada, ainda tem no topo de sua hierarquia as ditas “artes maiores”: pintura, escultura e arquitetura. Assinala, contudo, que há alterações nessas hierarquias ao longo da história, e que para uma compreensão das fronteiras do *corpus* não basta considerar serem obras de arte o que assim era julgado no momento de criação ou o que hoje se trata como tal. Pensando que fazer história da arte significa também fazer história de suas vicissitudes, das súbitas mudanças de suas funções e de seus contextos, Castelnuovo afirma:

... se de um lado, em nossa época, somos propensos a incluir entre as obras de arte coisas e objetos que nasceram com outra intencionalidade, mas que mudam de estatuto uma vez expostos – para nós, hoje, legitimamente – numa moldura como a do museu, que certifica como obras de arte tudo aquilo que se acha em seu interior (e as provocações de Marcel Duchamp e seus *ready made* – objetos de uso comum já confeccionados se apresentam como obra de arte, como o célebre *Urinol* ou a *Roda de bicicleta* – poderão fazer-nos refletir neste sentido), por outro lado, devemos constatar que já não conseguimos ver as obras de arte do passado com os olhos que foram vistas pelos contemporâneos e que, portanto, corremos o risco de empobrecer o valor estético de coisas que haviam provocado um tempo atrás o maior clamor. A fina flor dos vitrais medievais, por exemplo, no máximo é hoje exposta nos museus de arte aplicada, mais que nos grandes museus de arte (CASTELNUOVO, 2006, p. 133).

Os apontamentos do historiador da arte remetem aos aspectos semânticos da obra de arte indicados por Jean-Marie Schaeffer quando trata das pinturas de temática budista divididas entre o Museu Guimet e o Louvre, em Paris. A função se modifica, podendo ser estética ou utilitária, historiográfica, etnográfica; o estatuto é instável; a categorização não é sempre a mesma. James Clifford, no artigo “Sobre o surrealismo etnográfico” (1998), tratando da relação entre o surrealismo nas primeiras décadas do século XX e a etnologia da época, apresenta questões semelhantes. O antropólogo analisa a presença de esculturas africanas no Musée de l’Homme e sua disposição nas exposições, classificadas conforme parâmetros aparentemente naturais, mas que determinam significações e possíveis interpretações. Para

ele, “estavam dispostas regionalmente, com objetos a ela relacionados, sua significação funcionalmente interpretada. Elas não encontravam um lugar ao lado dos Picassos do Musée d’Art Moderne, localizado poucas ruas adiante” (CLIFFORD, 1998, p. 161). Salienta, ainda, como esse tipo de organização possui um significado mais amplo, estabelecendo categorias e diferenças humanas que, juntas, formariam aparentemente uma visão de humanidade completa e estável.

O próprio Ocidente moderno, porém, com suas artes, instituições e técnicas, não é exposto. Mas suas ordens estão presentes por toda parte, já que é a partir de sua visão que todos os critérios são estabelecidos (idem, p. 166). Desse modo, uma superioridade acaba sendo afirmada, partindo da ideia de que é sua a aptidão para a definição, conservação, interpretação, comercialização, existência futura das artes mundiais e transformação de objetos etnográficos em obra de arte. Tal ponto de vista é defendido por Sally Price, indicando como, no mundo ocidental, definem-se prioridades de como e o que deve ser preservado; acredita-se deter a capacidade de interpretar o significado e a significância de objetos produzidos por pessoas vistas como menos equipadas para isso; e a maneira como o uso de recursos financeiros e comunicação confere reconhecimento internacional aos seus favoritos (PRICE, 2000, p. 103). À visão de uma humanidade completa e estável alia-se, assim, a ideia de uma fraternidade humana, exaltada pelo mundo ocidental ao exibir a arte de outros grupos e culturas. Assim indica a antropóloga:

A estreia da Arte Primitiva numa instituição cultural Ocidental de elite (seja esta instituição o Metropolitan Museum of Art, o Museum of Modern Art ou o Musée du Louvre) é geralmente anunciada com expressões semelhantes de prazer e orgulho. Também aqui, o orgulho (um sentimento mais raramente proposto em discussões sobre Perugino ou Matisse do que quando se discute o homem primitivo) emerge da mesma premissa não declarada de que tais eventos são realizados devido a uma extremamente louvável largueza de espírito e generosidade por parte da cultura anfitriã. Seguindo este raciocínio, a herança europeia/euro-americana está, por definição, singularmente equipada para permitir uma tal apreciação esclarecida da diversidade cultural. Os Ocidentais tornam-se, assim, os responsáveis por distribuir os convites para a celebração da Fraternidade Humana (idem, p. 49).

Trazendo as observações de Clifford e Price para uma reflexão sobre a arte em Mato Grosso do Sul, é possível pensar na maneira como a produção artística indígena, ou mesmo a representação do índio e suas expressões culturais no trabalho de artistas do estado, podem estar permeadas por questões similares. As cerâmicas terenas são amplamente expostas; o grafismo kadiwéu aparece em placas de aviso espalhadas pela cidade e nas releituras de artistas como Henrique Spengler; figuras indígenas aparecem em esculturas que

ocupam espaços públicos e também em pinturas como as de Leonor Lage e Carla de Cápua; os bugres esculpidos por Conceição ganham projeção e são promovidos a marca identitária. Tudo isso leva a crer que exista uma abertura para o índio na sociedade sul-mato-grossense, que o enaltece nas suas formas plásticas. Os espaços e poderes legitimadores, com isso, transmitem uma suposta ideia de harmonia e boa convivência entre a dita população nativa e a sociedade envolvente, parecem gentilmente dar oportunidade de participação àquele que, assim, deixaria sua posição de oprimido.

Essa participação, como dito anteriormente, vela uma situação de conflito bastante complexa e mascara um problema que aparentemente parece solucionado. Coloca o índio em uma posição de tutela e reforça um estereótipo idílico, muito mais do que o torna protagonista e passível de voz e ação num contexto social maior. Uma preocupação constante aparece nos estudos de Sally Price e Els Lagrou, pensando no contexto de produção, para que se leve em consideração os responsáveis pela execução das obras, possibilitando que o campo de visão se expanda e não mais se restrinja apenas a critérios da arte ocidental. Como afirma Pierre Francastel, a obra de arte é forma viva e possui caráter de coisa feita, objeto figurativo das intenções e desejos de todo o grupo, e nela se encontram categorias fundamentais do espírito humano em um momento dado, expressando experiências habituais e intelectuais de uma sociedade, explicando coisas obscuras, cavalgando entre o plano do real e do pensamento (FRANCASTEL, 1960, p. 322). Pensando desse modo, não apenas uma parte da sociedade, que detém um certo poder, poderia ter suas experiências expressas, exclusivamente a partir de seu ponto de vista, sobretudo ao se apropriar da arte do outro e ressignificá-la conforme seus interesses.

O problema das categorizações se manifesta não somente quando se trata da relação com a arte do outro, de povos distantes ou de costumes diferenciados, africanos, ameríndios, oceânicos ou orientais. A própria arte ocidental estabelece critérios a partir dos quais se subdivide e diferencia, com uma consequente atribuição de valor. Ricardo Aquino, analisando a obra de Arthur Bispo do Rosário, aponta como as denominações representam um retrocesso, mostrando-se datadas e historicamente superadas. Menciona então termos como *folk art*, usado nos Estados Unidos, *outsider art* na Inglaterra, e *art brut* na França. Pode-se pensar ainda na arte popular, termo usado no Brasil e em outros países. Avesso a essas categorias, Aquino defende que a obra de Bispo do Rosário é arte contemporânea. Segundo ele, Bispo lançou mão de todos os procedimentos e problematizou todas as questões da arte do século XX, sendo que sua obra evidencia distintos percursos e momentos de inquietação dos diversos segmentos artísticos, mormente aqueles agentes de ação de vanguarda. O artista,

que tal título não gostava de receber, não nomeou, não datou e não assinou as obras, mas seu trabalho é realizado com o máximo de requinte e planejamento, inventariado, organizado, catalogado, classificado, localizado como parte de um imenso quebra-cabeça (AQUINO, 2012, p. 83).



Figura 23: Arthur Bispo do Rosário. “Roda da Fortuna”. s.d. Montagem escultórica - ferro, madeira e saco plástico. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Rio de Janeiro.

A característica de arte contemporânea é também apontada por críticos como Wilson Lázaro e Paulo Herkenhoff, que se referem à sua produção em paralelo aos trabalhos de Hélio Oiticica e Ligia Clark. Lázaro destaca o fato de Bispo do Rosário estar fora da sociedade e da academia, e ainda assim ser um dos pioneiros da arte contemporânea, quando pouco se falava dela (LÁZARO, 2012, p. 22). Herkenhoff considera o artista um problema historiográfico e crítico, sendo inútil buscar classificações e necessário cautela ao estabelecer comparações formais com artistas inscritos na História da Arte ocidental, já que sua obra sobrepõe-se às práticas institucionais, tanto artísticas – já que não frequentou escolas de arte, não dominava teorias nem convivia com outros artistas – como sociais – já que viveu em uma instituição psiquiátrica (HERKENHOFF, 2012, p. 179). A dificuldade em se classificar essa produção artística, enquadrá-la em padrões da crítica e da História da Arte, demonstra a problemática das categorizações. Uma afirmação de poder camuflada se manifesta, do mesmo modo como ao se tentar definir o que é uma obra de arte. Assim expõe Ricardo Aquino:

Afirmar uma “arte bruta” ou o valor desta enquanto uma “arte virgem” seria cair na mesma armadilha dos estudos culturais de luta afirmativa da diferença, de positivação do traço de desqualificação, do que seria o orgulho

gay, do *black power*. No caso, o orgulho em ser louco. E de afirmar positivamente esta arte enquanto a arte dos loucos. Isto abre para a afirmação de uma arte das mulheres, dos presos, dos índios, dos negros, dos ameríndios, dos latinos, dos árabes, dos brasileiros, do adolescente etc. Qualquer dicotomia ou antagonismo, qualquer figura de exclusão redundaria no campo artístico no esforço de se afirmar uma autêntica e verdadeira arte desse segmento marginalizado, o que implica a aceitação da rotulação desta diferença, desconhecendo que a sociedade de controle lida com a diferença de uma forma distinta da maneira como procedia a sociedade disciplinar. A sociedade de controle reconhece a diferença, não a naturaliza e sim culturaliza e marca com o selo da diferença, bem-vinda ao mercado (AQUINO, 2012, p. 99).

Reforço de uma marginalização, aceitação de rotulações, apropriação e ressignificação da diferença são todos aspectos destacados por Aquino e relevantes quando se pensa no que significa definir, por exemplo, uma produção como artesanal ou artística, uma obra como referente à categoria da arte popular, arte indígena, arte primitiva ou arte etnográfica. A intriga em torno da classificação dos trabalhos de Bispo do Rosário torna-se interessante por isso. Quais seriam os critérios que separariam, por exemplo, a obra deste artista da obra de alguém como Van Gogh? As técnicas, o fato de viver em um hospital psiquiátrico? Ou, também, no que se diferenciaria dos *ready mades* de Marcel Duchamp? A erudição e o acesso ao meio acadêmico? Ainda, o que faria com que Bispo pudesse ser tratado como um artista menor diante de seus conterrâneos e contemporâneos, como Ligia Clark e Oiticica? Mesmo reconhecido e legitimado, vida e obra de Arthur Bispo do Rosário são indissociáveis, sua diferença continua marcada, ainda que bem-vinda, como colocado por Aquino.

A relação entre as diferentes classificações de arte é assunto discutido não apenas quando se trata da obra de artistas específicos, mas também de escolas e movimentos, como o Modernismo no Brasil. No ano de 1984, ocorreu na Fundação Bienal de São Paulo uma exposição intitulada *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. Um dos textos do catálogo, “A visão moderna”, assinado por Ana Maria Belluzzo, aborda o assunto na maneira como aparece entre os artistas brasileiros da primeira metade no século XX. Segundo ela, o projeto modernista no Brasil indagava-se sobre uma identidade nacional, e em muitos dos artistas do período manifesta-se a presença do tema local e a busca por desenhar uma metáfora da nação brasileira. A visão moderna apreciou o processo expressivo, direto, mais espontâneo, menos mediatizado, abrindo espaço para discussões individuais e à experiência direta com a realidade, apresentando preocupações com as temáticas e experimentando uma liberdade de linguagem, em oposição à tradição do academismo e às convenções e regras exteriores. Sendo assim, os artistas e o discurso populares, seu despojamento no tratamento

formal, ofereciam interesse; temas da vida popular eram identificados com a brasilidade e a aspiração simbólica de um povo-nação, sob a acepção de primitivo em oposição ao civilizado (BELLUZZO, 1984, p. 184). Arte erudita e popular assim se relacionam, sendo esta usada e também valorizada em suas criações.

Elizabeth Travassos aborda questão semelhante ao pontuar dois aspectos do modernismo no Brasil: a atualização das linguagens artísticas e a construção de um ideário nacional (TRAVASSOS, 1997, p. 12). Na construção, portanto, de uma “brasilidade”, a arte moderna nacional seria o resultado da soma entre a expressão instintiva do povo e o trabalho consciente do artista. “A inconsciência do povo forneceria a expressão imediata da entidade nacional... Tomada pelos artistas, tal expressão seria transfigurada numa arte culta, moderna e nacional porque gerada no fundo vital do indivíduo grande” (idem, p. 158). Por meio dos trabalhos de Mário de Andrade, assim como os de Béla Bartók, na Hungria – ambos tema de seus estudos –, a antropóloga demonstra como se dá a busca pelo novo no velho e a relação entre a tradição e o moderno.

[Mário e Bartok] Descobriram, portanto, uma perspectiva de renovação artística que não se apoiava apenas em argumentos laicos, tais como a lógica das propriedades imanentes da técnica ou as invenções arbitrárias dos artistas. Atributos praticamente sagrados como “popular” e “natural” seriam transmitidos aos convertidos e dotaria sua criação artística de poderes para instituir uma comunidade nacional, por exemplo, ou levar uma tradição desconhecida à apoteose (TRAVASSOS, 1997, p. 209).

A relação entre a arte moderna e outros tipos de arte, como a chamada arte popular, não se restringe ao que acontece no Brasil no início do século XX. A sensibilidade de artistas como Paul Gauguin e Vincent Van Gogh para com as obras ditas primitivas, em uma Exposição Universal, na Paris de fins do século XIX, é mencionada por Berta Ribeiro, assim como o fato de servirem de inspiração estética para nomes como Paul Klee, Amadeo Modigliani, Joan Miró e Piet Mondrian (RIBEIRO, 1989, p. 19). Uma “moda” do exótico é mencionada por Pierre Francastel, quando aborda os cubistas, os quais, segundo ele, dela se servem, em parte aceitando e em outra impondo-a, à medida que ali encontram a confirmação de algo que buscavam. Procura então cuidadosamente analisar como a relação se estabelece e propõe:

La cuestión está en saber en qué medida el arte negro, el arte primitivo o los frescos románicos, comprendidos por los artistas contemporáneos, coinciden con la comprensión, por parte de sus creadores, de esos objetos sobre los cuales se apoya a figuración moderna como resultado de una interpretación tendenciosa de los artistas y del público de nuestro tiempo. Una nova actitud intelectual ordena una interpretación total enteramente nueva de los objetos

de la cultura tanto como dos fenómenos naturales. No es el arte negro lo que ha orientado Picasso, sino la visión analítica personal del mundo, fundada en el acuerdo de los sentidos y de la inteligencia, así como sobre una cierta manera de utilizar un don de escritura plástica – basada como la facultad del virtuoso en una especie de pareja psicofisiológica orientada – lo que llevó hacia una explotación particular de ese arte (FRANCASTEL, 1960, p.288).

Sobre o surrealismo, é James Clifford quem demonstra como os artistas abasteciam seus *studios* de vanguarda com coisas encontradas no mercado de pulgas de Paris, com *objets sauvages* como as esculturas africanas ou da Oceania. O antropólogo menciona, ainda, o que acontece com o Musée Trocadéro, no período entre guerras. Era um momento em que florescia o interesse pela assim chamada *art nègre*, e que, por não ter uma característica científica, acaba ganhando *status* de museu de arte. Conforme aponta, “Sua falta de contextualização científica coerente encorajava a apreciação de seus objetos como obras de arte isoladas, ao invés de artefatos culturais.” (CLIFFORD, 1998, p. 156). Apesar de se considerar arte ou não os objetos exibidos no Trocadéro, Clifford destaca que:

Para a vanguarda parisiense, a África (e em menor grau a Oceania e a América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças... Diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um *frisson* temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada. Os outros apareciam agora como alternativas humanas sérias; o moderno relativismo cultural tornou-se possível. E como artistas e escritores se dedicavam, após a guerra, a juntar ‘pedaços’ de cultura de novas maneiras, seu campo de seleção expandiu-se dramaticamente. As sociedades ‘primitivas’ do planeta estavam cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas e científicas (idem, p. 136).



Figura 24: Imagem da exposição “O primitivismo na arte do século XX”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, em 1984. Disponível em: <http://www.arsgravis.com/>

Os exemplos acima apresentados demonstram como a arte moderna estabelece estreito contato com as demais manifestações artísticas. Mas tal relação pode ser pensada também quando se trata da arte contemporânea. Els Lagrou, questionando a maneira como devem ser incorporados objetos provindos de outros contextos de produção nos centros metropolitanos, apresenta a possibilidade de se tomar dois caminhos: a inclusão da arte não ocidental em exposições de arte contemporânea ou uma exibição mais contextualizada, dando conta das especificidades locais. Sustenta ainda a ideia de que, caso fossem comparadas, por exemplo, artes produzidas por indígenas, com obras conceituais de artistas contemporâneos, mais semelhanças do que se supõe seriam encontradas (LAGROU, 2009, p. 12-13).

Tal fato problematiza ainda mais a decisão a ser tomada diante dos dois caminhos possíveis. A antropóloga retoma a discussão sobre o diálogo entre arte conceitual e produções não ocidentais feita por Alfred Gell, em “A rede de Vogel”, que se indaga sobre as diferenças e semelhanças entre armadilhas indígenas e o tubarão de Damien Hirst, na obra *The Physical Impossibility Of Death In the Mind Of Someone Living* (LAGROU, 2007, p. 43-44). Critérios como beleza, intencionalidade e instrumentalidade são discutidos por Gell, que acaba por superar a oposição entre arte e artefato, propondo as ideias de agência e eficácia. Lagrou defende o argumento da agência na arte não ocidental, afirmando haver um deslocamento da atenção do significado para a eficácia do artefato, diferente da discussão no campo das artes no Ocidente. Essa eficácia reside na capacidade *agentiva* da forma, das imagens, dos objetos, não precisando ser bela nem representar qualquer realidade além dela mesma, agindo sobre o mundo a sua maneira (LAGROU, 2009, p. 31).

Além de Gell, Lagrou remete a Claude Lévi-Strauss e sua interpretação antropológica da diferenciação entre arte “acadêmica” e arte “primitiva”, estabelecida pela tradição ocidental. Para o antropólogo francês, são três as diferenças:

A primeira diferença diz respeito à individualização da arte ocidental, especialmente no que se refere à sua clientela, o que provoca e reflete uma ruptura entre o indivíduo e a sociedade em nossa cultura – um problema inexistente para o pensamento indígena sobre sociabilidade. A segunda se refere ao fato de a arte ocidental ser *representativa* e possessiva, enquanto a arte “primitiva” somente pretenderia significar. A terceira reside na tendência na arte ocidental de se fechar sobre si mesma: “peindre après les maîtres” (pintar seguindo os mestres). Os impressionistas atacaram o terceiro problema através da “pesquisa de campo” e os cubistas o segundo, recriando e significando, em vez de tentar imitar de maneira realista, aprenderam das soluções estruturais oferecidas pela arte africana. Mas a primeira e crucial diferença, a da arte divorciada do seu público, não pôde ser superada e resultou segundo Lévi-Strauss num “academicismo de linguagens”: cada artista inventando seus próprios estilos e linguagens ininteligíveis (idem, p. 15).

Em suas análises, pensando em Gell, Lévi-Strauss e outros teóricos, Lagrou pondera sobre a maneira como, ao entrar nos circuitos comerciais interétnicos, os contextos de uso e circulação das peças mudam significativamente, podendo adquirir diferentes atributos, seja como emblemas de identidade étnica, peças de museu ou obra de arte. Segundo ela, a aplicabilidade de valores diferentes daqueles apregoados nos ambientes de produção interferem, ainda, na agência dos objetos e sua eficácia no mundo (LAGROU, 2009, p. 66). Berta Ribeiro exemplifica essa mudança de atributos, ou de função, como proporia Schaeffer, através das bonecas karajá, chamadas de *litxokó*. Modeladas em barro cru, as cerâmicas representavam a figura humana karajá e suas propriedades características, e eram usadas como simples brinquedo de criança. Após incentivo, passam a ser produzidas para venda, e tornam-se objeto de decoração e souvenir para turistas interessados pelo “exótico”. A pesquisadora pondera como a massificação prejudica a qualidade dos trabalhos, mas, apesar disso, não interfere em sua temática que, além disso, é ampliada, ganhando novas formas e movimentos, retratando atividades cotidianas e ritos típicos do grupo (RIBEIRO, 1989, p. 47).

A distinção entre artefato para uso e artefato para contemplação é um importante ponto considerado pelas duas antropólogas, já que coisas tidas como inúteis simplesmente não são produzidas e, enfatiza Lagrou, “o hábito de fazer peças para exposição e contemplação, sem usá-las ou alimentá-las, não existe em nenhum grupo indígena” (LAGROU, 2009, p. 65). Ribeiro afirma ser importante estudar a arte étnica ou tribal como elemento de cultura e código de seus significados simbólicos, mas também como fruição estética, em suas formas belas e harmoniosas, independentemente de sua utilidade (RIBEIRO, 1989, p. 16). Define, a partir dessa perspectiva, o que seria a arte indígena, pontuando os dez aspectos que a caracterizam:

... em *primeiro* lugar, o pendor a adornar o corpo e construir artisticamente a casa e todos os artefatos. Neste sentido, pode-se definir arte, no nível tribal, o desejo de produzir obras belas ou lutar por consegui-lo. Em *segundo* lugar, a circunstância de todos os membros de um grupo indígena serem capazes de fazer todos os artefatos de que necessitam, distinguindo-se, no entanto, os verdadeiros artistas por seu virtuosismo e fruição criativa. *Terceiro*, a subordinação do artista aos cânones tribais e às imposições ecológico-culturais, o que permite identificar estilos e tendências tribais: ceramistas, plumistas, cesteira, tecelã, etc. *Quarto*, o apego a formas e conteúdos culturalmente prescritos, inclusive na mitologia. *Quinto*, a conotação simbólica presente não só nos objetos e padrões ornamentais, senão também nas cores e formas. *Sexto*, a constatação de que na ornamentação corporal nada é gratuito. Cada adorno tem uma história e uma razão de ser, seja ele a pintura corporal, o adereço plumário ou de que natureza for. O conjunto dessa ornamentação perfaz um código simbólico que singulariza a etnia e

classifica visualmente o indivíduo. *Sétimo*, essa caracterização se imprime também aos objetos, permitindo isolar estilos e tendências, não obstante o uso dos mesmos procedimentos técnicos e matérias-primas. *Oitavo*, registram-se evidências, nos estudos mais recentes sobre arte indígena, de que ideias e conceitos recônditos expressam-se melhor através de um código visual do que verbal. Através dessas manifestações gráficas e plásticas, de gestos, cores e formas desenvolve-se um ambiente iconograficamente homogêneo, que inculca valores tendentes a singularizar cada etnia. *Nono*, esse código opera como uma ‘gramática’, que não aflora ao nível da consciência, da mesma forma como os falantes de uma língua não se dão conta das regras gramaticais empregadas ao se expressarem. *Décimo*, tudo isto confere um caráter de linguagem visual e de sistema de comunicação social às manifestações artísticas tribais em quase todos os domínios de expressão estética (RIBEIRO, 1989, p. 120-121).

É interessante notar que, mesmo não havendo uma palavra para designar arte, como nos parâmetros ocidentais, ainda assim padrões e critérios são estabelecidos internamente, de maneira a elevar determinados objetos a uma categoria distinta dos demais. Ribeiro afirma que a linha demarcatória entre um objeto estético e um técnico depende da intenção do produtor, já que é resultado de normas e convenções sociais historicamente mutáveis. Como produto histórico, a obra de arte tem de ser legitimada por regras estéticas da sociedade em que é produzida, seja ela ocidental ou não, seja ela nomeada arte ou não. Quando se trata de grupos indígenas, porém, vida e estética se confundem, e qualquer artefato pode ser alçado à dimensão de objeto de arte, ainda que se diferenciem entre si como, por exemplo, aqueles voltados para atividade de subsistência ou voltados para atividades supérfluas a isso, objetos utilitários e objetos de uso ritual ou lúdico. Os elementos estéticos se fazem presentes tanto em um quanto em outro.

2.3. Critérios de definição: arte e os bugres de Conceição

A diferenciação entre objetos utilitários, de uso prático, e aqueles destinados somente à apreciação estética é tema recorrente nos estudos da história da arte. Como apontado no início deste capítulo, o filósofo Larry Shiner (2004), pensando não na diferenciação entre a arte ocidental e as demais, mas na própria organização da arte no Ocidente, demonstra como este se torna um dos critérios de definição do que seja uma obra de arte, juntamente com a separação entre arte e artesanato, artista e artesão. No Brasil, Mário de Andrade escreve sobre o assunto, em texto proferido na década de 1930 para a aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, Rio de Janeiro. Nas primeiras linhas do texto, intitulado “O artista e o artesão”

(1975), já se leem frases como “nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato” e “todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão”, além de “se perscrutarmos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão” (ANDRADE, 1975, p. 11). O que o autor defende é que o artesanato é fundamental para qualquer bom trabalho artístico. Entretanto, há significativas diferenças entre um artesão e um artista. Inicialmente, assim estabelece a distinção:

... não se deverá entender por artesanato o que se entende mais geralmente por técnica. O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social.* Isto não se ensina e reproduzir é imitação” (ANDRADE, 1975, p. 12-13).

Para exemplificar sua proposição, remete à utilização de um pincel especial que imita o mármore por um pintor de paredes e a maneira como Picasso vale-se dele para pintar os cabelos de algumas figuras. O pintor de paredes faz uso de modo artesanal, repetindo o mesmo procedimento, feito por diversos outros pintores, que com o pincel têm seu trabalho facilitado. Já o renomado pintor emprega a técnica pessoal, revelando uma expressão individual. Artesanato e arte, assim, relacionam-se, mas o primeiro seria apenas uma das fases, ainda que imprescindível, que compõem a técnica de fazer obra de arte. São três as etapas apresentadas por Mário de Andrade. A primeira é o artesanato, etapa pedagógica que possibilita o aprendizado do material com que se faz a obra de arte; seria o mais útil dos ensinamentos e indispensável. A segunda é a virtuosidade, entendida como o conhecimento das diversas técnicas tradicionais da história da arte e de sua prática; como o artesanato, é também ensinável e muito útil. A terceira etapa é a solução pessoal do artista, que faz parte do talento individual e que, além de imprescindível, é para ele “inensinável”, sendo que cada um deverá encontrá-la para poder se expressar com legitimidade (idem, p. 14-15). Para o antropólogo Néstor García Canclini, a distinção entre arte e artesanato condensa as oposições entre o culto e o popular, o moderno e o tradicional. Segundo ele,

Ao conceber-se a arte como movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens “espirituais” nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil, o artesanato aparece como o outro, o reino dos objetos que nunca poderiam dissociar-se de seu sentido prático [...] é visto como produto de índios e camponeses, de acordo com sua rusticidade, com os

mitos que aparecem em sua decoração, com os setores populares que tradicionalmente o fazem e o cercam (CANCLINI, 2003, p. 242-243).

O texto de Mário de Andrade, bem como as observações de Canclini, são permeados de questões relevantes e condizentes com a discussão aqui proposta. Colocando a ideia de talento individual em diálogo com as análises de Sally Price, Els Lagrou e Berta Ribeiro, por exemplo, estabelece-se um ponto de distinção entre a arte ocidental e os demais tipos de arte. Nos trabalhos das três antropólogas há menção ao fato de a arte indígena, tribal, apresentar um caráter de coletividade, como foi mencionado anteriormente. Lagrou sinaliza como a questão da fonte autoral é crucial para definição de arte, o que serviria para estabelecer diferenciações. Entretanto, ainda que se perceba a presença do coletivo nas chamadas artes etnográficas, destaca, a partir do exemplo das produções kaxinawa, que, assim como o ser humano é único, também o é cada produto de seu trabalho: “a qualidade de ser único apesar de parecido é conscientemente visualizada através da introdução de pequenas distorções nos padrões clássicos, distorções estas que dão à peça seu caráter” (LAGROU, 2007, p. 103).

A ausência de fonte autoral e o caráter coletivo são pontos presentes também quando se fala em arte popular. Elizabeth Travassos percebe como a relação entre erudito e popular se estabelece, analisando as coletas de músicas por Béla Bartók, na Hungria, e Mário de Andrade, no Brasil, na primeira metade do século XX. Bartók afirmava que não havia criação musical individual entre os camponeses e estabelecia uma distinção entre o nascimento da canção artística e da canção popular:

... a primeira exige reflexão, estudo e uma forma de autoconsciência que é própria do indivíduo; a segunda é instintiva, espontânea e dispensa a mediação de faculdades reflexivas; a primeira gera obra de artifício, a segunda obra natural. Bartók era rígido na convicção comunalista, ao ponto de duvidar da condição “camponesa” de uma canção de comprovada autoria individual, ainda que o autor vivesse numa aldeia, ocupado no cultivo da terra e criação de animais. Compositor e poeta não eram camponeses, por definição; quando agricultores ou pastores, porventura compunham, tinham sido afetados pela civilização urbana (TRAVASSOS, 1997, p. 78).

Mário não partilhava de posicionamento tão radical. A “semicultura” e o “popularesco” seriam para ele o desagradável produto da dinamização da cultura entre os polos erudito e popular. Entretanto, trabalha com categorias como o folclórico, além de ideias como as de tradição, povo, primitivo e natural, que serviam como forma de contestação ao academicismo e à supremacia artístico-cultural dos grandes centros, como Paris, Viena, a Europa e o Ocidente, de modo geral. O interesse pelo popular se dá então como um

enfrentamento a uma determinada supremacia, além de uma renovação das artes, e isso se manifesta amplamente entre os modernistas tanto no Brasil como em outras partes do mundo, como já mencionado anteriormente. A maneira como se dá o encontro entre culto e popular é interessante de ser pensada, ainda, no atual processo de massificação de imagens e informações propiciado pela globalização e a facilidade de comunicação. Como assinala Canclini, já que “o artístico e o artesanal estão incluídos em processos massivos de circulação das mensagens, suas fontes de aproveitamento de imagens e formas, seus canais de difusão e seus públicos costumam coincidir” (CANCLINI, 2003, p. 245).

Ao contrário da proposição de Béla Bartók, que acredita não haver criação individual em manifestações culturais e artísticas populares, há diversos nomes de artistas reconhecidos como produtores de arte popular. Um exemplo interessante para se pensar nisso, bem como nas categorizações e critérios que subdividem a arte, é o artista brasileiro Silva. No livro *Silva: quadros e livros* (1993), Romildo Sant’Anna apresenta a pintura e a literatura do “artista caipira”, por ele assim chamado, colocando-o como um anticonvencionalista e transgressor. Silva era lavrador, vivia no interior do país, teve pouca instrução escolar e, quando decidiu começar a pintar, quase nada conhecia da arte convencional. Improvisava seus materiais e, mesmo depois de reconhecido e frequentando exposições e galerias, manteve seus traços rústicos e simplistas. Nos seus quadros e livros, trata da lida diária, mas se interessa por informações históricas de arte, pelas relações políticas da cidade e pelos problemas do meio social em que vive. De acordo com Sant’Anna, o artista produz uma harmonização cromática destoante e que desorna com os valores cultos, elitizados, não acatando a magistério explícito, refugando submissão e obediência, mas se entranhando de influências.

Na análise, o estudioso considera que Silva representa muito mais uma expressão própria da comunidade da qual faz parte do que produtor de uma arte feita para o povo, para comércio e fruição (SANT’ANNA, 1993, p. 143). Sant’Anna estabelece, com isso, três subdivisões: arte de elite ou culta, arte popular e arte do povo, enquadrando-se Silva na última. Além dessa, o trabalho do artista é visto ainda pela crítica como parte de uma outra categoria, a da arte primitiva, para aqueles que com o termo concordam. Pietro Maria Bardi, por exemplo, percebe nas obras um autêntico caso dos ditos “primitivos”, que pintam espontaneamente por vocação e prazer, com técnica improvisada e temas ocasionais e variados (BARDI apud SANT’ANNA, 1993, p. 40). Theon Spanudis, por sua vez, afirma ser Silva “o maior gênio *primitivista* do Brasil e um dos maiores do mundo” (SPANUDIS apud SANT’ANNA, 1993, p. 178). Tal categorização, todavia, é refutada por Silva, que se diz um

“primitivo clássico”, que faz tudo certo: “eu tenho o surrealismo, tenho o primitivo e tenho o impressionismo” (SANT’ANNA, 1993, p. 70). O artista complementa ainda:

Um grande crítico, professor e psiquiatra respeitadíssimo no mundo inteiro já provô tintim por tintim que eu num sô artista primitivo. Primitivo é duro, e minha arte tem movimento, tem vida. Primitivo é pintor ignorante, caipira, acanhadinho, sem graça nenhuma. Sô um primitivo crássico. Por isso dô os motivo pras minha palestra. E as arta otoridade presta muita atenção no que digo e repito. Minhas explicação retrata as beleza de onte, o folclore de nosso querido e belo Brasil (SILVA apud SANT’ANNA, 1993, p. 17).

Seja por meio da fala de Silva, seja pelo que apontam os críticos, dois aspectos merecem atenção quanto à denominação “arte primitiva” ou “primitivista”. Primeiramente, cabe refletir sobre a associação entre o termo e a ideia de ingenuidade. O artista pode não se perceber como um caipira, mas assim é tratado pela crítica. Representa a imagem do matuto, o simplório homem do campo. Outro ponto trata do afastamento do artista primitivo do academicismo. Silva menciona o surrealismo e o impressionismo como influências em sua obra, mas não domina seus discursos e técnicas, está afastado dos centros urbanos, das discussões teóricas e de suas estéticas. Nem mesmo tem acesso a materiais adequados. Como indica Sant’Anna, com exceção das tintas, tecidos e pincéis, tudo era preparado artesanalmente, feito em casa, com um toque de rusticidade, mostrando uma situação de desequipamento e pobreza muito próprios do artista popular brasileiro (SANT’ANNA, 1993, p. 160).



Figura 25: José Antônio da Silva. “Não durmo no ponto”. 1984. Óleo sobre tela. 55 x 38, 5cm. Reprodução fotográfica Gerson Zanini.

As características que definem a obra de Silva como primitivista ou arte popular podem ser percebidas na obra de Conceição Freitas, também uma Silva. A escultora não frequentou escola e a dificuldade até mesmo para assinar seus trabalhos é notória nas imagens do documentário *Conceição dos Bugres* (1979), de Candido Alberto da Fonseca. Além do ensino regular, também não passou por escolas de arte nem teve acesso a teorias e técnicas que envolvam um universo mais erudito da arte. De acordo com a jornalista Tainá Jara, tanto a vida como a obra de Conceição são relacionadas a uma forte ideia de simplicidade: “Simplicidade é a palavra que as pessoas que conheceram Conceição não deixam de dizer para descrevê-la. A simplicidade lhe era cara, a custo de muito trabalho” (JARA, 2013, p. 26). Os bugres por ela esculpidos carregam também tal característica, como afirma Aline Figueiredo: “Como ela os bugres são rudes. Também são as mesmas a pureza e a simplicidade” (FIGUEIREDO, 1979, p. 213). Singeleza e rusticidade aparecem, assim, lado a lado nas esculturas. A artista sul-mato-grossense Lúcia Monte Serrat afirma: “O processo de criação dela era muito rústico. Muito intuitivo” (MONTE SERRAT apud JARA, 2013, p. 44). Tal aspecto rude das esculturas é sinalizado por críticos, cujas apreciações são transcritas no livro de Figueiredo, *Artes plásticas no Centro-Oeste* (idem). Para Roberto Pontual,

... a multidão dos pequenos bugres de Conceição Freitas da Silva, cujo arcaico trabalho espontâneo em figuras obtidas de madeiras, com uma camada posterior de cera rude e tosca pintura negra, se liga ao de tantos outros artistas, pelo Brasil ou mundo inteiro, para quem o conceito de artista assume a característica de um exercício exemplar fundamental de criatividade de base (PONTUAL apud FIGUEIREDO, 1979, p. 214).

Já Walmir Ayala, escrevendo para o *Jornal do Brasil* no início dos anos 1970, assim percebe o trabalho da escultora:

Conceição entalha brutalmente seus índios monoblocos toscos de madeira que, pelo efeito da cera, parecem em certos momentos esculpidos em pedra, lembrando a arte esquimó e toda verdadeira criação dos povos primitivos... A intuição com que domina a produção, a ingênua expressão dos poucos golpes com que arranca uma alma endurecida e resistente da madeira, sobretudo, a absoluta necessidade de criar estas figuras, como quem corta lenha para o fogo doméstico, confirmam a vocação desta mulher que não tem a inventiva de um G.T.O., mas a brutal decisão do gemido selvagem (AYALA, idem, p. 214).

A ênfase dada ao aspecto rude, tosco, arcaico, assim como para a simplicidade característica de Conceição e seus bugres, faz com que muitas vezes haja uma confusão no reconhecimento da obra enquanto objeto artístico e quanto às categorias empregadas quando

dela se trata. Como indica Jara, “Escultura, arte e artesanato são os principais termos utilizados para se referir aos bugres de Conceição nos registros documentais encontrados. Em publicações não especializadas, como as jornalísticas, essa variação é mais frequente” (idem, p. 72). Exemplo disso, como já mencionado, é o fato de Conceição ser incluída no livro *Vozes do artesanato* (2011), e não em *Vozes das artes-plásticas* (2013) – ambos publicações organizadas pela Fundação Estadual de Cultura de Mato Grosso do Sul –, ainda que haja consenso sobre o fato de ser ela uma artista, e não uma artesã. No próprio texto sobre ela, assinado por Rodrigo Teixeira, não há qualquer menção ao fato de serem os bugres produções artesanais. A ambiguidade entre arte e artesanato é assim vista por Lúcia Monte Serrat:

Cada bugrinho da Conceição tinha uma pesquisa. Tinha a pesquisa da cera que ela usava, a pesquisa da tinta, da cepa. Ela começou com uma cepa, depois mudou. Tudo isso é uma pesquisa de arte também. Porque na verdade, todo artista é um pouco artesão. Aliás, um pouco não, é muito artesão. Eu acho que as duas coisas se misturam muito. O que separa, é que na arte você se coloca, você coloca a sua emoção em cada peça. Você difere uma peça da outra. No artesanato você repete sem muita preocupação de que uma peça seja diferente da outra (MONTE SERRAT apud JARA, 2013, p. 73).

A apreciação de Monte Serrat é bastante condizente com o que propõe Mario de Andrade no texto “O artista e o artesão” (1975) ao tratar da individualidade e da solução pessoal do artista. Complementam as discussões o fato de o marido e o neto de Conceição darem continuidade a sua obra. Diferentemente da escultora, no entanto, obedecem um formato padrão, seguindo uma repetição constante, talhando sempre as esculturas em eucalipto, variando apenas no tamanho, e, assim, apresentando muito mais uma característica do que seria uma produção artesanal, como foi indicado no capítulo precedente. Os preços atingidos pelas peças reforçam o estabelecimento dessa diferenciação.

No que diz respeito a categorizações, ainda, Conceição é por muitos tratada como uma artista popular. A inclusão dos bugres no acervo de museus e galerias como o Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso (MACP-UFMT), o Centro de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro, e a Galeria Estação, também voltada para arte popular, em São Paulo, são demonstrações disso. No início da década de 1980, a atriz e dramaturga Cristina Mato Grosso assina um artigo para o *Jornal da Cidade*, de Campo Grande, no qual discute a questão das propriedades de terras indígenas a partir de uma comparação com o desejo de Conceição possuir uma casa própria. O título dado ao texto é “Conceição dos Bugres: o explorado *artista popular* brasileiro” [grifo meu]. Outro exemplo é a fala da jornalista Margarida Marques, ao comparar Conceição e Lídia Baís. Diferentemente

da escultora, Lídia estudou na Europa e manteve contato com artistas renomados no cenário artístico nacional e internacional. Na apreciação de Marques, “Assim como a Lídia Baís é artista plástica precursora no Mato Grosso do Sul, a Conceição é a *artista popular* precursora no estado. É a primeira *artista popular* que realmente deu um símbolo ao estado” (MARQUES apud JARA, 2013, p. 93) [grifos meus]. Na fala, percebe-se que é dada importância artística a ambas, mas suas obras são colocadas em categorias diferentes.

O espaço ocupado pelos bugres de Conceição pode ser vislumbrado, assim, a partir das reflexões anteriormente apresentadas, feitas por antropólogos e historiadores da arte, referentes à relação entre a arte ocidental e as demais, tidas como do “outro”. Do mesmo modo, o uso de terminologias como arte etnográfica, arte indígena, arte primitiva e popular ou artesanato é questão evidente na maneira como as esculturas são vistas e tratadas, como a elas se referem leigos, meios de comunicação e mesmo uma parte da crítica. Como já mencionado, há equívocos quanto à categorização, como quando são vistas em um museu destinado à exibição exclusiva de peças de produção indígena, por exemplo, ou quando a elas se referem como produção artesanal.

Expostas as discussões, é possível afirmar que, ainda que existam semelhanças no processo de produção ou mesmo no resultado, os bugres não podem ser considerados como arte tribal ou indígena, já que sua autora não é membro de qualquer comunidade dita tradicional ou distinta da ocidental. Pensando nas diferenciações estabelecidas por Lévi-Strauss entre essas categorias de arte em oposição à “acadêmica”, ou nos dez aspectos que caracterizam a arte indígena, expostos por Berta Ribeiro, e ainda em questões como intencionalidade, uso e função, fonte autoral e individualidade, pode-se constatar que, de fato, a obra de Conceição não se enquadra em qualquer categoria relacionada à chamada arte etnográfica.

Arte popular e arte primitiva são também termos empregados e que acabam por categorizar os bugres de Conceição, como se percebe em falas como a de Margarida Marques – “Conceição é a artista popular precursora no estado” (MARQUES apud JARA, 2013, p. 93) –, ou na afirmação de Aline Figueiredo: “Entre os mais significativos artistas plásticos residentes em Campo Grande... encontramos Conceição Freitas, artista primitiva de grande valor” (FIGUEIREDO, 1979, p. 180). Um problema maior aparece quando assim se denominam as esculturas, permitindo questionamentos não tão simples de serem respondidos como quando se refere à arte etnográfica. O antropólogo Néstor García Canclini, pensando sobre o popular, indica:

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesão que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos [...] O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário (CANCLINI, 2003, p. 205).

A ideia pode ser complementada pelo que aponta a professora Carla Dias, ao lembrar que o conceito de arte popular, em oposição a uma arte erudita, surgiu como forma de rotular as artes e artesanatos de classes inferiores, povos rurais, frequentemente iletrados, que seguiam tradições locais, e hoje “designa os objetos ou as pessoas que representam a continuidade de tradições de coisas feitas à mão e não participam do mundo da arte estabelecido” (DIAS, 2006, p. 42). Pensando desse modo, portanto, oriunda de uma parcela pobre da sociedade, de uma família humilde, sem recursos e sem acesso à educação formal, distante dos meios eruditos, Conceição poderia ter sua arte assim categorizada, popular como o meio do qual é parte.

O mesmo ocorre quando se utiliza o termo primitivo para a ela se referir, considerando-o a partir de dois sentidos: o primeiro, em referência à produção de povos ditos primitivos, o que não se aplica ao caso da escultora. O segundo, como sinônimo de rústico, em referência aos traços grosseiros, toscos, rudes das esculturas, ou como na definição de Jean Cassou de primitivo como “artista inato”, produtor de uma “criação instintiva que não assenta sobre qualquer ensinamento e que tem sua fonte apenas no coração popular ou numa natural e nua vocação pessoal” (CASSOU apud SANT’ANNA, 1993, p. 178).

Ao se utilizar qualquer das expressões, entretanto, não se pode desconsiderar a carga negativante que carregam. Sendo assim, quando enquadrados em uma das categorias, os bugres são conseqüentemente levados a uma posição menor, inferior com relação à obra de outros artistas. É interessante observar que o próprio discurso da crítica, as falas que apresentam, reconhecem e legitimam o trabalho de Conceição, expõem o tratamento da escultora como artista de fato, das esculturas como obra de arte, sem a necessidade de enquadrá-las em qualquer categoria, arriscando-se a resvalar em depreciações ou preconceito.

A jornalista Tainá Jara, quando realiza seus estudos sobre Conceição, afirma haver uma unanimidade entre os entrevistados ao colocar os bugres como obra de arte, sendo a principal justificativa para isso o fato de apresentarem características muito particulares, ainda que sigam um certo padrão estético (JARA, 2013, p. 73). Já na década de 1970, o crítico Walmir Ayala apontava: “Conceição repete monocordicamente seu personagem único, quase

com a fidelidade formal de um múltiplo, apesar das variadas dimensões das peças” (AYALA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 214). A notória semelhança entre as esculturas, é também indicada por Rodrigo Teixeira: “O certo é que os bugres de Conceição são todos parecidos, mas nenhum idêntico. Apesar da mesma posição de sentido, da cabeça reta e a pintura preta imitando os cabelos, os bugrinhos sempre cultivaram a diferença” (TEIXEIRA, 2011, p. 18).

Há um consenso, portanto, sobre o fato de os bugres assemelharem-se, mas apresentarem particularidades. É possível ver modificação, além do tamanho, na posição das mãos, ou, como indica a própria artista, nas expressões de alegria e tristeza ou direcionamento do olhar, bem como nos nomes próprios por ela atribuídos às esculturas. O artista Humberto Espíndola destaca:

Os bugrinhos da Conceição cada um tem uma personalidade, cada um tem uma fisionomia, cada um está olhando para um lado, embora tenham todos sido feitos com uma simplicidade: dois buracos para os olhos, um traço para o nariz, um traço para a boca, um traço para marcar o queixo; mas têm mão, têm postura. A Conceição era muito criativa em relação ao formato da madeira. Ela via o bugre antes de começar a fazer no pedaço de tronco. Às vezes, se tinha um galho para fora ela fazia um bracinho. Ela tinha essa coisa de saber aproveitar o formato da madeira (ESPÍNDOLA apud JARA, 2013, p. 46-47).

O resultado disso são, portanto, esculturas com características peculiares, e são justamente tais particularidades que dão ao trabalho da escultora um atributo de arte. Maria Adélia Menegazzo percebe, além das especificidades de cada bugre, uma aproximação com obras de artistas modernos e contemporâneos:

Eu acho a linguagem utilizada por Conceição em sua escultura extremamente contemporânea. Os bugrinhos possuem traços essenciais da forma humana. Na história da arte vemos, por exemplo, quando os modernistas vão buscar na arte primitivista um parâmetro para a constituição da forma. Se pegarmos, por exemplo, Matisse e Picasso, na Europa, no início do século XX, eles observam exposições de arte primitiva e mudam totalmente a história da arte. O cubismo, quando começa, tem na arte africana e na arte dos povos da Oceania um referencial importantíssimo. Se virmos as máscaras que o Matisse e o Picasso colecionavam e depois vemos os desenhos ou esculturas deles falamos: “Pronto! Já sei de onde vieram.” É uma redução do humano a sua essência em termos de traços. São poucos, mas você olha, vê e fala: “Isso é uma figura humana”. Então eu acho que a arte da Conceição tem essa característica. Ela é uma arte extremamente limpa e sintética, mas que expressa com propriedade aquilo que ela quer passar (MENEGAZZO apud JARA, 2013, p. 63-64).

A fala de Menegazzo é significativa enquanto legitimadora dos bugres como obra de arte, juntamente com as observações de outras pessoas com reconhecida importância no cenário das artes e cultura de Mato Grosso do Sul, e para além dele, como os artistas

Humberto Espíndola e Lúcia Monte Serrat, os jornalistas Rodrigo Teixeira e Margarida Marques, além de críticos como Aline Figueiredo, Walmir Ayala e Roberto Pontual. Como foi apontado, para o filósofo Jean-Marie Schaeffer um dos aspectos que determina a noção de uma obra de arte é o contexto institucional. A partir do momento, portanto, em que se ouve os argumentos de pessoas gabaritadas para tal, uma sanção social se estabelece e eleva as esculturas a este estatuto.

O discurso em torno da obra torna-se fundamental não só para sua apreciação como também para sua legitimação. A 30ª Bienal de São Paulo, no ano de 2012, teve como curador o venezuelano Luis Pérez-Oramas, também curador de arte latino-americana do MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova York), e seu tema foi *A iminência das poéticas*. No catálogo da mostra, Pérez-Oramas discute a importância do discurso autorizado, tanto quanto da obra em si. Para ele, “não existe percepção significativa de uma obra-de-arte sem que por trás ressoe de alguma maneira um texto, uma voz, um discurso” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 29).

Aliada aos discursos autorizados como meio de autenticação, está a presença das obras em alguns espaços específicos. Participar de exposições organizadas pela Associação Mato-grossense de Arte, assim como de outras também fora do estado, ter suas peças incluídas em museus e galerias são também fatores de validação dos bugres de Conceição. Para Pérez-Oramas, as bienais de arte são exemplo de como determinadas instituições tornam-se ambiente para a legitimação. Segundo ele, os que nela expõem seus trabalhos foram convidados por aqueles que detêm poder, político e econômico, além de artístico. Neste campo de inscrição e atualização das obras, configura-se, portanto, um espaço de poder. O curador conclui que a bienal pode ser pensada como um dispositivo, termo cujo sentido vai buscar no filósofo Giorgio Agamben, ao defini-lo como tudo o que “possui a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos” (AGAMBEN apud PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 39). Afirma, por fim, que:

As bienais, como as pompas antigas, servem também para capitalizar um lugar; para legitimar um poder – ou seu exercício; para ornar, com o jogo efêmero das artes, uma classe ou uma comunidade, uma nação, uma cidade ou, no melhor dos casos, um conjunto de ideias (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 27).

Pensando nisso, cabe lembrar os apontamentos de James Clifford sobre como também o tipo de museu e seu enfoque, além de legitimar, determinam um certo estatuto da

obra. Como foi mostrado, há uma série de significações no fato de ser incluída nos acervos e nas exposições do Musée de l'Homme ou do Musée d'Art Moderne, do Trocadéro ou do Louvre. Sally Price aponta como a identidade do museu é relevante para a determinação do *status* da obra, e até mesmo o modo como é organizada a exposição, o posicionamento das peças, a iluminação, o arranjo com outros trabalhos e ainda o texto que a acompanha. Valores, tanto artísticos como monetários, são em função disso estabelecidos. A antropóloga analisa:

No caso da maioria das exposições que apresentam objetos *como etnografia*, informações a respeito de funções técnicas, sociais e religiosas são elaboradas, apagando assim a noção de que a qualidade estética do objeto possa “falar por si” – ou antes, apagando toda noção de que o objeto possua qualquer qualidade estética que mereça ser transmitida [...] No caso da Arte Primitiva, parece que uma situação do tipo “ou isto ou aquilo” limita o conteúdo da maioria das etiquetas de museus. As exposições tendem a apresentar os objetos *ou* como obras de arte (quando o padrão é se utilizar um texto tipo “coleira”, com o nome e endereço do proprietário) *ou* como artefatos etnográficos (caso em que sua origem geográfica, manufatura, função e significado esotérico são longamente elucidados). Ao olharmos para objetos de arte com tipos de “identidades” perceptivelmente diferentes, detectamos uma tendência na qual o valor percebido (uma combinação de fama artística e avaliação financeira) é inversamente proporcional à quantidade de detalhes nos textos que os acompanham (PRICE, 2000, p. 122).

A análise de Raul Lody sobre a coleção de arte africana no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, é interessante para pensar sobre o que afirma Price. Para o antropólogo e museólogo, o tratamento convenientemente dado à coleção reflete a clara concepção de arte nos conjuntos expressivos da própria arte sem preocupações com rótulos ou compartimentalizações. O fato de ser uma coleção antropológica em um museu artístico demonstra a maneira como se configura um suporte para a arte brasileira como um todo, não apenas restrito especificamente ao universo afro-brasileiro. Para ele, é preciso abolir os “sentidos alegóricos que chegam muitas vezes ao exotismo de tentar obter do modelo africano a proximidade do primeiro primitivo típico e também entender a consistente presença do africano na transformação do homem brasileiro” (LODY, 2005, p. 88). Vê-se, com tal exemplo, como as proposições das instituições, bem como os discursos por elas apregoados, são significativos para a apreciação, categorização e legitimação das obras de arte.

Para Enrico Castelnuovo, trabalhar com a história da arte pressupõe pensar também na história das instituições, incluindo entre elas oficinas, lojas, corporações, academias, mercados, museus, mostras, além dos especialistas a elas ligados. Conforme aponta, a elas cabe uma série de tarefas, como a promoção, a educação, a seleção, a consagração, a troca, a venda, a conservação, a proteção, o inventário, a explicação, a

reprodução, e até, em consequência mesmo de todas as anteriores, a legitimação das obras. Prova disso é, para ele, a maneira como trabalhos que permaneceram ocultos por séculos alcançam notoriedade após a fundação e o incremento dos *museum*, no período renascentista (CASTELNUOVO, 2006, p. 187), o que acontece ainda na atualidade. Nota-se, aqui, a ideia de Schaeffer de que o museu acaba por se constituir como uma “instância de batismo” das obras (SCHAEFFER, 2004, p. 69). No caso dos bugres, museus, galerias, exposições coletivas e individuais, juntamente com discursos legitimadores, propiciam seu “batismo” como autênticas obras de arte.

Feitas todas essas considerações, é possível pensar de maneira mais clara no que hoje os bugres de Conceição Freitas da Silva representam, o fato de serem considerados uma das principais peças da arte e da cultura de Mato Grosso do Sul, sua imagem ser amplamente difundida e utilizada desde a publicidade até materiais do poder público, obterem reconhecimento também fora do estado, sendo levados para museus e galerias e, ainda, serem visados por turistas de diferentes estados e países que visitam a região. Pode-se notar ainda, analisando com cautela a produção das esculturas, a maneira como as discussões sobre o conceito e as categorizações de obra de arte, seja pela Antropologia ou pela crítica e História da Arte aparecem. O que se discute sobre a obra de artistas como Arthur Bispo do Rosário ou de José Antônio da Silva, a relação da arte ocidental com o popular e com a arte do outro, as diferenciações entre arte e artesanato, todos esses são temas que permeiam a trajetória dos bugres. É necessário analisar, agora, com mais minúcias, o contexto em que isso ocorre e a sociedade que nessa obra reconhece sua marca identitária.

CAPÍTULO 3

O BUGRE NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE MATO GROSSO DO SUL

No estado de Mato Grosso do Sul, assim como em outras regiões do Brasil, é comum ouvir a palavra “bugre” como forma de nomear membros de populações indígenas e seus descendentes. Na maior parte das vezes, seu uso traz uma carga pesada de preconceito, configurando-se como um modo pejorativo de fazer referência a essas pessoas. Um aspecto fundamental sobre o qual se deve refletir quando se trata da obra de Conceição Freitas da Silva, do *status* por ela obtido com o passar das décadas e, sobretudo, de seu reconhecimento como marca de identidade do estado, é o significado do termo que dá nome às esculturas. Considerando-se questões como os conflitos desencadeados pela demarcação de terras, a economia agropecuária, o pensamento progressista e desenvolvimentista propagado pela elite latifundiária e compartilhado por significativa parte da população, além da hostilidade contra índios, parece contraditório que se elejam bugres para representar a arte e a cultura locais. É necessário que se discuta, então, desde a etimologia até o processo de criação do estado de Mato Grosso do Sul para que, ainda que não se chegue a uma resposta esclarecedora ou conclusiva, ao menos seja problematizada a incoerente relação entre identidade e realidade.

A origem do termo “bugre”, apesar de seu uso atual, não está atrelada aos índios brasileiros. Primeiramente, refere-se ao modo como no idioma francês eram chamados os búlgaros, e, posteriormente, relaciona-se com o conceito de heresia, sendo atribuído aos membros de um movimento religioso contrário à Igreja, na Idade Média. Um longo caminho é percorrido desde então, até que chegue aos povos indígenas do Brasil e, há menos tempo, às esculturas produzidas por Conceição Freitas da Silva, em Mato Grosso do Sul. É relevante pensar nessa trajetória cursada pela palavra para que se compreenda o sentido com que hoje é empregada e, a partir disso, refletir sobre o fato de ser utilizada para denominar a obra da artista.

No artigo “Dimensões da palavra” (1998), a lexicóloga Maria Tereza Camargo Biderman, tratando de questões linguísticas e pensando as palavras em sua relação com a linguagem humana, aborda três dimensões, por ela consideradas as mais importantes dessa entidade: a mágica e religiosa; a cognitiva; e a linguística. A discussão é sempre permeada pela questão do papel da cultura, presente nas três dimensões, partindo da importância da palavra criadora/divina como força transcendental instituidora da realidade, a linguagem como ordenadora do caos, desde as primeiras organizações sociais, menos complexas, até a

tradição judaico-cristã. Entretanto, ainda que o traço comum de valor mágico e potência criadora do verbo seja partilhado por todos os povos, a autora salienta a existência de uma diversidade de culturas, e a isso atribui o fato de haver diferentes possibilidades de a palavra poder falar e ser falada, em variadas línguas e linguagens.

Biderman trata da dimensão cognitiva, discutindo o fato de a palavra nomear e classificar as entidades da realidade, constituindo uma organização do mundo sensorial através de campos de conceito. São discutidas questões referentes aos processos de categorização e nomeação, mas, em meio a isso, cabe aqui salientar uma importante característica apontada pela autora: o fato de os conceitos não serem estáticos. Segundo ela, “Devido à natureza dinâmica do processo subjacente, os referentes das palavras podem mudar muito, os significados podem expandir-se e as categorias estão sempre abertas a mudanças” (BIDERMAN, 1998, p. 90). Esse aspecto é relevante quando se pensa no termo “bugre”, sua origem e o contexto histórico, sociocultural e religioso no qual surge, o referente para o qual é atribuído inicialmente e as mudanças pelas quais passa até receber a atual designação.

Ao abordar a dimensão linguística da palavra, a autora toma como base os apontamentos de Ferdinand Saussure sobre o signo linguístico. Partindo da ideia de que a língua é uma herança de épocas anteriores, que a comunidade linguística impõe ao falante um significante e o signo linguístico escapa à nossa vontade, o teórico trabalha com as noções de mutabilidade e imutabilidade. Por causa dessa herança, o signo é imutável, sem poder sofrer substituições arbitrárias, já que a língua é uma instituição social. Por outro lado, a língua é manipulada pelos indivíduos da comunidade, que se servem dela diariamente, e sofre sem cessar a influência de todos, possibilitando a todo tempo a mutabilidade do signo. As alterações ocorrem paulatinamente através da história, de acordo com as mudanças culturais na sociedade. Mais uma vez, a relação com o termo “bugre” pode ser estabelecida, ao se tratar das transformações que sofre conforme a passagem do tempo, da manutenção do significante, porém atribuído a um novo referente, com outro significado (idem, p. 106).

Partindo de tais considerações, cabe tratar de como, especificamente, se dá o uso da palavra “bugre”, ponderando, como bem assinala Biderman, que a realidade é geradora do fenômeno de significação, neste caso, o bugre real, ser humano de carne e osso, o referente que constituirá a parte integrante e fundamental para a compreensão do signo linguístico. Compreender a trajetória da palavra abre caminhos para a problematização da eleição do bugre de Conceição como símbolo artístico-cultural de Mato Grosso do Sul.

A origem do termo “bugre” é apresentada por R. F. Mansur Guérios, no *Dicionário de Etimologias da Língua Portuguesa*. Segundo ele, o vocábulo tem origem

francesa e, primeiramente, designava o povo eslavo da Bulgária (*búlgarus*), no período da Idade Média. Conforme aponta:

Os búlgaros, como membros da Igreja grega, foram considerados como heréticos. Eram inimigos ferrenhos das Cruzadas, principalmente da quarta [...] Fácil foi, portanto, *búlgarus* passar a sinônimo de “herético”, e não raro a sinônimo de “pervertido”. Tal se acha documentado no francês até o fim do século 16 (GUÉRIOS, 1979, p. 39).

Maiores detalhes são apresentados por Luís Augusto de Mola Guisard, no artigo “O bugre, um João-ninguém: um personagem brasileiro” (1999). Segundo ele, o movimento herético ocorrido na Bulgária, no século IX, e ao qual está ligada a origem do vocábulo, foi o bogomilismo, cuja doutrina questionava os valores morais e religiosos vigentes, bem como os rituais da Igreja Católica. Com o passar do tempo, a palavra, nomeando os búlgaros, passa a ser utilizada para um outro referente:

Aos poucos, no Mundo Ocidental, o sentido da palavra bugre vai se transportando de um mundo religioso para um mundo profano, levando consigo a ideia do bugre como o devasso, o sodomita, o pederasta, o infiel em que não se pode confiar, que representa a porção mais baixa da sociedade europeia. Diversas fontes da literatura europeia ocidental (portuguesas, francesas, italianas) trazem a tradução do termo bugre sempre associado a conceitos ofensivos, à sodomia, à heresia (GUISARD, 1999, p. 92).

Cabe destacar a relação da expressão com a Igreja e seus preceitos, já que os “bugres” seriam aqueles que não a obedeciam. É importante salientar tal aspecto também devido ao fato de ser este o meio pelo qual o termo chega ao Brasil, e é associado aos índios encontrados no período das grandes navegações. Conforme aponta Guisard, os costumes dos índios, estranhos ao europeu, bem como sua ausência de fé religiosa, remetem a lembranças de algo já antes visto. O estabelecimento dessa relação é indicado em diferentes dicionários etimológicos. No já mencionado *Dicionário de Etimologias da Língua Portuguesa*, lê-se que “o vocábulo veio para o Brasil com Villegagnon, em 1555, o qual assim chamava os tamoios que o auxiliavam. É claro que a designação era injuriosa, visto que os selvagens não eram cristãos” (GUÉRIOS, 1979, p. 39). Há ainda a explicação de Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala* (2002), apontando que o uso de tal denominação “talvez exprimisse o horror teológico de cristãos mal saídos da Idade Média ao pecado nefando, por eles associado sempre ao grande, ao máximo, de incredulidade ou heresia” (FREYRE, 2002, p. 254).

As discussões de Maria Tereza Camargo Biderman (1998) acerca da dinamicidade dos conceitos e da mutabilidade são aqui perceptíveis, notando-se, com essa retomada histórica da trajetória da palavra, como ocorrem as transformações desde a Europa da Idade

Média até o Brasil do século XVI. O significado (herege) não se modifica. O referente, todavia, passa a ser aplicado dos búlgaros aos índios, em um novo contexto.

	SIGNIFICADO	REFERENTE
Europa / I. Média	herege	búlgaro
Brasil / Séc. XVI	herege	índio

Uma outra variação no que diz respeito à expressão acontece, porém, depois da chegada ao Brasil. Se a princípio ocorre uma alteração de referente, sem modificação de significado, o que acontece ao longo do tempo é a mudança do conceito (selvagem, inculto), ainda que se mantenha associado ao índio. Certamente, ambas as significações carregam uma carga negativa, desqualificadora e pejorativa, e tal aspecto se perpetua até a atualidade.

	SIGNIFICADO	REFERENTE
Brasil / Séc. XVI	herege	índio
Brasil / hoje	selvagem, inculto, atrasado	índio

De acordo com Guisard (1999), podem-se estabelecer três matrizes para a compreensão das significações do termo “bugre”: uma religiosa (herege/sodomita, infiel/traiçoeiro); uma moderna (preguiçoso/vagabundo, estrangeiro/o outro); e uma biológica (deficiente/incapaz, violento/desordeiro). Pensando nos significados da palavra, tais matrizes são coerentes com as transformações pelas quais passa ao designar o índio brasileiro. Ao longo de seu artigo, o sociólogo apresenta as seguintes características relacionadas ao “bugre”, atribuídas por pessoas que vivem no município de Cáceres (Mato Grosso): preguiçoso, não confiável, inferior, rústico, atrasado, arredio, vive no mato. Segundo ele, o bugre “figura como bode expiatório para tudo o que é tido como negativo, indesejável e condenável” (GUISARD, 1999, p. 94).

É interessante estabelecer um comparativo entre essas conceituações advindas do senso comum e aquelas presentes em dicionários. Na definição do *Dicionário etimológico Nova Fronteira de língua portuguesa*, bugre pode significar “rude, grosseiro”, e, depois de designar os búlgaros e heréticos, foi associado aos índios na acepção de “selvagem, grosseiro” (CUNHA, 1994). O *Dicionário UNESP do português contemporâneo* apresenta o termo como associação dos indígenas à ideia de “selvagem, inculto” (BARBOSA et col., 2004). Conceituações similares aparecem em dicionários como o Aurélio e Houaiss. Já o *Dicionário de etimologias da língua portuguesa* define:

Esta designação não se refere a nenhuma tribo, mas é designação genérica a índios, bravios ou mansos, de São Paulo, Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul, Alto Uruguai e Corrientes, na Argentina. Diz H. Von Ihering: “No Rio Grande do Sul todos os selvagens dos matos são designados pelo nome de *bugres*, pelo contraste com os indígenas domiciliados ou camponeses (charruas e minuanos). Os chamados bugres não são por conseguinte uma nação, mas é este nome uma expressão coletiva para designar coroados, botocudos e outros índios selvagens isolados, sobretudo os crêns.” (*Ver. Do Museu Paulista*, vol. 1, 1895, p. 57). Nelson de Sena, a propósito dos índios mineiros, afirma o seguinte: “*Bugres* – Nome genérico e designativo dos índios bravos, em Minas, principalmente do gentio bárbaro de origem ‘tapuia’ ou ‘botocuda’” (GUÉRIOS, 1979, p. 39).

Consideradas tais acepções, torna-se perceptível a relação entre a expressão e as três matrizes indicadas por Guisard. É relevante considerar que, apesar de atualmente não mais se estabelecer uma relação com a heresia, a primeira matriz, da religiosidade, ainda entremeia a questão do índio e de sua identificação enquanto “bugre”. É o que aponta Roberto Cardoso de Oliveira no livro *Do índio ao bugre*, escrito na década de 1950, refletindo sobre os índios Terena e a ação tanto dos missionários católicos quanto das missões religiosas protestantes, como instrumento de mudança. Essas ações quebram a antiga religião indígena e propiciam a criação de uma nova identidade, a de cristão. O antropólogo destaca, porém, que “Essa identidade foi recebida pelo Terena como equivalente à de *civilizado*, mas nem por isso assim aceita pelo ‘purutuya’ [não índio], para o qual o índio continuou a ser sempre bugre” (OLIVEIRA, 1976, p. 121).

A noção de civilização e civilidade está relacionada à segunda matriz indicada por Guisard, a moderna, sendo o índio considerado mais próximo da natureza, distante dos padrões socioculturais europeus e, por isso, inculto, inferior e atrasado. Abalizada nessa ideia está a significação do “bugre” como bárbaro e selvagem, que precisa ser domado, domesticado, dominado, assim como o restante da natureza. As questões de mutabilidade e imutabilidade do signo trabalhadas por Saussure (apud BIDERMAN, 1998) são notórias quando se pensa que, ainda que esteja relacionado a um pensamento da Idade Média, o conceito perdura até os dias de hoje, o que se pode perceber tanto através das definições dos dicionários como nas falas de pessoas comuns.

O mesmo se dá no que diz respeito às questões econômicas, na definição do “bugre” como preguiçoso e rústico, já que há um choque de costumes com a não adequação do índio aos modelos de trabalho e produção do capitalismo. Isso é válido desde os primórdios deste sistema econômico, e mais uma vez o bugre é colocado em posição de inferioridade e passível de dominação, a partir de uma visão eurocêntrica. No artigo “Identidade étnica, reconhecimento e o mundo moral”, Roberto Cardoso de Oliveira

estabelece um comparativo entre as categorias bugre e caboclo, demonstrando sua relação com a sociedade hegemônica e o modo como são colocados em posição de submissão. Para ele, ambas “podiam ser consideradas sintomas dos sistemas de exploração econômica e de dominação política que segmentos regionais da população brasileira exerciam (e em muitas regiões ainda exercem) sobre os povos indígenas” (OLIVEIRA, 2005, p. 25). Ideia semelhante é apresentada por Guisard quando aponta que “O bugre pantaneiro é um representante da natureza que deve ser aprisionado, controlado e dominado para servir melhor e sem resistência à mecânica capitalista de produção” (GUISARD, 1999, p. 25).

Também a terceira matriz, biológica, está relacionada às concepções modernas e a um modelo de homem superior, urbanizado, em oposição ao índio inferior, que “vive no mato”. Isso pode se perceber desde a atribuição de características como bravio, incapaz, arredio, consideradas como parte da natureza do indígena e constituintes daquilo que definirá o que ou quem é o bugre, mas ainda na própria identificação deste a partir de traços físicos e questões genéticas. Roberto Cardoso de Oliveira, no artigo de 2005, aponta os “sinais estigmatizantes” que serão alvo de observação e de discriminação pela sociedade dominante, mas já em seu livro dos anos 1950 reflete sobre a aparência física peculiar que permite distinguir o índio onde quer que esteja. Guisard expõe o modo como esse preconceito se manifesta através da fala da população cacerense, que assinala as características fenotípicas de modo caricatural e com desprezo, consideradas esquisitas e feias. Os entrevistados dizem: “Bugre é o nome do cara de beiços grossos, feições grosseiras, às vezes pouca inteligência”, e ainda: “A pele é muito feia. O bugre não é só porque tem cabelo liso, tem o nariz grandão e outros defeitos [...] é bem moreno, um moreno esquisito, não é preto, é um moreno diferente. Agora, eu nunca vi bugre bonito, são feios mesmo” (GUISARD, 1999, p. 96).

É interessante notar que a designação “bugre” é conferida a um segmento da população a partir da perspectiva de fora, e não como autodenominação do próprio grupo. Isso aconteceu desde os primeiros usos do termo, em sua origem relacionada aos búlgaros, à forma como eram chamados e não como nomeavam a si próprios, mas permanece mesmo com as transformações de referente e significado. Cabe lembrar que a própria palavra “índio” foi atribuída de modo generalizante aos habitantes da América pelos colonizadores, em referência às chamadas “Índias Ocidentais”, não considerando as especificidades das variadas etnias que habitavam o continente. Hoje, a diversidade étnica subsiste, mas a denominação unificadora permanece, assumida também pela própria população indígena, que assim se identifica. A fala do intelectual e ativista aymara Fausto Reinaga, nos anos 1960, é

representativa dessa ideia: “Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação” (REINAGA *apud* MIGNOLO, 2008, p. 290).

A aceitação do termo e autoidentificação como índio não se dá da mesma forma no que diz respeito à palavra “bugre”. Contrária à luta pelo seu reconhecimento e pela valorização de sua identidade, a expressão apenas reforça uma visão preconceituosa perante a população que assim não deseja ser identificada. Como o vocábulo índio, “bugre” também uniformiza e desconsidera as especificidades étnico-culturais. Entretanto, traz consigo uma carga desqualificadora e pejorativa muito maior. Guisard (1999) indica que seu uso é feito muitas vezes como forma de xingamento, expressando a condição do outro já caracterizada como negativa e configurando-se como alcunha. A filósofa Marilena Chauí discute o conceito de alcunha, indicando que tais termos acabam por ser usados como rótulos ou etiquetas na tentativa de desqualificar um dos interlocutores, como é o caso do “bugre”. Define, então, o conceito, citando o ensaio “A propósito de alcunhas”, do inglês William Hazlitt:

As alcunhas são os talismãs e os feitiços coligidos e acionados pela parcela combustível das paixões e dos preconceitos humanos, os quais até agora jogaram com tanta sorte a partida e realizaram seu trabalho com mais eficiência do que a razão e ainda não parecem fatigados da tarefa que tem tido a seu cargo. As alcunhas são as ferramentas necessárias e portáteis, com as quais se pode simplificar o processo de causar dano a alguém, realizando o trabalho no menor prazo e com o menor número de embaraços possíveis. Essas palavras ignominiosas, vis, desprovidas de significado real, irritantes e envenenadas, são os sinais convencionais com que se etiquetam, se marcam, se classificam os vários compartimentos da sociedade para regalo de uns e animadversão de outros. As alcunhas são concebidas para serem usadas já prontas, como frases feitas; de todas as espécies e todos os tamanhos, no atacado ou no varejo, para exportação ou para consumo interno e em todas as ocasiões da vida (HAZLITT *apud* CHAUI, 1989, p. 48).

Percebem-se aqui, outra vez, questões relativas ao signo linguístico, já que se agrupam diferentes referentes através do uso de um mesmo significante, isto é, seja de qual parte da América forem e pertencentes a qualquer etnia, sejam Terena, Aymara ou Apache, todos são denominados índios e, mais que isso, tratados como “bugres”, com todo o peso que a palavra carrega. Um aspecto a ser destacado ainda, relativo a este termo, diz respeito a uma visão propagada pelo senso comum de que o índio que deixa sua aldeia, que se urbaniza ou adere a costumes tidos como dos “brancos” perde sua identidade. O “bugre” seria, neste caso, aquele que apresenta os traços físicos, que aparenta sua herança genética, que tem sua ascendência evidente, mas que teria deixado de ser índio de fato. Roberto Cardoso de Oliveira, tratando dos Terena, salienta porém que:

A identidade étnica, estigmatizada pelo epíteto *bugre*, tende a persistir nas diferentes condições de existência do Terena, mesmo na situação de vida urbana, onde continua a ser classificado como diferente, distinto dos demais cidadãos com os quais convive, para os quais trabalha e diante dos quais jamais logra ser aceito como um igual. Aldeados ou emigrados, rurais ou urbanos, o trajeto típico do Terena não parece ter sido outro que o de sua transfiguração em bugre e em tudo o que isso significa de preconceito e discriminação (OLIVEIRA, 1976, p. 134).

O que é dito pelo antropólogo acerca dos Terena é válido para as demais etnias indígenas brasileiras e seus membros. Uma situação peculiar se apresenta, todavia, quando a expressão passa a ser usada para dar nome às esculturas produzidas por Conceição. A designação que remete a uma condição de inferioridade, atraso e oposição aos valores do “homem branco, civilizado”, é associada a um objeto apreciado, enaltecido como obra de arte e, além disso, reconhecido como marca identitária pela mesma sociedade que, de modo geral, discrimina o “bugre” em seu cotidiano. Os problemas são atenuados, ainda, pelo modo familiar como as pessoas se referem às peças, bugrinhos, remetendo a uma ideia de acolhimento e aproximação, associada a uma espécie de visão romântica do exótico. Guisard (1999) aponta que o uso comum do termo no diminutivo, considerado carinhoso, revela a situação de inferioridade e a ideia de que o bugre, por sua falta de civilização, demanda amparo e proteção.

Sendo assim, dois aspectos podem ser considerados ao se tratar do termo “bugre” e seu uso para nomear as esculturas. O primeiro diz respeito a uma suposta valorização do índio, exaltado em escultura, colocado em posição de destaque. Nesse sentido, valer-se da expressão “bugrinhos” para designar as peças produzidas por Conceição não seria o mesmo que utilizar o termo “bugre” para nomear indígenas ou seus descendentes de maneira negativa. Tal perspectiva, porém, mascara um determinado tipo de pensamento carregado de preconceito, que subjuga e silencia parte da população de forma autoritária, impositiva e unilateral, e, ainda, que se efetiva em fatos concretos, em atitudes extremas de hostilidade, agressividade e violência, como os assassinatos rotineiramente noticiados pela imprensa.

Por outro lado, pode-se considerar que por meio da arte o “bugre” ganha voz, como propõe Edgar Cézar Nolasco no artigo “Bugres subalternus”, anteriormente citado. Para ele, as esculturas de Conceição apresentam-se não apenas com uma função estética, mas também “como representações culturais que desarticulam o lugar social que o Estado, assim como os demais discursos dominantes e institucionais, põem aquele sujeito subalterno representado, esculpido no trabalho artístico” (NOLASCO, 2009, p. 15). Não há como comprovar, contudo, os efeitos positivos de se retratar o índio na arte. De fato, ao ganharem o

status de obra de arte e se tornarem representantes da identidade local, as esculturas põem um determinado segmento da população em evidência, o “bugre”, e desmantelam o pensamento vigente, ao menos revelando a incoerência entre discurso e ação. Entretanto, um protagonismo adquirido em consequência da representação artística, como sugere Nolasco, ou mesmo uma mudança de comportamento da população em relação ao índio real, isso ainda não se pode perceber.

Cabe retomar, aqui, o pensamento de Maria Tereza Camargo Biderman e sua ideia de que as palavras são etiquetas verbais, resultado da percepção e tradução da realidade feita pelos sujeitos (BIDERMAN, 1998, p. 116). A estudiosa destaca que o signo linguístico constitui uma herança do léxico-cultural, que além de ser transmitido de geração a geração, também reflete as estruturas sociais e sua hierarquia correlata. O uso do termo “bugre” reflete a sociedade e seu pensamento no que diz respeito ao índio; traz consigo todo esse universo de significações e de projeção do ser e pensar de um grupo sobre pessoas reais, a população indígena discriminada, subjugada, negada e negativizada, os indivíduos que carregam o estigma de serem “bugres”. Para se compreender a problemática em torno do emprego da expressão para denominar obras de arte que se constituem como ícone cultural, é necessário refletir sobre todo o contexto de formação do estado de Mato Grosso do Sul e o processo de busca por sua identidade.

3.1. Contradições: a divisão do estado e as marcas identitárias

A divisão do antigo estado do Mato Grosso, que deu origem a Mato Grosso do Sul, foi concretizada com a Lei Complementar n. 31, sancionada em 11 de outubro de 1977 pelo então presidente Ernesto Geisel. A partir desse momento, nota-se um forte empenho por parte do poder público, dos intelectuais, da classe artística e da população, de modo geral, na busca por marcas identitárias, na definição do que seja ser sul-mato-grossense, diferenciando-se da porção norte do estado da qual se desmembrou. Com isso, raízes históricas e culturais são acionadas, na tentativa de singularizar a memória e o percurso que deu origem ao novo território. Como pondera o antropólogo Álvaro Banducci Junior, se antes havia uma unidade de referência coerente correspondendo à história, aos costumes e tradições de um estado uno, “de um momento para outro deixaram de refletir a imagem da sociedade que acabava de se instaurar ou, se permaneciam, era na condição desconfortável de remeter ao passado alheio às referências daquilo que se almejava novo e próprio” (BANDUCCI, 2009, p.113). A

necessidade de se encontrar tais referências é também apontada pelo historiador Carlos Magno Mieres Amarilha:

A criação de um estado exige uma delimitação de território e uma rede administrativa, com os poderes constituídos: legislativo, executivo e judiciário, mas necessita, também, de uma *história* que o identifique perante sua população. Assim, precisa de uma *identidade própria*, para diferenciar-se dos outros estados da Federação (AMARILHA, 2006, p. 176).

O esforço por compreender a formação de uma identidade própria, ou ao menos a tentativa de delimitá-la, deve levar em consideração todo o percurso, as pessoas que dele tomam parte e os principais fatores que conduzem à divisão do Mato Grosso. Problematizar a exaltação do índio, bem como refletir sobre a participação dos bugres de Conceição no rol de marcas artísticas e identitárias do novo estado, demanda, do mesmo modo, uma reflexão sobre sua presença, ou forçosa ausência, ao longo desse processo. Apesar de se concretizar apenas no ano de 1977, o movimento divisionista remete a fins do século XIX, quando se manifestam os primeiros desígnios pela separação, ainda que não de maneira formalizada ou organizada, como mais tarde. De acordo com a historiadora Marisa Bittar, “pelo menos até a década de 1920, não existiu propriamente um movimento pela divisão de Mato Grosso. Existiram, sim, manifestações, ideias e anseios esparsos que surgiram em meio aos conflitos maiores entre chefes políticos regionais” (BITTAR, 2009, p. 129).

É durante a década de 1930 que o desejo e as reivindicações pela separação adquirem feições mais concretas, sobretudo no ano de 1932, com dois fatos específicos: a adesão à Revolução Constitucionalista, sob o acordo de obter a divisão, em caso de vitória (o que não ocorreu); e a criação da Liga Sul-Mato-Grossense, fundada por universitários da região, filhos de proprietários rurais, que moravam no Rio de Janeiro (Cf. BANDUCCI, 2009, p. 109-110; BITTAR, 2009, p. 217). Alguns documentos e manifestos foram produzidos pela Liga, todos em favor da causa divisionista, e já expressando as características específicas do sul do estado, no que se pode considerar a concepção dos primeiros traços identitários específicos do sul em oposição ao norte. Banducci destaca o manifesto “A divisão de Mato Grosso: resposta ao General Rondon”, publicado em 1934, em resposta às críticas do General Rondon aos anseios separatistas, pela importância de seu embasamento político-ideológico. Para ele, o documento destaca prerrogativas da região sul do estado que compõem não só um argumento desenvolvimentista mas, mais que isso, um ideal civilizatório, ao apontar “o pioneirismo das famílias desbravadoras e seu papel na manutenção do território, a disposição para o trabalho, o ímpeto econômico e progressista da região” (BANDUCCI, 2009, p. 110).

Um aspecto interessante a ser observado na constituição da Liga Sul-Mato-Grossense é o fato de ser formada por universitários oriundos de famílias que compunham a elite agrária do sul do estado, o que, certamente, influirá no que desde aquele momento se pensa sobre o que seja o estado de Mato Grosso do Sul, sua população e suas marcas identitárias. Ainda, pode-se pensar no fato de ter sido fundada não em Campo Grande, mas na então capital do país, a cidade do Rio de Janeiro. Cabe ressaltar a força, nos anos de 1930, do nacionalismo político e econômico, do regionalismo na arte e na literatura no Brasil, além do Modernismo da década anterior e sua forte relação de valorização do nacional. Os estudantes da porção sul do Mato Grosso que viviam no Rio de Janeiro provavelmente estavam em contato com tais ideias, as quais poderiam servir de fonte e referência para fortalecer os anseios divisionistas. A noção de progresso, desenvolvimento, além do realce das características próprias, apontados nos manifestos da Liga, vem ao encontro do que se pensava naquele momento nos grandes centros e em outras partes do país.

A ênfase nas singularidades e o antagonismo entre norte e sul deve-se em grande parte, segundo Marisa Bittar, a questões históricas e geográficas. Conforme indica:

As regiões norte e sul do antigo Mato Grosso nunca chegaram a constituir exatamente a mesma história: estado de conformação geográfica acentuadamente alongada no sentido longitudinal gerou, ao longo do tempo, duas formações históricas distintas de modo a justificar o uso dos termos norte e sul, mais salientes do que em qualquer outra unidade federativa brasileira. Por causa de uma geografia peculiar que, na verdade, comportava três porções distintas, norte, centro e sul, e também de extremas dificuldades de comunicação, elas acabaram vivendo separadas (BITTAR, 2009, p. 35-36).

Além disso, a historiadora salienta que a região sul permaneceu por muito tempo desabitada de populações não indígenas, ao contrário do norte. A ocupação do território por criadores de gado se dá especialmente após o encerramento da Guerra da Tríplice Aliança, em 1870; “até então, o território era quase inteiramente povoado pelos Terena, Kadiwéu e Kaiowá/Guarani” (BITTAR, 2009, p. 51). Cabe destacar que esse domínio das terras é considerado legítimo pelos memorialistas que hoje contam a história de Mato Grosso do Sul. Em sua perspectiva, o território ermo e sem dono teria sido povoado de modo “natural”, a despeito dos povos nativos, tidos como selvagens e sujeitos à civilização. É o que mostram diferentes historiadores em suas análises:

Constatamos, assim, que o início do ‘processo civilizatório’ em Mato Grosso se deu às custas do extermínio dos povos indígenas, pois estes se submetiam ou morriam. Conforme analisou Cláudio Alves de Vasconcelos, aqueles que não se ‘civilizassem’ eram considerados violentos pelos brancos que, então,

se achavam no direito de usar contra eles mais violência. Entretanto, a maior parte das obras... trata a questão da posse das terras pelos povoadores brancos como legítima e natural. Esse ponto de vista é significativo porque retrata exatamente o pensamento daqueles contingentes que chegaram para ficar, introduziram a pecuária e se tornaram a classe economicamente dominante em Mato Grosso (BITTAR, 2009, p. 52).

Carlos Magno Mieres Amarilha destaca que “a violência, o terror e o extermínio dominaram toda a história colonial, imperial e republicana brasileira e, conseqüentemente, mato-grossense e sul-mato-grossense” (AMARILHA, 2006, p. 195). Em seus estudos sobre a relação entre os intelectuais e o poder no processo de divisão e construção identitária de Mato Grosso do Sul, menciona autores regionais e memorialistas que omitem a brutalidade com que foram tratadas as populações indígenas, salientando, em oposição, a bravura e grandeza dos “desbravadores” que ocuparam a região. Uma das obras analisadas é de autoria de José Barbosa Rodrigues, que em certo trecho menciona o incentivo de um governador, em tempos de domínio da Coroa Espanhola, ao relacionamento entre espanhóis e índias. Porém, como indica o historiador, “oculta, José Barbosa Rodrigues, em suas narrativas, que os adelantados espanhóis foram violentos e sanguinários; nesse sentido, existe uma transmutação de adjetivos: troca-se ‘estuprar’ por ‘incentivar’” (idem, p. 194). Tal posicionamento de Rodrigues é partilhado por outros autores e acaba por constituir a história oficial de Mato Grosso do Sul, contada a partir de uma perspectiva da elite latifundiária. Paulo Roberto Cimó Queiroz, por sua vez, aponta:

Os membros da elite afirmaram-se “sentinelas avançados da civilização no sertão” e resgataram suas origens bandeirantes e europeias, silenciando-se sobre o lado indígena. Explora-se o tema da luta contra a ameaça estrangeira, com a imagem do “defensor fronteiro”, procura-se fixar a imagem de um meio físico rico e saudável e forma-se o critério do “pioneirismo” como um dos recursos de manutenção da “primazia do mando” (QUEIROZ, 2005, p. 2).

As análises dos historiadores são de grande relevância para que se compreenda um determinado tipo de comportamento e de pensamento sobre as populações indígenas que se inicia com o povoamento da região, mas que se perpetua até a atualidade. A desarticulação daquelas comunidades, de seus costumes e culturas, a exploração do trabalho, a violência, o extermínio e a forçosa aculturação têm conseqüências no modo como hoje o índio é visto e tratado em Mato Grosso do Sul. É intrigante observar, portanto, o contrassenso presente em todo o processo histórico que, mais do que silenciar o índio, justifica a brutalidade contra ele, mas que, por outro lado, elege sua figura como referência cultural e de identidade regional.

O povoamento do sul se dá de forma intensa, então, com o fim da Guerra da Tríplice Aliança, a migração sobretudo de gaúchos e o início da produção pecuária, que constituirá a base econômica local, bem como seus contornos políticos e socioculturais. São apregoados propósitos desenvolvimentistas e assim se forma uma elite que deterá o poder e defenderá a divisão. “Coronelismo”, “paternalismo”, “parentela” e “sistema baseado nos domínios familiares” são expressões pertinentes quando se pensa no processo de ocupação e instauração de autoridade do estado. A produção de erva-mate e a livre navegação pelo Rio Paraguai contribuem para o incremento da economia e, por fim, a construção da ferrovia Noroeste do Brasil, que liga a região a São Paulo, acirra as desavenças com o norte de Mato Grosso. Conforme Queiroz, a assimetria no desenvolvimento do estado preocupava os cuiabanos, moradores da capital (QUEIROZ, 2005, p. 2-3). Daí se inicia uma rivalidade entre elites, entre o poderio do norte e do sul. Uma hipótese geral motivadora das reivindicações pela separação é apresentada por Bittar, que destaca a distinção entre seus elementos culturais e a obsessão por sediar a capital do estado. A historiadora indica que:

... no sul de Mato Grosso uno formou-se uma classe de proprietários rurais economicamente dominante que, após as primeiras décadas do século XX, se sobrepôs à do norte. Não se sentindo culturalmente pertencente a essa região, geograficamente isolada no sul e alegando abandono da região pelo governo estadual, começou a fomentar o sentimento regionalista cujo desfecho seria apartar-se ‘de Cuiabá’. A cisão lhe proporcionaria um poder político de que ainda não dispunha na totalidade e, além disso, um aparelho de Estado na região territorial pela qual nutria sentimento de pertença. O sentimento de não pertencer ‘a Cuiabá’ aliou-se à força econômica, e depois política, dos fazendeiros do sul de Mato Grosso, que almejavam criar Mato Grosso do Sul (BITTAR, 2009, p. 21).

Mesmo tendo se mantido a rivalidade entre as regiões ao longo dos anos posteriores à criação da Liga Sul-Mato-Grossense, o movimento divisionista não apresenta um processo contínuo. A partir da década de 1940, perde força e não encontra um cenário político nacional propício, sem apoio dos presidentes que governaram o país. A separação se concretizará apenas ao fim do decênio de 1970, num momento em que o tema não está em voga, não conta com nenhum tipo de consulta à população e surpreende até mesmo os defensores da causa. Muito mais do que atender aos anseios populares, o que se deu foi um ato unilateral, por parte da administração federal, de cima para baixo, com objetivos táticos de interesse do regime militar. A lei que promoveu a divisão, sancionada em 1977 por Ernesto Geisel, “fazia parte de uma estratégia de desenvolvimento e... aliou os propósitos de interiorização do país e integração nacional aos anseios divisionistas existentes secularmente na parte meridional do Mato Grosso” (idem, p. 300). Tais pretensões, é preciso ressaltar,

compunham o pensamento da classe dominante política e economicamente. O que se percebe é que, seja por meio de uma determinação de um governo ditatorial, seja com base nas aspirações da elite, a divisão de Mato Grosso se deu atendendo a interesses de grupos específicos. Marisa Bittar explana:

A divisão do estado não foi, portanto, uma bandeira da oposição democrática. A ausência na luta pela criação de Mato Grosso do Sul explica a hegemonia das forças políticas que davam sustentação à ditadura militar (ARENA) no processo que se instaurou depois da criação do estado. A falta de mobilização fez com que a divisão acontecesse sem que tivesse havido “construtores” de um novo estado. Por isso, a nova unidade federativa ficou nas mãos dos velhos políticos que já existiam no sul de Mato Grosso antes da divisão. Em outras palavras: a criação de Mato Grosso do Sul, por ato da ditadura militar, concretizou-se sem que fossem forjadas lideranças capazes de substituir aquelas velhas que vinham sendo beneficiadas pelo regime militar, o que acarretou profundas implicações para a vida política do estado que nascia (BITTAR, 2009, p. 345-346).

Se no processo de separação não houve “construtores” do novo estado, como indica a historiadora, mantendo-se o mesmo cenário político, sem alterações significativas, por outro lado, ao se concretizar a divisão, uma busca pela elaboração da imagem que representasse Mato Grosso do Sul, que o caracterizasse e o singularizasse é suscitada. Como assinala Queiroz, “parece haver-se aberto um espaço para a construção, às pressas, de um discurso ‘histórico’ simplesmente capaz de dar conta do fato, já consumado, da criação do novo Estado” (QUEIROZ, 2005, p. 7). Surge com bastante força, desse modo, a questão identitária, já colocada décadas antes pela Liga Sul-Mato-Grossense, entretanto agora atendendo a demanda de um estado já existente e que buscava reconhecer a si próprio. O assunto é assim pensado por Banducci:

O tema da identidade emergiu no contexto estadual, logo no momento de sua criação, como uma espécie de compulsão coletiva pela busca de referências das origens e da tradição da cultura local. A falta de elementos que denotassem as suas singularidades provocou uma angústia de dimensão incalculável. Afinal, quem somos nós? Era a pergunta que naquele momento os sul-mato-grossenses se colocavam e que mobilizava os esforços – fosse da intelectualidade ligada às letras e às artes, fosse dos agentes e promotores culturais, ou mesmo do poder público local – no intuito de encontrar os elementos que constituíam a base e servissem de referência identitária para a cultura regional. Inúmeros indicadores espaciais, históricos, humanos e culturais foram investigados em busca das raízes locais (BANDUCCI, 2009, p.131).

Nessa busca pela origem e por tradições sul-mato-grossenses, inúmeras contradições acabam aparecendo, e a principal delas, como aponta o antropólogo, é a de reduzir a diversidade sociocultural do Estado a uma unidade homogênea. Conforme analisa,

“grupos sociais minoritários como negros, índios e migrantes são recusados como protagonistas da história ou assumidos apenas na condição de *bias* democrático” (idem, p. 108). Sendo assim, a participação do “outro” na formação do estado é negada ou, quando não excluído de maneira absoluta, seus referenciais são apropriados a partir de uma visão da elite, tanto política e econômica quanto cultural, conforme seus interesses e sua ideologia. Banducci fala, por exemplo, numa leitura não democrática da história, em um discurso identitário fragmentado e contraditório, no qual as singularidades são obscurecidas e a síntese irreal (idem, p. 132).

Essa visão é compartilhada por Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, ao expor sua constatação do quanto são contraditórias e confusas as opiniões sobre a questão da representação cultural, no caso de Mato Grosso do Sul. Mais que isso, o autor destaca o modo como o processo político-cultural de divisão do estado é permeado “pelos silêncios, pelas lacunas e por aquilo que faz calar” (SANTOS, 2003, p. 119). Procedendo a uma análise cautelosa, portanto, das marcas eleitas como representativas da identidade sul-mato-grossense, seus ícones e símbolos, dos quais fazem parte os bugres de Conceição, o que dizem Santos e Banducci torna-se evidente. As contradições, as lacunas e os silêncios manifestam-se quando se reflete, por exemplo, a respeito da imagem que se faz do Pantanal e do pantaneiro, das fronteiras com o Paraguai e a Bolívia e, especialmente, dos povos indígenas e seu universo étnico. O que se pode notar é uma tentativa de exaltação à natureza, à paisagem da região, à cordialidade com povos vizinhos, de reconhecimento de sua contribuição para a formação cultural do estado, e ainda, um enaltecimento da população nativa, fatos esses, na maior parte do tempo, não condizentes com a realidade e apresentados a partir de uma perspectiva parcial. Uma interessante descrição feita por Marisa Bittar mostra o contrassenso na relação entre a dominante e valorizada produção agropecuária e as também apreciadas paisagens naturais do estado:

Depois da divisão, Mato Grosso do Sul, um estado agrário, começou a ser afamado por suas grandes e belas fazendas, pelos numerosos rebanhos de gado nelore que contrastam com o verde do cerrado e convivem com a exuberante fauna e flora pantaneiras. Paisagem bucólica composta de lagoas que pintam o cenário de verde-azul, pela cor branca do nelore e pelas imensas lavouras de soja e de cana, Mato Grosso do Sul encerra contradições (BITTAR, 2009a, p. 30).

O convívio entre gado e animais silvestres, entre pastos, plantações e a vegetação nativa, descritos pela historiadora, são amostras de um determinado tipo de pensamento que apregoa a visão de comunhão entre, por um lado, o progresso e o desenvolvimento e, por

outro, o ambientalismo e o conservacionismo. Conforme discorre Banducci, tal harmonia diz respeito a referências conjunturais articuladas em meio a interesses e à dinâmica das relações políticas e de classe (BANDUCCI, 2009, p.125). Proprietários de terras valem-se de um discurso a partir do qual afirmam ser o gado o responsável pela preservação do Pantanal, e, com isso, mantêm uma estrutura de poder que, por causas justificáveis, não poderia ser alterada. Em outras palavras, “a conservação é consequência direta da prática da agricultura tradicional, ou seja, da criação extensiva para o corte com utilização de pasto nativo, o que, por sua vez, requer grandes extensões de terra para se viabilizar” (idem, p. 128). Desse modo, não apenas a natureza da região é exaltada e funciona como marca de singularização do estado, mas a ela alia-se a ideia de um povo preservacionista, do qual faria parte o grande produtor rural.

A manutenção de um modelo fundiário se dá não apenas por meio desse discurso, mas, ainda, através da ideia de que o fazendeiro é o porta-voz dos costumes e das tradições do Pantanal. Ao tratar a questão desse modo, um universo humano é deixado de lado, excluindo “diversas outras categorias sociais – como os grupos indígenas, os pescadores, ribeirinhos e trabalhadores das fazendas – cuja presença secular na região foi tão determinante para sua conservação quanto a do proprietário” (BANDUCCI, 2009, p. 128-129). Como analisa Banducci, tomando para si o “ser pantaneiro”, o proprietário detentor de poder econômico, político e social manipula as referências identitárias conforme seus interesses, submetendo os demais às conveniências da fazenda. Compõe-se, assim, na visão do antropólogo, um “dramático conflito”:

O peão de gado, que reside e trabalha nas fazendas, que se percebe como pantaneiro e reforça sua identidade através do apego aos valores e costumes pastoris, somente tem sua condição de pantaneiro reconhecida como concessão de um “outro” que, apesar de afastado do universo pastoril, detém a propriedade da fazenda e o domínio de um discurso identitário que se legitima fora dela. A prerrogativa de pantaneiro, que o fazendeiro toma pra si, não inclui necessariamente esse “outro” trabalhador, cujo reconhecimento está condicionado aos seus interesses e humores (idem, p. 130).

O que ocorre, então, com a identidade pantaneira, é o que se poderá perceber de maneira geral nas marcas identitárias sul-mato-grossenses. Conta-se a história a partir de uma visão unilateral – pretere-se parcela da população, omitem-se aspectos de acordo com conveniências, retratam-se tradições sob uma perspectiva parcial, apoderam-se de costumes conforme interesses específicos. A relação entre o sul-mato-grossense e as fronteiras internacionais com a Bolívia e, sobretudo, com o Paraguai é também exemplo disso. Segundo Bittar, o sul de Mato Grosso, historicamente, foi por muito tempo mais paraguaio do que

brasileiro. As dificuldades de comunicação e de transporte, desde os tempos da colonização portuguesa, fizeram com que a região mantivesse mais contato não só com outros estados, mas também com o país vizinho, do que com Cuiabá (BITTAR, 2009, p. 39). A proximidade, o fácil deslocamento e a presença de trabalhadores vindos do outro lado da fronteira tornaram a cultura paraguaia bastante presente, e seus elementos acabam sendo reinterpretados e se integrando à realidade local.

Na alimentação, a chipa e a sopa paraguaia (espécie de bolos feitos à base de queijo, com gordura e polvilho, a primeira, e queijo e farinha de milho, a segunda) são facilmente encontradas em padarias e consumidas cotidianamente. O hábito de tomar tereré, bebida preparada com a infusão da erva-mate e servida gelada, tornou-se característica marcante da população sul-mato-grossense. As “rodas de tereré”, onde pessoas se reúnem para o consumo da bebida, são comuns entre os mais diversos segmentos sociais, praticadas por pessoas de diferentes faixas etárias, ocorrendo, sobretudo, em casa, mas também em outros pontos de encontro dos grupos. Como relata Marlei Sigrist, consome-se a bebida rotineiramente, sobretudo para aplacar o calor: “Nas casas, às sombras de mangueiras, as famílias interrompem as tarefas para cultivar esse costume, que chegou às praças, escolas, dando margem a criações musicais exaltando o tereré” (SIGRIST, 2000, p.123). Ainda, na música, a polca paraguaia e a guarânia são consideradas fortes influências na musicalidade do estado, sobretudo pelo uso de seu compasso ternário, caracterizado pela marcação do ritmo em três tempos, sendo o primeiro mais forte. Bailes e festas, desde a primeira metade do século XX e até hoje são animados por esses ritmos. A presença da música fronteiriça é tão forte que, muitas vezes, a influência que exerce sobre os músicos locais é retratada como algo natural, espontâneo, tanto entre os músicos mais antigos quanto entre a nova geração (Cf. AMIZO, 2005).

Apesar da comprovada apropriação de elementos da cultura paraguaia, de seu reconhecimento e até mesmo da vanglória por se considerá-los itens emblemáticos de Mato Grosso do Sul, a relação que hoje se estabelece com o povo do país vizinho e a visão que se tem dele não condiz com tal imagem. É o que mostra a análise de Banducci, ao afirmar que a representação positiva do paraguaio é totalmente dissociada das relações contemporâneas, referindo-se apenas à memória, remetida ao universo do trabalhador forte e destemido, do ervateiro determinado e persistente, do serviço árduo no período de ocupação fronteiriça. O antropólogo avalia:

Com a economia debilitada pelas guerras, foi significativa a migração paraguaia para o Brasil, desde o final do século XIX. Eram levadas de

migrantes pobres que se deslocavam para o Estado em busca de trabalho. Parte desse contingente humano foi para o campo, dedicar-se à lida com o gado e à empreita, e uma parcela considerável se fixou nas periferias das cidades e empregou sua força de trabalho em ocupações de menor prestígio e renda... A inserção marginal desses imigrantes na sociedade local, somado ao fato de serem estrangeiros e adversários em contendas históricas, contribuiu para a representação negativa e preconceituosa do paraguaio, visto ora com desprezo, pois associado ao atraso, à derrota e à pobreza; ora com desconfiança, sendo comumente tachado de desonesto, traiçoeiro, violento, entre outros qualitativos depreciativos que desaparecem da idealização do convívio amistoso com o povo irmão” (BANDUCCI, 2009, p. 118).

O conceito que se faz do paraguaio e a contraditória relação com sua cultura ao se pensar a questão identitária sul-mato-grossense é semelhante ao que ocorre quando se trata dos índios da região, porém, nesse caso, com aspectos agravantes no que diz respeito ao menosprezo, ao preconceito e à depreciação. Não é raro ouvir comentários orgulhosos referentes ao fato de o estado possuir a segunda maior população indígena do país, somando-se a isso a presença constante de ícones de sua cultura material, sobretudo de terenas e kadiwéus. Na mesma medida, são constantes as falas depreciativas sobre esses povos, o desrespeito a seus direitos e mesmo a concretização de tal pensamento em atos de violência, como mencionado anteriormente.

Sendo assim, o que se percebe é a valorização da estética de sua produção artística e o enaltecimento de uma figura idealizada do índio do passado, como personagem histórico que fez parte da formação do estado e que naquele momento apresentou características tidas como positivas (a bravura, a coragem), mas que, em contrapartida, está desconexo tanto do que de fato foi ao longo do processo histórico quanto do mundo atual. Além disso, é importante destacar o fato de que, mesmo alçado ao posto de marco identitário, é questionável o modo como o índio é representado e, sobretudo, como se dá a sua valorização, se é que de fato isso se concretiza, tendo em vista o fato de que quem conta a história de Mato Grosso do Sul e, de modo geral, elege seus símbolos, são membros de uma elite que difunde uma visão sectária da realidade.

Feitas todas essas considerações, é possível perceber que a identidade não é algo que se manifesta espontaneamente, de modo natural, mas sim é um construto, elaborado de acordo com contextos sócio-históricos, de maneira parcial, com a supervalorização de determinados fatos em detrimento de outros, obscurecidos. O sociólogo brasileiro Renato Ortiz, debatendo a identidade nacional e a constituição de uma moderna tradição, assinala que “Os relatos de vida estão sempre contaminados pelas vivências posteriores ao fato relatado, e vêm carregados de um significado, de uma avaliação que se faz tendo como centro o

momento de memorização” (ORTIZ, 2001, p. 78). É importante refletir, então, sobre os processos que propiciam as formações identitárias e as análises de diferentes teóricos, que, como Ortiz, abordam a questão.

3.2. Identidade: alguns apontamentos teóricos

Os apontamentos aqui apresentados não têm por objetivo discutir o conceito de identidade em si, tema esse cuja bibliografia é extensa e a discussão bastante aprofundada, ainda que não esgotada. A proposta é refletir sobre o processo que ocasiona a elegibilidade de marcas identitárias, partindo do pressuposto de que há fatores e atores que exercem papel fundamental na sua construção, além da problemática que envolve as contradições expostas anteriormente. Para que se inicie a reflexão, cabe destacar alguns pontos da perspectiva de quatro teóricos acerca do tema, coerentes com o que ocorre em Mato Grosso do Sul: Renato Ortiz (2001), Néstor García Canclini (2003), Eric Hobsbawm (1997) e Benedict Anderson (2008).

Como foi mencionado, estudos de Renato Ortiz são dedicados à compreensão da identidade e do nacional, considerados por ele construções simbólicas. Segundo suas análises, “não existe uma única identidade, mas uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’, que varia ao longo dos anos e segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram” (ORTIZ, 2001, p. 183). A visão do sociólogo pode ser complementada com o que afirma o antropólogo mexicano Néstor García Canclini:

Os estudos sobre narrativas identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-los como de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articuladas pelos grupos hegemônicos em um relato que lhe dá coerência, dramaticidade e eloquência [...] Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2003, p. XXIII).

Pensando, então, que a elaboração e a formação de identidades é uma “seleção de elementos”, como trata Canclini, ou uma “construção simbólica”, mencionada nas observações de Ortiz, é possível concordar com a definição de “tradições inventadas”, do britânico Eric Hobsbawm. Para o historiador, existe um conjunto de práticas, de natureza

ritual ou simbólica, que inculcam regras de comportamento e valores através da repetição, reguladas por normas implícitas ou abertamente aceitas. Tais práticas buscam estabelecer relações com um passado histórico, utilizando elementos antigos para elaborar novas tradições, porém através de uma continuidade artificial, em que se manifesta um contraste entre as incessantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social. A partir dessas observações, Hobsbawm considera que a expressão “tradições inventadas” vale tanto para as tradições notadamente inventadas, “construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabelecerem com enorme rapidez” (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

Inúmeros são os estudos que abordam a questão, analisando a maneira como as tradições inventadas são utilizadas para definir identidades. Carla Dias, por exemplo, pesquisando um grupo de paneleiras no Espírito Santo, demonstra como se construiu um discurso identitário pautado na reivindicação por terras de onde se retira a matéria-prima para a produção da panela de barro preta, tidas como historicamente pertencente a elas. A antropóloga observa que é a partir desse caráter original que se inventam quatrocentos anos de tradição, desencadeando um processo de constituição de memória do fazer tradicional e propiciando que as mulheres tecessem uma história coletiva. Ser detentoras do barro, segundo ela, significa a manutenção de algo remoto para as paneleiras: “o tempo legitimava esta posse e, portanto, a continuidade do processo tal qual sempre tinha sido feito. Era como se naquele momento de invenção fosse selado um compromisso de permanência, representada pela matéria” (DIAS, 2006, p. 96). A tessitura de uma história coletiva unívoca e harmoniosa, no entanto, muitas vezes oculta heterogeneidades e divergências. Para se refletir sobre isso, é interessante considerar a maneira como Hobsbawm classifica as tradições inventadas em três categorias superpostas:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito é a socialização, a inclusão de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições do tipo b) e c) tenham sido certamente inventadas (como as que simbolizam a submissão à autoridade na Índia britânica), pode-se partir do pressuposto de que o tipo a) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma “comunidade” e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a “nação” (idem, p. 17).

No caso de Mato Grosso do Sul, é pertinente o que propõe o historiador, quando se pensa nos usos já discutidos da figura do índio, do paraguaio e dos países fronteiriços, do Pantanal e do homem pantaneiro, e sua apropriação para a construção de uma identidade regional. Pode-se considerar, nos três casos, como são inventadas tradições para que se legitime a existência do estado, que se elabore uma imagem coesa e uma unidade que represente a harmonia de seu povo. Essas tradições definem, assim, quem é o sul-mato-grossense, o que pensa e como age, como se estabelecem as relações internas e com o exterior, tanto com o Mato Grosso, a partir do qual se dividiu, quanto com o restante do país. É importante lembrar, em contrapartida, que, como mostram Ortiz e Canclini, esse ser, pensar e agir é convencionado a partir de interesses e ideologias de determinados grupos, em detrimento de outros, de modo artificial, como assinala o próprio Hobsbawm.

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, pensando em como são confusas as questões referentes à representação cultural, e analisando especificamente o caso da construção identitária de Mato Grosso do Sul, afirma ser possível observar “algo como uma tradição inventada, que não dá conta de refletir criticamente a variegada tessitura da cultura se não a partir de signos estereotipados” (SANTOS, 2003, p. 125). Em suas palavras,

... resta evidente que uma questão naturalmente afeta à particularidade e complexidade do processo de semiotização do referente ou, grosso modo, ao signo propriamente dito, passe a ser mal interpretado ou forçosamente interpretado, pois que integrante do emaranhado do sujeito, dos sujeitos políticos, que querem, por meio do ato político posto em operação, tornar natural ou fazer parecer natural a representação de um dos elementos que, dentre outros, compõem a semiotização da cultura como um todo (SANTOS, 2003, p. 123).

Não se propõe, aqui, proceder a uma análise semiótica das marcas identitárias de Mato Grosso do Sul. Todavia, a análise de Santos é válida para se refletir sobre a maneira como os elementos escolhidos para representar o estado e compor sua tradição homogeneízam uma cultura variada sob o título de uma identidade regional única. A situação é também problematizada por Álvaro Banducci Junior ao expor o modo como o “outro” imediato é excluído e a história construída sem diálogos, tornando-se fragmentada e contraditória (Cf. BANDUCCI, 2009). O antropólogo menciona, assim, uma irrealidade da síntese, semelhante ao que afirma Santos ao tratar do modo como os ícones não condizem com o que concretamente acontece e não abarcam a variedade cultural em sua totalidade.

Contrapondo-se ao conceito de tradições inventadas de Hobsbawm, Benedict Anderson é o quarto teórico a ser mencionado, cujas análises são pertinentes ao estudo que se propõe fazer sobre a identidade sul-mato-grossense. Com sua definição de “comunidades

imaginadas”, o cientista político discute dois pontos relevantes: a noção de comunidade, considerando-a capaz de suscitar o sentimento de unidade em uma nação múltipla e complexa; e ainda a ideia de que são imaginadas, não se legitimando pelo fato de serem falsas ou verdadeiras, autênticas ou inventadas, mas sim, considera os recursos de que se valem na construção coletiva de seu passado e de sua identificação como “nós”. Lilia Moritz Schwarcz, em prefácio ao livro de Anderson, explicita como são desafiados conceitos como o de invenção, de Hobsbawm: “Mais do que inventadas, nações são ‘imaginadas’, no sentido de que fazem sentido para a ‘alma’ e constituem objetos de desejos e projeções” (SCHWARCZ, 2008, p. 10). O próprio autor explica: “Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Complementa, ainda, afirmando que as nações são imaginadas como uma comunidade

... porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham-se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas” (idem, p. 34).

Nota-se que, ainda que Anderson destaque a camaradagem horizontal e o sentimento de pertencimento, de identificação como “nós”, encobrendo os conflitos internos, não deixa de ressaltar o fato de que as nações, imaginadas como comunidades, são soberanas, e mascaram a realidade (Cf. SCHWARCZ, 2008, p. 12; ANDERSON, 2008, p. 34). Essa ideia de supremacia vem ao encontro do que até agora se tem discutido, somando-se às proposições de Ortiz e Canclini acerca da seleção de elementos articulados conforme interesses de grupos hegemônicos na construção das identidades. Do mesmo modo, pensando-se na própria noção de “comunidades imaginadas”, na maneira como o cientista político as conceitua e caracteriza, é possível pensar também em Mato Grosso do Sul como uma comunidade imaginada. A partir do momento em que a população se reconhece na história e nas memórias contadas (ainda que por membros da elite, de forma partidária), bem como nos aspectos da tradição ressaltados, o sentimento de pertencimento se manifesta e a imaginação de uma comunidade homogênea se materializa.

Antes que se finalizem os apontamentos teóricos acerca dos processos de construção identitária, é interessante observar como o tema está presente em diferentes momentos da história e em lugares diversos do mundo. Renato Ortiz trata do assunto

pensando no nacionalismo do Brasil ao longo do século XX, abordando o modo como se estabelece o que chama de “moderna tradição brasileira” (ORTIZ, 2001). Néstor García Canclini apresenta as contradições das culturas híbridas na América Latina (CANCLINI, 2003). Eric Hobsbawm, por sua vez, exemplifica a invenção das tradições citando a burguesia republicana na França e os Estados Unidos pós-secessão (HOBSBAWM, 1997a). Já Benedict Anderson discorre sobre o sentimento em torno das comunidades imaginadas em movimentos de libertação na Ásia e na África (ANDERSON, 2008). Sendo também, como se propõe aqui, um assunto pertinente à realidade de Mato Grosso do Sul, o que se pode perceber é que a discussão sobre a construção de identidades é uma questão que não se esgota. Como assinala Maria Adélia Menegazzo, mesmo sendo considerada já gasta e desgastada, ela permanece em pauta, e “não é de se estranhar que ainda nos debrucemos sobre essa questão” (MENEGAZZO, 2009, p. 60).

3.3. Relação arte-identidade: o bugre como marca de identidade

Como foi discutido no capítulo anterior, arte e sociedade são domínios que se relacionam. Compreender a definição de obra de arte pressupõe estabelecer vínculos com os contextos histórico, político, econômico, social e cultural. É o que demonstra Pierre Francastel, ao analisar a pintura em diferentes períodos da história europeia, considerando ser possível apreender informações sobre uma determinada época a partir da leitura de sua produção artística (FRANCASTEL, 1960). Vale retomar também as reflexões de T. J. Clark, ao considerar como, por meio da estética, é possível perceber questões ideológicas, premissas e valores de práticas sociais específicas e parciais, referentes a atitudes e experiências de uma classe em confronto com aqueles que dela não fazem parte (CLARK, 2004). Ainda, cabe lembrar o modo como Enrico Castelnuovo apresenta a função e o significado do retrato na sociedade italiana, e como, por meio dele, é possível compreender algo da história dos países que o viram nascer, como proporcionam um sentimento de pertença e servem de ponto de referência para a elaboração de uma identidade social (CASTELNUOVO, 2006). É interessante a observação de Néstor García Canclini sobre o assunto, quando considera a arte como algo que consegue ser, ao mesmo tempo, linguagem e vertigem, um campo instável, conflitivo, de “tradução e traição” (CANCLINI, 2003, p. XL).

Considerando, portanto, a estreita relação entre arte e sociedade, é inevitável que se pense na maneira como a produção artística desempenhará papel relevante para a

construção de identidades. Ao se pensar na formação identitária de Mato Grosso do Sul, especificamente, a questão é percebida de modo bastante notório, já que, na busca por marcas de reconhecimento e singularização, recorre-se a essas manifestações em diferentes campos, como a literatura, a música e as artes plásticas. Com a divisão do estado, são valorizados os temas locais, representados em pinturas, em letras musicais, na prosa e na poesia. Expressões, movimentos e organizações culturais procuram encontrar referências e enaltecer as especificidades do povo e da paisagem sul-mato-grossenses, na tentativa de definir uma regionalidade.

O caso da literatura regional é amplamente discutido por Carlos Magno Mieres Amarilha em sua dissertação *Os intelectuais e o poder: história, divisionismo e identidade em Mato Grosso do Sul* (2006). Analisando os discursos dos sócios da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras (ASL), percebe como estes se colocam a missão de construir uma literatura do estado, sendo necessário, para isso, resgatar sua história e destacar sua cultura e tradições. É o que se nota na fala de Otávio Gonçalves Gomes, presidente da ASL entre os anos de 1982 e 1985, ao afirmar que a entidade “tem uma imensa responsabilidade perante o nosso Estado e a própria nação brasileira. Temos que pesquisar, descobrir e fixar, para a posteridade, as nossas raízes, a nossa História e escrever a nossa própria Literatura” (GOMES apud AMARILHA, 2006, p. 181).

Na música, a valorização de elementos locais, já presente nas produções dos artistas do estado antes da divisão, se acentua após o acontecimento, em 1977, na busca por demarcar sua identidade. Isso, segundo Maria da Glória Sá Rosa, “implicava dar ênfase aos temas regionais. Os indígenas, o cerrado, o Pantanal passaram a fazer parte obrigatória dos repertórios das canções” (ROSA, 1999, p. 224). Exemplo disso é a letra de *Ciranda Pantaneira*, do Grupo Acaba, em cujos trechos se ouve:

Quem conhece carandá / Quem conhece camalote / Quem conhece tarumã /
É do Pantanal / Ser pantaneiro é sentir o cheiro da fruta / Nadar em águas
barrentas, remar em águas correntes / Ser pantaneiro é a fuga da morte! / É a
busca da vida (...) Marrequinha da lagoa / Tuiuiú do Pantanal / Marrequinha
pega o peixe / Tuiuiú já vem tomar / Na beira de mil lagoas, vou remando
minha canoa / Eu não faço verso à toa / Sou molhado pela cheia / Sou
queimado pelo sol / Na beira de mil lagoas / Tiquira que vem subindo / Peixe
grande vem atrás

O emprego de temas, bem como de ritmos e estilos que tradicionalmente se ouvia na região, como as polcas paraguaias e as modas de viola, reforçaram a caracterização da música que estava sendo feita na época como “música regional”. A vertente se consagra com o projeto Prata da Casa, realizado em 1982, produzido e dirigido por Cândido Alberto da

Fonseca – diretor do documentário *Conceição dos Bugres* –, sendo seus registros lançados em disco. Dele participaram artistas como Paulo Simões, Geraldo Espíndola, Almir Sater e Tetê Espíndola, que desde os primeiros festivais de música locais já se firmavam como os mais significativos nomes da música regional e que com ela ganham projeção nacional (Cf. AMIZO, 2005).

Nas artes plásticas, a preocupação em abordar temas que transmitam a realidade local se manifesta desde a década de 1960, com a Primeira Exposição de Pinturas dos Artistas Mato-Grossenses, em 1966, e a fundação da Associação Mato-Grossense de Artes (AMA), por Aline Figueiredo e Humberto Espíndola, no ano seguinte. Naquele momento, os elementos representados diziam respeito ao estado ainda uno, incluindo tanto sua porção sul como o norte, mas já revelando o intuito de enaltecimento dos aspectos regionais. Após a divisão, essa valorização torna-se ainda mais forte, como com a Unidade Guaicuru, movimento de recuperação histórica e afirmação cultural idealizado pelo historiador e artista plástico Henrique Spengler no final da década de 1970, que tinha como proposta difundir uma identidade do estado a partir de referências regionais.

Ainda hoje a questão permanece, sobretudo no que diz respeito a produções picturais. A temática local pode ser encontrada em artistas como Jorapimo, Carla de Cápua, Ilton Silva, Jonir Figueiredo, Miska, Isaac de Oliveira, entre outros, cujas obras encontram-se no acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO). A “bovinocultura” de Humberto Espíndola, voltada para os valores culturais do estado, representados através do boi, é também um importante exemplo a ser mencionado, assim como sua série de pinturas “Divisão de Mato Grosso”. Não se pode deixar de fora desse rol, evidentemente, os bugres de Conceição Freitas da Silva.



Figura 26: Humberto Espíndola. “Bovinocultura”. 1969. Óleo e acrílica sobre tela. 80 x 119,8 cm. São Paulo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.



Figura 27: Humberto Espíndola. “O sopra”. 1978. Óleo sobre tela. 130 x 160cm. Campo Grande. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MARCO-MS.

A exposição “Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO”, realizada no ano de 2004, sob curadoria de Espíndola, é apontada pelo historiador Emerson Dionísio Gomes de Oliveira como reveladora do propósito de se destacar as questões regionais na arte. Para ele, a exposição revela duas articulações discursivas, observáveis a partir da escolha de seu elenco: primeiramente, são artistas identificados com a arte local, pressupondo, com isso, uma identidade para ela; ainda, define seus elementos fundadores, instituindo um marco temporal (OLIVEIRA, 2010, p. 114). O autor complementa sua reflexão, analisando o modo como uma identidade sul-mato-grossense é continuamente negociada por meio de dois elementos muito peculiares e comuns, representados por esses artistas: o homem e a natureza:

O primeiro é representado majoritariamente por três sujeitos simbólicos muito presentes na arte figurativa da coleção [do MARCO]: o homem pantaneiro, o migrante e o indígena. Da natureza, encontramos duas dimensões contrapontísticas: o pantanal, como égide local, e a “pecuária”, naturalizada como elemento impermisto. Esse jogo, que mira um certo consenso sobre a “identidade” cultural do estado, tem parte de suas razões ancoradas no fato de que se trata de uma região que teve de “inventar suas heranças” há muito pouco tempo. Desde 1977, o Mato Grosso do Sul passou a produzir elementos simbólicos num esforço para constituir uma “face” própria que pudesse ser identificada pelo resto do país. E não há dúvida que tanto o curador quanto o artista Espíndola continuam sendo peças essenciais para a instituição de uma memória comum, vista por uma arte que comunga elementos próprios e distinguíveis. Ao menos no que tange a uma pretensa identidade consolidada (idem, p. 123-124).

A natureza, assim como os três sujeitos simbólicos a que se refere Oliveira, são aqueles mesmos elementos mencionados anteriormente, eleitos como marca identitária do estado, o que comprova a preocupação artística em representar, portanto, a singularidade das

características locais, e a estreita relação entre arte e identidade. Suas observações sobre os temas trabalhados pelos artistas sul-mato-grossenses são interessantes, também, por apontar a necessidade da invenção de uma tradição, agora por meio da arte.



Figura 28: Jorapimo. “O pantaneiro” (Retirada de www.riosvivos.org.br. Sem referências).



Figura 29: Carla de Cápuia. “Vendedora de cerâmica terena”. 2003. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO).

A problemática em torno da homogeneização de uma sociedade diversificada, composta de elementos múltiplos, mais uma vez é perceptível. Mais do que isso, como afirma Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, a eleição de elementos a serem representados acaba pautando-se em argumentos fundamentados a partir de estereótipos do que seja a realidade (SANTOS, 2003, p. 126). A questão é assim analisada por Maria Adélia Menegazzo:

... o problema que se observa é o desejo de construir uma visualidade local plural a partir dos limites dos ícones regionais, que nem sempre são suficientemente contraditórios, a ponto de revelarem a riqueza da cultura regional, e nem suficientemente descontínuos para estimular uma produção renovada. Há uma acomodação satisfatória no mero reconhecimento. Dizendo de outro modo, entendemos que a possibilidade de renovação e estranhamento se dá na *desarticulação e no posicionamento crítico* diante da

estereotipia dada pelo senso comum e abraçada pelo Estado (MENEGAZZO, 2013, snp).

Ainda que acabem por criar rótulos e não abranjam a totalidade da cultura e da sociedade que se propõem a representar, entretanto, a importância dos ícones regionais não pode ser negada, já que possibilita o auto-reconhecimento e promove um sentimento de unidade à população, além de, como mostra Canclini, possibilitar que se estabeleçam resistências diante da subordinação a determinados domínios, sejam eles políticos, econômicos ou culturais (CANCLINI, 2003, p. 354). Há que se considerar a questão, portanto, levando em conta sua ambiguidade, seus aspectos tanto favoráveis quanto contraproducentes. É o que faz Antonio Candido, tratando da importância do nacionalismo artístico. Em suas análises, pondera que este

... não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos pontos antes desprovidos de autonomia ou unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas. Ao mesmo tempo promete a universalidade da obra, ficando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la, como vimos, empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo” (CANDIDO, 2007, p. 29).

A avaliação de Candido é bastante condizente com a situação sul-mato-grossense, caso se pense em como os elementos identitários representados pela arte podem, por um lado, possibilitar que o estado adquira fisionomia em pontos antes carentes de autonomia e unidade, mas, por outro, promove uma universalização que recai no pitoresco, como assinalam Santos e Menegazzo. O que os três autores discutem envolve pontos bastantes controversas já quando se trata da generalização da paisagem do estado, “monotematizada” em torno do Pantanal. Ao envolver o aspecto humano, a questão torna-se ainda mais complexa, tendo em vista o fato de mostrar uma visão parcial da realidade, que quase sempre exclui a perspectiva de quem está sendo representado, como o paraguaio, o pantaneiro e o índio. Como assinala Canclini:

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação (CANCLINI, 2003, p. 211).

É nesse ponto que se problematiza a eleição do bugre como parte do processo de elaboração do ser sul-mato-grossense. Faz-se necessário pensar sobre como as esculturas integram-se a um rol de símbolos emblemáticos, escolhidos em decorrência de tradições inventadas e que possibilitam o delineamento de uma comunidade imaginada. Deve-se, assim, considerar a problemática em torno do fato de serem eleitos marca de identidade do estado, representando as populações indígenas da região. Os questionamentos que esse tema provoca tratam, primeiramente, da incerteza sobre o fato de estarem, efetivamente, contempladas nas manifestações artísticas em que se procura destacar a visualidade regional.

A projeção da imagem do índio não condizente com a realidade e, notadamente, sua idealização, não é fato inédito na história do Brasil. As artes plásticas e a literatura, de variadas maneiras, com objetivos diversos e em diferentes momentos valeram-se de uma representação do indígena tanto como herói quanto portador de sabedoria sobre a natureza, de pureza, de beleza plástica em sua forma física e também nos artefatos produzidos. Para Antonio Candido, a valorização das populações aborígenes aparece como um dos quatro grandes temas que presidem a formação da literatura brasileira como sistema, entre 1750 e 1880, juntamente com o conhecimento da realidade local, o desejo de contribuir para o progresso do país e a incorporação aos padrões europeus (CANDIDO, 2007, 70-71). Tratando da obra de José de Alencar e do Indianismo na literatura brasileira, com seu momento áureo entre os decênios de 1840 e 1860, o crítico destaca a importância do índio idealizado para a obtenção de um estatuto histórico para a nação:

Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com os seus castelos e cavaleiros, [José de] Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida cotidiana. As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a “mentirada gentil” do Indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convocação, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário (CANDIDO, 2007, p. 538).

As observações de Candido acerca da representação do índio na literatura brasileira podem ser relacionadas ao que ocorre em Mato Grosso do Sul. Na busca por marcas identitárias, grupos indígenas são convocados como uma espécie de validação da história, das raízes e tradições locais. Exemplo disso é a Unidade Guaicuru, idealizada pelo artista plástico Henrique Spengler. Para ele, “a intelectualidade e os artistas deveriam buscar na índole guerreira desse povo cavaleiro [os Guaicuru], o exemplo de resistência e criatividade cultural

a ser seguido” (BANDUCCI, 2009, p. 122). Em sua obra, Spengler faz referências à iconografia das pinturas corporais e da cerâmica kadiwéu, reportando-se a seus traços e cores.



Figura 30: Henrique Spengler. “Guaicuru II”. 1997. Cotton. 60 x 40 cm. Museu de Arte Contemporânea Olho Latino, Estância de Atibaia – SP.

Não somente nas telas ou no movimento criado por Henrique Spengler, entretanto, recorre-se ao índio para delinear a identidade sul-mato-grossense. Como mostra Banducci,

Índios guerreiros, dos quais descendem os Kadiwéu, habitantes da planície pantaneira, identificados pelos ideólogos da identidade sul-mato-grossense como personagens que encarnam a essência da coragem e da resistência do povo do Estado, os Guaicuru ganham destaque no discurso identitário sendo, entre outros aspectos, definidos, pela Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e pelo Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, como epônimo de Mato Grosso do Sul. Do mesmo modo, são mencionados no hino do Estado, em meio a heróis de guerra e outras personalidades reconhecidas como defensores do território de MS (BANDUCCI, 2009, p. 122).

Se, por um lado, uma imagem positiva do Guaicuru é apregoada pelo Instituto Histórico e Geográfico e pela Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, por outro, membros dessas mesmas instituições abordam a questão indígena como problemática e o índio como contratempo para o progresso da região. A origem das propriedades rurais está relacionada ao povoamento não índio, à apropriação de grandes extensões para a criação de gado e a consequente expulsão dos povos indígenas de suas terras e a exploração de sua mão-de-obra (Cf. BITTAR, 2009a, p. 50). Parte significativa dos cronistas, memorialistas e demais intelectuais que irão compor as entidades onde se discutirá a história e a cultura de Mato Grosso do Sul, é descendente dessas famílias, tidas como pioneiras, que ocuparam o território e que se tornaram a elite agrária do estado. Não há como desvencilhar a questão da posse de terras e de todas as contendas que a envolvem desde a ocupação até a atualidade do modo

como o índio será tratado na construção da memória regional. Carlos Magno Mieres Amarilha explica:

A história publicada pelos homens de letras de Mato Grosso do Sul tem uma intenção objetiva de convencionar uma tradição, ou seja, eles tentam “recuperar fatos” para entrarem no culto da história, difundindo, em seus escritos, acontecimentos belicosos, aguerridos, combativos e audaciosos, com o desígnio de divulgarem os antepassados sul-mato-grossenses como valentes, corajosos, destemidos, temerários e patrióticos. Além disso, afirmavam que as famílias “pioneiras” conquistaram e povoaram esse território com muita luta e persistência, já que havia constantemente ataques de “índios selvagens”; desse modo, os intelectuais silenciam as comunidades indígenas e, quando estas aparecem em suas narrativas, são como empecilho ao desenvolvimento do progresso e da civilização; os índios são denominados de “selvagens” e “invasores” das terras, e não o contrário (AMARILHA, 2006, p.189-190).

O paradoxo da identidade mais uma vez é notado. Deseja-se ser Guaicuru, destaca-se sua bravura, porém renega-se o povo indígena, tido como bárbaro, indócil. Pensando mais uma vez na representação do índio na literatura brasileira, uma outra ponderação pode ser feita e uma relação estabelecida com o que ocorre em Mato Grosso do Sul. Além de legitimar um passado e convocar uma nação histórica, o índio, quando apresentado de maneira positiva, é ou visto como parte da natureza, mais um dentre os componentes da paisagem, da fauna e da flora locais, ou associado ao europeu, ganhando traços de seu dominador. Antonio Candido assim se refere à questão, tratando do Indianismo dos românticos, no século XIX: “preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia” (CANDIDO, 2007, p. 337).

É o que se observa, portanto, em Mato Grosso do Sul. Quando enaltecido no processo histórico de formação do estado, o índio possui características do “homem civilizado”, a bravura e a grandeza; quando repudiado, é tido como selvagem, primitivo, atrasado. No caso dos bugres, a questão é ainda mais complexa, já que, a partir de uma observação superficial, parecem não suscitar nenhum dos dois aspectos. Sob essa perspectiva, constituiriam-se em uma representação do índio como elemento componente da identidade do estado, simplesmente, sem pontos positivos ou negativizantes, sem enobrecê-lo, nem tampouco renegá-lo. Procedendo a uma análise mais aprofundada, todavia, é possível perceber que as esculturas carregam, simultaneamente, ambas as marcas, sendo capazes de, por um lado, engrandecer o índio, mas, por outro, colocá-lo em uma posição menor.

O fato em si de se elevar as esculturas de Conceição ao *status* de marca identitária já pode ser visto como um reconhecimento da importância do índio para Mato Grosso do Sul, dando a ele valor e visibilidade. A maneira como se dá a apreensão dessa imagem, porém, deve ser levada em consideração, ponderando-se sobre os problemas que acarreta. Não é descartável, portanto, um questionamento que levante hipóteses sobre o motivo e as consequências dessa consagração, se dela se vale para legitimar um passado e uma história, com seus traços e tradições próprios, ou se, ainda, com ela se estabelece uma forma de controle, simulando uma inclusão e promovendo uma equivocada sensação de participação.

O uso da própria expressão “bugre” deve ser aqui ressaltado, considerando-se o fato de ser ele quem batiza a obra de Conceição, e não o termo “índio”. Como foi discutido previamente, a palavra carrega consigo uma série de significações, e em Mato Grosso do Sul, assim como em outras partes do Brasil, ser bugre envolve diversas questões negativas, sendo a alcunha usada com sentido insultuoso e depreciativo. É possível interrogar, então, o que de “bugre” e o que de índio carregariam as esculturas quando transformadas em marca da identidade de Mato Grosso do Sul, quando dela se apropriam a elite, o Estado, o poder.

A apropriação da cultura popular com o intuito de se edificar o poder aparece nos estudos de teóricos como o brasileiro Renato Ortiz (2001) e Néstor García Canclini (2003). O antropólogo mexicano destaca como o populismo político estatal seleciona do capital cultural o que pode compatibilizar com seus interesses:

Apenas grupos fundamentalistas congelam o popular no amor à terra e à raça, em características biológicas e telúricas, tal como se imagina que existiram em etapas pré-industriais. Os populismos políticos utilizam o que sobrevive dessa ideologia naturalizante redimensionando-a dentro dos conflitos atuais. Nas ritualizações patrimoniais e cívicas (...) a sabedoria e a criatividade populares são encenadas como parte da reserva histórica da nação frente aos novos desafios. No populismo estatizante, os valores tradicionais do povo, assumidos e representados pelo Estado, ou por um líder carismático, legitima a ordem que estes últimos administram e dão aos setores populares a confiança de que participam de um sistema que os inclui e os reconhece (CANCLINI, 2003, p. 264).

Canclini mostra, com isso, o modo como, ao atribuir uma autonomia imaginada ao povo e suas manifestações, suprime-se a possibilidade de que seja explicado por si mesmo. Em suas palavras, “o povo é ‘resgatado’, mas não conhecido” (idem, p. 210). Aplicando-se tal análise aos bugres, poderia se considerar, então, que por meio deles os índios ocupam posição de destaque, sendo resgatados da invisibilidade e postos em evidência, porém permanecem desconhecidos, sem que a eles se dê voz. Assim, as esculturas fixam um retrato idealizado do índio, porém mantendo excluída a realidade. A imagem impressa é aquela a partir da qual

deseja-se que as populações indígenas do estado sejam conhecidas, e não aquela que elas próprias anseiam transmitir.

Ainda que não se considere os bugres como arte étnica, como foi discutido no capítulo anterior, o fato de representarem índios remete à discussão sobre o espaço ocupado pelas criações artísticas de povos ditos “primitivos” em espaços reservados à arte erudita. Berta Ribeiro analisa o modo como o *ethos* tribal exerce papel de legitimação na busca por uma arte autêntica e pela projeção de uma imagem nacional em países como o Canadá e os Estados Unidos, no Peru e no México:

Refiro-me ao que vem sendo chamado “nacionalismo cultural”, ou seja, justamente a manifestação estética das minorias oprimidas de cada nação é que exprime a “memória cultural”, as raízes históricas da nacionalidade. Entretanto, o gerenciamento dessa atividade, e os benefícios dela provenientes, jamais reverterem a seus artífices (RIBEIRO, 1989, p. 128).

A antropóloga problematiza, assim, as intenções político-ideológicas de se valorizar a arte indígena como expressão estética. Não apenas isso, mas também como, de diferentes maneiras, contribuem para a formação identitária. A fala de Ribeiro soma-se ao que vem sendo discutido até aqui acerca da problemática da representação do índio na arte e na identidade. Como se pôde ver, a questão provoca diversos questionamentos e suscita interrogações, muitas das quais permanecem sem respostas.

De tudo que aqui se considerou, uma declaração final, porém, é possível de ser feita, remetendo ao que afirma Canclini sobre a hierarquia dos capitais culturais: “a arte vale mais que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais do que a transmitida oralmente” (CANCLINI, 2003, p. 194). Para o antropólogo, “os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm um lugar, mas um lugar subordinado, secundário, ou à margem das instituições e dos dispositivos hegemônicos” (idem, p. 195). Este é o lugar em que permanecem as populações indígenas de Mato Grosso do Sul. Os bugres, como peças de arte e identidade, possibilitam ao índio que ocupe um espaço, que, por tudo que aqui se discutiu, não deixa de ser inferior, menor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões feitas ao longo deste trabalho não esgotam a possibilidade de análises sobre os bugres e seus *status* de obra de arte e marca identitária de Mato Grosso do Sul. Nem tampouco é possível apresentar conclusões precisas acerca de tudo o que aqui se debateu. A proposta, desde o início, foi de levantar questionamentos, problematizar situações e ponderar sobre aspectos até então não considerados que envolvem as esculturas produzidas por Conceição Freitas da Silva, em um estado cuja existência, oficialmente, é recente, mas que há mais de um século busca delinear suas singularidades e reconhecer suas características próprias. Dito isso, algumas observações finais podem ser feitas, sem, contudo, encerrar de fato o campo de investigação e debates.

Para que as últimas considerações sejam feitas, cabe aqui retomar uma importante questão debatida no segundo capítulo, a respeito do olhar direcionado à observação e compreensão de tudo aquilo que compõe o mundo. Sally Price (2000) menciona o olho que vê através das lentes da tradição; Els Lagrou (2009) trata de um “olhar educado”; e Enrico Castelnuovo (2006), por sua vez, defende a proposta de que não existe um olhar neutro, sendo todas as percepções condicionadas e predispostas pela cultura. Como foi dito, esse olhar, quando voltado para a arte e seus critérios de definição e categorização, pauta-se na perspectiva de uma cultura específica e tem como parâmetro a arte do Ocidente. Price indica, por exemplo, o fato de ser o universo ocidental quem define as prioridades de como e o que deve ser preservado (PRICE, 2000, p. 103).

Depois de apresentado o decurso histórico de formação de Mato Grosso do Sul, quem dele faz parte e de que maneira participa, é possível considerar que o mesmo se aplica quando se pensa em como a sua história é contada, como as tradições são inventadas e como sua identidade se constrói. Pantaneiros, paraguaios e índios são vistos e retratados também a partir de um olhar peculiar, educado, condicionado, predisposto pelas percepções de um grupo específico, que define de que modo serão integrados e o que deles será tomado no processo de identificação e auto-reconhecimento do ser regional. Conforme se observou, é a partir da visão da elite, e não do entendimento interno desses grupos, que se define quem são eles e como deverão ser representados. De acordo com Canclini, “os setores dominantes não apenas definem que bens são superiores e merecem ser conservados; também dispõem dos meios econômicos e intelectuais... para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento” (CANCLINI, 2003. p. 195-196);

James Clifford (1998), analisando a presença de esculturas africanas no Musée de l'Homme, em Paris, indica a ideia transmitida de uma humanidade completa e estável. Sally Price (2000) considera que a exibição da arte do “outro” propicia uma visão de fraternidade humana. Incluir, portanto, populações indígenas, da fronteira e do Pantanal, na arte e na identidade sul-mato-grossense teria tal efeito, mostrando a diversidade sociocultural do estado, a heterogeneidade que o forma, mas que se congrega sob a égide de um povo unido e unificado, que compartilha da mesma história, da mesma existência e dos mesmos anseios. Pelo que até aqui foi discutido, sabe-se que tal proposição não condiz com a realidade, podendo ser relembrado o que afirma Renato Ortiz sobre a identidade nacional brasileira:

Sabemos que a discussão sobre a “autenticidade” do nacional, e portanto da identidade, é na verdade uma construção simbólica, uma referência em relação à qual se discutem diversos problemas. Na verdade, não existe uma única identidade, mas uma história da “ideologia da cultura brasileira”, que varia ao longo dos anos e segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram (ORTIZ, 2001, p. 183).

Tais interesses são também discutidos por Eric Hobsbawm, ao tratar do exercício de uma “engenharia social” no processo de elaboração do nacionalismo, do Estado Nacional, dos símbolos nacionais, das interpretações históricas e dos discursos sob os quais se pautam, cumprindo importantes funções políticas e sociais (HOBSBAWM, 1997, p. 22). Sendo todos eles fenômenos de uma tradição inventada, o historiador ressalta a evidente “intenção de usá-las, aliás, frequentemente, de inventá-las para a manipulação” (idem, p. 315). Canclini, por sua vez, aponta o patrimônio de uma nação como o lugar onde melhor sobrevive a ideologia dos setores oligárquicos (CANCLINI, 2003. p. 160). A retomada das proposições de Ortiz, Hobsbawm e Canclini, já antes discutidas, é relevante para que se pense, uma última vez, sobre o fato de ser o olhar da elite quem define a identidade sul-mato-grossense, ou, ao menos, a interpretação que se faz de suas marcas.

Os bugres de Conceição carregam em si a convergência de todas essas questões até aqui apontadas. A princípio despreziosa, a produção da escultora ganha uma projeção que foge de sua intenção inicial ao se tornar obra de arte presente em museus e ícone identitário do estado. Mais que isso, os bugres passam a existir para além de sua autora, quando sua imagem é difundida e dela se apropriam os mais variados setores, tanto artísticos como políticos e mercadológicos. Nesse processo, é preciso considerar que a obra sai de um meio popular, e quando para ele retorna traz consigo uma carga de significado diferente da que possuía inicialmente, portando todo o sentido dado tanto por intelectuais, críticos e estudiosos que o legitimam como obra de arte, quanto por aqueles que o elegem como marca

de identidade – sem se deixar de lado o peso ideológico da elite presente nas construções identitárias. A temática da apropriação do popular é abordada por T. J. Clark, quando pensa em sua representação na pintura francesa no final do século XIX:

A julgar pelas evidências, tem-se a impressão de que aqueles que controlam os meios de produção simbólica nessas sociedades têm razões para explorar os valores e as imagens da classe trabalhadora e conceder-lhes alguma forma de representação. E isso não pode ser visto apenas como uma questão de hegemonia cuidadosa e sardônica sobre as massas – a provisão de pão e circo –, uma vez que a própria burguesia é ávida consumidora das representações em pauta (...) a classe média no final do século XIX, e mesmo nos primeiros anos do século XX, ainda não havia inventado uma *imagística* do próprio destino, não obstante ela viesse a fazê-lo no devido tempo com eficácia implacável: o mundo seria inundado de novelas, comédias de situação e outros pequenos dramas envolvendo a força mágica da mercadoria. Mas na época que estamos abordando ela era obrigada a se alimentar dos valores e dos modos de expressão das classes que pretendia dominar, e isso implicava torná-los parte de um novo sistema, no qual o popular era expropriado dos que o produziam – transferido a uma esfera separada de imagens que eram devolvidas, devidamente reformado, ao assim chamado (sem riscos) “povo” (CLARK, 2004, p. 307).

As observações de Clark são interessantes para se pensar não apenas em como os setores hegemônicos se apropriam de determinados temas, mas também em como se dá a recepção quando retornam ao seu meio de origem. No caso dos bugres, cabe refletir sobre a aceitação da imagem do bugre como marca identitária pela população, de modo geral. Assim como artistas e o poder público certificam as esculturas com tal *status*, a legitimação por parte do público também acontece, proporcionando o já mencionado sentimento de unidade, de partilha de um passado comum, de diversidade na sua formação e uma suposta comunhão harmônica de diferenças.

A contradição se manifesta, porém, no fato de, por um lado, a população reconhecer o bugre como marca de sua identidade, mas por outro não se reconhecer enquanto “bugre” e não desejar assim ser reconhecida. Como foi dito, o termo possui um sentido negativo, trazendo consigo uma carga pesada de preconceito ao ser usado de modo pejorativo para se referir às populações indígenas. O “bugre” é feio, preguiçoso, traiçoeiro, atrasado, inferior, e a essa imagem não se deseja estabelecer associação. É interessante observar até mesmo o desejo de Conceição “vestir” seus bugres com cera de abelha, para não andarem pelados (como o fazem os índios). A noção civilizadora pode ser percebida, assim, na própria escultora. O fato de ser pobre, de uma camada popular, não significa que não reproduza, ela também, a visão de uma elite sobre o índio, já que essa visão se difunde. A indagação

suscitada é por qual motivo, então, as esculturas de Conceição são alçadas a um *status* que não condiz com a realidade.

As respostas encontram-se ao longo de todo o processo de formação identitária do estado, e nas discussões teóricas sobre o assunto. O índio é o nativo brasileiro, e, portanto, a referência ao passado e à origem da nação, o mesmo valendo para Mato Grosso do Sul. A importância de se preservar um lugar histórico é destacada por Canclini, ao afirmar ser esta “uma tarefa sem outro fim que o de guardar modelos estéticos e simbólicos. Sua conservação inalterada testemunharia que a essência desse passado glorioso sobrevive às mudanças” (CANCLINI, 2003, p. 161). Além disso, nessas populações é possível encontrar singularidades que particularizam a região, legitimando-se suas tradições, seus símbolos e costumes. É o que pondera Carla Dias, observando que “A busca das raízes culturais vai ao encontro de um movimento que pensa o ‘exótico’ interno nos limites formadores da nação, imprimindo-lhe um caráter singular” (DIAS, 2006, p. 43). Além de ser um legitimador das raízes culturais, não se pode desconsiderar o fato de que ao se enaltecer o “bugre”, mascara-se sua real condição. Desse modo, o índio posto em forma de escultura, reconhecido como parte do ser sul-mato-grossense, faz com que os conflitos da realidade deixem de existir. Mais uma vez, as ponderações de Canclini merecem ser mencionadas:

O que pretendem grupos tão diversos ao espiritualizar a produção e o consumo de cultura, ao desligá-la do social e do econômico, ao eliminar toda a experimentação e reduzir a vida simbólica da sociedade à ritualização de uma ordem nacional ou cósmica afirmada dogmaticamente, é, no fundo, neutralizar a instabilidade social (CANCLINI, 2003, p. 168).

Quando trata da neutralização de instabilidades sociais, o antropólogo propõe a existência de uma celebração autoritária. Este seria, então, um aspecto a ser pensado na apropriação da imagem do “bugre” real, transformado em bugre – escultura/marca de identidade. Todos os problemas e conflitos com que lidam as populações indígenas deixam de existir. O índio não participa de maneira ativa das escolhas e do processo de construção identitária, mas é celebrado, estando ali representado. Ainda que não intencional, seu silenciamento acaba ocorrendo. Mesmo a celebração e a representação são questionáveis, caso se considere que a imagem a que se almeja remeter é a de um índio do passado, idealizado, e não condizente com a realidade atual.

Ainda que não seja possível obter conclusões precisas sobre uma série de aspectos referentes ao universo artístico e de identidade, bem como do contexto de produção, o que se pode concluir, feitos todos esses questionamentos, ponderações, reflexões e análises, é que os

bugres carregam consigo uma série de paradoxos. Como assinala Emerson Dionísio Gomes de Oliveira,

A obra de Conceição acabou por se transformar também num ponto de acomodação entre as artes “eruditas” e o artesanato de linguagem marcadamente popular. Enaltecida como poucos, sua arte funciona como uma síntese de binômios raramente conciliados no mesmo projeto estético e identitário: popular/“erudito”; “ocidental”/indígena; rural/citadino; unicidade/ reprodução; nativo/migrante. A obra de Conceição recomeça a cada instante, pois a linguagem de seus bugres é o signo de um Estado que se aventura no âmago das coisas, na preparação de um tempo: tempo de igualdade entre homens (OLIVEIRA, 2010, p. 115).

A possibilidade de se reconhecer a presença de todos esses binômios nos bugres de Conceição Freitas da Silva, assim como a constatação de que, mais do que marca de uma identidade, representam as tensões e contradições das marcas identitárias de Mato Grosso do Sul, foi o intento deste trabalho. Considerando-se que as sociedades são vivas, as culturas são dinâmicas, os valores mutáveis e os conceitos não possuem significados fixos, reconhecer os paradoxos que carregam os bugres é uma abertura para novas interpretações. Tendo em vista, ainda, que obras de arte possuem um caráter aberto, e que os próprios bugres são exemplo da possibilidade de mudança de *status*, não se deve desconsiderar a possibilidade de que, assim como eles, e por meio deles, os verdadeiros “bugres” possam romper seu silêncio e alcançar um novo espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARILHA, Carlos Magno Mieres. **Os intelectuais e o poder: história, divisionismo e identidade em Mato Grosso do Sul**. 2006. 252f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2006.

AMIZO, Isabella Banducci. **Quando a polca torce o rock: um estudo sobre identidade cultural na pós-modernidade**. 2005. 78f. Monografia (Bacharel em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2005.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario. O artista e o artesão. In: ----- **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins Editora, 1975.

AQUINO, Ricardo. Do pitoresco ao pontual: uma imagem-biografia. In: ARAÚJO, Emanuel [et al]. **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012. p. 48-105.

arsgravis.com. Acessado em: 12 de março de 2015.

BANDUCCI JUNIOR, Álvaro. Tradição e ideologia: a construção da identidade em Mato Grosso do Sul. In: MENEGAZZO, Maria Adélia; BANDUCCI JUNIOR, Álvaro (org). **Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009. p. 107-134.

BARBOSA, Francisco S. e colaboradores (org). **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BELLUZZO, Ana Maria. A visão moderna. In: MARINO, João (coord.). **Tradição e ruptura**. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984. p. 180-241.

BHABHA, Homi. Arte e iminência. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis [et al]. Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: **A iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. p. 20-24.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Dimensões da palavra. In: **Filologia e Linguística Portuguesa**. n. 2. São Paulo: USP, 1998. p. 81-118.

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

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

BOGGIANI, Guido. **Os Caduveo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

BOURGEOIS, Louise. Arthur Bispo do Rosário. In: ARAÚJO, Emanuel [et al]. **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012. p. 27.

campograndenews.com.br. Acessado em: 07 de outubro de 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Conflitos Multiculturais da Globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

----- . **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**, 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**. Ensaio de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Produtividade e Humanidades. In: *Tempo Social* – Revista de Sociologia da USP, São Paulo, 1(2), p. 45-71, 2.sem, 1989.

CLARCK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

DIAS, Carla. **Panela de barro preta: a tradição das paneleiras de Goiabeiras – Vitória-ES**. Rio de Janeiro: Mauad X: FACITEC, 2006.

DUNCAN, Idara. Apresentação. **Revista MS Cultura**. Campo Grande, MS, n. 9, ano V, 1996, p. 3.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes; Lisboa: Edições 70, 1986.

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

FILHO, Dante. São os bugres de Conceição nossa mais completa tradução? **Revista MS Cultura**. Campo Grande, MS, n. 9, ano V, 1996, p. 36-41.

FONSECA, Cândido Alberto da. **Conceição dos Bugres**. 1979. (Documentário de curta-metragem).

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura y sociedad**. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico – del Renacimiento al Cubismo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). **Intérpretes do Brasil**, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 121-645.

GUÉRIOS, R. F. Mansur. **Dicionário de etimologias da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

GUISARD, Luís Augusto de Mola. O bugre, um João-Ninguém: um personagem brasileiro. In: **São Paulo em Perspectiva**. V. 13, n. 4. São Paulo, out./dez. 1999.

HERKENHOFF, Paulo. A vontade da arte e o material existente na terra dos homens. In: ARAÚJO, Emanuel [et al]. **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012. p. 140-183.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

----- . A produção em massa de tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997a. p. 171-316.

JARA, Tainá. **Conceição**. 2013. 111f. Monografia (Curso de Comunicação Social – Jornalismo). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbook Editora, 2007.

----- . **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LÁZARO, Wilson. O artista do presente. In: ARAÚJO, Emanuel [et al]. **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012. p. 21-22.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado. In: LIVRAMENTO, Cristina; DIEGUES, Douglas. **Revista de Poesia “Ontem choveu no futuro”**. Campo Grande, FCMS, 2004.

----- . Travessias e fronteiras – o espaço entre a cultura e a identidade. In: MENEGAZZO, Maria Adélia; BANDUCCI JUNIOR, Álvaro (org). **Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009. p. 59-67.

----- . **Por uma crítica do regional contemporâneo**. Encontro de História da Crítica de Arte: temas e arquivos. São Paulo, UNIFESP, 2013. Inédito.

MICELI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**. Rio de Janeiro, n. 34, 2008. p. 287-324.

----- . Rutas hacia la estética decolonial. In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. **Estéticas y opción decolonial**. Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. P. 25-32.

MOURÃO, Caio. Força da Terra. **Revista MS Cultura**. Campo Grande, MS, n. 9, ano V, 1996, p. 45.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 2001.

NOLASCO, Edgar César. Bugres subalternus. In: **Cadernos de Estudos Culturais**. V. 1, n.1. Campo Grande, Editora UFMS, 2009. p. 9-16.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Arte, narrativa e instituição: o papel de Humberto Espíndola para as memórias das artes visuais sul-mato-grossenses. In: **Narrativa e Memória**. UNESP – FCLAs – CEDAP, São Paulo, v.6, n.1, p.109-128, junho de 2010.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Do índio ao bugre: o processo de assimilação dos Terena**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

----- . Identidade étnica, reconhecimento e o mundo moral. In: **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, ano 9, vol. 16(2), Recife, p. 9-40, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PENTEADO, Yara. A nossa cara. **Revista MS Cultura**. Campo Grande, MS, n. 9, ano V, 1996, p. 43.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. A iminência das poéticas (ensaio polifônico a três e mais vozes). In: ----- [et al]. Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: **A iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. p. 26-50.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. **Divisionismo e “identidade” mato-grossense e sul-mato-grossense**: um breve ensaio. Apresentado em ANPUH – Simpósio Nacional de História, 23, 2005, Londrina. **Anais**. CD-Rom. Disponível em anpuh.org/anais. Acesso em 13/02/2015.

RIBEIRO, Berta. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1989.

riosvivos.org.br. Acessado em: 25 de abril de 2015.

ROSA, Maria da Glória Sá. Uma família de artistas. **Revista ARCA**. Campo Grande, MS, n. 5, p. 35-38, 1995.

----- . Música, signo revelador de uma identidade. In: CUNHA, Francisco Antônio Maria da (org). **Campo Grande: 100 anos de construção**. Campo Grande: Matriz Editora, 1999. p. 221-227.

SANT’ANNA, Romildo. **Silva: quadros e livros**: um artista caipira. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Notas à margem: fato e ficção na construção identitária de Mato Grosso do Sul. In: MARIN, Jérri; VASCONCELOS, Cláudio Alves de (org.). **História, região e identidade**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003. p. 119-136.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004. p. 57-73.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. Prefácio – Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. **Comunidade imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-18.

SHINER, Larry. **La Invención del Arte**. Uma história cultural. Barcelona: Paidós, 2004.

SIGRIST, Marlei. **Chão Batido**. A cultura popular de Mato Grosso do Sul: folclore-tradição. Campo Grande: UFMS, 2000.

TASSINARI, Alberto. Brasil à vista. **Novos Estudos**. São Paulo, SP, Cebrap, n. 46, novembro de 1996. p. 171-176.

TEIXEIRA, Rodrigo. **Mariano: multiplicador de bugres da Conceição**. Publicado originalmente em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/mariano-multiplicador-de-bugres-da-conceicao>>, em 17 de janeiro de 2007. Acessado em 16 de fevereiro de 2013.

----- . Conceição dos Bugres. In: PELLEGRINI, Fabio (org.). **Vozes do artesanato**. Campo Grande, FCMS, 2011. p. 16-19.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.