

ARTE, NARRATIVA E INSTITUIÇÃO: O PAPEL DE HUMBERTO ESPÍNDOLA PARA AS MEMÓRIAS DAS ARTES VISUAIS SUL-MATO-GROSSENSES

Emerson Dionisio Gomes de OLIVEIRA*

Resumo

O presente trabalho buscou compreender o papel do artista Humberto Espíndola na constituição das memórias visuais institucionalizadas, no estado do Mato Grosso do Sul. Para tanto, optamos por investigar a mostra *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*, realizada em 2004, sob a curadoria do artista. Nesse tocante, questionamos quatro pontos explorados por meio da exposição: os processos de constituição genealógica (artistas selecionados); os marcos diretivos (exposições, salões etc.); os conceitos memorial e identitário que alicerçam as representações dentro e fora da História da Arte; e a visibilidade museológica de um acervo público heterogêneo. Além disso, faz-se uma apresentação crítica e contextualizada da obra de Espíndola.

Palavras-chave: acervos; museus de arte, memória.

ART, NARRATIVE AND INSTITUTION: THE ROLE OF HUMBERTO ESPÍNDOLA FOR THE MEMORIES OF THE VISUAL ARTS SUL-MATO-GROSSENSES

Abstract

This work sought to understand the role of the artist, Humberto Espíndola in the formation of institutionalized visual memories, in the state of Mato Grosso do Sul. For this purpose, we opted to investigate the exhibition entitled – A Panorama of the history of plastic arts in Mato Grosso do Sul through the MARCO Collection, held in 2004, under the artist's curatorship. In the context, we questioned four issues explored in the exhibition: the genealogical formation processes (selected artists); the managerial goals (exhibitions and galleries, et cetera); the memorial and identity concepts that consolidated the representations in and out from Art History; and the visibility in terms of museums of a heterogeneous collection. A critical and contextualized presentation of Espíndola's work is also presented.

Key words: collections; art museums, memory.

* Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp. Doutor em História pela Universidade de Brasília e professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília; Brasília – Brasil - e-mail: dionisio@unb.br

Alguns artistas visuais notabilizam-se não apenas por sua produção artística propriamente dita. Em diferentes momentos e circunstâncias, passaram a ser reconhecidos por suas militâncias políticas, atuações sociais, gestões patrimoniais e como formuladores das agendas das políticas culturais de suas comunidades.¹ No presente artigo, procuraremos abordar como, a partir de um museu de arte, um renomado artista plástico notabilizou-se em todas essas áreas, a ponto de influir, de modo direto, nas narrativas memoriais. Narrativas tomadas como matriciais para uma incipiente história local das artes visuais, entre 1966 e 2004. O exemplo é apenas indicativo de uma discussão mais ampla sobre memória e identidade e, antes de chegarmos a ele, convém deixar claras as interpretações sobre essas duas chaves conceituais.

Memória, a primeira chave para nossas interpretações sobre o assunto, é tomada aqui em sentido de negociação; a memória coletiva enquanto “palco” da experiência espaço-temporal em que se dão as negociações entre “o que” e “o como” rememorar o passado.² Nesse tocante, não basta ver a memória como um elemento desinteressado pelo presente ou pelo futuro. Todo o frenesi memorialista das últimas décadas está irremediavelmente a serviço de nossa contemporaneidade, como bem nos avisa Peter Gay: a memória coletiva é – como a memória individual – um “dócil ministro do interesse próprio”.³ Esse interesse próprio coaduna com os ensinamentos de Henri Bergson, em seu obrigatório livro *Matéria e Memória*, publicado em 1896; o passado não é para a memória apenas um reconhecimento tácito; ele é o laboratório de uma prática em que os efeitos da imaginação e da amnésia entrelaçam-se na constituição da rememoração.

Na interpretação de Jacy Seixas, para Bergson a memória tem um fim eminentemente prático, que age sobre o cotidiano, negociando com as diferentes esferas da temporalidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a memória constitui, do ponto de vista político, uma vigorosa e necessária estratégia, e, assim, carregaria um atributo fortemente ético, influenciando os interesses dos indivíduos e dos grupos sociais: “Não que interfira diretamente e voluntariamente sobre as ações e seus objetivos, fixando-os e calculando-os previamente, mas atuando no sentido essencialmente ético de *induzir condutas*, de interferir na (im) possibilidade mesma das ações”.⁴

Essas “ações” estão a serviço de uma cultura que necessita de um passado do qual possa dispor, isto é, o qual possa usar, classificar e expor. Geralmente, a tensão entre a fixação e a movência da memória não é “percebida” como embate. Embora

seja corriqueiro pensar-se numa memória movente que não se deixa apreender em sua totalidade, como nos indicou Certeau ⁵, instituições culturais – em especial, museus de arte – tendem a produzir efeitos fixadores que evitam possibilidades questionadoras. Efeitos ancorados numa supervalorização do status cultural da arte, numa história das artes linear e excludente, numa crítica hermética e evasiva e mesmo em classificações econômicas discutíveis. Tais instituições evitam, assim, expor o processo de negociação, conferindo pouca transparência ao processo de representação (“preservação” será a palavra eleita pelo discurso consensual) do “passado”.⁶ Mas essa é uma maneira muito simplificada de definir a situação, de modo que é preciso fazer prontamente algumas observações sobre uma das particularidades dos processos da memória no âmbito coletivo.

Pensar a memória coletiva numa comunidade exige pensar nos usos e abusos na constituição de processos identitários. Como bem formula Joël Candau, sobretudo nas últimas décadas, memória e identidade estão indissociavelmente ligadas.⁷ Não se confundem segundo o autor, mas é improvável encontrá-las separadas. Em suas formulações, em *A memória Coletiva*, Halbwachs defendia que a constituição da memória coletiva dava-se por meio da formação de uma “comunidade afetiva”.⁸ O que ele procurou acentuar é a capacidade que a memória possui de produzir narrativas e símbolos agregadores que miram na instituição identitária como elemento de coesão social.

A ressalva à formulação do sociólogo **durkheimiano** está na premissa de que a identidade, enquanto categoria sócio-histórica, não é algo que sempre esteve latente, à espera de ser encontrada e representada. Muito menos algo que sempre estará à disposição na forma que lhe foi dada em um momento histórico específico por sujeitos particulares. “Existe sempre algo imaginário ou fantasiado em sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, em ‘processo’, sempre ‘em formação’, fragmentada”.⁹ Para o filósofo Paul Ricoeur, sua fragilidade reside justamente na incapacidade de fixação. As repostas dadas à pergunta “Quem somos nós?” transformam toda a busca identitária em algo absolutamente localizado, proclamado e reclamado num dado momento: “Ora, a relação com o tempo cria dificuldade em razão do caráter ambíguo da noção do mesmo, implícita na do idêntico. De fato, o que significa permanecer o mesmo através do tempo?”.¹⁰

Para o filósofo francês, são justamente a fragilidade e a ambiguidade da memória e da identidade que as colocam como cúmplices recíprocas nos processos de rememoração e na fixação temporária da “marcas” do idêntico comum. Mas o

problema da identidade não se esgota na constatação de sua fragilidade. Mesmo diante da urgência dessa constatação, historiadores precisam lidar com processos identitários representados como findos e naturais.¹¹ Meneses ressalta que a identidade, em geral, possui uma tendência conservadora, uma vez que está diretamente comprometida com a construção de representações que aparecem como “campo fértil para a mobilização ideológica e as funções de legitimação em que determinadas práticas obtêm aceitação social”.¹² Frequentemente, essas representações, particularmente no caso das operações do Estado, “escamoteiam a diversidade e, sobretudo, as contradições, os conflitos, as hierarquias, tudo mascarado pela homogeneização *a posteriori* e por uma harmonia cosmética.”¹³

Essa dimensão “cosmética” da identidade a serviço de instituições ligadas ao Estado permite que, em muitos casos, cunhe-se a ideia de que identidades bem-sucedidas são aquelas destinadas à estabilidade. Nega-se, portanto, seu movimento e sua ambivalência, da mesma forma que se dissimula o fato de que são negociáveis, renováveis e finitas. Tal operação acaba, muitas vezes, por forjar “tradições inventadas”, ou, melhor dizendo, acaba por inventar suas próprias tradições retificadoras.

Convém nos determos um pouco nessa última observação; Bann avisa-nos de que a abordagem da tradição “inventada” é uma questão de tom.¹⁴ Apenas refutá-la em nome de uma autenticidade, teoricamente igualmente incerta, não funciona, uma vez que ela nega sua capacidade de conferir sentidos às práticas sociais agregadoras. O tom cuidadoso de Bann oferta-nos a possibilidade de ver, em tais processos de construção das tradições, das memórias e das identidades – inventadas ou imaginadas – uma parcela considerável do jogo de negociações simbólicas e de lutas de representações, que objetivam a ordenação das práticas sociais. Aqui procuraremos demonstrar as potencialidades do papel de um “articulador privilegiado”, na acepção conferida por Wickham e Fentress¹⁵, é o que passamos a explorar a seguir.

Espíndola e as seleções pertinentes

Num breve texto de 2004, intitulado “Subsídios para um projeto cultural para o Mato Grosso do Sul”, o artista sul-mato-grossense Humberto Espíndola dedica particular atenção à difusão da cultura de seu estado:

A jovem identidade sul-mato-grossense que deseja afirmar-se e dar sua colaboração ao país está para o Brasil como este está para o mundo. Com as mesmas dificuldades, mantidas as devidas proporções. Vejamos, o povo brasileiro, com tantas ricas experiências históricas e culturais em sua raça, luta com muito esforço para conquistar espaços internacionais onde possa manifestar sua postura ética, manifestar sua criatividade, emitir sua particular opinião estética. O povo de Mato Grosso do Sul, celeiro de manifestações artísticas e de talentos, também encontra dificuldades das mesmas proporções para consolidar-se no cenário nacional, liberto dos rótulos provincianos.¹⁶

O trecho acima é um breve resumo da maior preocupação do “produtor cultural” Humberto Espíndola desde meados dos anos 60: a visibilidade da identidade cultural e artística sul-mato-grossenses (ampliada em muitos momentos para o Centro-Oeste).

No mesmo ano em que escreveu o pequeno “Subsídios”, Espíndola estava empenhado na rearticulação do Museu de Arte Contemporânea do estado (MARCO), instituição que dirigiu entre 2002 e 2004. Tal rearticulação denotava a mesma preocupação com a visibilidade da arte local por meio de diferentes mostras que constituíram um breve mostruário da história da arte sul-mato-grossense. Mostruário que encontrou, no acervo do MARCO, uma coleção privilegiada na carente cena artística local. Na intenção de promover uma constante comunicação de parte da coleção do museu, Espíndola idealizou e realizou a mostra “*Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*”, conferindo ao acervo um espaço inédito na política museológica da instituição e dotando-a de um importante instrumento de articulação da memória das artes visuais do estado.

O museu foi criado em 1991 com a necessidade dupla de abrigar a Pinacoteca Estadual e de conferir ares mais contemporâneos à cena das artes visuais da região, fortemente marcada por uma política articulada para o artesanato.¹⁷ Além da própria Pinacoteca, a coleção do MARCO é representada nos últimos anos como um legado de artistas “pioneiros”, pelos “salões de arte realizados a partir de 1979 e, mais tarde, através de doações espontâneas de artistas, colecionadores e instituições culturais”¹⁸, dentre as quais se destacou aquela realizada por Pietro Maria Bardi, em 1984. Todas essas operações, antes e depois do museu, foram comandadas pela Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul (FCMS); criada em 1979 constitui o mais antigo aparelho cultural do Estado e, ainda hoje, administra o museu.

Mais adiante, ao tratarmos das demais representações do museu, teremos a oportunidade de dissertar sobre uma exposição considerada como a gênese das artes visuais na região, em 1966, e de entender qual o papel dos artistas “selecionados” para representar a coleção¹⁹. Neste ponto, parto para os salões e para a Pinacoteca criada a partir deles.

Como curador da mostra, Espíndola empreendeu com esta exposição²⁰ (permanente desde 2004) duas articulações discursivas que nos interessam: a escolha de um elenco preciso de artistas identificados com a arte local – e, assim, a pressuposição de uma identidade para essa arte –, e a definição de outra mostra como elemento fundador das artes sul-mato-grossenses, instituindo um marco temporal. Essas duas articulações nos são úteis porque expõem como o projeto curatorial optou por uma versão identitária específica dentro de uma História da Arte deslocada, que se amalgama com dificuldades, nas narrativas convencionais da disciplina.

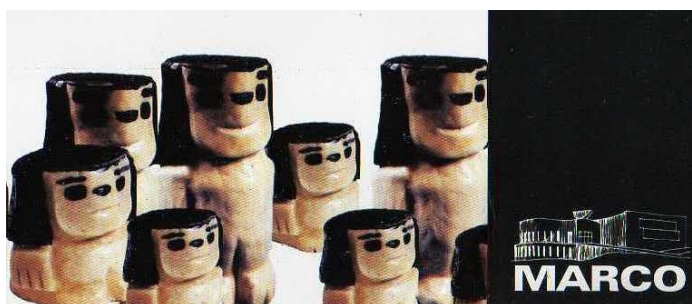
Visitar a mostra permanente da coleção do MARCO é deparar-se, logo na entrada, com as peças de Conceição Freitas da Silva²¹, “mais tarde dita Conceição dos Bugres (...), que se tornaria a primeira escultora, do então Mato Grosso, a ser reconhecida nacionalmente. Seus bugrinhos hoje figuram entre os mais fortes símbolos da iconografia identitária de Mato Grosso do Sul”²², assim classifica Espíndola, no texto da mostra. As pequenas esculturas de madeira, cera de abelha e tinta, denominadas *Bugres*, são praticamente as mesmas desde os anos 70, e o seu fazer sobreviveu à própria artista. São peças paradigmáticas da publicidade estatal sobre o fazer plástico do Estado, com um sotaque evidentemente artesanal.

Conceição transformou-se numa peça importante da visibilidade das artes visuais no estado. “Ela é o mais forte signo da ‘identidade’ do patrimônio cultural do Mato Grosso do Sul”.²³ Dona de uma arte com um único tema, conseguiu, pela repetição e tradição, instituir-se como artista-símbolo da intersecção entre duas importantes linguagens na contabilidade da identidade visual do estado, a arte popular e a arte indígena:

De uma brincadeira com uma raiz de mandioca nasceu o primeiro bugre, ‘a raiz parecia gente e ficava me olhando’ dizia Conceição. Primeiro lhe deu forma, depois ‘era preciso ficar mais bonito, vesti-lo’, e assim cobriu-o com cera de abelha. Os outros nasceram do entalhe da madeira. Olhos e cabelos pretos. Pronto, do acaso nasceu um dos maiores símbolos culturais do Mato Grosso do Sul, que o olhar sensível de

Humberto Espíndola e Aline Figueiredo colocaram em cena: artista e obra, hoje presente em diversas partes do mundo.²⁴

As pequenas esculturas, de uma simplicidade calculada, são hoje copiadas e vendidas como embaixadores da cultura local, graças à Oficina de Artesanato “Conceição dos Bugres”, patrocinada pelo governo do estado e sob o comando do neto da artista, Mariano Neto. Hoje há um “verdadeiro exército de Bugres, mostrando toda a beleza e a resistência da cultura popular.”²⁵



Os bugrinhos de Conceição dos Bugres; fonte: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Bugres: Conceição e sua gente”. Textos de Ângelo Arruda e Soraia Salle. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

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.”²⁶ Sem a mesma amplitude, outros artistas escolhidos por Espíndola, na coleção do MARCO para a mostra, também expõem tensões semelhantes (sobretudo quanto à cultura indígena): Ilton Silva, Jonir Figueiredo, Carlos Nunes, Carla Cápua, Miska, Mary Slessor, Adilson Schieffer, Isaac Oliveira, Henrique Spengler, Índio (José Carlos da Silva), Thetis Selingard, Irani Bucker etc.

Além de Conceição dos Bugres, a mostra conta com a presença de outra artista capitular, nas narrativas da memória histórica da região, Lídia Baís. Ela é, atualmente, considerada, pelas instituições de arte e cultura de Mato Grosso do Sul, a pioneira das artes plásticas na região. “A primeira grande personalidade artística de nossa história cultural”²⁷, como salienta Humberto Espíndola, numa mostra de 2005.

Nascida em Campo Grande, em 1900, a artista, desde sua morte, em 1985, foi eleita como referência no estado. Parte considerável dessa escolha tem sido ancorada no fato de a artista ter produzido uma obra intimamente relacionada com um segmento do modernismo do eixo Rio-São Paulo, além de sua biografia expressar não apenas essa intimidade, mas também as qualidades de uma pintura que nos apresenta um mundo onírico ancorado por uma mística cristã de gosto “popular”, tão caro aos modernistas históricos.



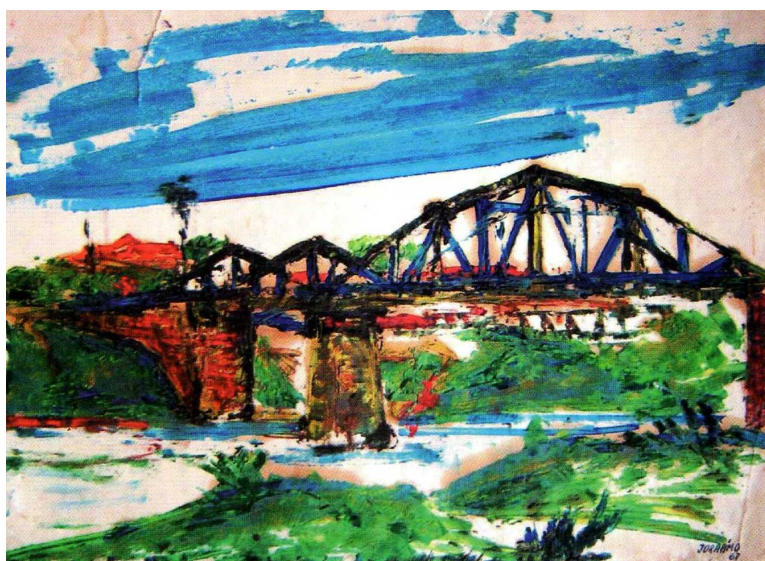
Lídia Baís, *Micróbio da Fuzarca*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MARCO; fonte: ESPINDOLA, H. *Lídia Baís. Folder de exposição*. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, 2005.

É difícil compreender em que momento a carreira artística de Baís passou a ser considerada pauta das agendas patrimoniais do estado, contudo podemos nos arriscar a apontar a importância do papel de Espíndola nesse processo de visibilidade. Sua participação foi crucial, na representação de Baís como referência na história cultural da região, ao publicar o texto “Introdução à Lídia Baís”, já em 1975 – antes mesmo da divisão do antigo estado do Mato Grosso, em 1977 –, quando da organização da mostra *Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso*, na Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá.²⁸ Todavia, a trajetória de Baís já se configurava na cena artística regional graças a um grande esforço da própria artista.²⁹

Embora importantes, Baís, Conceição e os demais artistas mencionados não foram os únicos personagens celebrados por Espíndola na exposição de 2004. No elenco de artistas que marcaram a constituição de uma cena profissional das artes visuais, no Mato Grosso do Sul, estão diferentes gerações, como Miguel Perez, Jorapimo, Wega Neri e Vânia Pereira.

Miguel Perez³⁰ é um dos nomes importantes na construção da memória das artes visuais do Estado; espanhol, chegou ao Brasil em 1895 e passa a residir em Cuiabá, atuando como fotógrafo até 1918, quando se muda para Corumbá (atual MS), onde também trabalhou com a fotografia e, mais tarde, pôs em funcionamento um cinema itinerante, que percorreu o estado e o interior da Bolívia. Autodidata, foi também em Corumbá que ele passou a pintar e a dedicar-se ao comércio de molduras e tintas. Por essa época, participou do Salão de 1935, a primeira exposição de pinturas em Cuiabá, promovida por Jorge Bodstein.

Em 1954, Perez mudou-se para Campo Grande, onde abriu sua loja “Fábrica de Quadros” e passou a lecionar pintura. Em 1966, participou da *1.ª Exposição de Pinturas dos Artistas Mato-Grossenses*, organizada por Aline Figueiredo e Humberto Espíndola, da qual trataremos mais adiante. Perez foi professor, entre outros, de Nelly Martins, artista que empresta o nome ao MARCO. “Deixou história por seu espírito, sua improvisação e sua arte, sobretudo porque, sem dúvida alguma, foi um perfeito pioneiro em seu mister”.³¹



Jorapimo, Ponte sobre o Rio Aquidauana, 1967, óleo sobre cartão, 29,5 x 41cm; fonte: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Jorapimo: autêntico pioneiro de nossas artes”. *Folder* de exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

Outro pioneiro no estado, celebrado pela exposição, foi Jorapimo.³² É dele, Espíndola, o primeiro ateliê do estado, aberto em 1964, em Campo Grande. Foi premiado na *1.ª Exposição de Pinturas dos Artistas Mato-Grossenses*, em 1966, e participou da criação da Associação Mato-Grossense de Artes (AMA), em 1967.³³ No I

Salão de Pintura, em 1979, ganhou o Prêmio pelo conjunto da obra. Sua arte possui afinidade com o projeto identitário do Estado, ao especializar-se na paisagem pantaneira.³⁴

Nos comentários sobre a exposição e no material documental, o lugar de Wega Neri é tímido. “Vale aqui ressaltar um ícone da pintura brasileira, Wega Neri, corumbaense que desde a infância, início dos anos 20, radicou-se em São Paulo”³⁵, comenta Espíndola no texto da mostra. Neri participa como uma menção obrigatória no percurso curatorial da mostra, sem ganhar destaque especial. Sua presença deve-se à importância que sua carreira adquiriu fora do estado e, ao mesmo tempo, essa distância lhe confere rápidas abordagens, que raramente avançam além da constatação de sua origem. Sua participação na exposição se dá pela obra *Composição*, uma bela abstração em óleo sobre tela, de 1965.

Vania Pereira³⁶, por sua vez, representa um outro tipo de pioneirismo para a produção artística local. Graças à doação de 138 obras suas, em 2002, Pereira é lembrada por sua farta produção gráfica. “Entre as linguagens que têm o papel como suporte, foi na gravura que a artista Vania Pereira encontrou sua grande expressão”³⁷, segundo Rafael Maldonado. “Vania, além de uma apaixonada por essa linguagem artística – fato que podemos notar pela quantidade de obras de grandes gravadores brasileiros em seu acervo pessoal, também foi pioneira dessa arte em nosso Estado.”³⁸ A incorporação, pelo MARCO, de parte importante de sua produção foi pretexto para transformá-la na “artista mais significativa no patrimônio público da arte sul-mato-grossense”, segundo Espíndola³⁹, que, rememorando todas as doações que marcaram o acervo do museu, ainda lembra: “Nada mais importante para o sonho de um artista do que ter parte significativa de sua obra em um museu onde sua criação possa ser reconhecida com amplitude”.

Um ponto comum nas narrativas destes artistas é a presença de Humberto Espíndola em suas biografias. Seja como motivador, seja como articulador da memória, o artista transformou-se num personagem precioso das seleções narrativas sobre as artes da região. Agitador cultural, artista nacionalmente conhecido, ex-Secretário Estadual de Cultura e, então, ex-Diretor do MARCO, Espíndola é um exemplo de artista gestor que definiu vários dos valores memoriais utilizados pelas instituições, muitos deles visíveis na mostra de 2004. E claro, diante desta importância, o curador Espíndola não deixou de selecionar o artista Espíndola para o “Panorama” do MARCO.

Logo daremos os pontos de referência que permitem localizar o artista dentro da exposição do acervo. Mas antes é preciso compreender um pouco da sua trajetória. Ele “tem sido o carro-chefe das artes plásticas mato-grossenses”⁴⁰. Como agitador cultural, esteve empenhado diretamente na organização da *Primeira Exposição de Artistas Mato-Grossenses*, em 1966. Também foi responsável pela criação da AMA, em 1967, e pela mostra *Panorama de Artes Plásticas*, em 1970. Em sua atuação como “artista-ação”, nas palavras de Aline Figueiredo – sua parceira na divulgação da arte local⁴¹ –, Espíndola tornou-se um defensor da arte de sotaque local, crente de que, se havia uma forma de quebrar o isolamento cultural do estado, seria contribuindo para a fixação dos artistas locais: “se seus artistas aqui permanecessem e aqui produzissem uma arte que reflexionasse a nossa realidade. Daí sua insistência em aqui permanecer, fazendo de sua presença um marco a preencher uma lacuna do vazio cultural”.⁴²

Aqui surge o segundo elemento de articulação da mostra de 2004 que nos interessa: a exposição inaugural. A *Primeira Exposição de Artistas Mato-Grossenses*, realizada em 1966, é a divisa escolhida pelo curador-artista e pelos principais historiadores da arte do Mato Grosso do Sul para criar uma ruptura com o passado provinciano. “Antes de 1966 a situação das artes plásticas mato-grossenses era desanimadora”, escreveu Aline Figueiredo⁴³, a principal articuladora do evento. Anos depois, em 2004, o tom permaneceu o mesmo: “Antes da década de 1960 havia pouca movimentação nas artes plásticas do estado (...). Esse estado de coisas passou a mudar com a *Primeira Exposição dos Pintores Mato-Grossenses* em 1966”, constatava Humberto Espíndola⁴⁴, confirmando a mostra como divisor essencial para a história da arte local, pois a mostra foi o momento “(...) quando aportou nessa terra o conceito de arte moderna para o conhecimento do grande público.”⁴⁵

A *Primeira Exposição*, além de ter Espíndola e Figueiredo como os dois principais narradores, foi também uma iniciativa da artista Adelaide Viera. O interesse dos três jovens artistas era ativar a cena local: “Na verdade eu não tinha pretensões de artista, minha motivação principal era movimentar de alguma forma as artes plásticas em meu Estado”.⁴⁶ Os três identificaram-se sob o signo da arte moderna. Eram “duas meninas [Adelaide e Aline] que estavam fazendo pintura moderna em Campo Grande”, segundo Espíndola.⁴⁷ A afinidade entre eles resultou nos planos para a realização da mostra, que também visava combater a “desinformação e um rançoso academismo”.⁴⁸

A exposição tomou apenas cinco dias, entre 31 de outubro a 04 de novembro, no salão principal do Rádio Clube, em Campo Grande. Figueiredo narra que o *vernissage* reuniu cerca de 700 pessoas e, durante os poucos cinco dias, quase cinco mil visitantes passaram pela mostra.⁴⁹ Participaram da exposição Reginaldo Araújo, João Pedro de Arruda, Antonio Burgos, Ignez Correia da Costa, Dalva Maria Barros, Jorapimo, Clara Noemi Machado, Tarsila Passarelli, Miguel Perez, Flávio Taveira, Cícero Tenório, Miguel Catan, Felix Rautemberg, Ferenc Weisz, além dos próprios organizadores, Figueiredo, Espíndola e Vieira, e mais dois convidados especiais: Aldemir Martins e João Parisi Filho.

A ousadia da empreitada foi tamanha para os parâmetros locais da época, que Aline Figueiredo viajou até São Paulo para convidar o crítico Pietro Maria Bardi, gestor do MASP – “que nunca saíra de São Paulo a não ser para a Itália”⁵⁰ – a conhecer o evento. Sob a interseção de Assis Chateaubriand, Bardi foi o presidente do júri da mostra ao lado dos artistas convidados.

A *Primeira Exposição* gerou frutos importantes. De imediato, já em 1967, o grupo optou por criar a AMA, que iniciou uma série de eventos com duas ambições: promover a integração da cena artística local, por meio de mostras coletivas e individuais, e retirar o estado do isolamento. O mais peculiar no fato de Espíndola ter rememorado a exposição de 1966, como um elemento de visibilidade narrativa reside na constatação de que o evento, que aconteceu em Campo Grande, deu-se antes da divisão do estado em duas unidades federativas, em 1977. Como articulador preocupado com a constituição de uma história local a serviço do novo estado, Espíndola ultrapassou os limites do ato temporal e identificou, em 1966, um enredo atrativo, que tinha como personagens nomes cruciais para sua genealogia (Jorapimo, Miguel Perez e ele mesmo), além de um reconhecimento externo, com a presença de Bardi e dos demais artistas.

Reconhecimento esse que o talento do jovem artista tomou como oportunidade. Em 1967, com 24 anos de idade, Espíndola introduziu aquela que foi a marca mais recorrente de toda a sua carreira: a cultura do boi. O culto, a crítica e a citação ao arquétipo do “boi” ganharam diferentes abordagens na obra do artista. De uma estilização icônica, nos primeiros anos até um figurativismo lírico no final dos 80, a cultura do boi, na forma de dezenas de séries agrupadas sob a nomenclatura *bovinocultura*, rapidamente fascinou a crítica das artes visuais do país. “A pintura de Humberto Espíndola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. (...)”

sua pintura alcançou nova dimensão, com a fragmentação do suporte em relevo e a decomposição no espaço e no tempo da figura do boi”.⁵¹

Ainda em 1967, suas participações nos salões de Arte Moderna de Brasília, no Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro e no Salão Paranaense em Curitiba apresentaram aos críticos de arte uma maneira original de apropriação da cultura popular. Todavia, a consagração da *bovinocultura* de Espíndola veio com a premiação da instalação *Bovino cultura: sociedade do boi*, em 1971, na 11.ª Bienal de São Paulo, e com sua participação na 36.ª edição da Bienal de Veneza, no ano seguinte, com outra instalação, chamada de “O culto diário do boi”. Em ambas as obras, o artista adere ao formato do momento (ambientais), optando por contextos simbólicos e sarcásticos sobre o valor econômico do boi:

Mais recentemente Espíndola assumiu a solução de uma arte ambiental, mas não pelo partido do mínimo, e sim pelo máximo, saturando o espaço de suas salas com inumeráveis *crachats* de variadas dimensões e cores, pendurados, com os chifres em pedestais numa perspectiva quase *sottu in su* (*from Bellow upward*) e grandes áreas ou volumes ocupados pelo couro do boi, de variada policromia. Numa de suas mais recentes demonstrações, aquela da XI Bienal de São Paulo, Espíndola recobriu o chão com uma camada de um palmo de casca de arroz. O caminhar sobre a matéria inusitada, o ver por todos os lados as cores marcadas pelos *crachats*, a luz monumentalizando as figuras bicórneas e o efeito muralesco do couro, traziam ao visitante, sem a menor dúvida, uma das experiências estéticas de nossos dias mais significativas e marcantes.⁵²

Embora estejamos dentro do discurso identitário promovido pelo artista, assimilado pela crítica e rememorado pelo museu, a arte de Espíndola seria uma estéril manifestação local se não fosse também um modo sagaz de crítica ao sistema econômico (especialmente nas séries de gravuras sobre couro) e político (facilmente observada nos bois-generais) da época. Ao mesmo tempo, o elemento estético não ocupou um segundo plano, como comenta o artista: “Eu busquei a nossa identidade e achei a bovinocultura, mas achei de forma política. Eu tenho toda uma argumentação para continuar pintando boi porque, numa sociedade que era sustentada por ele, eu o encontrei como um ícone desprezado esteticamente.”⁵³

Com o mito do boi, Espíndola estabelece um elo importante entre a atividade predominante na região e a natureza “ocupada” por essa atividade. São relações simbólicas que ele vem habilmente manipulando desde os anos 60. Como metáfora da

sociedade, o boi se fragmenta, recebe máscaras, é humanizado, divinizado e ironizado.

Em 1978, ano da implantação do novo estado, Espíndola, que já se firmara nacionalmente, traduziu e sintetizou plasticamente a história da divisão de Mato Grosso em uma série de pinturas, das quais se destaca “O sopro”, um óleo sobre tela, datado de 1978.⁵⁴ Uma obra exemplar da série, pois nela podemos ver o recorrente chifre do boi e uma linguagem cromática que não dissimula sua tarefa oficiosa de enaltecer o momento histórico por que passava a região.⁵⁵ Nas comemorações dos trinta anos da divisão, essa série ganha para o MARCO importância memorial ímpar:

Enquanto narrador privilegiado, um campo-grandense que se encontrava em Cuiabá quando da divisão, Humberto Espíndola oferece um verdadeiro roteiro estético-histórico do fato, através da pintura, desafiando seus limites, reforçando a autonomia da linguagem artística e humanizando o sentimento popular. A importância dessas obras não pode ser desprezada, uma vez que os quadros da série Divisão de Mato Grosso são parte fundamental da história e da cultura sul-mato-grossenses e que, pensamos, deveriam ser de domínio público.⁵⁶

“O sopro” foi a obra escolhida pelo próprio Espíndola para representá-lo no *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO*, o que evidencia em que momento político estava contida a curadoria do artista sobre a coleção do museu e qual papel ele havia considerado para a instituição. Entre 2002 e 2005, sua atuação foi voltada para a salvaguarda e a comunicação do acervo do museu. Ele também se empenhou em produzir mostras com os artistas supramencionados, todos ligados à história regional e à sua própria história.



O *Sopro*, óleo sobre tela, 1978, série *Divisão de Mato Grosso*, coleção do MARCO; fonte: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*. Campo Grande: FCMS: SEC, 2004.

Como vimos anteriormente, Espíndola foi o primeiro a atrair a atenção do Estado para as obras de Lídia Baís: “Ela foi a pioneira no tempo da minha infância. Seus quadros me impressionavam muito pelo fato de ela se colocar nas pinturas”.⁵⁷ Conceição dos Bugres foi outra cuja obra ele auxiliou a dar visibilidade: “Ela ria da gente achar bonito aqueles bugrinhos e ela falava ‘mas isso não vende’ e nós dizíamos: ‘vamos vender para a senhora’(...)”⁵⁸. Também se empenhou na assimilação de obras de Pereira, após a morte da artista. Esforços sintetizados na abertura da *Sala da Exposição Permanente do Acervo do MARCO*, em 2004, momento em que Espíndola reafirma sua crença na arte local que, para ele, deve ser a prioridade do acervo do museu: “estimular doações de valor histórico, produção de textos críticos e popularização de nossos ícones são essenciais para a consolidação da identidade e formação da tradição cultural”⁵⁹.

A mostra aberta em 2004 com o acervo do museu foi utilizada como agente operador de uma identidade sul-mato-grossense que é continuamente negociada por meio de dois elementos muito peculiares e comuns: o homem e a natureza. O primeiro é representado majoritariamente por três sujeitos simbólicos muito presentes na arte figurativa da coleção: o homem pantaneiro, o (i) migrante e o indígena.⁶⁰ 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.

Limitamo-nos a indicar - com cautela, porque o assunto é complicado – como um artista-curador, em seus diferentes papéis (político, gestor, produtor, educador etc), numa circunstância precisa – uma exposição de arte – pode produzir efeitos reais sobre a constituição e a apropriação de narrativas memoriais dentro de uma instituição pública. O exemplo possui suas limitações, mas é suficiente para evidenciar um processo de seleção memorial. Seleção que não se restringe apenas ao evento-exposição, mas que possui ecos em diferentes frentes. Indício disso é que graças a Espíndola, enquanto diretor do museu, cerca de vinte cinco obras de Lídia Baís foram restauradas, o que permitiu, em 2008, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com o apoio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) e da Fundação Municipal de Cultura (Fundac), transformar obras da artista em temas de cartões postais, distribuídos para as fundações de cultura, bibliotecas e museus, em mais uma ação no sentido de garantir a perpetuação de sua memória como elemento fundante da cultura visual do estado. Os efeitos desses cartões mereceriam outro trabalho. Todavia, estamos diante da memória enquanto prática, ação estratégica, do ponto de vista político, e suas extensões, nem sempre mensuráveis.

Recebido em 5/4/2010

Aprovado em 30/5/2010

¹ Nas últimas quatro décadas no Brasil, temos: Lourdes Cendran e Clodomiro Lucas no MACC; Elizabeth Tilton, Eleonora Gutierrez e Vicente Jair Mendes no MACPR; Margot Monteiro, José Carlos Vianna e Alexandre Nóbrega no MACPE; Marcelo Guarnieri e Regina Rennó no MARP; Gaudêncio Fidelis e Bianca Knaak no MACRS; Fernando Costa Filho no MACG, Raul Córdula Filho no MAAC (Campina Grande); João Evangelista de Andrade, Leda Watson e Bené Fonteles no MAB; João Evangelista de Andrade, Martinho Haro, José Silveira d’Ávila no MASC etc; OLIVEIRA, Emerson D.G. *Memória e Arte: a (in) visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Tese (Doutorado). Departamento de História: Universidade de Brasília, 2009, p.248-250.

² Chris Wickham e James Fentress preferem o sentido de “articulação” à “negociação”: “A memória só poder ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro articulada. A memória social é, portanto, memória articulada”.; FENTRESS, J & WINKHAM, C. *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1992, p.65.

³ GAY, Peter. “Conclusão: sobre o estilo na história”. In: _____. *O Estilo na História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p.186.

⁴ SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In: BRESCIANI, S. & NEXARA, M.. *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p.53-54.

⁵ “Como os pássaros que só põem seus ovos no ninho de outras espécies, a memória produz num lugar que não lhe é próprio.”; CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p.162.

⁶ OLIVEIRA, *op.cit.*, p.16-60.

⁷ “Indissociables, elles se renforcent mutuellement, depuis le moment de leur émergence jusqu’à leur inéluctable dissolution. Il n’y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d’un sentiment d’identité, au moins individuelle”; CANDAU, J. *Mémoire et Identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p.10. “Indissociáveis, elas se reforçam mutuamente, desde o momento de seu aparecimento até sua inelutável dissolução. Não se trata da busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento identitário, ao menos individual.” Tradução livre.

⁸ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004, p.21.

⁹ FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó, SC: Argos, 2007, p.95.

¹⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.94.

¹¹ Segundo Zygmunt Bauman, a identidade não é um fenômeno natural e muito menos autoevidente. As crises associadas à identidade teriam surgido de um deslocamento do *pertencimento* que caracteriza a nossa época: “A principal razão pela qual os pais fundadores da sociologia moderna não podem responder às perguntas surgidas a partir de nossa difícil situação presente é que, se cem ou mais anos atrás o ‘problema da identidade’ foi moldado pela vigência de um princípio de *cuius regio, eius natio*, [a nação é sempre aquela em que nascemos] os atuais ‘problemas de identidade’ se originam, pelo contrário, do *abandono* daquele princípio ou do pouco empenho na sua aplicação e da ineficácia de seu fomento onde é tentado. Quando a identidade perde as ancoras *sociais* que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso.”; cf, BAUMAN, Zygmunt. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.30.

¹² MENESES, Ulpiano. “A Problemática da Identidade Cultural nos Museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)”. *Anais do Museu Paulista da USP. História e Cultura Material*. n.º 1, 1993, p.209.

¹³ *idem*, p.212.

¹⁴ BANN, Stephen. *As invenções da História*. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994, p.20.

¹⁵ FENTRESS & WINKHAM, *op.cit.*

¹⁶ ESPÍNDOLA, Humberto. “Subsídios para um projeto cultural para o Mato Grosso do Sul”. *Site Labirinto do Minotauro*; acesso em março de 2010; disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/006-minosframeset.html>.

¹⁷ FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura: Tradição, Multiculturalidade e Inovação. Os Caminhos do Artesanato*. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande. Ano I, n.º 1, 2005.

¹⁸ FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul*. Folder de apresentação. Campo Grande: FCMS: SEC, 2005.

¹⁹ Nas últimas décadas, historiadores da arte e da cultura debruçaram-se sobre o estudo de exposições como mais uma forma de compreensão da história da circulação da arte. Nos anos 80, segundo Jean Davallon, novos trabalhos passaram a considerar a exposição como uma prática não-aleatória, que utiliza estratégias e técnicas próprias para comunicar objetos e outros artefatos. Essas abordagens transformaram a exposição numa produção cultural específica, dotando-a de uma genealogia e destacando sua intencionalidade ideológica (DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 2000, p.9-53). Intencionalidade que Haskell aponta ao estudar

a história das exposições de artistas canônicos da arte ocidental. Para ele, as mostras dos mestres e candidatos à canonização, juntamente com os historiadores da arte, moldaram toda uma percepção do que venha ser o artístico e, por conseguinte, seu passado; HASKELL, Francis. *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*. New Haven: London: Yale University Press, 2000, p.98-106).

²⁰ As exposições, nas últimas décadas, tem operado majoritariamente no sentido de apresentar ao público idéias e artistas, por meio de mostras individuais ou coletivas motivadas por afinidade entre aqueles que apresentam suas obras ou patrocinadas pela cunha conceitual de curadores, de educadores ou de gestores. Dessa tendência escapam a maioria das mostras de coleções permanentes, que, mesmo podendo optar por recortar um artista, um grupo ou um tema, freqüentemente são apresentadas sem nenhum artifício ou recorte temático. Genéricas, elas são legitimadas pelo simples fato de pertencerem ao legado patrimonial do museu. O sentido de posse justifica a visibilidade: mostras de acervos servem para ver o *mesmo* e, paradoxalmente, raramente igual; OLIVEIRA, *op.cit.*, p.155.

²¹ Conceição Freitas da Silva (Povinho de Santiago-RS, 1914? – Campo Grande, 1984).

²² MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*. Texto de Humberto Espíndola. Campo Grande: FCMS: SEC, 2004a.

²³ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Bugres: Conceição e sua gente”. Textos de Ângelo Arruda e Soraia Salle. *Folder da exposição*. Campo Grande: FCMS, 2004b.

²⁴ *idem, ibidem*.

²⁵ *idem*.

²⁶ Revista *Mato Grosso do Sul Cultura*, n.º 1, texto de Maria da Glória Sá Rosa. Campo Grande, 1985, p.14.

²⁷ ESPINDOLA, H. *Lídia Baís*. *Folder de exposição*. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, 2005.

²⁸ “O movimento de artes plásticas em Mato Grosso iniciou em moldes contemporâneos, nos fins da década de 60. Entretanto, uma reunião de dados que pretende introduzir o leitor ao conhecimento do que aqui se fez ou se faz nas artes plásticas, estaria incompleto se não o puséssemos a par da existência de Lídia Baís. (...) Lídia Baís se nos afigura como o próprio passado artístico de Mato Grosso neste século. (...) Provavelmente, foi a primeira mulher que a sociedade mato-grossense conheceu com o temperamento que tradicionalmente se julga peculiar ao artista. Por isso, sua importância oscila entre sua pintura e o conjunto de sua vida/obra”; *idem*.

²⁹ Ela procurou criar, durante as décadas de 50 e 60, o Museu Baís. Instituição destinada a conservar seu legado como artista plástica, compositora e escritora; TRINDADE, Maria T. *História de T. Lídia Baís*. Campo Grande, MT: Museu Baís, s.d.

³⁰ Miguel Perez Lopes (Espanha, 1881 – Campo Grande, 1976); MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Miguel Perez, projeto resgate”. *Folder da exposição*. Campo Grande: FCMS, 2004c.

³¹ *idem, ibidem*.

³² José Ramão Pinto de Moraes, dito Jorapimo (Corumbá-MS, 1937); MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Jorapimo: autêntico pioneiro de nossas artes”. *Folder de exposição*. Campo Grande: FCMS, 2004d.

³³ “Fui para Campo Grande onde convivi com Humberto Espíndola e Aline Figueiredo. Havia também, no grupo da Adelaide Vieira, o Reginaldo Araújo, o Ilton Silva, que conheci nessa época. Esses eram os artistas de Campo Grande nos anos 60. (...) Nós costumávamos caminhar juntos e quando chegava ali na Cológeras, parávamos para ver a fachada da casa do Miguelito Peres, onde estava escrito: FÁBRICA DE QUADROS.”; relato de Jorapimo; ROSA, M.G.S.; MENEGAZZO, M.A. & DUNCAN, I.N. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul. Histórias de vida*. Campo Grande: Editora UFMS, 1992, p.269.

³⁴ Nas palavras de outra importante articuladora da memória histórica do estado: “Os personagens de Jorapimo pertencem a um mundo virtual de luta pela sobrevivência. São lavadeiras, pescadores, gente humilde que desconhece a importância do próprio viver na

paisagem de Mato Grosso do Sul”; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL, *op.cit.*, 2004d. Mostra no período em que Espíndola dirigiu o MARCO.

³⁵ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL, *op.cit.*, 2004a.

³⁶ Vania Pereira (Aquidauana-MS, 1940 – Campo Grande, 2002). MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO. “Vania Pereira. Panorama Retrospectivo”. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2003.

³⁷ *idem, ibidem.*

³⁸ *idem.*

³⁹ *idem.*

⁴⁰ FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979, p.191.

⁴¹ “A presença em Cuiabá de Humberto Espíndola e Aline Figueiredo foi o elemento catalisador nesse processo. Foram eles os responsáveis pela implantação de uma verdadeira mentalidade regional, pronta a defender, documentar e promover seus valores, preservando-os de influências e de vinculações gratuitas, porém sem xenofobia nem isolacionismo”; FERREIRA, Ennio Marques. “Humberto Espíndola”. In: _____. *40 anos de amistoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p.66.

⁴² FIGUEIREDO, *op. cit.*, p.191.

⁴³ UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: SEC, 1975, p.11.

⁴⁴ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL, *op.cit.*, 2004a. O registro de Espíndola nesse documento altera o nome da exposição de “artistas” para “pintores”, um deslize semântico apoiado no fato de que a pintura fora a técnica predominante naquele evento.

⁴⁵ *idem.*

⁴⁶ UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, *op.cit.*, p.12.

⁴⁷ FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006, p.33.

⁴⁸ UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, *op.cit.*, p.11.

⁴⁹ *idem*, p.13.

⁵⁰ Depoimento de Humberto Espíndola; ROSA, M.; MENEGAZZO, M.. & DUNCAN, I., *op.cit.*, p.248.

⁵¹ “Bovinocultura, a sociedade do boi”, de Frederico Moraes, publicado em 13 de janeiro de 1969 no Jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro, *apud* FIGUEIREDO, *op.cit.*, p.192.

⁵² FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Humberto Espíndola: 20 nos de Bovinocultura*. Texto de Clarival do Prado Valladares (1972). Campo Grande: FCMS: MEC, 1987, p.24. “Na Bienal de Veneza, a idéia do trabalho foi a mesma, porém o formato e a iluminação lembravam mais um túmulo egípcio violado. Os chifres enfileirados, como uma grande assembléia protegiam o altar, onde estavam penduradas paramentas de couro.”; ROSA *et all*, 1992, p.253. Nesse mesmo período, Espíndola organizou a Exposição “Referências Pantaneiras na Pintura de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul”, no Paço das Artes, em São Paulo, em 1988. A exposição também foi apresentada em Cuiabá (Museu de Arte e Cultura Popular da FMT), Campo Grande (Centro Cultural) e no Rio de Janeiro (Solar Grandjean de Montigny); *idem*.

⁵³ FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, *op.cit.*, 2006, p.41.

⁵⁴ O MARCO possui outras 9 obras do artista em seu acervo.

⁵⁵ A primeira exposição organizada pela Fundação Cultural do Mato Grosso do Sul foi de Humberto Espíndola, cujo tema era a divisão do estado; *idem* p.24.

⁵⁶ MUSEU DE ARTE CONTEPORÂNEA DE MATO GROSSO DO SUL. *Divisão de Mato Grosso quadro a quadro*. Texto de Maria Adélia Manegazzo. *Folder* de exposição. Campo Grande: FCMS, 2007.

⁵⁷ *apud* ROSA *et all*, 1992, p.250.

⁵⁸ FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, *op.cit.*, 2006, p.38.

⁵⁹ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL, *op.cit.*, 2004a.

⁶⁰ Sobre o assunto, parece que estamos ainda num registro romântico. As imputações contra a população indígena do estado são midiática e historicamente visíveis, contudo há uma

celebração do passado ameríndio como herança idílica. Parece-me que o apelo a esse passado indígena opera naquilo que Catroga define como *re-presentificação*, ou seja, a memória é constituída por liturgias narrativas que operam no jogo seletivo que elege o que pode ser “lembrado” para inventar o que pode (ou deve) ser esquecido; CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Portugal: Quarteto Editora, 2002, p.23.