

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Estudos Teóricos nas Artes Visuais do Nordeste

Neila Dourado Gonçalves Maciel

O UNIVERSO POÉTICO-MÍTICO DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

Salvador
2009

Neila Dourado Gonçalves Maciel

O UNIVERSO POÉTICO-MÍTICO DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Salvador
2009

M152 Maciel, Neila Dourado Gonçalves Maciel.

O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira / Neila Dourado
Gonçalves Maciel. – 2009.

177 f. : II

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas
Artes. 2009.

1. Oliveira, Raimundo de. 2 Pintura – Bahia. I Gonçalves, Rosa Gabriella de
Castro. II Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III Título.

CDU : 929:75

CDD : 929:750

TERMO DE APROVAÇÃO

NEILA DOURADO GONÇALVES MACIEL

O UNIVERSO POÉTICO-MÍTICO DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 19 de junho de 2009

Banca Examinadora

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves – Orientadora _____
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Angela Azevedo Silva Balloussier Ancora da Luz _____
Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Eugênio de Ávila Lins _____
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal
Universidade Federal da Bahia

A Sirley, minha mãe, por sempre ter acreditado em mim,
dando asas a todos os meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

A minha família, que sempre me deu incentivo e amor.

A André, meu companheiro, pelo apoio fundamental, pelas reflexões, força e ânimo nos momentos difíceis.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, a sua coordenação, funcionários e professores doutores.

À Escola de Belas Artes, a sua diretoria e aos seus funcionários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de estudo no primeiro ano da pesquisa.

Aos colegas discentes do Mestrado.

À Profa. Dra. VigaGordilho, pelo apoio, incentivo à minha entrada no Mestrado e, sobretudo, pela generosidade em compartilhar tantos saberes e afeto.

À Juraci Dórea, Juarez Paraíso, Mário Cravo Júnior e Oleone Fontes, pela prontidão em atender-me e no favorecimento do desenvolvimento da pesquisa.

Ao Museu de Arte da Bahia, a sua direção e aos seus funcionários, especialmente, a Celene, que me confiou, durante tanto tempo, seu livro *A via crucis de Raimundo de Oliveira*, fundamental para essa pesquisa.

Às Bibliotecas da UFBA (Universidade Federal da Bahia): Belas Artes e Central, da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana), do CUCA (Centro de Cultura e Arte) e da Biblioteca Municipal de Feira de Santana, assim como, à Biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

À Mariela Brazón Hernandez, pela orientação quanto à metodologia utilizada na pesquisa e pelas trocas de informações informais, que muito me estimularam.

À Cleifson Dias, pelo auxílio na impressão final.

A todos os amigos e amigas que, de uma forma ou de outra, me ajudaram a concluir essa pesquisa.

Ah!, cresce teu nome, Raimundo, pelo mundo afora, pela costa do Brasil e seu sertão, pelos caminhos do estrangeiro. Os teus quadros vêm se desdobrando em cores e em figuras, em emoções; de cada estrela que pintastes nasce uma constelação, de cada flor nasce um jardim, de cada profeta um povo inteiro, nascem de teus quadros a alegria e a beleza. Pelo mundo afora, por este vasto mundo tão pequeno, teus quadros – tua luz deixada aos homens – vão comovendo e melhorando as gentes.

Jorge Amado, 1966

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo central adentrar no universo poético-mítico da produção do artista plástico baiano Raimundo de Oliveira, nascido em Feira de Santana em 1930 e, morto em Salvador em 1966. No intuito de compreender seu processo criativo, analisar como se deu a construção de seu repertório de signos tão singulares e tão significativos a partir de uma resignificação da cultura popular, estabelecendo possíveis relações com outros artistas e com as manifestações festivas e religiosas que o artista vivenciou. A pesquisa está dividida em três capítulos, nos quais se procurou balancear o contexto histórico da formação da identidade nacional entre os séculos XIX e XX, calcada na cultura popular, o surgimento do modernismo com seus ideais de ruptura, os quais no contexto brasileiro foram acrescidos da busca pelo caráter nacional, seguido por uma contextualização desse modernismo na Bahia, analisando as principais características que ligam os primeiros artistas modernos baianos, incluindo Raimundo de Oliveira, à valorização das manifestações populares assim como, a análise mais aprofundada das relações percebidas na sua poética. Para isso, foram apresentados vários pontos referentes à religiosidade vivenciada pelo artista destacando a hipótese de que o mesmo transfere para suas telas o desejo de permanecer num espaço místico e sagrado, evidência que pode explicar sua fixação pela temática religiosa. Foi escolhido o método iconográfico – iconológico de Erwin Panofsky para tentar construir a leitura do seu universo criativo, ou seja, todas as seções da pesquisa foram construídas para colaborarem no conhecimento dos fatores externos à obra de Raimundo, para enfim, entender as possíveis relações construídas a partir de tudo o que diz respeito aos elementos formais e, ao conteúdo de sua obra. O trabalho é finalizado com uma análise de duas pinturas, as quais narram a cena bíblica da *Última Ceia*, tentando com isso exemplificar as relações apontadas durante todo o estudo. Em seus resultados, o trabalho não buscou ser conclusivo, mas propositivo de caminhos a serem aprofundados e ampliados a partir das novas questões suscitadas.

Palavras chave: Artes Visuais. Arte Brasileira. Raimundo de Oliveira. Cultura popular brasileira.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a comme objectif central pénétrer dans l'univers poétique-mythique de la production de l'artiste plastique originaire de Bahia Raimundo de Oliveira, né dans Feira de Santana en 1930 et, mort dans Salvador en 1966. Avec l'intention de comprendre son processus créatif, analyser comme s'il a donné de la construction de son répertoire de signes aussi singuliers et aussi significatifs à partir d'une nouvelle signification de la culture populaire, en établissant de possibles relations avec autres artistes et avec les manifestations de fête et religieuses que l'artiste a vécu intensément. La recherche est se divise à trois chapitres, dans lesquels il s'est cherché à équilibrer le contexte historique de la formation de l'identité nationale entre les siècles XIX et XX, calquée dans la culture populaire, le bourgeonnement du modernisme avec leurs idéals de rupture, qui dans le contexte brésilien ont été augmentés de la recherche par le caractère national, suivant par une bientôt placée de cette modernisme dans la Bahia, en analysant les principales caractéristiques qui lient premiers artistes modernes originaires de Bahia, y compris Raimundo de Oliveira, à l'évaluation des manifestations populaires ainsi que, de l'analyse le plus approfondi des relations perçues dans sa poétique. Pour cela, ont été présentés plusieurs points afférents à la religiosité vécue intensément par l'artiste en détachant l'hypothèse dont le même transfère pour leurs écrans le désir de rester dans un espace mystique et sacré, évidence qui peut expliquer sa fixation par la thématique religieuse. A été choisie la méthode iconographique - iconologique d'Erwin Panofsky pour essayer de construire la lecture de son univers créatif, c'est-à-dire, toutes les sections de la recherche ont été construites pour collaborer dans la connaissance des facteurs externes à l'oeuvre de Raimundo, pour enfin, comprendre les possibles relations construites à partir de tout ce qui dit respect aux éléments formels et, au contenu de son oeuvre. Le travail est fini avec une analyse de deux peintures, qui disent la scène biblique du *Dernier Dîner*, en essayant avec cela d'exemplifier les relations indiquées pendant tout l'étude. Dans leurs résultats, le travail n'a pas cherché être concluant, plus stimulant de chemins à être approfondis et élargis à partir des nouvelles questions suscitées.

Mots-clés: Arts visuels. Art Brésilien. Raimundo de Oliveira. Culture populaire brésilien.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 PANORAMA HISTÓRICO DOS SÉCULOS XIX E XX.....	6
1.1 A <i>CULTURA</i> NA FORMAÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO.....	6
1.2 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: A NACIONALIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR.....	9
1.3 A ELABORAÇÃO DE UMA POSSÍVEL ESTÉTICA NACIONAL.....	20
2 OS DESDOBRAMENTOS DA ARTE NO SÉCULO XX.....	32
2.1 A ARTE MODERNA.....	32
2.1.2 Desdobramentos e deslocamentos de significados.....	37
2.2 A ARTE MODERNA NO BRASIL.....	42
2.3 A ARTE MODERNA NA BAHIA.....	51
2.4 A RELAÇÃO DA PRIMEIRA E SEGUNDA GERAÇÃO DE MODERNISTAS BAIANOS COM A CULTURA POPULAR.....	61
2.5 A BUSCA PELAS RAÍZES POPULARES EM OUTROS ESPAÇOS.....	70
2.5.1 O regionalismo nativista na América Latina.....	70
3 A OBRA DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA.....	74
3.1 UM MÍSTICO ENTRE OS MODERNOS.....	74
3.1.1 A Feira de Santana de Raimundo.....	79
3.1.2 Considerações sobre religiosidade popular.....	85
3.1.3 Aspectos medievais.....	86
3.1.4 Procissões, romarias, e outras manifestações religiosas do interior da Bahia.....	88
3.2 O UNIVERSO MÍTICO.....	92
3.2.1 Espaço, cultura e religião.....	92
3.2.2 Memória coletiva.....	102
3.3 A POÉTICA.....	104
3.3.1 A produção entre os anos de 1960 – 1965.....	107
3.4 ALGUMAS APROXIMAÇÕES.....	109
3.4.1 Rouault.....	109
3.4.2 A pintura etíope.....	110
3.4.3 A questão naïf.....	112
3.5 ANÁLISE ICONOGRÁFICA – ICONOLÓGICA.....	114
3.5.1 Interpretação de duas <i>Santas Ceias</i>.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	124
APÊNDICE A – Uma pequena biografia do artista.....	129
APÊNDICE B – Entrevistas.....	138
ANEXO 1: Cópias de convites de exposições.....	146
ANEXO 2: Cópia de um desenho feito por Raimundo de Oliveira, dado de presente à Juraci Dórea em 1965.....	150
ANEXO 3: Cópias de matérias em jornais.....	152
ANEXO 4: Cópias de matérias publicadas na Revista Veja.....	172

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Vítor Meireles. *Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo s/tela, 268 x 356 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes..... 23
- Figura 2 - Pedro Américo. *Casamento da Princesa Isabel*, 1864. Óleo s/ tela, 69 x 51 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis..... 23
- Figura 3 - Vitor Meireles. *Moema*, 1866. Óleo s/ tela, 129 x 190 cm. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo..... 26
- Figura 4 - José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1884. Óleo s/ tela, 167,5 x 250,2 cm. Rio de Janeiro, MNBA..... 26
- Figura 5 - Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo s/ tela, 270 x 165 cm. Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio..... 27
- Figura 6 - Almeida Júnior. *Violeiro*, 1899. Óleo s/ tela, 141 x 172 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado..... 28
- Figura 7 - Modesto Brocos. *A redenção de Cã*, 1895. Óleo s/ tela, 199 x 166 cm, Rio de Janeiro, MNBA..... 30
- Figura 8 - Kasimir Malevitch. *Cruz Negra*. 1915. Óleo s/ tela, 80 x 80 cm..... 39
- Figura 9 - Tarsila do Amaral. *Antropofagia*. 1929. Óleo s/ tela, 126 x 142 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky..... 47
- Figura 10 - Mário Cravo Jr. *Composição em espiral*. 1949. Latão e cobre. Não dimensionado..... 62
- Figura 11 - Carlos Bastos. *Nus*. 1946. Óleo s/ tela..... 62
- Figura 12 - Genaro de Carvalho. *A Martiniquenha*. Década de 1950. Óleo s/ tela. Roberto Alban Galeria de Arte..... 62
- Figura 13 – Carybé, Mário Cravo e José Cláudio no Candomblé de Tia Massi, Engenho Velho da Federação. 1949-1952. Foto: Marcel Gautherot. (CRAVO, 2001, p 67).. 63
- Figura 14 - Getúlio Vargas e uma Ialorixá no Palácio do Catete, RJ. Foto: Arquivo Lina B. Bardi. (RISÉRIO, 1995, p 167)..... 64
- Figura 15 - Raimundo de Oliveira. *Via Crucis*. 1962. Óleo s/ tela. 73 x 100 cm. Col. Afonso Brandão Hennel..... 69
- Figura 16 - Capa da revista *Amauta*, setembro de 1926..... 72
- Figura 17- Raimundo de Oliveira. *Feira*. Óleo s/ tela. 53 x 37 cm. S/ data. Col. José Carlos Valério de Carvalho..... 75

Figura 18 - Raimundo de Oliveira. <i>Cena de mangue</i> . 1953. Aquarela. 56 x 38 cm. Col. Dival Pitombo.....	75
Figura 19 – Raimundo de Oliveira. <i>Mulher com cachimbo</i> . 1952. Óleo s/ tela. 63 x 52 cm. Col. José da Costa Falcão.....	75
Figura 20 - Raimundo de Oliveira. <i>Pietá</i> . 1953. Óleo s/ tela, 155 x 105 cm. Acervo Galeria Bonino, RJ.....	76
Figura 21 - Raimundo de Oliveira. <i>Crucificação</i> . S/ data. Guache lavado, 44 x 31 cm. Col. Myriam e Carlos Fraga.....	76
Figura 22 - Raimundo de Oliveira. <i>Pietá</i> . 1957. Óleo s/ tela. 72 x 92 cm. Col. Desenbanco, Salvador, BA.....	77
Figura 23 - Raimundo de Oliveira. <i>Lava-pés</i> . 1957. 48 x 66 cm. Col. Gerard Loeb.....	77
Figura 24 - Raimundo de Oliveira. <i>Procissão</i> , 1957. Óleo s/ tela. 59 x 73 cm. Col. Antonio Gidi.....	78
Figura 25 - Antiga feira livre na Av. Getúlio Vargas, arquivo Juracy Dórea In GAMA, 1994, p. 54.....	81
Figura 26 - Antiga feira livre na Praça João Pedreira, arquivo Eduardo Antônio dos Santos Júnior In GAMA, 1994, p. 60.....	81
Figura 27 - Lavagem da Festa de Sant’Anna, 1900. Arquivo Hugo Navarro Silva In GAMA, 1994, p. 96.....	83
Figura 28 - Desfile da Lavagem da Festa de Sant’Anna, 1951. Arquivo Oydema Torres Ferreira In GAMA, 1994, p. 96.....	84
Figura 29 - Procissão do Encontro, 1960, arquivo Oydema Torres Ferreira, In GAMA, 1994, p. 109.....	84
Figura 30 - Raimundo de Oliveira. <i>Sermão da montanha</i> . S/ data. Óleo s/ tela, 49 x 39 cm. Col. João Carlos Lourenço.....	94
Figura 31 - Raimundo de Oliveira. <i>Auto-retrato</i> . 1964. Óleo s/ tela, 83 x 60 cm. Acervo do Museu Regional de Feira de Santana – BA.....	95
Figura 32 - Raimundo de Oliveira. <i>Sarça Ardente</i> . 1963. Óleo s/ tela. 74 x 100 cm. Col. Joe Kantor.....	100
Figura 33 - Raimundo de Oliveira. <i>Fuga para o Egito</i> . S/ data. Óleo s/ tela, 95 x 130 cm. Col. Odorico Tavares.....	105
Figura 34 - Raimundo de Oliveira. <i>David invade Jerusalém</i> . 1964. Óleo s/ tela. Col. Oswaldo Chateaubriand.....	106

Figura 35 - George Rouault. <i>O velho palhaço</i> . 1917. Óleo s/ tela, 100 x 75 cm. Col. Sr. e Sra. Stavro Niarchos, Paris.....	110
Figura 36 - Raimundo de Oliveira. <i>Cabeça de Cristo</i> . 1956. Óleo s/ tela, 90 x 63 cm. Col. Zitelman de Oliva.....	110
Figura 37 - Detalhe de uma pintura narrativa etíope.....	111
Figura 38 – Pintura etíope.....	112
Figura 39 – Pintura etíope.....	112
Figura 40 - Raimundo de Oliveira. <i>Entrada de Cristo em Jerusalém</i> . 1964. Óleo s/ tela, 73 x 92 cm. Col. Particular.....	113
Figura 41 - Leonardo da Vinci. <i>A Última Ceia</i> . 1495-1497. Mural. Santa Maria delle Grazie, Milão.....	116
Figura 42 - Raimundo de Oliveira. <i>Santa Ceia</i> . 1962. Óleo s/ tela. 72 x 100 cm. Col. Particular.....	116
Figura 43 - Raimundo de Oliveira. <i>Última Ceia</i> . 1965. Óleo s/ tela. 80 x 100 cm. Col. Particular.....	117
Figura 44 - Raimundo de Oliveira. <i>A ceia</i> . S/ data. Óleo s/ tela, 43 x 63 cm. Col. Dr. Alicio Peltier de Queiróz.....	118

INTRODUÇÃO

O estudo da temática da identidade nacional brasileira é extenso e complexo. Sendo o interesse por essa narrativa desenvolvido desde o final do século XIX e início do XX, tanto pelos intelectuais, artistas, como também pelos dirigentes políticos da nação. A busca por uma possível identidade vai permear boa parte da arte moderna produzida no Brasil. Nessa investida, está incluído o desejo de conhecer e reconhecer as raízes culturais do país além de, se distanciar dos modelos europeus, gerando assim, uma valorização dos elementos pertencentes à chamada cultura popular. E, justamente, os elementos desse universo passaram a ser deslocados e desdobrados nos processos criativos de artistas, os quais se transformaram em mediadores simbólicos, constituindo, portanto, um ponto de extrema importância para a elucidação de vários aspectos dentro do estudo da arte brasileira. Aqui, este estudo se concentrará dentro da perspectiva do modernismo brasileiro e essencialmente baiano, cujo contexto se deu de forma diferenciada dos outros estados brasileiros, embora, é sabido que existem semelhanças entre os anseios e os experimentos realizados pelos artistas de todo o Brasil durante esse período, cuja delimitação cronológica seja imprecisa e difícil definir. Diante de todo um panorama importante da primeira geração de modernistas baianos, e de todo desenvolvimento de uma arte embasada na cultura popular, surgida no final dos anos quarenta, foi preciso delimitar um tema, um recorte específico. Até que, a presente pesquisa definiu-se pelo estudo da obra do artista feirense Raimundo de Oliveira, mais especificamente, sobre seu processo criativo, analisando as relações entre seu contexto histórico, cultural e sua vivência religiosa.

Tal escolha se justifica, entre outras coisas, pela identificação da pesquisadora com o universo que permeou a vida e a obra deste artista: a cultura popular, sobretudo, as manifestações da religiosidade popular. Além de este ser um projeto significativo para a comunidade artística, visto que tenta recuperar, através da análise de sua poética, a memória deste artista plástico baiano, detentor de uma obra grandiosa e singular, considerado um dos grandes artistas da primeira geração de modernistas da Bahia, ainda desconhecido pelo grande público, busca atender também, a uma parcela da demanda sobre a produção historiográfica da arte baiana. O trabalho de dissertação recebeu o título *O Universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*, numa tentativa de abarcar o processo criativo do artista juntamente com seu lado místico, visto que, sua obra não pode ser desvinculada de sua relação com a

espiritualidade, ligada diretamente com os dogmas da igreja católica e por consequência às narrativas da Bíblia.

O objetivo central é tentar observar como se dá a apropriação e a resignificação de elementos simbólicos da cultura popular, na poética deste artista. Esta tentativa de compreensão do seu processo criativo, além de ser uma forma de preservar e de proporcionar um maior acesso à história da arte baiana, visa construir uma análise crítica da construção de sua obra. A importância deste estudo é acentuada ainda, dada a escassa bibliografia sobre arte na e da Bahia, apesar das constantes atualizações e publicações aferidas principalmente pelos mestrados, mestres, doutorandos e doutores. Será, portanto, valiosa contribuição para todos os pesquisadores da história da arte e dos processos criativos baianos, brasileiros, artísticos como um todo.

Após a definição do tema, escolhido, muito por identificação pessoal, as referências bibliográficas consultadas foram se apresentando de maneira tal que as mesmas facilitaram o recorte temporal, espacial e na abordagem seguida. Foram estabelecidos três troncos principais para o desenvolvimento dessa pesquisa:

- 1 - Contexto histórico da construção da identidade nacional, da tentativa de fundação de uma estética nacional, assim como, alguns conceitos de cultura popular;
- 2 - As pesquisas e os procedimentos do fazer artístico moderno, com a utilização de novas linguagens, desdobramentos, apropriação e deslocamentos de objetos, signos, símbolos e conceitos, abordando o modernismo brasileiro e baiano;
- 3 - A análise da obra do artista Raimundo de Oliveira através do estudo de seu processo criativo e suas relações de apropriação, resignificação, deslocamentos, etc. de elementos pertencentes à cultura popular da Bahia, particularmente, da religiosidade popular vivenciada pelo mesmo na cidade de Feira de Santana em meados do século XX.

Este estudo tentará responder algumas questões relativas às representações simbólicas elaboradas por este artista, principalmente, no que se refere à influência das vivências culturais sofridas pelo mesmo. Para isso, foi escolhido o método iconográfico - iconológico de Erwin Panofsky (1976), acreditando, que para melhor chegar ao significado do conteúdo das imagens, seja necessário observar o contexto histórico-cultural em que elas foram produzidas além, das experiências de vida do artista em questão, visto que, há em suas representações um enraizamento de valores, interesses, aspirações e entrelaçamento de culturas que são determinantes para o desenvolvimento e amadurecimento de sua poética.

O primeiro capítulo traz um pequeno panorama histórico dos séculos XIX e XX, período importante para compreender os principais intercâmbios culturais realizados e

solidificados no Brasil e principalmente na Bahia desde a chegada dos portugueses. Esta amalgamação social, de grupos tão distintos, gerou as mais diversas culturas brasileiras, assumindo o fundamento de que o que existe em realidade são culturas, no plural, devido ao dinamismo e peculiaridades assumidas em cada região do país. O século XIX é também muito importante para entender os processos políticos, os quais culminaram na independência e na proclamação da República, refletindo na economia e nos mais diversos setores do país, interferindo, portanto, diretamente no projeto de construção da identidade nacional. Apoiados ainda, na tentativa de elaboração de uma estética nacional através da valorização, um tanto forçada, dos elementos e manifestações da cultura popular, conceito este desenvolvido no capítulo seguinte.

O segundo capítulo é dedicado a uma reflexão teórica sobre os desdobramentos da arte, a partir do modernismo, trazendo o foco para a entrada e o desenvolvimento da arte moderna na Bahia. No primeiro momento, a preocupação foi estabelecer uma conceituação dos termos moderno, modernismo e modernidade, para então, observar como alguns movimentos surgiram no contexto europeu. Em seguida, o foco é deslocado para como as idéias modernistas chegam ao Brasil e, como essas influências vão ser acrescidas de problemáticas locais, principalmente, da necessidade de aferir à arte um caráter nacional, que refletisse a independência cultural e política, pretendida pela sociedade brasileira. Na seqüência, o modernismo é tratado no contexto baiano, abordando suas primeiras dificuldades e seu desenvolvimento. Este capítulo traz ainda, uma análise da relação da primeira e segunda geração de modernistas com a cultura popular, expressão, para qual são apresentados conceitos e considerações de alguns autores como Ortiz, Chauí, entre outros. Este capítulo finaliza com a busca pelas raízes populares em outros espaços, apontando, que essa temática esteve presente em vários países da América Latina, também vinculados às questões do modernismo, com todas as rupturas que eram propostas para os artistas. Passos importantes para a compreensão e ratificação do quanto muitos pintores e escultores modernos se envolveram com esse tema.

O terceiro capítulo inicia-se com a contextualização de Raimundo de Oliveira entre os artistas da primeira geração moderna na Bahia. Buscou-se aprofundar no desenvolvimento de sua carreira aliada a alguns comentários biográficos, no intuito de fazer conhecer um pouco de sua personalidade, de sua história de vida, mas sem recorrer a um texto narrativo de sua biografia, para não correr o risco de se deixar inebriar pelo seu conteúdo dramático, fato ocorrido em quase todos que analisaram sua produção. Em seqüência, é revelado o contexto histórico através de sua cidade de origem, as experiências vividas lá, as quais permaneceram

em sua memória e, apareceram de alguma forma em suas pinturas posteriormente. Feira de Santana tem sua estrutura fixada em dois pontos já visíveis no próprio nome: o comércio, com um fluxo de produtos e culturas de gente de vários lugares da Bahia, do Nordeste e até de outras regiões do Brasil; e a religiosidade, com uma devoção popular, plena de referências medievais, tais como: a vivência religiosa tomada como o centro da vida em sociedade; apego à tradição; forte influência da oralidade; valorização das manifestações de fé; o lúdico e o imaginário se sobrepondo; a figura constante do cavaleiro, etc. Talvez, essa religiosidade, com características mais populares, tenha vindo de Portugal, como herança de camponeses, do meio rural, no qual os fiéis eram adeptos também aos cultos pagãos, voltados à natureza, sendo manifestados sincreticamente ou camuflados nas festas de santos e romarias.

Na terceira parte do capítulo, segue-se com algumas considerações e conceitos formulados a cerca da religiosidade popular, desenvolvidos a partir dos aspectos inerentes ao contexto local de Feira de Santana. Também é apresentado um pouco das manifestações dessa religiosidade, como as procissões e romarias, muito marcantes para o artista. Em seguida é apresentado o universo mítico, narrativo, e religioso de Raimundo através da relação entre o espaço, a cultura e a religião cristã - católica seguida pelo mesmo. Há também, uma tentativa de explicar a formação dos sistemas religiosos construídos, vivenciados e transformados pelo artista através de uma rápida análise do conceito de Memória Coletiva. Feito isto, inicia-se a análise mais profunda de sua poética, adentrando na escolha temática, na técnica, nos esquemas formais que foram se formulando ao longo de sua carreira, no uso da cor e do propósito de suas obras, principalmente as realizadas entre os anos de 1960 e 1965, seus últimos cinco anos de vida.

É inevitável fazer comparações, já que, qualquer obra de arte sofre influências ou mesmo, pode estar relacionada com outras, do mesmo contexto histórico e cultural, ou não. Portanto, foram apontadas algumas aproximações com artistas, como George Rouault, com seus traços grossos, marcantes e sua personalidade conturbada e profundamente ligada às questões religiosas. Outra aproximação destacada é com as longínquas pinturas etíopes, as quais revelam uma semelhança na simplificação das formas, no abandono da perspectiva e do traço naturalista, pois como disse o artista baiano Juarez Paraíso, “[...] o artista não é isolado no mundo.” (PARAÍSO, entrevista, 2007, s/p). Em seguida, a dúvida sobre a questão de seu trabalho ser classificado como *naif* ou ingênuo é mencionada. Seguido por uma análise iconográfica - iconológica de dois trabalhos, da década de 1960. São duas representações da Santa Ceia, passagem bíblica importante, na qual Cristo anuncia que algum dos seus o iria

trair. Essa narrativa foi pintada muitas vezes por Raimundo, mas aqui, foram escolhidas apenas duas, já que este não era o foco principal desta pesquisa.

Por fim, apresentam-se as considerações finais, as quais não têm o propósito de encerrar o assunto, mas colaborar com o debate crítico em torno da obra deste artista que deveria ser referencial ao menos para os artistas baianos.

1. PANORAMA HISTÓRICO DOS SÉCULOS XIX E XX.

1.1 A *CULTURA* NA FORMAÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO.

Construir um panorama histórico das relações transcorridas no Brasil desde a chegada dos portugueses seria uma missão longa e provavelmente resultaria incompleta ou deficiente em algum aspecto, haja vista a complexidade e gigantismo do tema. No entanto, por força de uma necessidade em abordar aspectos históricos que influenciaram a formação da cultura no país, delimitou-se aqui um período importante, no qual mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais definiram os sistemas de abordagem da cultura brasileira no século XX. Tal período abrange boa parte do século XIX até meados do XX. É necessário, entretanto, deixar claro que os relatos históricos não constituem o foco desta análise, contudo, servirão de palco para as relações culturais que se desenrolaram no decorrer dos fatos, principalmente, no âmbito das artes visuais, pois é aí que se concentra a obra do artista Raimundo de Oliveira.

Então, para discutir estas relações culturais se faz pertinente, para a compreensão de tal problemática, um breve panorama de diferentes conceitos de cultura. A palavra cultura pode ter um significado simplista, apenas como antônimo de natureza, ou seja, tudo o que é manipulado e produzido através das escolhas dos seres humanos. Porém, esta palavra/conceito pode ter várias interpretações de acordo com a história, antropologia, etnologia e outras ciências. Segundo Schlichta (2006) ¹, no início do século XIX, em algumas ocasiões, o termo cultura foi usado por oposição à palavra civilização. A pesquisadora afirma que a princípio, este termo foi usado na França e na Inglaterra no final do século XVIII a fim de descrever alguns processos que levariam o homem a certo desenvolvimento, um direcionamento ao refinamento e, ao que eles acreditavam como ordem ², em contraste com a barbárie e a selvageria. Aos poucos a palavra civilização foi se sobrepondo à cultura e foram, gradualmente, sendo utilizadas para nomear um processo que identificaria desenvolvimento humano, ou seja, tornar-se culto ou civilizado significava ter alcançado ou conquistado um refinamento. Para Darcy Ribeiro ³, após analisar vários autores clássicos e contemporâneos,

¹ Tese de Doutorado apresentada na Universidade Federal do Paraná: Schlichta, Consuelo Alcioni Borba Duarte, **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Curitiba, 2006.

² Por trás desse sentido de ordem estava o espírito do Iluminismo europeu.

³ Darcy Ribeiro analisa em seu estudo, **O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural**. (1998), os inúmeros processos civilizatórios e suas distintas formações socioculturais baseados na revisão de diversos autores como Marx e Engels, entre outros. Elabora um esquema detalhado dos desenvolvimentos tecnológicos que geraram as formações socioculturais distintas da humanidade, e que, portanto, torna-se pertinente neste momento.

a cultura é um processo formado por três sistemas: o sistema adaptativo - ação e manipulação da natureza; o sistema associativo - regulamentação das relações entre as pessoas em prol do grupo e o sistema ideológico – formas de comunicação simbólica, como a linguagem, as crenças e valores que explicam e justificam o modo de vida. As formações socioculturais, propostas por Darcy Ribeiro, são designadas principalmente pelas etapas do progresso tecnológico, assim como os modos de organização da sociedade:

Concebemos a evolução sociocultural como o movimento histórico de mudança dos modos de ser e de viver dos grupos humanos, desencadeado pelo impacto de sucessivas revoluções tecnológicas (Agrícola, Industrial etc.) sobre sociedades concretas, tendentes a conduzi-las à transição de uma etapa evolutiva a outra, ou de uma a outra formação sociocultural. (1998, p.51)

Essa evolução alcançada pelas revoluções tecnológicas é chamada também de processo civilizatório. Para Ribeiro (1998) as civilizações que se formam são, portanto, códigos e processos civilizatórios singulares, que se realizam e dominam política, cultura e economicamente um território. Numa reflexão sobre este conceito de civilização, é possível entender a expressão, usual a alguns séculos, de coisa, pessoa, país civilizado, na qual há uma indicação de desenvolvimento cultural, que confere às sociedades mais desenvolvidas a qualidade de modelo ideal, acabado e insuperável, pelo qual todas as outras aspirariam alcançar. Este conceito de civilização é amparado pelo pensamento Ocidental em geral, apesar de existirem algumas diferenças para o uso desta palavra/conceito em alguns países mesmo ocidentais, tais como Alemanha e França ⁴. O conceito de civilização ligada ao desenvolvimento tecnológico serviu perfeitamente aos interesses das elites européias, as quais promoveram no século XIX um novo processo expansionista ao mundo “bárbaro”, apoiados e legitimados pela antropologia e teorias como o darwinismo social ⁵, ressaltando ser este um discurso eurocêntrico e preconceituoso, visto que o desenvolvimento mensurado é sempre comparado aos parâmetros europeus. Um dos objetivos era legitimar a “guerra” contra o atraso histórico das culturas não-ocidentais.

Para este trabalho é suficiente apenas explicitar o conceito de cultura elaborado no período supracitado, já que se tornou uma concepção clássica e aceita por muitos autores

⁴ Para os franceses, o termo civilização pode se referir a questões políticas, econômicas e morais, enquanto, para os alemães, tem como base os fatores intelectuais, artísticos e também religiosos. No entanto, o aprofundamento dessas diferenças conceituais não cabe nesta pequena reflexão.

⁵ O darwinismo social foi utilizado como teoria explicativa da evolução histórica dos povos, aceitando como postulado que os povos primitivos necessariamente teriam que evoluir e alcançar o status ocidental/europeu, ou seja, civilizado.

europeus e brasileiros, já que tal teoria não foi apenas aceita, mas incorporada às ações políticas do Estado Brasileiro, o qual tinha como proposta construir uma nação soberana e civilizada. Concepção definida, pois, como um processo de desenvolvimento das faculdades humanas, apropriada para o “processo civilizador” brasileiro, subjugando as populações consideradas à margem dos homens de bem, ou seja, a população negro-mestiça, pobre e bárbara, de forma a garantir a soberania sobre o território que se pretendia civilizado. Porém, já no final do século XIX, alguns antropólogos passaram a utilizar o conceito de cultura e civilização livres de alguns vícios etnocêntricos, enxergando outras possibilidades, considerando outras práticas sociais e culturais de grupos não ocidentais. Tais antropólogos passaram a ampliar o estudo da cultura, incorporando o desenvolvimento geral da vida humana, a partir das habilidades, ferramentas, sistemas religiosos, práticas cotidianas de uma maneira geral, de diferentes povos, sem a conotação de superioridade ou inferioridade.

Cliford Geertz, antropólogo que segue esta linha de pensamento, numa concepção mais simbólica, compreende a cultura como uma composição de estruturas de significado socialmente estabelecidas, as quais norteiam o comportamento dos indivíduos numa determinada comunidade. “A cultura de uma sociedade consiste no que quer que seja que alguém tem que saber ou acreditar a fim de agir de uma forma aceita pelos seus membros.” (GEERTZ, 1990, p 08) Na concepção do antropólogo, a cultura é na verdade um vínculo entre o que homem foi, o que é e o que será. Quem organiza e direciona a vida nas sociedades, são, justamente, os sistemas de significados criados ao longo do tempo. Portanto, para Geertz, trata-se de desenvolvimento dos padrões e sistemas culturais de uma maneira própria, específica, diferentemente do que entendiam os iluministas. Geertz pensa a cultura como uma “ciência interpretativa”⁶, cuja função é interpretar os significados incorporados nas formas simbólicas tecidas dentro dela mesma.

⁶ GEERTZ, op. cit., p.4.

1.2 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: A NACIONALIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR

Diante da perspectiva evidenciada por estes teóricos da cultura, é possível refletir sobre o processo de elaboração da identidade nacional brasileira que surge no século XIX. O Brasil oitocentista vivia vários conflitos na esfera política, na estrutura econômica e nos seus processos culturais. Era uma sociedade que, desde a chegada da Família Real, se pretendia culta, mas que ainda permanecia com antagonismos sociais graves, como a escravidão, por exemplo, e ainda um sentimento de soberania colonial preservado, sobretudo, pela dominação dos senhores das terras. Esta sociedade tentou se ajustar aos novos modelos, influenciados, principalmente, pelos ventos trazidos pela independência dos Estados Unidos, assim como, pelos ideais e práticas da Revolução Francesa.

Fugindo das guerras napoleônicas, a Família Real desembarca no Brasil em janeiro de 1808 e Dom João VI passa a realizar, a partir de então, uma série de medidas que transformaram por completo a economia e a vida social brasileira. Pôs fim ao Pacto Colonial, ou seja, abriu os portos brasileiros para comerciantes de países que tivessem uma relação amigável com Portugal, atendendo principalmente, aos interesses da burguesia industrial inglesa. D. João logo se fixou no Rio de Janeiro e tratou de transformar a nova Capital do Império Luso numa cidade “digna” da sede de uma monarquia, e para isso necessitava de um grande aparato administrativo. Portanto, criou órgãos públicos, como ministérios e tribunais, e fundou a Casa da Moeda, o Banco do Brasil e a Junta de Comércio, Agricultura, Fábrica e Navegação do Brasil. Também buscou estimular outras áreas através da criação do Jardim Botânico, das escolas de medicina da Bahia e do Rio de Janeiro, do Teatro Real, da Imprensa Real, da Academia Real Militar, da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, da Biblioteca Real, entre outras medidas. A Colônia passa por uma renovação rápida e assiste à montagem de uma estrutura institucional, a qual se tornou fundamental em 1822⁷ na sustentação administrativa da nova Nação.

Estas transformações estruturais foram acompanhadas pela idéia de refinamento e desenvolvimento cultural. Desde a transferência da Corte até a dissolução do sistema colonial e a conseqüente formação do Estado brasileiro houve a demanda da transformação do Brasil, de uma terra “selvagem”, com costumes “bárbaros”, em um espaço civilizado.⁸ A elite

⁷ O Brasil é elevado à categoria e graduação de Reino em 1815 e declara Independência em 1822.

⁸ Termo usado no sentido, já explicitado anteriormente, calcado nos conceitos eurocêtricos de civilização.

volta-se então para a Inglaterra e França, a fim de copiar os modelos de uma vida burguesa e culta. Nesse sentido, foram criadas a Real Biblioteca e a Imprensa Régia em 1810, e o Real Teatro de São João. Dom João também entendeu que era necessária a criação de uma instituição, na qual pudesse promover a arte e profissionalização de seus artistas, já que até então a arte tinha seu desenvolvimento atrelado a oficinas e ateliês de santeiros, de maneira fragmentada e ligada às encomendas, principalmente vinculadas ao caráter religioso. Mário Barata aborda esse assunto, numa reflexão sobre a chegada dos novos rumos da arte no Brasil do século XIX:

Realmente predominaram na época colonial os dois sistemas: o da arte feita por escravos ou mestiços e homens humildes, em nível de artesanato mecânico, e o da arte elaborada por monges e irmãos religiosos em estrutura herdada da Idade Média e baseada no respeito da fé. (In ZANINI, 1982, p. 384)

Esta instituição viria a ser uma injeção de cultura na Colônia. Imitando o modelo Francês de academias de Artes, cria-se, portanto, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Com a criação da Escola, era fundado também um projeto de construção de uma imagem deste novo Brasil, que ganharia ainda mais força quando este se torna uma nação independente e, mais tarde, uma república. Ainda segundo Barata, a absorção e a realização dessas novas abordagens no campo econômico, político e cultural não se realizaram completamente no Brasil, “[...] devido as nossas limitações de base, resultantes da herança colonial.” (In ZANINI, 1982, p. 385)

Em 1838, ainda no processo de consolidação do Estado Nacional, é criada outra instituição que formou a base histórica e documental deste projeto de criação de um perfil de “Nação Brasileira”: o Instituto Histórico e Geográfico ⁹, a qual estaria apta a formatar e reforçar uma identidade que se destacasse diante das outras nações do mundo. Esta instituição seguiria os parâmetros de uma Academia, onde seus membros assumiriam um caráter científico-cultural na elaboração e sistematização da produção historiográfica da pretendida Nação Brasileira, calcada nos princípios iluministas ¹⁰ que pregavam a especialização e o desenvolvimento cultural de alguns privilegiados, os quais teriam a missão de promover e

⁹ “Uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil para a ‘Nação brasileira’, capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das ‘Nações’, de acordo com os novos princípios organizadores da vida social do século XIX.” Texto do professor Dr. Manoel Luís Salgado Guimarães, **Nação e Civilização nos trópicos** (GUIMARÃES, 2006, não paginado)

¹⁰ O modelo iluminista também pregava a homogeneização da visão de Brasil, em consequência de sua população, no sentido de que se o poder público, ou seja, o Estado, transformasse toda a população brasileira, heterogênea em todos os sentidos, numa única massa com símbolos, heróis e mitos únicos a ordem e a “civildade” seriam muito mais fáceis de impor e controlar.

sustentar a “civilidade” dos mais desfavorecidos. O IHGB tinha como proposta observar e escrever a história brasileira com a tentativa de integrar o passado com presente/futuro. As rupturas com o passado ligado à Europa não era interessante. O Estado e a elite intelectual se uniram na pretensão de sustentar a soberania nacional através da manutenção do ideal “civilizador”, iniciado pelos portugueses colonizadores e naquele momento, amparado, sobretudo, pelos modelos franceses. Então, nessa medida, a identidade brasileira foi tomando forma a partir da idéia de nação, que continuava, apesar das mudanças políticas, a ser pensada com a finalidade de preservar a dominação social e econômica nas mãos dos mesmos. Sobre este assunto, Manoel Luís Salgado Guimarães destaca a dificuldade da gestação “[...] de um projeto nacional para uma sociedade marcada pelo trabalho escravo e pela existência de populações indígenas [...]” (2006, não paginado) Envolvendo, portanto, dificuldades específicas de um passado colonial escravagista, ainda tão recente e por uma sociedade geneticamente multifacetada.

Contudo, é neste meio que foi pensado um modelo de nação para o país, devido as exigidas transformações sociais pelas quais era preciso passar. Necessitavam pois, divulgar o Brasil como uma nação independente, forte, única, com características próprias. Vários segmentos da sociedade se uniram no propósito de elencar e estabelecer um sistema de signos que pudessem representar o Brasil. E esta proposta também é analisada pelo historiador Renato Ortiz (2006)¹¹, de uma maneira bem esclarecedora deixando transparecer alguns dos ideais presentes neste projeto. No processo de construção da “Nação” e por consequência da identidade brasileira foi considerado o conceito de civilização, que seria o grau máximo alcançado de desenvolvimento humano, tecnológico e cultural, que no caso brasileiro, foram incluídas em seu embasamento, várias teorias raciais elaboradas no próprio século XIX. A Nação brasileira seria formada então, por uma sociedade civilizada, representante dos hábitos e virtudes européias na América do Sul, livres do atraso do colonialismo. E este modelo de sociedade deveria ser restrito aos brancos, diferenciando-se do contexto europeu, já que no Brasil a problemática era acrescida da questão racial. Apresentadas com o status de ciência, as interpretações de intelectuais como Sílvio Romero,

¹¹ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006. O autor constrói sua análise a partir de estudos resumidos, resultantes de discussões realizadas pelo Grupo de Sociologia da Cultura da UNB, retomando as diferentes maneiras como a identidade nacional e a cultura brasileira foram consideradas, com a preocupação de compreender como a questão cultural se estruturou numa sociedade que se organiza distintamente do passado, procurando saber qual o significado da noção de cultura brasileira hoje. Parte da Antropologia, e integra vários conceitos como os de “sincretismo”, “memória coletiva”, “mito”, “símbolo” em suas interpretações sobre os autores nacionais do final do século XIX, até os mais atuais.

Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, entre outros precursores das Ciências Sociais no Brasil, os quais têm meio e raça¹² como categorias definidoras do quadro interpretativo da realidade brasileira, revelando a dimensão racista, contida no bojo da elaboração da identidade nacional¹³. Estes autores sustentavam suas produções teóricas com base em teorias elaboradas na Europa em meados dos oitocentos, tais como o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer, que apesar de serem teorias distintas entre si, abordam o aspecto único da evolução histórica dos povos, adotados pelos cientistas da época. Tal aspecto é na verdade, encarado como única possibilidade de progresso das sociedades, onde necessariamente povos “primitivos” evoluem para “civilizados”¹⁴, legitimando a ideologia da superioridade européia como uma lei “natural”.

A importação destes conceitos não acontece de forma tranqüila, visto que, aceitar estas teorias, significava também, constatar que o Brasil estava numa posição inferior aos países europeus. Então, tornou-se necessário identificar o porquê disto. E, nessa tentativa de reflexão sobre as condições do próprio país, os intelectuais procuravam o que havia de diferente no caráter nacional que os delegava essa classificação. Daí o “atraso” brasileiro fora identificado pela *intelligentsia* nacional, devido a dois aspectos particulares: meio e raça. Adaptando assim, o evolucionismo ao pensamento brasileiro. Estes dois elementos tornam-se imprescindíveis para analisar a construção de uma identidade brasileira, influenciando diretamente o que seria descrito como nacional e popular.

A definição de Nação brasileira, enquanto representante do ideal civilizador, era extremamente excludente já que este conceito de Nação, como uma unidade identitária, era restrito aos brancos. Portanto, definir a questão do meio e da raça como fatores negativos, os quais atrasaram o Brasil de todas as maneiras, é depositar na população negra e índia o estigma de primitivos e não pertencentes à identidade nacional. Mas, antes de chegar ao que foi determinado como nacional ou popular, que é o grande propósito de toda essa introdução, pensar sobre o conceito de identidade, e ainda mais de identidade brasileira é tentar observar como estes planos foram elaborados pela elite política e econômica do Brasil.

O conceito de “identidade” está entrelaçado ao de “pertencimento”, que por sua vez não é limitado ou fixo e nem restrito ao local de nascimento. Quando as nações decidiram que

¹² “A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato” (ORTIZ, 2006, p. 16)

¹³ O discurso construído na virada do século por esses autores, possibilitou o desenvolvimento da escola de antropologia brasileira, adquirindo a configuração definitiva de ciência da cultura.

¹⁴ Do ponto de vista político, as teorias evolucionistas vão possibilitar à elite européia apropriar-se de seu poderio, consolidado com a expansão mundial do capitalismo.

para se tornarem fortes era preciso construir uma imagem sólida, homogênea, onde seus principais símbolos e mitos aparecessem de maneira singular e distinta das outras nações, a idéia de identidade nacional teve que cumprir com os requisitos capazes de se apresentar como Estado forte. Segundo o filósofo Zygmunt Bauman (2005)¹⁵, a formação de uma identidade nacional é uma ficção, um conjunto de códigos criados pelos Estados Modernos para manter sua população numa espécie de manutenção do *status quo*, ou seja, o Estado “plantava” o futuro da nação e sua continuidade através do sentimento de obediência e pertencimento desta suposta identidade nacional, forjada por ele mesmo. A questão da identidade é muito mais ampla e indeterminada do que parece. Bauman avalia que esta, é negociável, revogável e que as decisões tomadas pelos indivíduos só são questionadas e postas em discussão quando um elemento externo propõe a definição de uma identidade exclusiva, sobretudo quando se trata de uma identidade nacional. Esta definição, pretendida pelo recente Estado brasileiro, fazia parte da homogeneidade necessária ao controle das regras e processos sociais e culturas vividos em todo o território nacional. E com essa homogeneidade pretendida, deveria ser reconhecido e excluído tudo o que era “pernicioso”, assim como incluir tudo o que singularizaria o Brasil. É exatamente nessa identificação do que é igual e diferente que se processa a integração e organização das regras e ações do cotidiano, assim como, se distribui os valores e privilégios.

Considerando o pensamento de Ortiz (2006), que comunga com as idéias de Bauman quando afirma que a identidade nacional é uma criação imposta por um pequeno grupo e para cumprir determinados interesses, constata-se como os intelectuais do final do XIX, depois de se depararem com o dilema do meio e da raça para entender os aspectos que diferenciavam o país, elegeram o nativo e o mestiço como representação mais fiel da pretendida identidade nacional. Tomando o “povo brasileiro”, que não era nem branco, nem negro e nem índio, mas um povo mestiço, como um elemento simbólico que desvencilharia o Brasil, ainda com imagem de colônia, da metrópole¹⁶. Porém, a problemática da miscigenação se apresentou a estes intelectuais como um grande dilema, visto que havia a necessidade de se construir o Ser nacional, embora o racismo predominasse. Era muito difícil para a elite brasileira aceitar que o povo, a grande massa da população, era constituída de negros e mestiços e que toda a mistura genética e cultural era refletida e vivida em todas as esferas, nas ruas das pequenas e grandes

¹⁵ Bauman reflete sobre identidade, diante da dinâmica do que ele mesmo chama de “modernidade líquida”. BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 110 p.

¹⁶ “Neste momento torna-se corrente a afirmação de que o Brasil se constituiu através da fusão das três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio. O quadro de interpretação social atribuía porém à raça branca uma posição de superioridade na construção da civilização brasileira.”(ORTIZ, 2006, p. 19)

idades. A produção escrita do IHGB, a literatura e as artes plásticas contribuíram na escolha e na afirmação do indígena como personagem ideal do nativo brasileiro, do fiel representante das particularidades do Brasil. Contudo, a escolha do índio como símbolo não excluía a figura do branco, primeiramente colonizador e depois “colaborador”. A história foi sendo escrita, levando em consideração um processo marcado pela noção de progresso, ou seja, os indígenas pertenceriam sempre, mesmo sendo símbolo nacional, a um nível de cultura inferior, incapaz de alcançar autonomamente à civilização. Necessitaria, portanto, dos ensinamentos e da ordem estabelecida pela população branca. E mesmo assim, a visão deste indígena era muito romantizada, descaracterizada de sua essência.¹⁷

O romantismo literário e visual, assim como a História e as Ciências Sociais ignoravam, quase que por completo, a população negra. Esta situação começa a se transformar com a Abolição, marcando o início da presença desta população em outros espaços fora do trabalho escravo. Esta população não foi incorporada ao conjunto da sociedade, entretanto, sua posição foi reavaliada e passou a ocupar espaço nas discussões e na produção historiográfica, mesmo sendo considerados pela elite como “cidadãos de segunda categoria” (ORTIZ, 2006, p. 19) Para tentar solucionar o problema da admissão do elemento negro na formação da identidade brasileira, “[...] na medida em que no Brasil duas outras raças consideradas inferiores contribuem para a evolução histórica brasileira, torna-se necessário encontrar um ponto de equilíbrio.” (ORTIZ, 2006, p. 20) Buscou-se portanto, uma alternativa para contrabalançar necessidade e preconceito: a eleição da figura do mestiço, já que o mesmo teria em seu sangue e cultura, uma parcela da contribuição branca.

A partir deste momento, o mito das três raças se difunde na sociedade, “possibilitando” aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, se reconhecerem como nacionais, pertencentes a esta identidade, mascarando os conflitos raciais e, principalmente, velando o projeto de branqueamento¹⁸ da sociedade, o qual foi realizado através da teoria da evolução social, na qual poderiam ser eliminados os estigmas das “raças inferiores”. Este referido projeto fazia parte das ações estabelecidas pelo Estado, como políticas públicas, as quais incentivavam a imigração européia não-portuguesa buscando uma “melhoria na qualidade da população”¹⁹, pondo em prática a evolução social. A questão do

¹⁷ Sobre o romantismo e sua relação com o nacionalismo ver: Antônio Cândido, **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ed. USP, 1975.

¹⁸ A política imigratória, implantada pelo Estado, principalmente, no segundo quartel do século XIX e começo do século XX, além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira.

¹⁹ CORRÊA, Lucelinda Schramm. **As políticas públicas de imigração européia não-portuguesa para o Brasil – de Pombal à República**. XXIII Simpósio Nacional de História, 2005.

impulso à imigração europeia está ligada, de maneira muito clara, à necessidade de mão-de-obra livre, devido a Abolição dos escravos²⁰, assim como também pela busca da melhoria das tecnologias agrícolas e industriais²¹. Idéia reforçada por Lucelinda Corrêa:

[...] a substituição da mão-de-obra escrava pelo trabalho assalariado visava ampliar a fronteira agrícola, abrindo novas áreas para a lavoura, expandindo e diversificando a produção, e tendo como idéia subjacente a ocupação do território por uma população livre e branca, que permitiria o paulatino “branqueamento” da população do Brasil. (CORRÊA, 2005, p. 2)

Nas primeiras décadas do novo século estes incentivos à imigração foram perdendo força devido a um processo de valorização dos produtos e manifestações nacionais, além de outras questões como a formação de movimentos anarquistas por parte destes imigrantes, gerando um desconforto às elites oligárquicas, as quais dominavam a economia e a política. Como afirma Helena Ragusa²², para o Estado, a

[...] forma de ver e pensar o imigrante, transformou-se num discurso nacionalista e nativista, o que levou à criação de uma lei que restringia a entrada de alguns estrangeiros no país [...]. O intuito desse discurso estava em ‘preservar’ a raça brasileira, e sendo assim no ano de 1934 foi elaborada uma lei que definia a estratégia de controle da imigração. (RAGUSA, 2001, p. 164)

Portanto, a fragilidade da identidade nacional forjada pelos intelectuais do fim do século XIX não podia resistir por muito tempo. Devido as mais diversas mudanças, na produção historiográfica e nas Ciências Sociais, tornou-se necessário repensar os conceitos. Nos anos 30, alguns pensadores²³ tentaram adequar as teorias às novas exigências de um Brasil que se pretendia moderno. Numa reinterpretação da temática racial, retomando o aspecto da raça como elemento chave interpretativo da sociedade brasileira, Gilberto Freyre,

²⁰ Políticos e intelectuais divergiram em relação ao destino dos ex-escravos. Foram levantadas as possibilidades de repatriamento para a África, a distribuição de pequenos lotes de terras, mas o maior problema a ser enfrentado naquele momento era acelerar o branqueamento da população. Solução encontrada para eliminar os “defeitos e taras” embutidos na herança biológica da população brasileira e que seria alcançada pela imigração europeia maciça.

²¹ Os imigrantes recebiam direcionamento para o trabalho agrícola e também para atuar nas cidades grandes nas pequenas indústrias, assim como para desenvolver as *Artes e Ofícios* e colaborar, tanto uns quanto os outros, para o *progresso* e a evolução social do país.

²² RAGUSA, Helena. A representação do judeu no discurso eugênico brasileiro no início do século XX (1920-1940). **Revista da História Regional** 6 (1), 2001, p. 161-168. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/>>

²³ Para entender a reorientação da historiografia nos anos 30 sugere-se: **Evolução Política do Brasil**, de Caio Prado Jr. (1933), **Casa Grande e Senzala**, de Gilberto Freyre (1933), e **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda (1936).

por exemplo, propõe novamente a ideologia da mestiçagem, mas agora, na tentativa de transformar aspectos considerados negativos em positivos, onde o mestiço é concebido e objetivado enquanto memória nacional, isto é, mito unificador do Ser e da sociedade brasileira²⁴. Esta “união” da sociedade seria vivenciada, por exemplo, em grandes eventos como o carnaval e o futebol. Portanto, o mito das três raças é consolidado e a eleição do mestiço como elemento unificador passa a sustentar o discurso problemático de democracia racial e, por consequência, a inexistência de preconceito racial no Brasil, vigente até os dias atuais. Freyre inaugura uma corrente de pensamento quando analisa a presença negra no aspecto cultural, ou seja, constata-se que as misturas aconteceram além do campo biológico e muito contribuíram para a formação cultural do brasileiro. Contudo, o sociólogo credita ao português a diminuição da distância entre a casa grande e a senzala, numa harmonização das raças através do cruzamento “amigável” com o negro. A democracia racial, proposta por Freyre, exalta justamente essa “[...] convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades²⁵ [...]” (MUNANGA, 2004, p. 89)²⁶

Entretanto, para esta pesquisa, interessa observar de maneira mais aprofundada, como Freyre, em seu discurso, exalta a mestiçagem como elemento do caráter nacional e da continuidade de um passado, que era conveniente preservar. Este posicionamento é definidor da própria natureza do pensamento desta geração de intelectuais. Valoriza-se então as tradições como presença deste passado, com uma posição conservadora e paternalista diante da ordem estabelecida. “O Estado manipula a categoria de memória nacional no interior de um quadro de racionalização da sociedade. Esta memória lhe possibilita estabelecer uma ponte entre o presente e o passado, o que o legitima na história de um Brasil sem rupturas e violência.” (ORTIZ, Op. Cit., p. 124) Não é por acaso que o Instituto Histórico e Geográfico cultivava a memória dos grandes heróis nacionais, e que os folcloristas se voltaram para o estudo das tradições populares. A cultura brasileira passa a ser vista como um conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo. Ou seja, a tradição²⁷ como

²⁴ As teorias, neste caso, as da mestiçagem, as quais substituem a imagem do brasileiro preguiçoso e indolente, qualidades consideradas até então, como inerentes à raça, por uma ideologia do trabalho que serviria à construção deste Brasil renovado. Servindo novamente aos interesses políticos vigentes, utilizadas na ação cultural do Estado Novo. Claramente identificável na ação cultural do governo Vargas, por exemplo.

²⁵ Ou seja, a harmonia (leia-se dominação) encobrendo os conflitos raciais.

²⁶ MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 152 p.

²⁷ “O argumento da tradição é fundamental para a orientação de uma política de Estado que se volta para atividades como ‘pró-memória’, ‘museu histórico’, ‘projeto memória do teatro brasileiro’, ‘dia do folclore’, etc.” (ORTIZ, op. cit., p. 97)

essência da cultura brasileira, que por sua vez, está amparada na multiplicidade e pluralidade de matrizes tão diversas.

A noção de cultura popular ²⁸ é encaixada, nesse momento, na idéia de identidade nacional e, portanto, de tradição. Seja na forma de tradição-sobrevivência ou na memória coletiva que age de forma dinâmica e adaptável no cotidiano das pessoas. Esta associação entre a identidade nacional e a cultura popular vai se dar em vários momentos, sempre com a intenção de se redefinir os contornos do caráter nacional. O movimento modernista ²⁸, por exemplo, buscou nos anos 20 uma identidade brasileira, que se prolongou em Mário de Andrade em seus estudos sobre o folclore, sendo este interpretado por Ortiz “[...] como universo simbólico de conhecimento, que se aproxima do mito e se revela como o saber do particular.” (Op. Cit., p 138) A questão do nacional-popular é abraçada pelo pensamento que busca compreender e empreender os aspectos modernos de então. Elaborar-se todo um movimento de “redescoberta” do Brasil, numa ampla redefinição do que seria a sociedade brasileira livre das interferências estrangeiras. É possível identificar claramente essa tentativa até pelo menos a ditadura militar, numa necessidade de encontrar a essência nacional, uma identidade autêntica para os brasileiros. É somente a partir dos anos sessenta, com a expansão dos meios de comunicação, como a televisão e o cinema, que popular passa a ter ligação com consumo, de fácil aceitação, etc.

Contudo, esta noção de cultura popular como tradição é problemática, visto que acaba reduzindo as mais variadas expressões culturais brasileiras a um passado, que deve ser preservado, além de reduzi-las numa “coisa” só. Embora, é sabido que, cada região do país, devido à sua própria formação histórica, com influências maiores ou menores de determinadas culturas, foi desenvolvendo suas manifestações culturais de maneiras muito particulares. Por isso, concordando com a visão de alguns autores como Renato Ortiz, é preferível defender a cultura popular como plural e heterogênea. Onde as diferentes manifestações culturais como reisados, congadas, folias de reis, e até mesmo o modo de falar, cozinhar, andar, vestir, se relacionar não partilham um mesmo traço comum, além de serem mutáveis e reinventadas a todo o momento. Sendo talvez, segundo o pesquisador, mais adequado se falar em culturas populares, as quais existem no momento e local que são experienciadas.

²⁸ O surgimento da noção de *cultura popular* aparece no Movimento Romântico, corrente de pensamento filosófico, artístico e literário no continente europeu, e quase simultaneamente nas Américas, a partir de meados do século XVIII. O Romantismo valorizou a diferença e a particularidade - em oposição ao ideal de uma razão intelectual universal proposto pelo Iluminismo - fortemente associado em sua gênese aos nacionalismos europeus mais tardios. **Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial.** Org. Londres, Cecília. Out-Dez, n °147. p. 69-78. Rio de Janeiro, 2001.

A própria expressão “cultura popular” traz consigo um esforço de agrupamento que é superficial e imposto pelas elites intelectuais. Já que, na vivência cultural do povo não existe uma cultura geral, o que na verdade existe é um conjunto de traços intrínsecos a todos os grupos populares, os quais fazem oposição às culturas dominantes, como reflexo das desigualdades e de conflitos. Esse distanciamento das instituições que detêm o poder e que ao mesmo tempo seguem mantendo uma subserviência aos padrões culturais europeus, faz com que esta cultura, ou estas culturas produzidas e vivenciadas pelo “povo”, sejam originais e autônomas. O que certamente interessava como elemento de destaque para a imagem de uma nação nova, independente política e culturalmente.

Outra questão para se refletir é o uso do “popular”, que segundo Canclini²⁹, pode ser encarado como derivado de povo, é próprio do povo. Entretanto, é assumido, neste momento, como um termo “democrático” numa posição que tenta eliminar as diferenças gritantes entre elite e povo. Não se trata apenas de um preciosismo da língua portuguesa, já que esta observação vai evidenciar a ambigüidade presente no termo “popular”, uma vez que conceber

[...] a cultura como sendo *do* povo permitiria assinalar mais claramente que ela não está simplesmente *no* povo, mas que é produzida por ele, enquanto a noção de “popular” é suficientemente ambígua para levar à suposição de que representações, normas e práticas porque são encontradas *nas* classes dominadas são *ipso facto*, *do* povo. Em suma, não é porque algo *está* no povo que *é* do povo. (CHAUÍ, 1989, p. 43)

O popular utilizado como elemento democrático de identidade adentra na esfera do nacional, ou seja, cria um sentimento de pertencimento da mesma nação, encobrendo as diferenças existentes. Nação esta, que passa a ter como símbolo uma cultura que é popular, que vem do povo, mas que não é “dele”, é um “bem” de todos. A própria definição de povo não é fechada. Para determinados autores povo é sinônimo de primitivo, ligado a simplicidade e ingenuidade, de homogeneidade e anonimato, de rural e também de oralidade, já que em sua maioria trata-se de pessoas pobres e analfabetas. Segundo Chauí, “[...] povo não é só o operariado urbano e rural, os assalariados dos serviços, os restos do colonato, mas, ainda, as várias camadas que constituem a pequena burguesia, não sendo possível agrupar num todo homogêneo as manifestações culturais de todas essas esferas da sociedade.” (op. cit., p. 45)

Então, o nacional é representado pelo discurso político e ideológico, que fomenta a identificação da população com os símbolos criados, a partir das suas próprias produções

²⁹ “Diferenciamos três usos do popular: [...] popular tradicional, [...] popularidade e povo [...]” (CANCLINI, 2008, p.271)

e vivências. Podendo assim, teoricamente, compartilhar do sentimento de pertencimento, já abordado aqui, como determinante no reconhecimento da identidade nacional. Contribuindo portanto, para a consolidação do Estado e para a união desta mesma população em torno de um ideal maior – o ideal de Nação Brasileira.

Entretanto, assim como existiram e existem muitos intelectuais em busca da definição da identidade brasileira, também há os que discordam de sua existência. Esta essência tão procurada fez com que determinados traços, de certos grupos, viessem assumir no imaginário brasileiro e mundial posições de verdades absolutas e imutáveis, como por exemplo, a “cordialidade” definida por Sergio Buarque de Holanda, no clássico *Raízes do Brasil*, como a grande característica do brasileiro.

Contrariando esses determinismos, Renato Ortiz reforça esta contrapartida trazendo o pensamento de Roland Corbusier, que criticou as definições propostas por diversos intelectuais que tentaram descobrir os traços definitivos do caráter brasileiro: “Para Corbusier, a procura de uma estrutura ontológica do homem brasileiro seria na verdade a busca de uma “estrutura fásica [...]” (Op. Cit., p. 137), ou seja, que se modificaria no decorrer das diferentes fases da história. Ortiz concorda em parte, mas diz que “[...] a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência.”(Op. Cit., p 138) E conclui afirmando que o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação, visto que, a cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação.

É possível compreender, portanto, a “identidade nacional” como um processo simbólico, onde são agrupados e condensados uma série de elementos transmitidos e transformados nas experiências vividas no cotidiano de grande parte da população brasileira. Como foi abordado, as escolhas destes elementos são de esfera política e são elaborados para servir a interesses de grupos dominantes. Entretanto, diante de toda a produção simbólica elaborada (e/ou forjada) nesse contexto, é a identidade visual que mais interessa à este estudo, visando o esclarecimento de algumas questões ligadas a produção de Raimundo de Oliveira, já que a análise de sua obra está apoiada numa possível apropriação e interpretação dessa identidade nacional, simbolizada pela cultura popular, em suas pinturas. Portanto, justifica-se um retorno ao início do século XIX, onde foi iniciada a formatação desta identidade visual através, principalmente, da criação da Academia Imperial de Belas Artes.

1.3 A elaboração de uma possível estética nacional

Sobretudo, a partir do século XIX, a identidade nacional foi sendo pensada e formatada pela produção historiográfica, pelos estudos antropológicos, etnológicos, lingüísticos, geográficos, enfim, por todas as ciências sociais, na tentativa de resgatar, legitimar e definir o desenvolvimento da sociedade brasileira desde o início da colonização portuguesa. Como é sabido, este projeto vigorava através de diversas ações promovidas pelo Estado, pelas elites e intelectuais. Dentre estas medidas adotadas, é relevante para esta pesquisa, a análise mais detalhada da produção estética / visual desta pretendida identidade. Já que as transformações ocorridas na política e, principalmente, na ideologia dos novos tempos tinham que comungar e, sobretudo, refletir nas artes plásticas, arquitetura, música, e demais linguagens artísticas, a pretendida identidade nacional simbolizada, marcada e legitimada por uma estética, que também se pretendia nacional.

Esta “nova estética” foi iniciada com a chegada de D. João VI, que desembarcou no Brasil em 1808, juntamente com a Corte portuguesa, que pretendeu transformar a nova sede da Coroa, o Rio de Janeiro, numa cidade “civilizada”³⁰. A partir de então, Dom João entendeu que a colônia, dentro da nova situação, necessitava de impulsos que pusessem em prática essa “civilização”. Prática esta baseada no “bom” gosto, na técnica e na arte como construção de uma imagem desvinculada do “atraso” anterior. Efetuando, portanto, os “socorros da estética”³¹, os quais conduziram os rumos da arte brasileira. Estes apelos estavam presentes em várias ações: desde os manuais franceses de etiqueta³², os quais circulavam entre os representantes da corte, assim como na elite intelectual; até na tentativa de se cercar de representações imagéticas, produzidas para formatar uma identidade brasileira nova e eficaz,

³⁰ Este conceito de civilização, adotado por D. João VI, foi brevemente analisado nas páginas 5, 6 e 7 desta dissertação e não é necessário repeti-lo neste momento.

³¹ SCLICHTA, op. cit., p. 52

³² No Brasil os manuais começaram a circular em meados do XIX, importados da França. No entanto, estes já eram muito utilizados nas cortes européias desde o século XIV, sob formas de tratados de cortesia, regras de moral e nas artes de amar. Divididos em dois gêneros: pedagógico (destinado à crianças) e cortesão (cujos leitores eram adultos). Esses manuais faziam parte do processo civilizatório e ensinavam, entre outras coisas, as formas de comer e os hábitos à mesa, a higiene corporal – incluindo os modos de assoar o nariz, cuspir, etc. – os comportamentos em casa, na igreja e na rua. Para maiores detalhes, ver: ANAIS DO XVIII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH/SP – UNESP/ Assis, 2006. SILVA, Francini Medeiros da. **Código de Bom-Tom: os manuais de etiqueta e a formação de uma “boa sociedade” nos trópicos (Rio de Janeiro, 1840-1850)**. São Paulo: ANPUH, 2006. CD-ROM

através de símbolos, heróis e mitos históricos. Denotando neste momento que “[...] a criação da Identidade Nacional está, sem dúvida, ligada a transformações econômicas e políticas, acompanhadas de mudanças culturais que refletem senão a importação, ao menos a ‘absorção’ de novos modos de expressão artísticos.” (SCHLICHTA, op. cit., p. 52)

O principal modelo cultural, adotado por Dom João e sua corte, era o francês, desde as teorias científicas, à ideologia iluminista, até a produção artística. Embora, é importante destacar, tenha havido uma distância entre a inspiração e a concretização destes modelos. O Iluminismo, a Revolução Francesa, as descobertas arqueológicas na Itália, o pensamento de vários estudiosos e artistas já haviam modificado a estética europeia. O barroco cedeu seu lugar aos ideais neoclássicos ³³, comungando com as maneiras de ser da nova burguesia europeia. Portanto, é o neoclassicismo francês que vai desembarcar no Brasil, nas idéias de Dom João VI, impulsionadas, posteriormente, com a vinda da Missão Artística Francesa ³⁴ em 1816.

O regente Dom João e Antônio de Araújo de Azevedo, o Conde da Barca ³⁵, se uniram ao museólogo, crítico e estudioso de arte Joachim Le Breton na formação de uma comitiva de artistas e artífices franceses, os quais teriam como objetivo fundar um sistema de ensino profissional e avançado no Rio de Janeiro, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. A Missão trouxe artistas importantes como o pintor Jean Baptiste Debret (1768-1848), o escultor Augusto Maria Taunay (1768-1824), o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), entre outros ³⁶, os quais atuaram na fundação da Academia e na gestão de uma documentação visual, concebendo um imaginário iconográfico do Brasil. Segundo Schlichta (2006), no século XIX existem três gerações e conseqüentemente, três momentos deste projeto de construção. O primeiro momento é associado à Debret e à Missão Artística Francesa, numa visão do país como nação potencialmente civilizável. Mas que, no entanto, enfrentava um

³³ É possível notar a presença de características neoclássicas no Brasil, mesmo antes da chegada da Missão Artística Francesa - muitas vezes apontada como introdutória deste estilo no país, principalmente, na arquitetura de grandes cidades que começavam a se desligar da ideologia barroca.

³⁴ A Missão trouxe um sistema de ensino em academia, ainda inexistente em Portugal, mas que já havia se generalizado em várias capitais europeias.

³⁵ O Conde da Barca, segundo Mário Barata (In ZANINI, op. cit., p. 383), era um amador esclarecido dos valores artísticos.

³⁶ O grupo era formado também pelo paisagista e pintor de história Nicolas-Antoine Taunay, irmão do escultor Auguste-Marie Taunay, pelo gravador de medalhas Charles Simon Pladier; por François Ovide, especialista em mecânica; Charles Henri Lavasseur e Louis Simphorien Meunier, especialistas em estereotomia, discípulos e ajudantes de Grandjean de Montigny e François Bonrepos, escultor ajudante de Auguste-Marie Taunay. Além dos artistas, em razão do plano de fundação de uma escola de ofícios mecânicos, vieram também o mestre serralheiro Nicolas Magliori Enout, o mestre ferreiro e perito em construção naval Jean Baptiste Level, e Louis-Joseph (pai) e Hippolythe Roy (filho), carpinteiros e construtores de carros e, ainda, Fabre e Pilitié, surradores de pele.

grande conflito, pois os mais altos ideais civilizatórios não se encaixavam perfeitamente numa sociedade que permanecia, em sua essência, vinculada a problemas graves como a escravidão, o analfabetismo generalizado e mesmo a visão da obra de arte ainda ligada aos propósitos religiosos, como foi registrado pelo próprio Debret, em seus desenhos e anotações, os quais servem até hoje como documento visual desta sociedade de contrastes encontrada pelo artista e seus companheiros da Missão nas primeiras décadas do século XIX.

Ainda em relação a este primeiro momento, mesmo antes do início das aulas na Academia ³⁷, que por decreto de 17 de dezembro de 1824, sob a tutela do Império, passou a se chamar Academia Imperial de Belas Artes ³⁸, o neoclássico foi penetrando rapidamente na arquitetura do Rio de Janeiro, principalmente nos prédios públicos, assim como na produção de retratos, paisagens e temas ligados à Corte, como a *Coroação* de Dom Pedro I, realizada por Debret.

Já o segundo universo imagético é voltado à construção de pinturas, gravuras e esculturas que evocam ao mesmo tempo a singularidade e a grandeza da nova nação. É marcado pela primeira geração de artistas formados na Academia brasileira, os quais passaram a elaborar o registro visual dos heróis, batalhas e fatos históricos importantes para simbolizar a grandeza da nação. Essa pintura histórica ganhou força com a Independência do Brasil e ainda mais com a chegada do Romantismo, enaltecendo os heróis nacionais. As paisagens também foram muito retratadas, exaltando as belezas e riquezas naturais.

Dentre os primeiros resultados da Academia, despontaram alguns talentos, mas, o aluno preferido de Debret, segundo Mário Barata (In ZANINI, 1983), foi Manuel Araújo Porto Alegre, o qual trabalhou bastante com as temáticas de paisagem, retratos e cenas históricas, com características muito próximas da rigidez dos desenhos oficiais de Debret ³⁹. Araújo Porto Alegre completou seus estudos na França, se aproximando da estética romântica, tornando-se grande mestre de outros grandes nomes da pintura histórica como Vitor Meireles. Foi ainda diretor da Academia, cuja atuação foi marcante por muito tempo devido às suas

³⁷ O decreto que criou a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios é de 1816, porém, seu efetivo funcionamento só se deu dez anos depois, principalmente devido à longas brigas entre os componentes do grupo e os artistas e monarquistas portugueses, que dentre outras questões, não aceitavam a ligação dos artistas franceses com Napoleão.

³⁸ A Academia deixou de existir em 1889 e em 1890 passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes.

³⁹ Em sua passagem pelo Brasil, Debret pode ser caracterizado em dois momentos: 1 - como professor da Academia onde realizou oficialmente pinturas, gravuras e cenários para teatro, os quais seguiam os modelos rígidos do neoclassicismo de Jacques Louis David; 2- como desenhista curioso, que saía nos momentos livres para observar e retratar cenas do cotidiano, paisagens, retratos de escravos e pessoas comuns, longe da busca pela beleza ideal, e essas aquarelas revelaram o domínio técnico e o uso livre da cor, diferentemente de suas telas à óleo.

método criativo. Indagando, inclusive, sobre a necessidade de dar, às artes produzidas na instituição, um cunho nacional, ou seja, uma “estética brasileira”, emitida não somente pela escolha temática, mas também pelo modo de representação. E, para isso, propunha uma pintura decorativa utilizando elementos da natureza local, por achar mais fácil se diferenciar pela variedade e originalidade da mesma.

Em meados do século XIX, já despontavam Vitor Meireles e Pedro Américo, dentre vários outros artistas, os quais tentavam ao máximo sintetizar em seus trabalhos uma visão idealizada da identidade brasileira, tanto discutida no meio intelectual. O papel da instituição e de seus artistas era justamente,

dotar de imagens a saga da constituição do estado nacional, que se pretendia dos primórdios da descoberta aos "dias gloriosos" do Império. Pretendia-se, com isso, forjar uma história do país, vis-à-vis àquela elaborada pelo IHGB em moldes estritamente visuais, possibilitando uma leitura mais imediata e direta da epopéia nacional. Cumpre, pois, à pintura histórica uma função estética e também, inegavelmente, educativa. (PECHMAN, In SCHLICHTA, op. cit., p. 66)

Assim, a pintura histórica foi construindo os modelos visuais da história, comungando com o ideário de exaltação da memória da nação brasileira.



Figura 1 – Vitor Meireles. *Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo s/ tela, 268 x 356 cm. Rio de Janeiro, MNBA

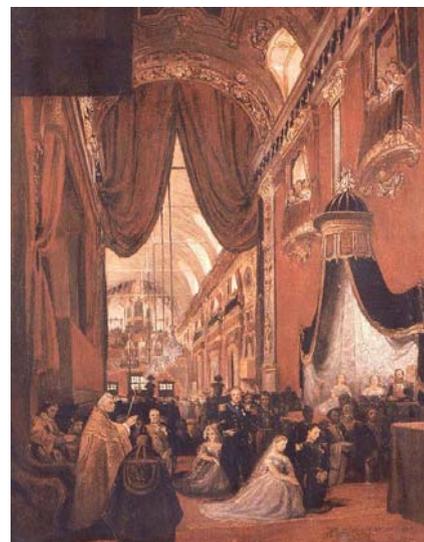


Figura 2 – Pedro Américo. *Casamento da Princesa Isabel*, 1864. Óleo s/ tela, 69 x 51 cm. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis.

Contudo, esta correspondência ideológica entre imagem e documento histórico merece um pouco de aprofundamento. Neste momento, cabe refletir um pouco sobre a relação de forma e conteúdo, já que a pintura histórica, enquanto imagem narrativa, não é fechada ou encerrada nela própria. Conteúdo e forma, embora não sejam necessariamente iguais, são em

alguns casos, muito coerentes. Uma imagem guarda em si, além de suas formas e cores, as escolhas do artista e todas as interferências sociais e culturais ocultas na vivência deste, incluindo, portanto, seus posicionamentos políticos, suas ideologias. No caso da pintura histórica deste momento, isso fica ainda mais em evidência, visto que os artistas estavam imersos no discurso manifestado pelo Estado e pela sociedade ⁴⁰. Portanto, as imagens produzidas tinham que ser o reflexo da identidade nacional, na medida em esta ia sendo construída também nos livros, periódicos, fascículos, etc. As pinturas tinham que revelar e expressar, por meio de um imaginário artístico, aquilo que estaria oculto no discurso, visto que, uma imagem é um forte instrumento capaz de projetar e legitimar sentimentos, ideologias, mitos, lendas, memória, enfim, é capaz de criar um consistente imaginário ilustrado, que neste caso, foi usado para a sedimentação da idéia da nascente identidade nacional brasileira.

Entretanto, para detectar se essas imagens são, de fato, uma aplicação visual do discurso afirmado, é preciso interpretar tanto o conteúdo trabalhado, como a forma utilizada, já que alguns destes artistas também se propuseram criar uma estética diferenciada. ⁴¹ Para realizar uma breve interpretação ⁴² do conteúdo e dos significados das imagens em questão, no intuito de identificar os que estas queriam comunicar, foi escolhido o método iconográfico de Panofsky ⁴³, o qual afirma, que para chegar ao conteúdo da imagem, se deve partir da definição das características que diferenciam o conteúdo da forma. Este confronto não pressupõe níveis de importância de um ou outro elemento, como faziam muitos teóricos ao priorizarem a forma. O que Panofsky sugere é entender como as formas são utilizadas diferentemente por cada artista a partir de seus significados extrínsecos, ou seja, entender de que maneira a imagem é o resultado da interação entre um conteúdo e um modo particular de representação.

A leitura dos significados das imagens só é possível diante do contexto histórico-cultural em que elas foram produzidas, já que os significados que poderão ser atribuídos à estas representações também são construídos historicamente num contexto específico. A estratégia desta análise é, portanto, estabelecer a relação entre as estruturas formais e a

⁴⁰ Leia-se elite econômica e intelectual.

⁴¹ Fato este inconsistente, pois, a cópia ou no máximo a adaptação dos modelos estéticos europeus vão continuar a ser utilizados largamente até mesmo no século XX.

⁴² É preciso deixar claro que, não é pretensão deste estudo esgotar as interpretações da produção visual deste período, cujas possibilidades são muito maiores e mais complexas do que se apresentam aqui.

⁴³ O método iconográfico – iconológico de Panofsky, desenvolvido em **Significado nas artes visuais**. (1976), será novamente utilizado no terceiro capítulo desta dissertação, na tentativa de interpretar algumas obras do artista Raimundo de Oliveira, objeto principal deste estudo.

biografia, a memória, a filosofia, a ideologia e todo o mundo externo à obra. Essa correlação é o eixo central do pensamento de Panofsky, cuja argumentação defende que a obra de arte é muito mais do que o que se vê. Nela, estão compreendidos os aspectos norteadores da sociedade na qual ela foi produzida.

Nesse sentido, a imagem transmite, relata e contribui para a construção das sociedades a que se referem. É o caso dessas pinturas históricas aqui referidas. Onde os artistas se esforçaram na elaboração de imagens que sintetizassem naquele momento os ideais legitimadores da identidade brasileira. Hoje, diante de tantas teorias e estudos elaborados, é possível notar que a imagem não é apenas elemento decorativo ou uma complementação dos ideais vivenciados, nem no século XIX em questão, nem em qualquer outro momento. Ela não exerce um papel coadjuvante e foi ao longo do tempo sendo considerada pelos estudiosos, elemento de fundamental importância no entendimento das sociedades. Entretanto, faz pouco que as representações visuais ganharam o status de documento, tais quais as fontes escritas. Le Goff foi um dos teóricos que fundamentou a relevância de outras fontes além dos documentos escritos. Para o autor, um documento

é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. (...) qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro (...) e (...) falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.⁴⁴

Seguindo, portanto, este raciocínio, a identidade visual foi sendo construída por estes artistas, os quais eram conscientes dos significados que suas imagens traziam, assim como, o quanto elas serviam ao interesse “nacional”. O conteúdo de suas pinturas supera a ideia somente de espelho da realidade. As formas reais são absorvidas, sintetizadas e interpretadas de maneira que, o que se apresenta no produto final é uma complexa e profunda transfiguração dos símbolos apreendidos da ideologia vigente. Tendo em vista também, que estes mesmos símbolos são criações, cuja legitimação se dá pelo discurso adotado.

A partir disso, é possível observar como os heróis e mitos nacionais, retratados no segundo momento das representações advindas da Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, a

⁴⁴ LE GOFF Apud SCHLICHTA, 2006, p. 38.

pintura histórica, condensam as visões e o discurso político das elites. É o caso do nacionalismo em sua vertente classificada como indianismo ⁴⁵ que, num movimento em busca de respostas para a “verdadeira” identidade brasileira, “encontrou” no elemento indígena, o que havia de mais original no contexto da formação cultural do país. Os artistas românticos tentaram justificar e legitimar o caráter nacional por meio da celebração da natureza tropical e do indígena, identificado como o dono da terra e, com suas belezas. Este herói forjado foi descrito na literatura e nas pinturas românticas ⁴⁶, deflagrando um interesse específico do meio político, já que a imagem retratada não era, nem de longe, a imagem real das comunidades indígenas e nem do tratamento recebido por elas ao longo do processo de colonização do Brasil. É interessante notar, por exemplo, como boa parte das representações pictóricas traz a imagem desse indígena morto. Ou seja, a morte dignificando o herói que, simbolicamente, dá a vida ao país. Ou ainda, casos como o de Iracema, famosa personagem homônima do livro de José de Alencar ⁴⁷, que “funda, no absoluto de seu amor, a invasão e a conquista da América.”⁴⁸



Figura 3 – Vitor Meireles. *Moema*, 1866. Óleo s/ tela, 129 x 190 cm. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo.

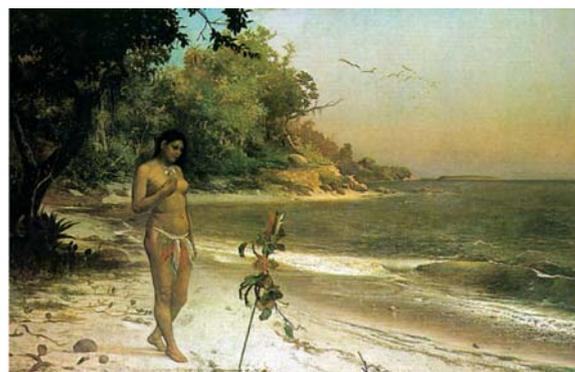


Figura 4 – José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1884. Óleo s/ tela, 167,5 x 250,2 cm. Rio de Janeiro, MNBA.

⁴⁵ O indianismo que, segundo Antônio Cândido (apud SCHILTA, p. 91), põe lado a lado índio e conquistador, por meio de uma "crescente utilização alegórica do aborígene na comemoração plástica e política". Um indianismo que se filia ao Romantismo na medida em que se pretende portador da "brasilidade".

⁴⁶ O romantismo no Brasil reflete um entusiasmo pela vida nacional, de confiança no futuro do jovem país, de celebração de sua natureza, de elogios à inspiração dos seus jovens poetas, mortos na flor de idade, e perdura até aproximadamente 1881, quando a obra *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, traz em seu bojo as premissas da tendência realista e naturalista que influenciarão as artes no Brasil, a partir de então.

⁴⁷ O romance *Iracema* foi publicado em 1865.

⁴⁸ Afirmação de Renato Janine Ribeiro em *Iracema ou a fundação do Brasil*. In FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 405.

Esta geração de Vitor Meirelles é muito conhecida pelas grandes telas, as quais representam ilustres batalhas enfrentadas pelos exércitos brasileiros, em sua maioria, baseadas em pinturas francesas, com inspiração romântica ou acadêmica.⁴⁹ Devido ao cumprimento, quase fiel, das tradições européias, Meirelles é apontado pela crítica de Gonzaga Duque⁵⁰, por exemplo, como um pintor sem espontaneidade, de desenho exato, mas que nunca chegaria a uma obra extraordinária. Mas, apesar disso, Meirelles ocupou uma posição elevada como professor na Academia e no Liceu de Artes e Ofícios, e também como pintor oficial do governo, cujas contratações resultaram em pinturas como *Batalha dos Guararapes* de 1879, *Combate Naval de Riachuelo* de 1882-1883, entre outras.

Outro grande nome dessa geração é Pedro Américo, que também recebeu muitas encomendas do governo, seguindo com a promoção da identidade nacional. Américo produziu uma obra quantitativamente maior e mais diversificada quanto aos temas abordados, tais como, temas históricos, literários, bíblicos, produzindo uma pintura de caráter mais fantasioso ou alegórico, segundo Barata (In ZANINI, op. cit., p. 423).⁵¹ Esta maior amplitude de seus trabalhos talvez tenha se dado pelo fato de Pedro Américo manter o desejo de se inserir no ambiente da arte internacional, embora, no contexto do final do século XIX brasileiro, estas duas balizas apontassem para direções opostas, como analisa a professora Dra. Maraliz Christo: “Internamente necessitava-se de uma pintura afirmativa de valores, no modelo de pintura histórica mais tradicional, tendo em vista sua ação pedagógica; todavia, há muito a pintura histórica européia, particularmente a francesa, deixara de acreditar em heróis.”⁵¹

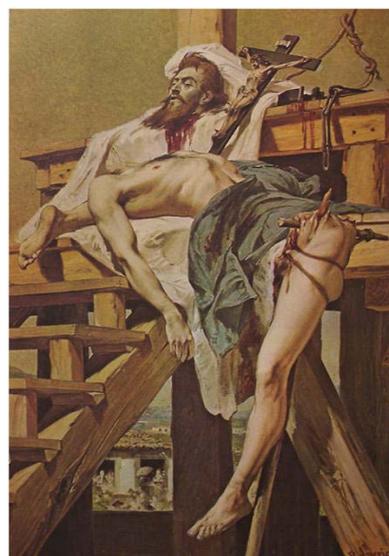


Figura 5 – Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo s/ tela, 270 x 165 cm. Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio.

⁴⁹ A arte acadêmica tentava recriar a beleza ideal, seguindo os padrões da Academia, os quais baseavam-se na imitação dos clássicos.

⁵⁰ Gonzaga Duque criticou duramente estas telas de batalhas, as quais tinham como modelo, as cenas de batalhas européias, classificando as pinturas brasileiras de “cópias flagrantes”. Para maiores detalhes, ver: Luís Gonzaga Duque-Estrada, *Mocidade morta*, São Paulo, Editora Três, 1973, p. 128-9

⁵¹ Maraliz de Castro Vieira Christo. *Tiradentes esquartejado: a fragilidade do herói no ocaso da pintura de história*. In ANAIS DO COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, XXVI, 2007, Belo Horizonte. p. 406

Em relação a pintura *Tiradentes esquartejado*⁵² (Figura 5), Américo recebeu duras críticas pela representação, considerada um culto ao horror. Esta imagem é diametralmente oposta ao que se esperaria de um herói, neste caso, um herói branco. Ao apresentá-lo esquartejado, o artista subverte os ideais clássicos de beleza, assim como a estética sublime destinada aos heróis nacionais. Entretanto, o pintor estava em absoluta consonância com a arte produzida na Europa, onde a violência já era exposta sem maiores pudores. Talvez o “pecado” de Pedro Américo não tenha sido expor um corpo destroçado, mas o fato deste corpo ter sido o de um herói.

Seguindo na análise dos momentos marcantes desta tentativa de elaboração de uma estética nacional, o terceiro momento é marcado por novas transformações políticas, econômicas e estéticas. Contudo, a questão do nacional ainda vigora na segunda geração de artistas brasileiros, os quais continuam a sintetizar uma visão ideal da identidade nacional. Entretanto, neste momento, despontam artistas que vão buscar outros elementos representativos desta identidade. Um deles é o paulista Almeida Júnior, que passou pela Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Vitor Meirelles. Tendo complementado seus estudos em Paris, destino comum para os grandes nomes que despontavam na Escola, manteve o teor acadêmico em seus trabalhos, sem se deixar influenciar pelas novidades do impressionismo. Porém, a certa altura, seus trabalhos passaram a apresentar uma escolha temática bem diferenciada em relação ao que era produzido nas representações do “caráter



Figura 6 – Almeida Júnior. *Violeiro*, 1899. Óleo s/ tela, 141 x 172 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

⁵² A obra de Pedro Américo *Tiradentes esquartejado* foi concebida não como uma tela isolada, mas integrando uma narrativa sobre a Conjuração Mineira estruturada, segundo a professora Dra. Maraliz Christo, na forma de uma tragédia, onde o herói é punido pelo erro de acreditar na elite intelectual mineira. A narrativa seria composta por cinco quadros, os quais não foram todos realizados em forma definitiva, executados, todavia, em alguns estudos. (Ibid., p. 403-409)

nacional”. Sobretudo a partir dos últimos dez anos do XIX, suas obras ganham um novo colorido, influenciado pela corrente Naturalista ⁵³, além de retratarem personagens distantes do heroísmo ou mesmo representantes da grandeza ou das belezas ativas brasileiras. As figuras centrais de Almeida Júnior eram pessoas simples, como o cidadão comum do interior de São Paulo, homens e mulheres mestiços e distantes do requinte e do luxo das grandes cidades.

É interessante observar em seus trabalhos a escolha não só do tema diferenciado, mas a mensagem existente por trás dessas escolhas. Seguindo o pensamento de Panofsky, o conteúdo de suas pinturas revela muito mais que a mudança de personagens. São apresentadas outras posturas, códigos de relacionamento, cores, vivências, outros símbolos que também fariam parte da suposta “identidade nacional”. Entretanto, assim como Pedro Américo não fora compreendido pela tela *Tiradentes Esquartejado* (Figura 5), Almeida Júnior viu suas escolhas sendo mal vistas pelos pintores acadêmicos, mas permaneceu com sua posição pessoal, na apresentação desta população e deste cotidiano, que até então permaneciam invisíveis no processo de formatação da identidade visual brasileira.

Para o crítico Sérgio Millet, a obra de Almeida Júnior pode ser considerada como “um marco divisório da pintura nacional” ⁵⁴, na qual a liberdade artística foi se afirmando com mais vigor. Mário Barata também está de acordo e afirma que foi realmente, na obra deste artista, que houve “[...] a exteriorização sistemática, pela primeira vez em nossa pintura, [...] de uma aproximação de assuntos populares, trazida pelo realismo ou naturalismo temático à cultura brasileira.” ⁵⁵ Tudo isso numa evolução relativa ao conteúdo, porque as mudanças formais foram apreendidas muito lentamente e sem grandes rupturas. Apesar de que, em sua passagem pela Europa no final do século XIX, provavelmente o artista já tenha encontrado muitas inovações estabelecidas advindas do impressionismo e do pós-impressionismo, por exemplo.

No contexto dessas pinturas, as quais tiveram como personagens brasileiros que permaneciam ausentes da iconografia da identidade nacional até então, existe uma tela que também revela pessoas simples, numa paisagem também simples, pobre de recursos, mas que contém uma mensagem de grande complexidade. *A redenção de Cã* (Figura 6), de 1895, é uma obra exemplar, pois nela, estão presentes muitas questões relativas ao discurso político e científico do final do XIX, cuja solução para enfrentar o atraso e outros problemas que delegavam ao Brasil sempre uma posição inferior aos países europeus, foi encontrada no

⁵³ O Naturalismo nas artes visuais se caracteriza, entre outras coisas, pela representação de personagens comuns, sem as idealizações e distorções comuns ao Romantismo e ao Realismo.

⁵⁴ In ZANINI, op. cit. p. 425.

⁵⁵ Ibid., p. 425.

branqueamento da população. Medida que traria um efeito positivo, a longo prazo, para o desenvolvimento do país. Portanto, quando Modesto Brocos⁵⁶ pinta esta tela, transmite toda a ideologia em que estava submerso. Legitimando o discurso do branqueamento, no qual a população iria se livrar do estigma da população negro-mestiça, através da “seleção natural”, onde o cruzamento sucessivo de brancos e negros produziria em um século, uma nação de brancos.



Figura 7 – Modesto Brocos. *A redenção de Cã*, 1895. Óleo s/ tela, 199 x 166 cm, Rio de Janeiro, MNBA

Não se trata de mais uma cena familiar, como as realizadas por Almeida Júnior, por exemplo. Pois este pretendia, com suas escolhas, apresentar aquela população que vivia escondida e que, de certa forma, sustentava a base do país, revelando seus símbolos e elementos culturais diversos. Já nesta obra (Figura 6), Brocos retrata a cena nos moldes da Sagrada Família, onde alegoricamente, a figura do menino seria o Salvador, redimindo todos os seus familiares, e por abrangência, o Brasil. Segundo SCHLICHTA (2006), a senhora negra, provavelmente a avó, seria a representação de Sant’ana; a mãe, uma Nossa Senhora mulata; o pai, um São José branco e bondoso e, no centro do quadro, o menino branco representando Jesus o Salvador. Nota-se a felicidade da senhora negra ao agradecer aos céus pelo nascimento do menino branco, ao mesmo tempo, o pai mantém uma postura atenciosa e distante do menino, o qual é o centro da imagem, representando o futuro forte e promissor do Brasil.

⁵⁶ Modesto Brocos y Gómez nasceu em Santiago de Compostela, Espanha, em 1852 e morreu no Rio de Janeiro, em 1936. Em 1872, quando ingressou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903). Como artista, realizou pinturas, gravuras, ilustrações, e em 1890, quando retornou ao Brasil, atuou como professor na Escola Nacional de Belas Artes convidado por Rodolfo Bernardelli.

Diante destes momentos, apontados aqui como “perseguidores” de uma “estética nacional”, é possível analisar que, por mais que houvesse a tentativa de elaboração de símbolos próprios, de imagens que refletissem e legitimassem o ideal propagado, havia sempre uma imitação, ou adaptação dos modelos europeus. E este processo vai ter continuidade mesmo com os primeiros artistas modernos brasileiros, os quais vão buscar de todas as formas se desvencilhar das tradições do passado, embora a inspiração para tais idéias tenha vindo dos movimentos vanguardistas europeus. Outro fator de extrema importância para se levar em conta é a grandeza e a variedade de culturas espalhadas por todas as regiões do Brasil. Portanto, qualquer tentativa de classificar e priorizar certos marcos ou símbolos, no intuito de formatar um conjunto identificável de imagens relativas ao caráter nacional, soa incompleto e prejudicado, embora, essa busca não tenha terminado na virada do século, pelo contrário. Os artistas, de maneira geral, vão procurar símbolos de identificação na cultura popular e, na própria liberdade experimental em todos os aspectos que a arte moderna vai trazer no século XX.

2. OS DESDOBRAMENTOS DA ARTE NO SÉCULO XX

2.1 A ARTE MODERNA

O século XX trouxe inúmeras inovações em todas as áreas. Porém, é possível encontrar as raízes destas transformações ainda no século XVIII, a partir de dois grandes marcos históricos e, sobretudo, ideológicos: o Iluminismo e a Revolução Francesa, os quais vão sustentar várias teorias que chegaram com força no pensamento do século XIX e XX. Os ideais de progresso, de evolução e inovação estavam presentes na política, na economia, na produção artística e no andamento da sociedade em geral. Segundo Janson (1996)⁵⁷, o Iluminismo, além de promover a racionalização da sociedade também despertou uma onda de sentimentalismo, na qual foram rejeitados os valores estabelecidos da ordem social e da religião, por exemplo. A partir de então, o movimento, que foi batizado de Romantismo, tentou libertar a experiência emocional, a partir da livre vazão dos impulsos, buscando se distanciar do prolongamento das tradições clássicas. Esta atitude vai cada vez mais se fortalecer e reverberar mais adiante, na atitude dos artistas modernos.

As marcas de todos esses pensamentos libertários do século XVIII e XIX estão interligadas na busca empreendida pela arte moderna. E, na tentativa de esclarecer como esses posicionamentos estão evidenciados nessa “nova arte”, cabe, neste momento, recorrer à análise do teórico inglês Charles Harrison (2001)⁵⁸, quando este destaca essas tendências em quatro blocos referenciais: a primeira tendência é a visão de progresso e desenvolvimento alcançados através dos avanços tecnológicos e do uso dos princípios racionais; a segunda é o rompimento com os ideais classicistas aristocráticos; a terceira tendência está no total questionamento das crenças e da ordem estabelecida, considerando sempre a experiência direta e individual como a forma mais coerente de obtenção do conhecimento e, por fim, a quarta tendência, que é diretamente associada ao movimento romântico, cuja proposta é ressaltar o papel da liberdade de escolha e da manifestação dos impulsos do artista. Esta última tendência, analisada por Harrison, pode servir como síntese de todas as outras no sentido que prioriza a liberdade e a imaginação, reforçando o valor da experiência direta e individual. Em verdade, todas essas tendências progressistas estão presentes na

⁵⁷ JANSON, H. W. e JANSON, Anthony F. **Introdução à história da arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁵⁸ HARRISON, Charles. **Modernismo**. Tradução João Moura. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

cultura artística da *modernidade* que não pode ser confundida com o *modernismo*, nem tão pouco com o conceito de *moderno*.

Estas três definições são essenciais para adentrar nas questões artísticas do século XX, intenção deste capítulo. Faz-se necessário, portanto, estabelecer suas diferenças. Seguindo o pensamento de Harrison (2001), entre outros teóricos, a *modernidade* pode ser encarada como o resultado, nas condições sociais, de uma série de progressos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial, quando é marcante um processo de reflexão, cuja intenção é negar as tradições estabelecidas, criticar os valores do passado e, sobretudo, exaltar a inovação como princípio básico do progresso e da evolução da vida, tornando-se uma ideologia, espírito de um tempo. Para Canclini (2008)⁵⁹, a modernidade pode ser entendida a partir de quatro projetos: um *emancipador*, que inclui a “produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas”, contribuindo para a racionalização da vida social e o crescimento do individualismo; um *expansionista*, que busca alargar os conhecimentos, a produção e o consumo dos bens, a partir do desenvolvimento industrial, impulsionados pelo lucro como objetivo, além da promoção das descobertas científicas; um *renovador*, que busca, de maneira crítica, aperfeiçoar e inovar as relações entre natureza e sociedade, livres “de toda prescrição sagrada” e, um projeto *democratizador*, que busca na educação e na difusão da arte e dos conhecimentos específicos uma “evolução racional e moral”. Ou seja, a modernidade nasce como parte do processo, repleto de contradições, de secularização e independência, configurada às forças renovadoras e experimentais da produção simbólica.

O termo *moderno* no senso comum nomeia algo novo, sempre em relação ao passado, assim como aquilo que é atual, do seu tempo. Este termo passou a ser usado para referenciar a nova arte do século XIX. Moderno passou a ser tomado como uma qualidade temporal - atual e também impregnada de planos de futuro. Ainda segundo Canclini (2008), a idéia de moderno toma forma nas experimentações dos artistas, os quais exercitam novas visões de mundo através de novidades técnicas, formais e da própria função da arte. O movimento classificado como moderno é muito amplo e abriga inúmeras posições, mas de maneira geral, a respeito da arte, pode ser encarado como uma rejeição à tradição, mesmo que, quase sempre se principie nela para assim rejeitá-la, e também por uma tendência a resolver os problemas baseados em idéias e técnicas atuais. Talvez, por ter sido a idéia mais defendida, seja comum associar o moderno com a decadência dos modelos clássicos / tradicionais da arte ocidental, os quais mantinham a aparência das obras de arte no limite da imitação da

⁵⁹ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 31-32

realidade natural. Sobre tal decadência Harrison afirma que:

Os sintomas típicos desse colapso são a tendência de as formas, cores e materiais da arte ganharem vida própria, produzindo combinações inusitadas, oferecendo versões distorcidas ou exageradas das aparências da natureza e, em alguns casos, perdendo todo o contato óbvio com os objetos comuns de nossa experiência visual. (HARRISON, 2001, p. 9)

Essa arte que combatia a tradição pode ser encaixada no outro termo que é necessário também destacar: o *modernismo*. Em relação aos termos *modernidade* e *moderno*, o acordo sobre o significado do modernismo é mais difícil de encontrar, mas, no uso comum, pode ser descrito como um estilo que abarca a produção moderna como um todo. No entanto, quando este termo é aplicado à arte se torna mais complexo, principalmente, porque modernismo não pode ser usado para definir toda a arte do período moderno, até porque as obras são muito variadas e ligadas a conceitos e contextos muito particulares. Trata-se muito mais de valores adotados, os quais permitem distinguir certas obras de outras. É, pois, uma categoria na qual algumas obras, dentre as mais diversificadas produções do período moderno, podem se enquadrar. Nesta categoria as obras podem estar relacionadas, ou não, aos processos de modernização ou às experiências da modernidade. Ainda há um outro problema no que diz respeito à situação histórica do modernismo: suas origens e seu encerramento. As raízes podem estar localizadas nas transformações políticas, econômicas e sociais que variam do século XVIII ao XX. Seu possível encerramento também é alvo de muitas discussões, até mesmo no recente conceito elaborado de pós-modernismo ⁶⁰, onde é sugerido que o modernismo tenha se tornado também uma forma de conservadorismo cultural.

É justamente essa dupla divergência, quanto à avaliação de um lado e quanto à periodização de outro, que torna complicado definir o conceito de modernismo. [...] Em relação à maioria dos outros “ismos”, pode-se chegar a um acordo quanto à época em que ocorreram sem que seja necessário concordar a respeito de seu valor ou significado. [...] escrever sobre o modernismo na arte é penetrar inevitavelmente numa área de intensa controvérsia. (Ibid., p. 9)

Por maiores que sejam as divergências, boa parte dos estudiosos concorda na definição do cubismo, compreendido nos primeiros anos do século XX, como movimento impulsionador e realmente radical quanto ao rompimento dos valores tradicionais de

⁶⁰ Segundo Connor, o termo pós-modernismo ganhou força nos anos 70, quando afirmações sobre esse fenômeno cultural tão heterogêneo passaram a circular entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais, na filosofia, na arquitetura, nos estudos sobre cinema, etc. CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 2000, p.13.

representação ⁶¹. O cubismo está inserido no que passou a ser convencionado como vanguardas artísticas ⁶², as quais se tornaram sinônimos de experimentalismo, quebra de valores, situadas à frente de seu tempo. A “missão moderna”, de maneira geral, essência do modernismo, baseava-se na criação e destruição, a qual deve ser entendida como superação, cuja pretensão era indicar a necessidade de mudança para a visão transmitida pela arte, e também, na relação entre forma e conteúdo, artista e espectador, indivíduo criador e sociedade. Contudo, é dada ao cubismo uma importância central aos desdobramentos dessa missão.

Diante de movimentos como o cubismo, o modernismo muitas vezes é considerado como uma grande revolução estética do começo do século XX, ligado diretamente ao desenvolvimento tecnológico e aos mais diversos movimentos políticos, envolvida pela busca de mudanças, em todas as esferas, e pelo agrupamento de artistas que defendiam suas propostas, às vezes tomadas como únicas soluções possíveis diante de todo o contexto de progresso vivido pela sociedade européia. E, de fato, suas principais características transitam nesse meio de crença no progresso tecnológico e numa incansável busca pelo novo, a qual determinou um ritmo acelerado de mudanças estilísticas nas obras apresentadas.

Entretanto, não se pode resumir o modernismo apenas a essas características mencionadas porque, dessa maneira, a arte moderna produzida nesse período se reduziria apenas a um reflexo das mudanças sociais e dos acontecimentos históricos. Como alerta o professor Harrison (2001), torna-se arriscado subestimar as transformações do campo artístico, quando estas são apontadas como realizadas apenas em função de fatores externos à arte. É preciso lembrar, portanto, que muitas das inovações propostas pelas vanguardas artísticas tiveram origem em problemas específicos das práticas artísticas, ou seja, no próprio questionamento da forma, das cores, enquanto elementos motivadores de uma nova arte. Como é o caso do próprio cubismo, ou do fauvismo, nos quais os artistas estavam empenhados numa nova elaboração do espaço, embora este último não tenha se formado como um movimento propriamente. Mas também há os casos em que os artistas uniram suas buscas formais ao ideal de progresso ou mesmo à militância política como, por exemplo, os futuristas italianos e os construtivistas e suprematistas russos.

Todavia, ligados ou não a preocupações políticas e sociais, os artistas modernistas

⁶¹ O cubismo muda radicalmente a idéia de representação pictórica ao negar o espaço ilusionista e tem como suas principais influências diretas as esculturas africanas e as experimentações de Cézanne.

⁶² As vanguardas artísticas foram amplamente estudadas por diversos autores como Nikos Stangos (2000), Argan (1992), entre outros, e não é pertinente trazer aqui toda uma fundamentação teórica explicativa da origem e utilização deste termo.

buscaram e produziram novas maneiras de representação baseados na própria esfera da arte, ou seja, seu ponto de partida, mesmo que voltado à negação ou a tentativa de distanciar-se de certos modelos, esteve sempre na arte. Esta poderia ter sido produzida pelos antecessores, pelos companheiros atuais, por estrangeiros com estéticas diferentes, ou a própria arte de cada artista moderno. Inclusive, é a esse caráter autônomo em relação ao mundo externo que muitos autores vão atribuir o maior mérito da arte moderna. Argan (1992, p. 213), por exemplo, afirma que é justamente “[...] o exame e o desvendamento não mais do mundo externo, mas do interior do artista, da psicologia individual e coletiva [...]”, que marca a novidade trazida pela arte moderna.

Mesmo que essas tendências modernistas tenham sido suficientemente fortes para transformar a arte no século XX, elas não podem ser encaradas, principalmente agora com o distanciamento permitido pelo tempo, como únicas possibilidades existentes para todos os artistas daquele contexto. É imprescindível atentar-se para as contradições vividas por aquelas sociedades, visto que, por mais que a população das grandes cidades européias estivesse submersa num espírito de progresso, a arte sustentada por este público, que a consumia e destinava seus investimentos, ainda manteve por muito tempo estreitas ligações com a estética tradicional e clássica. Portanto, é viável pensar estas inovações modernistas como uma opção dentre outras possíveis naquele momento. Não necessariamente toda a produção da modernidade faz parte do modernismo. Sendo assim, a arte européia do começo do século XX pode ou não ser encaixada no modernismo, pode ou não estar ligada à modernidade progressista, pode ou não ter vínculos com teorias e posicionamentos políticos, mas ela sempre estará ligada e terá, de forma crítica, como referência outras obras de arte.

Este projeto estético, empreendido pelos artistas dos movimentos modernos, se baseou no rompimento e na superação da linguagem tradicional, artificial, de uma maneira muito esquematizada e, sobretudo, conceitual. Alcançando uma inversão consciente do uso dos elementos, a qual foi descrita posteriormente por Clement Greenberg ⁶³, onde a arte modernista, ao invés de usar os recursos artísticos para esconder a própria condição de arte, passa a usar estes recursos justamente para chamar atenção para a arte.

⁶³ Greenberg chamou a atenção para as limitações que constituem a própria condição da pintura e como isso foi usado a favor das intenções modernistas. Esta e outras reflexões foram publicadas pela primeira vez em “Modernist painting”, em 1960. Suas idéias tiveram muita influência sobre as discussões a respeito do modernismo. Mesmo os autores que não concordam com suas teorias de algum modo as levam em consideração.

2.1.2 Desdobramentos e deslocamentos de significados

A partir do questionamento de valores tradicionais como a perspectiva ilusionista, a arte moderna vai se desdobrar em muitas vertentes e contextos específicos. Assumindo uma postura crítica sobre os aspectos formais da obra, assim como, sobre a relação burguesa de consumo e materialismo exacerbados, tão propagados nas capitais européias nos primeiros anos do século XX. Além do aspecto valorativo, cuja definição de moderno é dada através de um conjunto de valores pertinentes àquele momento, ou seja, à modernidade, o conceito de novo passa a ser essencial para a arte deste período. Mesmo com a permanência das tradições, os artistas sempre procuraram em suas pesquisas de cores, enquadramentos, na utilização de mais ou menos luz, abordagens temáticas, ou qualquer outra preocupação artística, inovar, ou pelo menos deixar “sua marca” na história da arte.

No entanto, desde que a individualidade do artista passou a ser mais importante que seguir determinados conjuntos de idéias, as pesquisas de pequenos grupos, as quais foram classificadas como vanguardas artísticas, passaram a coexistir, às vezes na mesma cidade, e a correr num processo de recriação da obra de arte, cada qual com seus pontos de convergência e divergência. A questão no novo está diretamente relacionada à idéia de vanguarda, já que esta foi adotada como significado simbólico das propostas artísticas que se lançavam à frente nos acontecimentos artísticos. Para Luciano Vinhosa Simão ⁶⁴, nesse contexto, “[...] o novo pode se dar pelo menos de duas formas: por desdobramentos ou por deslocamentos de significados.” Estes são conceitos chaves para o entendimento do desenvolvimento de boa parte das práticas artísticas apresentadas no período moderno, até as que vão aparecer na chamada contemporaneidade.

O desdobramento se institui a partir de um aspecto, de alguma forma, periférico a antigas experiências, incorporado em novas versões nas suas operações atuais. Isto se dará sempre no limite do possível, de modo a estabelecer uma relação com a tradição, até mesmo para enfatizar seu ponto de ruptura. No início dessas tentativas foi preciso tensionar as diferenças, para que essas pudessem provocar uma verdadeira ruptura e em consequência gerar outras possibilidades a partir do que foi rompido. Essas novas criações seriam fruto de uma reinvenção das antigas experiências, ou seja, um desdobramento. É possível perceber

⁶⁴ SIMÃO, Luciano Vinhosa. Da arte: sua condição contemporânea. In FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). **Revista Arte & Ensaios n° 5**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 39

esta relação através de vários exemplos, dentre eles, a inauguração de uma nova estética proposta pelo Impressionismo, onde “a ruptura com a estética realista se dará no momento em que sua pintura deixar de ser uma representação do real para se afirmar como um equivalente da realidade” (Op. Cit., 1998, p. 41). As pinturas dos impressionistas têm suas raízes imediatas no romantismo, aproveitando o impulso libertário e a valorização da imaginação do artista. Porém, desvalorizam o tema e abrem a discussão para os problemas relativos à pintura, tais como a cor, a pincelada, o fascínio pela apreensão da luz. Contudo, enquanto para os românticos a cor e as marcas aplicadas significavam uma maior abertura da imaginação e subjetivação, ou seja, uma influência maior das escolhas particulares e íntimas do artista, para os impressionistas, a cor e tudo o mais que pode ser observado além do conteúdo, bem como este, são desprendidos de subjetivação, tentam traduzir o objetivo racional que diz respeito à própria linguagem da pintura, e tentam incluí-la no projeto cientificista da modernidade. Argan (Ibdi., p. 79) ratifica a ruptura, iniciada pelos impressionistas, quando afirma que “[...] a pintura, liberada da tarefa tradicional de ‘representar o verdadeiro’, tende a se colocar como pura pintura [...].”

Os desdobramentos podem ser vistos em muitos outros pontos explorados pelas propostas modernas.⁶⁵ O desvio do moderno, como também aponta Simão (Ibdi.), apresenta quatro vertentes de fundamentação do fazer na arte moderna: a formal-constitutiva, a formal-expressiva, a simbólica e a conceitual, raízes da arte dita contemporânea. Sendo que as três primeiras vertentes já estavam enunciadas nas pesquisas desenvolvidas pelos pós-impressionistas, enquanto a última, a conceitual, será uma inflexão da arte do século XX, principalmente, da sua segunda metade. O que primeiramente caracteriza essas vertentes é a tentativa de estabelecerem para a arte, por meio de seus elementos, como o ponto, a linha, o plano, o volume, a luz e a cor, o estatuto de signo que se fundamenta na sua própria configuração, descartando a noção de arte baseada no referente externo⁶⁶.

É justamente essa materialidade proposta, como construção suficiente para a obra que vai sustentar a vertente formal-constitutiva, para qual todo e qualquer sentido é adquirido da

⁶⁵ Também no final do século XIX, outro grupo de artistas buscou suas rupturas e desdobramentos baseados muito mais na poética e no afastamento dos valores ditos modernos. Gauguin, por exemplo, percorreu o caminho do primitivismo, se afastando fisicamente e ideologicamente da arte e sociedade legitimada. Portanto, é importante frisar que as realizações dos artistas foram muito variadas, cujo quadro experimental das vanguardas, na prática e nas teorias, foi muito complexo e heterogêneo.

⁶⁶ “Sendo a espacialidade do quadro (ou da escultura) absolutamente não-natural, porém absolutamente real, o procedimento [moderno] que exclui qualquer efeito ilusório, é de cunho nitidamente realista, não mais no sentido de que imita os aspectos do verdadeiro [...], mas no sentido de que dá origem a um objeto em si, irreduzível a qualquer outro, dotado de uma estrutura e funcionamento próprios.” (ARGAN, Op. Cit. p. 304)

forma, enquanto estrutura e ordem e, da matéria enquanto articuladora do espaço. Ao valorizar a forma enquanto construção tendeu-se a se distanciar do referente da realidade fundando uma arte calcada no discurso geométrico. São exemplos deste discurso: o Cubismo, o Construtivismo russo, o Neo-plasticismo, o Concretismo ⁶⁷ e todas as artes de cunho geométrico, respeitando as divergências conceituais e especificidades de pesquisa de cada uma.

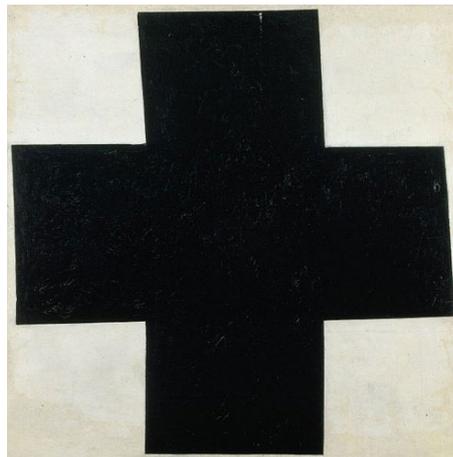


Figura 8 - Kasimir Malevitch. *Cruz Negra*. 1915. Óleo s/ tela, 80 x 80 cm.

A vertente formal-expressiva por sua vez, valoriza o processo, o andamento que a própria matéria dá ao objeto artístico. Acontece através de uma troca de energias entre o “criador” e a matéria que está sendo manipulada até o encontro do equilíbrio da expressão. É possível incluir nesta conceituação as pesquisas do Expressionismo, do Fauvismo e até mesmo do Futurismo ⁶⁸. Embora, deve-se considerar que determinadas obras isoladas, independentes de pertencerem ou não a uma escola teórica, possam estar muito mais inseridas, ou muito mais distantes, nos princípios expressionistas.

Para as vertentes simbólica e conceitual a matéria não constitui a instância primeira de seu fazer. O espaço plástico construído não será a única fonte de vivência possível, nem o único estímulo para os sentidos. Com relação à vertente simbólica, o objeto artístico é

⁶⁷ As vanguardas russas em geral tinham como convicção a crença de que o artista poderia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, utilizando-se das máquinas, da geometria, das técnicas gráficas de comunicação, etc.,

⁶⁸ Uma considerável parcela da arte do século XX pode ser encaixada no gênero expressionista, especialmente na Europa Central. No entanto, nunca houve um movimento chamado Expressionismo. O Fauvismo, da mesma forma, foi muito mais um compartilhar de inquietações do que um movimento, além de ter sido muito disperso e momentâneo. Já o Futurismo, sob muitos aspectos, responde com clareza e objetividade ao que se chama de movimento moderno. De certo modo, foi o movimento mais radical quanto à rejeição dos valores e das instituições tradicionais e empenhou-se em fornecer seu próprio fundamento teórico. Para maiores detalhes dos movimentos modernos, ver: STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. 2000, e ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 1992.

valorizado como imagem e não como forma, sendo esta imagem referida à manifestação do simbólico, ou seja, de alguma impressão, ou experiência sensorial em relação a alguma coisa. Estes objetos são vistos, então, como sinais visuais que compõem a imagem, não sendo, portanto, meros objetos representados, mas signos que articulam uma linguagem simbólica. É o conteúdo da obra que interessa, livre das amarras formais. Encaixa-se, por conseguinte, nesta exteriorização das experiências individuais, o Surrealismo, por exemplo, no qual os artistas visualizavam na arte um meio para a liberação do inconsciente ⁶⁹. O efeito desejado era o de revelar o que estava oculto nas representações, desfazendo e questionando assim, a realidade, e o modo como essa realidade era normalmente representada. Desse modo, a arte para os surrealistas, deixa de ser representação para ser uma comunicação essencial do indivíduo por meio de símbolos.

Os dadaístas foram os primeiros a ironizarem o jogo tradicional da arte. Propondo a destruição da arte e deles próprios enquanto artistas. “Assim, não gostamos da Arte nem dos artistas [...]! De qualquer modo, como é necessário vomitar um pouco de ácido ou de velho lirismo, que isso se faça abruptamente [...]” (VACHÉ Apud STANGOS, Op. Cit., p. 83) E mesmo querendo destruir, eles continuaram produzindo, ainda que fossem, com frequência, objetos antiarte. Além dos dadaístas, comungaram dessa vertente que privilegiava o conceito (da primeira metade do século XX) alguns artistas com iniciativas particulares, simpatizantes das teorias da antiarte. Inclusive, um desses artistas vai revelar o que Luciano Simão (1998) vai chamar de “o jogo da arte”, causando assim o “grande” deslocamento de significados. Esse artista é Marcel Duchamp, que em 1917 ⁷⁰ tira o véu da genialidade do artista quando envia um urinol de louça comum, industrializado, como uma escultura denominada de “Fonte”, devidamente assinado com o pseudônimo R. Mutt, para a exposição *Society for Independent Artists* em Nova York, na qual era membro do júri. A “obra” não foi aceita, porém, seu ato irônico reverberou em praticamente toda a arte conceitual do século XX.

Para muitos autores, o grande deslocamento empreendido no século XX são, exatamente, as propostas deste artista, sobretudo com seus *ready-made*. Visto que estes objetos esvaziam por completo a identificação da arte com a estética estrutural do objeto apresentado. Desloca, ou seja, “transfere a noção de arte, antes localizada no objeto, para a especulação reflexiva acerca da natureza artística dos objetos de arte.” (Ibdi., p. 42) O objeto

⁶⁹ Por sua vez, “[...] o inconsciente não é apenas uma psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte.” ARGAN, Op. Cit., p. 360

⁷⁰ Apesar da “Fonte” ser o *ready made* mais conhecido de Duchamp, ele não foi o primeiro. Já em 1913 Duchamp apresenta “Roda de bicicleta” e, em 1914 “Porta garrafas”, por exemplo.

de arte não é eliminado como veículo de informação, mas a noção de forma transfere-se do objeto acabado para a estruturação mental ⁷¹. Assim, funda-se um novo olhar sobre as relações entre o artista, a arte e o espectador. Essas relações são expostas e ironizadas no momento que é negada a possibilidade de julgamento estético, a qual seria fundada no objeto artístico. E, nesse caso a antiarte anula a importância desse objeto. Os desdobramentos das pesquisas formais e sobretudo, o deslocamento de significados, empreendidos por boa parte dos artistas modernos e contemporâneos, plantaram uma semente de crítica e autonomia no fazer artístico. Gerando assim um certo esgotamento dos paradigmas ainda presos a uma concepção formalista.

Entretanto, por mais inovações e contribuições que essas novas vertentes tenham trazido para a prática artística contemporânea, de maneira geral, não é conveniente para este estudo aprofundar em seus conceitos, já que, o propósito desse panorama, abrangendo as transformações trazidas pela arte moderna, é embasar as mudanças transcorridas na arte moderna brasileira e particularmente, na arte moderna da Bahia, contexto vivido e representado por Raimundo de Oliveira em sua obra, que pode ser situada também nas pesquisas relacionadas tanto a problemas formais, como à questões de conteúdo.

⁷¹ A proposta da arte como idéia, ou seja, conceito, foi desdobrada em muitos processos, assim como foi estendida à reflexão de sua existência, como afirmou Joseph Kosuth, “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente.” (KOSUTH Apud DUVE, 1998, p.134)

2.2 A ARTE MODERNA NO BRASIL

No Brasil, e em boa parte do mundo ocidental, fora dos grandes centros europeus, as artes plásticas do início do século XX, encontravam-se ainda baseadas no pensamento neoclassicista do século anterior, no ecletismo e principalmente no academicismo, considerando a arte como enfeite da vida e instrumento mantenedor da ordem. Neste caso, uma revisão do contexto econômico e social, deste início de século, pode auxiliar no entendimento das diferenças entre as sociedades, que apenas se iniciavam no desenvolvimento industrial e no progresso tecnológico como motriz, e as sociedades que estavam submersas no ideal de modernidade e que, por outro lado, também já estavam vivenciando o que Mário Barata (ZANINI, 1983) denomina como a *cultura da crise*, cuja conjuntura impulsionou muitos questionamentos e rupturas das tradições e ordem estabelecidas, fatos determinantes na formação da arte moderna. Crise esta, que não afeta diretamente o Brasil, já que as condições econômicas e sociais eram muito diversas.

Ainda em 1920, por exemplo, era a cultura agrária que predominava, por mais que o país tivesse passado por um surto industrializador proporcionado por uma emergente burguesia, assim como, pela diminuição das importações dos produtos europeus industrializados, principalmente, durante o período da Primeira Guerra Mundial ⁷². No entanto, as grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo só passariam a enfrentar os graves problemas da *crise* relativa à modernidade e o ritmo acelerado da vida urbana, a partir de então. Os problemas enfrentados nessas cidades estavam muito mais ligados à questões políticas e, entre outras coisas, à problemática da ocupação urbana desordenada pelo contingente de ex-escravos que não tinham emprego, terras, nem amparo do poder público. Embora a elite brasileira quisesse de todas as formas se enquadrar no “espírito moderno”, adotando, para isso, várias medidas como a reurbanização da cidade, por exemplo. ⁷³ Sobre essa nova tentativa de transplante cultural, Renato Ortiz argumenta que no contexto nacional,

⁷² A industrialização empreendida no Brasil, nos primeiros anos do século XX, também estava vinculada à agricultura, principalmente a cafeeira, já que os industriais, muitas vezes, eram também cafeicultores. A produção era basicamente de artigos manufaturados, geralmente bens de consumo não-duráveis, os quais foram estimulados pela falta de concorrência dos produtos europeus devido à crise provocada pela Primeira Guerra.

⁷³ A elite brasileira ainda idealizava alcançar os modelos considerados civilizados. Para tanto, adotou medidas que acompanhassem o “moderno”, como por exemplo, a remodelagem das casas, abandonando as varandas e os salões coloniais para expandir a sua sociabilidade pelas novas avenidas, praças, palácios e jardins. Para o Brasil, a idéia de moderno estava associada ainda a valores como civilização e progresso cultural.

“a noção de modernidade está ‘fora de lugar’ na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização.” (2001, p. 32)

As primeiras aspirações modernistas na arte brasileira surgiram através de pequenos grupos de poetas, escritores, músicos e artistas plásticos ainda incipientes na cidade de São Paulo. Estas aspirações se fixaram, primeiramente, no rompimento com as formas tradicionais acadêmicas e na tentativa de acompanhar as inovações estéticas modernas. Aqueles artistas que fariam a Semana de Arte Moderna em 1922 não estavam entre os artistas saídos da Academia, mas conviviam com o mesmo mercado e circuito de exposições, nos quais a arte valorizada era a que obedecia aos valores tradicionais de beleza e imitação fiel da natureza.

Muitos artistas brasileiros tiveram a oportunidade de viajar e complementar seus estudos na Europa através de prêmios e bolsas de estudo, as quais eram destinadas às grandes promessas, saídas da Escola de Belas Artes. Entretanto, apesar das constantes viagens a Roma e principalmente Paris, estes artistas traziam os ensinamentos tardios do romantismo, do realismo e de outras tendências acadêmicas, não tendo quase nenhuma ligação com as novidades modernistas como o Impressionismo, depois o Cubismo, o Fauvismo, Futurismo ou mesmo o Expressionismo. Todas estas vertentes já manifestadas na primeira década do século XX. Todavia, é preciso salientar que os artistas enviados à Europa, custeados pelo poder público, em sua maioria, cumpriam um desejo de aprimoramento nas técnicas já trabalhadas nas academias de arte brasileiras e, por isso, eram enviados a ateliês franceses e italianos nos quais aprenderiam com mestres consagrados pelo primor naturalista e acadêmico. E até mesmo porque, é importante apontar, estas novidades modernas não eram completamente aceitas. Apenas uma pequena parcela de artistas se permitia experimentar e pensar a arte de uma outra forma. Os júris dos tradicionais salões anuais de Paris, verdadeiros legitimadores da arte, não aceitaram de imediato as novas propostas.

Entretanto, há de se registrar alguns acontecimentos pontuais que começaram abrir caminho para os modernistas; como por exemplo, o retorno da Europa de Oswald de Andrade em 1912, trazendo muito do Futurismo italiano, cujo manifesto tinha sido lançado em 1909. É necessário apontar que mesmo que o Futurismo tenha sido usado incorretamente pelos críticos, ao classificar todas as obras que propunham o afastamento das normas tradicionais como futuristas, muitas vezes associando essa classificação com loucura ou doença, as idéias de rompimento com o passado foram adotadas pelos primeiros modernistas brasileiros, cujos preceitos foram adaptados à problemática da dependência cultural. Além de Oswald de Andrade, comungaram desses pensamentos os escritores Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, além de artistas como Anita Malfatti e Vitor Brecheret. Este grupo não

se filiou ao movimento italiano, mas absorveu a carga de significados e, principalmente, o caráter provocativo ⁷⁴. Outros acontecimentos importantes foram as exposições do lituano Lasar Segall na capital Paulista e em Campinas, em 1913. Nestas mostras foram apresentadas obras com influências pós-impressionistas e também das pesquisas realizadas por Cézanne, negando a pintura acadêmica com cores marcantes além da desconstrução das formas. ⁷⁵ Contudo, inicialmente, Segall não chamou muita atenção da crítica, talvez por ser um estrangeiro com novidades alheias ao circuito artístico local.

No entanto, é possível considerar as exposições de Anita Malfatti também em São Paulo, primeiramente em 1914 e depois em 1917, como grandes marcos iniciais da arte moderna brasileira. Na segunda exposição, a artista apresentou 53 trabalhos, já bem mais amadurecidos, fruto de seus estudos em Berlim, no ano de 1912, e de sua passagem pela *Independent School of Art* em Nova York, ambiente que, segundo Zanini (1983, p. 513), estimulava a interdisciplinaridade poética, nos anos de 1915 e 1916. Além do expressionismo alemão, Malfatti absorveu, durante sua passagem pelos Estados Unidos, referências do Cubismo e do Fauvismo, assim como manteve contato com vários artistas europeus e suas pesquisas inovadoras. ⁷⁶ Anita Malfatti traz para o ambiente brasileiro telas carregadas de subjetividade e expressão, as quais foram duramente criticadas, comprometendo o desenvolvimento de sua carreira. Contudo, suas telas não geraram, nesse momento, uma motivação entre as criações de seus colegas, isso aconteceria apenas a partir de 1922.

Os trabalhos apresentados pela pintora brasileira em 1917 foram tomados como uma afronta, uma ousadia demasiada. A propósito desta última exposição de Anita, o conceituado escritor Monteiro Lobato emitiu uma crítica severa no jornal *O Estado de São Paulo*, reagindo contra a subversão do desenho e da cor convencional presente nos trabalhos expostos. Saíram

⁷⁴ O grupo de São Paulo aceita o futurismo por ele oferecer uma doutrina cujos fundamentos podem ser ampliados e adaptados à realidade nacional e que servem, num primeiro momento, à tarefa de ruptura com o ambiente literário e artístico vigente. Assim como no movimento italiano, o desejo de eliminação do atraso cultural também é patente: os futuristas de São Paulo tomam para si a tarefa de modernizar as artes no Brasil ao promover, na capital paulista, uma arte que, de acordo com seu novo estado de desenvolvimento, aponte o crescimento populacional e industrial, inovações tecnológicas e condição de metrópole cosmopolita.

⁷⁵ A partir de 1914, Sagall se interessa pelo expressionismo, buscando uma pintura que pudesse abranger mais o caráter psicológico de seus personagens. A Primeira Guerra Mundial com todo seu horror gera um impacto muito grande em sua obra, visto que o artista passa um bom tempo viajando pela Europa antes de retornar ao Brasil. Sua obra se transforma ao longo de sua trajetória, mas aqui interessa a sua fase inicial, a qual só será devidamente reconhecida em 1922, com a Semana de Arte Moderna.

⁷⁶ Marcel Duchamp foi um desses artistas que manteve contato com Malfatti em Nova York. O artista francês se mudou para os Estados Unidos em 1915, fugindo da Guerra como tantos outros artistas europeus, onde passou a desenvolver suas experimentações.

em sua defesa Di Cavalcanti e Oswald de Andrade, que se tornaria um dos líderes do futuro grupo modernista da Semana de 22, declarando terem sido os quadros de Malfatti o impulso à primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Suas obras foram lembradas em todos os momentos da formação da arte modernista no Brasil. Sua iniciativa abriu o caminho e incentivou a busca por uma arte “livre”, embora tenha se tornado um peso para a própria artista, que é chamada muitas vezes de mártir do modernismo brasileiro.

A luta pela transformação da arte vai ganhar mais visibilidade com a formação do primeiro grupo modernista que despontou em São Paulo ⁷⁷, e que havia se tornado consistente desde 1921, impulsionado pelas esculturas do ítalo-brasileiro Vítor Brecheret, pelas pinturas indianistas do pernambucano Vicente do Rego Monteiro, pelos desenhos mais livres do carioca Di Cavalcanti, assim como pela chegada de outros literatos, e com o evento marcante da Semana de Arte Moderna de 22, cujo nascimento se deu num período em que muitas vanguardas estéticas européias já declinavam.

A capital paulista propiciou o aparecimento deste primeiro grupo, chamado modernista, composto por escritores, músicos, poetas e artistas plásticos, devido a uma série de fatores bem conhecidos. Desde o final do século XIX, no qual o comércio foi se tornando cada vez mais forte, a agricultura do café fez emergir uma burguesia que tentava se modernizar, juntamente com o processo de reurbanização da cidade, além da grande massa de imigrantes vindos de vários países, com idéias inovadoras, novas tecnologias, pensamentos novos, outras experiências de vida. O pesquisador Walter Zanini (Op. Cit., p. 504), aponta a questão da inexistência de uma Escola de Belas Artes em São Paulo, visto que esta instituição só seria criada em 1925 e, justamente por isso, possibilitou uma maior liberdade aos artistas, ainda que os modelos acadêmicos fossem referência, mesmo para quem não frequentasse a Academia. Segundo o mesmo, essa inexistência de uma tradição rigorosa deve ser somada aos fatores sociológicos, quando se tenta explicar o porquê de ter sido em São Paulo o primeiro impulso modernista brasileiro. O grupo que ganhou destaque pela organização do evento era formado por intelectuais que tentavam buscar uma liberdade de expressão e, também, uma libertação de tudo o que era estrangeiro à cultura brasileira, um rompimento com o passado colonial. Idéias convenientes à comemoração do Centenário da Independência do Brasil.

⁷⁷ No início da década de 1920, também foi formado no Rio de Janeiro um grupo com aspirações modernistas. Mas, seus representantes eram, em sua maioria, da área literária. Di Cavalcanti era carioca e transitava entre os dois estados, estabelecendo uma ponte de informações entre os artistas, que muitas vezes ficavam restritos às obras produzidas na Escola de Belas Artes e exposições de artistas consagrados.

O interesse pela construção de um imaginário nacional não era uma novidade da época, emergido desde o século XIX, como já foi explicitado em capítulo anterior, neste momento, este interesse vem acrescido dos valores de ruptura, característica do modernismo. Havia o desejo de ser inovador, de quebrar valores tradicionais, mas diferentemente dos europeus, que não estavam preocupados em formatar uma identidade. A maior investida dos artistas brasileiros era estabelecer uma arte nacional, resgatando características particulares da cultura brasileira, abafada pelas regras e modelos estabelecidos pelas Escolas de Belas Artes que tentavam a todo custo copiar os estrangeiros, desde os primórdios de sua fundação.

Segundo Eduardo Jardim (Apud ORTIZ, 2001, p. 34), é possível dividir a formação do modernismo brasileiro em duas fases: a primeira, com uma preocupação estética, ao tentar romper com as tradições academicistas, ao mesmo tempo em que tentava absorver as propostas das vanguardas modernas; e, um segundo momento, em que os artistas se voltaram para uma elaboração de uma arte que refletisse a identidade nacional. A questão da brasilidade vai se tornar o centro das pesquisas visuais e literárias. Os modernistas brasileiros revisitaram as teorias do século XIX que buscaram no meio e na raça as explicações do caráter nacional. Os valores da mestiçagem cultural e genética foram adotados como positivos e tornaram-se símbolos da modernidade perseguida. A identidade brasileira estava relacionada, pois, à autonomia, à emancipação cultural, vislumbrada numa redescoberta das mais diversas faces da cultura nacional. Há uma retomada do indianismo, utilizando novamente a figura do indígena como símbolo das raízes mais originais, elemento de diferenciação em relação à Europa. Mas, não só o índio, também o negro e o mestiço vão ser enfatizados na tentativa de definição da nacionalidade. Cria-se, portanto, um elo entre a vontade de modernidade e a construção da identidade, que vai se prolongar muito além da Semana de 22, passando pelos anos de 1930 até a década de 1950, quando os movimentos Concretismo e Neo-concretismo, além de outras vertentes do abstracionismo, vêm lutar por questões relativas somente à própria arte, tentando desvencilhar-se da problemática nacional.

Apesar da Semana de Arte Moderna ter chamado a atenção da sociedade paulistana, não houve um rompimento imediato com as formas tradicionais. Muito já foi escrito sobre esse assunto e muitos autores constataam que esse foi um evento que só viria ser tomado como realmente representativo para a modernização da arte brasileira algum tempo depois, até mesmo porque, as poucas críticas emitidas na época, pela maioria dos especialistas e apreciadores da arte foram negativas. Porém, essas iniciativas se desdobraram em muitas pesquisas individuais, serviram como inspiração para a formação de outros grupos, para a criação de revistas como a Klaxon, classificada como “uma revista mensal de arte moderna”

(ADES, 1997, p.132), assim como, na criação de manifestos tais como “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de 1924 e o “Manifesto Antropófago” de 1928, liderados também por Oswald de Andrade. Estes manifestos tinham como essência o repensar a questão da dependência cultural no Brasil. O movimento Antropofágico instigou a valorização das diferenças culturais que formavam a base da cultura brasileira para assim se distanciar da assimilação acrítica de tudo o que vinha de fora. O que o escritor propunha era uma “deglutição” crítica desses modelos estrangeiros e de tudo o mais que fosse estranho à cultura nacional assumindo, assim, o que havia de positivo, eliminando o que não interessava e transformando as informações de acordo com a perspectiva local. Era a “Revolução Caraíba”, anunciada por Oswald de Andrade em seu manifesto.⁷⁸

A Antropofagia é considerada por muitos críticos como um divisor de águas no modernismo brasileiro. Sua proposta partia para uma conscientização sobre a história do Brasil, formando uma crítica ao passado colonial e ao atual sistema burguês.⁷⁹ Tarsila do Amaral vai concretizar os ideais antropofágicos em seus temas, nas cores escolhidas e na adaptação das formas cubistas. Era, na verdade, uma adaptação de seus aprendizados cubistas ao “colorido nacional”. O movimento modernista, em geral, foi uma tentativa de construção de uma arte autóctone, constituindo-se como um ponto de partida para iniciativas particulares, na tentativa de imergir numa nova cultura brasileira, fundada em seus próprios princípios.



Figura 09 – Tarsila do Amaral. *Antropofagia*. 1929. Óleo s/ tela, 126 x 142 cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky.

⁷⁸ Os manifestos Pau-Brasil e Antropófago podem ser lidos na íntegra nos apêndices do livro de Dawn Ades, **Arte na América Latina** (1997).

⁷⁹ A crítica sobre o sistema burguês era feita pelos modernistas, mesmo sendo eles próprios, em sua maioria, provenientes de uma elite privilegiada, os quais levavam uma vida cosmopolita e que sempre viajavam à Europa sem maiores dificuldades.

Os artistas modernistas mantinham suas pesquisas individuais voltadas para a questão nacional. Esse pode ser considerado como o elo que une pesquisas plásticas tão diversas. Com a chegada da década de 1930 o modernismo ganhava cada vez mais adeptos⁸⁰, assim como uma assimilação da crítica. É interessante observar que, por mais que os princípios defendidos pelos modernistas brasileiros não tenham deflagrado uma mudança radical, aconteceu de forma progressiva e se estendeu até os anos cinqüenta.

Outro evento, que marcaria o desenvolvimento do modernismo no Brasil, aconteceu em 1931 no Rio de Janeiro. Este evento foi a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, idealizada e organizada pelo jovem arquiteto Lúcio Costa, que estava à frente da Escola Nacional de Belas Artes nesse período. Sua passagem, ainda que rápida, foi marcante devido a seu pensamento aberto às inovações.⁸¹ Na comissão organizadora do evento também estavam outros nomes como Anita Malfatti e Cândido Portinari. Esta exposição marcaria uma guinada na arte carioca, assumindo os objetivos e propostas do modernismo, tendo como influência o impulso dado pelos políticos da capital federal, que visualizaram nesse movimento um parceiro ideal para seu discurso nacionalista. Segundo Zanini (Op. Cit.), a exposição de 1931 serviu à propagação das idéias modernas não somente no Rio, elas foram irradiadas por todo o país através da imprensa que divulgou bastante o evento. Para o autor, “[...] a exposição funcionou como marco de conscientização de uma realidade artística por muito tempo quase só circunscrita a São Paulo [...]” (Ibdi., p. 578) Participaram da mostra, artistas que vinham trabalhando desde os primeiros passos modernistas, como Brecheret, Segall, Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, assim como artistas que ganharam alguma notoriedade no final da década de 1920, como Portinari, que tinha acabado de voltar da Europa, Gomide, Ismael Nery, entre outros. Também nesse momento surgem outros nomes importantes, como Alberto da Veiga Guignard, que também retornava de Paris, e Flávio de Carvalho, figura que gerou muitas polêmicas com seu comportamento provocativo.⁸²

⁸⁰ Os anos 30 também vieram acompanhados do declínio das oligarquias da República Velha (1889 – 1930), e, conseqüentemente, da ascensão de grupos sociais essencialmente urbanos, os quais tentaram aproveitar a onda modernista do momento, estimulada também pelo desenvolvimento da atividade industrial. No campo da política estes foram anos marcados por revoltas e que resultou na fundação do chamado Estado Novo, no qual Getúlio Vargas vai se firmar como figura predominante. A idéia de revolução vai se unir aos ideais de ruptura do modernismo, assim como vai assumir a questão nacional, do regionalismo na busca da identidade nacional.

⁸¹ Durante sua atuação como diretor da ENBA, Lúcio Costa já tinha adotado a linha funcionalista de Le Corbusier. O arquiteto teve total apoio de Rodrigo Mello Franco de Andrade, no momento chefe de gabinete do ministro da Educação, Francisco Campos, além de outros nomes do círculo de modernistas, na transformação da Exposição Geral num espaço aberto a todas as tendências.

⁸² Não será possível adentrar na poética e na história de cada um destes artistas, pois isso alongaria demais essa pequena revisão sobre como a arte moderna se desdobrou no Brasil. É, esse não é o tema principal deste estudo.

A exposição contou com seções variadas, uma seção onde foram apresentados os trabalhos modernos, outra representada por artistas de transição, figurando entre os modelos acadêmicos da Escola de Belas Artes e as novas práticas, além de uma seção de arquitetura, na qual estiveram presentes Lúcio Costa, o próprio Flávio de Carvalho, Marcelo Roberto e Affonso Eduardo Reidy, os quais em pouco tempo transformariam as bases da arquitetura brasileira. ⁸³ A mostra foi apelidada de “Salão Revolucionário” e constituiu-se como um marco da consolidação da arte moderna no país, ainda vinculada, de certa forma, à questão nacional.

Além desta grande exposição, outras iniciativas vão espalhar os valores modernos pelo restante do país, principalmente na década de 1940. Na capital carioca e na cidade de São Paulo, muitos artistas vão realizar suas pesquisas, organizar exposições desligadas da ENBA, buscando autonomia e independência total da arte oficial. Nesta última capital, foram criados dois agrupamentos que expandiram as ações modernistas, a Sociedade Pró-Arte Moderna e o Clube dos Artistas Modernos, os quais exerceram papéis importantes, mas foram desfeitos em pouco tempo. Entretanto, é preciso destacar que, em todas essas e outras empreitadas, como o Salão de Maio e a Família Artística Paulista, o que predominava ainda era a busca pela assimilação das vanguardas européias, como o surrealismo, o cubismo, o expressionismo, ainda que também, começassem a abrir caminho para as tendências abstratas devido, principalmente, a presença de estrangeiros que participavam dessas mostras.

A abstração, inclusive, vai se tornar um fator determinante para a mudança ocorrida nas propostas do final dos anos quarenta e início dos cinquenta, sobretudo em São Paulo. Por outro lado, nos outros Estados do país, ainda predominavam, até a década de 1940, os modelos tradicionais, baseados nos ensinamentos da arte acadêmica. Nestes outros circuitos, o modernismo despontou primeiramente na literatura, linguagem que abriu as portas para as experimentações dos artistas plásticos. A troca de informações entre o que acontecia no Rio de Janeiro e em São Paulo com o restante do país, ocorria de maneira muito restrita e pouco influenciava nos trabalhos e na mentalidade dos artistas das outras regiões. A publicação de revistas que abordavam os questionamentos modernos foi comum desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul e, segundo Pietro Maria Bardi (BARDI, 1975, p. 198), o espírito dessas publicações foi regionalista, ou seja, tratava-se dos problemas relacionados às suas próprias identidades culturais, comungando com a vontade construtiva do modernismo brasileiro. Nos

⁸³ É importante destacar a importância da arquitetura moderna brasileira na divulgação e na consolidação dos princípios modernos. A nova arquitetura atingiu sua maturidade muito rapidamente.

Lúcio Costa, influenciado pela idéias de Le Corbusier, vai liderar um grupo que rapidamente vai substituir o neo-colonialismo por uma arquitetura funcional, arrojada, e que se integraria as outras linguagens artísticas, servindo de palco para legitimação das propostas modernas.

anos 20, em Porto Alegre, Augusto Meyer e outros intelectuais fundaram a revista *Madrugada*, num ambiente marcado pelo conservadorismo do Instituto de Belas-Artes. Na mesma época, em Belo Horizonte, sob direção de Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida apareceu *A Revista*, depois surgiu *Leite Criôlo* (ZANINI, 1983, p. 543), que representava os interesses literários modernistas, como quase todas as revistas deste período, mas que foram essenciais para a defesa dos rompimentos plásticos que se desdobraram.

A arte moderna fora do eixo Rio - São Paulo chegou de maneiras muito particulares. Cada estado reagiu em momentos e intensidades diferentes às novidades trazidas pelos estudantes que viajavam ou mesmo pelas revistas especializadas e pelas vagas notícias em jornais. Para esta pesquisa, interessa o contexto baiano, entender o processo de consolidação do modernismo local e suas principais características, as quais acabaram deixando uma marca profunda na arte moderna produzida na Bahia. Abordagem essencial para a análise da obra de Raimundo de Oliveira, que vai espelhar em seus trabalhos o espírito marcante da cultura baiana, nordestina, brasileira, além de suas experiências religiosas.

2.3 A ARTE MODERNA NA BAHIA

A Bahia do começo do século XX mantinha seu cotidiano vinculado aos modos de vida do século anterior. Nas artes plásticas, era visível o comprometimento com as instituições formadoras do chamado bom gosto. Desde a fundação do Liceu de Artes e Ofícios em 1872 e, principalmente, da Academia de Belas Artes, em 1877, a arte se desvincilhou por completo das encomendas religiosas e passou a ditar os padrões estéticos ligados aos ideais neoclássicos, românticos e acadêmicos, seguindo os passos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, que por sua vez, seguia os modelos franceses. Estes padrões vigoraram durante muito tempo no Estado, abarcando várias esferas do comportamento da sociedade tradicional, principalmente em Salvador.

Este ambiente condizia com outros aspectos sociais, como uma economia frágil e dependente, com fraco ou quase nenhum processo de industrialização, desenvolvimento tecnológico ou científico, um relativo isolamento em relação aos acontecimentos dos outros estados brasileiros. Outro fator relevante foi a diminuição do fluxo de estrangeiros, assim como a migração de muitos intelectuais para o eixo Rio - São Paulo, deixando o ambiente cultural estagnado, sustentado por um forte sentimento de ligação com o passado colonial, no qual Salvador tinha sido a capital da colônia, símbolo de riqueza e prosperidade.

Entretanto, assim como o Rio de Janeiro passou a se interessar pelos atrativos da modernidade, Salvador também vai estrear esse desejo de modernizar-se, sem passar pela modernização de fato.⁸⁴ Ainda no primeiro governo de J. J. Seabra (1912-1916), esta vontade de progresso vai se manifestar nas reformas urbanas e arquitetônicas empreendidas ao longo da cidade, assim como em projetos de melhorias nas condições de saneamento. Esse projeto modernizante vai se concretizar ainda mais na outra gestão de J. J. Seabra (1920-1924), quando suas propostas ganharam mais amplitude. Mas, essa modernização do espaço urbano, que assumiu o progresso e a visão no futuro como motriz, não fazia parte da relação entre o público, a crítica e as artes plásticas. A modernidade era um desejo, mas o modernismo⁸⁵ nas artes era visto como degeneração, loucura ou incapacidade.

⁸⁴ Refere-se aqui, novamente à expressão de Renato Ortiz, já citada na página 43: “a noção de modernidade está ‘fora de lugar’ na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização.” (2001, p. 32)

⁸⁵ Os conceitos de modernidade, modernismo e moderno usados aqui estão devidamente conceituados nas páginas 33 e 34 no presente estudo.

Até mesmo nessas reformas modernizadoras das duas primeiras décadas, existem contradições, visto que os governantes entediam o ideal moderno como transformação da cidade num espaço civilizado, como foi apontado anteriormente com relação ao primeiro surto modernizador no Rio de Janeiro. Os modelos adotados nessa suposta modernização eram retirados da estética clássica importada da Itália, através de muitos arquitetos e engenheiros contratados, além dos modelos franceses que se estabeleceram no Brasil desde a chegada da Missão Artística Francesa em 1816 e disseminados nas Academias de Belas Artes. É possível concluir assim, o quão distantes estavam as preocupações da sociedade e, sobretudo, das linguagens artísticas, no que se referia aos questionamentos que envolviam a arte moderna. As chamadas Belas Artes, que englobavam a pintura escultura e arquitetura, refletiam o contexto sócio-econômico-cultural vivido pela restrita, mas tradicional, elite baiana.

Contudo, como todas as regras têm suas exceções, ainda na década de 20, alguns intelectuais baianos, principalmente literários e poetas, se mobilizaram, ainda que timidamente, no intuito de renovar a cultura local, a qual se mantinha extremamente dependente do gosto europeu. No entanto, sem concordar inteiramente com as idéias modernistas surgidas em São Paulo, mas comungando com um espírito renovador, estes grupos literários que foram surgindo, reagiam contra a adoção destas tradições européias, desde muito estabelecidas como único modelo, assim como, reagiam ao apuro das formas parnasianas. É nesse período em que surgem revistas como: *Samba* de 1928, que reunia jovens escritores de classes menos abastadas; *O Momento* de 1931, que trazia um espírito de rebeldia, segundo Teixeira Gomes (apud FLEXOR, p. 20); *Meridiano*, periódico da Academia dos Rebeldes, constituída como um movimento cultural baiano entre o final dos anos vinte e começo dos trinta que, segundo o pesquisador Cid Seixas (s/ data), pode ser visto como o grupo, dentre estes primeiros, que mais gerou conseqüências nos anos seguintes e *Arco e Flexa* (sic) também de 1928, esta sob responsabilidade de Carlos Chiacchio ⁸⁶, na qual se discutia política, música, artes, letras, medicina e folclore.

Existiu por parte destes intelectuais um sentimento de revolta quanto a posição de verdadeira adoração dos baianos pelo passado, sentimento gerado talvez pelo longo e mais próximo contato com Portugal. O que estes pensadores, a exemplo de Chiacchio, pretendiam

⁸⁶ Carlos Chiacchio foi uma figura importante neste momento de consolidação do modernismo na Bahia. Apesar de suas idéias serem vistas às vezes como contraditórias, sua influência foi muito positiva para a divulgação das idéias modernistas na imprensa baiana. Durante 18 anos escreveu semanalmente para o Jornal *A Tarde*, na seção *Homens e Obras* sobre arte e literatura.

era uma reformulação das velhas tradições históricas, ou melhor, uma revisão daquilo que seriam as tradições brasileiras. Negando aqueles “pensamentos modernos”, os quais se opunham de forma veemente às tradições, sejam elas quais forem. O que estes intelectuais baianos queriam era uma evolução a partir da reavaliação das tradições do passado. No manifesto Arco e Flexa, por exemplo, seus membros chamaram a atenção para o aspecto negativo das vanguardas européias que abominavam as tradições. Para Chiacchio e seu grupo, as tradições não poderiam ser abandonadas, mas revistas e remodeladas a partir do contexto nacional. Embora a pesquisadora Maria Helena Flexor (2003, p. 23) declare que a posição modernista de Carlos Chiacchio tenha sido momentânea, ela também afirma que “[...] de qualquer forma abriu caminho e preparara o terreno [...]” para os artistas, poetas, enfim, para as futuras discussões sobre arte moderna.

As discussões levantadas por este grupo baiano giravam em torno de temas que condiziam com a preocupação de artistas e intelectuais de boa parte do Brasil. A busca pelas raízes brasileiras era o cerne da questão social, política e artística em quase todas as poéticas da primeira metade do século XX. Este foi um momento em que a preocupação de intelectuais, governantes e da sociedade em geral era descobrir um caráter nacional, uma arte brasileira baseada nas tradições “primitivas”, aliada à necessidade de adequar o Brasil às novas exigências de um mundo “moderno”. O país vivia um momento no qual este novo mundo se apresentava. Processos de urbanização, higienização, industrialização, inovação dos meios de transporte e comunicação. Tudo isso foi se introduzindo paulatinamente, comungando com o gosto clássico e burguês importados da França e da Itália. Vale ressaltar a forma heterogênea que esse processo do “novo” ia sendo assimilado nas mais diferentes regiões do Brasil e nas mais diferentes linguagens.

Em boa parte das pesquisas que versam sobre as características que diferenciam o modernismo brasileiro, destaca-se a concordância quanto ao fato de que este movimento não teve como tarefa o rompimento com a tradição, como estavam fazendo as vanguardas européias, mas criar esta tradição, instituí-la, desmembrando-se de seus colonizadores. Esta intenção estava presente em muitos outros países, como no México, a partir da arte muralista, numa arte interessada nos problemas e no cotidiano popular, característica que acabou se desenvolvendo em países colonizados por europeus, os quais tiveram suas culturas esmagadas ao longo de séculos de dominação.

Este ideal de construção de uma identidade estava enraizado no pensamento da sociedade brasileira desde à época da fundação do Instituto Histórico e Geográfico, em 1838, assim como da instituição da pintura histórica, ainda nos primeiros tempos da Academia

Nacional de Belas Artes, fruto da tentativa de transformar a antiga colônia num Estado forte, confiante e segundo Dom João VI, civilizado. É possível classificar, com base no que foi estudado e apresentado, que a questão da identidade nacional esteve sempre ligada às situações políticas. E praticamente todas as medidas tomadas nessa elaboração estão relacionadas ao cumprimento dessas exigências, as quais são externas à natureza da arte. Exceto as transformações estéticas ocorridas, por exemplo, com a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, a qual vai provocar uma mudança significativa na relação da arte com a sociedade, assim como na própria relação artista-obra, este se tornando profissional, ligado a conceitos e teorias científicas, distanciando-se da arte narrativa a serviço da Igreja.

As gerações de artistas formados pela Academia, que a partir de 1842 passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes, foram elaborando em várias fases a identidade visual do Brasil que ia se construindo também politicamente diante das nações ocidentais, já mencionadas no primeiro capítulo. Essas fases de elaboração, que perduraram até meados do século XX, podem ser classificadas também pelo que se produzia no país com relação aos modelos europeus. É possível considerar a existência de quatro momentos cruciais nesta relação: a importação acrítica, através da contratação de profissionais franceses na Missão de 1816; a assimilação, pelos artistas formados ao longo do século XIX na Academia; a adaptação, exercida através do enquadramento dos modelos ao conteúdo/temática nacional e, a tradução, ideal perseguido a partir do pensamento antropofágico, onde tudo era apreendido, deglutido e exprimido através da estética e do formato surgidos da originalidade obtida com toda a mistura cultural do Brasil.

Portanto, a questão da identidade nacional permeia quase toda a produção do século XIX e a primeira metade do XX, entretanto, o repensar sobre as raízes, exercido pelos primeiros modernistas acaba levantando a problemática das diferenças regionais no país já na década de 1920. Neste momento, o nacionalismo vai incentivar “as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades regionais. [...] como ponto de partida para se pensar uma política de nacionalização, de unificação, de superação dessas distâncias que impediam a emergência da nação.” (ALBUQUERQUE, 2001, p 41) O regionalismo anterior ao modernismo era preso a uma visão naturalista da arte, mantinha sua preocupação com a descrição minuciosa dos diferentes meios e tipos regionais, cujas obras eram muito ligadas à intelectualidade provinciana e oligárquica. Os próprios modernistas achavam que a consciência regional era a primeira forma de manifestação da consciência nacional. Seus projetos passavam pela incorporação dos diferentes Brasis, para assim encontrar a estética nacionalista. Um dos objetivos era criar uma arte nacional que pudesse dialogar com a arte

internacional no mesmo patamar. Voltar as atenções para as mais variadas realidades do país era comprometer-se com a formação da identidade, respeitando a história vivenciada pela população, na manutenção e na recriação de tradições culturais miscigenadas ao longo dos séculos.

O regionalismo se apoiou em práticas que incorporavam as várias camadas da população, específicas de cada região na perspectiva de criar um feixe imagético que formaria o todo da identidade nacional. Cada discurso regional formularia seus debates sobre as causas e as soluções para as divergências e distâncias entre as diferentes áreas do país. Segundo Albuquerque (Ibid., p. 42-43), esse regionalismo provocou o interesse de pensadores na realização de viagens de reconhecimento pelo país, sobretudo, os intelectuais do Sul visitando o Norte e Nordeste do país, tendo muitas vezes seus relatos publicados em jornais como notas de viagem.⁸⁷ Em 1924, por exemplo, acontece a caravana paulista que viajou primeiramente ao estado de Minas Gerais, redescobrimo os valores da arte colonial, assim como uma revalorização da estética barroca, que algum tempo depois foi tomada como parte fundamental na estética brasileira. O grupo era formado pelos modernistas Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, entre outros. Mário de Andrade realizou outras viagens importantes em 1927 e 1928, indo à Amazônia e logo depois ao Nordeste, conhecendo e recolhendo artefatos destas culturas tão diversificadas. Suas experiências foram registradas em artigos, os quais foram reunidos em *O Turista Aprendiz*, publicado em 1928.⁸⁸

Quanto à produção da literatura regionalista, o que se pretendia era a afirmação da brasilidade através da diversidade de cada região, evidenciando o projeto naturalista-realista. Em 1923, Gilberto Freyre chegava de volta ao Brasil, depois de seis anos de estudos na Europa. Seus estudos iriam elaborar, juntamente com José Lins do Rego e Ascenso Ferreira a “escola tradicionalista de Recife.”⁸⁹ Este movimento regionalista contou com a participação de vários outros intelectuais e artistas que afirmavam a importância do movimento, onde este

⁸⁷ Estas notas de viagem que enchiam os jornais na década de 1920, principalmente em São Paulo, (por mais que seus escritores estivessem curiosos sobre a realidade brasileira) tomavam sempre o espaço de onde se falava como ponto de referência, ou seja, todos os outros hábitos e diferenças eram classificados quase sempre como atrasados e arcaicos. Ainda segundo Albuquerque, o regionalismo paulista se sustenta “[...] no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho de sua ascendência européia e branca.” (Ibid., p. 45) A incorporação dos valores culturais do restante do país e da população negromestiça só avançou com o posicionamento de alguns modernistas, mas aconteceu de fato na produção do norte e nordeste do país.

⁸⁸ Suas experiências dessas viagens se desdobraram em várias ações. Uma delas foi a criação de *Macunaíma*, no ano seguinte das viagens, no qual o autor repensa as origens do Brasil. Sua atuação foi marcante também quando esteve à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo no final dos anos trinta, onde organizou várias seções com documentações valiosas de manifestações culturais populares de várias regiões do país.

⁸⁹ Expressão usada por Durval Albuquerque (1996) no capítulo II *Espaços da saudade*, p. 65 - 182

seria revelador e vitalizador do “caráter brasileiro”. Usando um discurso tradicionalista, este grupo nordestino se apoiou no trabalho da memória. Tentaram fazer da história o processo de afirmação de uma identidade, da continuidade e da tradição, e reservaram para si mesmos o posto de sujeitos reveladores da verdade, até então encoberta. A primeira manifestação deste programa regionalista foi *O livro do Nordeste*, organizado por Freyre, em 1925, com a colaboração de vários ensaístas. Estes intelectuais dedicaram-se a defender valores e tradições de um possível esquecimento, negando a imitação cega de estrangeirismos. Todavia, estas tradições reclamadas por estes intelectuais, eram muitas vezes encontradas em um passado rural, com padrões patriarcais, quando não escravistas. Uma idealização das manifestações populares, do folclórico, numa posição de perpetuação dos costumes, hábitos, e, conseqüentemente, das estruturas de poder. Como analisa criticamente Renato Ortiz (2001, p.160), o popular é absorvido como sinônimo de tradicional, onde este,

[...] se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura ‘milénar’, romanticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro desta perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais.

A crítica que Gilberto Freyre fazia ao movimento Modernista nesse momento não era dirigida apenas ao seu caráter futurista que implicava o repúdio da tradição, mas também à atitude desses artistas paulistas. O sociólogo tentou afirmar a autenticidade e a autonomia do movimento regionalista nordestino em relação ao modernismo paulista. Denunciou, ainda, o caráter centralizador que o marco da Semana de Arte Moderna ocupou na história da cultura brasileira, pois “[...] tudo o que se produzia de novo no país, a partir desta Semana era a ela atribuída.” (ALBUQUERQUE, *Ibdi.*, p. 88) Freyre acusou os modernistas de abandonarem a pesquisa histórica, sociológica e antropológica, de não se preocuparem com a caracterização histórico-social do país. Entretanto, tal acusação não corresponde à realidade, visto que os modernistas, seja na década de 1920 em São Paulo, ou na de 1940 também no restante do país, estiveram sempre preocupados com a questão da tradição, vista de forma diversa, como uma tradição que precisava ser sistematizada, uma tradição a ser reelaborada com o dado moderno e não apenas preservada como folclore como queria o sociólogo pernambucano. Segundo Ortiz (2006), Freyre representa continuidade, permanência de uma tradição, e não é por acaso que seus escritos serão produzidos fora do âmbito da universidade, considerada uma instituição “moderna”.

Os anos seguintes, trinta e quarenta, foram marcados pelo aparecimento e desdobramentos do modernismo em diversas regiões e diversas maneiras. Em 1932 aconteceu em Salvador a primeira exposição que apresentava traços da modernidade. O artista era José Guimarães, estudante da Escola de Belas Artes, instituição que mantinha o rigor dos modelos clássicos e naturalistas, seguidos por mestres e aprendizes, os quais estavam dentro do que era esperado pela sociedade que consumia sua produção. Neste momento a Escola de Belas Artes baiana seguia a tradição da Escola carioca, que por sua vez seguia o modelo da Escola de Paris, na concessão de bolsas de viagens para a complementação dos estudos dos seus melhores alunos. Estas bolsas também foram concedidas pela iniciativa pública e privada. Os artistas escolhidos estudavam geralmente em ateliers ou academias de Paris, as quais estavam comprometidas com o neoclassicismo. É possível que estes estudantes brasileiros tenham entrado em contato já com as primeiras inovações das vanguardas européias, mas ainda não existe um estudo sobre esse possível contato e como isso era visto pelos próprios artistas, já que ao voltar dessas viagens não era demonstrada em seus trabalhos alguma referência de movimentos como o cubismo, expressionismo, futurismo ou qualquer outra vanguarda. Com relação aos artistas baianos nas duas primeiras décadas, é possível considerar no máximo, uma absorção dos princípios impressionistas nas obras de Alberto Valença e Presciliano Silva ⁹⁰, por exemplo. Estes artistas também tinham completado seus estudos na Europa, mas permaneceram indiferentes às grandes rupturas.

José Guimarães também foi reconhecido como um grande talento e promessa da arte baiana em 1928, tendo conquistado a bolsa de estudos, neste caso agraciado pelo prêmio Caminhoá ⁹¹ com pensão para estudar na França, onde também fora aceito em alguns salões. Ainda em 1931, participou do grande *Salon* em Paris, com a ajuda de alguns amigos. Entretanto, sua volta foi antecipada, forçada pela crise econômica que se instalou em quase todos os países, devido à queda da bolsa de Nova York, além das consequências da Primeira Guerra Mundial. Voltara a capital baiana com uma pintura influenciada pelas idéias de Cézanne e pelo expressionismo, porém, sem fugir muito às regras de composição acadêmica. ⁹²

⁹⁰ Presciliano Silva esteve na França em dois momentos: entre os anos de 1905 a 1908, estudando como bolsista na Academia Julian, grande receptáculo parisiense dos artistas brasileiros e depois em 1912, numa viagem de auto-aprendizagem percorrendo museus e exposições.

⁹¹ A herança do engenheiro Francisco Caminhoá, foi doada à Escola de Belas Artes para que, através de um concurso anual, os melhores alunos pudessem ter a oportunidade de aperfeiçoar seus estudos numa viagem à Europa.

⁹² Para maiores detalhes da exposição de José Guimarães em 1932, considerada um marco inicial das discussões modernistas na Bahia, ver : SCALDAFERRI, Sante. **Os primórdios da arte moderna na Bahia**. Salvador Ba: MAM, 1997.

Expôs seus trabalhos em 1932 no prédio do Jornal *A tarde*, esperando uma resposta positiva do público baiano. No entanto, ao contrário do que desejava, o público estranhou as “deformações” apresentadas em suas pinturas, vendendo apenas um quadro. O único apoio que recebeu de fato veio através de opiniões de alguns literários que já se manifestavam a favor das inovações modernistas nos meios escritos. Essa incompreensão da sociedade baiana lhe causou um trauma. Depois de mais algumas tentativas sem apoio, partiu para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como pintor de paredes e professor de desenho num colégio. Faleceu em 1969, sem jamais regressar.

Este foi um fato isolado, já que poucas coisas se realizavam na Bahia neste sentido. Salvador, como a grande maioria das capitais brasileiras, era uma cidade sem museus, com exceção do Museu do Estado, oriundo da coleção da pinacoteca de Jonathas Abbot. Inexistiam galerias ou espaços destinados às manifestações artísticas, sobretudo as que se pretendessem inovadoras. No entanto, os artistas contavam com o apoio de intelectuais como Godofredo Filho, Odorico Tavares, Carlos Eduardo da Rocha e Carlos Chiacchio, grande incentivador das artes. Estes criaram o Salão de ALA (Ala das Letras e das Artes)⁹³ em 1937, que perdurou até 1948. Foram realizados neste período treze Salões de Ala, com algumas exposições suplementares. O primeiro realizou-se na Escola de Belas Artes e os demais na Galeria da Biblioteca Pública do Estado. (COELHO, 1973, p. 9) O grupo fundador do ALA tinha o propósito de estudar a cultura baiana em todas as suas manifestações, foi um grande propagador das artes plásticas, contribuindo para discussões e tentativas de mudanças. Contudo, somente após uma década da exposição de Guimarães, Salvador recebeu uma nova mostra, esta já denominada como arte moderna.

Selma Ludwig, em sua dissertação (1982),⁹⁴ transcreve inteiramente uma carta escrita por Jorge Amado em 1980, esclarecendo questões sobre esta, que seria a primeira exposição de arte moderna na Bahia. Na carta, o escritor afirma que a exposição foi organizada pelo gravurista paulista Manoel Martins, na ocasião de uma visita realizada à Bahia em 1944. A pedido de Jorge Amado, o artista veio à Salvador para ilustrar um guia da cidade, escrito pelo romancista. Aproveitando a oportunidade, decidiu montar uma exposição de arte moderna na Bahia. Junto com sua bagagem, trouxe gravuras, pinturas e desenhos de vários artistas modernistas de São Paulo, entre eles: Segall, Flávio de Carvalho, Volpi, Tarsila e vários outros, incluindo o próprio organizador. Fora acrescida a este material uma série de

⁹³ Segundo Maria Helena Flexor, os ideais da ALA têm evidente influência das idéias difundidas na Semana de 22, como a busca por nacionalismo das artes. (Ibdi.)

⁹⁴ LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador – 1950 – 1970**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais UFBA, Salvador, 1982.

trabalhos que pertenciam a alguns colecionadores baianos, como Odorico Tavares, amigo de Jorge Amado ⁹⁵. As obras acrescentadas também eram de artistas modernos como Pancetti, Portinari, Cícero Dias, Di Cavalcanti, entre outros, realizando assim uma apresentação das renovações técnicas e temáticas ainda desconhecidas do público baiano, provocando ainda reações contrárias. ⁹⁶

Nesses meados dos anos quarenta o cenário artístico, cultural e econômico de Salvador dava sinais mais claros de mudanças. A cidade passou por algumas transformações urbanísticas, nas quais a arquitetura moderna vai exercer um papel importante na propagação dos ideais modernistas. ⁹⁷ Após o término da Segunda Guerra, o crescimento do comércio e da industrialização vai se dar de forma mais acelerada. Outro fato marcante dessa década foi a criação, em 1946, da Universidade Federal da Bahia. Tendo como um dos principais idealizadores o reitor Edgard Santos, responsável por muitas mudanças no cenário artístico de Salvador. Antonio Risério (1995), num estudo sobre a *avant-garde* na Bahia, denomina a figura do reitor como uma expressão da “era varguista”, inserindo o mesmo nas ideologias tenentistas e integralistas. E aponta o nacionalismo, o industrialismo e a reivindicação social como as linhas mestras do discurso tenentista. Portanto, Edgard Santos seria, segundo Risério, um produto desses acontecimentos. ⁹⁸ Sua ação está inscrita neste horizonte de progresso cultural e modernização tecnológica da base getulista. Ainda segundo o autor, o magnífico reitor via a si mesmo como responsável pela redenção das massas através da cultura. Contudo, seu conceito de cultura calcava-se no modelo eurocêntrico tradicional do século XIX, ligado ainda à idéia de civilização, que seria o nível máximo de desenvolvimento e refinamento dos

⁹⁵ É necessário destacar o papel fundamental de Jorge Amado como um escritor modernista e como estimulador das artes baianas. Devido ao seu reconhecimento nacional, exercia uma posição de influência no cenário cultural do país, e se aproveitou disso para divulgar a arte baiana, seja através das ilustrações realizadas pelos artistas modernos, seus amigos pessoais, seja através de sua própria escrita que trazia narrativas desenroladas em ambientes populares, no cerne da população negro-mestiça da Bahia, cujo universo vai ser tão visitado na arte moderna da Bahia.

⁹⁶ As críticas foram intensas por conta das “deformações” apresentadas nas obras, assim como, pela própria ambientação dada a mostra, na qual Manoel Martins utilizou elementos “pobres” como a juta para decorar o espaço, além de ter dispensado o uso de pomposas molduras, essencial nos trabalhos tradicionais. Flexor (2003) aponta que as críticas negativas foram tamanhas que algumas personalidades da imprensa se reuniram e montaram uma exposição de rabiscos feitos pelos próprios jornalistas e redatores denominada “Ultramoderna”, no intuito de ridicularizar os trabalhos expostos na mostra oficial.

⁹⁷ No que diz respeito à arquitetura, é notável o pioneirismo do prédio do Instituto do Cacau de 1934, primeira manifestação do funcionalismo na Bahia, obra do governo Juracy Magalhães. A partir de então só cresceu o contato com arquitetos cariocas, influenciando também nas ações urbanísticas. Iria caber, porém, ao governo Otávio Mangabeira (1947-1951), as ações que consolidariam o movimento modernista na arquitetura, assim como, nas mais variadas linguagens.

⁹⁸ O presidente Getúlio Vargas, em seu segundo mandato, convocou Edgard Santos para assumir o Ministério da Educação e Cultura em 1954, pouco antes de seu suicídio.

hábitos, alcançado por uma sociedade. Como foram discutidos aqui, no primeiro capítulo, os parâmetros dessa civilização estavam relacionados ao desenvolvimento ocidental, particularmente, europeu.

É importante destacar que é somente no segundo governo de Vargas que emerge o real nascimento da universidade baiana, já que no primeiro surto de criação de universidades, durante a década de 1930, concentrado na região sudeste, esse estado não foi contemplado. Com a fundação da Universidade da Bahia, Edgard Santos tem como uma de suas metas para a capital soteropolitana, “reverter o quadro de estagnação econômica, desprestígio político e marginalização cultural.” (RISÉRIO, Op. Cit., p. 36) Através de convites para ensinar nos cursos de Música, Dança (primeiro curso superior do Brasil), Teatro e Artes Plásticas, possibilitou a vinda de artistas de várias partes do mundo, plenos de idéias renovadoras e modernas. Edgar Santos mal podia imaginar que estes artistas e intelectuais de vanguarda se debruçariam sobre a cultura popular da Bahia, sobre a matriz africana e indígena, resistentes no complexo cultural de Salvador.

2.4 A RELAÇÃO DA PRIMEIRA E SEGUNDA GERAÇÃO DE MODERNISTAS BAIANOS COM A CULTURA POPULAR

No final dos anos 40 já desponta a chamada primeira geração de modernistas baianos. O cenário artístico de Salvador ainda era muito restrito aos grandes mestres saídos da Escola de Belas Artes, nesse momento já parte da Universidade da Bahia. Entretanto, a iniciativa de alguns artistas iria mudar por completo a produção baiana. Os salões da ALA, realizados até 1948, assim como os Salões patrocinados pela própria EBA, contribuíram para o processo de abertura para as novas propostas, as quais figuravam lado a lado com a arte tradicional expostas em seções diferentes. O terreno também continuava a ser semeado pelos críticos favoráveis ao modernismo, os quais mantinham colunas semanais, numa espécie de catequização do público, na tentativa de que esse absorvesse o moderno sem tantos choques, como acontecera com a exposição do jovem José Guimarães em 1932 e ainda, na mostra organizada por Manoel Martins em 1944. Também foram promovidas algumas conferências e palestras, tais como as proferidas pelo crítico de arte Mário Barata em 1948 na Biblioteca Pública. Patrocinado pela Secretaria de Educação e Saúde, Barata abordou temas como: Elementos de arte moderna, Do impressionismo ao fovismo, Do cubismo aos nossos dias, Cultura como fenômeno nacional e arte, etc. (FLEXOR, 2003, p. 29) Eventos que permitiram uma maior aproximação dos artistas e do público com as bases do modernismo.

Mário Cravo Júnior pode ser considerado como o artista símbolo dessa primeira geração de modernos na Bahia. Cravo começou a participar dos Salões da ALA, desde 1944, com esculturas que já fugiam da concepção acadêmica, debruçando-se mais nas experiências com os materiais do que propriamente com a temática ou a forma final. Além de Mário Cravo Júnior, apareceram nesse mesmo período Carlos Bastos e Genaro de Carvalho. São estes três nomes que despontam na investigação e nas experiências formais.

É interessante observar que esses artistas foram buscar outros referenciais para suas obras, ou seja, mudaram seu raio de visão do tradicional modelo europeu, como muitos ainda faziam, para um modelo mais aberto. Cravo e Carlos Bastos viajaram em 1945 para os Estados Unidos, país que passou a atrair todas as atenções depois do término da Segunda Guerra Mundial. Genaro, por sua vez, foi ao Rio de Janeiro complementar seus estudos e também encontrou um ambiente propício, onde o moderno estava bem consolidado. Em 1949, o trio já havia retornado a Salvador e a partir de então começaram a implementar uma profunda transformação da arte local. As novas esculturas, pinturas, gravuras e desenhos apresentados ao público baiano nas exposições individuais desses artistas, ainda em 1949, já

denotavam a reviravolta no tratamento das formas e, sobretudo, o aparecimento de uma característica que marcaria toda esta primeira geração de modernistas, o envolvimento com a cultura popular. O próprio Mário Cravo Júnior afirma que naquele momento, essa preocupação já fazia parte dos interesses: “Ao regressar da América para Salvador, estava definida a minha posição profissional. Restava-me, então, viver e conviver com minha cidade.” (CRAVO, 2001, p. 67) Entretanto, é importante destacar que as esculturas, praticamente abstratas, de Mário Cravo Júnior, as pinturas com um toque sensualizado de influência surrealista e cubista de Carlos Bastos e as formas distantes da perspectiva tradicional, assim como as cores fortes e carregadas de Genaro de Carvalho ainda encontraram resistência mesmo depois de todas as iniciativas acima relatadas.

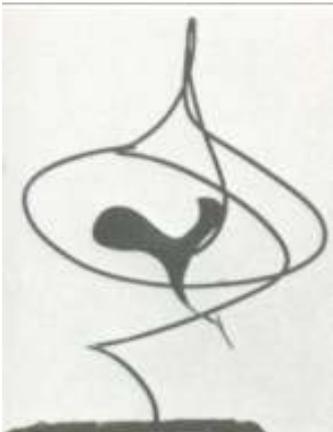


Figura 10 – Mário Cravo Jr.
Composição em espiral. 1949.
Latão e cobre. Não dimensionado

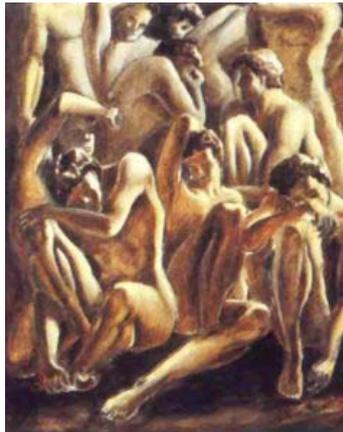


Figura 11 – Carlos Bastos.
Nus. 1946. Óleo s/ tela.



Figura 12 – Genaro de Carvalho.
A Martiniquenha. Década de 1950. Óleo s/ tela. Roberto Alban Galeria de Arte.

As polêmicas geradas só aumentavam o interesse pelo assunto e logo o trio se tornou um grupo que foi crescendo rapidamente, tornando-se parte dele os artistas Jenner Augusto, Rubem Valentim, Lygia Sampaio, Maria Célia Amado, o argentino Carybé, e um pouco mais tarde Raimundo de Oliveira, objeto central deste estudo. Estes artistas não possuíam uma ideologia, nem mesmo formavam uma escola, ou grupo coeso, ao contrário, cada um seguia com suas mais diversas técnicas e experimentações e era esta a grande novidade do conjunto.

O depoimento de Mário Cravo confirma: “Nossa aproximação adveio da descoberta mútua das ansiedades e inquietações plásticas identificáveis em nossos primeiros trabalhos. [...] Não existia ‘congraçamento’ ideológico.” (Ibid., p 28) No entanto, havia uma ligação muito forte entre eles, uma busca contínua por uma arte que falasse da terra, da Bahia, de suas cores, costumes, gente e riquezas. Proposta essa que foi comum a vários artistas de muitos estados brasileiros, os quais entraram no modernismo nas décadas de 1940 e 1950, tendo como forte influência o ideal nacionalista de valorização do nacional defendido pelos primeiros artistas modernos paulistas, que se desdobrou em movimentos regionais.

Neste momento a Bahia estava sendo descoberta por artistas, pesquisadores, sociólogos, antropólogos, escritores estrangeiros, atraídos pelas manifestações culturais tão diversas e pelas matrizes africanas aqui preservadas, principalmente devido à religiosidade. Entre tantos vieram para Salvador, Karl Hansen, que passou a ser chamado de Hansen Bahia, Pancetti, Carybé, Lênio Braga, Aldo Bonadei, Adam Firnekaes, Iberê Camargo, Henrique Oswald, Floriano Teixeira, Pierre Verger, dentro das particularidades de cada um, mas, todos buscando os aspectos populares da cultura baiana. De acordo com Flexor (Ibid., p. 36) por não ter sofrido uma imigração e massiva, “[...] a questão nacionalista e regionalista na Bahia não se impôs como problema. Se acatou sem reservas, pelo contrário, os poucos estrangeiros que aqui se instalaram.”

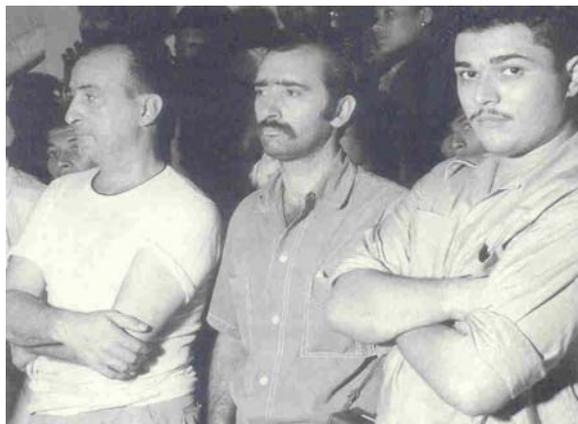


Figura 13 - Carybé, Mário Cravo e José Cláudio no Candomblé de Tia Massi, Engenho Velho da Federação. 1949-1952. Foto: Marcel Gautherot. (CRAVO, 2001, p 67)

Foi, portanto, a temática regional, a cultura popular da Bahia, aquilo que transformou este grande número de artistas num grupo: a primeira geração de modernistas. As manifestações populares começaram a ser valorizadas, ou ao menos reconhecidas, pelos dirigentes, transformando Salvador num atrativo nacional, recebendo o apoio e divulgação dos

meios de comunicação.⁹⁹ Além disso, o grande sucesso dos romances de Jorge Amado e das canções de Dorival Caymmi levaram a Bahia para todo o mundo, atraindo para si múltiplos olhares. Tanto Caymmi como Amado expressaram uma visão romântica do passado da Bahia. A imagem transmitida era a dos veleiros, dos marinheiros, pescadores, das igrejas coloniais, do barroco, da mistura do profano com o sagrado, da miséria com a alegria, do trabalho com o ócio, do sincretismo religioso forçoso e dos rituais afrodescendentes. Sobre essa questão das religiões afrodescendentes, é preciso apontar que os terreiros de candomblés, especialmente, cresciam e se organizavam.¹⁰⁰ E, também nesse momento, passam a ser freqüentados por profissionais liberais, políticos e intelectuais, chamando mais ainda a atenção dos artistas.

É pertinente trazer o contexto político, visto que este exerceu importância decisiva nas ações renovadoras da cultura na Bahia. Primeiramente, se faz necessário atentar para o contexto nacional do governo Federal com o Presidente Getúlio Vargas que desde a década de 30 vinha construindo um programa de integração nacional. E um dos principais projetos se concentrava nas práticas de preservação



Figura 14 - Getúlio Vargas e uma ladorixá no Palácio do Catete, RJ. Foto: Arquivo Lina B. Bardi. (RISÉRIO, 1995, p 167)

do patrimônio cultural a partir da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)¹⁰¹, em 1937. O governo Vargas é marcado também pelo estímulo industrial, que pouco reverberou na Bahia, e pela assimilação de manifestações populares como símbolos da identidade brasileira. O samba, o carnaval, o futebol são estimulados e veiculados como símbolos de integração nacional. Entretanto, dentro deste projeto de construção identitária houve inúmeros debates e contradições. Alguns intelectuais achavam

⁹⁹ Embora Alexandre Robatto Filho tenha feito as primeiras produções cinematográficas, com filmes de curta metragem, ainda nos anos 30, focalizando paisagens, costumes e festas de Salvador, ação que se estendeu até os anos 50.

¹⁰⁰ No começo dos anos cinquenta surge o CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais), que fortaleceu a consciência da presença negra no Brasil e, sobretudo, na Bahia, abrindo caminhos para estudos sociais e o debate sobre as questões do povo negro.

¹⁰¹ O SPHAN foi criado a pedido do ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema. O anteprojeto de lei foi elaborado por Mário de Andrade com o auxílio de outros intelectuais modernistas como Manoel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Lúcio Costa e Carlos Drummond de Andrade. Em 1946 passa a se chamar DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e só em 1970 passa a ser IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

que seria prejudicial valorizar as características regionais, pois assim não seria possível uma unidade nacional, entretanto, havia uma outra parte dos pensadores, como Mário de Andrade, que sustentava a crença na diversidade cultural, concebendo a cultura brasileira como múltipla e plural. Visto que o mesmo tinha constatado isso pessoalmente durante suas viagens pelo Brasil. Essas contradições envolvendo uma perspectiva universal para a arte brasileira seguiram nos anos trinta e quarenta.

Na Bahia, por sua vez, o governo Estadual, na figura do governador Otávio Mangabeira (1947 – 1951), se empenhou em dinamizar a vida cultural, também, através da valorização da cultura popular. Foi criado o Departamento de Cultura, subordinado à secretária de Educação e Saúde, comandada pelo memorável educador Anísio Teixeira. Por iniciativa deste governo, foi criado em 1949 o Salão Baiano de Belas Artes, representando a primeira manifestação de apoio oficial à arte moderna. No estudo realizado por Ceres Coelho (1973)¹⁰², o Salão Baiano é apontado como substituto dos Salões da ALA, onde participaram, nos seis Salões promovidos, artistas modernos e acadêmicos concomitantemente. Além de serem exposições de grande porte, com muitos artistas baianos, com trabalhos de técnicas variadas, os Salões contaram com a presença de artistas do eixo Rio - São Paulo, propiciando já um intercâmbio de informações e linguagens artísticas desenvolvidas no sul do país. Intercâmbio este que iria se aprofundar e desabrochar ainda mais durante as duas Bienais da Bahia, ocorridas em 1966 e 1968.

O incentivo estatal também vinha através de exposições e palestras promovidas pelo governo, além das encomendas de trabalhos artísticos em edifícios públicos. Grande exemplo destas iniciativas é a criação do Centro Educacional Ernesto Carneiro Ribeiro, (Escola Parque), situado no bairro da Caixa D'água e implantado em 1950. Este centro de referência compreendia a multiplicidade das práticas educativas, tais como teatro, biblioteca, artes plásticas, rádio, jornal, etc. Além de sua importância no campo educacional, teve seu projeto arquitetônico assinado pelos arquitetos modernos, Diógenes Rebouças e Hélio Duarte, os quais planejaram o complexo arquitetônico para interagir com murais realizados pelos expoentes artistas modernos da Bahia.¹⁰³

¹⁰² COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes plásticas: movimento moderno na Bahia**. Tese para concurso de Professor Assistente do Departamento I da Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador, 1973.

¹⁰³ Foram convidados os artistas Mário Cravo Jr., Carlos Bastos, Jenner Augusto, Maria Célia Calmon, Carybé e Carlos Mangano. Cada um desses artistas executou um mural em que as diferentes composições variavam em dimensão, concepção e técnica.

Juntamente com este apoio oficial, o movimento em torno das transformações culturais contou com o suporte da imprensa e das pequenas editoras existentes na época. Nomes como Wilson Rocha e o crítico cinematográfico Walter da Silveira atuavam com reflexões sobre arte, cinema, literatura e cultura de um modo geral, fazendo o papel de divulgadores das novas tendências da arte. Em 1950 aconteceu uma exposição patrocinada pela Revista “Cadernos da Bahia”¹⁰⁴, intitulada “Novos Artistas Baianos”. Tal mostra constituiu-se como a primeira exposição de artistas locais conscientes das inovações, marcando o deslanchar da arte moderna da Bahia.

Essas experimentações também chegaram a Escola de Belas Artes, recém incorporada à Universidade Federal da Bahia. A implantação do curso de Gravura em 1953 foi muito importante para a introdução da arte moderna na escola. Além de atrair jovens artistas pela novidade técnica, pelo baixo custo da produção, o grupo reunia-se para produzir, discutir, gerar uma arte que borbulhava de inquietações e necessidade de se reinventar. E foi, justamente, neste início da década de 50 que Raimundo Falcão de Oliveira matriculou-se no Curso de Pintura na Escola. O artista saiu de Feira de Santana atraído, como tantos outros, pelos novos acontecimentos, pelos intercâmbios culturais e toda uma descoberta de valores próprios, advindos da cultura popular, mestiça, negra. Todo o seu percurso, antes e depois de sua passagem pela academia, assim como o contexto cultural, econômico e político de sua cidade natal, serão tratados no próximo capítulo, já que neste momento o que se propõe é apresentar um contexto histórico de como surgiu a primeira geração de modernistas baianos e tentar compreender o porquê da escolha da temática regional/popular na produção da maioria destes artistas, incluindo obviamente o pintor Raimundo de Oliveira.

Outro marco decisivo para a expansão da arte moderna na Bahia foi a fundação, no início dos anos cinquenta, da Galeria Oxumaré pelo poeta e professor Carlos Eduardo da Rocha, juntamente com Zittelman de Oliva e Manuel Cintra Monteiro. Sendo a primeira galeria de arte moderna de Salvador, realizou exposições pioneiras como as individuais de artistas importantes como Carybé, Carlos Bastos, Hansen Bahia, Raimundo de Oliveira e de muitos outros artistas emergentes. Localizava-se no Passeio Público e funcionou até 1960.

Adiante, já em 1960, é criado o Museu de Arte Moderna da Bahia, que se instalou provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves. Esta instituição, que serviria de palco para a consolidação e desenvolvimento da arte moderna, foi estabelecida com esforços de várias

¹⁰⁴ Essa primeira geração de modernistas é conhecida também como Geração “Cadernos da Bahia”, devido ao grande apoio manifestado nesta publicação.

personalidades, sobretudo da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que assumiu sua direção. A arquiteta projetou também o Museu de Arte Popular em 1963, que juntamente com o MAM, passou a funcionar no Solar do Unhão, recém restaurado pela mesma. O plano de Lina era que os dois museus coexistissem no mesmo local, servindo um de referência para o outro. Onde os artistas populares, denominação amplamente discutida pela arquiteta, pudessem trocar experiências com os artistas modernos. Ela projetava e concebia o museu de forma diferenciada, voltado para a construção de valores, para a educação, engrandecimento e desenvolvimento da comunidade/sociedade. Entretanto, seu projeto foi interrompido pela ditadura militar. Em 1964 foi afastada da direção e, logo depois, partiu para São Paulo, dando prosseguimento às suas idéias.

Contudo, a busca pelo caráter regional e a “descoberta” das representações e reinvenções cotidianas elaboradas pelo “povo”, negros e pobres, estabeleceu um conjunto de características que se tornaram símbolos da moderna arte e cultura baiana. Os intelectuais e artistas começaram a freqüentar e investigar ambientes como os Terreiros de Candomblé, feiras populares, festas de largo, etc., até então distantes destes baianos e estrangeiros, em sua maioria brancos e de classe média. E, como já foi abordado, os próprios Terreiros cresceram em número, se organizaram, se expandiram e provocaram repercussões profundas na vida social da Bahia.

Outra realidade regional entra em cena na busca pela identidade brasileira. O sertão, que até então fazia parte só do imaginário de estados como Pernambuco e Paraíba, também foi inserida nesta nova gama de interesses, fazendo parte das raízes “primitivas” do Brasil. Nessa perspectiva, vários artistas viajaram pelo interior da Bahia reconhecendo e recolhendo objetos, descobrindo por exemplo, a “Civilização do Couro”, denominação dos sertanejos que viviam da pecuária e aproveitavam e usavam o couro diversificada e criativamente. Seja na literatura, nas artes plásticas ou no cinema, que dava seus primeiros passos para o chamado Cinema Novo, a preocupação era construir uma releitura imagética da realidade ampliada do Brasil. Sobre essa investida à outras realidades Mário Cravo Jr. depõe:

[...] deslanchei em viagens pelo interior da Bahia e pelo norte do Brasil, coletando ex-votos, cerâmica popular, raízes etc. Queria tocar as fontes de minha estrutura sensorial e cultural. [...] Necessitava redescobrir o passado, palmilhar do popular ao erudito nas próprias origens da nossa tradição histórica. Então, fazia essas viagens constantes pelo interior do estado e pelo Nordeste, sem a sistemática de uma metodologia científica de pesquisa, porém com interesses ligados a informações, leituras da área de antropologia e sociologia [...]. (CRAVO, Op. Cit., p. 102)

A cultura é vista neste momento como um dos meios privilegiados de transformação da realidade. O Cinema Novo ¹⁰⁵ de Glauber Rocha vai dar continuidade à problemática modernista da necessidade de buscar as raízes do Brasil e tem como proposta provocar uma espécie de conscientização da realidade nacional a partir do desvendamento das fraquezas e das marcas deixadas por séculos de dominação colonial. Seria, portanto, uma forma pedagógica de mostrar os problemas do Brasil, numa tentativa de desalienar a população. Postura paternalista, segundo Albuquerque (2001), por meio da qual estes cineastas, escritores e demais participantes reafirmavam sua proposta: fazer cultura para e pelo povo. Este movimento se desenvolve já no momento político de Juscelino Kubitschek, no qual a corrida para o desenvolvimento econômico e industrial significava a libertação nacional. A linguagem do cinema devia participar de mais essa tentativa de construção de uma identidade para o país. Entretanto, o desenvolvimento do Cinema Novo ao longo dos anos sessenta não faz parte desta pequena contextualização. Ele marca sua importância aqui pelo fato de ter se concentrado também numa busca de uma realidade brasileira, assim como as outras linguagens supracitadas.

Este reduzido panorama histórico, político e artístico do Brasil e, particularmente da Bahia, na sua construção moderna até meados do século XX, serve como ponto de partida para o entendimento da questão da identidade nacional calcada nas raízes populares, buscada por todos os segmentos da sociedade, especialmente no campo das artes visuais. Esse regionalismo é tomado aqui como característica aglutinante da primeira geração de modernistas baianos, assim como de tantos outros artistas em todo o território nacional, que em momentos particulares, tiveram como norteadores de suas obras a procura pela construção e reconhecimento das tradições eminentemente brasileiras e locais. A questão da brasilidade, é portanto, o centro das atenções deste projeto modernista brasileiro até um segundo momento, no qual, uma segunda geração de artistas modernos vai quebrar com essa preocupação macro, relativas muito mais à escolha temática, para se concentrarem numa investigação formal-conceitual.

Entretanto, este presente estudo se ocupa desta primeira geração, já que a obra de Raimundo de Oliveira se enquadra entre os primeiros modernos e está repleta desses elementos da cultura popular, tão cara a estes artistas e pesquisadores. Os próximos passos seguirão, portanto, com uma tentativa de interpretação deste conjunto de fatos e movimentos,

¹⁰⁵ O Cinema Novo tem início em três estados: na Paraíba com Lindoarte Noronha; na Bahia com o grupo que se reunia em torno do Clube do Cinema, fundado por Walter da Silveira; e no Rio de Janeiro com Nelson Pereira dos Santos. (ALBUQUERQUE, 2001)

envolvendo toda a conjuntura política e determinantes outros para se chegar a análise da poética construída pelo pintor Raimundo.



Figura 15 – Raimundo de Oliveira. *Via Crucis*. 1962. Óleo s/ tela. 73 x 100 cm.. Col. Afonso Brandão Hennel

2.5 A BUSCA PELAS RAÍZES POPULARES EM OUTROS ESPAÇOS

2.5.1 O regionalismo nativista na América Latina.

Não foi só no Brasil que a busca pelas raízes populares se tornou um norteador nas pesquisas da arte moderna. A questão da definição da identidade nacional vai se dar em muitos países ao redor do mundo. Mas, na América Latina, particularmente, a trajetória da arte moderna vai estar marcada pela discussão sobre o nacionalismo e nativismo. Devido ao próprio processo histórico colonial vivenciado por estes países, no qual suas sociedades foram constituídas a partir das mais diferentes expressões culturais, foi posto, em evidência a necessidade urgente de se criar uma identidade, na qual fosse possível se diferenciar de outras culturas, sobretudo de seus antigos colonizadores. Assim como no Brasil, boa parte dos países latino-americanos vai ter seu modernismo atrelado tanto à tentativa de se encaixar no contexto internacional, influenciado pelas vanguardas que visavam os problemas relativos somente à arte, como também ao marcante regionalismo de suas expressões.

A Revolução Russa de 1917, o crescimento do socialismo, os efeitos da Primeira Guerra Mundial, e, principalmente, a Revolução Mexicana, transcorrida nas duas primeiras décadas do século XX, serviram de mola propulsora na vontade de renovação e libertação das antigas amarras coloniais para esses países. Estes acontecimentos vão estimular uma corrente nativista que “[...] se caracterizou pela ‘redescoberta’ e reavaliação das culturas e tradições nativas, bem como pelo uso de temas indígenas na literatura e nas artes visuais, expressos, quase sempre, em termos de protesto social.” (ADES, 1997, p. 195) Segundo Lisbeth Gonçalves (In BULHÕES, 1994), é possível apontar várias dessas iniciativas. Em Cuba, por exemplo, o “Grupo Minorista” de 1923, buscava uma revisão dos valores falsos e desgastados, opondo-se às ditaduras políticas, defendendo, entre outras coisas, a melhoria nas condições de vida do trabalhador. Ainda de acordo com Dawn Ades (1997), a relação entre arte, dita radical, e uma política revolucionária, também é um fator crucial quando se pretende entender as particularidades do modernismo na América Latina.

O impacto da revolução mexicana foi enorme, e as atividades dos pintores muralistas ao interpretar e disseminar os ideais da revolução, promovendo a idéia de uma arte para o povo e ajudando na concretização de um nacionalismo cultural sob condições revolucionárias, foram sentidas para além das fronteiras do México e constituíram-se em importantes fatores nos debates relativos à arte e à cultura contemporâneas. (Ibid. p. 125)

Os mexicanos buscaram enaltecer e promover os valores indígenas, a partir do sentimento de orgulho pelas raízes de sua origem nativa, através de sua culinária, seus rituais, seu passado pré colonial, sua história, sua língua. Essa experiência muralista influenciou muitos artistas inquietos em todo o continente, não somente pelas atividades político-artísticas, mas também pela intensa articulação entre os artistas mexicanos e as vanguardas européias.

Portanto, as décadas de 20 e 30 foram marcadas pelas conseqüências das revoluções políticas, econômicas e culturais, assim como pela redescoberta de valores nacionais, num processo de reavaliação de suas culturas e tradições, se apropriando dos temas indígenas apoiados também pela literatura. A pintura indianista no Peru, por exemplo, foi dedicada ao nativismo histórico desde meados do século XIX com Francisco Laso, que pode ter sido o primeiro a voltar sua atenção às populações locais. Assim como os modernistas brasileiros, que sentiram necessidade de viajar pelo próprio país, na tentativa de conhecer e reconhecer a própria cultura, Laso também viajou pelos Andes. E como resultado destas pesquisas visuais produziu trabalhos que confrontavam as teorias de inferioridade indígena utilizadas pela elite intelectual e pelo próprio Estado, no final das contas. O artista dá um tratamento especial a cada índio retratado, construindo uma dignidade por tantas vezes esquecida, e não de uma forma romantizada como os acadêmicos exerciam.

Há uma relação direta entre o indianismo e a redescoberta das artes populares. Justamente o interesse pelas produções e manifestações populares vão ser explorados no intuito de construir um símbolo puro da nação, apesar de que, dentro desta esfera, chamada de popular, há não só o elemento índio, mas também, o elemento europeu, com sua religião católica e suas tradições também populares e o elemento negro, que permanece excluído na maioria dos casos, mas que também depositou suas contribuições religiosas e culturais, de maneira muito significativa. Porém, a escolha do elemento índio como símbolo máximo das nações americanas se dá pelo fato deles, pelo menos teoricamente, constituírem o povo legítimo destes locais, permitindo a sonhada unidade nacional. É preciso destacar que, mesmo com todo este discurso de valorização, não havia na prática, reais melhorias nas condições das vidas dos grupos indígenas e as dos muitos mestiços. Uma outra questão a ser apontada é a utilização desta “arte popular” como instrumento socialista em combate à burguesia e seu gosto francês acadêmico.

Ainda nos anos 20, muitas das transformações radicais ocorridas nas artes visuais da Europa foram absorvidas e desdobradas nas experimentações de cada artista, de cada país, de maneira muito particular. Quase todos estes artistas mantiveram contato direto com as obras e

seus respectivos movimentos, como Diego Rivera, por exemplo, em relação ao cubismo, chegando mesmo a influenciar o próprio movimento. Formaram-se diferentes grupos em diversos países para discutir e apresentar novas idéias e questionamentos, alguns se concentrando na revolução política e, outros, mais preocupados com a pretendida autonomia artística. Contudo, a ruptura com o passado político e de dependência cultural era afirmada por todos. Mesmo tendo sido colonizados de maneiras diferenciadas, a memória, e a própria conduta da sociedade, eram extremamente dependentes dos europeus. Contudo, esses artistas latino-americanos se apropriaram das transformações técnicas dos movimentos modernos não como um programa em si mesmo, mas adaptando os recursos formais na elaboração de uma linguagem simbólica. Portanto, as idéias modernistas serviam ao propósito de rompimento, visto que era vivido um momento de reavaliação das tradições, de verdadeira rejeição ao período colonial.

Entretanto, assim como no Brasil, durante as duas primeiras décadas do século XX, a maioria dos artistas latinos em viagens de estudo à Europa não adentravam de fato nos empreendimentos das novas ações artísticas. Contudo, Dawn Ades sustenta o pensamento que a ruptura acontecida nos países latino americanos teve um impacto bem maior em relação a França, por exemplo, por não ter existido uma preparação, um processo que tivesse sido trabalhado desde o impressionismo, movimento muito pouco executado entre os americanos, passando pelas idéias de Cézanne e culminando com o cubismo, por exemplo. Os artistas que trouxeram em suas bagagens o cubismo, ou o expressionismo, enfrentaram um conceito de arte ainda calcado no academicismo e no naturalismo.

No momento inicial, a publicação de revistas tornou-se uma forma comum de expandir e fazer circular as discussões políticas e artísticas. Além das brasileiras já citadas, as mais significativas foram: *Actual* e *El Machete* (1924), no México; *Martín Fierro* (1924), em Buenos Aires, e *Amauta* (1926), no Peru. As opiniões variavam, mas, no entanto, de uma forma ou de outra, todos colocavam o nacionalismo em oposição ao internacionalismo, o regional ao cosmopolita. E artistas como Rivera no México, Pedro Figari em Buenos Aires, o qual expressou suas memórias baseadas na cultura popular, nas culturas indígenas e mestiças de seu país. Outro argentino deste período de adaptação dos estilos modernos europeus a uma temática

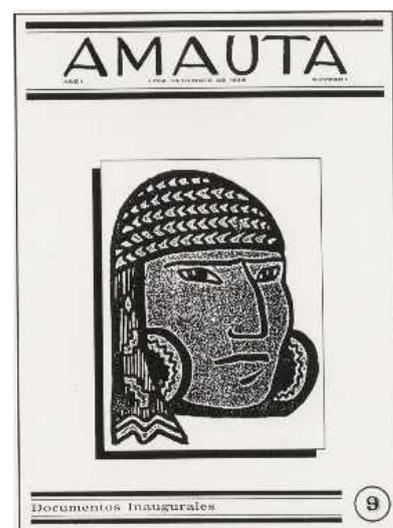


Figura 16 – Capa da revista *Amauta*, setembro de 1926

singular e regional foi Xul Solar, embora este se dirigisse mais as questões místicas e misteriosas. O projeto de modernidade desses artistas se coadunava com o desejo de proclamação de descolonização, de independência em relação aos grandes centros europeus.

É preciso ressaltar, entretanto, que esse nativismo buscado por boa parte dos países latino-americanos não é homogêneo, ao contrário, tem práticas e construções simbólicas distintas, vivenciadas em realidades e contextos diferentes. Mas, é inegável o papel político que arte assumiu nesses espaços, assim como um sentimento de pertencimento à realidade local. Outro ponto, que precisa estar claro, é que a expressão América Latina ¹⁰⁶ está sendo utilizada aqui, e abordada de maneira geral para permitir uma compreensão do que foi proposto por determinados artistas em tal momento, entretanto, é sabido que dentro deste contexto continental há inúmeras expressões artísticas e culturais, que se desenvolveram cada qual no seu ritmo e de acordo com as transformações políticas de cada região. Mas o fato é que, de forma particular, cada país tentou alcançar um objetivo comum neste processo de independência das antigas colônias, descobrir e legitimar uma identidade que pudesse responder como nacional, que agrupasse os novos valores e ideais de cada nação.

¹⁰⁶ América Latina é uma designação de sentido político e cultural, cuja delimitação, compreende países da América do Sul, América Central, Caribe e Antilhas.

3. A OBRA DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

3.1. UM MÍSTICO ENTRE OS MODERNOS.

A questão da formação de uma identidade nacional no Brasil foi tratada nos dois primeiros capítulos. No primeiro, abordando seus processos iniciais no transcorrer do século XIX e, no segundo, refletindo como essa tentativa de elaboração de um caráter nacional foi assumida pelos modernistas brasileiros. A busca pelas raízes gerou um movimento de valorização e descoberta de tradições populares que foram desenvolvidas ao longo dos séculos, fruto do grande sincretismo cultural, as quais passaram a simbolizar a essência do povo brasileiro, principalmente a partir dessas ações modernistas. No contexto baiano, também descrito no segundo capítulo, o interesse por essas manifestações populares pode ser visto como o ponto de coesão da primeira geração dos artistas modernos, já que os artistas dessa geração nunca se consideraram pertencentes a um grupo ou movimento, era muito mais uma convergência de interesses, além de uma grande amizade, como relata Mário Cravo Jr. (CRAVO, 2001, p. 75): [...] acontecia de maneira espontânea, o encontro com colegas e a relação de entendimento entre os jovens da mesma geração, possuídos pelo mesmo encantamento [...]. Esses artistas construíram suas obras mergulhadas nas tradições populares, que no caso da Bahia e, de Salvador em especial, vão ser profundamente marcadas pela cultura afrodescendente.

A primeira geração, delimitada até a década de 1960, reuniu muitos artistas com trabalhos variados que se freqüentavam e discutiam sobre a formação tão particular da cultura popular na capital baiana. Raimundo de Oliveira está incluído nesta primeira geração. Nascido no ano de 1930 em Feira de Santana – BA, chegou a Salvador no começo da década de 1950 e logo passou a integrar o grupo moderno.¹⁰⁷ A obra de Oliveira, objeto central deste estudo, passou por algumas fases de indefinição quanto à temática, à técnica, o tratamento das cores e formas até a chegada de seu amadurecimento artístico nos anos sessenta.

Em 1950 matriculou-se no curso de pintura da Escola de Belas Artes e lá tentou outras técnicas como a gravura, cuja relevância é notável no movimento de renovação artística vivenciada pela EBA nos anos cinquenta. No contexto de várias experimentações, acabou desenvolvendo uma série de estudos em preto e branco com uma temática religiosa e

¹⁰⁷ Os dados biográficos do artista foram reunidos num texto complementar (APÊNDICE A) para que sua trajetória de vida não desviasse o foco de sua obra, visto que, sua biografia carrega traços muito dramáticos de sua personalidade. Sua existência conturbada influenciou de sobremaneira sua arte, mas, os fatos essenciais se encontram distribuídos no corpo do texto, auxiliando na análise de sua poética.

triste, a qual fazia parte de seus estudos iniciais. Entretanto, nesse momento ele se arrisca em outras possibilidades. Mas na totalidade, sua obra, independente da técnica ou do período, vai se caracterizar pelas representações bíblicas oriundas da religiosidade cristã. No entanto, realizou algumas poucas exceções com representações de mendigos, retratos de populares, a feira livre, temas muito comuns aos artistas modernos na Bahia. Sua ligação com as manifestações populares vai ser expressa em suas obras a partir de sua vivência e observação da religiosidade popular.



Figura 17 – Raimundo de Oliveira. *Feira*. Óleo s/ tela. 53 x 37 cm. S/ data. Col. José Carlos Valério de Carvalho.



Figura 18 – Raimundo de Oliveira. *Cena de mangue*. 1953. Aquarela. 56 x 38 cm. Col. Dival Pitombo.

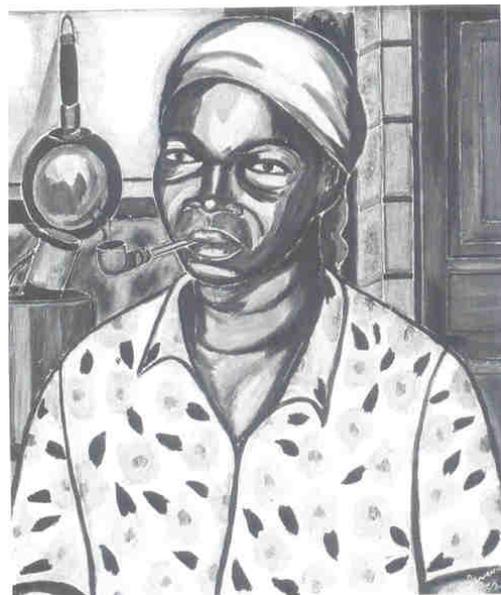


Figura 19 – Raimundo de Oliveira. *Mulher com cachimbo*. 1952. Óleo s/ tela. 63 x 52 cm. Col. José da Costa Falcão.

Depois desse período de convivência com os outros modernos, Raimundo inicia um processo de distanciamento destes temas variados e passa a fixar sua pintura nas narrativas bíblicas.¹⁰⁸ Essas pinturas, segundo Antonio Celestino (1982), fazem parte de uma segunda fase em sua carreira. Para este autor, houve três fases essenciais na trajetória deste artista: “[...] uma fase inicial de aprendiz, *inteiramente sem qualquer valor artístico nem qualquer caráter plástico.*” (Ibid., p. 7), algo que pode ser contestado, pois, mesmo não sendo trabalhos maduros ou plasticamente bem resolvidos, têm suas características e soluções próprias do momento e que condizem com as experimentações plásticas empreendidas pelos modernistas. Segue ainda afirmando que a segunda fase seja sombria, “[...] versando sobre assuntos de ordem religiosa, [...] sempre com a mesma constante de pungente aflição, figuras arrastando consigo a amargura transposta da visão castigada do artista.” (Ibid., p. 8) Nesta etapa, ainda experimenta diversas técnicas, como guache, nanquim, xilogravura, esta última por influência de sua passagem pela Escola de Belas Artes. Há também uma variação nas pinceladas, na forma como apresenta os personagens, no tratamento da perspectiva, enfim, nessa fase, que compreende boa parte da década de 1950, seus traços foram sendo testados e sua poética foi sendo construída. Segundo Celestino, neste momento, suas figuras constituem um pouco de seu retrato físico e mental, ainda tímidas e presas, talvez num reflexo de sua profunda solidão.



Figura 20 – Raimundo de Oliveira.
Pietà. 1953. Óleo s/ tela, 155 x 105
cm. Acervo Galeria Bonino, RJ



Figura 21 – Raimundo de Oliveira.
Crucificação. S/ data. Guache
lavado, 44 x 31 cm. Col. Myriam e
Carlos Fraga

¹⁰⁸ A análise de algumas obras e as possíveis relações encontradas nos trabalhos de Raimundo serão abordadas nas próximas páginas.

Ainda de acordo com a análise de Celestino, na terceira e última fase, a pintura de Raimundo “se liberta de uma tristeza profunda”, ao contrário de sua vida pessoal. Já no final da década de 1950, quando passa a viver alternadamente entre São Paulo e Rio de Janeiro, produz muitos trabalhos, quase todos com cenas bíblicas, nos quais a escolha pela pintura a óleo já era quase definitiva, assim como a explosão de cores e a estruturação de suas narrativas elaboradas de forma consciente e trabalhadas exaustivamente. “[...] são seus quadros uma elegia de parábola singela, com cores puras, traços bem definidos, liberdade de composição, linguagem larga e feliz.” (CELESTINO, Op. Cit., p. 8) Com o tempo, seus trabalhos deixaram de ser tão escuros e sombrios e, aos poucos, sobretudo nos últimos cinco anos de sua produção, compreendidos entre os anos de 1960 a 1965, reforçou o aspecto narrativo, cada vez mais alegre, iluminado e colorido. Diante de uma rápida análise de suas três fases, é possível constatar que desde os primeiros trabalhos dois elementos se fixaram em sua obra: em primeiro lugar, a temática religiosa, santos, imagens, retratos religiosos, narrativas bíblicas e os traços auto-retratados, segundo componente caracterizante de sua pintura: o ângulo pontiagudo do queixo, o nariz grande, o rosto longo e com prido faziam parte das características de seus personagens.

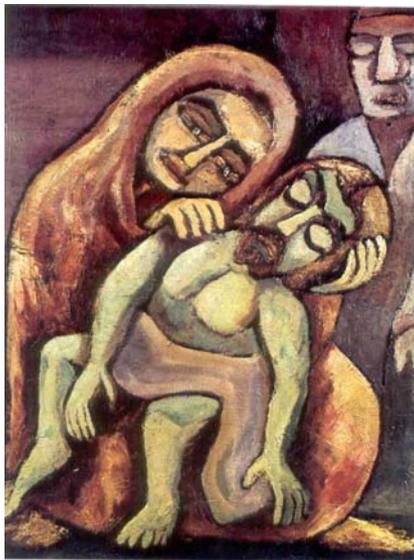


Figura 22 – Raimundo de Oliveira.
Pietá. 1957. Óleo s/ tela. 72 x 92 cm.
Col. Desenbanco, Salvador, BA

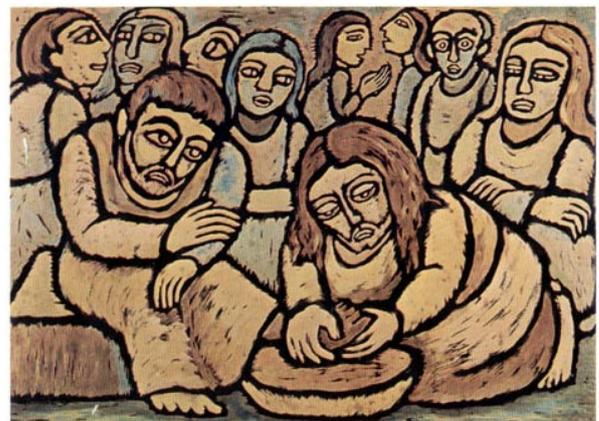


Figura 23 – Raimundo de Oliveira. *Lava-pés*. 1957. 48 x 66 cm. Col. Gerard Loeb.

Trata-se de uma obra dotada de sentimento e espiritualidade, plena da religiosidade popular. Repleta de símbolos e de atribuições de significados através das cores, análogos aos do imaginário popular, na qual, por exemplo, o diabo é vermelho e o anjo branco.

Nas narrativas de Raimundo, que apesar de pertencer a um tempo em que a arte já não mantinha ligações com a religiosidade cristã, a bíblia se une ao imaginário popular. Justamente por ser moderno, o artista escolhe trabalhar com essa temática, inovando no modo de representar essas narrativas, assumindo as rupturas formais, estabelecendo uma poética muito particular. Seus trabalhos espelham as procissões com seus pequenos anjos negros, coloridos, adornados com as frutas típicas dos trópicos, e toda uma intimidade própria da religiosidade popular. Talvez esteja aí sua grandeza, sua peculiaridade. Um relato da bíblia numa visão brasileira, nordestina. Não só pelos elementos acrescentados às cenas, como cajus, abacaxis, mangas, pandeiros, tamborins, mas pela interpretação de toda uma vivência religiosa do catolicismo brasileiro. Tantas procissões, romarias, pagamentos de promessas, santeiros, festas de largo, altares decorados, todo um universo cristão influenciado pelas matrizes africanas e indígenas, fazem parte do seu universo simbólico e imagético. Os terços, os lobisomens, os ex-votos, as bandeiras do divino, as ladainhas, as procissões, os romeiros com seus anjos, seus demônios e seus estranhos hinos estão impregnados em sua obra. Sua arte foi profundamente mística, e foi gestada a partir destas imagens no contexto social, religioso e cultural daquela Feira de Santana de meados do século passado.



Figura 24 – Raimundo de Oliveira. *Procissão*, 1957. Óleo s/ tela. 59 x 73 cm. Col. Antonio Gidi.

Portanto, analisar o contexto da cidade natal de Raimundo é de suma importância, visto que o meio em que um artista é formado impõe toda uma carga cultural e simbólica que não pode ser desprezada. Isso é acentuado ainda mais pelo fato desta cidade abrigar uma

concentração de matrizes culturais diversas, as quais são encontradas de alguma forma nos trabalhos do artista.

3.1.1 A Feira de Santana de Raimundo.

Retomamos aqui o início do povoamento do interior do Brasil, ainda no século XVII, prática motivada pelos cuidados urgentes tomados pela coroa portuguesa a fim de preservar as terras recém-conquistadas de outras nações, que desde a “descoberta” passaram a vislumbrar as maravilhas do Novo Mundo. Seguindo essa tomada de posição, com a chegada do Capitão Tomé de Souza em 1549, o território da Bahia foi dividido em sesmarias a serem adquiridas a quem interessasse ou gozasse de prestígio junto ao Governo, tudo com a finalidade de povoar e demarcar essas terras. O Governador Geral do Brasil trouxe muitas ordens e coisas em sua comitiva, e uma delas foi um rebanho de bois trazidos das ilhas de Cabo Verde, os quais foram doados, juntamente com uma grande faixa de terra para seu protegido Francisco Garcia D’Ávila, que se tornou o primeiro grande criador de gado do Brasil.

Segundo Soraya Lima (2004)¹⁰⁹, Garcia D’Ávila instituiu a primeira feira e o primeiro mercado pecuário da Bahia. Uma parte dessa sesmaria, que abrangia o Campo das Itaporocas, Jacuípe e Água Fria foi vendida a João Lobo Mesquita em 1609 e, segundo a autora, em 1650 foi adquirida pelo desbravador João Peixoto Viegas. O mesmo passou então a instalar diversas fazendas e currais de gado. Uma dessas fazendas, chamada *Olhos d’água*, vai ser adquirida meio século depois pelo casal português Domingos Barbosa de Araújo e Ana Brandão, rebatizando-a de *Fazenda de Santa Anna dos Olhos D’água*. Segundo Juraci Dórea (FALCÃO, 2003, p. 20)¹¹⁰, as terras pertencentes à fazenda tinham uma posição geográfica muito favorável, com muitas nascentes, terras boas para pastagem e estavam há três léguas de São José das Itaporocas, um dos arraiais mais prósperos da região, pertencente à Vila de N. Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira.

¹⁰⁹ LIMA, Soraya Maltez Carvalho. **Registro das transformações do prédio da Rua Conselheiro Franco, 66: memória visual, ontem e hoje**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Especialização em Desenho, Registro e Memória Visual. Feira de Santana: UEFS, 2004.

¹¹⁰ FALCÃO, Juraci Dórea. **Memória e remanescentes da arquitetura eclética em Feira de Santana**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Especialização em Desenho, Registro e Memória Visual. Feira de Santana: UEFS, 2003.

Como era de costume na época, o casal muito católico mandou erguer uma capela em homenagem aos seus santos de devoção: Santa Anna e São Domingos. Informação detalhada por José Carlos Pedreira¹¹¹ em depoimento ao historiador Carlos Alberto Almeida Mello:

Por escritura pública lavrada em cartório na então Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira, no dia 28 de setembro de 1732, Domingos Barbosa de Araújo e sua esposa Ana Brandão, que eram muito católicos, doaram cem braças de terra em quadra no Alto da Boa Vista da Fazenda Santana dos Olhos D'água para construir uma capela a Santa Ana e a São Domingos. Aquela casa de oração permaneceu como capela até 1846. (In MENEZES, 2003, p. 128)

A partir das imediações da capela, formou-se uma feirinha que abastecia os boiadeiros, vaqueiros, tropeiros, viajantes, que passaram a tomar a parada também para descansar, pernoitar ou até mesmo se fixarem por algum tempo. Como havia muita água nas proximidades, principalmente para abastecer os animais, transformou-se num lugar de pouso e comercialização das mais variadas mercadorias. O Alto da Boa Vista ficava à margem da estrada que ligava a região do Recôncavo com o sertão, detalhe importante no entendimento da formação da cidade. A história da cidade se confunde com a história do desbravamento do sertão baiano, com a inserção e criação de gado, mais especificamente na região entre os rios Jacuípe e Paraguaçu. Em 1819, o lugarejo foi elevado à categoria de povoado, desmenbrando-se da Vila de Cachoeira e, em 1873, tornou-se cidade. Estes negócios deram início a um comércio que foi crescendo de tal forma que virou um marco nacional e que deu origem ao nome do município. Tal nomenclatura deixa claro quanto às duas grandes tradições que a acompanham desde seus primórdios, ou seja, a tradição do comércio e da religiosidade.

O grande fluxo de sertanejos, e nordestinos de um modo geral, trazia para a grande feira semanal, que começava no domingo à tarde e só terminava na madrugada de terça, uma vivacidade que foi registrada até 1977, quando o então prefeito José Falcão da Silva, por Decreto Municipal, decidiu extingui-la no intuito de promover a “modernização” da cidade. Até este momento, o que se presenciava nesta feira livre, uma das maiores do Brasil, era um emaranhado de barracas e gente que vinha de vários lugares para vender e comprar. Tropeiros, negociadores de gado, artesãos com seus couros curtidos e trabalhados de mil formas, visitantes, viajantes e curiosos construíram a cultura feirense. O couro foi um

¹¹¹ José Carlos Pedreira é diretor do jornal feirense *Noite Dia* e colaborador das pesquisas que geraram a publicação do livro **Cultura e Artes Plásticas em Feira de Santana**, organizado por Gil Mário de Oliveira Menezes em 2002.

elemento chave para o crescimento do comércio na região. Com o progresso da atividade pecuária, as carnes eram muito procuradas, assim como os objetos fabricados em couro. Alguns estudiosos da História Econômica do Brasil chegam a empregar o termo “ciclo do couro” ao invés de “ciclo do gado”, tal foi a importância que alcançou esse produto.

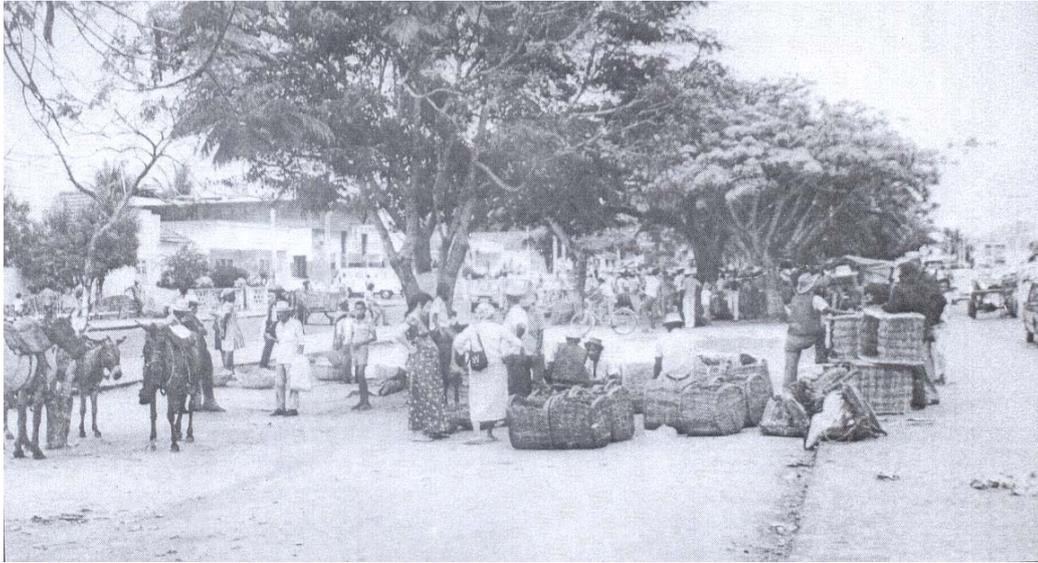


Figura 25 - Antiga feira livre na Av. Getúlio Vargas, arquivo Juracy Dórea In GAMA, 1994, p. 54.

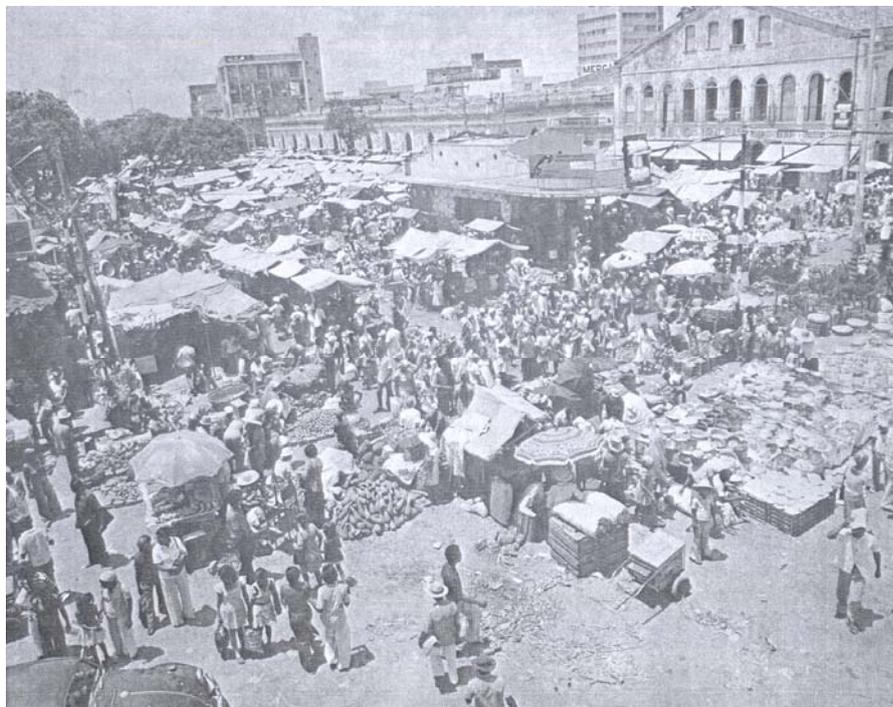


Figura 26 - Antiga feira livre na Praça João Pedreira, arquivo Eduardo Antônio dos Santos Júnior In GAMA, 1994, p. 60.

Através de muita troca de experiências, de saberes, de tradições, de costumes é que se desenhou tal conjuntura, acrescentada ainda pelas muitas atividades religiosas exercidas. Como foi citado acima, o nome do município já denuncia sua dedicação religiosa-cristã. Sendo o ponto de fundação do primitivo arraial, a capela de Santa Ana tornou-se um grande centro de peregrinação e louvação. Os atos religiosos eram prestigiados por todas as camadas sociais, moradores do arraial e peregrinos vindos de várias fazendas e lugares mais distantes. Segundo Antônio Moreira Ferreira ¹¹², (In MENEZES, 2003, p. 51), devido a grande devoção dos populares foi instituída a Festa de Santana, provavelmente na segunda metade do século XIX, visto que, não há precisão da data do início dessa comemoração.

A Festa se tornou o evento mais importante da cidade. Pois, além da parte religiosa, sagrada, faziam parte dos festejos as lavagens e a chamada festa de largo. Os festejos passaram por algumas modificações e crises ao longo dos tempos. Há indícios de que em 1860 tenha havido uma inovação com a entrada de imagens de outras paróquias numa consagração ao final da comemoração. Todo o ritual durava cerca de 13 dias. Primeiro erguia-se o chamado “Pregão”, uma espécie de obelisco feito de táboas e lonas, com uns quatro ou cinco metros de altura, e no topo, uma imagem de Santana. Era construído em um determinado lugar e nos treze dias, aproximadamente, que antecediam o Domingo da Festa. Este era instalado junto ao jardim, em frente a Igreja. Concomitante, saíam os blocos de mascarados, a pé, a cavalo, e posteriormente em carros, segundo depoimento de Ferreira (Ibid), dançando, cantando e distribuindo os programas para as festas. O Bando Anunciador saía sete dias antes do dia principal. Começava com foguetes e bombas e dava início ao desfile de blocos, batucadas, mascarados, sempre com a distribuição de programas da festa. As novenas começavam nove dias antes, e cada noite era patrocinada por determinado segmento da sociedade: Noite dos Comerciantes, Noite dos Tropeiros, Noite dos Fazendeiros, Noite das Senhoras, Noite dos Artistas, Noite dos Jovens, etc., sendo este contexto referente ao século XX

Ainda fazendo parte do lado profano da festa, acontecia a Lavagem, cuja origem deu-se com a lavagem da Igreja para a missa do domingo. Depois da celebração, o pessoal que a lavava saía cantando em bloco. Daí, formava-se o bloco acompanhado por um “Zabumba”, vindo de um distrito vizinho, composto de vários instrumentos, onde foliões dançavam vestidos de mulher e mascarados. Além destes, havia os cavaleiros, centenas destes, segundo depoimentos, montados em cavalos e jumentos enfeitados, desfilando pelas ruas, e ainda

¹¹² Antônio Moreira Ferreira é membro da Academia de Letras e Artes de Feira de Santana e um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico da mesma cidade.

baianas com água de cheiro e tantos outros destaques que davam seus espetáculos à parte. O domingo amanhecia com fogos de artifício e um enorme trânsito de cavaleiros vindos dos arredores da cidade. A missa, acompanhada por uma filarmônica local, ia das nove às doze horas. A quarta feira seguinte, último dia dos festejos, e o ponto alto das comemorações religiosas, era marcada por uma grande procissão que percorria as principais ruas da cidade, com dezenas de andores com santos de todas as igrejas locais, as três filarmônicas e uma incalculável multidão que circulavam até o anoitecer.

Para entender melhor a importância desta festa, enquanto parcela essencial da construção do corpo social da cidade, aprofundar-se nesse ponto torna-se necessário. Visto que, as festas religiosas, como fenômeno cultural são como um campo fértil para revelar crenças e vivências demarcadas por um tempo e uma identidade coletiva. No campo religioso, pela festa, tanto no lado sagrado quanto no profano, todas as coisas se reconciliam. É um momento de celebração da vida, o rompimento com o ritmo monótono do cotidiano, o que permite ao homem experimentar afetos e emoções. Por instantes, o homem experimenta o tempo mítico da eternidade e da manifestação divina que permite a reconciliação de todos com todos. Neste sentido, as festas revelam a essência do respeito à fé e à fraternidade comunal que alimentam as manifestações religiosas e perpetuam as tradições que constituem um verdadeiro patrimônio cultural.

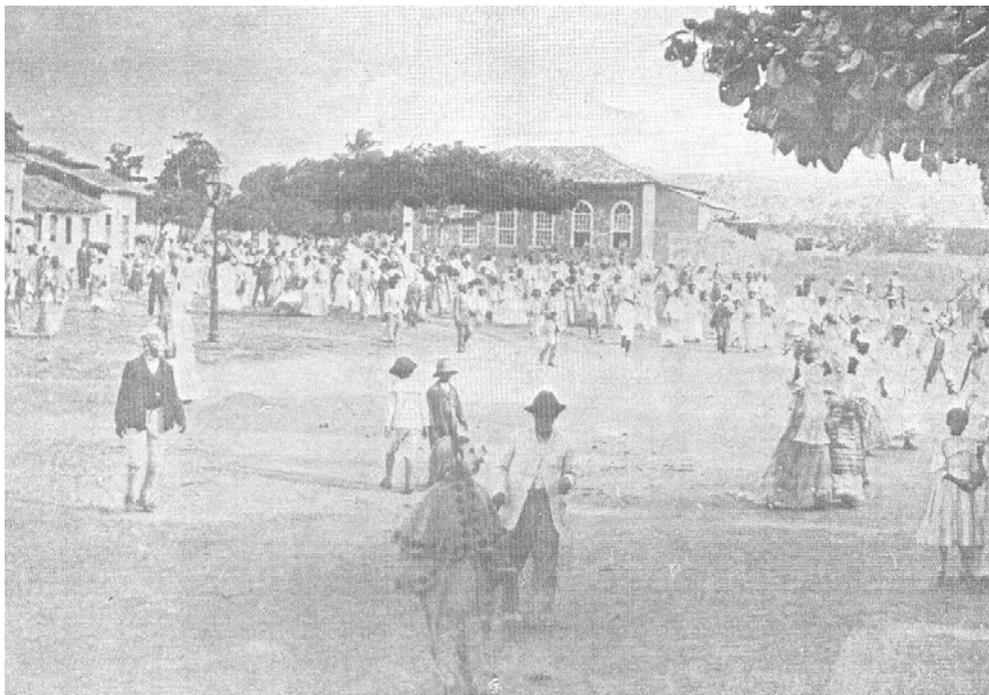


Figura 27 - Lavagem da Festa de Sant'Anna, 1900. Arquivo Hugo Navarro Silva In GAMA, 1994, p. 96



Figura 28 - Desfile da Lavagem da Festa de Sant'Anna, 1951. Arquivo Oydema Torres Ferreira In GAMA, 1994, p. 96



Figura 29 - Procissão do Encontro, 1960, arquivo Oydema Torres Ferreira, In GAMA, 1994, p. 109

Assim se consagram a maioria das festas brasileiras, desde os primeiros séculos da colonização. As práticas católicas eram marcadas por efusivas manifestações de fé visíveis nas missas com corais, nas procissões – caminho do devoto à Casa do Pai – repletas de alegorias e nas festas com músicas, danças, comidas, bebidas e fogos de artifício. Além destas características, é marcante nesses ambientes de conagração a manutenção de privilégios e hierarquias, não esquecendo das contribuições culturais dos índios e dos negros, num leque de expressões religiosas híbridas.

Na ocasião das festas, era comum a participação não apenas dos moradores locais, como também dos arredores. As festas organizadas mesclavam as missas, os sermões, as novenas e as procissões com danças, coretos, fogos de artifício, barracas de comidas e bebidas. Para alguns autores, essas ocasiões desde sempre representam rituais de intercâmbio entre homens e divindades em que os limites do profano e do sagrado se tornam tênues. Face aos poucos recursos de uma parcela considerável da população, as festas eram, e são, possivelmente, os poucos momentos de descanso, prazer e alegria, confraternização e divertimento. O caráter destas práticas religiosas pode ser percebido na estreita interação da religião com a vida social e comunitária.

A religião para a cidade de Feira de Santana era o núcleo firme da convivência, foi ela que impregnou todas as manifestações da vida social. As festas e as manifestações religiosas constituíam uma forma de reunião social, sobretudo nas regiões rurais, dos engenhos e fazendas isoladas. O sagrado e o profano andavam juntos e unidos, como é possível destacar na própria formação da cidade de Feira, cuja ligação é inegável. As procissões e as festas religiosas quebravam a monotonia e a rotina diária, sendo, na maior parte das vezes, uma das raras oportunidades para o povo se distrair e se divertir. Durkheim, em sua obra clássica sobre a vida religiosa (1996), discute a importância do elemento recreativo e estético na religião, mostrando a inter-relação entre cerimônia religiosa e a idéia de festa, pela aproximação entre os indivíduos, pelo estado de “efervescência” coletiva que propicia e pela possibilidade de transgressão às normas.

Portanto, esta Festa de Santana abarca todo esse conjunto de fatores pertencentes ao contexto das manifestações religiosas: associação direta entre o sagrado e o profano, a quebra do cotidiano, a ritualização do lugar, etc. O evento acaba por extrapolar esta dimensão do sagrado e do profano e, envolve todas as dimensões da sociedade, seja ela católica ou não. Transforma-se num fenômeno social, econômico, religioso, cultural. Aprofundando ainda mais o tema, o propósito agora é focar nas particularidades das manifestações desta religiosidade popular exercidas em Feira de Santana e também em muitas outras cidades brasileiras, principalmente as nordestinas, que mantêm um caráter messiânico e até medieval muitas vezes.

3.1.2 Considerações sobre religiosidade popular

O que é denominado religiosidade popular configura-se como uma religiosidade razoavelmente independente da hierarquia eclesiástica, materializada numa aproximação

quase íntima com o “sagrado”, tendo como base informações que são transmitidas oralmente. O vivido em oposição ao doutrinal. A distinção entre religião praticada e religião prescrita, segundo Durkheim (1996), no contexto do catolicismo, é mais uma tensão nas relações entre igreja universal e catolicismo local e não exatamente uma distinção entre religião oficial e popular. Sejam as práticas do catolicismo oficial, sejam as manifestações de religiosidade popular, ambas se sustentam sobre um alicerce comum: a noção do sagrado, que aqui, será mais ampliada em breve.

O Brasil, mesmo colonizado na Idade Moderna, recebe como herança ibérica uma forte comoção para o “místico desenfreado”, e os aspectos devocionais dão mais lugar à fantasia e aos arranjos e conveniências do espírito do que ao cumprimento dos ditames da ortodoxia, visto que as manifestações religiosas dos portugueses já carregavam uma série de adaptações. Antigos cultos, de tantos povos que habitaram a península ibérica, continuaram a se manifestar, de forma sincrética ou mesmo camuflada, através de formas populares de fé católica, como as festas de santos e romarias. Daí o imaginário, ou seja, o conjunto de símbolos e atributos, do povo brasileiro, ter se formado com uma intensa relação com o sobrenatural, formando um catolicismo extra-oficial, de caráter emergencial, priorizando a resolução dos problemas cotidianos, estabelecida de acordo com as necessidades de cada fiel.

Os santos, cada um com sua “especialidade”, se tornavam os companheiros de jornada das vidas das pessoas, “[...] auxiliando ou impedindo projetos e sendo por conseqüência “recompensados” pelos fiéis com festas, romarias, pagamentos de promessas e procissões, ou então “punidos”, seja com blasfêmias, seja com “castigos” impetrados nas imagens.” (NETO, 2002, não paginado) Se o catolicismo procura ser universal, a religiosidade popular é, sem dúvida, regional. No máximo nacional, pois incorpora, em cada lugar, seus costumes, seus problemas, e adquire características próprias de cada região, seja nas manifestações públicas, na liturgia, como também na prática individual.

Uma questão é sempre levantada pelos teóricos e personalidades que escrevem sobre a essência da Festa de Santana, e de tantas outras festas religiosas brasileiras, como também da cidade de Feira de Santana em geral e também da própria obra de Raimundo de Oliveira: os aspectos medievais nas manifestações religiosas e na feira livre, realizada até a década de 70, quando a feira semanal ainda existia de forma espontânea. É este tempo-espaço que interessa à pesquisa, pois é esta Feira que Raimundo viveu e transpôs em seus trabalhos.

Estas heranças medievais se consolidaram no Brasil desde sua colonização pelo povo português, que manteve sua essência mais feudal do que burguesa. Esta essência se manifesta

da transferência da visão da sociedade medieval ¹¹³ hierarquizada para a cosmovisão religiosa em que caberia aos santos, como suseranos, proteger os “devotos vassalos”, e a estes a função de prestar vassalagem, aqui entendida como fidelidade aos senhores celestes. É possível elencar alguns outros aspectos medievais que fazem parte destas comunidades nordestinas, sertanejas, populares: a religiosidade ainda no centro da sociedade; apego à tradição; forte influência da oralidade; valorização das manifestações de fé; o lúdico e o imaginário se sobrepõem; a redução do real a uma representação convencional; a figura constante do cavaleiro, etc.

Talvez essa religiosidade com caráter mais popular já tenha vindo de Portugal, dos camponeses, do meio rural, onde os fiéis eram adeptos também dos cultos pagãos, voltados à natureza, sendo manifestados sincreticamente ou camuflados nas festas de santos e romarias e etc,. Estes sincretismos foram tolerados e incorporados à prática do catolicismo, ao qual cabia a manutenção da ordem e controle da sociedade.

O modelo sócio-econômico mercantilista é baseado no modo de produção patrimonialista e senhorial, cujas relações sociais são de dependência hierárquica e marcadas pelas relações pessoais de aliança entre poderosos e fracos. Este modelo sócio-econômico, em vigor durante o processo de colonização, se apóia num catolicismo medieval com uma visão religiosa que organiza as entidades sobrenaturais hierarquicamente, a qual orienta as relações com o sagrado como uma aliança dos homens indefesos e seus poderosos protetores celestes. A existência desta visão religiosa justifica e possibilita este modelo de sociedade, mas sua estrutura e seus desdobramentos históricos não serão abordados aqui. O que interessa neste momento é entender essas manifestações que carregam essas heranças medievais. E o que se celebra nessas festas religiosas não se afasta das origens. Ao celebrar e fazer parte de romarias, por exemplo, seja em honra de Nossa Senhora, ou algum santo, o povo católico deseja lembrar a Deus e a salvação operada por ele. Os santos tornam-se além de mediadores, estímulo e ânimo, ao mostrarem às pessoas simples que é possível ter fé.

¹¹³ O homem medieval participa dos sacramentos cristãos, crê na salvação, na proteção dos santos e anjos, mas também busca seus antigos locais de culto, legados pelos costumes ancestrais. Com efeito, magia e superstição são aspectos fundamentais do período medieval, assim como a busca pelas respostas sobrenaturais. A insegurança geral diante da fome, violência ou doença incentivava a busca de ajuda de magos e adivinhos, fato que também vai ser preservado na religiosidade popular brasileira.

3.1.3 Procissões, romarias, e outras manifestações religiosas do interior da Bahia

O catolicismo popular se manifesta nas procissões, romarias, promessas, e tantas outras maneiras. As festas de origem católica giram sempre em torno da celebração da vida, morte e ressurreição de Cristo, da Virgem Maria e dos santos milagrosos. Apesar da predominância de valores de origem européia, o calendário das festas populares no Brasil está entrelaçado a uma forte influência africana, assim como pelas marcantes heranças de origem indígena, gerando muitas vezes expressões religiosas que podem ser consideradas como verdadeiro sincretismo. Como já foi abordada anteriormente, a chamada religiosidade popular é assim denominada, não por ser uma religiosidade do povo, visto que este é um termo muito abrangente e complexo, mas por ser uma religião praticada, diferindo de uma outra prescrita. No campo das religiões afro-brasileiras, por exemplo, o conceito de religião popular é outro, não significa religião que se distingue da oficial, como acontece com o catolicismo. Sendo originalmente orais, as religiões afro não possuem uma dimensão formal ou oficial que se contraponha à popular.

No Brasil, o costume das encenações religiosas chegou com os colonizadores portugueses, os quais mantinham em seu país estas tradições, repletas de heranças medievais.¹¹⁴ Então, desde o século XVI, essas práticas de procissões e de outras manifestações religiosas praticadas pelos devotos em busca de milagres, tornaram-se comuns no território brasileiro. Práticas que sobrevivem ainda com muita força nos dias de hoje, principalmente, na região Nordeste. Nesse espaço, talvez, devido à pobreza da maioria da população ou, pelo forte sincretismo religioso ou, pelos grandes problemas enfrentados, como a seca, por exemplo, ou ainda, pela conservação de uma religiosidade ligada ao misticismo, nas práticas de origem medieval, como foi abordado acima, é marcante a presença destas encenações. Estas festas religiosas movem milhares de pessoas, a economia das cidades, tornam-se símbolos de identidade coletiva e individual.

Sendo, pois, a principal porta de entrada do sertão baiano, Feira de Santana, é a mais importante cidade, da estreita faixa de terra, espremida entre o Recôncavo - de acentuada presença da cultura negra – e as regiões mais secas da Bahia, abrigando inúmeras

¹¹⁴ O cristianismo ocidental começou a adotar as dramatizações de episódios da história da sagrada família desde a Idade Média, com fins de levar o Evangelho à população através de exemplos “reais”. Segundo José Ramos Tinhorão (2000), essa teatralização de caráter evangélico dos primeiros padres nasceu da necessidade de aproveitar nas igrejas a tendência à participação coletiva, características dos ritos pagãos, há muito perseguidos pela Igreja, e estava destinada, com suas pequenas encenações de episódios bíblicos, a passar às ruas sob a forma de procissões espetaculares.

manifestações religiosas populares, onde surgem místicos beatos que se espalham pelo Norte e Nordeste e que passam pelo seu entroncamento. Algumas destas manifestações que muito marcaram o artista e o religioso Raimundo de Oliveira foram as procissões e romarias.

As procissões constituem um dos elementos mais importantes da devoção popular no Brasil. Segundo Tinhorão (2000, p. 70), as procissões brasileiras têm origem nas procissões portuguesas, as quais podem ser definidas como “animadas caminhadas, sempre acompanhadas ao som de vários instrumentos musicais.” Ocorrem em espaços públicos e sua organização escapa ao controle do clero, já que são incluídos nessa manifestação sagrada, feitos heróicos nacionais e episódios da vida local. Foram introduzidas pelos missionários jesuítas, que por meio do cortejo devoto promoviam a organização dos atos e disciplinavam o culto. E acontecem até os dias atuais em quase todas as paróquias, em homenagem aos santos. No ato da caminhada, há um desejo profundo de transcender, de tornar-se próximo de Deus, do sagrado. O seguidor passa por todo um ritual que exige uma unificação das forças, uma convergência de propósitos dos fiéis, obedecendo sempre ao calendário condizente aos deslocamentos dos mesmos.

A natureza do ato de peregrinar ¹¹⁵ está diretamente relacionada à devoção religiosa de visitas a lugares sagrados comuns ao catolicismo, islamismo, hinduísmo, budismo, taoísmo, e outros grupos. Esses locais, independentemente da religião, representam um caminho de devoção, de ação de graças. (ROSENDAHL, 2003, p. 207)

O fervor místico é a essência destes lugares considerados sagrados. O catolicismo popular, com todo seu simbolismo particular, insere uma carga de mistério, de milagre em seus santuários. Ainda, segundo Rosendahl, a partir de estudos realizados nos mais diversos momentos, por vários pesquisadores, os quais chegaram a conclusão de que o lugar sagrado passa a ser um local onde acontecem verdadeiras *performances*, no sentido simbólico, as quais se repetem com os mais variados personagens. Tais performances, individuais e coletivas, se utilizam de várias linguagens como a música, a poesia, o teatro, possuindo toda uma preocupação visual também, talvez num intuito de recriar, inclusive visualmente, um espaço sagrado, materializando um mundo imaginado. Estas práticas religiosas são meios onde o fiel, o crente, pode manifestar, materializar a sua fé. Tanto a experiência diária, quanto esses rituais de procissões possibilitam a vivência do sagrado, através dos códigos, pelos quais os fiéis

¹¹⁵ Os termos procissão, peregrino e romeiro estão ligados já que seus significados são muito próximos: caminhada, estrangeiro, aquele que caminha, o percurso e aquele que percorre uma graça ou quer pagar uma promessa, e ainda, estreitar a ligação com Deus ou seu santo de devoção.

mantêm uma relação mais próxima com o santo ou com Deus, ou ainda, com o sagrado em sua “forma pura”. Fazer promessas e pagá-las, deslocar-se, tomar para si as bênçãos, provar um milagre, tudo isso faz parte dos códigos que concretizam essa fé, permitindo o acesso e a permanência no próprio sistema religioso.

Proporcionavam as procissões ensachas ao povo para se reunir nas ruas, em maior ou menos multidão, com o emotivo conforto de se sentir parte de um todo, de comungar num estado comum de espírito, de tomar cada um para si uma parte da alegria ou da comoção dos outros, dos que ali perto, a seu lado, experimentavam o mesmo sentimento. Essa integração que dá consistência e relativa unidade a qualquer massa humana é o motivo inconsciente dos agrupamentos populares. É o que constitui o fator aglutinante que reúne na liberdade das ruas o povo nas ocasiões de festas, de manifestações, de carnaval, e de procissões. [...] Eram, por esses motivos, muito freqüentes, grandes e solenes, pequenas e modestas, percorrendo largas extensões ou fazendo um breve circuito, sucediam-se numerosas no decorrer do ano, acompanhando o calendário eclesiástico. (AZZI, 1978, p. 135)

Já as romarias são manifestações ligadas, geralmente, ao pagamento de promessas e constituem uma tradição constante na prática religiosa do povo brasileiro. Aos que crêm, fazer uma promessa e pagá-la pode ser a única alternativa para questões de doença, família e trabalho – e a dívida da promessa tem que ser cumprida, de preferência com grande sacrifício para o devoto. A romaria é um evento que possui três fases: a viagem, a chegada e o retorno do romeiro. Por ser de caráter religioso, há na romaria celebração de missas, procissões, e outras atividades coordenadas pela Igreja. Como uma grande parte dos romeiros realiza uma viagem, a romaria também é constituída por outras atividades, destacando-se as feiras, o comércio, os folguedos populares, os shows, as festas, ou seja, um acontecimento. Nesse aspecto, este é um evento amplo e dinâmico, e dele fazem parte vários atores sociais que possuem motivações e interesses diversificados. É ao mesmo tempo ato religioso, festa e não poucas vezes feira livre, onde o sagrado e o profano convivem lado a lado. A romaria é realizada pelos romeiros, pela Igreja, e também pela população da cidade, pelos homens de negócios, e pelos políticos, cada grupo fazendo suas ofertas e participando do evento com interesses individuais. Segundo Rosendahl (2003), o romeiro é um agente particular, pois não permanece todo o tempo no lugar sagrado. Ele passa por uma transformação, não importa a posição que ocupa, pode ser um operário, um comerciante, um político, um desempregado que, num tempo particular, fora de seu cotidiano, metamorfoseia-se em uma agente particular, que atua em espaços também particulares.

De acordo com Riolando Azzi (1978), as romarias são de origem medieval e também chegaram ao Brasil com os portugueses no primeiro século da colonização. As primeiras romarias, das quais se tem registro, foram realizadas no século XVIII, geralmente por pessoas de camadas sociais menos favorecidas e de menor instrução, sem o incentivo institucional da Igreja, que só vai se posicionar a favor e estimular esse tipo de prática no século XX. Ainda segundo Azzi (Ibid), essas manifestações populares se apropriam do conceito antigo de religião, cujo fundamento estava numa espécie de aliança entre o homem e a divindade, na qual Deus atende às suplicas dos devotos e estes, por sua vez, manifestam sua gratidão cumprindo as promessas feitas e deixando junto dos lugares de culto seus ex-votos. Entretanto, as romarias que fizeram parte das vivências e da memória de Raimundo de Oliveira foram as realizadas em sua cidade natal.

3.2 O UNIVERSO MÍTICO

3.2.1. Espaço, cultura e religião

Depois de conceituar a obra de Raimundo como moderna e repleta da religiosidade popular, detectou-se a necessidade de aprofundamento nas relações existentes entre o espaço vivenciado pelo mesmo, sua cultura e sua religião, já que a presente pesquisa está fundamentada na idéia de que a sua obra pode ser analisada a partir destas relações. Tal pensamento foi formulado a partir dos conceitos de Cecília Salles (2004), quando esta apresenta outros meios de perceber a construção de uma obra de arte, além de seus aspectos visuais. A autora afirma que para se aproximar do sujeito criador é preciso percorrer seu espaço e tempo, suas questões relativas à memória, percepção e recursos de criação.

Daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sintomas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. (SALLES, Op. Cit., p.27)

Portanto, ao constatar que o artista feirense foi um homem muito ligado à religião e, esta é uma experiência de foro íntimo, que pode se revelar nos meios de expressão da fé independente dos rituais religiosos institucionais, percebeu-se a necessidade de aprofundar um pouco mais na prática religiosa.

A religiosidade, de maneira geral, está ligada à busca de um sentido que permite ao homem uma significação de si e de sua vida, levando-o a tomar como sagrados muito mais gestos que os previstos pelas convenções institucionais. A religião, por sua vez, só se mantém se sua territorialidade for preservada e, neste sentido, pode-se acrescentar que é pela existência de uma religião que se cria um território e é pelo território que se fortalecem as experiências religiosas coletivas ou individuais.

No texto de Zeny Rosendahl (2003), a partir de um estudo de geografia cultural, é explicitada a conexão existente entre estes três pontos de uma forma geral. O autor afirma que é pela existência de uma determinada cultura que se cria um território, e é dentro deste território que se constrói e se exprime a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço. E, talvez se encontre nesta relação uma possibilidade de compreensão do universo simbólico particular criado pelo artista feirense. Sua relação com o espaço vivenciado, espaço este, que

assim como a cultura, neste caso cultura popular nordestina, são plenos de referências múltiplas, será analisada a partir de agora, segundo alguns autores.

“O espaço assume uma dimensão simbólica e cultural onde se enraízam seus valores e através do qual se afirma a sua identidade” (BONNEMAISON, 1981 Apud ROSENDAHL, 2003). Tal afirmação é coerente com o pensamento de que a identidade do artista e do homem Raimundo foi formada por tal dimensão simbólica e cultural presente neste espaço, já apresentado anteriormente, da cidade Feira de Santana, e também por sua experiência pessoal de fé. A simbologia da religiosidade popular católica em toda sua complexidade, assunto também já abordado, vem contribuir neste momento em relação a este possível espaço sagrado, território simbólico construído pelos fiéis e, conseqüentemente, por Raimundo em seus trabalhos.

Consideramos aqui as teorias formuladas por Mircea Eliade (1999 e 2001), as quais ajudaram a muitos pesquisadores a compreender os processos de “sacralização” empreendidos pelos homens e mulheres em geral, nas quais o autor afirma que a noção de lugar sagrado não se associa necessariamente a uma territorialidade concreta. Essa “sacralização” de um lugar ou de um objeto parte do imaginário do fiel. Portanto, os indivíduos se utilizam da capacidade humana de simbolizar para produzir estes espaços, construindo assim identidades coletivas, calcadas nestes símbolos e nestes territórios sagrados, e legitimando também o próprio exercício da religiosidade. Todo este simbolismo acaba sendo representado materialmente, fisicamente, geograficamente. E, no caso do artista em questão, estes lugares sagrados são materializados em seus quadros, nas cores, nas formas, nas narrativas que revelam essa sacralização.

Ainda segundo Eliade, a fé, juntamente com seus valores simbólicos, são ligados diretamente a *hierópolis*, seu conceito para estes lugares sagrados construídos simbolicamente. A *hierópolis* é “[...] lá onde o sagrado se manifesta no espaço, *o real se revela*, o Mundo vem à existência. [...] *o* Mundo deixa-se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado”. (ELIADE, 2001, p 59) E, complementando esse conceito de criação simbólica de um espaço sacro, o autor também traz o conceito de *hierofania*, que é justamente o momento quando algo de sagrado se revela. O sagrado se torna a realidade de quem o constrói. Portanto, é com base neste argumento que tenta se construir aqui uma interpretação para a arte de Raimundo de Oliveira.

A obra *Sermão da montanha* (Figura 31), por exemplo, é uma interpretação da passagem bíblica do Evangelho de Mateus, Capítulos 5, 6 e 7,¹¹⁶ na qual Jesus Cristo fala sobre a conduta da vida de um homem cristão, como suas escolhas tem que refletir no seu dia a dia. Portanto, pensar que esta obra possa ser uma *hieropolis*, ou seja, um lugar sagrado, construído simbolicamente, é concordar na interpretação de que Raimundo concretiza seu desejo de viver num local abençoado, ou ainda, de não se desviar das condutas que o levariam a permanecer nesse espaço sagrado, através de sua pintura, completando o que Eliade chama de *hierofania*. É essa a interpretação que está sendo levada em consideração.

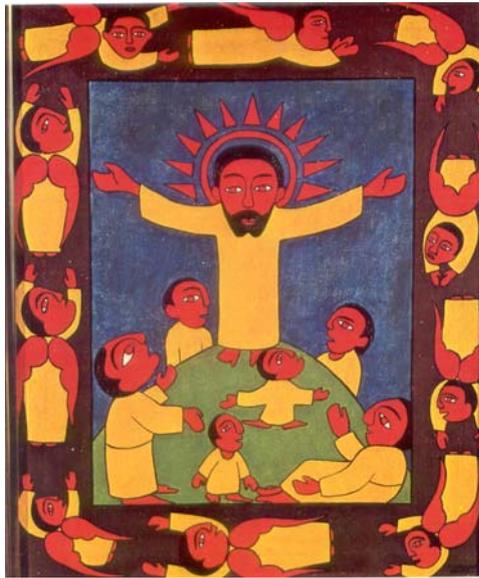


Figura 30 – Raimundo de Oliveira. *Sermão da montanha*. S/ data. Óleo s/ tela, 49 x 39 cm. Col. João Carlos Lourenço.

Clifford Geertz (1989), em seu livro *A interpretação das culturas*, afirma que nos rituais o que é vivido e o que é imaginado fundem-se sob a mediação de um único conjunto de formas simbólicas. O lugar sagrado é uma construção, é um lugar simbólico, lugar que representa um papel de união entre os grupos humanos quanto aos valores religiosos, num processo de junção dos homens com os domínios sagrados, onde este campo de força que se forma proporciona uma elevação do homem religioso acima de si mesmo, transportando-o para um meio distinto daquele no qual vive seu cotidiano. Novamente, é possível interpretar e

¹¹⁶ Onde Jesus Cristo faz um longo discurso, proferindo lições de moral e ditando normas e orientações sobre a vida cristã, a qual levaria a humanidade ao “Reino de Deus”, pondo em prática a verdadeira libertação do homem. Estes discursos podem ser considerados por isso como um resumo dos ensinamentos de Jesus a respeito do “Reino de Deus”, do acesso ao “Reino” e da transformação que esse “Reino” produz. A cena é descrita por Mateus que apresenta Jesus Cristo como o novo Moisés, daí o discurso ser proferido numa montanha, fazendo alusão ao momento em que Moisés recebeu os dez mandamentos, também numa montanha chamada Sinai.

visualizar no trabalho de Raimundo essa tentativa de construção de um mundo acima do vivido, do experimentado, visto que, se trata de um homem extremamente religioso, que seguindo as interpretações de Eliade, preserva ainda traços de uma ligação com a fé semelhantes ao homem “primitivo”. E, “[...] para o ‘primitivo’ um ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um ‘sacramento’, quer dizer, uma comunhão com o sagrado.” (ELIADE, 2001, p 20) O autor chega a tratar esse comportamento como uma obsessão ontológica, que seria uma característica deste “homem primitivo”.

Então, no momento em que Raimundo transporta para seus trabalhos sua experiência de fé, acentuada por seus problemas existenciais, passa a promover este espaço, que ele mesmo cria, para estabelecer essa comunhão com o sagrado, tentando talvez resgatar um mundo forte e puro. Deixando de ser apenas um ato artístico, corroborando com um evidente desejo do homem religioso, também apontado por Eliade, de mover-se num mundo santificado, num espaço sagrado onde ele pudesse ser aceito. Embora seu exercício de pintor, de artista, fosse consciente todo o tempo. Fato este também observado por esse autor, quando diz que o desejo do homem religioso em se manter num ambiente sagrado é, ao mesmo tempo, um desejo de viver uma existência com regras, parâmetros que o conduzam a uma realidade objetiva, necessária no andamento do seu cotidiano. Portanto, este desejo não faz com que, necessariamente, o homem religioso viva o tempo todo neste mundo santificado, a maioria dos homens só vive nele alguns momentos, constituindo-se muitas vezes numa busca angustiante.

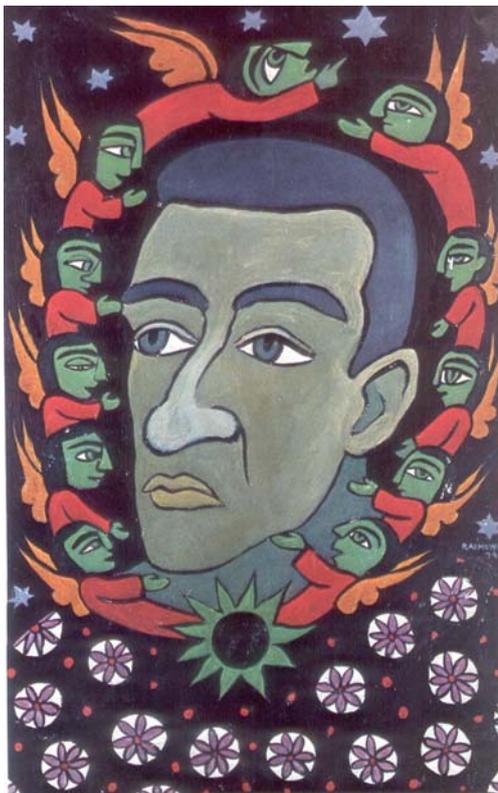


Figura 31 – Raimundo de Oliveira. *Auto-retrato*. 1964. Óleo s/ tela, 83 x 60 cm. Acervo do Museu Regional de Feira de Santana – BA.

A idéia de religião como um sistema cultural é reforçada por Geertz (1989), como um sistema de símbolos, capaz de tornar as coisas humanamente significativas. O conceito de cultura ao qual o autor se atém é simples, segundo o mesmo:

[...] ele denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (Ibid., p. 66)

Para o antropólogo, os sistemas simbólicos são recebidos pelo indivíduo como uma receita a ser seguida. Quando nasce, ele os encontra em uso pela sociedade dentro de um sistema cultural, permanecem quase sem alterações e são raros os homens que delas participam ativamente. No entanto, os indivíduos vivem e se utilizam desse sistema de símbolos para orientar-se durante todas as situações da vida. As práticas e ritos religiosos permitem ajustar as ações cotidianas a uma ordem cósmica imaginada e ao mesmo tempo refletem imagens da ordem cósmica no plano físico da experiência humana. Tanto Geertz como Eliade desenvolvem esta idéia de um mundo separado, um mundo criado, onde “o sagrado irrompe em determinados lugares como revelações *hierofânicas*, tornando-os qualitativamente poderosos ‘centros de mundos significativos’, separados do espaço comum [...]” (ROSENDHAL, Op. Cit., p. 202) São através de rituais que o mundo vivido, o cotidiano, e o mundo imaginado, criado pelo sistema simbólico, fundem-se, tornando-se outro, um mundo perfeito.

Geertz afirma que todo comportamento humano é visto como ação simbólica. (1989, p. 8) Portanto, todas estas criações *hierofânicas* tem que ser entendidas a partir destas ações simbólicas, como elas são processadas em cada cultura. Enfatiza o termo “símbolo” e propõe decidir o que ele pode ou deve significar. Pois, se tratando de um termo complexo, é usado de diferentes maneiras, muitas vezes para qualquer coisa que signifique uma outra coisa para alguém. Ou mesmo como sinais elaborados a partir de convenções. E ainda, usado para expressar de uma forma indireta algo que não pode ou não queira ser afirmado de forma direta. O pensamento simbólico faz emergir outra realidade, sem desmerecê-la, pelo contrário. Quem parte do princípio que um símbolo pode representar uma coisa de outra maneira, acredita que o universo não é fechado em si mesmo, que nenhum objeto é isolado na sua própria razão de ser. Tudo pode existir paralelamente, num sistema de correspondências, assimilações, convenções. Para Eliade,

[...] o símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (1991, p. 08)

Rosendhal (2003) traz uma divisão da análise no acontecer simbólico, elaborada por Eugenio Trias. De acordo com as pesquisas de Rosendhal, a primeira etapa do processo simbólico se dá na materialização, de uma ou várias formas e figuras. Pois, é através da forma que o processo se desenvolve. É daí que surgem os objetos litúrgicos, de culto e também os objetos de embelezamento, que também cumprem seu papel nos rituais. Numa segunda etapa, o *acontecimento simbólico* é marcado pela definição do espaço sagrado, possuindo assim condições para a transformação desta matéria em *cosmos*, segundo Trias, e *ethos*, segundo Geertz (1989), que é na verdade o estilo de vida, suas disposições morais e estéticas, sua visão de mundo, materializado e definido espacial e temporariamente. Visto que este acontecer simbólico depende não só de um território especial, destacado, mas também de um recorte temporal, destinado ao sagrado, já que dificilmente alguém possa permanecer todo o tempo num estado “acima” do real. Daí a terceira etapa deste acontecer simbólico: a manifestação matérica no tempo e no espaço idealizado e ao mesmo tempo real. É o que acreditamos ser o processo de criação de Raimundo, uma materialização do sagrado no espaço real de suas telas, território que ele mesmo cria.

Para Elíade, esta necessidade ontológica está relacionada ao que o mesmo chama de “Centro do Mundo”, ou seja, uma manifestação da vontade deste homem religioso de situar-se neste “Centro”, onde o real transcorre de forma plena, onde a comunicação com os deuses acontece de fato. E este local sacro pode ser personificado nos templos, palácios, até mesmo cidades inteiras, países, ou na mais simples habitação de um homem, ou ainda, nas pinturas do artista em questão, conforme a hipótese desenvolvida aqui. Esse Centro é o que assegura ao religioso sua comunicação e sua vivencia no mundo de seus deuses. “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a *hierofania* revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Centro’.” (2001, p. 26) Porque, para viver no mundo é preciso fundá-lo e essa descoberta ou a projeção de um ponto fixo, no caso “o Centro”, equivale, portanto à criação do mundo. E esta projeção será sempre uma réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses, talvez como um seguimento de um modelo a ser seguido pelos que crêem, numa comunhão da santidade.

A necessidade sentida pelo homem religioso de criar e viver neste mundo recriado, onde é transformado num ser completo, se dá talvez, pelo grande terror que sente diante do que Eliade chama de “Caos”, o terror diante do nada. “O espaço desconhecido que se estende para além do seu “mundo”, espaço não-cosmizado porque não consagrado, simples extensão amorfa onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada,[...] este espaço profano representa para o homem religioso o não-ser absoluto”. (2001, p. 60) No caso de Raimundo, a angústia sentida na vida cotidiana se dissipava justamente, neste mundo recriado, no espaço, simbolicamente sacralizado, de seus quadros.

Ocorrendo, pois, no tempo cotidiano e no tempo destinado ao sagrado, as manifestações culturais promovidas pela religiosidade afirmam-se na paisagem das cidades, das comunidades, transformando-as, inclusive geograficamente. As experiências religiosas produzem na paisagem formas e funções religiosas. E, acabam absorvendo influências culturais das mais variadas, ao longo de gerações. A fé e os valores simbólicos das religiões estão muito relacionados aos espaços das *hierópolis*. Novamente é possível identificar a relação entre a materialização, o espaço e o tempo no processo de simbolização. É possível fazer uma interpretação das identidades culturais das sociedades através das paisagens religiosas, símbolos construídos.

Até então, as manifestações simbólicas foram abordadas de maneira coletiva, de grupos em determinadas sociedades, mas é dever lembrar que esses padrões, estas convenções que se tornam símbolos também partem do indivíduo. A fé é construída por uma série de elementos simbólicos já preexistentes, porém, cada pessoa vivencia e os reinterpreta de maneira própria, singular. Individualmente, a fé é vivenciada numa relação direta entre o que se crê e o crente. No entanto, a experiência religiosa acaba sendo ao mesmo tempo individual e coletiva, pois, a produção de símbolos é feita nos dois momentos. Rosendhal afirma que “o homem tem uma dependência tão grande em relação aos símbolos e sistemas simbólicos a ponto de serem eles decisivos para sua viabilidade como criatura [...]” (2003, p. 73) Portanto, são justamente estes conjuntos de símbolos que são criados dentro de um sistema religioso, e que forma o próprio sistema, que dão sentido e significado ao cotidiano dos grupos humanos. Para Geertz, os homens comprometidos com um sistema religioso parecem ser mediados “[...] por um conhecimento genuíno, o conhecimento das condições essenciais nos termos das quais a vida tem que ser necessariamente vivida.” (GEERTZ, 1989, p 95)

A religião acaba se tornando um sustentáculo, uma ajuda para algumas pessoas, ou mesmo uma fuga para os problemas do cotidiano, situações de pressão emocional, grandes perdas, problemas que por nenhum outro meio poderiam se explicar ou atenuar a não ser

através dos mais diversos rituais e da crença nos domínios sobrenaturais. Exatamente o que todos os que conheceram e escreveram sobre Raimundo conseguiram perceber e afirmar: “Só a religião, só a fé o manteve vivo até o momento de sua morte.” (Entrevista CRAVO, 2007, s/p)

Mundinho, como era chamado por todos os seus amigos, foi capaz, assim como outros homens, de adotar os símbolos religiosos não apenas no desejo de compreender o mundo, mas principalmente para compreender e dar sentido aos seus sentimentos, suas emoções, numa tentativa de suportar esse mesmo mundo, sua solidão e seu desencixe. Mircea Eliade afirma que as respostas religiosas são sempre as mesmas: “[...] a formulação, por meio de símbolos, de uma imagem de tal ordem genuína do mundo, que dará conta e até celebrará as ambigüidades percebidas, os enigmas e paradoxos da experiência humana.” (ELIADE, 2001, p. 79) Com isso, é possível notar que a essência da ação religiosa se constitui numa espécie de cerimonial, desde o mais simples gesto ao mais elaborado ritual, onde as ações motivadas pelos símbolos sagrados e as regras e leis cotidianas, as quais mantêm a ordem numa sociedade, se encontram, dialogam e se solidificam mutuamente.

Como o próprio Eliade conclui, o conhecimento das ações assumidas pelo homem religioso, a compreensão de seu universo espiritual tornam-se importantes para o avanço no entendimento do homem em geral, visto que as ações que foram empreendidas por homens que criaram e transformaram sistemas religiosos no passado e, mesmo os atuais, contribuíram e continuam contribuindo para a junção das peças deste quebra-cabeça enigmático que é a cultura, ou melhor, que são as mais diversas culturas. Num outro estudo, Eliade (1991)¹¹⁷ analisa diretamente as imagens e os símbolos, os quais são a materialização dos sistemas criados pelo que o mesmo chama de *Homoreligiosus*, no qual, afirma que seja qual for o contexto histórico, esta “espécie” de homem acredita sempre no sagrado que transcende este mundo. E o sagrado torna-se real pelos símbolos, que são criados indiretamente pelos deuses a partir do homem, que é por conseqüência sua criação.

¹¹⁷ Os teóricos aqui citados elaboraram seus estudos penetrando em diversas sociedades. Contudo, o foco sempre foi sistemas religiosos de grupos pertencentes a lugares não explorados pelo colonialismo ou pelo capitalismo liberalista, ou mesmo que mantêm suas tradições, relutando contra a massificação das culturas. Clifford Geertz, por exemplo, aprofunda-se nas culturas de ilhas da Indonésia: Java, Bali, entre outras, mas que podem ser consideradas bases para análise de qualquer sistema simbólico, em qualquer religião. Portanto, justifica-se a escolha deste e de outros autores que trabalharam de forma semelhante para apoiar esta análise. Cujo estudo permeia o sistema da religião cristã católica, a qual tem como característica ser confessional, monoteísta, ritualizada, mantida através dos textos bíblicos. Praticada no Brasil, no interior nordestino e com características populares, conceito já abordado anteriormente. Torna-se necessário tantos detalhes porque já foi afirmado que os símbolos do culto religioso são impregnados da cultura local, fornecendo a mesma uma identidade própria.

Raimundo de Oliveira pode ser considerado então, um *homoreligiosus*, cuja vida inteira foi marcada por essa concepção, ou mesmo por esse sentimento inexplicável de querer criar um espaço sagrado para que pudesse sobreviver. Buscou no catolicismo popular brasileiro e em seu conjunto de bens simbólicos – imagens, velas, ex-votos, terços, medalhas, santinhos e outros objetos além da própria liturgia, das procissões, das práticas religiosas realizadas fora da Igreja, e mais que tudo, no mais íntimo proceder da sua fé uma razão para continuar. E transformou toda a sua busca em matéria pictórica. Materializou esse sistema de símbolos, concedeu à sua própria criação um status sacro, onde o mesmo podia se desarmar, onde este mundo criado, recriação do mundo sagrado de Deus, pudesse ser seu “Centro do Mundo”. Este território religioso, pleno de comunhão com o sagrado, é um território simbólico, mas real, uma união matérica dos dois mundos. Onde somente lá, neste espaço cosmizado é possível ter paz, alcançar a plenitude que não seria capaz sozinho.

Entretanto, a religião cristã católica não é só pautada numa consagração, possibilidade de salvação ou milagres, ela é pautada também na culpa, que faz parte da existência humana devido ao pecado original de Adão e Eva. O Deus que é benigno também pune pelos pecados e é numa relação de devoção e medo de ser castigado que o fiel estabelece sua conduta. Raimundo carregou uma tremenda culpa durante toda a sua vida. Culpa sentida por todos que o conheceram, mas talvez fosse um peso que transcendia a questão religiosa, era uma questão que tomava todo o seu ser, haja visto como se deu o final de sua trajetória.¹¹⁸ Juarez Paraíso declarou numa entrevista (Entrevista PARAÍSO, 2007, s/p) que os problemas dele estavam além do físico, do mental, do espiritual, que ninguém conseguiu compreendê-lo e ajudá-lo e que mesmo assim ele conseguiu transformá-los, enquanto pôde, numa obra de arte universal.

Diante disso, surgem indagações sobre o quanto este mundo criado, universo simbólico, materializado em suas pinturas, dizia desse desejo de consagração e/ou absorção de uma culpa, que nem ele mesmo conseguia entender, ou se ainda, dentro de toda essa bagagem pudesse transportar os desejos e as culpas de toda uma gente, de toda uma memória coletiva absorvida através dos sistemas simbólicos.

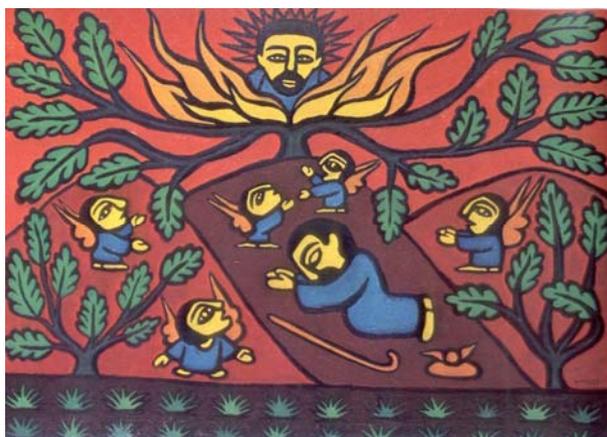


Figura 32 – Raimundo de Oliveira. *Sarça Ardente*. 1963. Óleo s/ tela. 74 x 100 cm. Col. Joe Kantor.

¹¹⁸ Raimundo se suicidou em janeiro de 1966. Para maiores detalhes ver: APENDICE A.

3.2.2 Memória coletiva

Como já foi levantado aqui, o indivíduo quando nasce recebe toda uma gama de informações, regras, e condutas que já existiam e muito provavelmente vão continuar a existir, mesmo depois de sua morte. E esses sistemas culturais, os quais Geertz descreve muito bem, formam um conjunto criado ao longo do tempo, e fazem parte já das ações dos membros das sociedades, ainda que os mesmos não saibam explicar por que: “[...] a cultura é melhor vista não como complexos de padrões de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos - , mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções[...]” (1989, p. 32) As idéias, os valores, os atos, até mesmo as emoções são, como o próprio sistema nervoso, produtos culturais – na verdade, produtos que se fizeram a partir de tendências, meios e leis já existentes com as quais o homem já encontra desde o nascimento, devido a um processo longuíssimo de acumulação de saberes e regras.

E não seria diferente com a religião, parte do sistema cultural que mais interessa nessa pesquisa. O sistema religioso é uma coisa eminentemente social, já afirmara Émile Durkheim, onde suas representações são coletivas e exprimem realidades também coletivas. Segundo o autor, as representações integrariam a consciência coletiva de que estaria dotada a vida social. Portanto, onde há vida social surgem efeitos que se sobrepõem ao nível dos indivíduos que compõem a coletividade e que refletem a própria vida desta. As representações coletivas e conseqüentemente as individuais têm os seus desenvolvimentos norteados pela Memória Coletiva, em certa medida.

O conceito de Memória Coletiva ¹¹⁹ apontado por Durkheim, entre outros, foi desenvolvido por Maurice Halbwachs (1877-1945) na primeira metade do século XX. Suas pesquisas permitiram compreender melhor a ligação entre os aspectos da memória coletiva e individual. Esta relação, encontrada entre a memória coletiva e as representações sociais, possibilita entender melhor como se constitui o plural e complexo sistema religioso.

¹¹⁹ Até chegar o conceito de memória coletiva, deu-se um longo percurso. Jaques Le Goff, em seu livro *História e Memória* (1994), traça um histórico de como se chegou ao conceito atual e explica que ciências variadas contribuíram para tal desenvolvimento. Foi na Idade Média que criaram a palavra *mémoire*. No século XIII é acrescentada memorial, que diz respeito a contas financeiras, e em 1320, *mémoire*, no masculino servia para designar um dossiê administrativo. A memória era exercida como um serviço burocrático ao serviço das monarquias. No século XV aparece o conceito de *mémorable*, para as grandes artes, ou seja, uma preservação da memória tradicionalista. No século XVI, e 1552, aparecem os *mémoires*, memórias escritas por algum personagem. Ainda segundo Le Goff, no século XVIII surge o termo *mémorialiste* e *memorandum*, derivado do latim e que se referia a uma memória jornalística, diplomática. Já no século XIX surgem vários vocábulos como *mnémonique* e *memorisation*, criados por pedagogos suíços. Desde então as palavras e os conceitos são vistos e revistos de acordo com as necessidades de cada ciência.

Os estudos de Halbwachs contribuíram para compreender que a memória é composta por quadros sociais. Para o mesmo, a memória mais íntima sempre remeterá a um grupo. Daí a importância para chegarmos à formação da memória do religioso/artista em questão. Porquanto, quando um indivíduo carrega em si uma lembrança particular, está de todo modo interagindo sempre com a sociedade que o cerca, “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 51) É, portanto, no contexto das relações construídas com os grupos e instituições, de modo geral, que são formadas as lembranças, gerada a memória, concomitantemente com a construção das memórias dos diferentes grupos com os quais se mantêm tais relações. E essa memória coletiva tem, por isso, uma importante função na constituição das sociedades, formulando suas leis, códigos de ordem, sistemas culturais, num sentimento de pertencimento a um passado comum e garantindo assim, a noção de identidade do indivíduo baseado numa memória compartilhada, não só no campo dos eventos históricos, reais, das matérias, mas, sobretudo, no campo simbólico.

Com base nas teorias apresentadas, é possível afirmar que a identidade pode ser definida pelas relações estabelecidas com outros indivíduos, onde cada ser se completa e se efetua enquanto ser, pelos outros. É na relação entre o eu e o outro que se constrói a identidade. E a memória é um elemento essencial nessa construção da identidade, individual e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades. Esse processo intervém na ordenação e nas releituras diárias do que se produz, não só materialmente, mas simbolicamente. Porque mesmo sendo memórias, as quais têm ligação com o passado, com o vivido, não se pode confundir com história. A memória coletiva possibilita reconstruções, desenvolvimento e não funciona apenas como uma memorização mecânica do passado.

Na perspectiva da religião cristã que é fundamentada na memória, na recordação do sofrimento de Cristo, os atos do passado formam o conteúdo a ser cultuado. Le Goff descreve a memória cristã, a qual “[...] se manifesta essencialmente na comemoração de Jesus, anualmente na liturgia que o comemora do Advento ao Pentecostes, através dos momentos essenciais do Natal, Quaresma, da Páscoa e da Ascensão, cotidianamente na celebração eucarística [...]” (1994, p. 446) Essas manifestações foram se tornando cada vez mais populares com a divulgação da vida e da morte dos santos, os quais são muito “presentes” no exercício diário da fé. Os feitos e virtudes dos santos são comemorados no dia de seu martírio ou de sua morte, no intuito de sempre rememorar, reviver seu sofrimento. “A associação entre

a morte e a memória adquire, com efeito, e rapidamente uma enorme difusão no cristianismo, que a desenvolveu na base do culto pagão dos antepassados mortos.” (Ibid., p. 447)

Depois de uma breve passagem sobre o conceito de memória e como ela é usada, transformada, e também como ela é influente na construção dos sistemas simbólicos das religiões, neste caso, da religião cristã católica, é dever recordar que o interesse aqui se concentra nos aspectos sociais da mesma. E, nesse sentido, ela é entendida como um processo de construção e reconstrução desses símbolos já mencionados, cuja partida se dá pelas imagens e idéias sedimentadas no presente pelo passado, mas que são constantemente alteradas pela consciência atual, pelo o que as representações do ambiente social oferecem. Exatamente o que se acredita ter feito Raimundo de Oliveira, que não só reviveu sistemas simbólicos pertencentes à memória coletiva da sociedade feirense como um verdadeiro artista que era, como interpretou-os à sua maneira, inspirado também por suas experiências afetivas e existenciais.

3.3 A POÉTICA

Como já mencionado, as relações entre o espaço, a cultura e a religião expostas aqui, são importantes para a compreensão do processo criativo de Raimundo de Oliveira. Ao tentar penetrar na poética desenvolvida por este artista, foi preciso observar os dois universos trabalhados em sua obra: seu mundo interior, com sua forte experiência religiosa e, seu mundo exterior, com a apreensão de todo um universo da religiosidade popular, vivenciado em sua cidade de origem, entre as décadas de 1930 e 1950. Seu processo de criação foi amadurecendo aos poucos, na busca por uma espacialidade e estilização das formas que melhor atendessem suas aspirações. Raimundo apoiou suas narrativas e pesquisas formais numa luta, há muito travada pela arte moderna: a escolha por um espaço artístico não perspectivo.

É muito difícil escapar do forte apelo expressionista e da espiritualidade emanada pelas pinturas deste artista. Quase todas as críticas já elaboradas em torno de sua obra, abordam aspectos psicológicos e também as relações com a cultura popular e seus elementos. O crítico Quirino da Silva (In CELESTINO, 1982, p. 22), conclui que Raimundo “[...] é tocado da mesma religiosidade dos velhos santeiros da Bahia. Aprendeu com eles, a mesma técnica de simplificar a forma; sua maneira de desenhar não se perde na abundância de detalhes, [...] toda a paleta de Raimundo foi emprestada dos altares, dos nichos, dos oratórios [...]” Embora, é possível observar que, não era só da mansidão dos velhos santeiros nordestinos que se fazia sua personalidade, mas também do sentimento de desespero dos beatos do sertão. O artista Juraci Dórea, seu conterrâneo, encontra nele, as “[...] longas e insólitas romarias que, nos meandros da caatinga, se abrem para o sofrimento e para a dor.”(Ibid., p. 22) Fazendo assim, também uma interpretação dos elementos característicos presentes nas narrativas bíblicas realizadas por Raimundo.

Outro ponto que pode ser abordado é a observação direta dos elementos pictóricos presentes nas obras, assim como fez Wilson Rocha ¹²⁰, que escreveu uma análise das obras de Raimundo só a partir do elemento cor. Rocha afirma que a cor em nesses trabalhos possui muito mais um valor simbólico que matérico, que esta, pode ser considerada como um dos elementos principais. Numa análise da construção pictórica, sobretudo, matérica de seus trabalhos, Rocha tenta observar a carga emocional e argumento dramático, proposital na

¹²⁰ Este texto, um dos mais profundos e completos já escrito sobre a obra de Raimundo, foi publicado numa coletânea de artigos intitulada **Artes Plásticas em questão** (2001).

escolha até religiosa, já vista por tantos que abordaram sua obra, de uma outra perspectiva, a da cor como das formas que se repetem e criam movimento. Neste artigo, faz uma comparação entre diversos artistas de diferentes momentos que exploraram as potencialidades da luz e conclui que para Raimundo a cor é um dom divino, associado à sua missão de “reinventar os ensinamentos de Deus”. “O desenvolvimento da cor, a evolução da forma e a especulação do espaço atingem uma parte plenamente constituída, criando e dispondo melhor de seus meios.”(Ibid., p. 45) Concordando com o mesmo, quando este afirma que a emoção visual e o deslumbramento com as igrejas barrocas da Bahia influenciavam diretamente na sua maneira de pintar, que se tornou mais impressionante a cada ano, intensificando o caráter e a eloqüência expressiva da cor e da forma, desenvolvendo-se como um verdadeiro drama. Rocha afirma ainda que as visões do pintor envolviam e convocavam revivescências de culturas milenares que se integravam na contemporaneidade de suas imagens, inseridas na alma medieval nordestina de sua origem.¹²¹ “Ele se inspirou nas lendas religiosas e inventa uma espécie de bíblia historiada em miniatura dignas dos manuscritos etíopes e os bordados coptos é, entretanto, de uma absoluta modernidade.” (IBID., p. 50) Wilson Rocha conclui este artigo afirmando que a arte de Raimundo é oração, exorcismo, ex-voto. Uma entrega de sentimentos, desejos, pedido de perdão, que ele passou a vida inteira pedindo.



Figura 33 – Raimundo de Oliveira. Fuga para o Egito. S/ data. Óleo s/ tela, 95 x 130 cm. Col. Odorico Tavares.

¹²¹ Os aspectos medievais da cultura popular nordestina estão apontados aqui, nas páginas 86 e 87.

Nos espaços criados por Raimundo encontra-se também um teor decorativo, coerente com sua condição de artista moderno, cuja preocupação estava na organização simbólica do espaço, assim como, na apresentação da sua visão pessoal das passagens bíblicas. A modernidade deste artista pode ser apontada, justamente, na liberdade de escolha e criação, na simplificação e economia das formas, nas cores fortes e vibrantes, na abstração dos espaços, na deformação e estilização da figura humana e na maneira decorativa como relata a bíblia, fundada numa “identidade brasileira”, ou seja, nos elementos do universo popular brasileiro. A particularidade de suas criações foi apontada também por Carlos Eduardo da Rocha ¹²², quando descreve os trabalhos do artista, cujos espaços não eram construídos com as linhas retas, horizontais ou verticais dos renascentistas, ou nem mesmo as linhas diagonais tão ao gosto do barroco, mas com círculos, que determinavam as suas centrifugações apontadas, as quais compunham um novo dinamismo, distribuindo as figuras de modo muito singular, repetidas em vários enfoques.



Figura 34 – Raimundo de Oliveira. *David invade Jerusalém*. 1964. Óleo s/ tela. Col. Oswaldo Chateaubriand

Na obra *David invade Jerusalém* (Figura 34), por exemplo, percebe-se claramente a criação de um espaço muito particular, no qual as figuras não seguem uma perspectiva naturalista, ao contrário, os personagens e os demais elementos da cena, estão dispostos quase como uma colagem de figuras que se sobrepõem contrastantes ao fundo de cor quente e chapado. Entretanto, há um movimento criado por linhas dinâmicas, que em nada se

¹²² Neste artigo, Carlos Eduardo da Rocha (In CELESTINO, 1982, p. 38) compara ainda, as obras de Raimundo às de artistas bizantinos, góticos, ao decorativismo de Guaguin e à dramaticidade de Rouault. Algumas destas comparações estão levantadas aqui mais adiante.

aproxima de um ponto de fuga convencional. A disposição curva dos soldados, do caminho percorrido e das árvores ao redor direciona o olhar do espectador para o personagem principal, David, que por pouco não salta do plano bidimensional para a realidade, não por uma questão de realismo, mas pela proximidade da visão de quem o observa. O caráter decorativo também é visível na própria disposição das cores e nos elementos agrupados em blocos, dando, portanto, um equilíbrio agradável à cena.

As pinturas de Raimundo de Oliveira são construções compositivas muito elaboradas e audaciosas. Por mais simples que pareçam, elas guardam um labor diário, cuja estilização particular foi conquistada ao longo dos anos, numa redução intencional das formas, na utilização das cores puras e na criação de um espaço incomum, como se toda a cena retratasse um tempo que não se pode mensurar, um tempo-espaço pertencente unicamente ao artista. Entretanto, esse resultado tão aplaudido pela crítica foi uma conquista demorada. A maturação de sua poética, ao contrário do que muitos chegaram a afirmar, surgiu de muita pesquisa, estudos práticos, desdobramentos de traços e composições, além do aprofundamento no seu universo interno, na constante contradição entre suas angustias e sua ligação profunda com a religião e pelo próprio desenrolar de sua vida e, também, pela aproximação do seu universo externo, através das formas e personagens revisitados pelo artista através da memória de suas experiências enquanto homem religioso do interior da Bahia. Suas obras ganham essa maturidade referida nos últimos cinco anos de sua tão curta vida.

3.3.1 A produção entre os anos de 1960 e 1965

Nesta pesquisa, a análise da obra de Raimundo não foi feita estritamente de acordo com as fases de sua produção, no entanto, é inegável a maturidade técnica, formal e estilística alcançada nos trabalhos dos anos sessenta. Morto em janeiro de 1966, o artista feirense realizou em toda sua trajetória, aproximadamente 300 trabalhos, nas mais variadas técnicas, embora a maioria seja de óleos sobre tela. “Mundinho” foi transformando seus traços grossos, marcados, escuros e até sombreados, visíveis até o final da década de 1950, em composições de cores puras e chapadas, abandonando, portanto, o sombreado, se concentrando na disposição dos elementos da cena, a fim, talvez, de prender o espectador na passagem bíblica, mas que também pode ser vista como a história dele mesmo, no seu tempo e espaço.

É interessante observar que, à medida que sua obra foi ganhando consistência e muita aceitação no mercado de arte ¹²³, sua vida pessoal foi desmoronando cada vez mais. ¹²⁴ Esta observação não diz respeito somente a um detalhe de sua biografia, ao contrário, vem ratificar a interpretação aqui realizada, na qual foi apontada a criação destas pinturas, principalmente as dos últimos cinco anos, como espaço sagrado, a *hierópolis*, onde Raimundo poderia desfrutar de paz, de um ambiente harmônico, colorido, repleto de anjos, simbolizando um tempo-espaço onde o sagrado se revelava, acontecendo a *hierofania*. Esse território simbólico era onde o *Homoreligiosus* / artista podia se apoiar para conseguir viver a outra realidade, cujo domínio não lhe pertencia, portanto, difícil de ser vivida ou modificada. Antonio Celestino também observou essa transferência da sua religiosidade para o espaço pictórico: “a alegria que não tinha, ele a procurava na vibração das cores mais vivas,[...] tirando da força criadora a sua única compensação, pois era nela que concentrava toda a sua razão de existir, sua prática de viver, sua presença física.” (1982, p.8)

Entretanto, por mais originais e particulares que sejam as criações de Raimundo, devido a seu processo criativo surgir de experiências pessoais e do modo como encarou a arte e a vida, aspectos de natureza tão íntima e intransferível, é possível estabelecer algumas relações de analogia com obras de outros artistas da mesma geração ou, de épocas e locais bem distantes como serão sugeridas a seguir.

¹²³ Os trabalhos de Raimundo tiveram boa aceitação desde a sua primeira fase. Seu tema religioso, sempre baseado nas vivências populares, chamou a atenção tão logo começou a expor em Salvador. Entretanto, quando se muda para São Paulo, em meados dos anos cinquenta, passa a atrair cada vez mais o público e, conseqüentemente, isso gerou o interesse de grandes galerias, não só na capital paulista, como também no Rio de Janeiro. Sendo, portanto, um dos primeiros nordestinos a assinarem contrato exclusivo numa galeria de arte do eixo Rio-São Paulo, centro cultural do país.

¹²⁴ Como já apontado, os dados biográficos estão concentrados no APÊNDICE A, entretanto, cabe neste momento informar que a pressão do sucesso comercial, das críticas que supervalorizavam seu trabalho, além dos problemas psicológicos, da perda da mãe, do alcoolismo e da sua eterna crise existencial, referente à sua homossexualidade, a qual contrastava com sua essência de homem cristão, criou um desconforto tamanho e uma sensação de desencaixe no mundo real que o levou a algumas tentativas de suicídio até o dia em que finalmente se despediu de seus traumas e temores.

3.4 ALGUMAS APROXIMAÇÕES

3.4.1 Rouault

Durante o processo de seleção de bibliografia e escolha dos recortes, para melhor definir os traços desta pesquisa, foram encontradas algumas críticas sobre o trabalho de Raimundo de Oliveira e, em quase todas, os aspectos psicológicos estavam marcados, assim como, a ligação do pintor com a cultura popular absorvida em Feira de Santana. Entretanto, há uma outra questão recorrente: a comparação das obras de Raimundo, sobretudo, dos anos cinquenta, com as do artista francês George Rouault. Wilson Rocha (Ibid.), por exemplo, compara o entusiasmo pelo cristianismo e “a pintura dramática e sobremodo espetacular” do artista baiano com o, também, grande artista e homem, Rouault.

Alguns fatos da biografia dos dois artistas também se assemelham bastante, embora isso não seja o mais importante. Entretanto, não se pode ignorar tamanhas similitudes de personalidade, como por exemplo, as crises existenciais, a crença fervorosa nos preceitos católicos, a estreita convivência com a arte sacra, erudita e popular, além do fato de que os dois artistas iniciaram seus estudos em escolas de arte e depois abandonaram-nas, traçando um percurso com experimentações e pesquisa plástica de maneira autônoma. Rouault fazia parte dos fauvistas, mas para ele, só a cor não dava todas as respostas. Segundo Janson (1996 p. 360), ele é “[...] herdeiro legítimo da preocupação de Van Gogh e Gauguin com o estado corrupto do mundo. Entretanto, esperava por uma renovação espiritual através da revitalização da fé católica. Seus quadros, não importa qual o tema, são afirmações pessoais dessa ardente esperança.”

Rouault voltou-se também para o expressionismo alemão, em busca, provavelmente das premissas estéticas e da ética, as quais seus colegas franceses ignoravam. Muitas das características de sua obra estão presentes também no trabalho de Raimundo, tais como: a deformação proposital da imagem, a utilização emotiva e simbólica das cores, quase sempre brilhantes, as figuras delineadas por acentuados contornos pretos, à moda dos vitrais góticos, uma ligação com aspectos da arte e comportamentos medievais, pela própria vivência acentuada da religião, resultando num espírito de resignação e sofrimento, além de uma não preocupação em ampliar a temática abordada, não procurando estender o discurso a um número vasto de objetos ou situações, preferindo se concentrar na carga expressiva da mesma temática.

Entretanto, suas obras se distanciam no ponto em que para o artista francês, a questão religiosa era acrescida da preocupação social, da necessidade em denunciar a miséria, a

injustiça, as vidas degradantes de prostitutas, palhaços farsantes e toda a estupidez de uma burguesia despótica e vaidosa. Segundo Argan (1992, p. 345), a figura de Cristo para Rouault está vivificada no pobre, na santificação da trágica condição humana de proletariado industrial. Enquanto, para Raimundo, esta era uma realidade distante. Os ensinamentos da bíblia eram o bastante, seus quadros não denunciam mazelas da população, mas, criam um espaço de beleza, alegria, conforto, no qual o público e o próprio artista pudessem se sustentar. Outro ponto de divergência é que, com o passar do tempo, o brasileiro abandona por completo o uso de sombreamento e volumetria, já o francês persiste trabalhando da mesma maneira até o final de sua trajetória. Pode ser que Raimundo tenha tido contato com as obras de Rouault, através de livros ou catálogos, mas, pela falta de evidências, é muito difícil afirmar que sim ou que não. Mas, de qualquer forma, as pontes podem ser criadas, independentemente da influência direta de uma obra sobre a outra.

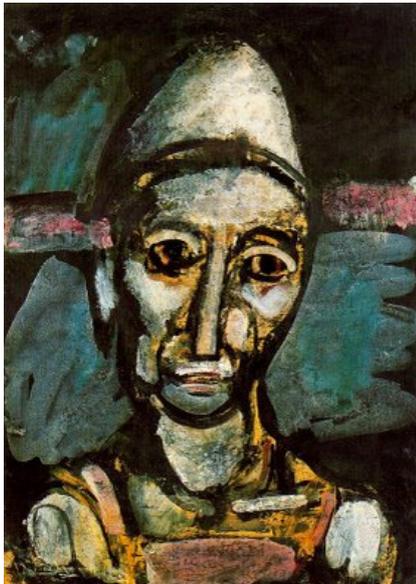


Figura 35 – George Rouault. *O velho palhaço*. 1917. Óleo s/ tela, 100 x 75 cm. Col. Sr. e Sra. Stavro Niarchos, Paris.

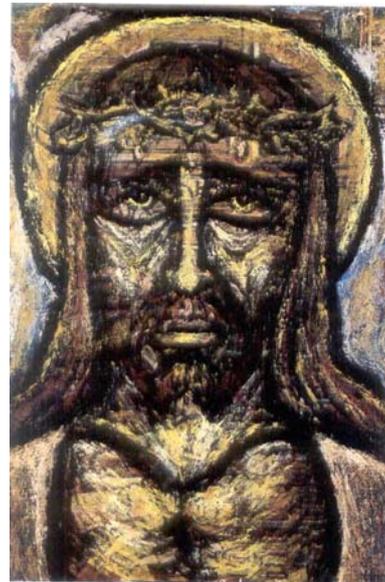


Figura 36 – Raimundo de Oliveira. *Cabeça de Cristo*. 1956. Óleo s/ tela, 90 x 63 cm. Col. Zitelman de Oliva.

3.4.2 A pintura etíope

A analogia entre as pinturas de Raimundo e as pinturas etíopes, constitui outra aproximação, já apontada pelos críticos, mas que vale a pena destacar novamente. Como por exemplo, no artigo de Wilson Rocha (Ibid., p. 50), é citada uma possível inspiração nas lendas religiosas medievais e também uma comparação entre suas pinturas e os manuscritos etíopes, embora, ressalte a modernidade de Raimundo em relação à estas influências.

As semelhanças estão no aspecto narrativo, na frontalidade das imagens, a maioria retratadas de perfil, a forte marcação dos olhos, a utilização de cores chapadas, a sobreposição de figuras, a não preocupação realista, o despreendimento de regras de perspectiva e a ligação com a temática sagrada. Entretanto, a tradição das pinturas narrativas na Etiópia cristã tem algumas particularidades. Para eles, as imagens não são veneradas, tanto, que as imagens esculpidas quase não existem, por serem demasiadamente realistas, desviariam a fé das pessoas. Portanto, as pinturas etíopes conhecidas em todo o mundo, são realizações populares, numa manifestação espontânea de adaptação dos preceitos religiosos repetidos oralmente geração após geração. Trata-se de uma pintura “livre” que mistura fatos históricos de seu povo com as narrativas bíblicas e a vida dos santos de maior devoção da população etíope.¹²⁵ É uma pintura figurativa feita geralmente sobre tecido de algodão ou por vezes em pergaminhos e tem como herança a iconografia bizantina.



Figura 37 – Detalhe de uma pintura narrativa etíope

As semelhanças entre as duas artes são fáceis de observar, porém, não foi encontrada uma bibliografia mais consistente referente à arte etíope.¹²⁶ Mas, como as imagens têm tanta proximidade, é no mínimo curioso. Até pelo fato de que, seja pouco provável que Raimundo tenha tido conhecimento sobre essas narrativas nas décadas de 1950 e 1960, mesmo morando em São Paulo e freqüentando museus e casas de artistas e intelectuais com boas bibliotecas.

¹²⁵ Uma das narrativas mais reproduzidas é a história de vida da Rainha de Sabá e do seu encontro com o Rei Salomão.

¹²⁶ Sobre esse assunto foram encontrados textos curtos em sites diversos, no entanto, os mais consistentes são os de Girma Fisseha (conservadora da coleção etíope do Staatliches Museum für Volkerkunde aus München) e o de Manuel João Ramos (professor no Departamento de Antropologia do ISCTE-Lisboa). As imagens reproduzidas aqui foram retiradas também desta fonte. Disponível em: http://web.mac.com/manuel_ramos/iWeb/84F82192-838E-4AA2-A8CD-2EDA797D440A/Textos%202.html . Acesso em: 05 de janeiro de 2009.



Figura 38 – Pintura etíope.



Figura 39 – Pintura etíope

3.4.3 A questão naïf

Talvez tenha sido pela simplificação das formas, que muitos aplicaram o conceito de naïf para a arte de Raimundo de Oliveira. Considerada por alguns, como expressão ingênua, despreziosa e espontânea, de alguém que viria do interior do Brasil para a grande capital cultural do país e manteria sua essência infantil. Mundinho podia ser tudo, pouco erudito, ter modos não refinados, mas, não pode ser considerado um artista ingênuo. Sua ingenuidade, descrita como marcante pelos seus amigos, ficava restrita às suas relações pessoais. Seu trabalho de artista era profissional, árduo. Sua poética final, dos últimos cinco anos, era madura e consciente, fruto de muito estudo e persistência. As distorções eram propositais e calculadas para atender da melhor forma possível as suas necessidades plásticas e simbólicas. Entretanto, sua obra é enquadrada várias vezes no âmbito da arte naïf. Mas, isso não é unanimidade, pelo contrário, muitos não aceitaram, descartando a possibilidade de classificá-lo como um artista popular ou um “primitivo”.

O próprio termo naïf é complexo e se confunde às vezes com o popular. As informações mais recorrentes é que este estilo é realizado por artistas sem formação acadêmica, cujo trabalho versa sobre os mais variados temas, todos trabalhados sem orientação estilística, embora, possam até usar como modelos algumas obras já consagradas da história da arte, como também, livros ilustrados, e outras imagens que circulam nos mais

diversos meios, denotando que são criações não totalmente autônomas como muitos acreditam. Mas, ainda assim, podem ser consideradas como a arte da espontaneidade, já que não têm nenhuma pretensão de se igualar ou alcançar um status de arte moderna ou contemporânea ou qualquer outro tipo de classificação. É a arte do fazer artístico sem uma orientação formal. De acordo com as pesquisas de Eva Arandas (2008), a Arte naïf, também chamada de Arte Ingênua, Arte Primitiva, Arte Espontânea, é caracterizada pela simplicidade. “Em geral, ela é produzida por artistas ‘iletrados’, ‘marginalizados’, ‘pobres’, que fogem dos cânones da Arte Acadêmica Ocidental.” (ARANDAS, 2008, p. 39)

As obras de Raimundo podem até ser comparadas se for levado em conta algumas outras características marcantes deste tipo de pintura, tais como: o marcante uso das cores primárias, poucas nuances, a despreocupação em preservar as proporções naturais, nem os dados anatômicos corretos das figuras que representa e a realização de uma composição plana, onde, a linha é sempre figurativa. Essas particularidades estão realmente presentes em boa parte da obra do artista em questão, entretanto, suas composições não são fruto de um uso “incorreto” do desenho ou da paleta de cores ingênuas, são, na verdade, anos de experiência e convívio com as formas estilizadas da arte moderna, tratando-se, portanto, de uma, consciente, observação e abstração dos elementos da cultura popular para atender aos seus propósitos de criação e transmissão de mensagens de amor e resignação. “Não era um primitivo nem um ingênuo, mas seus quadros tinham um gosto da pregação popular da Bíblia e dos sermões da roça e tanto o caju como outras frutas brasileiras estavam bem à vontade em suas telas de ilustrações das palavras santas.” (RUBEM BRAGA, “Notícias de Pintores”, Jornal da Bahia, Salvador, 29 de janeiro de 1966)



Figura 40 – Raimundo de Oliveira. *Entrada de Cristo em Jerusalém*. 1964. Óleo s/ tela, 73 x 92 cm. Col. Particular

3.5 ANÁLISE ICONOGRÁFICA - ICONOLÓGICA

3.5.1 Interpretação de duas *Santas Ceias*

Depois de apontar algumas aproximações com a obra de Raimundo de Oliveira, há ainda, a necessidade de analisar mais detalhadamente algumas de suas pinturas. Diante da contextualização do artista e das teorias levantadas sobre seu processo criativo, seria interessante fechar essa abordagem com a análise de algumas imagens produzidas pelo artista em questão. Portanto, foram escolhidas duas pinturas que pudessem elucidar a interpretação que se tentou assinalar aqui. Neste momento, o método iconográfico – iconológico de Erwin Panofsky ¹²⁷ serve de base, já que para este autor, a imagem é o resultado da interação entre um conteúdo e um modo particular de representação.

Para a análise de uma obra de arte, Panofsky (Ibid., p. 47-65) propõe três níveis distintos: o primeiro nível seria o primário – pré-iconográfico, ou seja, uma simples identificação de formas puras, sendo estas interpretadas através da experiência prática; o segundo é o convencional - iconográfico, compreendendo o mundo das imagens através da combinação das formas e como estas transmitem os temas ou assuntos, reconhecendo-as como portadoras de significados a partir de determinadas convenções; e o terceiro é o nível do significado intrínseco ou de conteúdo – nível iconológico, apreendido tendo em conta o contexto histórico-social da época em conjunto com as características específicas da personalidade do artista e de quaisquer outros fatores que influenciem de alguma maneira o artista e sua criação. Seus argumentos evidenciam que, somente pelo estudo ou a prioridade dada às formas, as análises não são capazes de dar conta de toda a complexidade e singularidade existente numa obra de arte. Para quem deseja se aprofundar é preciso fazer uso de informações extrínsecas à arte, provenientes até de outras disciplinas como psicologia, sociologia, antropologia, entre outras, para tentar alcançar os valores simbólicos presentes nas obras de arte. Por outro lado, o estudo do conteúdo formal não é desprezado, já que parte da percepção, embora, o autor alerta para as possíveis “falhas” que podem ser cometidas, já que, o que é percebido não necessariamente é a mesma coisa representada pela imagem. Segundo esse método, a leitura das imagens só é possível, portanto, a partir da análise do contexto

¹²⁷ Apesar de que o método iconográfico de Panofsky (1976) foi concebido basicamente como uma via de compreensão para a arte medieval e renascentista, tem sido adaptado a outros tipos de manifestações artísticas, nas quais os símbolos se constroem de uma maneira mais livre, mais completa, ou simplesmente distintas das épocas mencionadas.

histórico-cultural específico, assim como as relações entre arte, ciência, filosofia, assim como, a biografia do artista e, neste caso de Raimundo de Oliveira, as próprias transformações pelas quais a arte passou com a chegada do modernismo, ou seja, a ruptura com as tradições e tudo o mais que está levantado no Capítulo 2 desta pesquisa.

As obras de “Mundinho”, escolhidas para serem analisadas de forma mais completa, abarcando os três níveis do método de Panofsky, dizem respeito a uma passagem bíblica muito importante na história do cristianismo. É a representação do momento em que a figura de Cristo, visto como *o Salvador* da humanidade, começa a se concretizar de fato, já que, logo depois dessa passagem, vem os passos da paixão, a morte e a ressurreição de Jesus. Tal passagem é a narrativa da *Última Ceia*¹²⁸, também conhecida como *Santa Ceia*, na qual *o filho de Deus* reuniu os discípulos para celebrar a Páscoa e anunciar que seria traído por um deles. Cristo instituiu o sacramento da Santa Comunhão abençoando o pão e o vinho, que daí em diante representariam seu corpo e seu sangue, os quais seriam sacrificados para redimir a humanidade.

Antes de observar as *Ceias* de Raimundo, é importante destacar que a vida de Jesus e as mais diversas passagens da bíblia sempre foram retratadas em pinturas e esculturas, sobretudo, em tempos que a igreja era mantenedora de muitos artistas. Mas, é possível afirmar que, a representação da *Última Ceia* que ficou mais conhecida mundialmente, até os dias atuais, seja a de Leonardo da Vinci. É provável que esta representação, pintada na parede do refeitório¹²⁹ do Convento dos Dominicanos de Santa Maria Delle Grazie, em Milão, entre 1495 e 1497, seja uma das imagens mais populares do mundo cristão, e certamente, uma das obras com o maior número de releituras, feitas nas mais variadas técnicas. Portanto, por mais que as *Ceias* do artista feirense sejam totalmente diferentes na abordagem, no uso das formas, cores, perspectiva, espaço, etc., não há como escapar de uma comparação, entre qualquer representação dessa cena, e a do mestre italiano.

Portanto, a imagem de Da Vinci, apresentando os treze homens reunidos à mesa, obedece aos postulados clássicos na representação do “real” e na proporção equilibrada. Ao centro encontra-se Jesus, em trajes vermelho e azul, e ao seu redor os seus doze apóstolos dispostos três a três. A tela reproduz a anunciação que Cristo faz a seus apóstolos de que um

¹²⁸ Essa cena está descrita nos Evangelhos de Mateus Capítulo 26: versículos 17-30, Marcos 12: 14-26, Lucas 22: 7-23 e no livro de I Coríntios 11: 23-29

¹²⁹ Segundo Sarah Carr-Gomm, “A Última Ceia era um assunto adequado a refeitórios de mosteiros. O momento habitualmente escolhido era aquele em que Cristo partiu o pão e bebeu o vinho [...]. No entanto, A Última Ceia, de Leonardo da Vinci mostra o momento em que Cristo anuncia que será traído e as várias reações emocionais dos discípulos.” (2004, p. 174)

deles irá traí-lo. A reação dos apóstolos exposta na pintura pode levar a interpretações diversas: se estariam indignados, protestando por sua inocência ou tentando deduzir quem seria o traidor. O pão e o vinho presentes na mesa caracterizam a comunhão. Essa obra tornou-se canônica, pois, consolidou a representação da última ceia e da imagem clássica de Jesus Cristo. No entanto, não é desta pintura que esta análise se atém.



Figura 41 – Leonardo da Vinci. *A Última Ceia*. 1495-1497. Mural. Santa Maria delle Grazie, Milão.

As duas *Ceias* de Raimundo escolhidas (Figura 42 e 43) foram criadas na década de 1960 e, apesar delas representarem a mesma cena, são versões completamente diferentes. Em primeiro lugar, o que chama atenção na *Santa Ceia*, de 1962 (Figura 42), é a predominância das cores quentes e a ausência de profundidade. Como numa espécie de colagem, vê-se uma figura maior do lado direito, de pé, segurando uma taça, apoiado numa mesa retangular e azul. Esta figura não está sozinha, no canto inferior existe um homem bem menor segurando um prato com comida, além de três outras figuras aladas na parte superior. Entretanto, o homem em destaque está isolado do espaço em que se encontram 12 outras figuras sentadas, cada qual numa espécie de compartimento isolado, porém rodeadas, assim como a figura maior, de outros seres com asas e personagens que carregam bandejas. Partindo para o segundo nível de reconhecimento da análise iconográfica, seria quase impossível, pelos referenciais que a maioria das pessoas tem, de reconhecer essa imagem como uma narrativa da *Santa Ceia*.

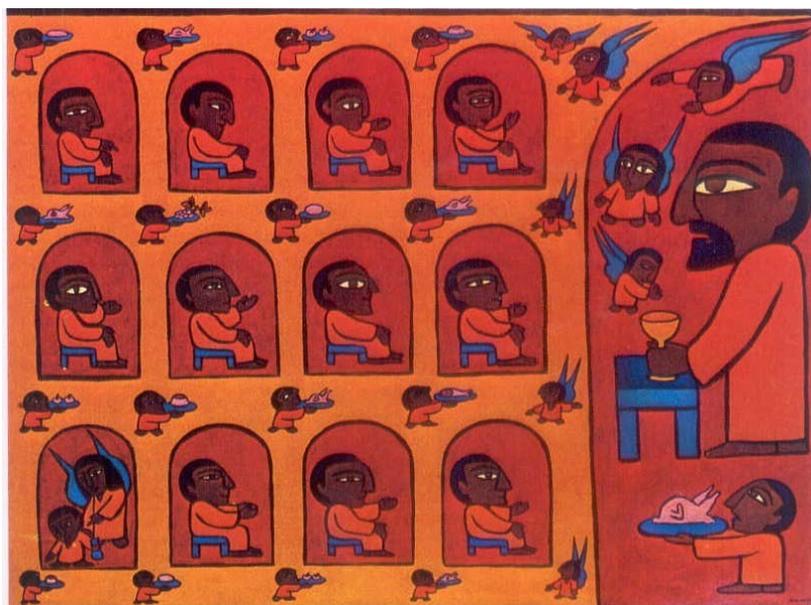


Figura 42 – Raimundo de Oliveira. *Santa Ceia*. 1962. Óleo s/ tela. 72 x 100 cm. Col. Particular

O título ajuda para reconhecer que a figura isolada e em destaque da direita é Cristo e que as doze figuras são os discípulos. Num desses compartimentos, no canto esquerdo inferior, está Judas, já que a figura está segurando o saco de moedas, marca da traição, além disto, é o único que está virado para o lado oposto à Cristo e acompanhado por um anjo, simbolizando, talvez, a culpa e a tragédia que se anunciava. Judas olha para baixo, enquanto todos os outros olham para frente, para Cristo, que por sua vez, mantém um olhar vago, que não é direcionado para ninguém em particular.

Ao identificar essa imagem com a cena narrada, percebe-se a disposição espacial inovadora que o pintor trouxe, ainda mais, se ao tentar imaginar o conteúdo retratado, a imagem da *Última Ceia* (Figura 41) de Leonardo da Vinci surgir na memória. No entanto, Raimundo despreza totalmente a imagem realista, com efeitos de volumetria, luz e sombra, perspectiva renascentista, ou qualquer elemento que aproximasse a sua Ceia de uma imagem “real”. O pintor apresenta todos os personagens negros, com formas simplificadas, remetendo aos ex-votos da religiosidade popular, com tamanhos variados, de acordo, provavelmente, com o destaque de cada um, e, estão representados de perfil, ou de frente, lembrando as pinturas egípcias e etíopes, marcando bem os contornos e os olhos, característica destas pinturas e, também, de Raimundo.

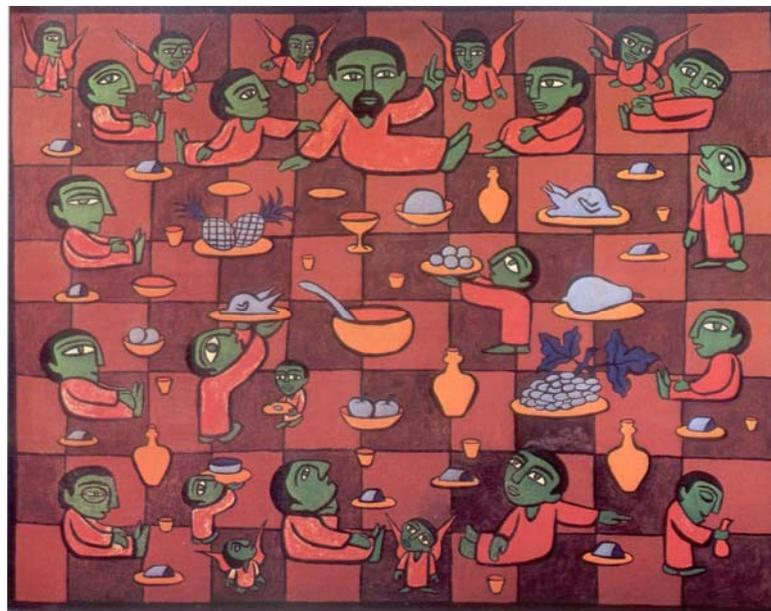


Figura 43 – Raimundo de Oliveira. *Última Ceia*. 1965. Óleo s/ tela. 80 x 100 cm. Col. particular

A outra pintura escolhida é a *Última Ceia* de 1965 (Figura 43), e, o que prende logo o olhar são os contrastes das formas quadradas no fundo com as orgânicas, no que seria o primeiro plano. Esse fundo, que lembra um tabuleiro de jogo de xadrez, tem quase a mesma

cor das roupas de todos os personagens e contrasta com a pele destes. Nesta Ceia, o processo de identificação é um pouco mais rápido e fácil. Aqui, os personagens estão distribuídos formando quase um círculo em volta de pratos, garrafas (moringas de cerâmica, típica das famílias baianas, principalmente as do interior), frutas (abacaxis no meio de uvas e peras, aproximando mais a cena do contexto tropical) e, principalmente da figura principal da cena, a qual está centralizada na parte superior da cena. Esta figura é Jesus que está sentado e apontando o dedo para o alto, talvez revelando a futura traição. É possível fazer essa interpretação porque as expressões variam bastante entre os discípulos e são reações de espanto, dúvida, atenção. Por mais que todos se assemelhem muito, inclusive com o próprio Cristo, que acaba se diferenciando pelo tamanho de sua figura, pelo posicionamento central e pela barba que porta, cada um reage de uma maneira. No canto inferior direito, um dos discípulos aponta para a figura de Judas que sai cabisbaixo carregando um saco, no qual estavam as moedas da traição. Raimundo dispensou a mesa, acrescentou anjos, que, aliás, estão presentes também nas outras ceias e em quase todos os seus trabalhos, seja qual for a cena retratada. As cores chapadas e a sensação de colagem dos elementos da cena criam um outro espaço, um outro tempo, que não é o de quem vê a imagem e nem é o da cena retratada, porque, pode ser que para o artista, Cristo já tenha dado o aviso e já estivesse alertando seus companheiros para os próximos passos.

Assim como na outra cena (Figura 42), não há preocupação com perspectiva, mas, o movimento é criado pelas cores, pelos olhares dos personagens, pelo modo particular que ele constrói as narrativas, reduzindo os traços, as tonalidades e mudando por completo a visão das passagens da bíblia. É o que muitos admiradores chamam de *abrasileiramento* do Livro Sagrado. E não foram somente essas duas *Santas Ceias*, Raimundo registrou essa



Figura 44 – Raimundo de Oliveira. *A ceia*. S/ data. Óleo s/ tela, 43 x 63 cm. Col. Dr. Alicia Peltier de Queiróz

cena várias vezes, em todas as fases de sua produção e em várias técnicas diferentes, como, por exemplo, esta pintura sem data (Figura 44). No entanto, descrever e analisar todas elas alongaria demasiadamente, além de este, não ser exatamente o foco desta pesquisa. Estas interpretações mais detalhadas são, na verdade, um complemento de todo o trabalho. O qual procurou ver no contexto histórico, cultural, social e psicológico do artista embasamento para compreender suas narrativas tão repletas de singularidades e, ao mesmo tempo, de complexidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa pode ser considerada como apenas mais um passo e, por isso, denota a existência de muitos outros a serem dados. Desde o começo, a intenção deste estudo nunca foi esgotar todas as possibilidades de análise da obra e muito menos da vida de Raimundo de Oliveira. O propósito assumido era o de investigar um pouco mais sobre as relações vividas pelo artista de Feira de Santana, em seu contexto histórico, social e religioso, para proporcionar um melhor entendimento da sua poética, ou seja, o reconhecimento de seu *Universo poético-mítico*. Assim, quaisquer conclusões delineadas aqui são parciais. Indicações para outros recortes de pesquisas futuras.

O trabalho foi dividido em três eixos com o intuito de facilitar a leitura das obras do artista. No primeiro eixo estão concentradas as questões referentes à formatação da identidade nacional, a qual foi projetada e perseguida pelos políticos, intelectuais, artistas e muitos outros participantes de uma parte da sociedade brasileira desde a primeira metade do século XIX, sobretudo, em 1822, com a Independência do Brasil, até boa parte do século XX. No entanto, chegou-se a conclusão de que esta pretendida identidade foi, e ainda é, uma questão muito complexa, devido as dimensões continentais da “nova” nação brasileira e, principalmente, devido à imensa variedade de culturas existentes em todo o território nacional. Culturas geradas pela fusão de matrizes tão diversas, ao longo de cinco séculos de existência. Portanto, quando a cúpula da sociedade tentou formatar uma identidade que simbolizasse homogeneamente o país, o que aconteceu foi sempre um conjunto de medidas forçadas, as quais, quase sempre, deixaram de fora a grande maioria da população e, conseqüentemente, suas manifestações culturais, ou seja, suas identidades locais. Contudo, como afirma Zygmunt Bauman (2005), as sociedades precisam de uma identidade macro, criada, para assegurar a ordem e a condução dos Estados. Mas, se é necessária ou não, esta questão foge do centro da discussão aplicada aqui.

O que de fato interessou neste assunto, para esta pesquisa, foi como essa identidade nacional, formulada entre os séculos XIX e XX, se apropriou dos elementos das culturas populares, nas suas elaborações de objetos, cores, ritmos, danças, língua, culinária, religiosidade, comportamento e, tudo o que diz respeito à cultura, a partir do sincretismo cultural das matrizes indígenas, européias e africanas. Foram essas apropriações que motivaram estudar o contexto histórico, político, econômico e cultural neste primeiro tronco.

O segundo eixo foi estabelecido pela necessidade de observar como os artistas modernistas, da primeira metade do século XX, também se viram encantados por esse

universo popular. Para tanto, foi apresentado um pequeno panorama das inovações promovidas pelos movimentos modernos na Europa e, como tais propostas chegaram ao contexto brasileiro. Foi percebido, como muitos autores também já haviam descrito, as diferenças do modernismo ocorrido no Brasil, as quais são denotadas pelo sentimento não apenas de ruptura com o passado ou, com toda a arte clássica ou, com as tradições estabelecidas, como queriam os europeus, mas, o que os artistas brasileiros defendiam era, justamente, a criação de uma tradição brasileira, já que, até então, a dependência da importação dos modelos estrangeiros tinha anulado a possibilidade de uma arte que refletisse, verdadeiramente, um caráter nacional. As rupturas da arte moderna ocidental foram portanto, adaptadas a necessidade de promover a identidade brasileira.

Em seqüência, foram apresentados os desdobramentos destes ideais modernistas surgidos no Brasil, primeiramente em São Paulo, nos anos vinte e, nos anos quarenta na Bahia. Foi levantada a formação da primeira geração de modernistas baianos, desde a primeira tentativa de José Guimarães, em 1932, até a consolidação desta geração na década de 1950, a qual, girava inicialmente em torno de Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho. Percebeu-se na atuação deste primeiro grupo, que logo nos primeiros anos cresceu e incorporou muitos nomes, como, Jenner Augusto, Calazans Neto, e o próprio Raimundo de Oliveira, por exemplo, que uma característica era comum a todos eles, mesmo que seus trabalhos finais se diferenciassem por completo: a temática popular. Cada um, de maneira particular, já que não existia propriamente um grupo formal, mas sim, uma convergência de pensamentos, direcionou seu olhar para as manifestações da cultura popular da Bahia. No caso de Raimundo de Oliveira, foi a religiosidade popular que o encantou, escolha influenciada pela sua grande devoção aos princípios cristãos. Portanto, foi identificada, neste segundo momento da pesquisa, a união da arte moderna, a partir das novas utilizações das formas, levando em conta a subjetividade dos artistas, com a observação e resignificação dos elementos da cultura popular, sobretudo, na primeira geração de modernistas baianos.

A terceira parte é, sem dúvida, a mais importante do trabalho. Este eixo foi pensado para unir os conhecimentos apreendidos nos dois momentos anteriores e aplicá-los na análise efetiva do processo criativo do artista feirense. Entretanto, foi preciso se aprofundar um pouco mais no contexto histórico, cultural e religioso vivenciado por Raimundo visto que, segundo o método de Panofsky (iconográfico – iconológico) utilizado aqui, conhecer os aspectos extrínsecos da obra de arte, auxiliam na interpretação do conteúdo das obras. Logo, depois de situá-lo entre os modernos da primeira geração, com suas analogias e diferenças, procurou-se descrever um pouco do ambiente em que o mesmo viveu, já que sua cidade natal, o

influenciou por completo, durante toda a sua vida. A descrição da história da fundação da cidade de Feira de Santana foi importante visto que, é justamente na sua formação que se concentra as características assimiladas por Raimundo: a essência religiosa, já que, o primeiro núcleo do que seria a cidade, surgiu com a implementação de uma igreja em homenagem à Sant'Ana, sendo que este fervor religioso nunca fora abandonado pela população feirense, assim como, a questão comercial, a qual, também está no germe do desenvolvimento da cidade, provocando um fluxo muito grande de comerciantes e compradores de várias regiões do sertão baiano e nordestino, característica que também permanece viva, pois, Feira de Santana ainda é um dos maiores entroncamentos rodoviários do país.

Ainda no contexto de sua cidade natal, foram observadas também as diversas manifestações da religiosidade popular, vistas e vivenciadas pelo artista, entre as décadas de 1930 e 1950. Foram evidenciados alguns aspectos desta religiosidade, entre eles, estão algumas características que tem como herança algumas práticas religiosas medievais, como por exemplo, a valorização das manifestações de fé e, sobretudo, a crença da religiosidade como centro da sociedade.

Todas estas questões levantadas foram utilizadas na tentativa de encontrar maiores subsídios para criar relações na leitura das obras de Raimundo, ressaltando que, para este estudo, o foco não se concentra na análise das obras em si, mas nas relações existentes com o universo vivenciado e imaginado pelo artista. A partir disso, foi observado o quanto o espaço, a cultura e a religião foram extremamente determinantes para a produção deste artista. Sua poética se encontra, segundo foi concluído nesta pesquisa, na resignificação simbólica de tudo o que ele vivenciou, tanto socialmente, ou seja, coletivamente em sua cidade, quanto subjetivamente, no seu aspecto mais íntimo, muito ligado à sua condição de homem veementemente crente nos preceitos do catolicismo e, também na sua condição de homem confuso e perturbado por muitos problemas existenciais.

Apoiados em algumas teorias, formuladas por Mircea Eliade (1991, 2001), por exemplo, admitimos a hipótese de que Raimundo de Oliveira seria uma espécie de *Homoreligiosus*, o qual, na nossa interpretação, tentou transformar suas pinturas num suporte para criação de um espaço sagrado, ao transferir suas convicções, crenças e angústias para o que seria a sua *hieropólis*, o espaço onde a manifestação do sagrado acontecia para o mesmo, no qual ele poderia comungar com a paz, a tranquilidade e a posição sagrada de seus personagens. Para chegar a esta interpretação levou-se em consideração também, as transformações formais de sua obra, as quais com o passar do tempo foram sendo experimentadas e acabaram se ajustando, até chegar ao que os críticos de seu trabalho

chamam de fase madura, com a distribuição consciente das cores, a formulação de um espaço totalmente inovador, sem nenhum resquício do realismo acadêmico ou de qualquer outra representação naturalista. Outro ponto relevante foi seu processo de assimilação e resignificação dos elementos da religiosidade popular, os quais são apresentados num espaço, que podemos considerar como moderno e irreverente, devido às características apontadas acima.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa foram recorrentes também algumas comparações entre os trabalhos de Raimundo e de outros artistas e, foi portanto, inevitável o apontamento de algumas delas. Entretanto, diante da precariedade de bibliografia e até de dados iconográficos da arte etíope, por exemplo, na qual identificamos muitas semelhanças no caráter narrativo e nos aspectos formais, tais como, a utilização de cores puras, ausência de sombreamento ou perspectiva tradicional. Estas dificuldades impossibilitaram maiores desdobramentos, o que resultou em breves análises comparativas.

Concluimos ainda, que a arte de Raimundo não pode ser classificada como ingênuo ou naïf, como muitos críticos apontaram ainda na década de 1960, devido, principalmente, a análise do modo como este artista trabalhava e como suas escolhas eram conscientes e desenvolvidas através de muito estudo. Suas obras não têm nada de ingenuidade, são narrativas complexas, embora, apresentadas com formas muito simplificadas, atendendo a uma necessidade pessoal de estilização dos elementos de composição.

No intuito de concluir esta etapa, sem pretender encerrar o tema, optou-se por realizar uma análise iconográfica – iconológica, mais pormenorizada, de duas pinturas que retratam a passagem bíblica da *Última Ceia*. Diante desta análise, podemos concluir o quanto Raimundo foi original na criação destas cenas e, na criação de um espaço pictórico desconcertante, além de perceber nelas boa parte dos aspectos levantados em todo o corpo desta pesquisa. Identificamos as cores vibrantes, a fisionomia retratando traços étnicos miscigenados, como a maioria da população brasileira, a inserção de frutas tropicais, assim como, objetos da cerâmica indígena e, um elemento que está presente em praticamente todas as suas obras do final dos anos cinquenta até o encerramento de sua produção, em 1965: os anjos. De todas as cores, tamanhos e posições, eles são quase como uma marca desse território sacro, criado na “bidimensionalidade” de seus quadros. Segundo Carr-Gomm (2004), os anjos são mensageiros divinos, os quais trazem a palavra de Deus para a humanidade e também distribuem proteção e castigo. Consideramos, portanto, o anjo como um dos maiores ícones das pinturas deste artista, trazendo os ensinamentos do cristianismo para o público e, ao mesmo tempo, protegendo simbolicamente o próprio Raimundo.

Ao finalizar a pesquisa, percebemos que, embora, esta tivesse objetivos gerais e específicos definidos e se tenha utilizado uma metodologia que pudesse abranger tanto o aspecto prático de análise formal, quanto o de identificação de significados referentes aos aspectos da criação artística, visando compreender as relações decorrentes da produção simbólica de Raimundo de Oliveira, muito foi acrescentado e, também, retirado do texto na tentativa de torná-lo mais compreensível e coerente com a proposta central. Entretanto, com todas as lacunas que possam existir, esperamos que este estudo auxilie na abertura de novos recortes e discussões sobre a obra deste artista, cujo reconhecimento alcançado em vida é proporcional ao esquecimento a que foi submetido depois de sua morte tão repentina.

REFERÊNCIAS

- ADES, Down. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ALMEIDA, Oscar Damião. **Dicionário personativo, histórico e geográfico de Feira de Santana**. Feira de Santana, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1988.
_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala Ed., s/d. Volume II, p. 148-149.
- ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil: aspectos históricos**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 110 p.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore?** São Paulo: Ed. Braziliense, 1982.
- BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- BULHÕES, Maria Amélia. O imaginário da arte: mitos e ritos na contemporaneidade. In FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro (org.). **Cultura visual**. v. 1, n. 5. Salvador: Mestrado em Artes Visuais - UFBA, 2003. p. 57-65
- CELESTINO, Antonio et. al. **A via crucis de Raimundo de Oliveira**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2008. 4. Ed. 385 p.
- CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. Tradução: Marta de Senna. São Paulo: EDUSC, 2004. 242 p.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1989.
- COELHO, Antônio Alves. **Contribuição ao estudo das artes brasileiras II**. Salvador: CEB, 1969.

COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes plásticas: movimento moderno na Bahia**. Tese para concurso de Professor Assistente do Departamento I da Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador, 1973.

COLI, Jorge. **O que é Arte?** São Paulo: Ed. Braziliense, 1988.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2000. 4. Ed. 229 p.

CORRÊA, Lucelinda Schramm. **As políticas públicas de imigração europeia não-portuguesa para o Brasil – de Pombal à República**. XXIII Simpósio Nacional de História, 2005. Disponível em : <http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/Lucelinda%20Schramm%20Corr%C3%AAa.pdf>. Acesso em: 12 de Abril de 2009

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

_____. **O sagrado e o profano. A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FALCÃO, Juraci Dórea. **Memória e remanescentes da arquitetura eclética em Feira de Santana**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Especialização em Desenho, Registro e Memória Visual. Feira de Santana: UEFS, 2003.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário Brasileiro Globo**. São Paulo: Globo, 1997. (não paginado)

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A Modernidade na Bahia. Salvador, 1994 In. MELO, Ana Carolina Bezerra de. **Arte moderna da Bahia: Processo histórico-artístico**. Salvador: Revista Ohun: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFBA, Salvador, n. 1, ano I, 2004. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/html/arte_moderna_da_bahia.html>. Acesso em: 01 de setembro de 2007

FONTES, Oleone Coelho. **Rua Chile: uma epopéia de charme, glamour e fantasia**. Salvador: Ponto e Vírgula Publicações, 2004, p. 68-69.

FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2007, 476 p.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GODET, Rita Olivieri e PEREIRA, Rubens Alves (org.). **Memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea**. Feira de Santana: UEFS, 2003.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional. **Educação Pública**, Rio de Janeiro, 2009. Seção Biblioteca. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0006.htm>>. Acesso em: 01 de fev. 2009.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. Tradução João Moura. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001, 2ª. ed., 80 p.

JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **A invenção do Nordeste**. São Paulo: Cortez, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1994, p. 423-477.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988, p. 83-105 e p. 144-157.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988 p 365 e 366.

LIMA, Marisa Avarez. **Marginália: arte e cultura “na idade da pedrada”**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

LIMA, Soraya Maltez Carvalho. **Registro das transformações do prédio da Rua Conselheiro Franco, 66: memória visual, ontem e hoje**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Especialização em Desenho, Registro e Memória Visual. Feira de Santana: UEFS, 2004.

LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador – 1950 – 1970**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais UFBA, Salvador, 1982.

MARINO, João (coord.) **Tradição e Ruptura; Síntese de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Copyright, 1984.

MATSUDA, Malie Kung. **Artes Plásticas em Salvador 1968 – 1986**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFBA, Salvador, 1995.

MORAES, Marcus Antonio Oliveira. **O (con)sagrado mundo de Raimundo de Oliveira**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Especialização em Desenho, Registro e Memória Visual. Feira de Santana: UEFS, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 152 p.

NETO, Isnard de A. Câmara. **Diálogos sobre religiosidade popular**. Revista Ciências Humanas da Universidade de Taubaté, 2002, não paginado. v. 8, n. 2, jul-dez

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001. 222 p.
_____ **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RAGUSA, Helena. A representação do judeu no discurso eugênico brasileiro no início do século XX (1920-1940). **Revista da História Regional** 6 (1), 2001, p. 161-168. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/>>. Acesso em: 27 de março de 2009

RIBEIRO, Darcy. **O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 07-78.

_____ **O povo brasileiro**. São Paulo: Cia das letras, 2006.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

_____ **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROCHA, Wilson. **Artes Plásticas em questão**. Salvador: Omar G., 2001

ROSENDAHL, Zeny. Espaço, Cultura e Religião: dimensões de análise. In CORREA, Roberto Lobato (org.). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 187-224.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Ed. Horizonte. 2006.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da Poética Popular**. São Paulo: UNICAMP, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira. **O que é pós-moderno?** São Paulo: Ed. Braziliense, 1991.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** São Paulo: Ed. Braziliense, 1987.

SCALDAFERRI, Sante. **Os primórdios da arte moderna na Bahia**. Salvador Ba: MAM, 1997.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione B. Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Curitiba: UFPR, 2006. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006

SEIXAS, Cid. **O gasto bordão novamente: Oropa, França e Bahia**. Disponível em : <http://www.uneb.br/seara/paginas/cide.htm>

SIMÃO, Luciano Vinhosa. Da arte: sua condição contemporânea. In FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). **Revista Arte & Ensaio** n° 5. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 35-63.

SUZUKI, Marcelo (coord.). **Tempos de Grossura: O design no impasse. Lina Bo Bardi.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001. 162 p.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil Colonial.** São Paulo: Editora 34, 2000. p. 67-77.

VICENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. **História do Brasil.** São Paulo: Scipione, 1997. 496 p.

ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2 v.

APÊNDICE A: Uma pequena biografia do artista

Raimundo de Oliveira Falcão nasceu no dia 24 de abril de 1930 no município de Feira de Santana - Bahia, até hoje considerado o maior ponto de passagem de viajantes e mercadorias do Brasil, e morreu em 16 de janeiro de 1966 em Salvador - Bahia. Sua breve vida contrasta com sua produção artística, numerosa e extremamente rica, como também a sua complexa existência. Filho único de mãe muitíssimo devota, D. Leolinda Falcão de Oliveira, apelidada de D. Santa e do Sr. Arsênio, cresceu envolvido pelas liturgias da igreja católica, pelo imaginário cristão, pelo sonho materno de vê-lo tornar-se padre e por toda uma série de personagens do universo sertanejo da Bahia. Sua cidade natal surgiu no cruzamento de estradas, dando origem a uma privilegiada posição geográfica, tornando-se o maior entroncamento rodoviário do Norte e Nordeste brasileiros. Localizada na zona limítrofe entre duas regiões com realidades antagônicas, o Recôncavo e o semi-árido. Essa localização geográfica transformou a cidade num centro de convergência de fluxos migratórios, procedentes, principalmente, do interior baiano e de outros estados nordestinos. Portanto, por ser um local de passagem abrigava temporariamente diversos grupos de viajantes com seus trajes, costumes, suas culturas e manifestações. Levando o que a cidade tinha a oferecer-lhes, mas também depositando em seus moradores, e no próprio andamento da cidade uma parcela dessas tão variadas manifestações culturais.

O interesse pela pintura foi despertado ainda criança, influenciado pela prática de sua mãe, D. Santa, que costumava pintar panos de prato e de serviço para a igreja e para seu uso doméstico além de sempre estar envolvida com a ornamentação de andores e altares. E sua presença sempre representou o elemento principal de todas as influências que, de uma forma ou de outra, condicionaram sua personalidade de uma maneira até sufocante, visto que D. Santa já se encontrava com idade avançada no momento de seu nascimento. Mais tarde, ainda criança, teve aulas de pintura com D. Alcina Dantas, famosa encarnadora de santos. E ainda teve aulas de desenho com a professora Hermengarda Oliveira, que desde cedo observou a inclinação do menino tímido a se expressar através do desenho. “Mundinho”, como todos o chamavam na intimidade, não foi uma criança típica do interior, não se envolvia com brincadeiras na rua, esportes ou amizades com outros garotos, mas era querido por todos e se tornou um feirense ilustre. De acordo com relatos encontrados nas fontes relatadas, esta professora o teria incentivado bastante a pintar e a tentar vencer um pouco de seu comportamento arreadio. Na monografia escrita por Marcos Moraes (2004), é indicada uma exposição coletiva organizada pela professora Hermengarda em 1944, mesmo ano da primeira

exposição de Arte Moderna em Salvador, na qual Raimundo teria exposto seus desenhos pela primeira vez. Moraes afirma que três anos mais tarde, já então com 17 anos, Raimundo, sob influência da mãe, ingressou no seminário pela primeira vez em Salvador, no Convento de Santa Tereza, mas um ano depois decidiu abandoná-lo e se dedicou inteiramente à pintura, à arte. Então, no fim dos anos quarenta viaja novamente com o pai para Salvador e em 1950 se matricula na Escola de Belas Artes da UFBA. É possível afirmar que o que mais tenha lhe marcado neste período fora o encontro com a primeira geração de artistas modernos que havia se formado após a Segunda Guerra Mundial. Eram estes: Mário Cravo, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Rubem Valentim, entre outros. Posteriormente, o próprio Oliveira, passou a incorporar esse conjunto de artistas. E, de acordo com todas as fontes pesquisadas até então, sua maior influência e admiração era direcionada a Mário Cravo Júnior. Consta também, que o mesmo mantinha admiração por Maria Célia Calmon, professora de História da Arte, grande estimuladora da arte moderna na Bahia e que abriu seus horizontes com biografias de grandes artistas e ensaios sobre arte. Durante sua passagem pela Escola de Belas Artes experimentou a técnica da gravura e desenvolveu uma série de estudos em preto e branco com a mesma temática religiosa e triste que exercitava desde os estudos iniciais, salvo algumas poucas exceções como representações de mendigos, retratos de populares, a feira livre, temas muito comuns aos artistas modernos.

É possível constatar que desde os primeiros trabalhos dois elementos se fixaram em sua obra: em primeiro lugar, a temática religiosa, santos, imagens, retratos religiosos, narrativas bíblicas; e os traços auto-retratados, segundo componente caracterizante de sua pintura. O ângulo ponteagudo do queixo, o nariz grande, o rosto longo e comprido faziam parte das características de seus personagens. Sua personalidade era singular, sempre vestido de terno preto, possuía um riso mais físico do que de alegria, e uma ingenuidade incomparável, segundo depoimentos. Segundo Moraes (2004, p 14), “[...] gostava de tomar uísque e se desfazia em prantos.” Porém, sempre atencioso, extremamente delicado com todos. Era tímido, mas tinha muitos amigos na Bahia, São Paulo, Rio e até em Buenos Aires e Paris, muitos dos quais presenteou com várias de suas obras.

Em relação à admiração e identificação com Mário Cravo Jr. é notável o quanto Raimundo absorvia as considerações do mestre. Numa entrevista concedida no dia 22 de novembro de 2007 à autora deste trabalho, Mário Cravo Jr. afirma que mantivera um vínculo de amizade, no qual Raimundo freqüentava seu ateliê constantemente, principalmente, nos primeiros anos da década de 50. Cravo diz ainda que passava exercícios de desenho de

observação, de criação, de auto-conhecimento para o jovem artista, o qual chamava, assim como quase todos que o conheceram na intimidade, de “Mundinho”.

Ele vinha no meu ateliê, então eu pedia pra ele fazer uns exercícios, uns desenhos. Passavam-se quinze dias e ele vinha, sem exageros, com centenas de desenhos [...] Eu dava uns santos para ele desenhar. A gente saía para recolher essas coisas nas feiras. Tinha que vivenciar, se você não vivenciar, não inventa esse tipo de coisa... Eram essas peças que me cercavam quando conheci Raimundo. Eu dava o incentivo: volte lá e desenhe! Ele pegava uma peça dessa aí e desenhava, e desenhava e desenhava cantando ladainhas. Ave Marias o tempo todo. (Entrevista CRAVO, 2007, s/p)

Sua primeira exposição foi realizada ainda em 1951, no saguão da entrada principal da Prefeitura de Feira de Santana. Neste momento ainda não havia fixado sua temática 100% religiosa e ainda experimentava diversas técnicas como guache, nanquim, xilogravura, aquarelas e óleos. No ano seguinte levou para sua cidade uma exposição intitulada “Exposição de Arte Moderna de Feira de Santana”, na qual contou com a participação de vários artistas reconhecidos: Poty, Pancetti, Aldemir Martins, Jenner, Scliar, Carybé, entre outros, além dele próprio. Com o tempo, seus trabalhos foram deixando de ser tão escuros e sombrios e, aos poucos, adquiriu um ar bíblico, narrativo, e cada vez mais alegre, iluminado, colorido. Participou de diversas exposições coletivas como o 1º Salão Universitário em 1951, o III Salão Baiano também em 1951 já ao lado de Rubem Valentim, Genaro, Pancetti, Carybé, Calasans, Mário Cravo e outros que eram por ele admirados e tidos como mestres. Em 1953 realizou uma individual na Galeria Oxumaré com desenhos e pinturas, chamando a atenção da crítica. Até esta data, sua pintura assemelha-se a de Rouault, com a figura realçada como elemento central e dramatizada pelo contorno grosseiro e deformado, além da escolha temática. Ainda nos anos cinquenta, abandona a Academia e passa a residir ora em São Paulo, ora no Rio de Janeiro, onde aprofunda sua experiência expressionista e o desenvolvimento de seu universo de anjos, santos e, a partir de então suas narrativas de passagens da bíblia, *A Via Crucis*, e toda uma série de passagens elaboradas e trabalhadas insistentemente. Embora seu trabalho tenha dado um salto qualitativo, amadurecendo, ganhando “corpo”, “consistência”, Raimundo não se sentia bem em nenhuma das duas capitais. Não conseguia se fixar por muito tempo, sempre acabava voltando para Salvador. No ano de 1954 sofreu uma perda que lhe deixou mais desequilibrado ainda, a morte de sua mãe. Raimundo não assistiu à morte nem ao sepultamento de D. Santa, foi acometido por uma tremenda crise nervosa. Tempos depois construiu um painel para seu túmulo, com uma pintura de um Cristo crucificado.

Quatro anos após a morte da mãe, volta à São Paulo, onde decide retomar um dos maiores desejos dela, o sacerdócio. Raimundo se inscreve no Seminário Santo Cura D’Ars, na Freguesia do Ó, instituição para vocações tardias de sacerdócio. Segundo Moraes, “[...] ele parecia ter-se encontrado, chegando mesmo a sentir uma verdadeira transformação em sua vida [...]” (2004, p 15) Raimundo passou, nesse breve período, a enfrentar mais decididamente a existência, visto que sempre se sentiu desajustado, não pertencente a este mundo. Entretanto, sua paz durou pouco, e seu anseio em ser padre não era maior que suas angústias, nem seu também anseio pela liberdade que a arte lhe proporcionava e muito menos seus conflitos existenciais, sua sexualidade não resolvida. O final dos anos cinquenta foi um momento de muitas crises, muita bebida, muita solidão, mas também foi um momento de consolidação de seu trabalho. Participava cada vez mais de exposições, ganhava mais e mais notoriedade, vendia bem. Chegou a estudar com Portinari em São Paulo, também nesta época. Em 1957 realizou uma individual em Buenos Aires e em 1965 em Paris.

Os trabalhos dos anos 60 representam o ponto mais alto de sua produção. Havia definido sua poética e aderido definitivamente a pintura a óleo. As formas foram sendo simplificadas com maturidade e muito estudo. Trabalhou intensamente nos últimos cinco anos, em meio a inúmeras crises, próprias de sua existência conturbada. Oleone Fontes, historiador e amigo íntimo de Raimundo, relata numa entrevista, concedida à autora em 27/09/2007, momentos dessas crises e ao mesmo tempo da produção do artista:

Nós estivemos juntos um mês antes dele morrer, num apartamento em que ele estava morando. Ficava no aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Ele tinha uma verdadeira compulsão, pintava muito. Sempre o encontrava com muitos quadros, muitos trabalhos. Ele era meio paranóico, ria muito, gemia, chorava, falava durante a noite. Ele chegou a dizer que queria se matar, me pediu para ficar com ele, ajudá-lo. Nós jantamos juntos e eu acabei dormindo na casa dele.[...] Nós nos despedimos pela manhã e foi a última vez que nos vimos. (Entrevista FONTES, 2007, s/p)

Entretanto, apesar destas transformações em sua obra, que podem ser consideradas desdobramentos, visto que Raimundo assume uma nova dimensão visual, mas a força que a aciona e a sustém continua sendo a mesma, isto é, a profunda religiosidade que sempre o envolveu. Era um artista com raízes e valores espirituais da Idade Média na época moderna. O conjunto de sua obra permite muitas aberturas e possíveis interpretações. Todos os depoimentos de amigos, artistas e críticos convergem para o entendimento de sua extraordinária construção pictórica. Dotada de sentimento e espiritualidade, plena da

religiosidade popular. Daí a importância de se estudar as influências, as referências e aproximações presentes em seu trabalho. Toda a presença da religiosidade e da cultura popular como um todo se mostram inevitáveis para quem deseja se aprofundar na riqueza de sua obra.

A bíblia se uniu ao imaginário popular. As procissões com seus pequenos anjos negros, coloridos, adornados com as frutas típicas dos trópicos, e toda uma intimidade própria da religiosidade popular. Talvez esteja aí sua grandeza, sua peculiaridade. Um relato da bíblia numa visão brasileira, nordestina. Não só pelos elementos acrescentados às cenas, como cajus, abacaxis, mangas, pandeiros, tamborins, mas pela interpretação de toda uma vivência religiosa do catolicismo brasileiro. Tantas procissões, romarias, pagamentos de promessas, santeiros, festas de largo, altares decorados, todo um universo cristão influenciado pelas matrizes africanas e indígenas, fazem parte do seu universo simbólico e imagético. Estão impregnados em sua obra, os terços, os lobisomens, os ex-votos, as bandeiras do divino, as ladainhas, as procissões, os romeiros com seus anjos, seus demônios e seus estranhos hinos. Sua arte foi profundamente mística, e foi gestada a partir destas imagens no contexto social, religioso e cultural daquela Feira de Santana de meados do século passado.

Raimundo saiu da Escola de Belas Artes sem concluir o curso, porém se dedicou de forma incansável ao estudo do espaço, das formas, das cores, na composição de cada quadro. Criando um vocabulário próprio, único, apesar de ser perceptível todas as influências de símbolos populares que o marcaram.

As referências bibliográficas sobre Raimundo de Oliveira são escassas, as publicações encontradas foram:

- 1- Um periódico do CEB (Centro de Estudos Baianos), que no nº 61 dedica três páginas à análise da arte de Raimundo, p12 – 14, COELHO, Antônio Alves. **Contribuição ao estudo das artes brasileiras II**. Salvador: CEB, 1969;
- 2- Uma importante análise, embora pequeníssima, na página 394, em PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969;
- 3- Outros dois dicionários trazem verbetes sobre o artista, com uma pequena introdução aos trabalhos do artista, são eles: LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988 p 365 e 366 (contém duas imagens) e AYALA, Waldir. **Dicionário de**

- pintores brasileiros.** Rio de Janeiro: Spala Ed., s/d. Volume II, p 148 e 149 (contém uma imagem);
- 4- ROCHA, Wilson. **Artes Plásticas em questão.** Salvador: Omar G., 2001, que traz um capítulo intitulado “Reflexões sobre a pintura de Raimundo de Oliveira” p 44 -51;
 - 5- No Curso de Especialização em Desenho, Registro e Memória do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana encontram-se duas monografias referentes à Raimundo de Oliveira, uma faz uma comparação de seu trabalho com a obra de Juraci Dórea, outro artista de Feira de Santana e que também é cercado pela cultura popular, pela religiosidade popular: PINHO, Maristela dos Santos. **Religiosidade no Sertão da Bahia: A fé de Canudos na Arte de Juraci Dórea e Raimundo de Oliveira.** UEFS, 2006. E a outra, com uma análise um pouco mais consistente, inclusive fazendo algumas aproximações entre outros artistas e movimentos da arte moderna: MORAES, Marcus A. Oliveira. **O (Con)sagrado mundo de Raimundo de Oliveira.** UEFS, 2004.
 - 6- No entanto, CELESTINO, Antonio et al. **A via crucis de Raimundo de Oliveira.** Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, tornou-se a publicação mais importante nesta investigação, sendo o único livro escrito integralmente sobre o artista, além de possuir muitas reproduções com boa qualidade.

Esta última obra é uma reunião de escritos póstumos sobre a vida e obra de Raimundo de Oliveira. Dezesesseis anos depois de sua morte, a Fundação Cultural publica este trabalho de resgate da memória deste artista e principalmente de sua arte, contrariando a prática comum do esquecimento ou mesmo uma não valorização dos artistas locais. Intelectuais, artistas e amigos como Jorge Amado, Wilson Rocha, Juraci Dórea, Antonio Celestino, Carlos Eduardo da Rocha, Odorico Tavares, Edivaldo Boaventura, Eduardo Portella, Jayme Mauricio e James Amado, apresentaram suas considerações, análises, descreveram memórias, que permitem aos pesquisadores adquirirem uma compreensão, ainda que incompleta, do percurso deste artista, ainda pouco conhecido na contemporaneidade, e a possibilidade de elaboração de novas abordagens. A maioria dos textos aborda majoritariamente a biografia do pintor, relatos das relações que os escritores mantiveram com Raimundo, constituindo importante documento,

visto que não é mais possível uma aproximação direta nem com o artista, nem com seu contexto histórico.

Edivaldo Boaventura, como amigo e conterrâneo, traça um importante retrospecto da vida do artista feirense. Ele tenta buscar as origens de sua pintura numa espécie de análise contextual-bigráfica através do levantamento de sua trajetória. Sendo este levantamento facilitado pela convivência com o pintor até pelo menos fins da década de 50. Frequêntador, desde criança, da casa da família Falcão, descreve com detalhes minuciosos traços da personalidade de Raimundo que já se faziam presentes desde muito cedo. Relata a intensa cumplicidade entre Dona Santa e o filho, a forma como comungavam das vivências religiosas, do modo como um vivia para o outro, enfim como já foi descrito anteriormente, são peculiaridades de extrema importância para o entendimento da formação da personalidade do artista. Aponta possíveis professoras, que mais o estimularam do que ensinaram. Afirma que já nesse momento, ainda durante os anos quarenta, os elementos, figuras e narrativas da bíblia eram constantes em suas criações. Além de um outro elemento que já era fixado em sua obra desde o começo, seus traços físicos auto-retratados. Edvaldo percebe nos seus santos, anjos e demais personagens uma ligação com as imagens da Igreja Matriz de Feira, talvez estas lhes servissem de modelo; a Nossa Senhora das Dores, o Senhor dos Passos, a Senhora Santana. A atmosfera de tristeza, de compaixão, de dor se assemelhava ao penoso trajeto de Cristo à Cruz, ou seja, um percurso de dor que o amigo descreve na tentativa de compreender as escolhas de Raimundo. E levanta também uma questão recorrente a todos que observam as relações presentes em sua obra: o catolicismo desta Feira de Santana, carregado de uma herança medieval que se conservou no sertão nordestino.

Comenta também sobre sua passagem pela Escola de Belas Artes e a forte influência do artista Mário Cravo sobre sua produção e o modo de encarar a arte. “Do que posso avaliar da convivência com Raimundo, nenhum outro artista ou professor influenciou tanto nele como Mário Cravo [...]” (In CELESTINO, 1982, p 11) Estimulado pela vivência na capital baiana e o contato com os artistas da segunda geração de modernistas, aumentou seu interesse pela história da arte e pelo desenvolvimento formal de sua obra. Boaventura descreve o Raimundo dessa época como uma pessoa aparentemente alegre, com muitos amigos, presenteando-os sempre com seus trabalhos. Expôs muito durante a década de 50, mesmo antes de atingir sua fase mais madura. Aos poucos seus quadros foram se tornando menos escuros e sombrios, e seu vocabulário formal se firmando cada vez mais. Logo após a morte de D. Santa Raimundo se viu desorientado e desativou seu lugar de trabalho e sua frequência à Feira foi se reduzindo, a partir de então a convivência entre o artista e o escritor foi diminuindo até que Mundinho

passa a viajar constantemente, passando mais tempo no sudeste, atendendo aos pedidos da Galeria Bonino, da qual fora contratado. O único artista baiano contratado por uma grande Galeria naquele momento, diga-se de passagem. Para finalizar o artigo, faz um apelo pela conservação da memória desse artista de Feira de Santana, “[...] não só pela memória, mas também pelo alto significado que sua arte alcançou.” (In CELESTINO, 1982, p 16)

Juraci Dórea, outro artista conterrâneo constrói o que ele chama de “uma derradeira homenagem”. Começando com uma lembrança do tempo em que moravam num pensionato na Avenida Sete, destinado aos jovens estudantes feirenses. Sendo esta lembrança a de uma última conversa, antes de Raimundo viajar para São Paulo, antes de uma importante exposição. Neste último encontro deixou-lhe uma promessa de um presente, um esboço do quadro que pintaria quando retornasse. Seria uma narrativa do episódio bíblico de Jonas e sua saga no interior de uma baleia, cuja cópia está no ANEXO 2. Algum tempo mais tarde soube que havia retornado à Bahia e logo após seu retorno, em meados de janeiro de 1966, suicidou-se de forma inesperada, num modesto quarto do Hotel São Bento. Dórea conta como tal notícia chocou a todos que o conheciam, contudo não representava uma surpresa de todo, talvez soubessem que um dia algo trágico pudesse acontecer. Revela ainda que o crítico Harry Laus, com quem Raimundo morou por um tempo no Rio, explicou que na verdade este tinha sido um ultimato para uma sucessão de crises depressivas que minaram e anularam suas resistências até não ter alternativa.

Logo após esta primeira memória, Juraci também descreve os primeiros passos, seu envolvimento com a efervescência cultural da capital baiana na década de 50, e relata a organização, promovida juntamente com o professor Dival Pitombo, de uma grande exposição de arte moderna na cidade de Feira em junho de 1952, com grandes nomes do cenário nacional como Poty, Carybé, Pancetti, Marcelo Grasmann, Aldemir Martins entre outros, além do próprio Raimundo. Numa análise de sua produção, tentando compreender as influências marcantes da cultura popular, Dórea aponta o fato de que mesmo que o pintor retratasse cenas e personagens que faziam parte daquela cidade, daquele povo religioso, de seus elementos culturais, nada disso facilitara a vida do artista Raimundo, suas aspirações artísticas não tinham palco em sua terra e, portanto o empurrara cada vez mais para longe. Fazendo assim, uma interpretação dos elementos característicos presentes nas narrativas bíblicas realizadas por Raimundo. Buscando, portanto, nas origens culturais e nos aspectos psicológicos uma análise inicial de sua poética.

James Amado, num texto extremamente poético, o classifica como dominado e perdido, cuja busca por um ajustamento foi impossível. Faz uma reflexão sobre seu

desamparo, este servindo como propulsor de uma arte que trocou o drama por uma releitura ingênua e lírica da Bíblia num gesto extremo de bondade e amor. Já Carlos Eduardo da Rocha denota o sentimento, a espiritualidade que deram forma e expressão a pintura de Raimundo de Oliveira, plena da religiosidade popular, da ingenuidade e da pureza das coisas mais simples de seu povo, de sua terra. O chama de artista primitivo, mas pondera, afirmando que primitivo são todos aqueles artistas que se recusam ou desconhecem os conceitos da perspectiva renascentista, da ilusão do realismo, do racional. Talvez pela sua constante enfermidade psíquica, física e espiritual passa todo o tempo numa tentativa angustiante de transformar sua inquietação numa abstração da realidade.

O livro traz ainda vários trechos de artigos publicados em jornais baianos, paulistas, alguns periódicos, algumas críticas presentes em catálogos ou convites de exposições, mas essencialmente tenta revelar um pouco do homem Raimundo de Oliveira, além de uma excelente catalogação de seus trabalhos, de todas as fases e técnicas. Em sua conclusão, a carta de despedida, escrita num pedaço de papelão, destinada aos amigos, no dia de seu suicídio. Deixando evidente sua perturbadora existência e, sobretrudo, sua angustiada solidão. Seu pedido de perdão por não suportar este mundo e suas injustiças.

Carta de despedida:

“Para todos os meus amigos. Espero que todos me perdoem o que eu fiz mal neste tempo de vida que tive. A verdade é que amei a todos sem distinção, os que foram meus amigos e os que não foram pelo fato de não me terem conhecido. Ninguém é culpado do que aconteceu agora, somente eu, porque amei além dos limites. Espero que todos se lembrem de mim como amigo (muito confuso)mas amigo. Foi uma pena que eu não conseguisse agüentar. Tudo o que eu tenho no Rio é dos meus amigos e também um pouco de dinheiro: um pouco que Giovana deve e um pouco que está guardado em mãos de Emanuel, é para minhas tias pobres em Feira de Santana. As jóias que estão com o Sr. Stefan, em São Paulo, o anel é de Sarah Campos e as argolas é da Dra. Gertrudes Klein. Tenho certeza que minha morte não foi por causa dos meus problemas sexuais, mas sim por problemas financeiros pois é horrível todo mundo pensar que a gente é rico sem ser. Quero que nunca mais suceda o que aconteceu comigo a nenhum artista brasileiro nem de lugar nenhum. Tenha certeza que eu amei tremendamente a Dra. Sarah Campos e amei o casal Rodolfo e Gertrudes Klein, como se fossem meus pais.

A minha gratidão a todos os meus amigos Mario Cravo, Jorge Amado, Ana Zélia, Ana Lu, Odorico, Vivaldo da Costa Lima, Leonardo, Carlos Bastos, Gilson Rodrigues, Michele Blare, Stefan, Giovani, Giovana, Misette, Veras, Harry Laus, Oleone Fontes, Jayme Mauricio, Jô, Eneida, Pereto, Tiburcio, Antonio Celestino, João Falcão, Gilberto, Emanuel, Wilson Rocha, Dr. Virgidal, Sr. Tourinho, Jenner, Genaro, Carlos Eduardo, Genaro de Carvalho, meninos do 403, Nair, Dr. Paulo e D. Lina, Sr. Quirino, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Cardoso, Sr. Castro, Maria de Lourdes e todos, e todos, pois são tantos que é impossível escrever o nome de todos.”

Raimundo de Oliveira 16/01/1966

APÊNDICE B - ENTREVISTAS

Entrevista com Oleone Fontes, historiador e ficcionista, amigo muito próximo de Raimundo – Salvador, 27/09/07

Neila Maciel: Você foi muito amigo de Raimundo não é mesmo? Pois então, me fale um pouco sobre o amigo, o homem, o artista que você conheceu.

Oleone Fontes: Nós fomos apresentados por Vivaldo da Costa Lima entre 1958 e 1959, eu tinha 22 anos. Raimundo morava no Rio Vermelho na época, perto de onde hoje é o ex-tudo, em frente a quadra de esportes. Éramos amigos de visita. Zé Didone, um sergipano, que morava com Raimundo...

Quando ele foi convidado a participar da Bienal me convidou para acompanhá-lo na viagem. Foi a sua primeira viagem de avião. Nós ficamos hospedados no Hotel Sebastião. Essa viagem foi um problema, porque ele era bissexual e ficou apaixonado por um rapaz e deu o maior “bolo”. ...

Olha o Raimundo era uma pessoa muito doce, muito gentil, posso até dizer ingênuo, muito ingênuo. Mas, era muito feio, era fanho, tinha uma risada estranhíssima, enfim era uma figura estranha, mas muito amigável. Posso dizer que um traço de sua personalidade que me marcou foi a ingenuidade, acreditava em tudo o que lhe diziam. Eu mesmo brincava muito com ele e ele sempre caía nas minhas brincadeiras....

Eu fui morar no Rio de Janeiro em 1960 no bairro da Glória e ele chegou a se hospedar em minha casa duas vezes. Raimundo ficava indo e voltando do Sul. Quando ele retornou, montou um ateliê na Avenida Sete, nas Mercês.

Nós estivemos juntos um mês antes dele morrer, num apartamento em que ele estava morando. Ficava no aterro do Flamengo. Ele tinha uma verdadeira compulsão, pintava muito. Sempre o encontrava com muitos quadros, muitos trabalhos. Ele era meio paranóico, ria muito, gemia, chorava, falava durante a noite.

Ele chegou a dizer que queria se matar, me pediu para ficar com ele, ajudá-lo. Nós jantamos juntos e eu acabei dormindo na casa dele. Dormindo não, passando a noite porque ele não dormiu, passou a noite inteira ouvindo a rádio mundial sentado na cama. Nós nos despedimos pela manhã e foi a última vez que nos vimos. Dias depois ele me telefonou dizendo que ia viajar e disse também que tinha tomado vários comprimidos para dormir, ele queria mesmo se matar. E não tinha sido a primeira vez que ele falara sobre isso. É difícil falar sobre isso, me emociona muito. Foi uma época muito marcante na vida de quem viveu aquilo tudo.

N.M: Você tem algum trabalho dele?

O. F.: Ele pintou um retrato meu e tinha também um outro quadro de um cristo que acabaram se estragando. Ficaram num quarto úmido e algum rato fez um estrago, mas consegui recupera-los, mas não estão comigo, acabei vendendo, era da sua primeira fase.

N. M.: E sobre a obra dele? A relação com a religião católica e seu trabalho artístico?

O. F.: É isso, não posso falar muito sobre o artista, ou sobre a obra dele, porque não critico de arte. Nós vivemos muitas coisas juntos. Muitas festas, inclusive foi ele que me apresentou ao Mário Cravo Junior, ao Pancetti e a alguns outros artistas. Chegamos a freqüentar algumas vezes os bordeis da Ladeira da Montanha. É isso, só posso te dizer desse amigo.

No trecho do livro **Rua Chile; uma epopéia de charme, glamour e fantasia**. (FONTES, 2004, p 68 e 69), Oleone faz uma citação ao amigo Raimundo de Oliveira e sua obra, misturando realidade e ficção, segundo o próprio:

Raimundo de Oliveira pinta quadros com motivações bíblicas. Agora está numa fase nova, de cores exuberantes. Suas telas são cada vez mais disputadas. Um presidente da República presenteou o rei da Suécia com um quadro do artista plástico baiano natural de Feira de Santana, Adão com pênis meio escondido numa parreira e Eva de peitos grandes e duros. A maçã ocupa a metade da tela. Nas santas ceias de Raimundo, os veneráveis comensais infartam-se de galinha assada, pizza, de algo que lembra a nacionalíssima feijoada, xixim de bofe, meninico de carneiro, sarapatel, vatapá e bolinho de estudante. As sobremesas são doces, banana, marmelo, goiabada cascão, graviola, melancia, abacaxi, cajá, manga, melão, também pudins, frutas tropicais...[...]

Entrevista com Juarez Paraíso – Salvador, 25/10/07

Neila Maciel: Fale um pouco sobre a formação dos artistas de sua geração.

Juarez Paraíso: Nós éramos a marginalia, marginais. Artista emergente é sempre marginal! Nós da década de 60, todo esse produto da década de 50, somos nós da década de 60. É aquela história dos artistas que vieram do Rio de Janeiro, aqueles 5, 7 ou 8 que eu falei, começaram a mexer. Nos produziu, quer dizer, nos contaminou. Na década de 60 a gente já era artista considerado emergente, de uma formação acadêmica, já passamos pra um outro lado digamos assim. Eu, Riolan, Augusto Bandeira, Edsoleda Santos. É a influência de Rescala diária, de

Henrique diária, de Jacira Oswald, todos eles... Então, começamos a ver as coisas de uma outra forma. E aí na década de 60 surge uma segunda geração de artistas modernos. Eu sempre qualifico assim. Porque aquela geração de Mário começa no fim de 40, mas se forma em 50 e isso acontece em todos os estados brasileiros. E todos eles foram fomentados pela literatura regional, pelo regionalismo. E nós nascemos sobre outra égide, nós nascemos não digo contra, mas adversos à uma política folclorista, de valorização do folclore. Nunca trabalhamos com folclore baiano, ao contrário do Mário Cravo que trabalhou com a cultura popular, com o candomblé, capoeira, essas coisas todas. Nós tínhamos outra proposição, outro objetivo. Nós trabalhávamos com a internacionalização da arte moderna na Bahia, pelo caráter mesmo acadêmico de professores que nós éramos, ensinando, reproduzindo, transmitindo, informando em palestras e feiras de arte, em Bienais. Eu fui coordenador de 2 Bienais na Bahia, a Galeria Convivium, a revista da Bahia que nós fizemos. Enfim a nossa proposta era essa, não era a de fazer grupo como fez o grupo de Mário, que se fechou até a década atual. Mário na escultura, Genaro no tapete, Jenner na pintura, Carybé no muralismo, Floriano no desenho, Calasans na gravura, uma divisão de mercado, de trabalho dividido entre eles. Enquanto Mário Cravo é tudo, é pintor, é escultor, é gravador, enquanto Genaro é pintor, enfim, eles chegaram a esse consenso: escultura é com Mário, mural com Carybé e etc. O resto é resto. Nós éramos marginais, emergentes, imaturos. A geração de 60 tem uma plêiade incrível de artistas incorporados aos gravadores. Então você imagina a luta nossa, que nenhum desses críticos conhece nem escrevem e nem jamais vão escrever. Inclusive o nosso amigo aí, o Risério. A gente lutava contra os artistas acadêmicos, no sentido de anulá-los e incorporar essa coisa mais aberta e a gente conseguiu sim, com o tempo, mudando os currículos nos simpósios, nos congressos e tal e contra os artistas da primeira geração.

Eu convidei Mário Cravo uma vez, que é um cara que eu admiro muito e respeito, para fazer uma apresentação da gravura nova que estava surgindo naquele momento com Hélio Oliveira, Gilberto Oliveira e Zé Maria, Sônia Castro, Emanuel Araújo, gente assim de primeiríssima qualidade. Ele fez uma crítica acabando com a gente na apresentação. Fiquei arrasado. E era uma inauguração de uma exposição, todo mundo festejando, esperando o catálogo que eu tinha conseguido fazer de graça pela imprensa oficial, que acabou nem chegando e fim de papo!

Mas nessa época era assim, era duro. A gente querendo subir. Nessa época quem mandava na Bahia era os Diários Associados de Odorico Tavares e Assis Chateaubriand. O único homem dessa época que realmente tinha um poder incrível, que para mim era o homem mais poderoso que tinha na Bahia. Não só intelectual, artístico, como político, era Jorge

Amado. O único homem que realmente nunca se meteu nisso e sempre me defendeu foi Jorge Amado. Jorge era o cara daquela visão, daquela imparcialidade, de todos os momentos cruciais de nossa vida como artista e como ser humano mesmo, ele sempre estava lá! Eu fui preso pela ditadura militar, porque coordenei a Bienal e ela foi considerada subversiva, a única pessoa na Bahia que teve coragem de perguntar no jornal por que, foi Jorge Amado. A primeira Bienal quando surgiu todos os artistas da primeira geração foram contra, com exceção de Genaro e Carlos Bastos. Mário Cravo foi o mais contra à Bienal da Bahia porque ele achava, até com uma certa razão, que a Bienal tinha que ser feita pelo Museu de Arte Moderna, que era coordenado por ele e o cunhado dele. Por uma questão apenas de contexto político caiu na mão de Alaor Coutinho, que foi o secretário de cultura e que era irmão de Riolan Coutinho, que era meu amigo da EBA. – *Então a geração de vocês vai ter essa oportunidade: fazer a Bienal, a coisa maior que vai ter no Brasil.* Isso aí imagina como mexeu com essa primeira geração, em 1964 foi a primeira e 1966 a segunda. Então, imaginem que esse reboliço dentro dos bastidores da cultura baiana, o que nós sofremos não está no gibi! O resultado foi eu preso durante um mês. Um mês contadinho, saí na véspera do natal. Mas eu tive muita sorte, porque eu fiquei trinta dias preso num quartel general e eu tenho amigo que ficou três anos preso sendo torturado, o Renato da Silveira, que é um grande artista, um grande intelectual. Mas o Luis Viana, que era um homem brilhante, um homem da Academia Brasileira de Letras, um imortal, um dos intelectuais mais conhecidos do Brasil, mais respeitados, um grande governador... Eu assisti durante a Bienal, a gente mal pendurou o último quadro e já tava inaugurando. E eu ouvi dos altos falantes ali da Lapa o Luis Viana fazendo um discurso brilhante, daqueles da Academia Brasileira de Letras, identificando a liberdade criativa com a democracia, que era um avanço humano, essa coisa todas né! Momentos depois quando ele saiu, no outro dia mandou fechar a Bienal através dos seus... Luis Monteiro era um historiador que tinha aqui muito conhecido, saiu atrás dele gritando – *Seu governador quanta subversão!* Porque tinha uns quadros do Lênio Braga, com uns generais destruindo uns livros, outros comendo livros.

N. M. – O que eles viram de subversivo?

J. P. – Eram uns quadros inofensivos, gerais estilizados, tinha fotografia, pinturas, tinha um cara chamado Manoel, Henrique... não me lembro, do Rio de Janeiro, fazia colagens de jornais, de repressão à estudantes, aquelas cosas, tinha muita coisa interessante, mas eram poucos, só 14 trabalhos. Mas na época você não podia abrir a boca pra falar nada. A Bienal foi inaugurada com o Ato Institucional nº 5, foi o ato que permitia se fuzilar, matar as pessoas. Então esse homem que era brilhante, foi o que fechou a Bienal e a Bahia deixou de ter a

Bienal. E as coisas acontecem assim. Quem que já contou essa história? Ceres Pisani, na tese dela omitiu. O irmão dela era o Segundo da Polícia Federal. Essa é a história contada pelos homens. Ela omitiu esse episódio da Bienal da Bienal. Então tem muita coisa para conversar.

N. M. – Você sabe se a Escola de Belas Artes já teve algum trabalho de Raimundo de Oliveira?

J. P. – Não, nunca teve. Que eu saiba não.

N. M. – O senhor conhece alguma família que tenha?

J. P. – A Bahia quase toda tem obra de Raimundo de Oliveira. Quem tinha dinheiro na época comprava na década de 60. Família de Odorico, ele tinha coleção fantástica. A família de Jorge Amado também. É ó você fazer um levantamento de quem tinha dinheiro na Bahia. Os banqueiros, as famílias ditas aristocráticas, esnobes, etc. Então, todo mundo tinha Raimundo de Oliveira, porque ele era um artista genial, muito pessoal. Tinha uma marca dele. Então, nacionalmente você pode citar alguns artistas que tem algum parentesco com ele, que é até muito bom, porque você não é isolado no mundo, você tem ligações também. Ele tinha aquele caráter de contorno, carregado, dramático, aquela coisa, quase como um vitral. Ele amarrava, com medo da forma fugir, talvez, que ela fosse esvaír ele amarrava pela periferia. Ele criava aqueles chumbos dos vitrais, isso era magnífico nele. As proporções nele sempre são simbólicas, emocionais, sentimentais, figuras com as cabeças grandes, não sei se representando um pouco da pessoa dele. Ele é considerado um artista ingênuo, eu não sei até que ponto, porque o trabalho dele tem uma persistência, tem um estilo pessoal que é inconfundível. Tem uma certeza dentro de uma composição espacial, aí eu não sei onde está a ingenuidade. É um artista com uma pureza muito grande, a marca dele é a seqüência. Agora ele tinha obsessões que só Freud pode explicar, ou outros do nível de Freud. Eu falo até coisas que transcendem a esquizofrenia. Essa coisa dentro da estrutura mental do artista. Esse conjunto de problema físicos e mentais, isso e aquilo. Uma coisa, não sei, diferente, que ainda está indecifrável, é o que livra o artista de tudo o que é negativo nessas contingências. Ele consegue superar e faz uma obra de arte universal. Os loucos fazem de um modo geral e as crianças. Eu não acredito muito em arte infantil, no sentido que se quer dá às vezes, como um produto equivalente à chamada arte erudita, arte dos adultos. Como linguagem eu acho que as crianças conseguem fazer aquilo que o artista faz, que os gênios fazem, porque é complicado, sem nenhum limite, mas dentro dos limites físicos dela. Tem muita coisa na arte infantil que está dentro de um estado de garatuja, isso e aquilo. Não se pode qualificar um quadro de arte infantil equivalente a um Picasso, com maturidade psíquica diferente. Do ponto de vista da

pureza, da espontaneidade tudo bem. Então Raimundo de Oliveira está nesse nível da arte infantil, da arte dos loucos.

N. M. – Mas, como era a consciência dele sobre isso?

J. P. – Olha, eu não sou especialista nele. Raimundo era um artista, isso é fato, mas de um certo modo ele era um indivíduo ingênuo, isso sim é diferente. Ingênuo no ponto de vista da pureza, um cara bom, sem maldade. Você sente que ele não tem maldade. Você olha assim na cara de uma pessoa, - *esse cara é igual a mim, tem um pouquinho de maldade.*

Cansaram de dizer que ele era esquizofrênico, como se a esquizofrenia fosse um estigma. Conheço tanta gente que é esquizofrênico e que tem comportamentos completamente diferentes. A doença pode até ser um denominador comum, num momento de crise esquizofrênica pode ser todo mundo igual pela doença, mas as pessoas são diferentes umas das outras, nada a ver. Raimundo foi sempre... como sempre todos os ingênuos sofrem... deve ter sofrido muito. Ele era tão generoso e eu tão bobo, porque eu fiz uma exposição dele na Convivium e tinha um quadro imenso, o mais cobiçado por todo mundo. Ele me deu e eu não quis. Ele era ingênuo demais e eu um boboca. Mas era um quadro tão bonito que até hoje me arrependo. Ele disse: *é seu Juarez!* E eu disse: *de forma alguma!*

N. M. – Foi em que ano isso?

J. P. – Foi em 60, na década de 60. Às vezes eu escrevo uma coisa para alguém aí vem me dá dinheiro, eu acho uma ofensa. Primeiro porque eu acho que um artigo vale muito mais, pra começar. Então, a melhor forma de me agradecer é ter gostado do artigo. Gostou? Ta legal? Ta bacana? Quando vem me dando alguma coisa, eu até sei que não há má intenção, mas eu não gosto. Quando quiser me dar um presente, é tinta de impressão.

N. M. – E o senhor não tem nenhum trabalho de Raimundo?

J. P. – Não tenho, mas eu acompanhei muito o trabalho dele.

N. M. – E dessa exposição da Convivium?

J. P. – Posso até procurar. Tenho uma amiga que foi minha secretária na época, Marisa Gusmão, que é artista também. Mas, não tinha muita coisa não. O irmão dele foi meu aluno e numa dessas tardes mornas... Eu tinha aula às 14 horas em arquitetura e minha sala batia um sol de lascar. Eu ficava falando, quando olhava estava todo mundo dormindo. Às vezes eu is dormir também, levantava, jogava água, batia no rosto, terrível! Eu sei que veio à tona qualquer coisa de artes plásticas e tal até chegar a Raimundo de Oliveira, aí eu comecei a falar dele. Agora, falei muito bem, não podia deixar de ser. Quando eu olho vejo um cara chorando. Pensei: *será que to falando mal? Só falei bem!* Aí quando acabou a aula ele me chamou e

disse que era irmão de Raimundo e que tinha se sentido muito bem de eu ter falado de seu irmão, porque ninguém fala dele, ele é esquecido....

Eu fiz uma exposição belíssima dele na Convivium.... Jorge Amado tinha uma admiração por ele e o ajudou muito.... Ele era muito ligado aos temas bíblicos. Era a formação dele, quando era criança, sua circulação nas igrejas. Por que obsessivamente o tema religioso? Bíblico? Eu conheço pouca coisa, ou quase nada fora dessa temática. São histórias reconhecidas para quem conhece a bíblia.

Entrevista com Mário Cravo – Salvador, 22/11/07

Neila Maciel: Em tudo o que eu li, estava escrito que a maior influência de Raimundo foi você. Queria saber como foi esse encontro.

Mário Cravo: É muito difícil falar da história, quando você é personagem dela. Um dia eu fui fazer uma exposição lá em Feira, e ele já freqüentava meu ateliê de vez em quando. Então ele me disse: quero que você conheça minha mãe!...

Só a fé o sustentava, era um homem repulsivo, reprimido emocionalmente. No entanto, era um homem afável e sofria muito. Era desagradável fisicamente. No primeiro encontro era desarticulado, mas na intimidade você ia se acostumando...

Eu o chamava de Mundinho...

Ele queria ser reconhecido como artista. Ele vinha no meu ateliê, então pedia pra ele fazer uns exercícios, uns desenhos. Passavam-se quinze dias e ele vinha, sem exageros, com centenas de desenhos...

Ele não tinha a possibilidade de alternativas, era uma obsessão...

Eu dava uns santos para ele desenhar. A gente saía para recolher essas coisas nas feiras. Tinha que vivenciar, se você não vivenciar, não inventa esse tipo de coisa...

Eram essas peças que me cercavam quando conheci Raimundo. Eu dava o incentivo: volte lá e desenhe. Ele pegava uma peça dessa aí e desenhava, e desenhava e desenhava cantando ladainhas. Ave Marias o tempo todo.

Só a religião, só a fé o manteve vivo até o momento de sua morte.

Quando ele foi pra São Paulo a pintura dele já era mais ou menos conhecida.

O credo era um elemento de suporte que conflitava com as relações homossexuais dele.

Eu só posso falar do ambiente, que são as pesquisas que a gente fazia de cerâmicas populares, de Santos, tudo quanto era material. Então, na realidade, era esse o ambiente.

Enquanto ele estava na Bahia a gente tinha mais contato. Ele tinha um apartamento ali na Avenida Sete, perto das Mercês.

Eu dizia: rapaz invente uma técnica, misture açúcar e nanquim. Pra ver se o libertava daquela obsessão.

Era um homem muito bom, mas tinha esse drama, esse suposto afastamento. Era extremamente sensível.

N. M.: E ele falava sobre esse sofrimento?

M. C.: Não! Era um homem muito risonho. Era um tipo de risonho com uma tendência bizarra. Ele vivia numa experiência muito conflituosa. Aí, quando ele voltou de São Paulo ele se internou num Hotel e se suicidou deixando uma carta...

Você vê que é um indivíduo que documentou o extremo que ele pode resistir.

N. M.: Ele não deixou cartas, diários, etc.?

M. C.: Ele não era um homem instruído. A instrução dele era básica. Conviveu com o nosso momento de euforia. Tinha festas demais, era tudo muito a vontade: comidas, bebidas, etc.

Ele era um homem solitário, isso é uma das coisas fundamentais.

N. M.: Fale um pouco sobre Feira de Santana, dessa época que Raimundo veio pra Salvador.

M. C.: Feira de Santana é um entroncamento. Alagoinhas perdeu o eixo. Aí, foi determinado pelo governador o apoio às rodoviárias, porque até então, Alagoinhas era a cidade chave, era o que é Feira hoje. Aí quando a ferrovia entrou em decadência, acabou. Isso é uma característica nova, bloqueou e não desenvolveu as viagens...

N. M.: Você tem alguma obra dele?

M.C.: Não, devo ter uns desenhos, uns santos, umas *pietás*.

N. M.: E sobre a influência da cultura negra na obra de Raimundo?

M.C.: Que eu saiba ele não freqüentava.... Eu não sou um biógrafo dele. A relação que nós tínhamos era que ele ia no meu ateliê, e eu, raras vezes fui onde ele estava habitando temporariamente como essa pensão... Mas, não vi nada não. Pode ser... Até porque toda a nossa existência tem relação com a cultura negra, de alguma forma... Nossa geração foi uma geração que trabalhou em cima da cultura negra...

