

O CORPO: MODOS DE USAR (SEGUINDO INSTRUÇÕES MATO-GROSSENSSES)

Célia Maria Domingues da Rocha Reis¹

RESUMO: Este trabalho analisa obras literárias e plásticas, produzidas em Mato Grosso, que destacam representações do desempenho do corpo, presentificado ou sugerido, em relações sociais e midiáticas. Tal desempenho será considerado valor de testemunho para a compreensão de aspectos da arte moderna e contemporânea, por meio das narrativas que as obras tecem, de culturas que se interpenetram e provocam diferentes posicionamentos, comunitários, individualistas, virtuais, em representações realistas ou não, com variabilidade de material e suporte.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e artes plásticas, representação artística do corpo, sociedade e mídia.

ABSTRACT This study examines literary and plastic works that highlight representations of body performance that are materialized or suggested in social and media relationships. These performances are considered valuable evidence in understanding aspects of modern and contemporary art, through both the narratives woven by the works and the cultures that interpenetrate and determine different positions and community relationships, or individualistic and virtual postures, in (non) realistic representations, with variability of materials and support.

KEYWORDS: Literature and plastic arts, Artistic representation of the body, Society and media.

¹ Docente do Curso de Graduação em Letras e Pós-Graduação- Mestrado em Estudos de Linguagem, do Instituto de Linguagens/Universidade Federal de Mato Grosso. O presente trabalho é parte da pesquisa de pós-doutorado intitulada *De poesia e de pincéis: um perfil poético-pictórico de Mato Grosso*. celiadr@uol.com.br

A arte, pela sua natureza plurissignificativa, é fruída e estudada por enfoques diversos, consoante a diversidade de leitores, cada qual com uma tônica existencial, experiências particulares, que os fazem olhar, em suas manifestações, para este ou aquele detalhe, situação, cenário, personagem, cor, linha, ritmo, enredo, superfície, volume, verso, som, luz, sombra etc. É o leitor que estabelece os sentidos das obras, que lhes confere o seu estatuto de arte. Não há arte sem leitor. O criador de arte é um leitor *a priori*.

Nesse sentido, no presente trabalho, o olhar direcionado a algumas obras de arte mato-grossenses incidirá sobre o corpo humano.

O que é o corpo? O corpo é o que se mostra. É a “visão do imediatismo dos acontecimentos”; “o desempenho corporal é, em tempo real, uma colisão entre a literalidade do acontecimento e a atualidade imediata do pensamento” (JEUDY *apud* COCCHIARALE e MATESCO, 2005, p. 104).

Pelo viés de corpos tornados arte, em linguagens artísticas variadas, com diferentes suportes – versos, tintas, tecidos, papel, recursos virtuais -, é possível observar que a produção artística local mostra criativamente a atuação deles na construção da história do espaço, por condições geográficas, climáticas, pela diversidade étnica. E fatores daí decorrentes, crenças, mitos, soluções encontradas para as angústias e dificuldades cotidianas que contribuem para a formação e desenvolvimento da cultura, de modo a explicar que o regionalismo se revela, talvez, mais como atitude espiritual, menos como tema, mais fecundamente por meio da arte, menos pela seqüidão dos registros técnicos. É nesses termos que Câmara Cascudo aconselha aos seus pares - antropologistas e etnógrafos -, de modo muito bem humorado (1983, p.75), que sejam “bons poetas”, ainda que sem fazer versos, haja vista que, desprovidos de sensibilidade e metáfora na captação e “comunicação fiel e positiva” da realidade, “os trabalhos perdem a graça verídica, a possibilidade justa, a idéia da vida, valendo pela glacial explanação verídica, relatório de autópsia”, renunciando “ao direito natural da vibração e do entusiasmo”. Cascudo conclui seu argumento fazendo recorrência mitológica e incisiva: “Não me digam que a Ciência é nua e despida de

ornatos e galanterias porque a Deusa Minerva, que devia entender dela, despojando-se das vestes, alguma vez o fez para disputar um concurso de beleza”.

Tomo o sentimento expresso de “vibração e entusiasmo” para pensar as obras de arte literárias e plásticas selecionadas, em três situações – corpos *calientes*, corpos dançantes, corpos em rede. São corpos presentificados ou sugeridos; integrais ou fragmentados; que se reconhecem como arte, metacorpos, ou não; solitários ou em relações comunitárias; reais ou virtuais. Tal desempenho será considerado valor de testemunho para a compreensão, além de aspectos histórico-culturais, da arte moderna e contemporânea, por meio das narrativas que cada uma recolhe de si, de sua memória, tradição e atualidade. E tece.

1. Corpos *calientes*

O sol é um labirinto que, ao ser visto por debaixo, se ilumina.

A intensa fascinação do frontal.

A revelação excessiva.

O sentido de alcançar que existe no centro.

(DIAS-PINO, “Calor cuiabano”, 1982, p.130)

Nos versos acima, Wladimir Dias-Pino, artista mato-grossense a quem se atribui o percurso de pesquisa estética que resultará no *poema/processo*, contemporâneo da poesia concreta, poetiza a perspectiva do artista na tomada do objeto de contemplação, o sol, metáfora de *labirinto* – lugar de recorrência mitológica, de ampla extensão, onde é possível perder-se. Em versos breves, concisos, assertivos, com predicação vigorosa, de deslumbramento - *intensa fascinação, revelação excessiva* -, indica a intensidade da luz e irradiação do calor, que excedem. Uma hipérbole que intenta, com os poucos recursos da escrita, ter alguma equivalência com o “calor cuiabano”, título do poema.

Materializar em poema a própria posição em que narra, o que há sob o campo de visão do artista e o efeito que daí se obtém, é uma atitude artística moderna e constitui uma face do estilo do poeta, a de apresentar as etapas da criação, o processual, na exploração das múltiplas potencialidades

do objeto, que implicam também o desenho da participação do sujeito fazedor, criador e do sujeito consumidor (DIAS-PINO, 1982, p.94-5).

Sentindo o tempo cíclico, cronológico, a cuiabana Marilza Ribeiro apresenta o clima construindo imagens antropomórficas, exuberantes:

A hora do meio-dia
se contorce, incandescente.
É o instante em brasa
um parto de fogo
no espaço denso de luz.
Cuiabá é povoada pelos deuses solares.
É a capital do astro-sol
território que explode
numa risada tórrida, debochada.

O sol que sangra fogo, líquido rubro
fluindo pela guela escancarada
da terra quente
corpo em labaredas
a embrulhar em roupagens vermelhas
sua tensão urbana na insanidade feroz (...)

(RIBEIRO, "A hora solar", 1997, p.06)

Os versos trazem muitos deslocamentos consequentes, em imagens intensas, metamórficas, que revelam o *quantum* de calor o eu enunciante está sentindo.

Na primeira estrofe um paralelismo sintático integra tempo-espaço - *É o instante em brasa/(...) É a capital do astro-sol-*, e aproxima espaço superior e inferior, movimento vertical, atmosférico - *espaço denso de luz-*, para movimento horizontal, algo que desce e se espalha no *território, terra*. Pela aliteração, *luz-líquido*, é mostrada a transformação da matéria – uma licença poética solicitada à ciência-, por motivo da geração de energia termal. Estabelece-se uma relação, com certa sensualidade, de doação e recepção, o *líquido rubro flu[i]j pela guela escancarada da terra*, terra personificada, quente, infernal. Movimento endógeno (interior), e exógeno (exterior), o *sol sangra, flui pela guela (...)* da terra, e a *embrulha em roupagens vermelhas, um corpo em labaredas*, outra transformação da matéria.

As imagens são irônicas, mas possuem um grau de tragicidade nesse profundo desconforto do corpo, nesse suplício. Sobretudo, na mistura das tensões físicas com as sociais, urbanas, em seu movimento ininterrupto mecânico, de produção, de aceleração. Aí os corpos sólidos se fundem numa grande massa, formando um todo diluído, homens perdidos de si, insanos, destituídos de valores humanitários.

As imagens abrasivas de Marilza, representadas no corpo ardente da terra, foram retratadas pelo artista plástico Benedito Nunes, que teve alguma compaixão e botou ali um prenúncio de chuva.

O artista não está olhando para o sol, para cima, como o fez Wladimir, nem dentro do ambiente, como Marilza, mas narra com um distanciamento que permite enquadrá-la em um plano geral: é um cenário urbano.



Benedito Nunes. Cuiabá 40 graus. 0.90x140cm. 1985. Sintética s/ tela.

O cenário se compõe por três partes bem definidas. Uma faixa mediana, a cidade, com prédios, torres, casas, que apresentam contornos definidos, e eventuais pinceladas verdes ladeando prédios, representando árvores movidas pelo vento que geralmente precede as tempestades. Ocupando a maior parte do quadro está o céu, em vários tons de azul, com pinceladas em várias direções, com um clarão luminoso, um raio à direita cortando diagonalmente

o céu e alcançando a terra, e imagens fantasmagóricas, à esquerda, que conjugam nuvens, formas de árvores, entre outros elementos. A terra ocupa a parte inferior, uma faixa de extensão significativa em altura e comprimento, envolta nas *roupagens vermelhas*.

É um quadro visualmente agradável, com suas cores fortes, e revelador do lugar do artista: o distanciamento não impede o sentimento térmico.

2. Corpos dançantes

Em uma segunda modalidade, temos obras que mostram o corpo dançante, em movimento combinado e artístico, em modalidades nascidas, por exemplo, da necessidade de diversão, nas quais homens de distantes lugares se reuniam, como nas regiões onde havia veios auríferos e outros minérios preciosos, em Mato Grosso, estabelecendo eles mesmos suas regras de trabalho e lazer. É o que observamos com o cururu, denominação que Câmara Cascudo atribui hipoteticamente à tribo Bororo, por praticarem uma cerimônia ritual e funerária que chamam de “bacururu”².

Marilza Ribeiro assim determina o seu nascedouro em poema:

O cururu é uma dança exclusivamente masculina. Irrompeu entre os homens quando no passado se embrenhavam pelas matas seguindo o desejo dos sonhos, buscando escavar o chão e os rios, à procura de riquezas escondidas. Entrelaçando as solidões, criaram as rodas de desafio do verso e do som.

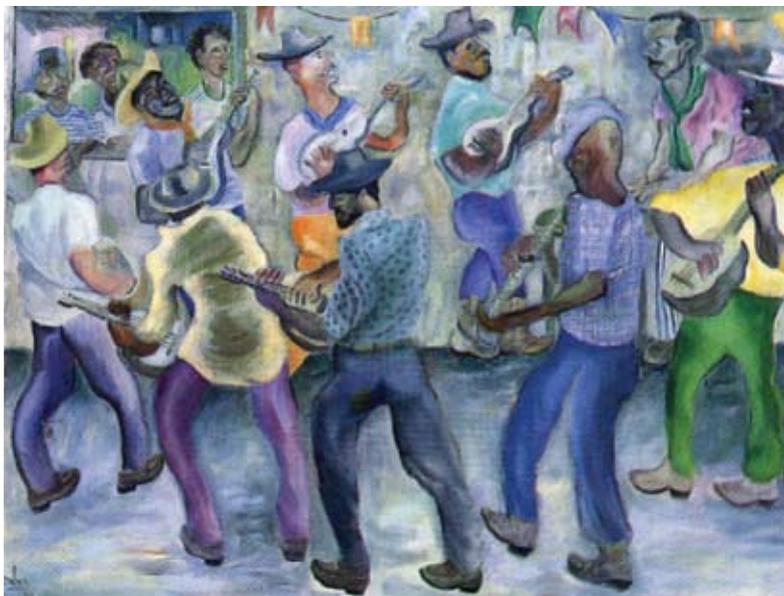
A viola de cocho acompanha as batidas dos pés no ritmo do canto e da fala curureira. Percussão corporal a ressoar o queixume da ausência amorosa ou a afirmação de resistência e coragem. Abrigando nos braços a viola feita com madeira do sarã da beira dos rios, os cantadores vão parindo a poesia da convivência e da ramificação do sentido. Sarã, sarandi, ciranda...

(RIBEIRO, XVII, s.d.)³

2 Algumas informações sobre o cururu, incluindo esta, de Câmara Cascudo, dadas na análise, foram retiradas do site <http://www.fortunecity.com/campus/anthropology/275/danca.html>

3 Este poema foi retirado da obra inédita *Costo de bocaíva com picumã*, cujas páginas não são numeradas e os poemas aparecem intitulos com algarismos romanos maiúsculos.

E a artista plástica Dalva de Barros em pintura primitivista:



Dalva de Barros. Curureiros. Óleo s/ tela. 60x80cm. 1990.

A pintura fixa a coreografia em roda dinâmica, sentido horário, em provável evento noturno, como revela o tom predominantemente cinza-azulado da tela, com integrantes com instrumentos nas mãos, a viola de cocho⁴, o ganzá⁵, e um pandeiro, chamado adufe ou adufo⁶.

Os versos⁷ seguem a trilha e escava com os homens, dos mais diferentes lugares⁸, suas intenções, *sonhos*, sofrimentos

4 Instrumento típico do Estado de Mato Grosso. Ele é feito riscando-se o contorno de um molde de viola sobre um bloco de madeira - *sará da beira dos rios*, disse a poeta-, que vai sendo esculpido até tomar o formato adequado.

5 Da família do reco-reco. Instrumento de percussão feito de taboca, com três ou quatro rachaduras no sentido longitudinal, dependendo do seu diâmetro, cujo objetivo é o de não permitir o abafamento do som. O som é produzido pelo movimento de ida e volta de um pedaço de osso de costela bovina sobre as ranhuras, que “raspa” o instrumento. Hoje encontra-se ganzá com ranhuras substituídas por mola (de mais ou menos 15mm de diâmetro), amarradas nas pontas da taboca e raspadas da mesma forma. É um instrumento cujo som se produz de outras formas, de improviso, como raspar um prato esmaltado com garfo ou colher.

6 Feito de couro animal e “platinetas” de tampinhas de garrafa, moedas furadas ou pequenos discos de lata recortados. Atualmente não é muito usado no cururu.

7 Observando que na tela só há figuras masculinas, referência similar no poema, pode-se dizer que os artistas usam aqui de uma licença poética (devem ter considerado a dança na sua origem), pois a história registra que é masculina na ‘maioria das vezes’.

8 Instrumentos e músicas nesse Estado surgiram da junção da prática local de índios, negros escravos e brancos colonizadores, desde a fundação das cidades à beira dos rios e, no processo de colonização, por meio da prática de imigrantes argentinos, uruguaios e paraguaios, que chegaram até a região pelo Estuário do Prata (séc. XIX), sobretudo após a Guerra do Paraguai -, que popularizaram instrumentos como piano, violão, violino, flauta etc, até então usados pela sociedade imperial, mas que, naqueles países, eram também usados popularmente.

amorosos, seu destemor e *resistência* - sua trajetória -. Por isso eles não executam seus instrumentos, mas os *abriga[m] nos braços*, como filhos que eles mesmos geraram, *a viola fei/ta com madeira do sarã da beira dos rios*, cantando suas toadas (letras) de improviso, de dois e dois em *desafio*, ou de amigos, quando estes não estão presentes. Há um movimento simultâneo e de entrega: no/do instrumento, do pé - com passo simples, batido com força no chão, de alternância entre o esquerdo e o direito, a partir dos quais fazem o que querem, ajoelham-se, dão rodeios completos, “floreiam” o movimento (fazem “frô”)-, da *percussão corporal, parindo a poesia da con-/vivência e da ramificação do sentido*. No cenário de extremas dificuldades, rivalidades, doenças, mortes, enriquecimentos ilícitos, desbaste da natureza, diversidade étnica, o inquieto homem havia que *enlacha[r]* sua *solidão* com o próximo para manifestar alguma alegria, *como se a dor/de repente/ virasse música*, disse Marilza Ribeiro em outro poema⁹. Em razão disso, a temática da cantoria é bem mais extensa que aquela recortada pela autora nos versos, podendo ser de religião, de política, entre outros que sejam do conhecimento dos cantadores.

3. Corpos em redes

3.1 rede lavrada

Após a lida diária, a dança e a cantoria no lazer partilhado, há que vir o repouso do corpo, na rede de dormir, objeto obrigatório para exploradores, sertanejos, índios, a população em geral de Mato Grosso e de todo o país: é um “costume nacional”, diz Câmara Cascudo no estudo especialmente dedicado às *Redes de dormir – uma pesquisa etnográfica* (1983, p.19), reiterando, com Bruno Schier, que é preciso desenvolver o hábito de considerar o “valor testemunhal” dos fenômenos cotidianos, a sua informação para a História da civilização (p.5):

*O balanço da rede, de tardezinha, contém o aconchego
do sono, do descanso. E até pode mesmo*

⁹ Poema XXIII, da obra *Gosto de bocaiúva com picumã*.

empurrar o deslizamento da prosa entre as pessoas na explicação do acontecido ou no pontear do espreguiçamento das palavras que vão sendo o dizer por dizer.
(RIBEIRO, IX, s.d.)¹⁰

Encontramos aqui palavras se ‘espreguiçando’, alongando-se sem tino, na contramão da pressa, no distanciamento da produtividade capitalista. Ou, no relaxamento do corpo, na preguiça, e no prazer dos sentidos, do olfato, do paladar, nas amplas e abertas varandas na arquitetura das antigas casas cuiabanas:

Sentir o perfume das flores das trepadeiras na varanda aberta, no balanço da rede, mais ainda tomar um licor de figo no estalo da língua é mais do que favorecer o desalinho da preguiça e perambular pelas passagens dos contentamentos. (RIBEIRO, XVI, s.d.)¹¹

A rede coloca-se como um lugar de muitas gradações dos “contentamentos”. O corpo em repouso permite que a poesia do entorno seja sentida, e o seja mais plenamente. Nos exemplos citados, a rede traz a “preguiça”, como uma forma de prazer do corpo.

A preguiça é um tema recorrente. Há que ressaltar uma certa preguiça tematizada, como a que vai nos versos de Silva Freire, informada ironicamente na conversa ao pé da cerca que dividia as residências e que, pela sua pouca altura e dimensão, permitia a livre comunicação da vizinhança:

- *filosofando na conversa-de-cerca-Lourenço*
IV | - *ocê tá bem disposto, desde ostrodia, faz ginástica?*
| - *da rede-prá-cama, da cama-prá-rede...*
| - *num esforça tanto....!*
(FREIRE, 1999, p.252)

A hifenização cria o efeito do embalo contínuo, do tempo passado na indolência. Só por curiosidade, é interessante observar que a preguiça mato-grossense é famosa, valendo a pesquisa *Vadiagem ou trabalho ordeiro? Uma visão sobre o tra-*

10 Ibidem.

11 Ibidem.

balhador mato-grossense (1999), de Neuza Maria Erthal Kerche, no qual ela busca razões históricas para explicar que não se trata de ócio ou vadiagem a postura de recusa ao trabalho, mas de uma recusa à degradação e aviltamento da sua vida que, pressupunham, causava o trabalho regular e dirigido, associado até o fim do século XIX com a idéia de escravidão¹². Com a subsistência garantida pela pesca, caça, pequenos plantios, os homens pobres e livres não tinham interesse pelos salários que o mercado de trabalho poderia lhes oferecer.

Os homens pobres e livres, na medida em que a escravidão fosse o referencial do processo produtivo, só poderiam conceber o trabalho organizado como a forma mais degradada de existência. Assim, tentavam escapar de todas as maneiras desse tipo de trabalho, passando a serem vistos (...) como vadios e imprestáveis (...). (KERCHE, 1999, p.79-80)

Em outro senso, a rede é o espaço do encontro sensual:

Os corpos dos amantes, se revirando na rede larga e colorida, parecem bem longe da calmaria do cerrado, enrolados que estão no fogo dos afobamentos.
(RIBEIRO, XXIV, s.d.)¹³

A intensidade do ato é apresentada por antítese de sonoridade e movimento – há uma calmaria no ambiente que contrasta com o *fogo dos afobamentos* do par amoroso-; e pela própria descrição da rede, *larga*, a extensão da emoção, e *colorida*, com destaque para o *fogo*, composto por gradação cromática, metáfora do desejo que vai ali envolvendo os corpos.

A rede então, mais que um acessório indispensável, torna-se uma *pele de uso noturno / que ao embalar / se amolda ao corpo / para melhor embalsamá-lo*, diz o paraibano E. Ponce Leon (“Pele noturna”, 2003).

12 Pela evidência dos fatos, a autora conclui que isso ocorreu no Brasil, de modo geral.

13 In: *Gosto de bocaiúva com picumã*.

Aproveitando a metáfora desses versos, apresento as redes do artista plástico Benedito Nunes, que traz essa *pele* assimilada ao corpo:



Benedito Nunes. *Barulhos de redes.* 2006. Óleo s/ tela. 70x100cm

Diversificada em cores, dimensões, posições, apresentando sonoridade, graficamente registradas. Estão geograficamente atrelada uma à outra, sustentadas por hastes desfiguradas e vacilantes, irreais na proporção do realismo das redes, simbolismo que torna possível uma contextualização da situação instável dos curureiros e outros tipos da terra, com os seus temas existenciais, chegantes e habitantes das regiões fronteiriças, desde os primórdios dos processos de exploração de recursos naturais e ocupação de território, até o contemporâneo aflito da tecnocracia. A rede vermelha, ocupando o centro do quadro, contém mais peso, está mais côncava, e parece concentrar próximo a si todo o som impresso graficamente. Ela está no meio das redes azul e amarela mescladas com o branco, e uma outra rede frontal em azul, uma equação interessante e proporcional, pois, misturados, azul e amarelo resultam no vermelho (PEDROSA, 1982), uma indicação de que, no contexto histórico, as situações se imbricam como causa e consequência. As cores lisas compõem, em sua inteireza,

tons mais primitivos, enquanto as demais, quadriculadas, aparentam maior grau de civilidade, já apresentam uma complexidade em sua trama, um jogo visual.

O termo “rede”, representando corpos, abre um leque semântico de relações, uma derivando da outra na sua idéia de ‘entrelaçamento’, como nesta instalação de Almira Reuter, uma rede feita em juta, na qual ela aplicou outros tipos de tecidos, pintou e fez a varanda. Esse objeto foi colocado em exposição num suporte de ferro permitindo que a rede ficasse exposta no meio do salão:



Almira Reuter. 2000. *Procura de Paz*. Instalação 1.0 x 1.40.

Há nesta rede uma composição de quadros, cada qual com uma proposta de manifesto de paz, de denúncia. Em destaque, o quadro com quatro crianças de mãos dadas, alternadamente de frente e de costas, uma possibilidade de ampliação do campo de visão, empunhando nos extremos uma pequena bandeira branca; no lado esquerdo do quadro central, imitando um aro, há um arame envolvendo o pescoço de um negro, ligado a uma seqüência de três aros coloridos, presos a um quadro com moldura dourada no qual se estampa um ramo verde, o código que anunciou a Noé o fim do dilúvio. Mas, neste caso, tal anúncio se apresenta como ficção, como arte do imaginário emoldurado e longínquo, que se esvai pelo espaço, como uma pipa; no terceiro, há cães com bocas abertas; na triangulação do lado direito, há o verde ecológico, tudo em meio à flamejante franja negra da destruição iminente. O paradoxo é pensar que, no lugar do repouso – a rede-, foram colocados personagens em situações

que impelem à saída do repouso. A rede está ocupada e não há que deitar, não há que se tranqüilizar: é preciso desatar as correntes que nos prendem no ontem, nas ditaduras e normas que atentam contra a vida.

3.2 rede midiática: corpo tecnológico

Refletindo a cultura global, contando a história contemporânea planetária, há a *net*, rede de contatos virtuais, novo modo de relação entre os corpos, novo modo de fazer cultura, marcada pela superação geográfica, temporal, por novos valores, percepções, com processos que considera extrema heterogeneidade, intersecção, fragmentação, compartilhamento, e que guarda a memória em arquivos.



Waldemar Souza Machado. *Adolescência.*
Acrílico s/tela. 1.05 x 1.20. 2000.

Trata-se de uma leitura crítica das relações humanas com o mundo da informação automática. O organismo humano, privado de sua forma convencional, é representado em dimensões virtuais por linhas curvas, sinuosas, que não se fecham, integrando-se ao ambiente, onde tudo é virtual, menos o computador (tela, teclado, cpu, mouse, cds e, requinte de mídia, uma garrafa de refrigerante, que parece ser uma coca-cola), mostrando uma clara inversão de valores. O corpo adere à compleição da máquina e do

ciberespaço (espaço virtual, onde as pessoas se relacionam virtualmente, por meios eletrônicos), de onde imergiu.

Outra leitura crítica, em versos:

Escuto as horas que gritam o amanhã.

Atravesso experiências velocemente para tocar nas ocorrências vindouras.

Eu te conheço provisoriamente porque preciso viajar em breve.

A nova síntese da experimentação antecipada controla a minha vida.

Posso dessensibilizar meu ser (...)

(RIBEIRO, “Passageiro”. In: Textura solar, s.d., p.14)

Afirma ousadamente Lúcia Santaella (*apud* COCCHIA-RALE e MATESCO, p.130-1) que “tudo isso torna o corpo permeável e sem fronteiras abalando as antigas e estáveis relações binárias entre mente e corpo, cultura e corpo, cultura e natureza”. Para ela, o corpo, ocupando lugar central desde as vanguardas estéticas do século XX, “foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo (...) para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema (...) a ser explorado sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a [sua] impressionante plasticidade e polimorfismo (...). É o corpo como algo vivo, na sua vulnerabilidade, seu estar no mundo, suas transfigurações, que passou a ser interrogado”.

Essa indagação ao corpo pode ser vista na composição da cabeça, no quadro de Waldemar Machado, composta por um ponto de interrogação, cuja parte de baixo, é vermelha, compondo o coração.

O modo como se articulam os versos, quase um prosa poética, a sua extensão e pouca agilidade pelo emprego de muitas palavras polissílabas e períodos subordinados, não evidenciam a temática da aceleração. O que se evidencia é o artificialismo da situação do eu que não vive o próprio ritmo, a própria realidade, mas um ritmo exterior parasitário que lhe é imposto e direciona sua existência, seu corpo, e que não lhe permite um estado de melhora, modo de usufruir beneficentemente dessas geniais conquistas tecnológicas (REIS, 2006) A “velocidade metabólica” é substituída pela velocidade tecnológica, de valor supremo”, tornando necessário o investimento contínuo nas próteses de deslocamento e nas máquinas de visão, (...) a energia cinética de corpos

automotivos cada vez mais sofisticados e (...) a transferência do olhar por meio dos dispositivos eletrônicos”¹⁴ .

Considerando as diferentes formas de tematização do corpo, verificamos como os artistas aproveitam o que sua época lhes oferece, tema, material, tecnologia, como indagam sobre fronteiras do real, do imaginário, do virtual, e se colocam na vanguarda, inventariando novas formas de compreensão do mundo, de consciência individual, coletiva, global.

Nesse sentido, pensar o que é arte, da modernidade aos dias de hoje, é considerar todo um contexto que inclui materiais, processo, público, permanência, veiculação, arte confundida com vida. Arte que não está nos objetos definidos como artísticos, valiosos, disse Amélia Arenas (1994, p.36), mas na capacidade que alguns objetos têm de despertar em nós uma inquietação, uma modulação, um tumulto.

Referências

ARENAS, Amélia. Departamento de Educação do MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) O que é arte moderna? E outras perguntas difíceis. IN: Revista **Papers**. Programas Educativos de la Fundación “La caixa”. Barcelona: Maio/1994, p.35-41.

COCCHIARALE, Fernando e MATESCO, Viviane. **Corpo**. Anais da exposição **O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira**, do seminário **Corpo representado** e do evento multidisciplinar **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

DIAS-PINO, Wladimir. **A separação entre Inscrever e Escrever**. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.

FREIRE, Silva. **Águas de visitação**. Cuiabá: ADUFMAT, 1999.

FURTADO, Fernando Fiorese. A literatura e o fim do real. In: **Ipotesi**. Revista de Estudos Literários da UFJF-MG, 2(2):63-88, 1999.

KERCHE, Neuza Maria Erthal. **Vadiagem ou trabalho ordeiro?** Uma visão sobre o trabalhador mato-grossense. 2ed. Cuiabá: Centro América Gráfica e Editora, 1999.

MARTINS, José de Souza. O tempo na fronteira. In: **Tempo social**. Revista de Sociologia. Usp. São Paulo, 8(1):25-70, maio/1996.

¹⁴ No artigo “A literatura e o fim do real” (1999, p.74), Fernando Fiorese Furtado analisa as possibilidades da literatura, palavra artística que necessita de tempo para reflexão, diante do império da velocidade e da imagem, que reduz o signo ao mínimo necessário, e mesmo o exclui, de modo a ganhar tempo na apreensão das intenções do que se quer veicular, o que não coloca em prejuízo o desempenho da massa.

DIAS-PINO, Wladimir. **A separação entre Inscrever e Escrever**. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 3ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda/Ed. UnB, 1982.

REIS, Célia Maria Domingues de Rocha. **Sociedade, Erotismo e Mito**: a poética temporal de Marilza Ribeiro. Cuiabá: EDUFMT/Entrelinhas, 2006.

RIBEIRO, Marilza. **Textura solar**. s.d. Inédito.

_____. **Gosto de bocaiúva com picumã**. s.d. Inédito.

_____. **Cantos da Terra do Sol**. Cuiabá: s.e., 1997.

SANTOS, M., SOUZA, M. A A de, SILVEIRA, M.L.(Org.). **Território**. Globalização e fragmentação. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 45-50.

SILVA, Inácio de Assis (Org.). **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo: EDUNESP, 1996.

Webreferências

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Rede de dormir** – uma pesquisa etnográfica. 2ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF; Natal: UFRN, 1983. Disponível em: <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/cascudo/ccrdredededormir.htm>. Acesso em 2007.

Principais danças e ritmos de Mato Grosso. Disponível em: <http://www.fortunecity.com/campus/anthropology/275/danca.html>. Acesso em 2007.

PONCE LEON, E. **Lições da insônia**. João Pessoa: Manufatura, 2003. Disponível em: http://antoniomariano.weblogger.terra.com.br/200406_antoniomariano_arquivo.htm. Acesso em 2007.

HANNERZ, Ulf. **Fluxos, fronteiras, híbridos**: palavras-chave da antropologia transnacional. Revista *Mana*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em 2007.

Créditos Iconográficos

Fig. 1 - Dalva de Barros. **Curureiros**. Óleo s/ tela. 60x80cm. 1990.

Fig. 2 – Benedito Nunes. **Barulhos de redes**. Desenho a óleo s/ tela. 70x100cm. 2006.

Fig. 3 – Almira Reuter. 2000. **Procura de Paz**. Instalação 1.0 x 1.40.

Fig. 5 – Waldemar Souza Machado. **Adolescência**. Acrílico s/ tela. 1.05 x 1.20. 2000.