TEXTOS

Marcos Antônio Bessa-Oliveira
Edgar César Nolasco

Do moderno ao contemporâneo, o boi insiste em manter-se personagem da obra de arte sul-mato-grossense

Resumo

O estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, foi instituído geográfico e politicamente a partir da divisão do estado de Mato Grosso em 1977. O novo estado assumiu o título de maior produtor de gado leiteiro e de corte da América Latina. De lá para cá, várias temáticas artísticas foram abordadas pela produção de arte local, como se fez em toda a América Latina: as produções artístico-culturais voltam os olhares para os seus interiores culturais. Do período da divisão dos estados, prevaleceu-se, corriqueiramente, como temática mais expressiva das produções em artes, a bovinocultura. Os bois são conservados nessa produção, amparados tanto pelo poder público quanto pela crítica especializada cooptada por este poder, que mantém ressonâncias na produção artística sul-mato-grossense. Chifres, couros, iconografias, marcas a ferro quente permeiam as obras realizadas por artistas nascidos e radicados no estado. Este artigo visa a investigar criticamente a recorrência na produção artística entre os anos de 1977 até 2010, intervalo que caracteriza o estado de Mato Grosso do Sul como uma entidade artístico-cultural particular integrante do conjunto nacional, rastreando a forma como a “paisagem” pantaneira do boi ainda vem se mantendo como “relevo artístico” para representar o estado. Valendo-nos dos conceitos de *Belo* de Charles Baudelaire, bem como do *Ensaio como forma* de Theodor W. Adorno, entre outros, o trabalho procurará dissertar sobre a atual situação artística do Mato Grosso do Sul (pós-divisão). Ou seja, o porquê da insistência do boi nas artes plásticas do estado.

Palavras-chave

Mato Grosso do Sul. Cultura local. Bovinocultura. Humberto Espíndola. Artes plásticas. Contemporaneidade.

[...] a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do "originário"; só se preocupa com uma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas.

Theodor W. Adorno, *O ensaio como forma*, p. 16

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos.

Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, p. 10-11

Aprioristicamente, convém-nos esclarecer que não se trata do reconhecimento de valores da estética moderna na produção artística sul-mato-grossense, nosso trabalho. Antes, queremos discorrer sobre a presença do boi, ainda, com e como características modernas na produção artística em Mato Grosso do Sul na contemporaneidade. Para tanto, tomaremos, como principal escopo para nossas discussões e/ou reconhecimentos as formulações teórico-críticas de Charles Baudelaire presentes no livro *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (1996) – no tratar da obra de arte de Constantin Guys, como referente da manutenção das características clássicas na sua modernidade (baudelairiana) –, e de *O ensaio como forma*, de Theodor W. Adorno, editado em português no Brasil em 2003, o qual nos permitirá conjecturar que a academia somente reconhece no local o que dialoga com o universal, a partir de reconhecimentos – no primeiro – de características estético-formais tradicionais, com

proposições mais ensaísticas. É a estética do boi “desde” a modernidade o referente artístico-plástico na contemporaneidade sul-mato-grossense, vista pela óptica de uma universalidade inventada.

Revestido de uma beleza auratizada pela tradicional crítica do estado de Mato Grosso do Sul, o boi ganhou *status* de *persona mui grata* na produção artística local. Tal couraça foi atribuída ao belo animal, enquanto pensamos em características da espécie, a partir de conceitos formulados na mais alta tradição estético-artística mundial – desde o Renascimento, imperam nas artes plásticas de todo o mundo conceitos de beleza, cor, luz, forma, técnica, entre outros, como definidores do valor qualitativo da produção artístico-cultural. A partir dessas características, as *personas* inventadas para os bois passaram a circular as “altas rodas” da sociedade artística sul-mato-grossense. Já foram fantasiados de generais, de indígenas, de mitos sagrados e profanos, de outros formatos culturais e, agora, enfrentam os finos gostos sociais, nas produções artísticas, *encapuzados* de bois-animais. Os bichos agora, provavelmente após mil e uma idealizações, sofrem mutações animais:

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

A estética do boi em Mato Grosso do Sul, como já é sabido, vem, ao longo de muitos anos, dominando as insistentes leituras de cunho estético-moderno que são feitas das produções que tem o boi como característica iconográfica – também consideradas mais relevantes no total da produção artístico-cultural do estado por essas mesmas leituras tradicionais. Apegados em conceitos estéticos, os críticos de arte em Mato Grosso do Sul, quase de modo geral, têm-se empenhado para inscreverem o boi como característico de uma tradição estética na produção cultural sul-mato-grossense. Como vindouro das colonizações, o boi assumiu, em Mato Grosso do Sul, ancorado nessa produção crítico-estética, um lugar ao sol na tradição academicista; ao menos na sul-mato-grossense isso é um fato verossímil. A padronização do boi em objeto artístico provoca um

Figura 1. Humberto Espíndola, da série *Cupins*, 2001. Tinta acrílica sobre tela, 200 x 250cm, coleção do artista. A série *Cupins* tem um total de nove quadros pintados nos anos de 2001 e 2002 (conforme site do artista).

maior remanejamento na sua história de animal – dotado de aura mística em alguns países e de aura alimentícia em muitos outros –, aglomerando-o ao longo dos anos em várias outras faces culturais.

Figura 2. Humberto Espíndola, *O passeio do general*, 1978, da série *Divisão de Mato Grosso*. Óleo sobre tela, 130 x 170cm, MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Como sugere o seu próprio título, a série *Divisão de Mato Grosso* corresponde a um total de oito quadros pintados pelo artista nos anos de 1978 e 1979 por ocasião/influência da divisão do estado no ano de 1977.

Figura 3. Humberto Espíndola, da série *Cupins*, 2001. Acrílico sobre tela, 160 x 150cm, coleção do artista.

Valores estéticos, como cor, forma, volume, relação com a tradição, etc., atribuíram aos bois sul-mato-grossenses lugares standardizados – que, antes, foram ocupados por madonas, paisagens, passagens bíblicas e tantas outras figuras hoje tradicionais na produção artístico-plástica mundial –, além de relacioná-los com fatos históricos locais que, conseqüentemente para esses leitores da tradição, elevam a espécie animal ao lugar/posição de relação sociocultural e histórica com o seu espaço *geolocalcultural*. Em várias produções artísticas sul-mato-grossenses, o boi passa, inclusive, a ocupar lugar de sujeito-cultural. Aqui, não tem “bois nos ares”, contudo não faltam, em nenhum tipo de suporte da produção artístico-cultural de Mato Grosso do Sul, a imagem e a semelhança do animal. Do marginal ao tradicional, têm-se bois na linha:

No tempo da Distensão, a rosa-boi condensou segredos sussurrados entre quatro paredes. Na Ditadura Militar os tons verde-amarelos ironizavam os dominadores que oprimiam o povo brasileiro. Na Divisão do Estado, inúmeros quadros simbolizaram a força política que separou em dois esse grande couro de boi que era o Mato Grosso Uno. A arte de Humberto Espíndola está presa ao momento histórico, como resultado da consciência de um artista identificado com o Estado em que nasceu e que escolheu para viver. (ROSA, 2002).

Partindo da ideia de Georg Von Lukács – trazida no texto de Adorno – de que a literatura (entendemos que também a obra de arte) rompeu com a formalidade que o ensaio não romperia àquela época na Alemanha, queremos pensar que em Mato Grosso do Sul a obra de arte ainda não romperia também com essa mesma tradição formal imposta pela academia. Tal formalidade observada por Adorno nos é pertinente também e defendida na obra de Baudelaire, ao tratar do advindo da modernidade em seu tempo na cidade de Paris. Tais constatações são relevantes por considerar que a obra de arte sul-mato-grossense – via prática artística, bem como leituras estigmatizadas feitas pela crítica tradicional – ainda tem uma relação de proximidade íntima com a modernidade baudelaireana e a formalidade não-ensaística reconhecida por Adorno. Relação e “peso” da tradição artístico-acadêmica ainda dominam as conceituações valorativas das produções artísticas no estado.

Se por um lado Adorno defende o ponto de vista de que a academia somente reconhece o local que dialoga com o universal, Baudelaire garante que toda uma tradição define a produção de um dado lugar. Ou seja, de um lado temos as formulações adornianas em defesa da maior liberdade de expressão – ao menos, no referido texto, aqui fazemos uso –, e, de outro, uma defesa veemente da manutenção da tradição como forma de estruturação de toda uma produção artístico-cultural contemporânea – isso se pensarmos obviamente, com as mesmas proposições com as quais pensava Baudelaire em sua época. Portanto, temos dois pontos de vista diferentes, mesmo que cada um em seu tempo e espaço, dos quais nos valeremos para pensar os binarismos entre o formal e liberal, novo e velho, centro e periferia, estético e não-estético, etc. – tendo sempre a presença do boi como referente nas possíveis conclusões –, além de nos permitir compreender de que forma esses binarismos se fazem repetir nas produções artístico-plásticas e teórico-críticas de Mato Grosso do Sul.

Nesse sentido, é salutar fazermos a transcrição de trechos extraídos dos nossos escritos-base dos dois autores – inclusive com grande aproximação na forma de abordagem à temática em que cada um mostra o seu ponto de interesse – a fim de comprovar o que estamos tentando mostrar. Primeiramente, diz-nos Adorno:

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. (ADORNO, 2003, p. 16-17).

Já em um dos ensaios baudelairianos que completam a coletânea, mas nem por isso menos importante para nossas formulações, lê-se:

[...] a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. (BAUDELAIRE, 1996, p. 18).

Em ambas as passagens, temos, como objeto de comparação, a criança, para ser estabelecida a relação do sujeito ensaísta e o academicista para

Figura 4. Humberto Espíndola, *O Sopro*, 1978, da série *Divisão de Mato Grosso*. Óleo sobre tela, 130 x 170cm, MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

mantermos a linha de pensamento adorniana –, como também entre o artista e o *homem do mundo* de consideração baudelaireana. Ou seja, Adorno se vale do ensaísta para discorrer da forma menos formal que este tem em abordar determinado assunto na sua escrita ensaística. Já Baudelaire compara, a partir da consciência da criança, as produções artísticas de um homem que seja mero pintor como reproduzidor – mal observador – e um artista homem do mundo que é um bom observador.

A questão em debate é que: para um, temos a liberdade de expressão e produção, e, para o outro, a relação entre produção e tradição é condição *sine qua non*. Dessa perspectiva comparável entre ambos os estudiosos, podemos formular duas questões acerca da produção artística sul-mato-grossense: os artistas e a crítica contemporânea em suas produções formulam discursos ensaístas ou acadêmicos? O boi, como característica estética já consolidada na produção artística do estado, é representado como fator contemporâneo ou influenciado pelas produções artísticas da tradição moderno-acadêmicas? Ambas as questões que devem nortear este nosso trabalho têm como fonte de investigação principal as obras do artista plástico Humberto Espíndola, por ser o criador da bovinocultura (1968 e 1972).¹ Tal temática ainda é representada na sua produção contemporânea, como também os seus bois servem de influência para grande parte da produção artístico-cultural da grande maioria dos artistas de Mato Grosso do Sul.

A exaltação, por parte da crítica, da bovinocultura na produção do artista contribui para a difusão e manutenção da característica do boi como fonte “inspiradora” de toda uma produção cultural local – da artesanal à acadêmica. O sonho de transformar o local em universal, ou o particular em global...

1. “Humberto Espíndola tem sido o carro-chefe das artes plásticas sul-mato-grossenses e mato-grossenses desde 1967. Decifrou em seus trabalhos o ambiente e o mundo em que vive. E desse modo foi o primeiro artista a refletir e a projetar o Brasil Central. Autor da Bovinocultura, entre 1968 e 1972 é premiado nos mais importantes salões e participa de Bienais internacionais. Com o eco emblemático da Bovinocultura, o Centro-Oeste e toda uma criação brasileira de dentro, situaram-se.” (Ver: FIGUEIREDO, s.d. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm>. Acesso em: 11 de junho de 2010.)

Figura 5. Humberto Espíndola, da série *Cupins*, 2002. Acrílico sobre tela, 95 x 120cm, coleção do artista.

Quando o naturalismo da série dos “Cupins” cedeu lugar à iconicidade das marcas dos capitães indígenas, a plástica do artista da Bovinocultura ingressou no espaço denso da interioridade, como se buscasse novamente o enigma das origens em zonas abissais. Já havia trabalhado as marcas de fazendeiros, gravadas a fogo sobre couros em obras quase rituais. A cerâmica e a pintura corporal cadiuéu já tinham entrado na sua pintura. Obras em forma de vista aérea, como os “Mapas de ocupação” (1975), se valiam das colagens de couros pirogravados e das ensablagens e fizeram parte de instalações que compõem até hoje a enciclopédia simbólica do artista. Tendo o boi como eixo central de tantas variantes e figurações, a produção artística de Humberto Espíndola não esconde a coerência temática da sua trajetória (BERTOLI, 2005, p. 1).

Se, por um lado, temos a manutenção de uma especificidade artística como rótulo de *coerência* na obra de arte ao longo de uma carreira artística – sendo, portanto, característica de valor –, por outro lado, a linearidade na trajetória da produção do artista plástico corrobora a constatação de um formalismo como tradição na referida produção artística. De bois em bois, Espíndola vem mantendo-se à frente da produção artística, como ícone sul-mato-grossense. Tendo experimentado várias técnicas na sua produção artística, iconografadas quase sempre com a “marca do boi” – pensemos na marca de ferros em brasa “pirografados” nos couros dos animais –, o artista estruturou toda uma produção artística que, hoje, é baseada, a nosso ver, em um formalismo estético que pode ser enquadrado em uma produção acadêmica – em oposição à ensaística adorniana e uma obra artística que tem resultados de relações estabelecidas com a tradição. Ponto alto para as considerações formuladas por Charles Baudelaire sobre o avanço de uma modernidade em seu tempo.

Segundo a leitura do texto de Adorno, o ensaio, por conseguinte o ensaísta, tem uma maior liberdade de expressão e formulação na escrita sobre determinada temática a que se quer tratar. Garante-nos também o estudioso que não é pretensão do ensaio estabelecer-se como forma acadêmica para discorrer sobre o determinado assunto. Ou seja, não é preciso assumir determinados padrões estético-formais para fazer *superinterpretações* – que, no fundo, acabam sendo rasas, se pensadas teórico-culturalmente –, palavras do crítico, sobre a temática, ou usando de algum recurso particular para poder falar melhor ou pior para um determinado espectador. Diz Adorno sobre o ensaio(ista):

Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio *superinterpretações*, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003, p. 17).

Já Charles Baudelaire, usando as obras do artista Constantin Guys, ao falar dos avanços da modernidade em seu tempo, garante que, para um artista, é preciso que este faça relações precisas com a tradição, para que tenha a sua obra como manutenção do que fosse belo para ele. O artista, na visão baudelaireana, precisa ressaltar, por meio de suas obras artísticas, características, como *homem do mundo*, que o artista comum, mero copiador da tradição, não observaria na sua contemporaneidade. Para Baudelaire, por exemplo, é preciso que, ao caminhar pela multidão, o artista consiga captar o “ar de nordestina” – pensando à moda de Clarice – dos sujeitos que coabitavam o seu meio sociocultural. Não se poderia apenas copiar as obras da tradição artística europeia a fim

de se manter como artista plástico, era preciso captar e deixar-se captar pelas características delas. Vejamos o que afirma Baudelaire:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado; é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21).

O homem-artista baudelaireano é um romântico que tem a combinação de tudo na mais perfeita ordem. O homem-artista de Charles Baudelaire é um observador lisonjeado do mundo, um bom observador do mundo que está a sua volta e que o tem como centro dele. Forma e efeito caracterizam o sujeito artista para Baudelaire. Já o homem ensaísta adorniano preza pela soltura e desligamento que a (in)formalidade poderia conferir a seu trabalho. Se pensarmos no sujeito do ensaio de Adorno como um sujeito artista, caracterizamos este segundo como sendo um sujeito engajado com o seu tempo e espaço em uma visada cultural e não formal. Ou seja, a produção artística na contemporaneidade, o boi, concentrando nossas formulações primeiras, seria resvalada pela suas formas estético-formais, mas não deixariam de ressaltar as suas atuais condições socioculturais. Como garantimos no início deste trabalho, não se trata de reconhecimentos e, muito menos, de desprezo do estético, mas elucidar a presença dessa leitura tradicional, tendo sempre o boi como ator principal e a crítica formalista como coadjuvante na produção artística local.

Ponderarmos, hoje, um sujeito artista como sendo um *homem do mundo* baudelaireano é trazer-lhe para uma realidade local inventada. Ou seja, esperar que a obra de arte do sujeito ainda tenha referências formais com os panejamentos de Rubens, como quis Baudelaire em seu tempo, é validarmos a produção desse artista com relações atreladas às características tradicionais da história da arte mundial. Como já advertira-nos Adorno, *grosso modo*, a produção artística não deve almejar um lugar privilegiado apenas pelas suas características estético-formais. Nesse sentido, o sujeito artista observador do mundo é tanto centro do mundo que ele observa e não menos a periferia, ou observador, desse mundo que o contempla. Vale pensarmos que o sujeito artista adorniano é um artista que não tem o formalismo como ponto de fuga para toda a sua produção artístico-intelectual.

Concomitantemente a tudo isso, podemos dizer que a insistência de reconhecimentos estéticos na obra de um artista contemporâneo provoca a falência de sua própria obra, bem como de toda uma trajetória artística que a crítica tradicional insiste em manter. Valer-se do panejamento de Rubens, como

Figura 6. Humberto Espíndola, *O arcebispo*, 1978, da série *Divisão de Mato Grosso*. Óleo sobre tela, 150 x 100cm, MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

dissera Baudelaire, para dizer que os bois de Espíndola, por exemplo, são obras contemporâneas às novas proposições artísticas do século XXI, é o mesmo que dizer que, se tirar o *drapeado* feito na couraça do animal pelos pincéis e tintas do artista em sua obra, o quadro não tem importância nenhuma para o sujeito sociocultural sul-mato-grossense. Pois, o estético não é, antes, a *mais valia* que deve ser considerada na produção artística contemporânea. Dessa perspectiva, podemos dizer que inclusive os dois autores base de nossa leitura concordam, cada um a seu modo, com nossa afirmação. Diz-nos Adorno:

Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário e irracional o que um homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não deixam facilmente generalizar pela ciência. (ADORNO, 2003, p. 23).

Como também, podemos dizer, afirma Baudelaire ao falar da capacidade do homem – pelo menos quando ele é considerado bom observador: “poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir” (BAUDELAIRE, 1996, p. 23). Mesmo que, dentro de suas limitações em favor do clássico como definidor de sua estética, o trabalho artístico é tomado, por Baudelaire, como força do sentimento do artista, uma força interior que emana de suas experiências com o mundo. Não é a experiência de observador de um determinado mundo, mas do mundo que o cerca enquanto sujeito do presente vivido.

Partindo dessas considerações de Adorno e Baudelaire, podemos dizer que as leituras que visam o reconhecimento do boi como característica iconográfica una da produção artística sul-mato-grossense buscam inscrever a produção artístico-cultural local como produções universais. Uma tentativa incansável, como adverte a epígrafe que encima esse texto de Adorno, da academia em fazer reconhecer o particular no global. Nesse sentido, perguntamos: qual a característica do boi que é mais ou menos universal para que eles sejam *empossados* em lugares de destaque no *hall* de produção cultural global? Partindo da premissa de que o boi é, antes, um produto comercialmente importante para a cultura sul-mato-grossense, podemos dizer que a formulação da atual crítica contribui valorizando a imagem da bovinocultura com o mesmo propósito do discurso estatal de que Mato Grosso do Sul é a terra do boi. O poder público sul-mato-grossense vincula a imagem auratizada do boi à sua cultura local a fim de conseguir, pela quantidade de cabeças, uma qualidade de produção artístico-cultural. Tais leituras apenas vislumbram e complementam o que é visto pelos olhos do poder, que se diz preocupado com a participação da produção sociocultural da Nação em suas decisões tomadas a portas fechadas:

Em 1981, Espíndola visitou o universo indígena e apropriou-se dos signos da pintura cadiuéu. O boi virou peça de artesanato, colocado em feiras, como vendida e espoliada a cultura indígena. O olhar de Humberto reinventa o meio ambiente com as tintas da ironia para denunciar, alertar, numa tomada de consciência dos problemas da ecologia, que estão sempre presentes em sua obra. (ROSA, 2009, p. 114; grifos da autora).

Figura 7. Humberto Espíndola, *Cabo-de-força*, 2001, da série *Grafias Eletrônicas*. Grafia eletrônica sobre papel couchê 180g, 9 x 27,5cm. A série tem um total de dezoito quadros realizados no ano de 2001 (conforme site do artista).

Se, supostamente, a arte responde às expectativas (como sempre quer o poder público e a crítica fundada em conceitos estéticos) do povo quanto as suas indagações – o público e o privado convivem harmoniosamente na sociedade atual –, podemos dizer que essa mesma crítica consegue responder à nossa primeira indagação quando perguntamos se a nossa produção artística e crítica versa em indagar se os artistas e a crítica contemporânea formulam discursos ensaístas ou acadêmicos. Tradição e formalização constituem as produções artístico-intelectuais sul-mato-grossenses quase de modo geral. Pensamos nessa direção considerando que, como dissera Adorno, “a arte acaba se irmanando com a reificação, contra a qual o protesto, mesmo que mudo e reificado, sempre foi e ainda hoje é a função do que não tem função: a própria arte” (ADORNO, 2003, p. 22). O público e o privado sempre irão se contrapor, considerando que tais posições socioculturais são também antagônicas. Ponderando, claro, que é apenas quando se quer essas posições antagônicas pela produção artística; salvo isso, elas apenas endossam um discurso partidário.

Ainda é considerável dizer que nossas produções, pela óptica da tradição estética, influenciam-se pelas formalidades modernas baudelairianas, considerando o que afirma o próprio crítico Charles Baudelaire, ao dizer que o artista é dominador de um dom, uma inspiração que faz com que ele consiga transformar o observado em arte e poesia. Tornando o mundo observado a sua volta, repleto de formas e cores. Dando beleza ao que, antes, era visto sem cor, sem importância, sem brilho. Para ele:

Um artista que tem o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta. Toda justiça acha-se forçosamente violada, toda harmonia destruída e sacrificada; muitas trivialidades assumem importância, muitos detalhes sem importância tornam-se usurpadores. (BAUDELAIRE, 1996, p. 31).

Diferentemente do ensaísta adorniano, o artista baudelairiano prima pela relação entre a sua própria produção artística com a tradição. Enquanto aquele artista-ensaísta trabalha sua produção pautada em uma liberdade de

expressão, levando em consideração a sua memória atual, o artista de Baudelaire utiliza-se de sua memória histórica (principalmente da modernidade) e arquivista para construir sua propensa relação com as obras da tradição. Em contraposição a essa postura artística defendida por Baudelaire, são pertinentes as palavras de Hal Foster, mesmo que discorrendo sobre o contexto da pós-modernidade – mas que nos servem, uma vez que tratam de parecidas alterações de concepções artísticas ocorridas, ou seja: no período baudelairiano eram transposições do clássico para o moderno e em tempos “pós-modernos” fosterianos tratam-se das mudanças no pensamento crítico de uma modernidade para a pós-modernidade – sobre a posição ocupada pela crítica, que pode alterar essa concepção do artista em relação aos conceitos que formulam sua produção. É papel da crítica, segundo Foster, intervir ou mesmo proporcionar novas possibilidades e maneiras de (re)ler as produções artístico-culturais em seu tempo. Tal postura defendida por Foster aproxima-se das formulações adornianas do ensaio como outra forma de pensar novas concepções trazidas pelas alterações, inevitáveis, temporais. Diz-nos Foster:

Assim, em vez de fazer um fetiche da teoria, parece-me legítimo (embora a legitimidade não seja a questão) abordar objetos diferentes com instrumentos diferentes na medida em que a especificidade crítica ou “validade setorial” de cada método no presente esteja claro. (FOSTER, 1996, p. 19).

Pensando nos autores de críticas, entendemos não ser possível analisarmos objetos culturalmente diferentes, utilizando o mesmo aporte teórico em busca de resultados semelhantes, sem a clareza dos objetivos buscados. Ou seja, os bois de Humberto Espíndola somente podem ser reconhecidos como prováveis fragmentos característicos da cultura sul-mato-grossense se a crítica considerar as obras relacionadas a essa cultura de valor com o boi, validando o discurso do poder público, que almeja esse reconhecimento estético-financeiro como importância cultural. A posição intelectual da crítica é quem altera a forma de leitura dos específicos objetos socioculturais produzidos pela sociedade. Nesse sentido, é verdadeira a posição de Adorno ao afirmar que o academicismo provoca uma formatação dessas leituras, que demandam uma desformalização para que se possam fazer novas compreensões e concepções da produção cultural a partir da produção teórica produzida pela crítica. Enquanto ela continuar reproduzindo o discurso de que o boi é um representante máximo da cultura sul-mato-grossense – seja pela música, pelas artes plásticas, pelo teatro, pelo cinema, seja pela cultura que emana do povo –, sempre teremos a imagem do animal como *fetiche* de representação cultural.

Em alguns pontos Baudelaire tinha razão em relação ao fantasma da modernidade. Um deles é afirmar que ela também, um dia, tornar-se-ia clássica.

Figura 8. Humberto Espindola, *3 azuis*, 2001, da série *Grafias Eletrônicas*. Grafia eletrônica sobre papel couchê 180g, 13,8 x 24,5cm.

tes menos esperados dessa nossa produção. Sábias palavras as proferidas por Baudelaire:

Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga. Quase todas se servem das modas e dos móveis do Renascimento, como Davi se servia das modas e dos móveis romanos. (BAUDELAIRE, 1996, p. 24-25).

Da produção cultural do povo como nação, a mais alta produção elitiizada pela crítica tradicional sul-mato-grossense, o boi insiste em fazer-se presente. Ora ocupando os primeiros lugares do ranque estético-financeiro estatal, ora ilustrado como representação cultural, feito pelas leituras críticas estético-formais.

O boi, como característica estética já consolidada na produção artística do estado, é representado como fator contemporâneo ou influenciado pelas produções artísticas da tradição acadêmica? Essa foi a segunda indagação – mas que, pelo desenrolar do trabalho, podemos verificar que surgiram outras e que surgirão mais ao longo dele – que pretendemos verificar em nossa análise da estética do boi, por assim dizer, neste trabalho sobre um recorte da produção sul-mato-grossense. Pois bem, considerando as primeiras características de belo para Baudelaire – apresentadas nos textos iniciais da coletânea aqui em questão –, diríamos que o contorno estético do animal é uma característica estético-formal em grande parte da produção em artes desta porção oeste-central do Brasil. “Agora penso nos dois MTs” que disputam, “a unha”, o título de estado símbolo da cultura pecuarista do boi para o resto do mundo. Se na pecuária a disputa da imagem do boi é uma constante entre os dois estados, pela representação como artefato da cultura, a imagem do animal parece prevalecer com maior força na cultura sul-mato-grossense, se prevalecer a consciência de Adorno com relação à formalização imposta pela tradição.

Parece haver outro consenso entre os críticos, quando o assunto é a relação do homem e seu meio cultural: ao tratar da importância do “olhar” atento e

diferencial do crítico adorniano em relação à *configuração* de suas formulações teóricas, ou, como defende Baudelaire, do artista *homem-do-mundo* em comparação ao artista *homem-da-tradição*. Ou seja, ambos os críticos, um poeta e outro filósofo, concordam, cada um a seu modo, que o *bios* do sujeito “leitor”, como crítico de seu tempo, é quem vai modificar a forma de ler ou pensar a sua produção cultural, seja artística, seja crítica. Nesse sentido, pensamos que tanto artista quanto crítica defendem um ponto de vista que está totalmente interferido pela sua forma de ver o mundo que o cerca. Se Baudelaire quer o artista como *homem-do-mundo* – um bom *flâneur* –, Adorno deseja, no *ensaio como forma*, um homem capaz de ler o seu mundo de modo mais informal.

Contrapondo tudo isso à ideia baudelairiana do sujeito como homem do seu mundo – em uma visada não formal adorniana –, compreendemos, mais uma vez, que leituras estético-formais enaltecem um lado da obra de Humberto Espíndola que não favorece a sua colocação nos meandros de artista acadêmico e estético. Contrariando as ideias que acabamos de tentar expor de ambos os autores, percebe-se que a crítica *entrepuesta* no estado e também aquela que fala sobre a produção do estado, geralmente, avaliam a produção dos artistas pela relação de mundo-passado pelo sujeito artista.

A Heráldica Guaicuru é uma celebração desse momento de paixão do artista pelo ato de pintar. Ingressa em novos planos cromáticos, densos de humores e calores levando como talismã as marcas dos capitães indígenas, os valentes cavaleiros do Pantanal, que marcam seus cavalos e pertences, pintam os guerreiros e as mulheres. Aliás são as mulheres as artistas do corpo. Que enigma a escritura guaicuru sinaliza nessa pintura? (BERTOLI, 2005, p. 2).

Os bois espindolianos já foram, e ainda são, avaliados pela tradição estético-crítica local e também por críticos que os dão reconhecimentos “universais”, como poderosos *mutantes* culturais. Construídos com partes de corpos de anônimos e/ou renomados sujeitos tempo/fato-culturais ao artista, a bovinocultura ganhou *status* de *representamen*, forçosamente de uma imitação platônica. Grosso modo, o sujeito afastado a três níveis da representação do que é, possivelmente, verossímil como realidade. No caso do artista do boi, as suas obras caracterizam uma plausível (inscritas pela crítica) correspondência ao sujeito sociocultural sul-mato-grossense, afastada “três décadas” de suas verdadeiras condições artístico-culturais. Para essa relação se concluir com as primeiras ideias de beleza baudelairiana, vejamos a correspondência, a título de

Figura 9. Humberto Espíndola, *Cabeças de mandala*, 2001, da série *Grafias Eletrônicas*. Grafia eletrônica sobre papel vergê 180g, 17 x 50cm.

ilustração, ao sentido de beleza estética para o poeta-crítico de arte, que considera que o belo é constituído de dois elementos complementares e inseparáveis, "um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão" (BAUDELAIRE, 1996, p. 10).

Figura 10. Humberto Espíndola, *Marcas rurais IV*, 2004. Acrílica sobre tela, 75 x 95cm, coleção do artista. A série *Obras 2004/5* tem um total de dez quadros realizados no ano de 2004 e 2005 (conforme site do artista).

Partindo de tudo isso, posto até aqui, vejamos o que dizem ambos os estudiosos com o fim de retomarmos a ideia de que o *bios*, para cada qual de seu jeito, interfere nas possíveis leituras que o sujeito pode fazer do seu mundo. Não por predileção, argumenta-nos Adorno sobre a articulação privilegiada que se pode fazer na articulação dos conceitos:

Assim, o próprio método do ensino expressa sua intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças. (ADORNO, 2003, p. 31).

Tal passagem mostra-nos, marcada pela nossa predileção de leitura do texto do autor, que apenas o ensaísta desformatizado é quem pode transformar as possibilidades de leituras de um determinado objeto produzido pela cultura.

Já Baudelaire, que, do nosso ponto de vista, compactua com a leitura de Adorno no quesito envolvimento do sujeito com o seu objeto de trabalho, diz-nos ao descrever o processo de confecção artística de um sujeito homem do seu mundo sociocultural:

Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24).

Vale fazermos, aqui, uma ressalva quanto à nossa interpretação de leitura dos escritos de ambos os autores, como textos que privilegiam um sujeito *bios* nas suas produções teórico-críticas ou mesmo artístico-culturais, considerando

que talvez uma leitura estético-crítica não consiga distinguir tal traço de inscrição do sujeito na leitura dos mesmos. Neste sentido, salientamos que não é nossa proposta, como já dissemos mais de uma vez, ler com olhos estéticos, tampouco considerar objeto de predileção de análise, muito menos o nosso suporte teórico-crítico dos autores. Portanto, *interpretadas, em seu conjunto* – obras do artista e produção teórico-crítica –, lemos nas entrelinhas em busca de fragmentos do que outros leitores da tradição seriam incapazes de ler.

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

Figura 11. Humberto Espíndola, *Fazenda*, 2005. Acrílica sobre tela, 60 x 80cm, coleção do artista.

No centro de Mato Grosso e do Universo está Humberto Espíndola, sacerdote do boi. Seu espírito inquieto povoou as cavernas da Babilônia, percorreu o Vale dos Reis, venerou o Boi Ápis, contemplou a solidão de Macondo, viu o rio Paraguai incendiar-se de sol e sangue. No topo do Brasil, assistindo ao despedaçar lento de cada fragmento de vida, seu olhar penetrante recupera, através do pincel, a história das partículas feitas de carne e sonho que recusam a destruição pela morte.

Espíndola é o excesso, o paradoxo, o fantástico, a ambivalência. Só lhe cabem adjetivos no superlativo, comparação com forças explosivas da natureza: vulcão, enchente, trovão, abalo sísmico. Ele é o ser não sendo, o nada que é tudo, descida aos infernos e delírios de paraíso. Percorrer seus quadros é caminhar pelo labirinto sem o fio de Ariadne, com o Minotauro como guia, em direção ao reino do imaginário, onde corredores de espelhos multiplicam, superam e aperfeiçoam o horror da vida humana. Como cristal, que dá nova dimensão aos objetos. Espíndola, à maneira de Fellini, faz sempre o mesmo filme, repinta todos os quadros anteriores que serão pelos séculos afora o mesmo quadro – *Bovinocultura*. (ROSA, 1985, p. 1).

No extenso fragmento que acabamos de reproduzir, concluímos ficar muito claro por onde transcorre a relação do artista com o seu meio social para a crítica estética que vem, ao longo de muitos anos, validando o trabalho do

sacerdote da arte sul-mato-grossense. Contrariando o que vimos em Baudelaire – do artista como um bom *flâneur* –, bem como o que fora visto em Adorno, que corrobora, agora, dizendo que o ensaísta, e que para nós fazemos uso pensando no artista, “irá preferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminando-o como uma “posição do pensamento em relação à objetividade” (ADORNO, 2003, p. 32). Não um *confronto* dissimulado e apaziguador com alguém ou algum que possam validá-lo e não proporcionar ao artista pensar a sua própria produção artístico-intelectual. Por conseguinte, endossa mais uma vez Baudelaire, parecendo antecipar as conclusões do discurso adorniano ao dizer que

[...] é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja. A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Façamos o esforço de pensar a *modernidade transitória* baudelaيرية – transpondo-a para nosso tempo como algo que não serve de avaliador artístico, crítico ou estético para uma vida toda – apenas como mais uma referência histórica. Vale-nos as referências dos autores para comprovar que não basta a relação primária com a tradição para estabelecer uma ligação entre produção estético-formal com a produção estético-cultural.

Auratizar a produção do sujeito contemporâneo local para inscrevê-la como produção universal, pensando que deve haver a mesma qualidade de detalhamento no enrugado da pele do boi do efeito de panejamento dado por Rubens em suas telas de *aldeãos* – pensamos agora em Baudelaire –, é igual a julgar que essa produção nada tem vinculado com a tradição. A produção pautada nessa rasa relação teórico-crítica não passa de uma imitação no nível mais afastado de uma realidade, nem mesmo suposto por Aristóteles ou Platão.

Aristóteles, que na *Poética* tenta fazer uma melhor leitura ao processo de imitar do homem, justificando-o, dizendo que “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e por imitação aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1993, p. 27), de imediato ilustra-nos a relação de comprazimento entre crítica e artista existente na produção artística sul-mato-grossense, pelo simples prazer de um reconhecer-se nas imitações do outro e vice-versa. Já Platão, que é menos “romântico” que seu suposto “mestre”, é categórico ao falar do imitador, se valendo daquele artista *menor* classificado por nível de imitação

Figura 12. Humberto Espíndola, *Fragmentos do Império Central*, 2005. Acrílico sobre tela, 130 x 180cm, coleção do artista.

do real ou de representação da realidade que, por conseguinte, era denominado, *grosso modo*, de mal imitador. Diz-nos o filósofo grego:

Sócrates – Queres então que demos a Deus o nome de criador natural deste objeto ou qualquer outro nome semelhante?

Glauco – Nada mais justo, visto que criou a natureza desse objeto e de todas as outras coisas.

Sócrates – E o marceneiro? Devemos chamá-lo de obreiro da cama, não é verdade?

Glauco – Sim, é.

Sócrates – E chamaremos ao pintor o obreiro e o criador desse objeto?

Glauco – De modo nenhum.

Sócrates – Dize-me então o que é ele em relação à cama.

Glauco – Parece-me que o nome que lhe conviria melhor é do de imitador daquilo que os outros dois são os artífices.

Sócrates – Que seja. Chamas portanto, imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza. (Platão 1997, p. 324).

Mesmo para Baudelaire, a ideia do típico artista, que deveria ser um *homem do mundo*, é oposta à ideia de artista de ofícios puramente estético-artísticos. Ou seja, somente o artista envolvido de corpo e alma aos pequenos detalhes de seu mundo social era capaz de fazer representações artísticas tão ricas, detalhadas e, assim, ter o direito de ser reconhecido como tal. Para Baudelaire, muitos artistas modernos eram alheios ao seu mundo e, por isso, considerados pelo crítico artesãos; podemos dizer que, em nossa contemporaneidade, é inconcebível um sujeito alheio para as especificidades do próprio *locus* sociocultural.

No mesmo sentido, parece poder contribuir conosco Adorno – ainda que tratando do sujeito ensaísta –, nessa lógica de pensamento do sujeito-artista como imitador de uma estética consolidada, ao dizer que é justamente pela não-predileção com uma primeira e já pré-estabelecida estética que a característica do que tem um diferencial em relação ao estético prevalecerá no ensaísta. Afirma Adorno sobre a responsabilidade e liberdade do ensaísta sobre a sua produção:

Ele resiste à ideia de "obra-prima", que por sua vez reflete as ideias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio [obra artística] já mais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. (ADORNO 2003, p. 36).

Figura 13. Humberto Espíndola, *Marcas rurais V*, 2004. Acrílica sobre tela, 75 x 95cm, coleção do artista.

Sem deixar-se “enganar acerca da distinção entre a cultura e o que está por trás dela” (ADORNO, 2003), o ensaísta adorniano deve prestar serviço para a sociedade de discorrer sobre o assunto que pretende de forma a abarcar o social na sua produção. Nesse sentido, entendemos que não basta representar o boi como característico estético-iconográfica de um povo, é preciso proporcionar interpretações que vão além das imagens que elas buscam representar – e se o artista não tem a intenção de fazê-lo, indefere, neste caso, de sua posição político-sociocultural, que seja por opção –, é papel obrigatório da crítica, portanto, proporcionar ao leitor das imagens diferentes possibilidades de interpretação. Agora sim esses últimos produtores culturais, a crítica, não têm alternativas senão informar ao cidadão como ele está sendo lido e reproduzido para o outro. Não basta mais restringir a leitura das imagens que dizem falar do outro em dicotomias.

Para quem sabe ver, há de tudo em sua obra: o bem e o mal, Deus e o demônio, o real e o fantástico, ligados pela imaginação e difíceis de serem separados.

Utilizando o boi como metáfora, escreveu, a partir dele, a fábula da vida sul-mato-grossense, com grande economia de signos de que resultou um discurso que permite a inserção de quem olha, como sujeito, enquanto portador de uma história individual e coletiva.

Diante das telas de Espíndola estabelece-se uma empatia entre o código do autor e o do espectador que, atraído pela força de imagem, pela envolvimento da cor, toma-se parte dela como seu colaborador. (ROSA, 1985, p. 1).

Como quis Charles Baudelaire, nos textos finais de seu livro, *grosso modo, o belo também é (re)apresentado pelo feio nas artes plásticas – basta que o artista saiba como fazer analogias entre a beleza do que é dito como belo com a beleza do que é desprezado, por supostamente, ser feio para a estética da forma consagrada. Assim como também quisera Theodor Adorno ao aproximar o ensaio da forma e da arte, este deve querer “construir uma conjunção de conceitos análoga ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto”* (ADORNO, 2003, p. 44-45).

Artistas e crítica sul-mato-grossenses, mostrem as tuas caras!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eurodo de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- BERTOLI, Mariza. A coerência temática na trajetória artística de Humberto Espíndola. In: *Jornal ABCA*: Associação Brasileira de Críticos de Arte, São Paulo, n. 8, abr. 2005. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/textos/bertoli_marisa-dos_cupins_a_heralдика_guaicuru.doc>. Acesso em: 2 jun. 2010.
- FIGUEIREDO, Aline. A propósito do boi, a arte da bovinocultura. In: _____. *A propósito do boi*. Cuiabá: Ed. UFMT, 1994. p. 191-216.
- FOSTER, Hal. *Recodificação*: arte, espetáculo, política cultural. Tradução: Duda Machado. Revisão de Tradução: Valeira Franco Jacintho. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- HUMBERTO ESPÍNDOLA. Imagens: série Cupins; série Divisão de Mato Grosso; série Grafias Eletrônicas; obras de 2004/5. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm>. Acesso em: maio 2010.
- PLATÃO. Livro X. In: *A República*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997, p. 321-352.
- ROSA, Maria da Glória Sá. Humberto Espíndola sobrevoa o tempo e o domina. In: *PINTURAS RECENTES*, 2002. Espaço Cultural Humberto Espíndola, Shopping Campo Grande, abril/maio de 2002. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/textos/sa_rosa_maria_da_gloria-he_sobrevoa_o_tempo.doc>. Acesso em: 2 jun. 2010.
- ROSA, Maria da Glória Sá. Humberto Espíndola – o culto da bovinocultura. In: *Revista MS Cultura*, Campo Grande, ano 1, n. 3, set./out. 1985. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/textos/sa_rosa_maria_da_gloria-o_culto_da_bovinocultura.doc>. Acesso em: 12 jun. 2010.

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Doutor em Artes Visuais na Universidade de Campinas (Unicamp). Mestrado em Estudos de Linguagens e licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS, 2010). Pesquisa a pintura de Mato Grosso do Sul a partir das teorias da crítica biográfica e pós-colonial latino-americana.

Edgar Cézar Nolasco

Professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Teoria da Literatura e doutor em Literatura Comparada e pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 1997 e 2003). Pós-Doutorado em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC/UFRJ).