

PAULO ROBERTO RIGOTTI

**A INTERTEXTUALIDADE E O IMAGINÁRIO
PICTÓRICO NO PROCESSO CRIATIVO DE LÍDIA BAÍS**

DOURADOS

2003

PAULO ROBERTO RIGOTTI

**A INTERTEXTUALIDADE E O IMAGINÁRIO
PICTÓRICO NO PROCESSO CRIATIVO DE LÍDIA BAÍS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Dourados, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFMS)

DOURADOS

2003



Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Campus de Dourados
Programa de Mestrado em História

Dissertação intitulada *A intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*, de autoria do mestrando Paulo Roberto Rigotti, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos – UFMS – Orientador

Prof. Dr. Paulo Roberto Cimó Queiroz – UFMS

Profa. Dra. Alda Maria Quadros do Couto – UFMS

Prof. Dr. CLÁUDIO ALVES DE VASCONCELOS
Coordenador do Programa de Mestrado em História
UFMS – *Campus* de Dourados

Dourados, 15 de dezembro de 2003

PAULO ROBERTO RIGOTTI

DADOS PESSOAIS

NASCIMENTO: 30/07/64 – DOURADOS/MS

FILIAÇÃO: Mauro Rigotti

Ivanirde Rigotti

FORMAÇÃO ACADÊMICA

GRADUAÇÃO

1986 – Bacharelado em *Arqueologia* na Universidade Estácio de Sá (UNESA). Rio de Janeiro/RJ.

PÓS-GRADUAÇÃO

ESPECIALIZAÇÃO

1992 – Curso de *Especialização em História e Cultura Contemporânea*
Instituto Metodista BENNETT. Rio de Janeiro/RJ.

2000 – Curso de *Especialização em História do Brasil*

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Dourados.

MESTRADO

2003 – Programa de *Mestrado em História*

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Dourados.

Dedicamos esse trabalho a duas mulheres que reinventaram as artes plásticas no estado de Mato Grosso do Sul:

À memória da artista plástica Lídia Baís, que, com suas criações pictóricas, reinventou o seu tempo e a sua arte.

À professora Maria da Glória Sá Rosa, pela inestimável contribuição e dedicação ao desenvolvimento da arte e da cultura nestes “Campos de Vacaria”.

Agradecemos aos professores do Programa de Mestrado em História, pelo exemplar direcionamento de seus conhecimentos históricos;

A minha mãe, Ivanirde Rigotti, pelo carinho, apoio e compreensão durante todos os momentos;

À professora Maria Cláudia Teixeira da Luz Ollé, amiga compreensiva, pelo apoio durante o processo de pesquisa;

À professora Luiza Mello Vasconcelos, pela dedicada e competente revisão dessa dissertação e tradução do *abstract*;

Ao Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN), pela colaboração na reprodução desse trabalho.

Agradecemos, especialmente, ao professor Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, pela preciosa e dedicada orientação, digna de um grande mestre que conhece os caminhos intelectuais que conduzem à apreciação prazerosa da literatura, da teoria e da crítica de arte.

A arte é o aspecto da criação humana que se caracteriza pela supremacia da função estética.

A arte, que se não baseia plenamente em nenhuma função que não seja a função estética, revela sempre de uma maneira nova o caráter multifuncional da relação do homem com a realidade, e, por conseguinte, também, a riqueza inesgotável de possibilidades que a realidade oferece ao comportamento, à percepção e ao conhecimento humanos.

Jan Mukarövký

SUMÁRIO

RESUMO.....	10
ABSTRACT.....	11
1 INTRODUÇÃO	12
2 A EXCÊNTRICA HISTÓRIA DE LÍDIA BAÍS	25
3 A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA NO IMAGINÁRIO DE LÍDIA BAÍS.....	68
3.1 A imagem, o imaginário e a representação pictórica na pesquisa histórica	72
3.2 O imaginário pictórico nas obras de Lídia Baís.....	92
3.3 O imaginário pictórico nas “Composições Alegóricas” de Lídia Baís.....	103
3.3.1 A representação do nacionalismo e da identidade	107
3.3.2 A iconografia religiosa: o Apocalipse, a demonologia e a morte	111
4 A INTERTEXTUALIDADE PICTÓRICA DE LÍDIA BAÍS	134
4.1 Procedimentos e práticas intertextuais na pesquisa e na produção artística.....	140
4.2 A intertextualidade pictórica no processo criativo de Lídia Baís	150
4.2.1 A cópia e a imitação na prática intertextual de Lídia Baís	153
4.2.2 A apropriação, a paródia e a antropofagia nas obras de Lídia Baís.....	158
4.3 Influências estéticas das obras de Lídia Baís na arte contemporânea de MS	172
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182
7 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	196
ANEXOS	193

RESUMO

Visando enriquecer o acervo bibliográfico sobre as artes plásticas no estado de Mato Grosso do Sul, este trabalho teve por objetivo principal elaborar um estudo sobre os procedimentos intertextuais e o imaginário pictórico na produção de Lídia Baís. Considerada a artista pioneira das artes plásticas e marco de contemporaneidade no estado de Mato Grosso, Lídia nasceu em 22 de abril de 1900, em Campo Grande, hoje capital do estado de Mato Grosso do Sul. Somente a partir de sua morte, em 1985, é que as obras de Lídia Baís passaram a ser referências-símbolos das artes plásticas no estado de Mato Grosso do Sul. O acervo pictórico da artista situa-se entre as décadas de 1920 e 1940, momento em que Lídia estabeleceu profícuas relações com artistas representativos no contexto da arte moderna no Brasil. Embora as obras de Lídia Baís não sejam datadas, o que impede sua cronologia, podemos distinguir, a partir do procedimento artístico adotado pela artista, três momentos distintos na sua produção, que denunciam a passagem de uma forma de representação nitidamente acadêmica, de tradição naturalista, para outra forma de representação mais pessoal e subjetiva, voltada para a criação e “recriação” de uma linguagem plástico-visual particular, repleta de símbolos, citações e procedimentos intertextuais, que exprimem a dialogia da obra com a história da arte, com obras de artistas do passado e com artistas do contexto histórico-cultural de sua época. É essa linguagem plástica que possibilita a leitura e recepção da obra pictórica da artista e ainda permite verificar a produtividade de seus textos visuais. Diante disso, os conceitos de intertextualidade, apropriação e releitura, possibilitam uma nova abordagem e um novo olhar sobre a obra de Lídia Baís, uma vez que a intertextualidade abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida, obrigando a um tratamento diferente do problema. Neste sentido, quando Lídia Baís, estimulada por outros artistas do passado e pela tradição artística, utilizou-se do procedimento antropofágico e da técnica de apropriação para construir o seu imaginário pictórico, a artista estabeleceu um diálogo pessoal e particularizado com aquela tradição e com a própria arte, criando obras de acentuado valor estético que a singularizam no contexto artístico-plástico brasileiro de sua época.

Palavras-chave: Artes Plásticas; Imaginário; Intertextualidade.

ABSTRACT

Aiming to enrich the bibliographical collection on the plastic arts in the state of Mato Grosso do Sul, this work had for main objective to elaborate a specific study on the intertextual procedures and the pictorial imaginarieness in Lída Baís's production. Considered the pioneering artist of the plastic arts and a contemporariness mark in the state of Mato Grosso, Lída was born on April 22, 1900, in Campo Grande, present capital of the state of Mato Grosso do Sul. It was only after her death, in 1985, that Lída Baís's works became reference-symbols of the plastic arts in the state of Mato Grosso do Sul. The artist's pictorial collection belongs to the 1920's and 1940's, when she also established useful relationships with representative artists in the context of the modern art in Brazil. Although Lída Baís's pictorial works are not dated, what impedes their chronology, we can distinguish, based on the artistic procedures adopted by her, three different moments in her production that point out the passage from a sharply academic representation, of naturalistic tradition, to a more personal and subjective representation, turned to the creation and re-creation of a private plastic-visual language, full of symbols, citations and intertextual procedures, that expresses the dialogue between her work and the history of the art, former artists' works and artists of her historical and cultural context. That's what makes our reading and reception of the artist's work possible and allows us to verify the productivity of her visual texts. Therefore, the concepts of intertextuality, appropriation and rereading make possible a new approach and a new way to look at Lída Baís's pictorial work, once the intertextuality affects the old influence concept, it moves the debt sense, forcing a different treatment of the subject. In this sense, when Lída Baís, stimulated by other artists of the past and by the artistic tradition, used an anthropophagic procedure and appropriation technique to build her pictorial imaginarieness, she established a personal and particularized dialogue with that tradition and with art itself, creating works of accentuated aesthetic value that make this artist unique in the artistic-plastic Brazilian context of her time.

Key-words: Plastic Arts; Imaginarieness; Intertextuality.

1 INTRODUÇÃO

Durante as duas últimas décadas do século XX, Mato Grosso do Sul despontou para os estudos de suas manifestações artísticas e culturais. Visando enriquecer o acervo bibliográfico sobre as artes plásticas no estado, este trabalho apresenta um estudo sobre a intertextualidade e o imaginário pictórico na produção plástico-visual de Lídia Baís. Uma atenção particular à vida e à obra dessa artista, considerada marco da modernidade no estado, constituirá o objetivo principal desta investigação, não só pela representatividade singular de seu nome, mas sobretudo pela escolha e pela predileção pessoal com que, há algum tempo, vimos nos dedicando ao trajeto e ao pensamento estético de Lídia Baís, artista com a qual reconhecemos profundas afinidades estéticas, conformadoras do que Goethe chamou de “afinidades eletivas”.

A vida e a obra da artista plástica Lídia Baís vem despertando, ao longo dos últimos anos, grande interesse por parte de estudantes, professores e pesquisadores interessados na história, na arte e no processo e desenvolvimento da produção cultural no estado de Mato Grosso do Sul, o que se pode observar através da crescente literatura existente sobre o assunto¹.

O primeiro trabalho publicado sobre Lídia Baís foi o texto “Introdução à Lydia Baís”, de Humberto Espíndola. Esse texto, primeiramente, foi publicado, em 1975, pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), no catálogo da mostra *Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso*. Posteriormente, esse mesmo texto de

¹Um estudo mais amplo acerca do assunto pode ser encontrado em: RIGOTTI, 2000a. Conferir também em: FIGUEIREDO, 1979; ESPÍNDOLA, 1979; ROSA, 1986; MARTINS, 1990; ROSA; MENEGAZZO; RODRIGUES, 1992; REBELLO DA SILVA, 1996; COUTO, 1998; COUTO, 1999a; COUTO, 1999b; MEGGIOLARO, 1999a; MEGGIOLARO 1999b; RIGOTTI, 2000b; RIGOTTI, 2000c; entre outros.

Espíndola também foi publicado, em 1979, no livro *Artes plásticas no Centro-Oeste*, de Aline Figueiredo – publicação imprescindível para o conhecimento das manifestações culturais e artísticas no Centro-Oeste. Antes, porém, desse trabalho de muito fôlego da professora Aline Figueiredo, e durante quase meio século, apenas alguns amigos íntimos e familiares de Lídia Baís conheciam suas obras.

Nas décadas de 1980 e 1990, destacam-se três publicações que fazem referências e alusões à vida e à obra de Lídia Baís: o artigo “Lídia Baís: a arte além do tempo”, da professora Maria da Glória Sá Rosa, publicado na *Revista MS Cultura*, em 1986; o livro *Duas vidas*, de Nelly Martins, publicado em 1990; e o livro *Memória das artes em MS: histórias de vida*, de Maria da Glória Sá Rosa, Maria Adélia Menegazzo e Idara Negreiros Duncan Rodrigues, publicado em 1992, pela UFMS/CECITEC.

Mais recentemente, pode-se destacar outros trabalhos realizados e artigos publicados sobre Lídia Baís. Em 2000, dois artigos são publicados no livro *Ciclos de Literatura Comparada*, organizado pelo professor Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e publicado pela UFMS: o nosso artigo “Antropofagia no cerrado: apropriação e modernidade na obra de Lídia Baís” e o artigo “Artes plásticas em Mato Grosso do Sul: apontamentos de um leitor”, de Maria Adélia Menegazzo. Em 2001, a crônica “Lydia Baís: Artista além do tempo”, publicada em 1979, foi reeditada no livro *Crônicas de Fim de Século*, de autoria da professora Maria da Glória Sá Rosa, publicado pela UCDB. Em 2002, foram publicados mais dois trabalhos sobre Lídia Baís e suas obras: o artigo “Apropriações da iconografia cristã na literatura e na pintura do Centro-Oeste”², de autoria da professora Alda Maria Quadros do Couto, apresentado, em julho de 2002, no *VIII Congresso Internacional ABRALIC*, realizado na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, e o artigo de nossa autoria “O imaginário pictórico de Lídia Baís”,

² Este trabalho foi oferecido pela própria autora com o objetivo de contribuir com o presente estudo.

apresentado, em outubro de 2002, no *VI Encontro de História de Mato Grosso do Sul: História, Memória e Identidades*, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus de Dourados*³.

No campo da pesquisa acadêmica, destaca-se a Monografia de Graduação em Museologia: *Lídia Baís: vida, obra e memória*, defendida em 1996, na UNI-RIO, de autoria de Rita de Cássia de Barros Rebello da Silva. Apesar de limitar-se às informações do livro *Dois Vidas* de Nelly Martins, a contribuição dessa monografia pode ser atribuída ao fato de ser o primeiro trabalho acadêmico sobre Lídia Baís e, ainda, porque, nele, a autora divulga duas entrevistas que contêm algumas informações importantes sobre a artista e suas obras, que podem ser úteis para outros estudos e pesquisas: uma entrevista com Nelly Martins, autora do livro *Dois Vidas* e sobrinha da artista, e uma outra entrevista com Guiomar Viegas Naser, funcionária do MARCO e responsável pela catalogação do acervo de Lídia Baís.

Paralelamente a esse trabalho, outros estudos mais elaborados sobre a vida e a obra de Lídia Baís já estavam sendo realizados por outros pesquisadores. Um trabalho relevante na bibliografia sobre Lídia Baís, que merece ser destacado, é a tese de doutorado *O sinal de Deus na cartografia crítica de Murilo Mendes*, apresentada, em 1997, ao Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, pela professora Alda Maria Quadros do Couto. Neste trabalho, a professora Alda Couto pesquisa os traços da cultura católica que o poeta Murilo Mendes reelaborou, tanto no exercício da criação poética, quanto nas manifestações de crítico de arte, defendendo a tese de que a religiosidade era de fundamental importância como componente estético do projeto cultural do poeta mineiro. Enfatizando a coerência da religiosidade peculiar, tanto no poeta, quanto no crítico Murilo Mendes, a professora Alda Couto destaca que a

³ O resumo deste trabalho foi publicado no programa do referido encontro.

correspondência mantida entre o poeta mineiro e a artista plástica mato-grossense Lídia Baís pode ser considerada um episódio precursor na carreira de crítico de arte de Murilo. A professora Alda evidencia, também, a relação estético-religiosa que envolve Murilo Mendes, o artista plástico Ismael Nery e Lídia Baís com outros escritores consagrados, entre eles, Mário de Andrade e Jorge de Lima. A pesquisadora afirma que Ismael Nery e Murilo Mendes conheceram e ajudaram Lídia Baís quando ela se esforçava para corresponder ao modelo de artista que, no Rio de Janeiro e São Paulo, era reverenciado como intelectual, versado em literatura, música e filosofia, enfatizando as proximidades estéticas entre esses artistas e suas correspondências com o movimento modernista, tanto no Brasil quanto na Europa (COUTO, 1997, p. 80).

Vale salientar, ainda, outro trabalho da professora Alda Couto no qual Lídia Baís e suas obras são privilegiadas em estudo particularizado e ampliado, reformulado a partir da tese anteriormente citada. A professora Alda afirma que: “Essa segunda parte reformulada, constitui este livro, organizado para auxiliar na compreensão dos quadros, das colagens fotográficas e da própria opção de vida de Lídia, comparados com as idéias expressas por Ismael e Murilo, procurando apresentar o maior número possível de imagens” (COUTO, 1999a, p. 5). Neste trabalho, intitulado *Territórios do assombro: a pintura de Lídia Baís*, a professora Alda Couto observa as relações pessoais de Lídia e a proximidade estética da obra da artista com outros artistas brasileiros expressivos da modernidade de sua época, principalmente com o artista plástico Ismael Nery e com o poeta Murilo Mendes. Enfatizando as relações desses artistas com a religião católica, Couto afirma que a doutrina religiosa do “essencialismo” seria o forte elo de ligação entre esses dois artistas e Lídia Baís. Couto busca, ainda, identificar as semelhanças da obra de Lídia Baís com a obra da pintora mexicana Frida Kahlo. Apontando a obra de Lídia como próxima do simbolismo religioso medieval, afirma que o único traço

surrealista, tanto em Lídia Baís, quanto em Frida Kahlo, seria “a capacidade de extrair um universo inteiro de si mesma e das persistentes tradições de sua própria cultura” (COUTO, 1999a, p. 61).

Assim, os referidos estudos da professora Alda Couto tornam-se importantes para a compreensão da presença da religião e da religiosidade na vida e na obra de Lídia Baís, permitindo conhecer as relações da artista e suas aproximações “estéticas” com o poeta Murilo Mendes e com o artista plástico Ismael Nery, principalmente no que se refere à religião católica e ao “essencialismo”⁴.

Para finalizar as referências aos trabalhos acadêmicos realizados sobre Lídia Baís, destacamos, ainda, a nossa monografia *As artes plásticas em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e a presença da modernidade nas produções pictóricas de Lídia Baís*, apresentada e defendida⁵ em abril de 2000, como requisito final para a conclusão do curso de “Especialização em História do Brasil” na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Dourados. Nesse trabalho procuramos elaborar um painel suficientemente abrangente das condições de produção das artes plásticas dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, compreendendo o ontem e o hoje da historiografia mato-grossense. Além de caracterizar-se pelo estudo de um patrimônio cultural importante – a constituição de uma produção plástico-visual relevante num contexto cultural específico, na região de pantanal e campos de vacaria – o trabalho propõe uma reflexão a partir do acervo bibliográfico existente sobre as manifestações artístico-culturais na região, revisando a bibliografia existente, cotejando fontes, documentos e

⁴ Segundo a professora Alda Couto: “O objetivo da ‘atitude’ essencialista é a unidade, a síntese de uma construção física e moral do homem através do equilíbrio entre a matéria, o começo e o fim, e o espírito, o alpha e o ômega da poesia muriliana [...]” (COUTO, 1999a, p. 80).

⁵ A defesa da Monografia ocorreu no dia 14 de Abril de 2000, no *Campus* de Dourados da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Unidade I). A Comissão Examinadora foi constituída pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (orientador, presidente da Comissão) (UFMS), Prof. Dr. Marcelo Marinho (UCDB) e o Prof. M.sc. Jérri Roberto Marin (UFMS).

obras, para, ainda, deter-se, de modo especial, na produção pictórica de Lídia Baís⁶ (RIGOTTI, 2000a, p. 15).

A partir desses trabalhos científicos e publicações sobre a vida e a obra de Lídia Baís, das fontes escritas e dos documentos visuais, procuramos compreender melhor e bem avaliar a complexa e instigante vida e obra dessa artista singular no contexto artístico-cultural do estado de Mato Grosso do Sul e da região Centro-Oeste brasileira.

Foi no intuito de preservar a história e a própria memória cultural que Lídia Baís tentou criar um museu de arte, denominado de “Museu Baís”, para abrigar sua produção pictórica de mais de cem quadros, os discos gravados por ela e os seus escritos sobre religião. A artista afirmava que “[...] no museu Baís sito à rua 15 de Novembro em Campo Grande, de propriedade de L. Baís se encontram as provas do enredo de sua história, piano, gravador e microfone, mais de cem quadros de sua autoria, seus aposentos com distribuições originais, próprias mesmo somente de um grande genio, de independência de pensar etc” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 28).

⁶ Durante a pesquisa e coleta de dados para a monografia, fizemos uma visita, no dia 18 de setembro de 1996, ao MARCO – Museu de Arte Contemporânea, em Campo Grande – local onde se encontra parte do acervo de Lídia Baís, doado pela família da artista ao estado de Mato Grosso do Sul. Durante esta visita, observamos as obras do acervo e reproduzimos vários documentos, num total de 133 páginas. Posteriormente, essas reproduções foram encadernadas e uma cópia ficou para nossos estudos; enquanto a outra foi doada ao MARCO, a fim de que outros pesquisadores e mesmo o público pudessem ter acesso a esta documentação: quatro recortes de jornais recentes (dois do Correio do Estado, um do Diário da Serra e um do Jornal da Manhã); 17 recortes de jornais de vários períodos, arquivados por Lídia Baís, comentando sobre arte, artistas e salões das décadas de 1920, 1930 e 1940; quatro diferentes cartões de visitas do “Museu Baís”; uma carta original de Lídia Baís para o prefeito de São Paulo, Dr. Adhemar de Barros, pedindo ajuda financeira para o “Museu Baís”, um caderno de anotações manuscrito com várias perguntas e indagações, intitulado “Perguntas ao Pael!”; um “Horóscopo Astrológico”, elaborado pelo “Dr. Abelardo Arenas”, datado de 1944. Além dessas reproduções, outros documentos originais foram coletados durante a pesquisa, tornando-se importantes fontes para os nossos estudos, como, por exemplo: um livro autobiográfico, intitulado *A História de T. Lídia Baís*, de autoria de Maria Tereza Trindade; dois catálogos diferentes, contendo reproduções de pinturas e desenhos (*Lembrança do Museu Baís: pinturas de T. Lídia Baís*); um catálogo com reproduções fotográficas (*Lembrança do Museu Baís: sala das fotografias*); um pequeno livreto com a oração *Ofício da Imaculada Conceição*, de autoria de Lídia Baís. Desses documentos originais, duplicatas dos três catálogos com pinturas e fotografias, da oração, e ainda, do livro *História de T. Lídia Baís* foram doados pelo MARCO para contribuir com nossas pesquisas e com a de outros pesquisadores, uma vez que doamos um outro conjunto desses mesmos documentos para o acervo do Centro de Documentação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Dourados.

Mesmo que o museu de Lídia Baís não tenha se tornado uma realidade concreta, a artista imprimiu quatro diferentes cartões de visita e publicou três catálogos, um livro autobiográfico e uma oração religiosa divulgando o museu. Dois desses catálogos trazem reproduções de suas pinturas e desenhos e foram intitulados de *Lembrança do Museu Baís: pinturas de T. Lídia Baís*. O terceiro catálogo, intitulado *Lembrança do Museu Baís: sala das fotografias*, apresenta reproduções fotográficas de aspectos importantes da vida e da memória da artista. Além desses três catálogos, a artista publicou um livro autobiográfico sob o pseudônimo de Maria Tereza Trindade, intitulado *História de T. Lídia Baís* e uma oração religiosa intitulada *Ofício da Imaculada Conceição*. Todas essas “Lembranças do Museu Baís” não apresentam editora e data de publicação, mas presume-se que elas tenham sido publicadas no final da década de 1950, entre 1958 e 1960, tendo em vista que foi durante esse período que a artista tentou concretizar o projeto do “Museu Baís”.

Além das “Lembranças do Museu Baís”, Lídia Baís deixou ainda muitos outros documentos importantes, como por exemplo: uma carta original, datada de 23 de março de 1958, endereçada ao amigo da artista e prefeito de São Paulo, Dr. Ademar de Barros, pedindo ajuda financeira para a concretização do “Museu Baís”; um caderno de anotações manuscrito com 55 páginas, datado de 1955, contendo 115 perguntas e indagações de natureza místico-religiosa, intitulado “Perguntas ao Pae!”⁷; um “Horóscopo Astrológico” de 31 páginas, elaborado pelo “Dr. Abelardo Arenas”, datado de 1944.

Outros documentos importantes deixados por Lídia Baís, mas ainda de conteúdo desconhecido, são os três álbuns de discos, gravados em 78 rpm, com

⁷ Na última página desse manuscrito, Lídia informa que largou de fumar em 9 de fevereiro de 1956.

composições musicais inéditas, num total de 21 discos e 52 músicas⁸, compostas e executadas pela artista ao piano e ao violão. Mesmo que a faceta musical de Lídia Baís seja ainda desconhecida⁹ e necessite de estudos específicos, pode-se observar, por meio de sua narrativa, que a música assumiu uma importância significativa na vida da artista: “A pintura faz a gente transcender as misérias da vida. Mas é uma febre que passa. Não deixa nada a não ser a tinta seca na paleta. Depois de terminar o quadro, sentia-me vazia como quem nada realizou. Tocar, compor davam-me muito mais satisfação” (BAÍIS *apud* ROSA, 2001, p. 20).

Nesses documentos, além de constatar a grande preocupação de Lídia Baís em registrar sua obra e preservar a própria memória, também se verifica uma preocupação da artista em se manter atualizada sobre o universo das artes plásticas no Brasil, por meio dos vários recortes de jornais e revistas que eram por ela arquivados. Nesses recortes, Lídia tinha como hábito identificar os participantes das cenas retratadas. Arquivou e guardou recortes de jornais e revistas de distintas épocas, principalmente as matérias sobre as várias edições do Salão Nacional de Belas Artes de 1929, 1930, 1931, 1933, 1937, 1938 e 1940. Além desses, guardou, ainda, muitos outros recortes de diversas revistas e jornais, podendo ser destacado um recorte da *Revista Ler* com artigo intitulado “Mestre Siqueiros, Pintor de Paredes”, trazendo, em 1938, uma entrevista com o muralista mexicano; um recorte de *O Jornal*, mostrando a homenagem feita ao artista Cândido Portinari, no Jockey Clube do Rio de Janeiro, em

⁸ Os títulos das composições, manuscritos nas etiquetas de cada disco, variam entre assuntos religiosos e folclóricos, tais como: “Ofereço à minha mãe a palavra de Deus”, “Marcha do fim dos tempos”, “Sapeca da roça” e “Série dança oferecida aos negros”. Variam também os ritmos, entre populares da época, valsa, marcha, e o que a artista chamou de “estudo clássico” (COUTO, 1999a, p. 12-13).

⁹ Infelizmente, ainda não temos conhecimento da faceta musical de Lídia Baís, pois a audição dos discos gravados pela artista e a análise de suas composições exigem recursos técnicos especiais, à espera de um estudo especializado. A reprodução desses discos por meios tecnológicos mais contemporâneos já se configura, nos dias de hoje, numa necessidade para o resgate e a preservação de nossa memória histórico-cultural. Além disso, a reprodução dessas 52 músicas compostas por Lídia Baís trará novas informações aos estudos sobre a artista e ainda, possibilitará aos pesquisadores e ao público em geral conhecer suas canções, até agora ignoradas.

1941; e um outro recorte de *O Jornal*, datado de 1942, trazendo uma “crítica” do “XLVIII Salão Nacional de Belas Artes”, assinada pelo crítico Frederico Barata.

Esses documentos, legados por Lídia Baís, revelam a consciência do próprio valor artístico e a preocupação da artista em preservar sua obra para a posteridade, uma vez que Lídia queria deixar tudo preparado quando daqui partisse: “[...] quando daqui partir com o poder de Deus e Jesus Cristo em mim, tudo ficará arrumado, o museu, as músicas, os negócios etc. e tudo o que Deus permitir que eu escreva sobre religião” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 28). Esses registros demonstram, também, a preocupação de Lídia em preservar o próprio acervo artístico-cultural, pois a intenção da artista era “[...] deixar uma obra que servirá de exemplo ao público que erroneamente a interpretou no seu claustro de recolhimento feito por ela mesma” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 39).

Diante disso, nota-se que Lídia Baís apresentava um grande desejo de se tornar notável na história pelo reconhecimento de sua produção artística, principalmente as pinturas. Segundo Nelly Martins: “Tomando ares de quem oficia, olhando quem a escutava com pinta de mestra, gostava de dizer: ‘Por minha causa vocês vão ficar na História’. E quando assim falava sentia o riso irônico dos que a ouviam e os olhava com a superioridade dos grandes que não conseguem ser compreendidos” (MARTINS, 1990, p. 65).

O legado cultural de Lídia Baís¹⁰ torna-se muito importante para o contexto das artes plásticas do estado de Mato Grosso do Sul, principalmente, porque todos os documentos visuais, escritos e sonoros revelam, de maneira singular, o imaginário dessa artista incompreendida em seu tempo e lugar. Lídia Baís, ainda que vivendo em seu “claustro de recolhimento” em Campo Grande, manteve-se atualizada sobre os

¹⁰ “O acervo cultural de Lídia Baís atualmente está dividido entre o Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO), coleções particulares de familiares e uma sala especial (antigo quarto de dormir) no Centro de Informações Turísticas e Culturais ‘Morada dos Baís’, uma de suas primeiras residências em Campo Grande” (RIGOTTI, 2000a, p. 194)

acontecimentos artísticos que se desenvolviam no Brasil, em sua época. Além disso, estabeleceu profícuas relações com artistas significativos para o contexto das artes plásticas e da modernidade no Brasil do início do século XX.

Todos os documentos escritos e visuais que compõem o acervo de Lídia Baís constituíram importantes fontes para as nossas pesquisas. Foi, justamente, o valioso contato com a documentação e com as obras pictóricas de Lídia Baís que nos revelou a necessidade de elaborar um estudo específico sobre a obra da artista e uma pesquisa que viesse a contribuir com os estudos culturais em Mato Grosso do Sul.

A vida e as obras da artista plástica Lídia Baís despertaram o nosso interesse na segunda metade da década de 1990, quando a artista e suas obras se tornaram um dos principais objetos de pesquisa para a monografia de conclusão do Curso de Especialização em História do Brasil, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Dourados (Rigotti, 2000a). Desde então, dedicamos uma atenção especial à memória de Lídia Baís e aos aspectos estéticos das obras pictóricas da artista para melhor compreender as manifestações plástico-visuais e a presença da estética moderna e contemporânea nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul nas primeiras décadas do século XX. Em 2001, priorizamos os estudos sobre Lídia Baís, quando ingressamos no Programa de Mestrado em História, também oferecido pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Dourados, propondo um trabalho de pesquisa sobre a representação pictórica de Lídia Baís, valorizando as investigações culturais na região atualmente compreendida pelo estado de Mato Grosso do Sul, dentro da terceira linha de pesquisa proposta pelo Mestrado em História, que compreende os estudos sobre História, Identidades e Representação.

O Mestrado em História contribuiu, de maneira significativa, para a nossa formação de historiador, colocando-nos em contato com importantes textos sobre

História e Historiografia, muitos deles inéditos. Dessa maneira, o curso e as disciplinas permitiram a compreensão da História e da Historiografia como ciências interdisciplinares e, principalmente, do fato de que a história-disciplina se encontra no bojo de uma “crise” alicerçada sob o “paradigma da representação”, possibilitando aos pesquisadores de diversas áreas novas perspectivas, novos olhares e novas abordagens em suas pesquisas. O mestrado possibilitou, sobretudo, reflexões sobre a expansão do campo do historiador, o que implicou também “repensar” a explicação histórica, uma vez que as tendências culturais e sociais não podem ser analisadas da mesma maneira que os acontecimentos políticos ou econômicos, pois elas requerem uma análise crítica interdisciplinar.

Com isso, compreendemos que, para a realização dessa nossa pesquisa, intitulada *A intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*, deveríamos buscar aproximação com outras áreas e outras especialidades do conhecimento, pois levamos em consideração que o assunto proposto adentraria questões complexas e específicas de outros campos do saber como, por exemplo, a imagem, o imaginário, a representação pictórica e a intertextualidade; requerendo uma análise intertextual e interdisciplinar com forte contribuição da área das letras e da arte.

Nessa perspectiva, a história e a memória de Lídia Baís é objeto do primeiro capítulo desta dissertação, intitulado de “A excêntrica história de Lídia Baís”. Esse capítulo discorrerá sobre a peregrinação da artista, desde a infância, pelos colégios e internatos religiosos; sobre os estudos artísticos e os contatos de Lídia Baís com artistas significativos da arte brasileira, como Oswaldo Teixeira, Rodolfo e Henrique Bernadelli, Ismael Nery e Murilo Mendes; a viagem da artista à Europa em 1925; a primeira exposição individual, em 1929, na *Polyclínica Geral do Rio de Janeiro*; o retorno definitivo de Lídia Baís a Campo Grande, a pintura dos afrescos na “Morada

dos Baís” ; o casamento de Lúdia; o “Museu Baís” e a clausura voluntária. Ainda nesse capítulo, destacam-se algumas curiosidades sobre as excentricidades da artista, o acervo de Lúdia e suas exposiçõs mais recentes.

No segundo capítulo, demonstra-se a importância que a imagem, o imaginário e a representação pictórica assumem, enquanto documento visual, para a pesquisa histórica nos estudos contemporâneos, particularmente nos estudos direcionados à compreensão das imagens e da representação pictórica na modernidade. Ainda nesse capítulo, destacam-se algumas obras de Lúdia Baís e considerações sobre a temática elaborada pela artista para a construção de seu peculiar imaginário pictórico.

O terceiro capítulo desenvolve um estudo sobre as produções pictóricas de Lúdia Baís, enfatizando o gesto de apropriação da tradição artística ocidental e o diálogo intertextual que a artista empreendeu na construção de seu próprio processo de criação, caracterizando a originalidade de suas pinturas, colagens e desenhos. Nesse momento da pesquisa, analisamos a produção plástico-visual de Lúdia nas diversas práticas e distintos processos de criação da artista, tomando como referencial teórico os conceitos de intertextualidade, antropofagia e apropriação, oriundos da teoria literária. Nessa perspectiva intertextual, evidenciam-se, também, as aproximações estéticas, poéticas e pictóricas da obra da artista, destacando suas relações com artistas do Renascimento e do Barroco europeu, principalmente Leonardo Da Vinci e Pier Paul Rubens; e com outros artistas da arte moderna e do modernismo brasileiro, como Oswaldo Teixeira, Henrique Bernadelli, Murilo Mendes e Ismael Nery.

Na parte final deste relatório de pesquisa, procuramos analisar a importância do gesto intertextual no processo criativo de Lúdia Baís, em um ensaio que traduzisse o resultado da investigação, desde seus objetivos iniciais até sua conclusão final, com a análise dos dados colhidos ao longo do período de desenvolvimento do presente estudo.

Encontra-se, anexo, o acervo documental da artista, composto por reproduções de cartas, manuscritos, capas dos três catálogos *Lembrança do Museu Baís*, do livro *História de T. Lídia Baís* e do livreto com a oração *Ofício da Imaculada Conceição*, imagens fotográficas, imagens de obras pictóricas e outros documentos importantes como constitutivos de fontes.

2 A EXCÊNTRICA HISTÓRIA DE LÍDIA BAÍS

Tudo acaba de repente, sem aviso prévio. Não temos segurança nem mesmo do que somos...

Lídia Baís

Lídia Baís¹¹ é considerada a artista pioneira das artes plásticas em Campo Grande e marco de contemporaneidade no estado de Mato Grosso. Nasceu em 22 de abril de 1900, em Campo Grande¹², hoje capital do estado de Mato Grosso do Sul. Faleceu nesta mesma cidade, aos 85 anos de idade, em 19 de outubro de 1985. Somente a partir de sua morte, é que as obras da artista passaram a ser referências-símbolos das artes plásticas no estado de Mato Grosso do Sul.

Atualmente, as obras pictóricas de Lídia Baís são marcos representativos da presença da arte moderna no Centro-Oeste brasileiro. O período mais significativo na produção cultural da artista situa-se entre as décadas de 1920 e 1930. Durante esse período, Lídia estabeleceu profícuas relações com importantes artistas da arte moderna brasileira, especialmente Murilo Mendes e Ismael Nery; foi aluna, no Rio de Janeiro, de Oswaldo Teixeira e os irmãos Rodolfo e Henrique Bernadelli.

Em 25 de fevereiro de 1925¹³, a artista viajou para a Europa e residiu, por um curto período, em Berlim e em Paris. Em Paris, conheceu e manteve contato com o artista plástico brasileiro Ismael Nery, que, mais tarde, no Brasil, a apresentaria ao poeta

¹¹ Ver ANEXO 1.1

¹² Nessa época, a professora Maria da Glória Sá Rosa destaca que: “Quando Lídia nasceu em 1900, Campo Grande deveria ter cerca de mil habitantes e assemelhava-se a uma grande fazenda à qual chegavam aventureiros de todos os credos e raças, ansiosos para fazer fortuna e ir desfrutá-la em terras mais civilizadas. O sistema de esgoto e iluminação eram precários. Eram precisos vários dias para chegar-se a cavalo, ou de carro de boi a outros centros” (ROSA, 1986, p. 13).

¹³ A esse respeito, ver MARTINS, 1989, p. 54 e MARTINS, 1990, p. 85.

e crítico Murilo Mendes. Ainda em Paris, Lídia conheceu outros artistas, estudou arte e visitou museus, apreciando *in loco* a arte do velho mundo. Por ocasião dessa viagem, Lídia conheceu outras cidades européias, principalmente italianas. Quando retornou ao Brasil, em novembro¹⁴, residiu temporariamente em São Paulo, na casa da irmã Celina, e, posteriormente, foi para o Rio de Janeiro, cidade onde aperfeiçoou seus estudos artísticos e organizou, em 1929, a sua primeira e única exposição individual. Após esse período de estudos no Rio de Janeiro, que durou aproximadamente um ano, Lídia retornou definitivamente para Campo Grande, em 1930. Em 1937, contraiu um matrimônio que teve a duração de apenas cinco dias, sendo anulado em 1940. Na segunda metade da década de 1950, Lídia Baís tentou implantar um ousado projeto em Campo Grande, cujo objetivo, pioneiro, era criar um museu de arte. Como este e tantos outros projetos seus não se realizaram, a partir desse período, Lídia refugia-se em sua residência, à rua 15 de novembro, suposta sede do seu “Museu de Baís”, vivendo neste local até o fim de seus dias, sob uma clausura voluntária.

Lídia Baís nasceu no berço da família Baís, uma das mais abastadas e importantes famílias do antigo estado de Mato Grosso. A família Baís, pioneira de Campo Grande, teve como patriarca Bernardo Franco Baís¹⁵, imigrante italiano que

¹⁴ A esse respeito, ver MARTINS, 1989, p. 54.

¹⁵ O pai de Lídia Baís, Bernardo Franco Baís, pode ser considerado um representante dos novos tempos e dos novos ideais capitalistas que o século vinte passou a anunciar. Como um imigrante italiano, nascido em 1861 na cidade de Luca, região da Toscana, na Itália, Bernardo Franco Baís é o patriarca de uma das famílias mais antigas e importantes de Campo Grande e do estado. Conquistou grande fortuna em Mato Grosso na área comercial de importação e exportação de produtos, transações bancárias, criação de gado bovino, entre outras atividades. Bernardo Franco Baís desembarcou no Brasil em 1876, fixando residência primeiramente em Campinas, estado de São Paulo. Em 1879, chega ao povoado de Campo Grande, localizado no sul do estado de Mato Grosso, onde se estabelece como comerciante. Casou-se, em 1890, com Amélia Alexandrina, filha do casal de fazendeiros portugueses da região de Coxim, Sr. Manoel Joaquim de Carvalho e Sra. Joaquina. Desta união, nasceram nove filhos, dos quais apenas sete sobreviveram: Júlio, Orpheu, Amélio, Bernardo, Celina, Ida e Lídia. A partir daí, estabelecido, Bernardo Baís tornou-se um próspero comerciante, proprietário de várias casas de comércio e terrenos urbanos, e ainda um fazendeiro proprietário de grandes áreas rurais. Bernardo Franco Baís foi também um dos maiores empresários de Mato Grosso nas primeiras décadas do século XX. Como comerciante, comprava no Paraguai e na Europa e vendia os produtos importados em suas “Casas de Comércio” localizadas em Campo Grande e em outras cidades do estado: Apenas um ano após sua chegada ao povoado, Bernardo

chegou a essa região em 1879 e se tornou um dos mais prósperos comerciantes e empresários de Mato Grosso no início do século XX, sendo sócio-proprietário da firma Wanderley, Baís & Cia¹⁶ em Corumbá, com filiais em Aquidauana e em Campo Grande (ANEXO 1.2). Como comerciante, importava mercadorias do Paraguai¹⁷ e da Europa. Bernardo Baís viajou várias vezes com a família para a Europa, um dos centros de abastecimento de suas casas comerciais. Nely Martins relata duas dessas viagens de negócios empreendidas pelo seu avô:

[...] passaram uma temporada na Suíça para reestabelecimento da filha Ida, que contraía pneumonia... Noutra viagem ao velho mundo, Baís alugou uma chácara em Luca, próxima das muralhas que cercavam a cidade. Parecia que ele tentava despertar nos filhos afeição pela sua pátria e sua família. Pretendia, bambém [sic] ensinar-lhes o italiano. Talvez, quem sabe, usasse essa forma de matar a sua própria saudade pelo cotidiano de seu país. A real intenção dessa longa permanência na Itália nunca se soube. Contou-me, um dia, minha mãe que no quintal dessa chácara, que subia pelas encostas de uma colina, havia um pomar, em vários planos, de onde colhiam os mais

Franco Baís foi escolhido para ser o primeiro Juiz de Paz da recém criada freguesia de Campo Grande, em 1880, com apenas 19 anos de idade. Em 1887, foi eleito tesoureiro de uma comissão para a instalação de um novo cemitério no povoado. Em 26 de agosto de 1899, Campo Grande foi elevada à condição de vila e, em 2 de novembro de 1902, foi realizada a eleição para a escolha do primeiro Intendente de Campo Grande, na qual Bernardo Baís foi o escolhido, mas não exerceu o mandato por ter renunciado ao cargo. Em 1904, Bernardo Baís dirigiu a construção da “estrada carreteira” ligando Campo Grande a Aquidauana. De próspero comerciante e fazendeiro, Bernardo Baís tornou-se importante empresário e grande proprietário de terras urbanas e rurais – nessa época as áreas urbanas e suburbanas eram demarcadas pelos próprios interessados, que escolhiam a terra, tomavam posse e estabeleciam nela seus limites como proprietários, ou melhor, como posseiros com direitos reconhecidos. Seus negócios se estenderam até Corumbá, onde se associou ao baiano e vice-cônsul da Bélgica, Francisco Mariano Wanderley, e ao português e vice-cônsul da Argentina Alberto Gomes Moreira. Com essa sociedade, teve início um grande negócio empresarial no sul de Mato Grosso, chamado Wanderley, Baís & Cia. (RIGOTTI, 2000a, p. 152-155).

¹⁶ A sede da Casa Wanderley, Baís & Cia., construída em Corumbá no início do século XX, se transformou num dos principais monumentos arquitetônicos do magnífico complexo do “Casario do Porto”. Até hoje o imponente casarão desperta interesse pela sua beleza e sofisticação, embora tenha sofrido muito com as intempéries do tempo e com o abandono e o descaso por parte poder público que não zela pelo seu maior patrimônio cultural. O complexo arquitetônico do “Casario do Porto”, em Corumbá, é, sem sombra de dúvidas, o maior patrimônio cultural do estado de Mato Grosso do Sul e quiçá um dos mais ecléticos do Brasil. (RIGOTTI, 2000a, p. 157). O “Casario do Porto” foi construído entre o final do século XIX e início do Século XX, como entreposto comercial na estratégica Corumbá, num dos períodos de apogeu da economia em Mato Grosso, após a Guerra com o Paraguai e o reestabelecimento da navegação fluvial na região do Prata. Porém, o porto de Corumbá começou a apresentar sintomas de decadência desde a segunda década do século XX, a partir da desativação da navegação fluvial internacional e do início de uma fase de interiorização para a intensificação da economia em atividades de produção pecuarista no meio rural (Revista MS Cultura, 1985:10).

¹⁷ Conforme Nelly Martins: “Antes das viagens, negociava por cartas e então partia. Nas idas ao país vizinho levava 4, 5 carretas carregadas de farinha, polvilho, fubá, peles e couros curtidos. Na frente, seguia a boiada, também, para negócio. O percurso compreendia Conceição e assunção [sic], de onde os carros voltavam carregados dos mais variados artigos: armarinhos, tecidos, loças [sic], ferragens, cutelaria, sal, papelaria e muitos outros”. (MARTINS, 1990, p. 27)

variados frutos. Após mais de um ano lá estabelecidos, os filhos freqüentando escolas, retornaram a Campo Grande, onde tudo ficara como era antes. (MARTINS, 1990, p. 27-28).

Bernardo Franco Baís possibilitou aos seus filhos esmerada educação e o privilégio de estudarem em bons colégios e internatos no Brasil e no exterior:

Os filhos foram nascendo, crescendo e aumentando o trabalho e a responsabilidade do Casal Franco Baís. As primeiras letras eles aprenderam com o mestre José Benfica, primeiro professor do povoado e que aqui lecionou desde 1895 [...]. Depois de alfabetizados seus filhos, ele procurou novos centros para melhor educá-los. Em uma de suas viagens à Assunção, bom centro de cultura na época, levou consigo as filhas Celina, Ida e Lídia e lá as colocou internas em colégio de freiras salesianas, onde receberam esmerada educação. Júlio e Orphel, os primeiros filhos rapazes, estudaram em Canoas no Rio Grande do Sul, na Suíça e na Inglaterra. Em Londres, freqüentaram o mesmo colégio e a mesma classe do Príncipe de Gales [...]. Amélio e Bernardo, dos homens os mais moços, estudaram em São Paulo e Piracicaba, o primeiro engenharia e o segundo agronomia. (MARTINS, 1990, p. 25).

Desde muito cedo, Lídia Baís iniciou seus estudos e sua “peregrinação” por diversos colégios e internatos religiosos. Com apenas quatro anos, em 1904, acompanhou suas duas irmãs mais velhas, Celina e Ida, que foram estudar o curso regular num colégio salesiano na cidade de Assunção. Segundo sua sobrinha, Nely Martins: “Nesses anos passados em Assunção, interna, Lydia era mais um brinquedo dos adultos, capricho e dengo das freiras e alunas” (MARTINS, 1990, p. 69-70). Entretanto, foi somente com a idade de sete anos, que Lídia começou a sua educação nos colégios internos em que freqüentou, desde o estado do Rio Grande do Sul, passando por São Paulo, até as cidades do Rio de Janeiro e Nova Friburgo. Essa “peregrinação educacional” pelos internatos e escolas tradicionais durou aproximadamente dez anos, mas a educação artística de Lídia Baís foi concluída (ou interrompida?) somente quando a artista voltou definitivamente para Campo Grande, em 1930.

Em sua narrativa, *História de T. Lídia Baís*, sob o pseudônimo de Maria Tereza Trindade, Lídia Baís evidencia que não gostava dos colégios e nem se acostumava com os internatos que frequentou durante o seu processo educacional, pois, segundo a autora, “[...] nunca tinha diversões nos colégios nem fora deles [...]” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 12). Insatisfeita com os internatos em que estudara, Lídia reclamava que:

[...] quando ia se acostumando em um colégio o seu pai lhe mudava de colégio, e como era muito sensível, chorava as ocultas pelo procedimento de seu pai, não o querendo contrariar sofria calada, e logo o pai arrancou-a de novo e internou-a em Nova Friburgo, (noutro colégio de irmãs), Lídia estranhou muito o frio e logo adoeceu [...]. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 13).

Sobre um colégio em que estudou, na cidade de Itu, Lídia afirma que “não gostava em absoluto”, pois “era um lugar também muito frio”. Nesse colégio, considerado “muito severo”, Lídia Baís “começou a fazer de mais doente do que realmente era, não comia para ver se alguém se compadecia dela [...]”. Em seu relato, a artista destaca que, infelizmente, seus planos se frustraram e ela teve que comer escondida para saciar a fome: “Como ela visse que ninguém se incomodava com aquilo, ela foi diversas vezes ao refeitório escondida para comer pão para saciar a fome que sentia” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 13). Depois dessa experiência frustrante em Itu, Lídia foi transferida para o único colégio interno de que, aparentemente, gostou: o “Colégio d’Oiseaux (Colégio dos Passarinhos ou Santo Agostinho) na rua Caio Prado em São Paulo” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 13). Desse colégio, Lídia informa que gostou, principalmente, porque “era francês” e “a sua professora de desenho Mére Anhesse, chamava Lídia de *Humilité en personne* (humildade em pessoa), pois a acha muito humilde, sempre retraída, pouco comunicativa, não arrumava quasi [sic] amigas” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 13-14). Em seu livro, Lídia Baís informa, ainda, que ela e sua irmã Ida foram transferidas novamente e passaram a estudar no colégio “Imaculada

Conceição”, no Rio de Janeiro. Segundo Lídia, o colégio Imaculada Conceição, “[...] era mais um pensionato em Botafogo, ela com sua irmã Ida estudavam em casa com professores particulares e podiam sair se quisessem” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 14).

Embora rejeitasse a maioria das escolas em que estudou, foi nelas que Lídia Baís descobriu o gosto pela arte e o prazer da atividade artística por intermédio das aulas de desenho, pintura, música, piano e outras que faziam parte da estrutura curricular dessas instituições educacionais. Foi em torno do ano de 1916, ainda em colégio interno, que Lídia fez o seu primeiro desenho, intitulado de “Estudo”, representando o retrato de uma singela menina acariciando e alimentando com uvas um passarinho¹⁸ (ANEXO 1.3).

Segundo a professora Maria da Glória Sá Rosa: “Lídia peregrina por diversos internatos, onde ensinam a ser submissa, passiva, conformada, lições que rejeita, ansiosa de ser ela mesma, capaz de determinar seu próprio destino” (ROSA, 1986, p. 13).

Foi somente a partir da década de 1920, entre 1928 e 1929, que Lídia Baís iniciou sua educação artística, quando estudou no Rio de Janeiro e freqüentou, em Copacabana, as aulas de pintura no ateliê dos irmãos Rodolfo e Henrique Bernadelli, que, na época, já eram artistas conceituados no Brasil. Nesse mesmo período, Lídia também freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes e estudou com o professor Osvaldo Teixeira, outro conceituado artista brasileiro. Os estudos com esses artistas e mestres contribuíram de maneira significativa, para a formação artística de Lídia Baís, principalmente porque várias pinturas da artista, os retratos e as paisagens, em particular, apresentam muitas influências de seus professores.

¹⁸Essa imagem foi utilizada para ilustrar a capa de um dos três catálogos da artista, que trazem por título “Lembranças do Museu Baís”, editados, provavelmente, na década de 1960.

Oswaldo Teixeira, premiado artista carioca, foi professor de Lúcia Baís na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, entre 1928 e 1929. Conforme Nely Martins, Oswaldo Teixeira seria ainda um possível pretendente de Lúcia, pois:

[...] este era um jovem bonito quando Lydia o conheceu. Seguiu a linha acadêmica mostrando, porém, talento. Como professor alcançou sucesso. Basta se verem três trabalhos de sua aluna para avaliar o seu quilate. O retrato de Lydia pintado por ele é também uma bela tela. Estampa no óleo a beleza do modelo. No mesmo deixou dedicatória amiga. Pelo que sempre ouvi contar, foi ele mais que amigo seu. Perdidos um pela beleza do outro, envolvidos pela arte e talento que possuíam, nem se perceberam de que havia entre ambos um amor platônico que desapareceu quando cada um tomou seu rumo. Ficou um cheiro de doçura, de saudade e de mistério. Mistério que deve ter sido cultivado por Lydia. (MARTINS, 1990, p. 95).

Na época em que Oswaldo Teixeira¹⁹ foi professor de Lúcia Baís, o artista exerceu sobre a aluna uma influência significativa, principalmente sobre alguns de seus retratos, que trazem características pictóricas da obra de seu mestre. Lúcia Baís explora,

¹⁹ Pintor, professor, crítico e historiador de arte. Oswaldo Teixeira do Amaral, nasceu na cidade do Rio de Janeiro/RJ, em 1905, e faleceu em 1974. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro com Argemiro Cunha e Eurico Alves e na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) com Rodolfo Chambelland e João Batista da Costa. Em 1924, recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes, e no ano seguinte viaja para a Europa. Na década de 30, passou a lecionar desenho na Enba e no Instituto Nacional de Educação (1932 a 1937), sendo professor de Fayga Ostrower; e ocupou o cargo de diretor do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (1937 a 1961). Como escritor, destacou-se pela publicação de *Getúlio Vargas* e a *Arte no Brasil* (1940) e no prefácio do livro de Reis Júnior, *História da Pintura no Brasil* (1944). Em 1973, ganhou uma retrospectiva na Galeria Grupo B, no Rio de Janeiro. Entre as mostras de que participou, destacam-se: Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, entre 1918 e 1938 (Medalha de Bronze, 1921; Grande Medalha de Prata, 1922; Prêmio Viagem ao Estrangeiro, 1924; Medalha de Ouro, 1927; Medalha de Honra, 1938); Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, entre 1938 e 1974 (Pequena Medalha de Prata, 1938; Pequena Medalha de Ouro, 1939; Prêmio Interventor Federal, 1945; Grande Medalha de Ouro e 1º Prêmio Interventor Federal, 1946; Prêmio Aquisição, 1953, 1956 e 1962; Medalha de Honra, 1957; Prêmio Prefeitura de São Paulo, 1959; 2º Prêmio Governo do Estado, 1963, 1956 e 1973); Oswaldo Teixeira em 3ª Dimensão: Vida, Obra e Época, no Museu de Armas Ferreira da Cunha, Rio de Janeiro, 1975. Segundo José Roberto Teixeira Leite: “Oswaldo Teixeira, que praticou todos os gêneros, possui um desenho correto. Mas, dotado de uma visão convencional e reacionária da arte, prorrogou, até bem adentrado o séc. XX, certo tipo de sensibilidade pictórica que remete diretamente ao séc. XIX e mesmo ao séc. XVIII, praticando uma pintura faisandée e alambicada, que não raro resvalou para o Kitsch. Ficaram conhecidas, mais do que suas obras, suas constantes invectivas contra a arte moderna, e contra Portinari e Picasso em especial”. (LEITE, 1988). Para Maria Amélia Bulhões Garcia: “Oswaldo Teixeira tanto repetiu: ‘não sou acadêmico’, que cansou. Rara era a vez, ainda na mocidade, em que ele não se insurgia contra sua inclusão entre os acadêmicos. Na realidade, mesmo mais tarde, já ‘consagrado acadêmico’, negaria essa ‘consagração’ errônea, sem fundamento face ao que pintava. Ele sabia que não observava sem acrescentar, omitir e, principalmente, criar detalhes não existentes nos modelos. A cor da pele, por exemplo, das suas figuras, segundo Vianna Moog, conhecedor dos museus europeus e americanos, ‘é sem igual em todo mundo’. O acadêmico, ocupante de uma cadeira na Casa de Machado de Assis, não escondia sua admiração por Oswaldo Teixeira. Dizia com a autoridade e franqueza que o caracterizam: ‘É o maior pintor de pele do mundo!’ [...]”. (GARCIA, 1983). (<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003>).

em pelo menos três de suas obras, o mesmo procedimento pictórico-composicional que Oswaldo Teixeira utilizou para pintar o retrato da artista, denominado de “Lydia” – obra esta que foi presenteada à artista pelo próprio autor. A nítida influência do mestre pode ser percebida em diversas pinturas da artista, reproduzidas no catálogo *Lembrança do Museu Baís: pinturas de T. Lídia Baís*, sobretudo no auto-retrato “Lídia Baís (Simbolizando a Trindade)”, no retrato “Ida Baís (Simbolizando a Esperança)”, no retrato da outra irmã “Celina Baís (Simbolizando a Fé)” (ANEXOS 1.5 e 3.1) e nos retratos dos irmãos “Julio Baís” e “Orfeo Baís” (ANEXO 3.1).

Os irmãos Rodolfo²⁰ e Henrique Bernardelli²¹ foram os primeiros professores de Lídia Baís e, talvez, os primeiros artistas a lhe apresentar os segredos da

²⁰ Rodolfo Bernardelli, escultor brasileiro, nasceu em Guadalajara, México, a 18 de dezembro de 1852, e morreu no Rio de Janeiro a 7 de abril de 1931. Aluno premiado da Academia Imperial de Belas Artes (1870), estudou em Roma (1876-1885) e, de volta ao Brasil, ocupou a cadeira de escultura estatutuária da Academia Imperial de Belas Artes (1885-1910) e foi o diretor da Escola Nacional de Belas Artes no período de 1890 a 1915, reformando, nesse período o ensino artístico no Brasil. (MIRADOR, 1976, p. 1661).

²¹ Pintor e desenhista, Henrique Bernardelli nasceu em Valparaíso, Chile, em 1858. Faleceu na cidade do Rio de Janeiro/RJ, em 1936. Mudou-se para o Rio de Janeiro por volta de 1865, acompanhando seus pais, que são convidados a ser preceptores das princesas imperiais. Em 1870 matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes, Aiba, onde é aluno de Victor Meirelles, Zeferino da Costa e Agostinho da Motta, entre outros. Derrotado por Rodolfo Amoedo, no concurso para o prêmio de viagem a Europa, em 1878. No ano seguinte viajou para a Europa por conta própria. Permaneceu sete anos em Roma e nesse período estuda no ateliê de Domenico Morelli. De volta ao Brasil, em 1886, realizou a primeira individual, na Academia Imperial, expondo *Tarantela*, *Maternidade* e *Messalina*, entre outras. No início da década de 1890 realizou a pintura de painéis para a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal, no Rio de Janeiro, e para o Museu Paulista, em São Paulo. Na Exposição Geral de Belas Artes de 1916, recebeu medalha de honra pela execução de 22 medalhões em afresco. Essas obras adornam a fachada do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Como professor, lecionou na Enba e em sua residência. Entre seus alunos destacam-se Lucílio de Albuquerque, Georgina de Albuquerque, Eugênio Latour, Hélios Seelinger e Arthur Timótheo da Costa. Em 1931, um grupo de alunos da Enba criou, no porão da instituição, um ateliê livre de pintura, denominado Núcleo Bernardelli, em homenagem aos irmãos Henrique e Rodolfo. Segundo Edson Motta: “Bernardelli foi o primeiro pintor brasileiro a extrair todos os fundamentos de sua experiência artística dos processos, hábitos técnicos e cores da pintura italiana praticada por muitos artistas do século XIX [...]. O sentido do primado conferido à objetividade sem concessões a sentimentalismos a despeito do tema que, em outro pintor, poderia dar margem a divagações psicológicas ou a pieguismos vulgares. A reflexão em torno de temas não era de seu feitio. Suas vivências refletiam e desdobravam-se em suas pinturas sacras ou profanas, ao contato com o modelo real sem maiores compromissos com o transcendental, no primeiro caso, e sentimentalismo no outro. A constituição psicológica e a formação emocional de Bernardelli era a do homem que conferia primado à matéria. Sua consciência e sua arte só tinham compromissos com os efeitos que ele admitia como realidade. E uma realidade sólida e bem estruturada sob a qual, pintando, não empregava recursos de tonalidade tênue, transparências ou reflexos de efeitos ligeiros e fáceis. Aplicava tintas em plena pasta e pinceladas marcadas, acompanhando, o mais das vezes, o movimento das formas representadas e conseguindo dessa forma uma evidente sensação de volume” (MOTTA, 1979). Segundo Quirino Campofiorito “[...] após

representação pictórica e uma nova maneira de ver a arte. Esses dois artistas, ainda no final do século XIX, quando estudavam na Academia Imperial de Belas Artes, já apresentavam, em suas obras, alguns traços da “modernidade artística” e chegaram a propor um novo método de ensino para a recém criada Escola Nacional de Belas Artes, quando Rodolfo Bernadelli foi diretor. Os irmãos Bernadelli, tendo em vista sua importância e relevância para a renovação do ensino da arte no Brasil, foram homenageados por um grupo de artistas plásticos que se formou no Rio de Janeiro, em 1931, denominado “Núcleo Bernadelli”,²² que apresentava, entre seus principais

oito anos de estudo em Roma, Henrique Bernardelli [...]. Impõe-se de pronto e sem despertar polêmica sobre a obra que trazia e a marcante personalidade que demonstrava, a não ser por parte de alguns críticos mais limitados. Estranhavam estes, as influências que traziam da pintura italiana do fim do século [...]. Sucedia apenas que Henrique Bernardelli escapava àquele semblante do oficialismo artístico de Paris, que conformando tudo o que poderia ser admitido, como pintura válida em nosso meio, acabara, por força do hábito, a assemelhar-se a uma condição marcante da criatividade nacional. [...]. O que havia de mais particular na obra trazida pelo jovem pintor recém-chegado era o aspecto de uma pintura nova para o que aqui se conhecia. Não exatamente a diferença de um academismo francês, em relação a outro italiano, mas principalmente pelo artista desfazer-se de preocupações técnicas e estéticas conservadoras e abrir uma nova visão para a pintura [...]. Logo se deixa perceber, nas telas trazidas por Henrique, que muito havia de popular, de tendência a acentuar a naturalidade das coisas, dos fatos, enfim uma visão subordinada às sugestões diretas da natureza, o que exigia desprendimento técnico e capacidade de improvisação para o domínio sobre novos efeitos visuais”(CAMPOFIORITO, 1983). Para Gonzaga Duque: “Bernardelli é um robusto moço dotado de talento omnímodo e, por hereditariedade, de verdadeiro sentimento artístico. Os seus trabalhos inculcam um temperamento irrequieto, nervoso, sôfrego de impressões, uma dessas organizações atléticas, munidas de espátulas largas, forte peito, músculos desenvolvidos e reforçados pelo higiênico exercício das caminhadas ao ar livre, pelo alto das montanhas. A sua obra é vigorosa, original, cheia de calor, cheia de ousadia. Cheia de ousadia! sim, porque ela é nova, porque ultrapassa os arruinados sistemas da confecção acadêmica, porque faz sentir o caráter essencial do objeto, segundo a expressão de H. Taine; porque comove e é pessoal e é verdadeira. Veja-se um quadro de mestre, qualquer dos ‘nossos mestres’ e enquanto a obra deste consegue, unicamente, da nossa atenção um qualificativo, algumas vezes destilado pela complacência; a obra daquele nos impressiona, nos desperta alguma emoção nova, nos provoca admiração ou ódio. Eis onde está a superioridade do artista” (DUQUE, 1995). (<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003>).

²² Os artistas do Núcleo Bernadelli, não mais aceitavam os princípios tradicionalistas que predominavam no ensino de arte no Brasil, principalmente na Escola Nacional de Belas Artes, que ainda era regida pelas idéias da Missão Artística Francesa de 1816. Segundo Proença: “Esse grupo carioca formado por Ado Malagoli, José Pancetti, Milton Dacosta, entre outros, recebeu o nome de ‘Núcleo Bernadelli’, em homenagem aos irmãos Rodolfo e Henrique Bernadelli que, no final do século XIX, haviam contribuído para a renovação da arte brasileira” (PROENÇA, 1991, p. 241). Fundado no Rio de Janeiro, em 1931, o “Núcleo Bernadelli” nasceu em oposição à estrutura acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, mantendo-se atuante até 1942. Para o crítico de arte Frederico Morais: “A atuação do Núcleo Bernadelli nesse período foi decisiva para a afirmação da arte moderna no Brasil, pois contribuíram para a criação de uma Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes, em 1941, e dez anos mais tarde, o próprio desdobramento do Salão em dois (um só para a Arte Moderna)” (MORAIS, 1991, p. 119).

objetivos, “[...] exercitar a arte, estudar e aprender para poder ocupar um espaço profissional” (MORAIS, 1991, p. 119).

Os artistas do Núcleo Bernadelli apresentaram sua arte ao público da época, e, ainda, tentaram renovar o ensino acadêmico da arte na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Além disso, o Núcleo Bernadelli também foi o responsável pela conquista do espaço para a arte moderna nos certames artísticos oficiais, não somente em 1941, no Salão Nacional de Belas Artes, mas, sobretudo, para a conquista do espaço definitivo da arte moderna no Brasil.

Nessa época, Lídia já estava residindo em Campo Grande e não se verifica o contato com artistas do grupo ou a sua participação nas exposições, propostas e iniciativas do “Núcleo Bernadelli”. Mas o contato e as relações de Lídia Baís com os irmãos Bernadelli, particularmente Henrique, podem ser conferidos, tanto nos “documentos” escritos, os quais fazem constantes referências a eles, quanto na obra da artista, que evidencia próximas relações estéticas com os mestres e amigos do Rio de Janeiro – principalmente em algumas pinturas de retratos, paisagens e naturezas-mortas. No catálogo intitulado *Lembrança Museu Baís: sala das fotografias* é publicada uma foto de Henrique Bernadelli em seu ateliê, acompanhada da inscrição: “À minha muito estudiosa discípula Lídia Baís, seu mestre” (ANEXO 1.4). Em *História de T. Lídia Baís*, a autora ressalta que, por ocasião da viagem à Europa, o professor Henrique Bernadelli foi consultado por seu pai, respondendo-lhe que Lídia “[...] de qualquer maneira só terá que aproveitar muito, visitará os museus da Itália, Roma, Paris (o Louvre), Alemanha, Berlim, Munich [sic], etc. não deixará de lhe ser muito útil [...]”. Somente após essa consulta foi que o pai de Lídia consentiu na viagem e mesmo “[...] intristecido [sic] com aquela resposta do professor regressou a São Paulo

[sic], deixando o Dr. Vespasiano, seu genro, e a família no Rio, a fim de resolver a viagem [...]” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 15).

Em 25 de fevereiro de 1925, Lídia Baís viajou para a Europa acompanhando a sua irmã Celina e o cunhado Vespasiano Barbosa Martins²³, que foi aprimorar seus estudos de medicina com um aperfeiçoamento em cirurgia, na Alemanha e na França. Desembarcaram em Hamburgo e seguiram para Berlim, onde residiram durante sete meses. Em Berlim, Lídia estudou línguas, aprimorou seus conhecimentos artísticos, estudando pintura e freqüentando ambientes culturais. Ainda em Berlim, Lídia e a sua família conheceram Ademar de Barros, de quem se tornaram amigos. Segundo Nelly Martins, “Lídia não deixou de mostrar seus encantos e teve um pequeno flerte com Ademar de Barros” (MARTINS, 1990, p. 85). Essa amizade de Lídia e da família Vespasiano Martins com Ademar de Barros, pode ser conferida em três reproduções de fotografias tiradas em Berlim, na Alemanha, publicadas no catálogo *Lembrança: sala das fotografias*. Em duas dessas fotografias, Lídia aparece retratada juntamente com mais nove pessoas, entre elas, Paiva Ramos, Ademar de Barros e seu irmão, Vespasiano Martins, sua esposa Celina e a filha Célia (ANEXO 1.6). Na outra foto

²³ Nelly Martins escreve, em seu livro *Vespasiano meu pai*, que: “Vespasiano era o caçula de 14 irmãos. Nascido e criado na fazenda Campeiro, região de Rio Brillhante (MS), foi o único que satisfez o sonho do pai, Henrique José Pires Martins. Vespasiano decidiu estudar e se fazer médico. Para tanto, o pai vende ‘uma boiada de 1304 cabeças’ e segue, em outubro de 1902, com dois filhos, Vespasiano e José, e dois sobrinhos, João e Henrique, para Uberaba, onde estudarão. Interno em colégio marista ficou em Uberaba. Continuou seus estudos, em Cuiabá, onde terminou o ginásio no Colégio São Gonçalo, dos salesianos, em 1909. Em 1910, ‘sempre com o apoio do pai’, já está na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, na Praia Vermelha” (Martins, 1989:37-48). Para a professora Marisa Bittar, Vespasiano talvez fosse “[...] a primeira e mais forte expressão de um grupo e lideranças políticas que emergiu no sul de Mato Grosso no final dos anos 20, um personagem, segundo Demóstenes Martins, de ‘singulares atributos de condottiere’, tornou-se o símbolo da divisão do estado. Primeiro médico sul-mato-grossense, formado no Rio de Janeiro em 1915, clinicou em Campo Grande, onde foi pioneiro na prática de cirurgia. Em 1925, após vender os bens que possuía, partiu para a Europa para nela se especializar. No retorno trabalhou em São Paulo até 1929, quando regressou a Campo Grande, a pedido de amigos que o chamaram para participar de campanhas políticas que renunciavam os acontecimentos de 1930. A contar dessa data, sua vida se dividiu entre a medicina e a política. Realizada a Revolução de 1930, Vespasiano foi nomeado prefeito pelo Interventor Arthur Antunes Maciel, em junho de 1931 e, estando no exercício desse cargo é que foi empossado por Klinger, em julho de 1932, para a chefia do governo constitucionalista de Mato Grosso. Note-se que, até então, não havia relação nenhuma entre Vespasiano e a causa divisionista”. (BITTAR, 1997, p.125-126).

publicada, Lídia está retratada ao lado de Ademar de Barros, somente com a irmã Celina e a sobrinha Célia. (BAÍS, [ca. 1960]d, p. 8-9). Além dessas, Lídia publica também, no mesmo catálogo, mais duas fotografias tiradas em Berlim: uma tirada em frente a um monumento escultórico sem referência, com Celina e Célia, e a outra numa praça em frente a um monumento arquitetônico (BAÍS, [ca. 1960]d, p. 47-49).

Após a estada em Berlim, a família toda se transferiu para Paris, onde permaneceu por quatro meses. Neste período, Lídia continuou os estudos de alemão, começou a estudar a língua francesa e iniciou um novo curso de pintura. Nessas aulas de pintura, conheceu e se tornou amiga de Ismael Nery²⁴, um dos precursores do surrealismo no Brasil e importante artista do movimento modernista brasileiro. Ainda em Paris, Lídia entrou em contato com as vanguardas artísticas européias, principalmente através desses cursos realizados e em suas visitas aos museus, exposições e galerias de arte. Encerrada a fase de estudos, a família toda realizou uma viagem de turismo pela Europa. Destacando essa viagem turística pelo continente europeu, Nelly Martins relata que:

Vespasiano, depois de 7 ou 8 meses de estudo, fez uma viagem inesquecível. Visitaram algumas cidades da Alemanha, outras na França, atravessaram a Suíça e permaneceram muitos dias na Itália, país que cativou não só ele como Celina, minha mãe, filha de italiano. Visitaram Milão, Turim, Gênova, Florença, Veneza, Piza, Roma, Nápoles, Sorrento, Pompéia, Capri e Anacapri. (MARTINS, 1990, p. 87).

²⁴ Ismael Nery, pintor e desenhista brasileiro, nasceu em Belém PA em 1900 e morreu no Rio de Janeiro de 1934. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1918, e a Académie Julien em Paris, em 1920. Ismael Nery é uma figura isolada que exerceu uma função de atualização na década de 1920 da arte brasileira. Se a maior parte dos artistas brasileiros absorveu, sobretudo o Expressionismo e o Cubismo, além do Futurismo e Dadaísmo, Ismael Nery deslocou-se no sentido do Surrealismo, através da obra de Chagall, que conheceu durante a segunda viagem à Europa, em 1927. Ismael Nery é considerado como o pioneiro do Surrealismo no Brasil. Sua pintura vai de cubista-expressionista a surrealista, gênero que inaugura no Brasil. Apresenta influência de Chagall. Sem ter alcançado sucesso em vida, sua obra vem sendo atualmente revalorizada. Foi incluído na sala especial do surrealismo e arte fantástica (Bial de São Paulo, 1965) e em 1966 a Petite Galerie (RJ) organizou retrospectiva de sua obra. Figurou no V Resumo de Arte do Jornal do Brasil (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967). Obras de Ismael Nery fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (MIRADOR, 1976, p. 1671-1672).

Sobre a inesquecível viagem à Europa e a lembrança de Paris, Lídia Baís teceu alguns comentários, anos mais tarde, em entrevista concedida em 1980 à professora Maria da Glória Sá Rosa: “Em Paris, andava sem medo por toda parte. Atravessava as ruas da margem esquerda e da margem direita do Sena com a segurança de quem é dono do mundo. Convivia com artistas, freqüentava o meio social da época” (ROSA, 2001, p. 18).

Após o período de estudos e turismo na Europa, Lídia Baís retornou ao Brasil em novembro de 1925, residindo primeiramente em Campo Grande. Foi nessa época que conheceu o poeta mineiro e crítico de arte Murilo Mendes, provavelmente apresentado à artista por Ismael Nery e sua mãe, “Irmã Verônica”, que eram tanto amigos de Lídia quanto de Murilo, facilitando e proporcionando o encontro. Esse encontro de Lídia Baís e a correspondência com Murilo Mendes são evidenciados pela artista, na publicação de algumas fotos no seu catálogo *Lembrança do Museu Baís: sala das fotografias*, e na publicação de quatro cartas de Murilo Mendes em seu livro autobiográfico *História de T. Lídia Baís*. As duas primeiras cartas reproduzidas no livro são destinadas a Lídia Baís, sendo que uma das cartas é enviada em 16 de maio de 1930, do Rio de Janeiro, e a outra é enviada em 18 de setembro de 1930, de Juiz de Fora (ANEXOS 2.4.1 e 2.4.2). A terceira carta publicada é endereçada a uma pessoa chamada René – provavelmente René Thiolier, um dos organizadores da Semana de 22 – e é datada de fevereiro de 1930. Nessa carta, Murilo recomenda uma exposição de Lídia em São Paulo e incumbe “René” de “apresenta-la [sic] em alguns jornais e a alguns críticos ou escritores decentes” (ANEXO 2.4.3). A quarta e última carta publicada destina-se a Mário de Andrade. Nela, Murilo também pede a Mário que oriente Lídia Baís na exposição que pretende fazer em São Paulo, informando que ela “[...] é uma interessantíssima artista brasileira e universal que pretende honrar a cidade

de S. Paulo fazendo aí uma exposição de quadros. Tenho certeza que você poderá orientá-la na exposição. Esta é a razão desse bilhete”. Ainda nessa carta Murilo afirma que os assuntos que a artista gosta de pintar “[...] transbordam do simples interesse pictural, alguns deles inédito [sic] numa mulher” (ANEXO 2.4.4). (TRINDADE, [ca. 1960], p. 42-46).

Quando Lídia regressou de sua viagem à Europa, estava inconformada em voltar para Campo Grande e manifestou seu desejo de estudar no Rio de Janeiro, desta vez fora de internatos, sendo, porém, impedida pela família, principalmente pelos irmãos, que:

[...] pelo jeito não estavam contentes com ela! ...Não a protegeram de forma alguma para Lídia continuar os seus estudos, mas como o seu irmão Aydano mais novo devia voltar aos estudos no Rio e Lídia estava no seio da família a espera de poder voltar ao Rio para continuar seus estudos. Mas os seu pais e irmãos não queriam que Lídia voltasse e se opunham, tratando-a com rispides [sic], depois de a terem bem dizer criado fora de casa desde [sic] seis anos nos colégios. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 15-16).

Para a frustração de Lídia, o irmão Aydano, que prometera realizar o seu sonho de voltar para o Rio de Janeiro, caiu gravemente doente e foi desenganado pelos médicos. Bernardo Franco Baís contratou um trem especial e foi para São Paulo com toda a família, na tentativa de salvar o filho, que, infelizmente, veio a falecer (TRINDADE, [ca. 1960], p. 15-16).

Ainda em São Paulo, vinte dias após a morte do irmão, Lídia Baís, influenciada pela “empregada Ludovina”, planeja e executa uma fuga cinematográfica para o Rio de Janeiro, pondo em prática o seu desejo de ir para a cidade que era o seu “destino”:

{...} ela²⁵ era espírita e combinou para descer as malas de Lídia pela janela nas cordas e passar para uma vizinha turca a fim de Lídia embarcar de madrugada, isto era à rua Maestro Cardim em São Paulo, residência do Dr.

²⁵ Aqui, Lídia Baís refere-se à empregada Ludovina.

Vespasiano Martins. A esposa do Dr. Vespasiano, irmã de Lídia, vendo as malas com os rótulos pregados, disse-lhe: você está com jeito de querer viajar, mas daqui não sairás, sob pena de mandar castiga-la [sic] com surra, e Lídia lhe respondeu, pois eu vou sair e assim o fez, depois de uns três dias de sua irmã ter lhe falado aquilo saiu, dormiam todos ainda de madrugada, às três horas mais ou menos, Lídia fez uma carta pedindo perdão a sua mãesinha do que resolvera fazer e entregou a empregada Ludovina que guardou na gaveta da mesa da cozinha e assim que a mãe da Lídia se levantou a Ludovina lh e entregou a carta. Lídia já esta correndo pelo trem Cruzeiro do Sul, inexperiente [sic] de tudo, mas ela foi pela intuição divina que recebia. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 17-18).

Chegando à cidade do Rio de Janeiro, Lídia hospedou-se no Hotel Hadock Lobo, local onde residiu por aproximadamente oito meses. No dia seguinte à fuga, seu irmão Amélio, “a mando do pai”, foi ao Rio e tentou trazer Lídia de volta, mas, como esta se recusou a voltar, a família cortou-lhe os recursos (TRINDADE, [ca. 1960], p. 19).

Após a temporada de oito meses no Hotel Hadock Lobo, Lídia se transferiu para a Associação das Moças Brasileiras, na rua São José, que era uma pensão mais barata e ficava mais perto de Copacabana, onde estudava. Algum tempo depois, por indicação do Dr. Cézar Galvão – médico de Mato Grosso e amigo, que morava no Rio nessa ocasião –, Lídia Baís divide com uma outra hóspede da pensão, chamada Iolanda, um apartamento no bairro Cinelândia. Lídia, descontente com o procedimento de Iolanda, passou a morar sozinha no apartamento. Nesta ocasião, em que ficou morando sozinha no apartamento, Lídia informa que “[...] arrumaram-lhe uma negrinha para varrer e zelar do mesmo”, e que agora podia se dedicar “[...] a estudar música, pintura e muito se preocupava com religião” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 21).

Foi nessa época que Lídia Baís voltou a estudar em Copacabana com os professores Henrique e Rodolfo Bernadelli. Estudou também, por algum tempo, na Escola Nacional de Belas Artes, com o professor Oswaldo Teixeira. Como seus recursos estavam ficando escassos, passou a estudar somente em Copacabana com os

professores Bernadelli, pois “êstes eram mais condescendentes [sic] e esperavam os pagamentos atrasados de Lídia” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 20).

Em dezembro de 1929²⁶, Lídia organizou e realizou a sua primeira e única exposição individual, que aconteceu na *Polyclínica Geral do Rio de Janeiro*, situada na avenida Rio Branco, centro da cidade do Rio de Janeiro.

A realização dessa exposição de Lídia Baís decorreu da iniciativa do professor Henrique Bernadelli e contou também com a ajuda e a colaboração da secretária do mestre, Roladina Sete: “[...] falou com seu mestre, Henrique Bernadelli, e êste lhe apresentou para fazer exposição de pinturas dos seus quadros na Policlínica do Rio de Janeiro, êle levou como secretária, Roladina Sete [...]” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 22). Lídia informa, ainda, que realizou a exposição “com muita dificuldade”, pois “o seu recurso era pouquinho que o Dr. Vespasiano lhe dera, assim mesmo lhe roubaram no hotel, isto foi um choque para Lídia, a exposição durou apenas dez dias” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 22).

A exposição individual de Lídia Baís, que durou apenas dez dias, principalmente pela falta de recursos financeiros, foi encerrada no dia 12 de dezembro de 1929. Apesar de muitas dificuldades, Lídia conseguiu, para a época, um relevante destaque na imprensa carioca, principalmente do Jornal “O Globo” e do Jornal “O Combate”, ambos datados de 12 de dezembro de 1929 (ANEXO 1.7).

No Jornal “O Globo”, sob o título de “Uma jovem pintora patricia: Encerramento de sua exposição de arte”, pode-se ler: “A interessante exposição da senhorita Lídia Baís, que attraiu ao salão da Polyclínica Geral, selectos visitantes, acaba de ser encerrada, tendo a gentil expositora grangeado excellent destaque”. Esse jornal

²⁶ Somente a título de ilustração, nesse mesmo ano de 1929, o artista plástico e amigo de Lídia Baís, Ismael Nery também realiza exposição individual no Pálace Hotel do Rio de Janeiro e Tarsila do Amaral inaugura a sua primeira individual no Brasil (Belluzzo,1990:311).

traz, ainda, outras informações importantes referentes à exposição, revelando, por exemplo, que Lídia Baís “exibiu numerosos quadros em pastel, crayon, aquarella e óleo” que são “originaes e revelladores de seu talento artístico”. Sobre as obras, o jornal tece uma pequena “crítica”, elogiando a “demonstração” que a artista faz na exposição de sua “aptidão artística”, reconhecendo a obra de Lídia como “uma pintura de futuro promissor”. O jornal “O Globo” informa, também, que a artista pretendia realizar uma outra exposição em São Paulo: “A senhorita Lídia Baís partirá amanhã para S. Paulo, onde vae [sic] fazer uma exposição de seus trabalhos” (UMA JOVEM..., 1929).

Embora essa exposição em São Paulo nunca tenha sido realizada, contrariando o desejo de Lídia, a intenção da artista também está registrada, como vimos, nas cartas de Murilo Mendes para René e para Mário de Andrade. Na carta destinada a Mário de Andrade, datada de 02 de janeiro de 1930, a intenção de Lídia de realizar a exposição na capital paulista é confirmada, uma vez que o objetivo principal da carta era justamente informar sobre a exposição da artista na capital paulista, e pedir a “orientação” de Mário de Andrade para a realização do evento (ANEXO 2.4.4).

O Jornal “O Combate”, por sua vez, na matéria intitulada “Uma exposição de arte”, enfatiza que Lídia Baís era “uma jovem artista patrícia, que vem se impondo pela sua habilidade e decidida vocação para a pintura”. O artigo informa, ainda, que Lídia “espõe [sic] grande número de quadros”, mencionando que “alguns” de seus quadros apresentam “valor real, muitos outros são de “idéia original” e “alguns mesmo extravagantes”, mas que “no conjunto, porém, agrada, e deixa a impressão de que a senhorita Baís, poderá muito em breve, apresentar trabalhos de maior fôlego” (UMA EXPOSIÇÃO..., 1929). Como podemos perceber, esse texto do Jornal “O Combate” é revelador do preconceito do próprio jornal (ou do jornalista) com a arte moderna

naquela época, indicado pelos adjetivos utilizados – “original” e “extravagante” –, para descrever e “criticar” as obras de Lídia.

A exposição de Lídia Baís no Rio de Janeiro contou com a presença de vários artistas e personalidades importantes da época, como Povina Cavalcanti e o próprio Murilo Mendes. Esse fato pode ser conferido na fotografia do *vernissage* da exposição, publicada no catálogo *Lembranças do Museu Baís: sala das fotografias* (ANEXO 1.6), e no “Livro de Ouro”, que registra a presença dos ilustres visitantes no evento. Na primeira página desse “Livro de Ouro”, o poeta mineiro Murilo Mendes deixou registrada sua significativa presença através de “expressiva assinatura”. A abertura do livro traz a assinatura do poeta Povina Cavalcanti e registra as presenças de outros artistas e personalidades cariocas da época, como Álvaro Moreira, Jorge Bulamarqui, F. R. Sigaud, entre muitos outros. Ainda nesse livro de presença, pode-se conferir alguns aspectos da recepção e da reação do público frente às obras de Lídia Baís, que são evidenciados, principalmente, em dois registros distintos e antagônicos. Esses registros mostram os extremos da recepção do público com as pinturas de Lídia Baís. Num desses registros, a reação é de indignação, considerando sacrílega a ousadia da artista. Já em outro, assinado por Sigaud e datado do dia 13 de dezembro de 1929, este celebra a liberdade de criação e a inserção da pintura na tradição religiosa. Através das palavras de Sigaud, pode-se visualizar um desenho marcante e ainda duas inscrições: “Pela Minha Raça Mestiça” e “Arte é assim, sem escolas...” (COUTO, 1999a, p. 17-19).

As pinturas e os desenhos mostrados na exposição eram todos do acervo particular de Lídia e nenhum deles estava à venda. Segundo Nely Martins, esses trabalhos acompanharam a artista durante toda a sua vida (MARTINS, 1990, p. 103).

Após o término da exposição no Rio, Lúcia Baís retornou para Campo Grande, em 1930, uma vez que “sua estada no Rio tornava-se cada dia mais difícil, cara, insegura, perigosa. Vinha se sentindo lesada pelos irmãos. Temia cada vez mais que seu patrimônio fosse lesado por eles, que o administravam” (MARTINS, 1990, p. 104). Por essas razões, Lúcia retornou definitivamente para Campo Grande, mas nunca se adaptou à cidade. Inconformada em voltar a morar em sua cidade de origem, Lúcia afirma: “No lugar onde Lúcia mora não há luz elétrica e digo mais, em Campo Grande, Mato Grosso, não é lugar para um genio igual ao de Lúcia” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 28). A esse respeito, Nelly Martins considera que:

Campo Grande nos anos 29, 30, realmente não era lugar para abrigar Lydia. As moças de família eram fadadas ao casamento, única saída para se viver. Um viver que queria dizer: Ter filhos, arranjar a casa, costurar, fazer quitutes, embelezar o jardim, plantar uma horta e servir bem o companheiro. Lydia, que não admitia se envolver com essas atribuições, ao ouvir falar em casamento dizia : não!. Então como viver sob a opressão ditada pela sociedade às moças de então? Enquadrar-se?. (MARTINS, 1990, p. 104-105).

Estabelecida em Campo Grande, “onde passava dias, meses, embebida em estudos religiosos e em cima de uma escada de pintor a fazer painéis de composição suas nas paredes do sobrado de seus pais”²⁷, Lúcia Baís pintou, por volta de 1937, cinco afrescos nas paredes da sua residência. Dois desses painéis apresentam temática religiosa e foram pintados no seu quarto, denominado por ela de “Sala Azul - Sala Mística”. Os outros três painéis, cuja temática gira em torno da mitologia grega e da religião católica, foram pintados na sala principal da residência, denominada pela artista de “Sala Rosa - Sala das Paixões”. Sobre a execução desses painéis, Lúcia afirmou que pediu ao seu pai e este “mandou preparar para ela duas salas pintadas, as paredes a óleo, uma de cor azul e a outra de cor rosa vivo [...]” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 23). Lúcia

²⁷ A esse respeito, ver TRINDADE, [1960?], p. 28.

Baís acrescenta, ainda, que, “no tempo em que Lídia fez os painéis [sic] nas paredes do sobrado de seu pai devia ser em 1937 mais ou menos e Lídia tinha como professor e seu guia um padre por nome Patene, amigo de seu pai [...]” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 23-24). Assim, a partir da narrativa da própria artista, podemos perceber mais detalhes sobre a feitura desses painéis, como, por exemplo, que alguns deles representavam seus familiares:

A sala azul era o quarto de Lídia, medindo 7x7 metros quadrados, com oito aberturas nessa sala, ela compôs [sic] painéis religiosos e intitulou “Sala Mística” e na outra sala do mesmo tamanho ou maior pintou alegorias importantes exprimindo uma infinidade de coisas bonitas, a esta sala Lídia pois o nome de “Sala das Paixões”. [...] era tudo feito por inspiração, sabia que pintava com muito carinho faúnhos, anjinhos com azinhas, etc. todos representando sobrinhos, irmãos, etc. estes painéis são pintados no sobrado do seu pai Bernardo F. Baís. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 23).

A sobrinha de Lídia Baís, Nelly Martins, declarou, em seu livro *Duas Vidas*, que só tomou conhecimento da existência de sua tia nos anos de 1930, quando tinha sete anos, enfatizando que, nesse momento, voltava de São Paulo com sua família para residir em Campo Grande²⁸. Na época das pinturas dos painéis no sobrado, a autora relembra a imagem de sua tia executando as pinturas:

Pincéis, brochas, tintas, palheta, escada, croquis e mais croquis, em folhas de desenho e pronto. Estava preparada para seu trabalho, que julgava ter sido inspirado por obra do Senhor. Sobre a escada aberta, de jaleco branco e palheta em punho, iniciou a pintura da Ceia de Leonardo Da Vinci, na parede da sala de jantar. Foi um momento de suspense na casa. Ela despertou interesse e admiração. (MARTINS, 1990, p. 107-108).

Já um outro painel da artista, intitulado “Composição Alegórica de Lidia Baís”²⁹, ao contrário, causou escândalo na época. Segundo Nelly Martins, “uns

²⁸ Foi nessa época que o pai de Nelly Martins, Vespasiano Barbosa Martins, depois de atuar como médico em São Paulo até 1929, “regressou à Campo Grande, a pedido de amigos que o chamaram para participar de campanhas políticas que prenunciavam os acontecimentos de 1930. A contar dessa data, sua vida se dividiu entre a medicina e a política” (BITTAR, 1997, p.125-126).

²⁹ Esse painel foi reproduzido no catálogo *Lembrança do Museu Baís: pinturas de T. Lídia Baís* com o título de “Composição Alegórica de Lídia Baís”, e, logo abaixo da imagem, pode-se ler: “Painel feito nas

aplaudiram suas pinturas e muitos criticaram sua ousadia de pintar suas irmãs e ela própria nuas”. A autora relembra da polêmica causada por esse painel, na qual as “comadres”, indignadas com a pintura de Lídia, afirmavam que deveriam tê-la impedido de pintar o painel ou que seu pai deveria obrigá-la a “vestir” as três personagens nuas. O tema central desse painel era, ao mesmo tempo, profano e místico. Representava três mulheres nuas – a própria artista e suas duas irmãs, Celina e Ida –, apresentando “um ar inocente” e “posições discretas” (MARTINS, 1990, p. 109).

Infelizmente, essa obra, também chamada de “As Três Graças Desnudas”³⁰, foi destruída, juntamente com um outro painel religioso, configurado da mesma forma, representando Cristo pregando a palavra de Deus aos fiéis – possivelmente a representação do tema do “Sermão da Montanha” (BAÍS, [ca. 1960]c, p.26).

Dos cinco painéis executados pela artista no sobrado da família Baís, apenas três suportaram as intempéries do tempo e as ações irresponsáveis do senso comum. Em 1938, com a morte de Bernardo Baís e a mudança de Lídia e sua mãe para outra residência, o prédio foi alugado ao Sr. Nominando Pimentel, que instalou no local a Pensão Pimentel e destruiu as pinturas. Em 29 de julho de 1947, ocorreu um grande incêndio no prédio, destruindo todo o madeiramento da cobertura, as telhas de ardósia e os pisos de madeira. Mesmo após o incêndio, a pensão continuou funcionando, com sucessivos proprietários, até 1979. A partir dessa data, o prédio foi destinado a diversos usos comerciais – sapataria, escola de rádio e TV, casa lotérica e alfaiataria – até entrar em período de abandono e depredação (CENTRO...,1995, p. 8).

Lídia Baís, inconformada com a destruição de seus painéis, considerou essa atitude criminosa:

paredes da casa de seus pais. A reprodução do original se acha no Museu Baís – Campo Grande – Mato Grosso”. (BAÍS, [ca. 1960]c, p. 26).

³⁰ Esse outro título foi atribuído à obra da artista pela professora Maria da Glória Sá Rosa, numa alusão à obra “As Três Graças” do artista flamengo Pieter Paul Rubens (ROSA, 1986, p. 14).

[...] (Hoje é um pequeno Hotel) porém os pintores de casas foram lá e passaram caiação em cima, cometeram um crime, pois quem consentiu nisso não se sabe, uma obra daquela é arte, quando está suja roto-ca-se [sic] e nunca se destroe porque é crime. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 23).

Somente em 1994 os três painéis que restaram foram recuperados por meio da “restauração” executada pela professora Dulcimira Capisani, da UFMS, durante a recuperação e a revitalização do sobrado da “Morada dos Baís”³¹ – coordenada pelos arquitetos Fernando Antônio de Castro, Mário Sérgio Sobral e Regina Lopes Couto, com base no primeiro levantamento histórico, arquitetônico, fotográfico e documental feito pela arquiteta Solange Fátima Duarte Vaz da Silva (CENTRO..., 1995, p. 10) (ANEXO 1.9). Esses três painéis apresentam temática religiosa e compõem-se de uma cópia da *Última Ceia* de Leonardo Da Vinci, pintada na parede direita do quarto da artista; um auto-retrato representado a santa católica Joana D’Arc, pintado no local onde era a sala de sua residência³².

Logo após o término desses painéis na “Morada dos Baís”, Lídia se casou, em 6 de julho de 1938, com o Dr. Ary Ferreira de Vasconcelos, filho do advogado da família, Dr. Jaime de Vasconcelos. No entanto, o casamento não foi consumado e teve

³¹ A Morada dos Baís foi uma obra construída entre 1913 e 1918 para servir de residência à família Baís. O autor do projeto foi o engenheiro João Pandiá Calógeras e a construção foi feita pelo Sr. Matias, imigrante italiano, acompanhada pelo próprio Bernardo Franco Baís. Foi o segundo sobrado no contexto urbano de Campo Grande e o primeiro edificado em alvenaria, com argamassa de saibro, cal e areia, coberto originalmente com telhas de ardósia, trazidas da Itália. O prédio está situado em terreno de 1.627 m², com 466,85 m² de área construída, disposta em dois pavimentos. Seu estilo é eclético, da época em que se misturavam os estilos conforme a conveniência e os materiais disponíveis. A ornamentação das fachadas externas é neoclássica, complementada internamente por lambrequins (CENTRO..., 1995, p. 10). Além de belo e imponente casarão, a Morada dos Baís ainda era privilegiada pelos trilhos da Noroeste do Brasil que traziam o trem até sua porta. Somente em 1986, o prédio que serviu de residência à família Baís foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural do Município, pelo Decreto nº 5.390, de 4 de julho. Em 1993, o SEBRAE/MS, através do Projeto Turismo Responsável, formou parceria com a Prefeitura Municipal de Campo Grande para revitalizar o prédio e, em 17 de maio de 1995, foi inaugurado o Centro de Informações Turísticas e Culturais, através de trabalho conjunto do Serviço de Apoio à Pequena Empresa no Mato Grosso do Sul (SEBRAE/MS) com a Secretaria Municipal da Cultura e do Esporte (SEMCE), Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atualmente, o prédio revitalizado e batizado de Morada dos Baís, abriga, além do serviço de informações turísticas, salas de exposições e um pequeno “museu”, no qual se encontram fotografias, pinturas e objetos pessoais de Lídia Baís.

³² A esse respeito, ver Jornal Correio do Estado, 25 de julho de 1994.

uma duração de apenas cinco dias, sendo anulado, dois anos mais tarde, em 1940, no Tribunal de Justiça de Cuiabá.

O noivo era considerado uma “[...] figura agradável, moço de vinte e poucos anos, estatura baixa, forte, tez clara, rosto bem conformado, olhos azuis, cabelos lisos. Era inteligente, simpático e se desdobrou como pretendente à mão de Lydia. Conquistou-a com habilidade” (MARTINS, 1990, p. 117).

Nelly Martins, comentando sobre o casamento de sua tia Lídia, afirma que quando chegou o grande dia do enlace, “[...] havia muita agitação no casarão. Os sobrinhos estavam todos a postos. Os pais, sempre discretos nas suas posições, creio que permaneceram em casa, uma vez que a cerimônia se restringia ao casamento civil, no cartório” (MARTINS, 1990, p. 117). A autora, relembrando esse dia, descreve com detalhes a beleza da noiva e o requinte do seu figurino:

A noiva era bonita. Os cachos sobre os ombros faziam dela uma menina balzaquiana. O rosto brejeiro e feliz, o porte elegante, a pequena estatura completavam o seu ar juvenil. O vestido era em seda pérola, adamascada, mangas compridas, blusa ajustada, saia godê bem abaixo dos joelhos. Um risco de perolinha abotoava o traje, na frente, de alto a baixo. Nos pés, um ‘escarpin’, nas mãos as luvas. Um bonito chapéu de abas largas completava o toilette. (MARTINS, 1990, p. 117).

Segundo Lídia, o casamento serviu para livrá-la de uma interdição financeira de seis anos imposta pela família:

Para desmancharem essa interdição disseram que só se Lídia se casasse para ser tutelada novamente, foi preciso obrigar a Lídia se casar em quinze dias, que ficou noiva e casaram-na com o Dr. Ary de Vasconcelos (sòmente no civil) [sic], civilmente e ficou sòmente [sic] nos papaeis [sic] [...]. (TRINDADE, [ca. 1960], p.25).

Lídia Baís, inconformada com o casamento, afirmou que separara-se do marido porque ele a maltratava muito e, ainda, não controlava a bebida e o jogo: “Ele o Dr. Ary maltrato-a [sic] muito em viagem de Campo Grande para São Paulo. Assim que

chegaram em São Paulo Lídia permaneceu junto a aquele que era para ser seu esposo apenas cinco dias, pois êle bebia e jogava sem medida” (TRINDADE, [ca. 1960], p.25). Lídia Baís, condenando os vícios do marido, reclamava: “[...] porque me meti nas mãos de alguém que não convém. De alguém que encontra o prazer no jogo e até mesmo na bebida [...]” (MARTINS, 1990, p. 118).

Insatisfeita com essa situação e com uma lua-de-mel frustrada, Lídia Baís fugiu do marido e foi refugiar-se na casa de sua irmã Celina, casada com Vespasiano Martins. Segundo “a noiva em fuga”, o seu cunhado Vespasiano:

[...] fez ela requerer anulação do casamento pelo Dr. Dolor de Andrade, e em 1940 no Egrégio Tribunal de Justiça de Cuiabá ficou anulado, dissolvido inteiramente o laço conjugal de Lídia com o Ary F. de Vasconcelos, ficando ambos solteiros, e Lídia na extensão da palavra porque não aceitou para marido o que era para ser, do jeito que casou se separou. (TRINDADE, [ca. 1960], p.25-26).

A artista não teve boas impressões do casamento e nem tampouco do “marido”, pois, deste, Lídia não guardou sequer um retrato. Considerava o casamento e, particularmente, o marido, como a personificação do mal. Em seu manuscrito, datado de 1955, Lídia dedica a décima terceira pergunta ao seu conceito de “marido”, considerando a palavra marido como sinônimo de mau: “13) A palavra marido, quer dizer mau. Não é assim?” (BAÍIS, 1958, p. 7, grifo da autora).

Trinta e três dias depois do casamento da artista, o pai de Lídia Baís foi atropelado, por ironia do destino, pelo trem que tanto admirava, em 19 de agosto de 1938, vindo a falecer no dia seguinte. Sobre esse fato, Nelly Martins relata que, nessa época, Bernardo Baís já estava com 77 anos de idade e “um tanto surdo, absorto no seu mundo interior”, quando a tragédia aconteceu, na manhã de 19 de agosto de 1938: “[...] ele deixava sua casa e subia em direção à casa dos filhos. Na altura da rua 15 de Novembro, atravessava os trilhos da Noroeste, quando foi colhido pela locomotiva que

seguia para São Paulo”. A autora destaca que, no depoimento do maquinista, este afirmou que “apitara com insistência” e, ao vê-lo nos trilhos, “procurou frear a máquina”. Mas, infelizmente, Bernardo Baís, “na sua surdez, distração e insegurança, foi colhido pelo trem e teve o crânio fraturado, permanecendo em coma umas trinta horas” (MARTINS, 1990, p. 52). Assim morreu Bernardo Franco Baís, pai de Lídia, abatido pela Maria Fumaça que tanto amava, em 20 de agosto de 1938.

Porém, pouco tempo antes do acidente que causaria a sua morte, Bernardo Baís, mesmo envelhecido e abatido pelos males da idade, se preocupou com o destino da esposa Amélia e da filha Lídia. Iniciou, com Amélio, o filho engenheiro, um sobrado na esquina da rua 15 de Novembro com a Rua do Padre, pois nesse local estaria mais perto dos filhos. Infelizmente, Bernardo Baís não viu o seu projeto ser concretizado, pois faleceu antes de terminar a construção. Com a morte do pai, quando a casa ficou pronta, foi providenciada a mudança de Lídia e sua mãe para essa residência menor, um sobrado situado na rua 15 de Novembro, número 204.

Por ocasião da morte do pai, foi feito o inventário e Lídia recebeu novas fontes de renda e algum dinheiro (MARTINS, 1990, p. 123). Entretanto, mesmo tendo condições financeiras, Lídia Baís não voltou a morar no Rio de Janeiro ou em São Paulo como era seu desejo. Manteve apenas, por algum tempo, um apartamento em São Paulo, – talvez na tentativa de viabilizar a sua tão sonhada mudança para um centro maior e mais desenvolvido, onde pudesse frequentar meios artísticos, cursos, salões, galerias e museus de arte (MARTINS, 1990, p. 170). Mas isso nunca aconteceu, de fato. Ao contrário, Lídia se estabeleceu em Campo Grande e, com os recursos recebidos da herança deixada pelo pai, iniciou um projeto de grande envergadura para Mato Grosso: a criação de um museu de arte para abrigar suas obras e de outros artistas da região.

No final da década de 1950, mais precisamente entre 1955 e 1960, Lídia Baís iniciou reformas em sua residência, numa tentativa pioneira de fundar um museu de arte em Campo Grande, que seria denominado de “Museu Baís”. Sobre o seu empenho na realização desse projeto, a artista declara que “[...] agora estão todos os serviços de Lídia encaminhados para a inauguração do Museu Baís, que ela mesma está preparando com os seus recursos e grande esforço seu, pois até agora não teve adeptos nem há meio artístico onde Lídia reside” (TRINDADE, [ca. 1960], p.39).

Sobre esse fato, Nelly Martins afirma que a herança recebida, proporcionando uma folga na economia de Lídia, foi a mola propulsora para novas medidas e novos gastos:

Convencia-se que precisava aumentar sua residência. Seus quadros não tinham espaço para serem vistos e outras justificativas eram acrescentadas para que subisse, ao lado da área construída, um salão espaçoso. Uma vez erguido, revestiu-o com frisos de madeira para apoio de quadros, forrou-os com tapetes coloridos e dependurou seus quadros do teto ao chão. Pronto, ficou um bonito salão de exposição de uns doze metros por sete. Batizou-o de “Museu Baís”. (MARTINS, 1990, p. 123).

Para a concretização do “Museu Baís”, Lídia tentou buscar ajuda financeira, com o amigo que conhecera em Berlim, Ademar de Barros³³. Com esse intuito, escreve, em 23 de março de 1958, uma carta ao amigo Ademar de Barros, que nessa época era

³³ “Ademar Pereira de Barros, político brasileiro, nasceu em Piracicaba, São Paulo, em 22 de abril de 1901 e faleceu em Paris em 17 de março de 1969. Formado pela faculdade de Medicina da Universidade do Brasil (1923), obteve prêmio de viagem à Europa, fazendo cursos de aperfeiçoamento em hospitais de Paris, Berlim e Londres, e, depois nos E.U.A. Na Alemanha, cursou a Universidade Popular de Berlim durante quatro anos”. Foi nessa época que conheceu Lídia Baís, Vespasiano e sua família. “De retorno ao Brasil, especializou-se no Instituto Oswaldo Cruz, em Manguinhos, sendo aí condecorado com medalha de ouro. Partícipe da Revolução Constitucionalista de 1932, no posto de capitão, viveu uns tempos exilado, no Paraguai e na Argentina. Em 1934, elegeu-se deputado à Assembléia Legislativa de São Paulo, pelo Partido republicano Paulista. De 1838 a 1941, exerceu a interventoria federal no estado. Em 1945, fundou o Partido Republicano Progressista, mais tarde denominado de Partido Social Progressista (PSP), de que foi presidente nacional durante cerca de vinte anos. Eleito governador de São Paulo, em 1947, com apoio dos comunistas, será prefeito de São Paulo em 1957”. Foi no ano seguinte, em 1958, durante esse mandato de prefeito, que Lídia Baís envia-lhe a carta pedindo ajuda para o Museu Baís. “Ademar foi candidato vencido nas eleições para a presidência da república em 1955 e em 1960, e para o governo do estado de São Paulo em 1958, mas, em 1962, se elegerá para o posto de governador. Em 1961 foi favorável à investidura de João Goulart à presidência da república, tendo participado das articulações que levaram à revolução de 1964, mas perdeu o governo de São Paulo em 1966, quando teve seus direitos políticos suspensos por dez anos”. (MIRADOR, 1976, p. 10.225).

prefeito de São Paulo, solicitando ajuda para um financiamento bancário de “quinhentos mil cruzeiros”. Esse dinheiro seria destinado à realização de um museu de arte que abrigaria suas pinturas e de outros artistas mato-grossenses:

[...] tomo a liberdade de lhe escrever esta, afim de solicitar a sua valiosa cooperação para o Museu de Arte que estou organizando e que compreenderá [sic] quadros de pintura de minha autoria e de outros artistas matogrossenses, discos com gravações de muzicas [sic] minhas, etc. Já há três anos que estou empenhando todo o meu esforço e meus próprios recursos nesta realização, tendo pintados por mim ums [sic] cem quadros, pinturas alegóricas, estudos de natureza morta, retratos de família e de altas personalidades (incluzive o seu). [...] mas necessito agora de recorrer aos bons officios ao ilustre e prestigioso ex-governador e futuro presidente da república, pois tenho necessidade de um financiamento bancario de uns quinhentos mil cruzeiros, naturalmente dando a garantia dos meus imóveis. (BAÍS, 1958, p. 1). (ANEXO 2.1).

Nesse período, Lídia Baís mantinha seu apartamento em São Paulo e freqüentava a capital paulista apenas esporadicamente, para “fazer alguma consulta, tratamento dentário e certos contatos de seu interesse” (MARTINS, 1990, p. 170). Foi numa dessas temporadas em São Paulo que a artista conheceu o importante curador de arte Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP)³⁴. Esse encontro, segundo Lídia, foi promovido no dia 22 de dezembro de 1959, por sua amiga, a poetisa paulista Grasiela Teles Cabral, que apresentou a artista ao diretor e ao gerente do “Museu de Arte à rua 7 de Abril”, Pietro Maria Bardi e Augusto Barbosa. Desse encontro, resultou a promessa dos novos amigos de inaugurarem e ainda fornecerem os materiais necessários para a instalação de uma iluminação adequada no “Museu Baís”, em Campo Grande (TRINDADE, [ca. 1960], p. 29). Essa promessa, efetivamente, não foi cumprida e o “Museu Baís” nunca seria inaugurado e nem aberto ao público. Do

³⁴ O Museu de Arte de São Paulo foi fundado por Assis Chateaubriand, em 1947, e dirigido, desde a sua fundação, por Pietro Maria Bardi. Funcionou, inicialmente, à rua Sete de Abril, no centro de São Paulo. Possui, desde então, o mais importante acervo de arte européia da América Latina, especialmente de períodos anteriores ao século XX. Além de seu importante acervo e das mostras temporárias que realiza, o MASP cumpriu papel importante nos anos de 1950, com a criação do Instituto de Arte Contemporânea e da Escola de Propaganda. Desde 1971, o museu está instalado em sua nova sede, projetada por Lina Bo Bardi, na Avenida Paulista. (MORAIS, 1991, p. 113).

encontro com o professor Pietro Maria Bardi, Lúcia guardou apenas a lembrança, descrita nas páginas amareladas de seu livro autobiográfico, e uma fotografia, que foi reproduzida no catálogo *Lembrança do Museu Baís: sala das fotografias*, com a inscrição: “Professor BARDI (Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo)” (BAÍS, [ca. 1960]d, p. 29).

O projeto do “Museu Baís” não passou de mais um sonho idealizado pela artista e o local destinado ao museu – uma sala em sua residência – constituiu-se, ao longo dos anos, numa espécie de recinto sagrado para a artista que, refugiando-se ali, passaria o resto de seus dias em regime de solidão e clausura voluntárias, recebendo visitas apenas nos dias preestabelecidos. Sobre a clausura da artista e os dias permitidos para visitas, Nelly Martins relata que:

Em todas as entradas para a parte reservada da casa liam-se impressos que diziam “Entrada Proibida”, “Clausura”, “Não Fume”. Na porta do hall e do corredor de entrada os impressos rezavam: “visitas, nas quintas-feiras, de tantas às tantas horas”. Se alguém ousava infringir tais determinações, que perdiam o efeito em momento em que ela estivesse bem-humorada e na medida em que a pessoa merecesse sua distinção, era duramente reprimida. (MARTINS, 1990, p. 126).

Lúcia Baís, em sua narrativa, assinada sob o pseudônimo de Maria Tereza Trindade, considera que algumas pessoas, denominadas de “a humanidade vulgar”, não a compreendiam e, erroneamente, sempre a interpretaram mal, principalmente, pelo seu “recolhimento e dinamismo” e ainda, porque ela não permitia a entrada franca no “Museu Baís” e em seu ateliê:

[...] aparentemente sempre pareceu a algumas pessoas que ela era esquisita pelo seu recolhimento e dinamismo em certos pontos, sendo uma moça que herdou, adquiriu de nota uma atividade rara inteligência, regência dos seus bens e na organização do estabelecimento residencial formando nele uma coleção de trabalhos de arte e impondo ordens que a humanidade vulgar não pode ainda entender, pois ela proíbe a entrada franca no Museu Baís e mais dependências do prédio como seu atelier [...]. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 29).

A partir desse período, Lúdia Baís se desfez do museu que nunca inaugurou, guardou suas lembranças, encaixotou suas pinturas e se dedicou, ardentemente, aos estudos sobre religião e a uma busca solitária, com o objetivo de compreender os fenômenos de natureza místico-religiosa. Segundo Nelly Martins, os grandes amores de Lúdia Baís foram “seus quadros, suas músicas, seus deuses, seus mundos”. Além desses, a autora destaca que a solidão também foi um outro grande amor de Lúdia, pois “foi a solidão a companheira de todos os momentos. Mesmo rodeada por terceiros permanecia só, no seu mundo intransponível. Caminhou dentro dela no correr dos anos, a buscar explicações e soluções para os grandes mistérios que nos envolvem” (MARTINS, 1990, p. 157). A professora Alda Couto, por sua vez, afirma que esse claustro voluntário da artista, “mais do que qualquer outro significado, revelava o profundo isolamento e o alto preço lucidamente pago pela pintora, no ato libertário de escolher seu próprio destino [...]” (COUTO, 1999a, p. 90).

Nesse “destino escolhido pela artista”, a religião assumiu uma importância significativa, o que pode ser conferido no decorrer de toda a narrativa do livro *História de T. Lúdia Baís*. Logo no segundo parágrafo da introdução, Lúdia Baís afirma que, além de ser um gênio que deve ser considerado no rol dos grandes filósofos, é, sobretudo, uma escolhida de Deus: “Costumam dizer que Deus prova seus escolhidos; portanto Lúdia é um de seus escolhidos!” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 3). Nesse livro, a artista revela, ainda, que percorreu muitas “ciências e Igrejas”, mas escolheu a religião católica para morrer e foi com esse objetivo que entrou para a Ordem Terceira de São Francisco:

[...] depois de ter percorrido dez religiões entre ciências e Igrejas, viu que a Igreja católica é a única de Jesus Cristo e quer morrer nela, entrou para a ordem terceira Franciscana e pretende acabar os seus dias nela dentro de um

mosteiro, depois de completar a sua obra no Museu. Já há anos que vinha pensando em fundar uma congregação ou irmandade religiosa, como não encontrou adeptos, um padre Franciscano lhe aconselhou: filha fique em casa até que possa entrar para um convento já formado, pois hoje em dia há tantos mosteiros e podes escolher um que lhe convenha e dá muito menos trabalho que fundar outro. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 38).

Lídia publica, também, como anexos desse livro, um “sonho de profecia (ou aviso)!” , um outro “sonho profético”, uma “prece ou cura para o menino Corisinho” e um “outro milagre” para o sobrinho Hélio Martins. Milagres esses, que Lídia teria obtido pedindo fervorosamente a Deus. Referente a outros “milagres” ou “curas”, Lídia destaca: “fatos recentes de 1956” em que “dois doentes receberam a saúde milagrosamente pelas fervorosas preces de Lídia Baís” (TRINDADE, [ca. 1960], p.37). Sobre o que as outras pessoas achavam desses supostos milagres, a autora declara que “até hoje nenhum deles perceberam do bem que Lídia procurou fazer, mas como dessas cousas não se espera recompensa, pois Jesus Cristo disse: Daí de graça o que de graça recebes, e assim fez Lídia” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 38).

A religião oferece, ainda, a temática central do caderno manuscrito por Lídia em 1955, intitulado *Perguntas ao Pae!*. Neste documento, a autora revela, através de 115 perguntas e outras escrituras, suas curiosidades, indagações e dúvidas sobre a religião e o universo místico-espiritual, principalmente sobre a religião católica e as religiões afro-brasileiras, que são representadas pelas “perguntas e respostas” sobre o assunto. O caderno traz, também, representações gráficas de símbolos religiosos de diversas culturas, como a cristã e a afro-brasileira. Na última página do manuscrito, Lídia escreve que parou de fumar em 1956. Por intermédio desse documento manuscrito, pode ser verificado que Lídia Baís procurou, em diversas religiões e seitas, uma explicação e uma razão para o sentido de sua vida e de sua existência.

A importância que a religião assumiu na vida de Lídia Baís também pode ser conferida pela publicação da oração *Ofício da Imaculada Conceição*, que se trata de

um livreto, formatado em dez páginas de treze centímetros de altura por dez centímetros de largura, publicado pela artista como “Lembrança do Museu Baís”. Na primeira parte dessa oração, intitulada “Matérias”, a autora revela que, agora, está a serviço de anunciar os louvores da Virgem Maria:

Agora lábios meus/Dizei e anunciai/Os Grandes louvores/Da virgem Mãe de deus./Sêde em meu favor./Virgem soberana,/Livrai-me do inimigo/Com vosso calor./ Glória seja ao Padre./Ao filho e ao amor também./Que é um só Deus;/Em pessoas três./Agora e sempre/E sem fim Amén. (BAÍ, [ca. 1960]a, p. 2).

Segundo Nelly Martins, Lídia Baís passou a vida numa busca religiosa interminável:

Afundada na leitura da Bíblia Sagrada e outras matérias religiosas, como a vida de santos, mensagens espíritas, a história de Allan Kardec, falas sobre Buda, astrologia, numerologia, terreiros de candomblé e de tudo o mais que caía em suas mãos, acabou deixando-a numa dúvida atroz sobre qual seria o verdadeiro caminho. Tinha, porém, o cuidado de ler a Bíblia Sagrada protestante, procurando encontrar as diferenças entre ambas e qual delas era a mais convincente. (MARTINS, 1990, p. 179).

Insegura, Lídia Baís nadou em todas as direções e por todos os espaços religiosos que estivessem ao seu alcance. Nesse sentido, Nelly Martins descreve a “carnavalização” religiosa empreendida pela artista:

Acendia pela manhã, uma vela à Santa Mãe de Deus e já à tarde queimava incenso reverenciando o Pai-de-Santo. Buscava um pouco de água benta na Igreja e bebia a que recebia, fluidificada em sessões espíritas. Assistia a missa mostrando respeito e devoção durante todo o ritual pela manhã, participava do culto em templo protestante e mais tarde se realizava, em sua casa uma sessão de Umbanda. Nunca deu prioridade a essa ou aquela seita. Deu lugar a todas, respeitou-as, mas passou a vida numa busca interminável. (MARTINS, 1990, p. 185).

Como meio para alcançar seus “objetivos espirituais”, Lídia Baís realizou por várias vezes orações e jejuns que duravam meses. Num desses episódios espirituais,

ocorridos na época em que estudava no Rio de Janeiro, com Bernadelli, e pouco antes de sua exposição em 1929, Lídia fez orações durante três meses e jejuou por oito meses:

Lídia começou a rezar por ver que os seus não se lembravam dela, nem se quer mandavam uma carta, muito menos recursos, já fazia seguramente uns dez meses, em três meses de oração começou a sentir que Deus a ouvia e desandou a fazer jejuns durante oito meses, não comia carne, fazia exercício de não pecar por pensamento, palavras e obras e dava muita esmola aos pobres, isto durante oito meses e logo ela sentiu que estava em transe universal e muitas cousas lhe foram reveladas como a São Paulo e outros santos e que não é lícito revelar aos homens. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 22).

Num outro desses episódios de natureza religiosa, ocorrido por volta de 1953, Lídia afirma que teria ouvido músicas e melodias durante trinta dias, e, a partir de então, se tornou compositora de músicas: “Tempo êste que Lídia ouviu muitas melodias, o que durou trinta dias, ouvindo orquestra do espaço depois destes dias, ela tornou-se compositora de musicas, de pintura já era há muito tempo compositora, e para testicarem-na [sic], tem as reproduções de seus trabalhos em albuns³⁵ mostrando as suas obras” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 48).

Lidia Baís considerava-se um “profeta” e um “discípulo de Cristo”. Nessa direção, afirmava que: “Religião é coisa que mais enleva Lídia, muitos não crêm nela porque não observam as suas obras nem o seu modo de viver. Ninguém é profeta em sua terra, dizia o próprio Senhor Jesus Cristo se referindo a êle mesmo. Pois os irmãos de Lídia são como os irmãos de Jesus Cristo, não crêm nela” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 26).

Uma das principais razões pelas quais o casamento de Lídia Baís não se consumou foi por causa da importância que o aspecto religioso assumiu na vida da artista, pois afirmou que não combinou com o marido principalmente porque o casamento “[...] não havia sido coisa feita por Deus, Lídia alegava que se consagrou a

³⁵ Aqui a artista faz referência aos seus três álbuns de músicas, gravados com composições de sua autoria.

Deus em 1933, de maneira nenhuma podia ter esposo” (TRINDADE, [ca. 1960], p.25). Foi sobretudo a religião que aproximou Lídia Baís da mãe de Ismael Nery, Marieta Macieira Nery, também conhecida como “irmã Verônica”, que era muito religiosa e “após ter ficado viúva, fez profissão de fé na Ordem Terceira de São Francisco de Assis do Rio de Janeiro”³⁶. Lídia conheceu a mãe de Ismael Nery, provavelmente, em Paris, por ocasião de sua viagem à Europa, pois, foi nesse mesmo período que Ismael Nery viajou com sua família – sua esposa Adalgisa Nery³⁷, sua mãe e seu filho Ivan – para a Europa, permanecendo vários meses em Paris³⁸. Relatando alguns aspectos de sua amizade com a mãe de Ismael, Lídia afirmou que, quando “estudava em Copacabana com os professores Bernadellis”, a irmã Verônica “saía do Convento vestida de freira para visitá-la”. Em sua narrativa, a artista destaca também que, nessas visitas freqüentes, a irmã Verônica sempre mencionava o seu desejo de ter Lídia como sua nora: “Ela queria muito bem a Lídia, e sempre dizia: você compreende bem o Ismael, a minha nora não o compreende, você é que deveria ser minha nora” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 6).

A importância que o aspecto religioso assumiu na vida e na obra de Lídia Baís é, atualmente, um dos principais objetos de estudo de pesquisas científicas, pois, como a própria Lídia afirmou, “na parte religiosa de Lídia dá para escrever um belo livro pelos seus conhecimentos, etc” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 40).

A esse respeito, temos a valiosa contribuição da professora Alda Maria Quadros do Couto, que defende a correspondência de Murilo Mendes com Lídia Baís como um episódio precursor na carreira de crítico de arte do poeta mineiro e, ainda,

³⁶ Com a morte do marido, o oficial-médico da Marinha Ismael de Sena Ribeiro Nery, em 1909, a mãe de Ismael Nery, Marieta Macieira Nery, tornou-se irmã da Ordem Terceira de São Francisco, missionária para os índios do Alto Purus e Alto Acre, passando a chamar-se Irmã Verônica (MATTAR, 2000, p. 88).

³⁷ Em 1922, Ismael Nery casou-se com Adalgisa Cancela Noel Ferreira, que passa a assinar-se Adalgisa Nery.

³⁸ A esse respeito, ver MATTAR, 2000, p.12.

avalia a pintura da artista mato-grossense sob as orientações artístico-religiosas do essencialismo, criado por Ismael Nery e defendido por Murilo Mendes (COUTO, 1999a, p. 5). Esse estudo auxilia na compreensão da religião e da religiosidade na vida e na obra de Lídia Baís, a partir de suas relações e aproximações estético-religiosas com o poeta Murilo Mendes e com o artista plástico Ismael Nery, principalmente no tocante à religião católica e ao essencialismo, que seria, segundo a professora, o elo de ligação mais significativo entre esses três artistas. A professora Alda Couto considera que as pinturas de Lídia Baís apresentam um sentido religioso especial e são muito identificadas com as idéias que Ismael Nery e Murilo Mendes defendiam: “[...] a capacidade e a missão messiânica dos artistas, que receberam de Deus o Dom da arte, em suas diversas linguagens, poética, plástica, musical, para resgatar o mundo das injustiças e da mediocridade” (COUTO, 1999a, p. 6). A autora destaca, ainda, que:

Conhecer alguns aspectos da carreira intelectual de Murilo e Ismael, da proposta estética que ambos defenderam, é um bom caminho para entender a pintura de Lídia Baís, saber que sua vida e sua obra artística não foram banais, nem se esgotam sob os rótulos limitadores do senso comum – artista excêntrica e mística, pessoa ousada, mulher reprimida (COUTO, 1999a, p. 66).

Diante de tudo disso, percebemos que o aspecto religioso na vida de Lídia Baís se torna importante para uma melhor compreensão de sua excêntrica história, de sua instigante personalidade, de sua complexa obra pictórica, que aborda este tema como conteúdo central e, principalmente, de sua maneira de viver, pois, como a artista mesmo afirmou, “Lídia é uma freira solta no mundo, vive isolada por si mesma! Está no mundo porém já não pertence ao mundo há anos” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 31).

Lídia Baís sempre foi considerada uma pessoa de “difícil temperamento” e “personalidade inquietante”, e por essa razão era incompreendida. Mas, segundo a

própria artista, “a história da vida de Lídia tão comentada, pelo vulgo da humanidade, é muito diferente da idéia que propagam dela”, pois, “dêsde [sic] sua infância sua natureza foi sempre inclinada a religião e Deus!” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 10).

A incompreensão causada por Lídia Baís aos seus familiares, amigos e outros moradores da pequena e provinciana cidade de Campo Grande, deve-se ao fato de que a artista cultivou muitas excentricidades ao longo de sua vida. Indignada com o parecer das outras pessoas sobre o seu comportamento, a artista comparou sua própria vida com a vida dos Santos e a sua casa a um convento: “Parece incrível enquanto o vulgo bolorento, se preocupa com a sua vida, casta, sòmente própria dos Santos; ela se acha recolhida no seu museu de arte, que é o mesmo que um claustro. [...] é de fato um convento a casa de Lídia, onde tem música, pinturas, religião e vários outros estudos” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 7). Ainda em sua defesa, a artista declarou que era uma pessoa singular e dotada de muitos dons: “Lídia é uma criaturinha singular, tôda vida foi, e será porque é dotada de dons, que entre milhares só terá uma com os dons que ela tem” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 7).

Existem muitas “curiosidades” sobre a excêntrica história de Lídia de Baís que revelam o caráter singular da personalidade da artista e algumas merecem ser destacadas. Consta, por exemplo, que, quando Lídia viajou para a Europa, levou consigo roupas do irmão Aydano para poder sair despreocupada pelas ruas de Paris e Berlim como um rapaz, pois “queria conhecer de perto os ambientes freqüentados pelos homens” (MARTINS, 1990, p. 86). Consta, também, entre as excentricidades de Lídia, que existiam várias cozinhas e inúmeros fogões espalhados pela sua casa, inclusive no quintal e na garagem, que eram reservados para suas galinhas botar e chocar ovos. Entre os animais de estimação preferidos da artista destacam-se, sobretudo, além das galinhas

e dezenas de gatos; o cachorrinho Kiss, que foi representado em pintura³⁹; e o seu pássaro João Pinto, que vivia solto pela casa e morreu afogado no vaso sanitário. Além desse João Pinto, que aparece fotografado junto com a artista em seu catálogo *Lembrança do Museu Baís: sala das fotografias*⁴⁰, outros pássaros também mereceram a dedicação de Lídia, como periquitos, papagaios, canários e um caburé que, de tão estressado, arrancava suas penas e acabou morrendo quase pelado. Mas, de todo o zoológico particular de Lídia Baís, destaca-se, sobretudo, um casal de “pequineses”, presenteados à artista. Esses pequenos animais, muito queridos pela artista, foram os primeiros responsáveis por uma prole que gerou mais de duas centenas de descendentes, conforme evidencia Nelly Martins:

Ninhadas e mais ninhadas de pequineses se espalhavam pela casa: no corredor, no quarto em baixo da cama, no canto da escada, sob a escrivaninha. Sem nenhum exagero, era incrível tamanha quantidade de animais. Se morria algum Lydia se entristecia e os mais queridos passavam a ser conservados em vidros de álcool ou clorofórmio (MARTINS, 1990, p. 140).

Entre todas as excentricidades de Lídia Baís, a relação com o tempo é a que assumiu maior destaque na vida e na obra da artista, haja vista que fez questão de omitir tanto a idade quanto a data de produção das obras. Embora Lídia tenha nascido em 22 de abril de 1900, consta no seu “Horóscopo Astrológico”⁴¹ que: “De acordo com as influencias planetárias observadas no céu da natividade astrológica do dia 23 de abril de 1910, numa segunda feira, às 12,30 da noite, em Campo Grande – estado de Mato Grosso...” (ANEXO 2.3). Nesse documento original, podemos conferir que Lídia alterou sua data de seu nascimento (22/04/1900) para mais dez anos e um dia (23/04/1910). Foi justamente por causa desse fato que Lídia apagou as datas de quase

³⁹ A esse respeito, ver BAÍS, [ca. 1960]d, p. 11.

⁴⁰ A esse respeito, ver BAÍS, [ca. 1960]d, p. 35.

⁴¹ O “Horóscopo Astrológico” foi confeccionado em Campo Grande, em 23 de outubro de 1944, pelo Dr. Abelardo Arenas.

todas as suas obras, dificultando e, em alguns casos, impossibilitando uma ordenação cronológica da própria produção artística. Referente a isso, a professora Maria da Glória Sá Rosa escreve que: “A preocupação de Lídia com a idade, o desejo de permanecer para sempre criança, talvez seja a causa de não ter datado os catálogos, nem os quadros” (ROSA, 1986, p. 15).

Essa relação particular que Lídia estabeleceu com a própria idade e com o tempo pode ser conferida na “nota” introduzida na carta de Murilo Mendes, datada de 16 de maio de 1930, publicada no livro *História de T. Lídia Baís*:

N. B – Quanto a idade de Lídia ninguém se preocupe, primeiro porque ela é da teoria de Marden no seu escrito “Elixir da Mocidade”. De maneira alguma não se deve admitir a ideia de envelhecimento! Segundo tanto a ofenderam sobre idade, desde a infância, por causa da idade corporal, pois o espírito não tem idade nem sexo! Terceiro o seu venerado pai sempre mudava sua idade desde [sic] criança porque ele achava lá suas conveniências. De forma que idade não implica no seu modo de viver, o que mostra são as obras. Quando ela já não existir poderão ampliar estes [sic] escritos como entenderem. (TRINDADE, [ca. 1960], p. 43).

Como podemos perceber, Lídia não admitia, em hipótese alguma, a ideia do envelhecimento. Este problema é tão importante para a artista que, além de alterar a idade, ela também fez questão de manter uma aparência que inspirasse jovialidade e revelasse sua “independência espiritual”. Com esse objetivo, Lídia Baís tentou manter a aparência de uma “eterna criança”, cuja característica principal foi o mesmo penteado “em caracóis”, que usou desde a infância, e um figurino peculiar, que caracterizou sua imagem por quase toda a vida. Em seu livro autobiográfico, Lídia revela que “suas irmãs mais velhas gostavam de fazer nos seus cabelos penteados em caracois, acostumaram-na a este penteado desde tenra idade, tornando-o característico de Lidia, até os nossos dias, fazendo-nos lembrar do tempo de Luiz XV”. Lídia afirma que, por causa disso, “os invejosos sempre gostam de critica-la, pela falta de independência espiritual (igual o de Lídia)” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 5).

Sobre a aversão que Lúdia sentia pela idéia de envelhecimento, Nelly Martins relata que, em sua velhice, a artista “fugiu à realidade, fugindo de sua própria imagem, como Greta Garbo. Como esta, ela que foi tão fotografada, quando envelhecida não admitiu mais que registrassem sua imagem” (MARTINS, 1990, p. 187).

Embora tentasse fugir da realidade mascarando o tempo, Lúdia Baís também sucumbiu à velhice no decorrer dos anos. Durante a velhice, Lúdia não se alimentava direito, dormia pouco e seu estado de saúde foi se agravando lentamente. Já bastante idosa, enfraquecida e apresentando sinais de esclerose, levou um tombo, agravando ainda mais sua saúde. A partir de então, passou o resto dos seus dias deitada em sua cama⁴²; quando se levantava por algum motivo, tinha que ser amparada por outras pessoas. Segundo Nelly Martins, foi surpreendente a maneira firme e tranqüila com que Lúdia enfrentou seus últimos dias: “Nenhuma revolta, nenhum reclamo, nenhuma impertinência. Foi se apagando devagar, a fala enfraquecida, os ouvidos obstruindo os caminhos dos sons, os movimentos cada vez mais restritos, a respiração curta e quase imperceptível” (MARTINS, 1990, p. 189). Assim foi o fim de Lúdia Baís na lembrança de sua sobrinha.

A artista morreu na noite de 19 de outubro de 1985. O velório de corpo presente foi realizado no salão, local do seu museu de arte. Durante a cerimônia fúnebre, além da despedida de Lúdia, foi realizada, também, uma exposição de seus quadros e, finalmente, a “inauguração” do Museu Baís. Sobre esse fato, Nelly Martins destaca que Lúdia tentou inaugurar seu museu muitas vezes, mas o mesmo somente abriu suas portas à visitação pública no dia de sua cerimônia fúnebre: “Naquela noite ela e seus trabalhos disputavam o primeiro espaço [...]. Suas telas coloridas e brilhantes engalanaram-se para serem vistas. Era chegado o dia em que seriam admiradas como

⁴² Essa mesma cama de Lúdia Baís faz parte do acervo da artista e, atualmente, encontra-se em exposição permanente na Morada do Baís/Pensão Pimentel, em Campo Grande.

peças de museu”. Entretanto, como todos os presentes estavam “vivendo o velório de Lídia”, ninguém percebeu que uma exposição da artista tinha sido montada (MARTINS, 1990, p. 191).

Após a morte de Lídia, seus pertences e suas obras foram divididos entre os familiares e a casa onde a artista morava, suposta sede do seu museu de arte, infelizmente foi vendida, colocando, definitivamente, um ponto final em seu sonho de construir naquele local, o Museu Baís.

Um ano depois da morte de Lídia, a família resolveu doar o acervo cultural da artista para o estado de Mato Grosso do Sul, através da Fundação de Cultura. O acervo foi recebido pela Coordenadoria do Patrimônio Cultural de Mato Grosso do Sul, órgão vinculado à Fundação de Cultura, ficando, desde então, sob a guarda e responsabilidade do estado, sendo composto de mais de uma centena de obras de arte (pinturas e desenhos), três álbuns, contendo 21 discos gravados com composições da artista, móveis e objetos pessoais (cama, cadeira de balanço, cavaletes e palheta de pintura, pincéis, entre outros), fotografias, recortes de jornais, cartas, manuscritos, horóscopo, dezenas de exemplares originais do livro *História de T. Lídia Baís*, da oração *Ofício da Imaculada Conceição* e dos três catálogos *Lembrança do Museu Baís* publicados pela artista. Depois de efetivada a doação pelos familiares de Lídia, a Coordenadoria do Patrimônio Cultural contratou duas funcionárias do Centro de Conservação e Restauração de São Paulo (DECOR), com o objetivo de que fossem feitas a higienização e a restauração das obras, que se encontravam em avançado estado de deterioração. Após o diagnóstico das especialistas do DECOR, reafirmando a necessidade e a urgência de restauro das obras, haja vista que se encontravam em estado precário de conservação, o estado, alegando falta de verbas, não concretizou a restauração, na época. As obras do acervo foram apenas higienizadas, catalogadas e

guardadas, sendo que, até hoje, estão à espera de restauração e maiores cuidados na sua conservação.

A intenção da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, quando recebeu o acervo de Lídia Baís, em 1986, era destinar um espaço físico no Centro Cultural de Campo Grande para organizar um museu em homenagem à pioneira das artes plásticas no estado. Esse fato foi registrado com grande destaque pelos principais jornais do estado na época: *Jornal Correio do Estado*, *Jornal Diário da Serra* e *Jornal da Manhã*. Nesses jornais, todos datados de 22 de fevereiro de 1986, as manchetes evidenciam a criação de um museu pela Fundação de Cultura para abrigar o acervo de Lídia Baís: “Fundação vai ter o museu de Lídia Baís” ou “Lídia terá seu museu”.

As matérias desses jornais revelavam que: “Mais de sessenta obras da artista vão ser doadas para a Fundação de Cultura, para a organização de um museu dedicado a esta sensível campo-grandense. As telas, fotografias, objetos e documentos formarão o acervo [...]” (*Diário da Serra*, 1986). Revelam, ainda, que as doações do acervo de Lídia foram efetuadas por Amélio Baís Filho, Maria Luiza Baís, Edgar Paes Borgonha, Maria Amélia Baís Borgonha, Aidano Mascarenhas Baís, Plínio Barbosa Martins, Ruth Barbosa Martins, Hélio Baís Martins, Circe de Souza Martins, Wilson Barbosa Martins e Nelly. Esses jornais afirmam, também, que, “caso seja concretizado o tombamento da Pensão Pimentel, em cujas paredes estão ainda diversas pinturas em afresco de Lídia, o museu será transferido para lá” (FUNDAÇÃO..., 1986a; FUNDAÇÃO..., 1986b). Mas, como vimos, somente em 1994 esse fato se concretizou, quando foi executada a revitalização do sobrado da Morada dos Baís/Pensão Pimentel e apenas algumas obras e objetos pessoais, parte do acervo da artista, foram transferidos para esse local, onde se encontram, atualmente, em exposição permanente.

Porém, antes disso, com a criação do Museu de Arte Contemporânea (MARCO), em 1991, todo o acervo da artista, que estava na Coordenadoria do Patrimônio Histórico desde 1986, passou a ser responsabilidade do museu. Na inauguração do MARCO, em 17 de abril de 1991, as obras de Lídia foram expostas num ambiente reservado especialmente para a artista, denominado de “Sala Lídia Baís”. Essa exposição permaneceu aberta para visitação pública durante seis meses consecutivos, possibilitando ao público campo-grandense e sul-mato-grossense apreciar, *in loco*, a obra da artista.

No entanto, essa não foi a primeira vez que as obras da artista foram expostas em Campo Grande, sua cidade natal. Em 1979, foi montada uma sala especial, com cinco obras de Lídia Baís, no “1º Salão do Artista Plástico”, realizado no Salão de Exposições do Paço Municipal em Campo Grande. Nelly Martins destaca que o fato mais importante desse evento foi a presença das obras de Lídia, mostradas pela primeira vez ao público de Campo Grande. No ano seguinte, foi organizada, por Nelly Martins e Jonir Figueiredo, uma exposição individual de Lídia Baís no Paço Municipal, promovida pelo Governo de Estado de Mato Grosso do Sul, do dia 28 de maio a 6 de junho de 1980. Essa exposição, intitulada “Lydia Baís – Retrospectiva”, foi coordenada por Idara Negreiros Duncan e a apresentação da artista no catálogo da mostra ficou sob a responsabilidade da professora Maria da Glória Sá Rosa, que assim escreveu sobre as obras da artista:

Seus quadros tanto refletem tendências figurativas quanto abstracionistas. O Surrealismo domina muito de suas telas, repleta de signos religiosos, pois, Lydiá é uma artista impregnada de misticismo que “bebe água de toda religião”, de acordo com o conceito de Guimarães Rosa. Lydiá, menina-mulher não sabe que as lições de seus mestres Oswaldo Teixeira e Henrique Bernadelli frutificaram criações fantásticas em que figuras grotescas, alegres, povoam espaços evocativos da dor, do amor, do terror do homem, para orgulho da gente sul-mato-grossense (ROSA *apud* MARTINS, 1990, p. 166).

Ainda sobre essa exposição de 1980, Nelly Martins relata que no dia seguinte, Lídia “comprou todos os jornais e em hora apropriada foi ao recinto da exposição, namorou seus quadros às escondidas e depois se isolou, novamente, no seu ninho” (MARTINS, 1990, p. 167).

Em 1983, na inauguração do Centro Cultural, em Campo Grande, foi montada uma exposição com obras de Lídia Baís e obras de Ignês Correia da Costa⁴³, consideradas as duas artistas plásticas precursoras da modernidade nas primeiras décadas do século XX em Mato Grosso⁴⁴. Na abertura dessa exposição, Ignês esteve presente, mas Lídia não pôde comparecer e foi representada por um “grupo de servas”, que trabalhavam para a artista⁴⁵. Essa foi a última exposição que Lídia realizou ainda em vida, pois, três anos depois, em 1985, tanto Lídia quanto Ignês vieram a falecer.

⁴³ Ignês Correia da Costa nasceu em Cuiabá-MT, em 1907, e faleceu em Campo Grande, em 1985. Estudou com Portinari na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, assimilando muito de suas lições expressionistas e cubistas, o que pode ser visível em suas obras. Seus primeiros temas foram retratos, mas grande parte de seu trabalho está ligada à realidade mato-grossense, no qual as cidades, principalmente Cuiabá, são temas constantes. Segundo Aline Figueiredo: “[...] em sua obra, de tendência expressionista e cubista, encontra-se boa documentação Cuiabá antiga” (FIGUEIREDO, 1979, p. 262). Ignês participou de várias mostras de arte durante a sua carreira, destacando-se, sobretudo, o Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde recebeu medalha de ouro, prata e bronze, e ainda várias menções honrosas. Além de um *curriculum* representativo, participou ainda da “Primeira Exposição de Artistas Mato-grossenses” em 1966, promovida pela AMA em Campo Grande, entretanto sua vida e a sua obra, infelizmente, ainda não foram investigadas como objetos principais de estudos e pesquisas (RIGOTTI, 2000a, p. 82).

⁴⁴ A modernidade nas artes plásticas em Mato Grosso surge, principalmente, através dessas duas artistas plásticas, que criaram obras de acentuado valor estético e são referenciadas como as pioneiras de uma nova maneira de representar o mundo e re-apresentar a arte em Mato Grosso: Lídia Baís e Ignês Correia da Costa. Estas duas artistas plásticas compõem o universo pictórico de Mato Grosso nas primeiras décadas do século XX e inauguram a modernidade nesta região de pantanal, cerrados e campos de vacaria, adotando procedimentos artísticos e estéticos, com técnicas inovadoras, reunindo características estéticas que as aproximam das vanguardas artísticas brasileira do início do século. Assim como a vanguarda brasileira de sua época, Lídia Baís e Ignês Corrêa da Costa manipularam elementos das tradições eruditas e populares, reconhecendo signos da cultura negra, cabocla, do passado indígena, e aproximaram o urbano e o rural, o caipira e o operário, o profano e o sagrado, a simplicidade e a complexidade para a composição dos seus universos pictóricos. Nesse sentido, as obras dessas duas artistas permitem-nos, além de uma avaliação da importância histórico-cultural das artes plásticas na região, uma avaliação estética e crítica sobre as artes plásticas no Brasil do século XX e sobre os procedimentos e práticas pictóricas da modernidade artística brasileira. Através dos procedimentos estéticos e artísticos das obras de Lídia e Ignês, dos valores e contextos culturais aos quais elas estão relacionadas, da intertextualidade e do dialogismo que estabelecem com outros textos, podemos perceber que suas obras promovem uma renovação da linguagem plástico-visual no estado (RIGOTTI, 2000a, p. 83).

⁴⁵ A esse respeito, ver MARTINS, 1990, p. 167.

Após a morte de Lúdia Baís, o Instituto Cultural Itaú, por meio da Itaúgaleria, de Campo Grande, promoveu uma exposição individual com pinturas e alguns objetos pessoais de Lúdia Baís, durante o perío do de 15 de agosto a 14 de setembro de 1990. No catálogo dessa exposição, intitulada “Lidia Ba’i’s [sic]: Pessoa e Artista”, pode-se ler:

Dona de personalidade mística e sensível, diretora de um museu de arte que efetivamente nunca existiu, Lidia Ba’i’s [sic], figura Humana ímpar em sua época, nascida de família influente social e politicamente, viveu e produziu em Campo Grande, a partir dos anos 30, uma vasta obra, marcada pelas suas viagens à Europa e pelo seu estudo com Henrique Bernadelli e Ismael Nery. (INSTITUTO..., 1990).

Em 1993, o Museu de Arte Contemporânea (MARCO) realizou uma exposição comemorativa, alusiva ao nonagésimo terceiro aniversário da artista, durante o perío do de 13 a 29 de agosto. Nessa exposição, foram expostas 53 obras do acervo de Lúdia Baís, que, desde 1991, está sob a guarda e responsabilidade do MARCO. Durante a exposição, o museu recebeu a visita, além do público corriqueiro, dos alunos e professores da Escola Harmonia de Campo Grande e da Escola Imaculada Conceição de Dourados, que fretou um ônibus especialmente para os alunos conhecerem as obras da artista considerada a “pioneira das artes plásticas” no Estado. A partir de 1993, as obras de Lúdia Baís participam, constantemente, de exposições coletivas e individuais realizadas pelo Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul.

Como podemos perceber, ao longo dessa narrativa, os estudos sobre a história e a memória cultural de Lúdia Baís se tornam importantes para o contexto artístico de Mato Grosso do Sul, principalmente porque o percurso de vida dessa artista plástica reúne elementos experienciais singulares que a caracterizam como uma artista ímpar no contexto histórico-cultural do Centro-Oeste.

3 A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA NO IMAGINÁRIO DE LÍDIA BAÍS

A arte é muito mais do que uma decoração, é uma forma ideal carregada de significações. A arte permite transmitir a percepção de coisas que não podem ser expressas de outra forma. A arte vale pela sua importância simbólica. Pois na arte como na linguagem o homem é um criador de símbolos, através dos quais nos transmite, de um modo novo pensamentos complexos.

H. W. Janson

O principal objetivo deste capítulo é verificar a importância que as imagens, a arte e as representações pictóricas, particularmente as produções plástico-visuais de Lídia Baís, assumem – enquanto “documento visual” – para a pesquisa histórica, nos estudos contemporâneos direcionados à compreensão das imagens, do imaginário e da representação na modernidade e na contemporaneidade.

O mundo contemporâneo e a nossa vida cotidiana estão permeados de mensagens visuais, que chegam até nós pelos diversos meios de comunicação e expressão. É o mundo da tecnologia, da mídia, do vídeo e da informática, nos quais a imagem se destaca e assume um importante papel.

As imagens visuais têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escritura. Utilizadas para sustentar as aspirações humanas, desde as culturas mais primitivas até os dias atuais, as imagens sempre causaram fascínio aos homens. Atualmente, experimentamos uma valorização das imagens nunca antes vista.

A partir do início do século XX, a imprensa e a reprodução de imagens entram numa era de sofisticação, na qual os meios de comunicação impressos se empenharam na pesquisa de novas formas para se utilizar as imagens. A imagem

movimenta-se, torna-se dinâmica e se populariza, cada vez mais, através do cinema, do vídeo e da televisão. O computador e as novas tecnologias não só reforçaram o predomínio das imagens como também expandiram seu uso e multiplicaram suas formas de utilização, proporcionando uma verdadeira “revolução” que resultou na transformação do suporte físico da imagem (a pintura, a fotografia, etc.) em inúmeros pontos de luz na tela do computador (digitalização da imagem).

O sociólogo francês Pierre Lévy considera que, no mundo contemporâneo, a era digital é uma realidade e um desafio que teremos que enfrentar. Esse pesquisador define a virtualização como o movimento inverso da atualização, não sendo, porém, uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade: “No mundo digital, a distinção do original e da cópia há muito perdeu qualquer pertinência. O ciberespaço está misturando as noções de unidade, de identidade e de localização” (LÉVY *apud* LEITE, 1998, p. 17).

A contemporaneidade é o império das imagens visuais. O ciberespaço, a virtualização, o hipertexto e tantas outras palavras que antes só nos eram apresentadas em livros ou filmes de ficção científica, agora fazem parte do nosso cotidiano.

Os reflexos desse mundo imagético no âmbito das relações sociais se verificam, segundo Michel Manffesoli, na “emergência de uma *bricolage* ideológica” e na “multiplicação de pequenas ideologias”, constituindo-se numa “espécie de babelização do mundo”. Para esse pesquisador francês e diretor do *Centre D’Études sur L’actuel et le Quotidien* (CEAQ) e do *Centre de Recherche sur l’Imaginaire*:

[...] nesse tribalismo, nesse “estar na moda”, nessa imitação, a verdadeira importância está no imaginário, na imaginação, justamente porque não há mais a prevalência da razão, que deixou de ser o elemento de hegemonia. Se criássemos um neologismo, eu diria que experimentamos a emergência de um mundo imaginal. O imaginal estaria sucedendo o mundo no qual havia a prevalência da razão, e é isso que vai servir de invólucro geral para compreendermos o que é a pós-modernidade. (MANFFESOLI, 2000, p. 9).

Diante disso, as investigações sobre a imagem, o imaginário e a representação pelos pesquisadores na contemporaneidade se distribuem por várias disciplinas do conhecimento, tais como, a história da arte, as teorias antropológicas, sociológicas, psicológicas da arte, a crítica de arte, os estudos da mídia, a semiótica visual, as teorias da cognição, entre outras, que colaboram para fazer do estudo da imagem um empreendimento interdisciplinar (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 13).

Embora o conceito de imagem seja percebido, quase sempre, em seu caráter visual, etimologicamente, a palavra de origem latina *Imagine*, significa “representação/imitação/retrato/apresentação – signo que guarda em si um caráter duplo e dialético” (CARAMELLA, 1998, p. 125).

As imagens são percebidas através dos sentidos e apresentam-se por meio de seus materiais utilizados no seu processo de representação. É a seleção dos elementos físicos e das informações repertoriadas que irão moldurar a invariância da função e da estrutura imagética. Dessa maneira, pode-se distinguir diferentes tipos de imagens: imagem visual, imagem tátil, imagem sonora, imagem gustativa e imagem olfativa. Porém, de todo o repertório imagético apreendido pelos sentidos, Caramella considera que a imagem visual é o único signo que não exige, necessariamente, a tradução de uma percepção sensorial a outra percepção sensorial, principalmente porque existe um processo de similaridade entre o signo⁴⁶ e a organização da própria percepção visual (CARAMELLA, 1998, p. 127).

Segundo Lúcia Santaella e Winfried Nöth, o mundo das imagens se divide em dois domínios: o material e o imaterial. No domínio material, estão as imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens

⁴⁶Segundo Caramella, podemos compreender o conceito de signo como “a substituição de uma coisa por outra, que mantém uma relação de cooperação com três sujeitos: objeto, signo e interpretante” (CARAMELLA, 1998, p. 125).

cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas. Nesse domínio, portanto, as imagens são objetos materiais, signos que representam o meio ambiente visual. Já no domínio imaterial, são as imagens na mente. Essas imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou como representações mentais. Nessa direção, os autores consideram que ambos os domínios estão inseparavelmente ligados já na sua gênese, pois: “Não há imagens como representação visual que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 15).

Analisando a relação entre imagens e realidade, Haedarik Blühdorn, considera que os “organismos humanos” são os autores de todas as imagens e também os autores da realidade, pois “sem organismos, nem imagens nem realidade existiriam”. Nesta perspectiva, o autor afirma que: “Todas as imagens, com as quais os seres humanos tratam, e a realidade inteira, na qual eles se movimentam, foram produzidas, ao longo da história, por comunidades humanas” (BLÜHDORN, 1999, p. 86). Assim, a realidade é percebida como uma imagem, ou seja, um conjunto de imagens. Ao pressupor que a realidade é um produto de organismos e comunidades de organismos, o autor enfatiza que: “Devemos reconhecer que não existe uma só realidade, mas sim, muitas realidades, em contraposição a um único mundo”, pois, “realidades são o resultado da percepção do mundo por organismos, deixam o mundo interpretável e constituem uma moldura de orientação para a vida dos organismos” (BLÜHDORN, 1999, p. 88).

Na contemporaneidade, a imagem não se restringe mais à transformação do elemento representado em elementos representantes, pois, diante de suas possibilidades

técnicas e tecnológicas, ela se configura como “metamorfose, metáfora purificada do real [...]”, que pode atingir o incorpóreo e legitimar o real (NEIVA JR., 2002, p. 81).

3.1 A imagem, o imaginário e a representação pictórica na pesquisa histórica

No campo da história, a professora Sandra Jatahy Pesavento afirma que o estudo da imagem e do imaginário apresenta-se no bojo de uma série de constatações relativamente consensuais que caracterizam a nossa contemporaneidade: “a crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e a interdisciplinaridade” (PESAVENTO, 1995, p. 9).

A chamada “crise dos paradigmas” implicou, para as ciências humanas e sociais, mudanças de conteúdo e método e a coexistência de um ecletismo teórico, independente das ênfases de análises e dos seus respectivos enfoques, possibilitando, assim, a expansão do universo do historiador que se abriu para muitos campos novos, nos quais, segundo Peter Burke, “vem estabelecendo estreitas relações e um diálogo cada vez mais crescente com outras disciplinas em diversas áreas do conhecimento humano” (BURKE, 1992, p. 7-8). Atualmente, os historiadores contemporâneos preocupam-se com questões que, por muito tempo, interessaram a sociólogos, a antropólogos e a outros cientistas sociais.

A história ampliou, sobremaneira, o campo do documento histórico, no século XX, em razão, principalmente, das novas concepções dos historiadores reunidos em torno das *Annales*. A história vive, atualmente, o que Jacques Le Goff denominou de “revolução documental”, na qual “documentos escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavação arqueológica, documentos orais, uma fotografia, um

filme, uma pintura ou, num passado mais distante, um pólen fóssil, um animal petrificado, são documentos de primeira ordem para a história” (LE GOFF, 1998, p. 28).

Segundo José Remedi, não somente a história, mas também outras tantas disciplinas que se organizaram na ânsia do cientificismo do século XIX foram abaladas pela percepção de que qualquer tipo de relato sempre esteve ligado à pluralidade das formas de ver o mundo. Nessa perspectiva: “A evidência do problema do sistema de narrativa histórica, agravado pela ‘crise da representação’, tornou razoável supor que a disciplina histórica devesse cada vez mais experimentar novos estatutos para expressar-se enquanto linguagem social”. E isso, segundo o autor, “relativizou os objetos de estudos, eliminando tanto a suposta neutralidade do observador distante, como a possibilidade de se encontrar uma versão única para os acontecimentos do passado ou do presente” (REMEDI, 2000, p. 135).

Diante disso, os historiadores contemporâneos estão cada vez mais imbuídos de que a história não é uma narração linear de fatos acontecidos, em sua suposta seqüência objetiva, mas, ao contrário, a seleção e organização deliberada de estratégias narrativas, a partir de uma multiplicidade ordenada de fatos. Multiplicidade essa, em que categorias, habitualmente consideradas estranhas ao meio dos historiadores tradicionais, passaram a ser vistas como essenciais para um determinado tipo de organização dos dados históricos, principalmente aqueles que também consideram que os recursos ficcionais e representativos proporcionam visibilidade a uma época, a uma classe social ou a um acontecimento qualquer.

A expansão do campo do historiador implica, também, o repensar da explicação histórica, uma vez que as tendências culturais e sociais não podem ser analisadas da mesma maneira que os acontecimentos políticos, principalmente aquelas

que giram em torno de temas complexos como imagem, imaginário e representação. Neste sentido: “O imaginário deve ser entendido como um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que pode ser resgatado, através das posturas teóricas e a partir de um novo patamar epistemológico, como uma nova categoria de análise enriquecedora do estudo da história” (PESAVENTO, 1995, p. 9).

O professor Francisco Calazans Falcon destaca que o problema da representação é um problema crucial para o entendimento da própria história e, por essa razão, deve ser tratado em termos conceituais e epistemológicos. Considerando que as relações entre história e representação constituem-se a partir das noções de diferença e identidade, esse pesquisador afirma que as oposições conceituais apenas evidenciam as possibilidades do discurso histórico:

[...] os debates acerca da “representação” envolvem, na verdade, as condições de possibilidades de discurso histórico enquanto discurso de uma prática disciplinar específica, comprometida com a produção de um certo tipo de conhecimento ao qual denominamos de história e/ou historiografia. (FALCON, [ca. 2000], p. 1).

Criticando os usos atuais do termo representação pelos pesquisadores, Falcon considera que eles estão acompanhados de muitas imprecisões e indefinições, principalmente porque, em muitos textos de história e ciências sociais, o termo “representação” situa-se no centro de noções ou conceitos muito variados como imaginário, ideologia, mito e mitologia, utopia e memória, que são, geralmente, descritos em termos de representações sociais. No caso da ideologia, especificamente, o autor adverte que essas imprecisões se tornam complicadas, dadas as múltiplas significações do termo. Além da ideologia, as formas simbólicas também são acopladas às representações sociais, agravando, ainda mais, as imprecisões e indefinições do termo, uma vez que “as representações sociais, ou imaginários coletivos, são

freqüentemente expressas ou mesmo materializadas através de signos – sinais, emblemas, alegorias e símbolos” (FALCON, [ca. 2000], p. 2).

Considerando que a questão “história e representação” situa-se na encruzilhada de dois percursos historiográficos distintos – o moderno e o pós-moderno –, Falcon destaca que o discurso historiográfico moderno abrange toda a tradição intelectual e/ou cultural elaborada a partir do Iluminismo e centrada na razão e importa-se com a dupla significação de história: como realidade e como conhecimento dessa realidade. Nessa perspectiva, o discurso historiográfico moderno considera que “história é o singular coletivo que existe enquanto processo real, racional e teleológico”, configurando-se como “uma ‘realidade’ concebida em termos materialistas ou idealistas, mas intrinsecamente ‘real’ (objetiva) – distinta da consciência do sujeito” (FALCON, [ca. 2000], p. 2). Ao contrário dessa perspectiva, no discurso historiográfico pós-moderno, o autor afirma que “a história é concebida como um discurso produzido acerca da História”. Para Falcon, do ponto de vista da história e da historiografia, a emergência do pós-moderno pode ser descrita partir dos anos de 1960/70, como resultado, principalmente, do chamado *linguistic turn* (giro lingüístico), para o qual confluíram “diversas correntes teóricas baseadas num pressuposto comum acerca da filosofia da linguagem, isto é, da linguagem enquanto instância constituinte da realidade” (FALCON, [ca. 2000], p. 3).

Assim, reconhecendo as oposições ou divergências entre essas duas tendências, Falcon enfatiza que o importante a ser destacado no tocante à representação é a maneira de se conceber a natureza do discurso histórico e a própria história, pois:

[...] trata-se da “crise da representação”, ou seja da idéia moderna de representação, e sua substituição pela idéia de que, como “representação”, o texto histórico é um “artefato lingüístico” elaborado segundo princípios literários que remetem às estruturas da “narrativa” sendo sua referencialidade unicamente de ordem intra e intertextual. (FALCON, [ca. 2000], p. 3).

Nessa perspectiva, o problema da representação para a historiografia está na utilização de seus termos conceituais e epistemológicos – o termo e seus conceitos e a natureza da representação. Diante disso, o autor define, etimologicamente, o termo “representação” (latim “*representare*” – fazer presente ou apresentar de novo) e suas concepções e sentidos empregados ao longo da história. Na Idade Média, tais significações foram adquirindo novas conotações, tanto teológicas e místicas quanto políticas. Já na passagem da Idade Média para os “tempos modernos”, emergem variações de sentidos associados à idéia de “representação” nas quais podem ser destacadas duas acepções principais: 1) “representação” entendida como objetivação, figurada ou simbólica, de algo ausente (animado ou inanimado, material ou abstrato), e 2) “representação” definida como “estar presente no lugar de outra pessoa” (representante) – uma prática política. (FALCON, [ca. 2000], p. 5).

Essas duas acepções de “representar” correspondem a percursos intelectuais distintos no contexto da cultura ocidental, na medida em que esta tendeu, quase sempre, a privilegiar a primeira acepção (racionalidade) em detrimento da segunda acepção (irracionalidade: a fantasia, a imaginação, a ficção.). Nessa perspectiva, “representação” define-se, ambigualmente, como referência aos diversos tipos de apreensão (intencional) de um objeto e tende a confundir-se com o conceito de idéia. E é, justamente, essa “concepção representacional das idéias”, derivada do nosso “aprisionamento intelectual às metáforas gregas”, que foi, segundo Falcon, “um dos principais alvos das críticas filosóficas, semiótico-lingüísticas e literárias, culminando nas teses ‘desconstrucionistas’ pós-modernas, e levando o campo da epistemologia e da prática científica à crise da representação” (FALCON, [ca. 2000], p. 6-7). Assim, o autor considera que o fato realmente importante em relação à “crise da representação” é a

mudança radical operada em relação às concepções clássicas acerca de sujeito e objeto, realidade, objetividade e verdade, pois:

[...] a ciência deixou de ser o fruto de um feliz encontro entre o “real” e o seu reflexo ou “representação” e passou a ser uma construção do sujeito-pesquisador. Se quisermos considerá-la uma “representação da realidade” é bom termos presente que o mundo não é aquilo que a ciência verifica mas; sim a sua imagem, em perpétua mutação que a ciência nos oferece no momento de sua verificação pelo pesquisador. [...] sua correspondência com o “real”, se é que de fato existe, só se torna possível através de inúmeras mediações, aí incluídas as dos instrumentos de pesquisa. (FALCON, [ca. 2000], p. 7).

A “crise da representação” (sua concepção clássica e racional), segundo o autor, “encontra-se estreitamente ligada à da idéia de ‘real’ ou ‘realidade’ como referente extra-discursivo”, pois, é “o ‘realismo’ como pressuposto filosóficos que está em questão nas críticas à representação” (FALCON, [ca. 2000], p. 7). Assim, o autor destaca o que é importante perceber em relação à “representação”:

[...] como a crise de uma certa idéia de “representação”, a partir de críticas empenhadas em demonstrar a impossibilidade ou o sem sentido de toda “representação”, acabaram por promover e consolidar outra idéia de “representação”, associada, neste caso, ao imaginário, ao simbólico, à fantasia, sem compromisso com aquela pobre e antiga idéia de real. (FALCON, [ca. 2000], p. 8).

Na mesma perspectiva, a historiadora Sandra Pesavento também considera que o imaginário não pode ser o impensado ou o não expresso e, neste sentido, ele necessariamente trabalha sobre a linguagem, é sempre representação e não existe sem interpretação. A autora destaca que a estratégia de abordagem conceitual do imaginário poderia começar com a “noção de representação”, uma vez que é no domínio da representação que as coisas ditas, pensadas e expressas têm um outro sentido além daquele manifesto. Pois, enquanto representação do real, “o imaginário é sempre referência a um outro ausente”. Dessa maneira, “o imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente”. Este processo, segundo a autora,

apresenta uma dimensão simbólica e envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com seus significados (representações, significações). É justamente nessa inter-relação que a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que convencionamos chamar de real (mas sim uma sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica, uma vez que “o real é um sistema de idéias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência”. Diante disso, a autora afirma ainda que o real é, ao mesmo tempo, “concretude e representação”. Assim, “a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de idéias-imagens que constituem a representação do real” (PESAVENTO, 1995, p. 15-16).

Como sabemos, todas as sociedades, ao longo de sua história, produziram suas próprias representações globais e elaboraram sistemas de idéias-imagens de representação coletiva. Mas essas representações coletivas da realidade não são o reflexo da realidade. Segundo Evelyne Patlagean:

O domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário. Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto que o território atravessado por este limite permanece, ao contrário, sempre e por toda parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal (PATLAGEAN, 1998, p. 291).

Para Gilbert Durand, o imaginário é um conjunto de imagens e de relações de imagens que constituem o capital pensante do *homo sapiens*. Assim, se o imaginário é o cerne da propriedade realmente humana – a capacidade de representar a si própria, a sua vida e ao mundo –, ele é, por excelência, o campo privilegiado da história (DURAND, 1998).

Barthes considera que a história é um “modo de representação” baseado na “ilusão referencial” e todo fato histórico – fato passado – tem uma existência lingüística, embora o seu referente (o real) seja exterior ao discurso. Nessa perspectiva, o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o real já vivido em sua integridade. Assim, “[...] reconstituir o real já vivido é reimaginar o imaginado, e caberia indagar se os historiadores, no seu resgate do passado, podem chegar a algo que não seja uma representação [...]” (BARTHES *apud* PESAVENTO, 1995, p. 17).

Sandra Jatahy Pesavento parte da premissa de que só é possível decifrar a representação através da articulação texto/contexto, uma vez que “a representação do real ou o imaginário, é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo”. A autora considera que “o passado já nos chega como um texto e como leitura já feita”, na qual “a decifração deste discurso se dará pelo esforço de ler um texto sob um outro texto”. Nessa direção, Pesavento esclarece que:

[...] se o concreto real e o concreto pensado são eles próprios constituintes da realidade, se a historicização de um texto nos é dada pela referência ao seu conteúdo e se o pensado e o representado não são o reflexo mecânico do concreto e/ou do acontecido, o desvelar de significados da relação de representação nos parece um pouco mais claro (PESAVENTO, 1995, p. 19).

A partir dessa perspectiva, a autora considera que o imaginário, enquanto sistema de idéias-imagens de representações coletivas, “é o outro lado do real” e o processo de apreensão desse “real” implica uma tensão entre imagem-mimese (a imaginação como reprodutora do real) e a imagem-ficção (a imaginação como mestra do erro e da falsidade, produtora de não-verdades, imagens fantásticas e irrealis). Compreendendo que a dimensão criadora do imaginário nos remete à dialética do racional/irracional, a autora considera que o imaginário “não é um ensaio do real, mas evocação que dá sentido às coisas” e que a imaginação, por sua vez, “não é

conhecimento, logo não há um saber imaginário que se oponha ao saber racional, mas na origem do saber científico está a imaginação criadora”. Dessa maneira, “a concepção do imaginário como função criadora se constrói pela via simbólica, que expressa a vontade de reconstruir o real num universo paralelo de sinais” (PESAVENTO, 1995, p. 21).

A noção de símbolo também é considerada central para Sandra Pesavento nos estudos do imaginário e se encontra ligada à noção de representação, uma vez que “o símbolo se expressa por uma imagem, que é seu componente espacial, e por um sentido, que se reporta a um significado para além da representação explícita ou sensível”. Pois, “é através da imaginação simbólica, que se diz ou se mostra uma coisa ou uma idéia através de outra”. Nesse sentido, a questão da natureza simbólica das imagens remete à noção de alegoria, pois a imagem é “a revelação de uma outra coisa que não ela própria” e “pensar alegoricamente implica referir-se a uma coisa e apontar uma outra, implica realizar a representação concreta de uma coisa abstrata”. (PESAVENTO, 1995, p. 21).

A autora assume o pressuposto das representações simbólicas e alegóricas do imaginário coletivo, considerando que “a sociedade constitui o seu simbolismo, mas não dentro de uma liberdade absoluta, pois ela se apóia no que já existe”. Tais representações, segundo a autora, teriam um fundo de apoio na concreticidade das condições reais de existência, ou seja:

[...] as idéias-imagens precisam ter um mínimo de verossimilhança com o mundo vivido para que tenha aceitação social, para que sejam críveis. Mesmo o fantástico e o extraordinário manejam com dados reais, transformados e adaptados em combinações várias”, nas quais “a própria potência criadora do imaginário não é concebida num vazio de idéias, coisas ou sensações. (PESAVENTO, 1995, p. 22).

Além desse elo à realidade, Pesavento considera que o imaginário comporta ainda um elemento utópico. Enfatizando que o imaginário social não se resume às idéias-imagens utópicas, mas que elas lhe dão um suporte poderoso, a autora afirma que a utopia é uma “forma específica de ordenação de sonhos e desejos coletivos” e também “a projeção, no domínio do imaginário, de uma sociedade radicalmente outra, de um mundo em tudo melhor que o mundo real” (PESAVENTO, 1995, p. 22).

Segundo Pesavento, existe, ainda, um outro lado do imaginário que diz respeito ao seu gerenciamento e manipulação, que joga “com os sonhos coletivos e com as forças da tradição herdadas de um cotidiano imemorial, forjando mitos, crenças e símbolos” (PESAVENTO, 1995, p. 23).

Dessa maneira, a autora considera a existência de três instâncias distintas de realização do imaginário: a do suporte na concretude do real, a da utopia e a ideológica. Considerando que o imaginário social é uma das forças reguladoras da vida coletiva, normalizando condutas e pautando perfis adequados ao sistema, a autora afirma que “a representação social possui, sem dúvida, uma faceta de transformação e engodo, mas é também portadora do sonho da coletividade, na sua dimensão utópica” (PESAVENTO, 1995, p. 23). Nesta perspectiva, “o imaginário comporta dimensões e não se enquadra em tipos que envolvem modelos redutores: se expressa por símbolos, ritos, crenças, discursos e representações alegóricas figurativas” (PESAVENTO, 1995, p. 24).

Assim, o imaginário é concebido por Pesavento como “representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o ‘verdadeiro’ e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber” (PESAVENTO, 1995, p. 25).

Perseguir o imaginário como objeto de estudo, segundo a autora, “é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer

a representação do ser e parecer”, pois, “fugindo a modelos, desprezando leis, opondo-se a ortodoxias metodológicas, o imaginário se abre como um campo de estudo [...]” (PESAVENTO, 1995, p. 25).

Na mesma direção de Francisco Falcon e Sandra Pesavento, José Remedi também considera que o estudo do imaginário e das representações sociais é um dos problemas mais importantes nas análises historiográficas contemporâneas, pois “leva-nos a uma alteração no conceito de fontes”, uma vez que “começam a fazer parte do universo do historiador documentos ou obras que podem estar ligadas a campos que não se movem exclusivamente pela preocupação com a verossimilhança ou exatidão das informações, mas que nem por isso deixam de ser fundamentais na compreensão dos fenômenos culturais” (REMEDI, 2000, p. 137–138).

Assim, as artes plástico–visuais, a literatura e outras manifestações artísticas, que gozam de um *status* de liberdade poética, podem ser colocadas lado a lado da história para servir-lhe, não só como objeto de estudo, mas também como instrumento de auto-reflexão.

Com esse intuito, muitos historiadores contemporâneos utilizam-se das imagens plástico-visuais como fonte para as suas análises. Verifica-se, cada vez mais, a presença das imagens, como documento visual, em estudos de história e historiografia. Diante disso, Ivan Gaskell adverte que muitos pesquisadores ainda encontram dificuldades na utilização dessas fontes e documentos, principalmente pela desinformação sobre a problemática visual:

Embora os historiadores utilizem diversos tipos de materiais como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais à vontade com documentos escritos e, conseqüentemente, são muitas vezes mal equipados para lidar com o material visual pois, na maioria das vezes, utilizam as imagens apenas de maneira ilustrativa e sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual (GASKELL, 1992, p. 237).

Na opinião de Gaskell, “nenhuma profissão tem ou deveria ter o monopólio sobre a interpretação do material visual, incluindo a história das imagens”. O autor acredita que, “se os historiadores têm muito a aprender nesta área, têm pontos importantes também a ensinar”, pois, para o autor, “inadequações muito piores têm sido descritas na prática daqueles que lidam profissionalmente com a arte”, principalmente porque esses profissionais “não haviam captado as questões levantadas pela semiótica, pela comunicação de massa, e pela teoria da mídia, ficando à mercê de se informarem de como prosseguir lutando com a fotografia, com a arte da representação, o cinema, a televisão e o vídeo”. Apesar das “inadequações profissionais”, Ivan Gaskell considera que “eles são úteis não somente para o mercado e para o museu, mas, principalmente porque algumas das questões que devem ser levantadas à luz das preocupações contemporânea (e não do futuro antecipado) só podem ser respondidas com a sua ajuda”. Essas questões, segundo o autor, são relativas ao clima mental de fragmentação, de dessistematização do conhecimento no qual vivemos atualmente, em que “versões do passado são constantemente recicladas, em potenciais relativamente presentes, reutilizáveis alternadamente como pontos de informação.” (GASKELL, 1992, p. 270-271).

Neste sentido, torna-se necessário, para o historiador contemporâneo interessado nas investigações sobre a imagem, o imaginário e a representação, considerar as relações estéticas e históricas da arte e também compreender a linguagem plástico-visual com a qual o artista vem trabalhando desde os seus primórdios. Pois, como sabemos, a informação visual é um dos mais antigos registros da história, sendo que as pinturas das cavernas “representam o relato que se preservou, não do mundo como ele era, mas sim do mundo tal como ele podia ser visto e percebido há cerca de

trinta mil anos atrás” (DONDIS,1991, p. 7). Diante disso, torna-se evidente a necessidade de um novo enfoque da função não somente do processo, como também daquele que visualiza a sociedade.

Como sabemos, o século XX propiciou para a história e muitas outras ciências sociais a “crise dos paradigmas” e a “crise da representação”. Referente às imagens visuais e a arte mais especificamente, no bojo dessas duas “crises”, propiciou-se também a chamada “crise das técnicas artísticas”, evidenciada pelo crítico italiano Giulio Carlo Argan, ou ainda, “os três paradigmas da imagem”, proposto por Lúcia Santaella e Winfried Nöth.

Os pesquisadores Lucia Santaella e Winfried Nöth propõem a existência de “três paradigmas” no processo evolutivo de produção da imagem: o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. O primeiro paradigma nomeia todas as imagens que são produzidas artesanalmente e dependem da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa forma bi ou tridimensional (imagens feitas nas pedras, o desenho, a pintura, a gravura e a escultura). O segundo paradigma começa com a fotografia e se estende do cinema, televisão e vídeo até a holografia e “se refere a todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais preexistentes”. O terceiro paradigma abarca as imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação e se diferenciam das imagens ópticas, principalmente porque são imagens produzidas a partir da “transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de vídeo ou uma impressora” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 157).

No campo das artes plástico-visuais, “a crise das técnicas”, enunciada pelo crítico de arte Giulio Carlo Argan, possibilitou à fotografia instaurar, definitivamente, a “crise da representação” e estabelecer a autonomia estética da pintura e a liberdade poética do artista. Na concepção do autor, a “crise da representação” instaura-se principalmente, porque os progressos da fotografia, da reprodução mecânica da imagem e da obra de arte “destróem-lhe a unicidade, transformando a obra em protótipo de suas próprias reproduções”. Para esse pesquisador, a primeira grande renovação no âmbito das técnicas especiais é aquela realizada pelo Cubismo e, logo depois, pelas vanguardas históricas (ARGAN, 1995, p. 92).

Argan considera que o Cubismo é um marco referencial na mudança do *status* da obra de arte. Para esse pesquisador, é somente a partir do quadro cubista que a pintura deixa de ser representação e passa a ser realidade em si, ou seja, a pintura deixa de ser a representação da realidade para apresentar uma realidade própria instaurada pelo artista. No Cubismo, o espaço real e concreto do quadro passa a relacionar-se com o espaço da existência do sujeito e o resultado final da operação artística, segundo Argan, consiste em determinar a possibilidade de relação pela qual o quadro deixa de ser representação da realidade e se torna realidade existente, uma vez que “aquilo que o quadro visualiza ou manifesta é precisamente aquele processo de atualização e, portanto, a sua própria gênese como objeto pictórico, ou seja, a pintura” (ARGAN, 1995, p. 92).

Nesse sentido, a pintura adquire, como entidade plástica, na concepção cubista, “a força de atrair e integrar fragmentos da realidade externa através da técnica da collage”, pois, no Cubismo, “a obra de arte vive uma existência própria e já não mais reflexa”, na qual “o espaço já não é concebido como uma entidade homogênea e unitária”, mas, sim, como “uma dimensão indefinida, que pode ser apenas captada por

fragmentos, cuja extensão e cuja configuração vão sendo determinadas por tudo aquilo que está ou se faz no espaço” (ARGAN, 1995, p. 93). Assim, a noção de espaço é de fundamental importância para o Cubismo e “reflete a experiência da visão fragmentária composta por várias situações, divulgada pela fotografia e pelo cinema”. A colagem, como estrutura dessa nova operação artística promovida pelo Cubismo, segundo Argan, “permanece como uma das técnicas fundamentais da arte moderna e contemporânea” (ARGAN, 1995, p. 93).

Além dessa nova concepção da obra de arte promovida pelo Cubismo, Argan considera, ainda, que o fato mais significativo e marco divisor da arte do nosso século de toda a arte do passado, pelo menos na área da cultura ocidental, “é a passagem do caráter figurativo ao não-figurativo, ou melhor, à abstração”. O momento da passagem decisiva do figurativo ao não-figurativo, segundo o autor, tem sido fixado, geralmente, em 1910/1911, quando Kandinsky pinta a primeira aquarela abstrata e dá vida em Munique, com Klee, Marc e Macke, ao movimento *Blaue Reiter*. Kandinsky afirma que “não é a sensação recebida do mundo exterior, mas a vontade do sujeito que determina a forma artística”. A grande novidade de Kandinsky e do *Blaue Reiter*, segundo Argan, não foi a renúncia à figuração, mas “a renúncia à representação como processo intelectual próprio da arte, ou seja, a substituição da forma pelo signo”. Diante disso, Argan evidencia que, no plano histórico, se estabelece “uma tensão dialética entre uma cultura da representação ou da forma e uma cultura da intuição ou do signo”. Neste sentido, o autor considera que a contribuição de Kandinsky é fundamental, posto que o artista “procura instaurar uma ‘ciência’ dos signos, partindo do ponto, da linha, da superfície: às teorias da forma substitui-se assim uma teoria dos signos” (ARGAN, 1995, p. 108).

Diante dessas considerações sobre as imagens visuais, o imaginário, a representação e a arte, o historiador contemporâneo deve observar ainda que na arte moderna e contemporânea, existem, basicamente, duas maneiras paradigmáticas e distintas de comunicação: a figuração e a não-figuração. Elas têm valores diferentes, são submetidas a leituras diferentes e alternam vínculos emocionais antagônicos. A arte figurativa carrega a imagem do mundo, em que o produto é o reconhecimento, e a arte não-figurativa dispensa a imagem do mundo e, quando totalmente não-figurativa, é chamada também arte abstrata. Segundo Marlene Fortuna:

A arte figurativa comunica a recuperação da realidade exterior (também chamada realidade fenomênica, matéria ou física), que está no espaço, em tridimensionalidade, para o plano (bidimensionalidade) com a técnica da perspectiva ou escorço. Os artistas da Renascença (clássicos do séc. XVI) tiveram domínio pleno e absoluto dessa técnica que proporciona à tela uma ilusão de realidade, também chamada de *tromp l'oeil*. Daí a figuração absoluta de uma arte ser chamada arte mimética (*mimesis* do grego, imitação). É a representação do “de fora” (vida, realidade) “para dentro” (a obra, tela, suporte).

O receptor da arte figurativa “entende” o que vê na tela porque a obra inspira sempre uma leitura clara e objetiva do mundo “conhecido”. Essa forma de comunicar contempla as evidências, enquanto a arte não-figurativa ou abstrata comunica a matéria simbiotizada nela mesma, sobre o suporte, sem evidências do mundo reconhecível. Ela não expressa o mundo, expressa a cor, o metal, o material utilizado, estabelecendo uma comunicação especial. (FORTUNA, 2000, p. 28-29).

A professora Marlene Fortuna considera, ainda, que, entre a arte figurativa absoluta (perto da fotografia) e a arte não-figurativa absoluta (abstrata), existem as chamadas “artes degeneradas”. Para a autora, as artes degeneradas “comunicam a leitura do mundo por objetos reconhecíveis, mas de forma desconcertada, alterada formalmente, intermediando a figuração e a não-figuração absolutas”. Como exemplos de “arte degenerada”, Fortuna cita a imagem “vaporizada” do Impressionismo, a pintura “tortuosa, exagerada e dolosa” do Expressionismo e a arte “geometrizada” proposta pelo Cubismo (FORTUNA, 2000, p. 30).

Partindo do pressuposto de que o artista da arte figurativa materializa a representação e o da arte abstrata materializa a “presentação”, Marlene Fortuna afirma que a arte não-figurativa é uma forma de comunicação visual peculiar porque:

[...] comunica através dos sentidos, de um mental diferente, de uma maneira de ver a própria arte tendo os reconhecimentos da realidade como inexistentes e inessenciais. É um meio de expressão e comunicação que se pode considerar exótico. Através dela, vamos penetrando, com abertura, o sentido das coisas. Uma comunicação plural. Os recursos icônicos da arte não-figurativa absoluta ou abstrata tendem a ser subversivos, com a extirpação da realidade fenomênica e reconhecível. Por sua própria natureza, procura caminhos de inconformidade e ruptura. (FORTUNA, 2000, p. 30).

Na maioria das vezes, a comunicação, na arte abstrata, degenera-se, por incompetência do próprio receptor, que a vê com preconceito e pressupostos adquiridos, o que prova uma carência no instrumental do receptor para a correta leitura da arte abstrata. A arte abstrata é considerada uma comunicação específica, porque sua nova codificação não é factível com os parâmetros cognitivos, lingüísticos e racionais do senso comum, haja vista que a abstração “cria uma nova ideologia, uma outra razão estética e uma filosofia nas artes que tem nos acompanhado até hoje e acaba se transformando na mais difundida das artes atuais” (FORTUNA, 2000, p. 32).

A arte abstrata contesta os valores clássicos do acabado, definido, perfeito e propõe uma obra indefinida, plurívoca, aberta. A arte abstrata propõe, ainda, ao seu receptor, uma multiplicidade de imagens sujeitas a decodificações – não de imagens conhecidas, mas pontos, linhas, contornos, direções, tons, cores, texturas, escalas, dimensões, movimentos, ritmos e outros elementos visuais. Segundo Marlene Fortuna, “entender a arte abstrata é entender o trabalho que o artista desenvolve com os elementos visuais, em tensões diversificadas e múltiplas [...]” (FORTUNA, 2000, p. 32).

Na figuração, ainda há um conceito hegemônico a ser seguido, indicado pela própria figura, já na arte não-figurativa ou abstrata, o conceito é diverso, dirigido pela pulsão e fusão das cores e, ainda, pela coexistência de diferentes códigos, propondo uma comunicação peculiar, paradigmática e diferente da clássica concepção Renascentista de *mimesis* e representação (FORTUNA, 2000, p. 33).

Segundo Frederico Morais, a arte evolui paralelamente à ciência, à política ou à religião e seus deslocamentos são semelhantes aos que ocorrem no interior de uma sociedade. De uma concepção teocêntrica do universo (Idade Média), evoluímos para outra, antropocêntrica (Renascimento), enquanto, no mundo moderno, a máquina vai assumindo as funções socio-culturais do homem. A passagem das duas dimensões medievais (altura/largura) para as três dimensões Renascentistas (altura/largura/profundidade) e destas para as múltiplas dimensões de hoje, não ocorreram de modo arbitrário, mas são frutos de experiências artísticas e estéticas do homem em sua passagem pelo tempo. Diante disso, Morais considera que, na arte moderna e contemporânea, existem sete diferentes Estados de Arte – figurativo, abstrato, construtivo, objetual, conceitual, performático e tecnológico –, nos quais as passagens da figura para a abstração, ou do objeto para o conceito, não resultam da vontade isolada de um artista ou grupo de artistas, mas, ao contrário, indicam iguais avanços e modificações em outros campos da atividade humana, do pensar e do fazer (MORAIS, 1991, p. 13-14).

Assim, o criar só pode ser visto num sentido global, pois a natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. No indivíduo, confrontam-se dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade, que representa as potencialidades individuais, e a sua criação, que será a realização dessas potencialidades numa determinada cultura no tempo e no espaço. Segundo Faiga Ostrower, “os processos criativos devem ser

considerados na integração e interligação desses dois níveis de existência: o nível individual e o nível cultural”. O ato de criar corresponde a um formar, um dar forma a algo, que pode ser compreendido como uma estruturação. Nessa “estruturação”, todo o fazer e o configurar do homem são atuações de caráter simbólico, pois “toda forma é uma forma de comunicação. Corresponde a aspectos expressivos do desenvolvimento interior e refletem processos de crescimento e maturação, que são indispensáveis para a realização das potencialidades criativas” (OSTROWER, 1978, p. 5).

Nesse sentido, o ato de criar abrange a capacidade de compreender, e esta de relacionar, ordenar, configurar, significar, sendo que a percepção consciente é premissa básica da criação, pois ela pressupõe uma intencionalidade, uma ação humana. O ato criador não existe antes ou fora do ato intencional, pois, fora da intencionalidade, da avaliação de situações novas, ou na busca de novas coerências, não haveria ação criativa (OSTROWER, 1978, p. 11). Segundo Luigi Pareyson:

A arte é uma atividade na qual a execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. A Arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. Nela, a realização é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irreptível. [...] a atividade artística consiste propriamente no formar, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir. (PAREYSON, 1997, p. 26).

A imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas realidades. Como experiência de vida e de trabalho, os processos de criação identificam-se com uma matéria (ou materialidade):

Todo imaginar é um pensar específico sobre um fazer concreto, isto é, voltado para a materialidade de um fazer (de um formar). O pensar específico sobre um fazer concreto vai além da idéia de uma tarefa a ser executada. Trata-se de formas simbólicas em vários planos, tanto ao evidenciarem viabilidades novas da matéria em questão, quanto pelo que as viabilidades contêm de expressivo. Através da matéria assim configurada o conteúdo expressivo se torna possível de comunicação (OSTROWER, 1978, p. 31-33).

Assim, torna-se necessário, para o pesquisador e para o receptor, apreciar a arte no contexto do seu tempo e circunstancialidade, tendo em vista que a arte continua a ser criada a nossa volta, fazendo com que sejamos obrigados a reajustar as nossas percepções e o nosso olhar às novas experiências contemporâneas, pois:

A arte é muito mais do que uma decoração, é uma forma ideal carregada de significações. A arte permite transmitir a percepção de coisas que não podem ser expressos de outra forma. A arte vale pela sua importância simbólica. Pois na arte como na linguagem o homem é um criador de símbolos, através dos quais nos transmite, de um modo novo pensamentos complexos (JANSON, 1992, p. 10).

Desse modo, para apreciar e fazer uma leitura da obra de arte, o receptor deve compreender o papel que é desempenhado pela percepção: olhar-avaliar-compreender⁴⁷. Pois os processos de percepção se interligam com os próprios processos de criação, tendo em vista que o ser humano é, por natureza, um ser criativo, e não existe nenhum momento de compreensão que não seja, ao mesmo tempo, de criação.

Diante dessas considerações, acreditamos que as imagens plástico-visuais, particularmente as representações pictóricas de Lídia Baís, tornam-se importantes fontes e documentos para as pesquisas históricas e historiográficas que se dedicam aos estudos da imagem, do imaginário e da representação na modernidade, podendo ser exploradas e analisadas pelo historiador que busca desvendar as formas de interlocução das artes com a sociedade e investigar de que maneira estes constroem ou representam a sua relação com a realidade social. Pois, como sabemos, os temas imaginários podem ser universais e atemporais, enraizados nas estruturas da imaginação humana; mas o sentido de cada um deles também pode ser muito diferente, conforme os homens e as sociedades e conforme sua situação em um dado momento e contexto histórico.

⁴⁷ A esse respeito, ver OSTROWER, 1988, p. 167-182.

3.2 O imaginário pictórico de Lídia Baís

As obras pictóricas de Lídia Baís são marcos representativos de um momento importante para a história das artes plásticas em Mato Grosso e em Mato Grosso do Sul, pois assinalam a presença da arte moderna nesses “Campos de Vacaria”, desde as primeiras décadas do século XX. Contemporâneas de um período marcante do modernismo brasileiro, as obras da artista revelam uma poética singular no contexto artístico-plástico nacional. A singularidade da pintura de Lídia Baís é indicada pela maneira íntima e pessoal com que a artista desenvolveu suas criações a partir de temáticas tradicionais da pintura ocidental e, principalmente, pela utilização de procedimentos plástico-visuais intertextuais, que estabeleceram o diálogo pictórico com a tradição artística, resultando num conjunto de obras instigantes e reveladoras de um imaginário particularíssimo.

O legado pictórico de Lídia Baís, que está atualmente sob a guarda do Estado de Mato Grosso do Sul e do Município de Campo Grande, constitui-se, aproximadamente, de mais de uma centena de obras produzidas pela artista, entre pinturas em tela, pinturas murais, desenhos, fotografias e montagens fotográficas. Além dessa produção artística, Lídia Baís também deixou dezenas de cópias dos três catálogos publicados com reproduções de suas principais obras pictóricas e fotográficas. Dois desses catálogos mostram reproduções de pinturas e desenhos da artista e foram intitulados de *Lembrança do Museu Baís: pinturas de T. Lídia Baís*. Um dos catálogos foi publicado no formato 19 cm x 27,5 cm e apresenta 40 reproduções de obras em 38 páginas (ANEXO 2.6); o outro catálogo, apresentado no formato 31 cm x 21,5 cm, mostra 50 reproduções de obras da artista em 28 páginas (ANEXO 2.7). O terceiro catálogo, intitulado *Lembrança Museu Baís: sala das fotografias*, foi publicado no

formato 30 cm x 21 cm e apresenta 102 reproduções fotográficas de aspectos importantes da vida e da memória da artista (ANEXO 2.8).

Esses “documentos visuais” deixados pela artista, tanto as suas obras pictóricas originais quanto as suas respectivas imagens reproduzidas nos catálogos, constituíram-se nas principais “fontes” dessa pesquisa, que busca analisar a produtividade estética de Lídia Baís a partir do imaginário, da representação e da intertextualidade.

Sobre a produção plástico-visual de Lídia Baís, a professora Alda Couto destaca que a obra da artista pode ser dividida em dois segmentos distintos: os estudos de reprodução e as telas e fotografias que compõem o conjunto de criação da artista. Os estudos de reprodução são pontuados pelas pinturas que constituíram o aprendizado plástico-visual de Lídia, representados por obras “de origem tradicional e conservadora, acadêmica no mau sentido, mas que valeu a ela a segurança de saber pintar” (COUTO, 1999a, p. 5). As telas e as fotografias, por sua vez, são representadas por obras nas quais a artista utiliza-se de procedimentos que “recortam e citam as obras de grandes pintores estudados por ela”. Alda Couto apresenta essas “obras de criação” de Lídia Baís em dois grupos distintos, a partir dos retratos, “que delineiam a identidade e a nacionalidade da artista” e das “composições que assinalam o caráter fortemente místico, misturando várias tendências religiosas” (COUTO, 1999a, p. 6).

Além desses dois segmentos observados pela professora Alda Couto, evidenciam-se, ainda, outros momentos distintos na produção plástico-visual de Lídia Baís, que foram denominados de “fases pictóricas” e subdivididas em três grupos distintos: Fase I, Fase II e Fase III ⁴⁸. A distinção entre essas três fases na produção pictórica de Lídia Baís foi elaborada a partir da análise *in loco* das pinturas, desenhos e

⁴⁸ Essas “três fases pictóricas” de Lídia Baís foram evidenciadas em nosso trabalho de especialização, podendo ser conferido em RIGOTTI, 2000a, p. 195-206.

fotografias da artista, das reproduções de suas obras e fotografias publicadas nos catálogos *Lembranças do Museu Baís* e das fontes escritas. Essa análise desenvolveu-se, principalmente, a partir dos procedimentos artísticos adotados na construção plástica das obras, uma vez que esses mesmos procedimentos são reveladores do “processo criativo” de Lídia Baís. Nessa direção, compreendemos o procedimento artístico de Lídia Baís como um “processo construtivo-cognitivo, cuja informação estética é dada pelo modo como o procedimento constrói e apresenta a materialidade sígnica” (CARAMELLA, 1998, p. 130).

As três fases propostas para a leitura das obras pictóricas de Lídia Baís apresentam uma finalidade didática e foram desenvolvidas com o objetivo de contribuir para uma melhor compreensão do eclético imaginário pictórico da artista, levando em consideração a temática escolhida e a utilização de procedimentos técnicos específicos para a construção das obras.

Assim, mediante a dificuldade de uma ordenação cronológica, pois a grande maioria das obras da artista não possui data e tampouco referência ao ano de execução, acreditamos que, por meio dos temas e dos procedimentos de construção plástica, é possível compreender o desenvolvimento estético da pintura de Lídia Baís, bem como a sua “linguagem artística” individual que, parafraseando Iouri Lootman, “se liberta das mensagens envelhecidas, mas conserva na memória, com uma extraordinária constância, linguagens artísticas das épocas passadas”, confirmando que “a história da arte transborda de ‘renascimentos’ – renascimentos das linguagens artísticas do passado recebidos como inovadores” (LOOTMAN, 1978, p. 46-47).

Lídia Baís construiu o seu imaginário pictórico a partir de temáticas tradicionais⁴⁹ da pintura ocidental, como por exemplo, a iconografia religiosa, a mitologia, a paisagem, a natureza-morta, o retrato e o auto-retrato. Todas as obras da artista situam-se no estado de arte figurativa⁵⁰ e apresentam-se sob diversas formas de figuração: mimética, lírica, narrativa e crítica⁵¹.

O primeiro momento evidenciado na obra de Lídia Baís, denominado de “Fase I”, é marcado pelos ensinamentos acadêmicos que constituíram sua formação artística, tanto nos colégios e internatos em que estudou quanto em suas aulas de pintura com Oswaldo Teixeira na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. As obras dessa fase representam os temas mais tradicionais da pintura ocidental e podem ser

⁴⁹ Na pintura do passado, o artista procurava representar diferentes aspectos do mundo das formas, usando certos temas que se tornaram, no decorrer do tempo, nos temas mais utilizados e tradicionais da arte ocidental, como, por exemplo: natureza-morta (representação de objetos diversos, flores, frutas, nos quais os pintores holandeses do século XVII foram mestres nesse assunto), paisagem (representação de aspectos da natureza: céu, terra, montanhas, florestas, águas, e, muitas vezes, figuras humanas ou de animais), retrato (representação de pessoas vivas ou de figuras sacras imaginadas, segundo as diferentes religiões) e auto-retrato (representação do próprio artista), cenas de gênero (representação da vida doméstica e o cotidiano das pessoas e festas populares), história (representação de figuras e fatos históricos, cerimônias de coroação, batalhas, entre outros), religião (representação de personagens e cenas religiosas relacionadas à vida de Cristo e à vida dos santos, como a crucificação e a santa ceia) e mitologia (representação de personagens e cenas da mitologia greco-romana, de deuses e heróis, de cenas mitológicas, como o nascimento da Vênus e o julgamento de Páris) (Souza, 1980:6). Atualmente, na pintura contemporânea, essa divisão perdeu em grande parte seu sentido, uma vez que os artistas contemporâneos são livres para usar todos os tipos tradicionais de representação, mas com finalidades e técnicas diversas, bem como fugir da representação naturalista, cuja finalidade era alcançar o máximo da semelhança com o que estava sendo representado. Segundo Giulio Carlo Argan: “A arte abstrata pode ser sinalização do ponto final da evolução. O que importa são as formas, e não o assunto. O assunto é o próprio quadro em si, o seu valor composicional” (ARGAN, 1995, p. 92). Assim, desde que o Cubismo abandonou a perspectiva e todos os outros recursos do realismo pictórico, a pintura e as artes plásticas de modo geral, romperam com a milenar tradição mimética, abrindo-se a novas possibilidades de representação e “presentação”, tanto na arte figurativa quanto na arte abstrata.

⁵⁰ Como sabemos, a representação figurativa dominou a pintura ocidental desde os seus primórdios nas paredes das grutas e cavernas pré-históricas até as vanguardas artísticas do século XX, quando outros estados de arte – como a arte abstrata, a arte construtiva, a arte conceitual, a arte objetual, a arte performática e a arte tecnológica (MORAIS, 1991, p. 13-15) – assumiram a cena da arte contemporânea em suas diversas formas de “representação” e “presentação” (FORTUNA, 2000, p. 28-33). Na arte figurativa, o artista capta e expressa, de modo quase literal, a paisagem física. Às vezes de forma idealizada, como no Neoclássico, outras vezes, deformando-a, como no Expressionismo. A tradição figurativa da cultura ocidental utilizou, em sua passagem pelo tempo, diversos tipos de figuração, desde a representação mimética até a estilização absoluta, já no limiar da abstração.

⁵¹ A figuração crítica é representada com a intenção de se fazer crítica social ou política. A figuração lírica é uma representação descritiva de situações imprecisas ou vagas, como na poesia. A figuração mimética é a representação como “imitação” da natureza. Na figuração narrativa, a ênfase é colocada no tempo e na situação política como componente da narrativa. (MORAIS, 1991, p. 151).

subdivididas em quatro grupos distintos: retratos, naturezas-mortas, paisagens e reproduções (cópias) de obras-de-arte consagradas, denominadas pela artista de “Estudos de reprodução”.

Os retratos⁵² atribuídos a essa fase mostram familiares e amigos da artista numa representação acadêmica, clássica e tradicional, que lembram as fotografias da época. Esses retratos são constituídos, principalmente, pelas pinturas “Bernardo Baís”, “Affonso Viseu”, “Otávio Queiroz”, “Isolina Falcão”, “Júlio Baís” e “Orfeo Baís” (ANEXO 3.1). Embora não sejam datados, alguns desses retratos foram concebidos antes de 1930, pois aparecem na fotografia do “vernissage” da exposição de Lídia Baís em 1929, publicada no catálogo *Lembranças do Museu Baís: sala das fotografias* (Baís, [190?]d:3) (ANEXO 1.6).

A natureza-morta⁵³ e a paisagem⁵⁴ também são temas bastante apreciados pela artista que, nessa primeira fase de sua produção, representa marinhas, flores e

⁵² Embora seja muito apreciado desde a antiguidade, o retrato foi um gênero da pintura que passou a ser cultivado pelos grandes mestres europeus a partir da Renascença. É no retrato que o caráter representativo da pintura se manifesta e a índole mimética atinge um ponto crítico, pois o retratado (e seus familiares) exige, antes de tudo, a semelhança do quadro com o modelo, ao passo que, muitas vezes, o artista pretende revelar, através dos traços fisionômicos, as qualidades interiores, invisíveis, do modelo, chegando até a deformação intencional do Maneirismo e da arte moderna.

⁵³ A natureza-morta é a representação dos objetos, com seu valor funcional ou meramente decorativo. A natureza-morta surgiu como gênero independente de pintura nos Países Baixos após a Reforma. Segundo Carol Strickland: “Embora considerada uma forma inferior em outros lugares, o século XVII foi o período áureo da natureza-morta na Holanda, onde os artistas atingiram um extraordinário realismo retratando objetos domésticos. A natureza-morta era freqüentemente emblemática: as pinturas de *vanitas* mostravam símbolos como crânios e velas fumegantes representando a transitoriedade da vida (STRICKLAND, 1999, p. 52). Susan Woodford considera, por sua vez, que foi “a recuperação da arte de representação realista no Renascimento, somada a um intenso respeito pelas obras da Antigüidade clássica, estimulou o ressurgimento desse tipo de pintura”. Os mestres holandeses que lançaram a natureza-morta como um gênero separado se interessavam pelo modo como a luz incidia em diferentes superfícies. No século XVIII, o pintor francês Jean-Batist Chardin (1699-1779) difundiu o gênero no sul, concentrando-se em objetos modestos. Pintores do século XIX como Camille Corot (1796-1875), Gustave Courbet (1819-1877) e Edouard Manet (1832-1883) usaram a natureza-morta para estudar as qualidades estéticas dos objetos. Paul Cézanne (1839-1906), os cubistas e os fovistas empregaram esse gênero para experimentações com estruturas e cores, enquanto o pintor italiano Morandi se concentrou, quase exclusivamente, em naturezas-mortas. Adentrando a arte moderna, a natureza-morta chega às raias da reprodutibilidade e do conceitual a partir de Andy Warhol (1930-1987) e suas latas de Sopa Campbell, de 1962. Na arte pós-moderna, podemos dizer que a natureza-morta deixa de ser “representada” e passa a ser “apresentada” em sua materialidade signífica, ou seja, é a própria natureza, seus símbolos e objetos, que se faz presente no ato de criação.

frutos associados a objetos e personagens mitológicas, principalmente à famosa reprodução da “Vênus de Milo”⁵⁵, acervo do *Musée du Louvre*, em Paris. Essas temáticas são representadas na pintura de Lídia Baís por duas paisagens, intituladas “Marinha – Estudo” e “A partida da gôndola veneziana”; duas obras que fazem alusão à mitologia grega⁵⁶, intituladas de “Natureza-morta (Vênus)” e “Vênus – Natureza-morta”

⁵⁴ A paisagem é a representação pictórica da natureza e originou-se como fundo, como último plano de pinturas em que se representavam homens e animais. No Egito, os baixos relevos dos túmulos e templos, as pinturas murais e as ilustrações de papiros representam, muitas vezes, cenários naturais, jardins floridos, tanques arborizados e animais que revelam agudo senso de observação da natureza. Na Grécia, foi sobretudo, na época Alexandrina, que se iniciou uma tradição pictórica da natureza. Certas paisagens executadas na Itália conservam traços dessa origem, mostrando a flora e a fauna da região do Nilo, revelando o gosto de evasão para a natureza. Na Idade Média, a paisagem foi usada, sobretudo, como elemento de fundo da iluminura. Somente no século XV é que a paisagem adquire as características de gênero com os artistas flamengos, quando passa a ser fundo realista de temas religiosos e da vida cotidiana das pessoas. Na Renascença italiana, a paisagem é o elemento essencial da nova concepção de espaço, passando a fazer parte de composições religiosas e alegóricas. O fim do século XV e o início do século XVI marcam o apogeu da Renascença italiana e Leonardo da Vinci (1492-1519) confere à paisagem uma nova importância: o homem deixa de ser protagonista e passa a ser um elemento da paisagem, integrando-se a ela pela técnica do *sfumato*. Apesar das conquistas da Renascença italiana, é o florescimento artístico que caracteriza o século XVI na Alemanha que marca a valorização da paisagem, através da obra de Albrecht Dürer (1471-1528), ainda em fins do século XV. Na Flandres, a tradição religiosa e o realismo tipicamente flamengos são abalados, no início do século XVI, pela arte de Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516), em que a paisagem participa da vida cotidiana, sendo realista no detalhe e surrealista no conjunto; Pieter Brueghel (ca.1525/1530-1569), que foi o primeiro grande paisagista holandês e pintor da vida cotidiana e das festas populares; entre outros. Derivada desses grandes mestres, a pintura de paisagem que se desenvolveu nesse período, tornou-se um gênero autônomo e fez da paisagem realista o triunfo da pintura holandesa. No entanto, foi a pintura de paisagem dos franceses que possibilitou um salto da pintura realista e do gosto neoclássico para a pintura impressionista. Assim, a paisagem que primeiro aparece como fundo de quadros de temas religiosos, no século XV, passa a ocupar um espaço cada vez maior nas representações pictóricas dos artistas até se transformar em arte independente com seus respectivos subgêneros: a representação de certos aspectos urbanos, a natureza-morta e a representação paisagística que se situa entre a pintura da natureza e a de cenas domésticas, que teve florescimento primeiro na Holanda, depois na França, até tornar-se um dos temas principais da pintura figurativa moderna. Susan Woodford considera que “a paisagem pode ser um motivo tão atraente para um pintor quanto para qualquer amante da natureza. Alguns artistas tornaram-se, na realidade, especialistas em paisagens, enquanto outros só ocasionalmente voltaram-se para esse gênero de estudo da natureza” (WOODFORD, 1983, p. 14).

⁵⁵ Escultura de mármore conhecida por “Afrodite de Melos” (Vênus de Milo), datada de 150/100 a.C. Foi descoberta em 1821 na ilha de Melos, nas Cíclades e enviada para a França em 1822, tornando-se, graças à imprensa, uma das mais famosas obras de arte do mundo. Ela não é uma cópia romana como a maioria das esculturas gregas que chegaram até nós, e sim uma obra grega original do Período Helenístico. (<http://www.warj.med.br/mit/mit09-6.asp>).

⁵⁶ O mundo dos deuses pagãos e o repertório rico de histórias fantásticas que constituem a mitologia clássica grega foram apreciados por artistas desde o Renascimento até tempos relativamente recentes. Segundo Susan Woodford: “Vênus era especialmente popular. Por vezes, artistas optaram por representá-la simplesmente como desculpa para pintarem um nu feminino; outras vezes, ilustraram histórias em que ela estava envolvida” (WOODFORD, 1983, p. 50). O mito aparece e funciona como mediação simbólica entre o sagrado e o profano, condição necessária à ordem do mundo e às relações entre os seres. O mito é um produto da faculdade poética de gênero humano e ofereceu muitos conteúdos e enredos para as artes, principalmente a mitologia grega. Utilizada pelos artistas desde a Grécia antiga, a mitologia forneceu os enredos para grande parte da literatura épica e dramática. Tendo perdido a sua credibilidade pela

e três representações de frutos e flores denominados de “Natureza-morta”, “Natureza-morta com flores” e “Jarra e Frutas” (ANEXO 3.3).

Já as cópias e reproduções de obras consagradas, também denominadas pela artista de “Estudos de Reprodução”, representam a grande maioria das obras dessa fase e são elaboradas a partir de temas religiosos, mitológicos e outros que foram, ao mesmo tempo, exercícios técnicos de estudos, fontes e influências para Lídia Baís. As principais obras que representam esse grupo são reproduções miméticas de obras de outros artistas importantes do Renascimento italiano, do Barroco flamengo e do Neoclássico francês, como, por exemplo, os artistas italianos Leonardo Da Vinci, Rafael e Tiziano, o artista flamengo Rubens e o artista francês François Gerard⁵⁷ (ANEXO 3.2).

Além dessas obras famosas reproduzidas pela artista, também fazem parte desse grupo outros “Estudos de Reprodução” que não apresentam referências e são constituídos por pinturas de temática religiosa, como “São Sebastião – Estudo” e “São Francisco de Assis – Estudo”; obras de temática mitológica, como “Amor Mordido” e, ainda, obras de temáticas diversas, como a pintura “O Primeiro Anatomista” e o desenho de uma “menina com passarinho”⁵⁸ (ANEXO 1.3).

A segunda fase – Fase II – evidenciada na produção artística de Lídia Baís é pontuada por pinturas que apresentam maior liberdade de expressão em relação à fase

cristianização, os mitos continuaram a ocupar e preocupar a imaginação do homem medieval, que considerava os deuses gregos como demônios. É com a Renascença que a mitologia grega começa a fornecer temas e enredos às artes na Europa até o século XIX. No século XX, registra-se surpreendente ressurreição dos enredos e personagens mitológicos, através de versões livres de tragédias gregas. A psicologia moderna, que muito influenciou na mentalidade e na concepção artística da modernidade, intensificou a consciência das situações existenciais da condição humana, representadas pelos conflitos dramáticos da mitologia grega. Segundo Chevalier, “os mitos ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação”, que, por sua vez, “não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar as verdades de certas percepções” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 611-612).

⁵⁷ A esse respeito, ver MIRADOR, 1976, p. 8902.

⁵⁸ Esse trabalho ilustrou a capa de um dos dois catálogos de pinturas da artista e foi classificado como sendo o primeiro trabalho artístico de Lídia Baís, realizado por volta de 1916.

anterior, identificando-se com o início do amadurecimento do processo criativo da artista . Esses traços podem ser observados, principalmente, por alguns recursos técnicos adotados na execução plástica das obras, que já demonstram um distanciamento dos cânones tradicionais da arte acadêmica⁵⁹ e uma aproximação com tendências surgidas na modernidade, principalmente com o Impressionismo e o Expressionismo. As obras inseridas nessa fase II apresentam temáticas semelhantes às da fase anterior, marcando sua diferença pela utilização de pequenas pinceladas mais soltas e gestuais, que tornam os trabalhos mais espontâneos e expressivos (ANEXOS 3.2 e 3.3).

As principais temáticas dessa fase são retratos de modelo vivo de alguns parentes e amigos, intitulados de “Estudo – Modelo Vivo”, três auto-retratos da artista, paisagens rurais e figuras de animais. Os principais retratos de modelo vivo são representados pelas obras “Retrato (Estudo de Modelo Vivo)”, “Retrato de Mariazinha”, “Estudo a Pastel”, “Estudo – Menina”, “Estudo – Menino”, “O Desgostoso” e outras pinturas denominadas apenas de “Estudo de Modelo Vivo”. Além desses retratos, a segunda fase também é marcada pela pintura de um dos animais de estimação da artista, denominada de “Cachorrinho Kiss” e mais três paisagens rurais, possivelmente das fazendas da família Baís, intituladas de “Fazenda Salto (antiga)”, “Fazenda Imbirussú” e “Galinhas” (ANEXO 3.3). Ainda nesse grupo, destacam-se os desenhos “Santíssima Trindade” e “Celina, Ida e Lídia (Reprodução)” (ANEXO 3.4); as pinturas “Celina Baís (Simboliza a Fé)”, “Ida Baís (Simboliza a Esperança)” e o auto-retrato “Lídia Baís

⁵⁹Segundo Moraes, “a Academia era um jardim situado perto de Atenas, na Grécia, onde, primeiro Platão, e depois outros filósofos davam suas lições. Com o tempo, passou a significar uma corporação de sábios, cientistas, escritores e artistas. Academia é, também, nas escolas de belas artes, o desenho, a pintura ou a escultura representando a figura humana, nua ou em planejamento, executada a partir de um modelo vivo ou estátua. Hoje, a expressão “academicismo”, tem um sentido claramente pejorativo. O Academismo, contudo pode ser encarado como ‘produto da experiência e do saber, corrigindo a verdade, atenuando a frescura, excluindo as audácias. É, em todas as artes ou épocas, o contrário da espontaneidade. (MORAIS, 1991, p. 79).

(Simboliza a Trindade)” (ANEXO 3.1). Além desse auto-retrato, dois outros também estão representados nessa segunda fase pictórica da artista: um auto-retrato feito em Berlim, provavelmente em 1925, em que Lídia está representada com uma roupa formal, numa posição tradicional e austera, deixando revelar uma profunda tristeza no olhar; já no outro auto-retrato, a artista se auto-representa com flores no cabelo, vestida com uma blusa bordada com motivos florais e usando um colar de contas comprido. Nesse auto-retrato, Lídia segura na mão direita três pincéis, significativos do próprio fazer pictórico, deixando transparecer um certo riso irônico e um olhar sugestivo de felicidade e auto-realização (ANEXO 3.1).

A terceira fase – Fase III –, no entanto, é a mais representativa de toda a produção pictórica de Lídia Baís e apresenta obras, entre pinturas, desenhos e montagens fotográficas, de acentuado valor estético. Essa fase é composta por representações de temáticas diversificadas e procedimentos plásticos peculiares, constituindo-se num conjunto de obras extremamente singular na produção da artista.

Nessa fase, podemos diferenciar, considerando a temática escolhida e os procedimentos pictóricos adotados, dois grupos de obras, denominados de “Composições” e “Composições Alegóricas”. Nesses dois grupos, estão reunidas obras cuja vertente temática principal gira em torno do nacionalismo e de temas ligados à história⁶⁰; de temas nos quais a identidade, a alteridade e a “pessoalidade” da artista são destacados e abordados de maneira muito peculiar e, principalmente, de temas

⁶⁰ A história também forneceu temas dignos e grandiosos aos artistas que se inspiraram em eventos históricos, tanto de seu próprio tempo como do passado. Muitas pinturas foram realizadas com a finalidade de registrar ou documentar um fato, acontecimento ou personagem histórico, mas, frequentemente, foram as personagens poderosas do palco da história que pediram ou ordenaram aos artistas que documentassem os acontecimentos em que eles desempenharam papel de destaque. No século XIX, a pintura de cenas históricas ou lendárias tornou-se de grande interesse para alguns grandes artistas e, principalmente, para muitos pintores acadêmicos, adeptos de uma falsa teatralidade das composições, que foi, enfim, superada pelo realismo dos impressionistas.

relacionados com a iconografia religiosa, particularmente a representação de assuntos sobre a última ceia, o Apocalipse, a demonologia e a morte.

No grupo das “Composições”, a artista já começa a estabelecer uma relação sígnica entre as figuras e os objetos representados. Nesse grupo, destacam-se as pinturas “São Francisco de Assis abençoando Lúdia”, “Pensando nas injustiças do mundo”, “Dr. Getúlio Vargas (composição)”, a montagem fotográfica “Lúdia na Bandeira”, o afresco em que a artista se auto-representa como “Joana D’Arc” e outro afresco polêmico, pintado em 1937, atualmente desaparecido, denominado de “Composição Alegórica – Na Sala das Paixões”, no qual Lúdia Baís se pinta nua ao lado das duas irmãs também nuas, cercadas por anjos, faunos e guirlanda de flores (ANEXO 3.4).

O grupo das “Composições Alegóricas”, por sua vez, compreende o conjunto de obras mais instigantes da produção de Lúdia Baís e revela a complexidade do imaginário pictórico da artista por meio de obras singulares. As obras desse grupo são representadas por uma pintura muito peculiar na produção da artista, denominada de “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo”, e mais quatro conjuntos ou séries de trabalhos distintos. Essa distinção foi desenvolvida a partir de uma análise formal⁶¹ de construção das obras, verificando as suas correspondências plásticas e estéticas:

1) O primeiro conjunto é composto de três obras que lembram alguns aspectos da arte popular⁶², da arte *Naïf*⁶³ e do *Kitsch*⁶⁴, representadas a partir de

⁶¹ Segundo Susan Woodford, existem quatro maneiras diferentes de olhar para uma pintura: a finalidade, o indagação, a proximidade com a realidade e o aspecto composicional da obra. “A análise composicional consiste em analisar a pintura em termos de construção – ou seja, o modo como formas e cores são usadas para produzir padrões dentro do quadro”. Nesse sentido, “a análise formal da construção de uma pintura freqüentemente nos ajuda a compreender melhor seu significado e a apreender alguns dos recursos e estratégias a que o artista recorre para obter os efeitos desejados” (WOODFORD, 1983, p. 12-13).

⁶² A Arte Popular, na acepção usual, é a atividade poética, musical e plástica de camadas sociais carentes de instrução e que não pertencem à população industrial e urbana. Existe à margem do processo cultural que se expressa nas artes, idéias e hábitos da civilização técnica contemporânea, tratando-se de uma produção artesanal destinada a satisfazer necessidades materiais, espirituais e “estéticas” próprias de determinados grupos sociais. Apresenta-se sob diversas formas de objetos materiais que exprimem o gosto, a formação cultural e o nível econômico de seus produtores e consumidores. As formas da arte

assuntos ligados ao nacionalismo, à identidade da artista e à religião católica: “Retrato da Família Baís”, “Nossa Senhora, o Menino Jesus e seus Anjinhos (Estudo ainda em construção)” e “Alegoria” – com gatos e guirlanda de flores.

2) O segundo conjunto é composto também por três obras, mas a vertente temática principal enfoca a religião católica e o Apocalipse, aspectos culturais do social e do local, juntamente com uma iconografia pessoal da artista. Nesse conjunto destacam-se duas pinturas, denominadas de “Composição (Quadro de Profecia)” e “Alegoria (Profética)” (ANEXO 3.6), e um afresco⁶⁵, pintado na “Sala das Paixões” da “Morada dos Baís”, representando uma santa ou rainha sobre o globo, cercada por anjos, juntamente com a figura de um monstro ou demônio.

3) O terceiro conjunto é pontuado por obras que abordam especificamente a temática da demonologia⁶⁶ e da morte através de uma pintura intitulada “Micróbio da Fuzarca” e dois desenhos denominados de “Jovita Torrando Café” (ANEXO 3.5).

popular derivam, quase sempre, de formas eruditas que se popularizaram. (MIRADOR, 1976, p. 850-851).

⁶³ A Arte *Naiif* ou arte ingênua é o estilo a que pertence a pintura de artistas não eruditos. Trata-se de um tipo de expressão que não se enquadra nos moldes acadêmicos, nem nas tendências modernas, nem tampouco no conceito de arte popular. O *Naiif* mostra-se extremamente variado, tornando impossível uma definição ou um conceito generalizado, capaz de abranger os seus diferentes tipos. A característica comum entre os *Naiifs*, se é que ela existe, é o caráter antinaturalista que não se submete aos dados da visão objetiva e pinta tal como “realmente é, como realmente ele percebe as coisas e a natureza. Os artistas *Naiifs*, não se preocupam em preservar as proporções naturais entre os diferentes elementos do tema, pois a sugestão de volume não obedece às regras codificadas de claro-escuro e a tendência do artista é representar uma composição plana, bidimensional. (MIRADOR, 1976, p. 851-852).

⁶⁴ A palavra *Kitsch*, segundo Abraham Moles, apareceu em 1870, em Munique, com o sentido de kitschem (fazer móveis novos como velhos: falsear) ou verkitschem (vender gato por lebre). (MORAIS, 1991, p. 154). Segundo Argan, “O *Kitsch* não é anti-arte, é arte industrial” e produz objetos que “quereriam ser artísticos mas se revelam decadentes” e “de mau gosto”. Porém, o autor reconhece que “o fenômeno *Kitsch* acompanha, até hoje, a produção industrial em todo o seu desenvolvimento” (ARGAN, 1995, p. 92).

⁶⁵ Este foi um dos três afrescos pintados na “Morada dos Baís” e recuperados pela restauração executada pela Professora Dulcimira Capisani, em 1994. (Jornal Correio do Estado, 25 de julho de 1994).

⁶⁶ A demonologia designa o estudo da natureza dos demônios, sua atividade e seus poderes segundo as diferentes crenças e contextos em que se apresentam. O demônio, conforme a sua origem, não se refere especificamente ao diabo, mas criaturas sobrenaturais, espíritos supra-humanos e abaixo de deus, compreendendo quer entidades malfazejas, como o diabo, quer benfazejas, como os anjos. A acepção de “demonologia” como um estudo exclusivamente dos espíritos malignos ou diabos restringe-se à teologia cristã. (MIRADOR, 1976, p. 3203).

4) O quarto conjunto é uma série composta de duas pinturas, intituladas de “Mitologia- Composição” e “Alegoria - Composição”, que representam a dualidade das relações sociais, pessoais e religiosas com os universos feminino e masculino da artista (ANEXO 3.6).

Nesses trabalhos reunidos no grupo das “Composições Alegóricas”, percebe-se que a imaginação e o potencial criativo de Lídia Baís atingem o seu crescimento e maturidade artística⁶⁷ diante das outras fases de sua produção, uma vez que a artista conseguiu realizar obras criativas e enigmáticas, repletas de simbolismo e intertextualidade, confirmando a idéia de que “a criatividade se realiza em conjunto com a realização da personalidade de um ser: da maturação como processo essencial para a criação” (OSTROWER, 1978, p. 130).

Diante disso, observar e analisar a construção do imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís, traduzido na materialidade de suas representações, sobretudo em algumas obras que compõem esse terceiro momento da produção da artista, é tentar desvendar um segredo, é buscar um significado oculto e é, ao mesmo tempo, uma exploração e uma aventura interdisciplinar pelo vasto domínio do simbólico.

3.3 O imaginário pictórico nas “Composições Alegóricas” de Lídia Baís

Compreender o imaginário pictórico dessa artista singular no contexto histórico-cultural sul-mato-grossense, a intertextualidade de suas obras e o universo simbólico de suas representações implica, também, compreender uma obra de arte em

⁶⁷ A esse respeito, ver OSTROWER, 1978, p. 127-146.

sua “plenitude”, fazer uma “leitura” de seus significados, ou ainda, parafraseando Henri Focillon⁶⁸, “envolver-se na rede de seus próprios sonhos”. Diante disso, a compreensão do imaginário pictórico de Lídia Baís envolve desvelar o universo simbólico concebido pela imaginação criativa da artista e descortinar os mecanismos e os processos de significação implícitos em suas obras, bem como evidenciar suas relações intertextuais, estéticas e históricas. Pois, como indica Henri Focillon:

A obra de arte resulta de uma atividade independente, traduz uma fantasia superior e livre, mas vemos também concentrarem-se nela as energias das civilizações. Ela mergulha na mobilidade do tempo, e pertence à eternidade. É particular, local individual e é uma testemunha universal. Mas domina seus diversos significados e, servindo para ilustrar a história, o homem e o próprio mundo é criadora do homem, criadora do mundo e instala na história uma ordem que não pode ser reduzida a nenhuma outra coisa [...]. (FOCILLON, 1983, p. 9-10)

A leitura de uma imagem ou de uma obra de arte torna-se significativa quando estabelecemos relações entre o objeto de leitura e nossas experiências de leitor, o que efetivamente possibilita uma diversidade de modos de produção de sentido, como, por exemplo, as abordagens biográfica, estética, formal, iconológica e semiótica, nas quais busca-se, por caminhos diferentes, edificar significados.

Como sabemos, o nosso olhar não é ingênuo e está comprometido com nosso passado, com nossas experiências, com nossa época e lugar, com nossos referenciais, com nossa ideologia, com nossa maneira de viver e conceber o mundo. Diante disso, não se pode ter uma única visão, uma só leitura, pois a compreensão de uma imagem, particularmente das imagens plástico-visuais e das obras de arte, implica olhar construtivamente a articulação de seus elementos, suas tonalidades, suas linhas e volumes, enfim, apreciá-la integralmente e saboreá-la em seus diversos significados, criando distintas interpretações, pois o que é representado não é o objeto, mas a sua

⁶⁸ A esse respeito, ver FOCILLON, 1983, p. 9.

interpretação, a interpretação que o artista lhe atribui, num determinado momento⁶⁹.

Assim, a leitura de uma obra de arte é:

[...] perceber, compreender, interpretar a trama de cores, texturas, volumes, formas, linhas que constituem uma imagem. Perceber objetivamente os elementos presentes na imagem, sua temática, sua estrutura. No entanto tal imagem foi produzida por um sujeito num determinado contexto, numa determinada época, segundo sua visão de mundo. E esta leitura, esta percepção, esta compreensão. Esta atribuição de significados vai ser feita por um sujeito que tem uma história de vida, em que objetividade e subjetividade organizam sua forma de apreensão e de apropriação do mundo (PILLAR, 1999, p. 15).

Nessa direção, Pillar considera que a leitura e a compreensão de uma obra de arte, de uma imagem plástico-visual, deve ser considerada como “uma aventura em que cognição e sensibilidade se interpenetram na busca de significados” (PILLAR, 1999, p. 17).

Desse modo, estudar o imaginário pictórico de Lídia Baís e tentar desvendar os seus diversos significados é uma tarefa complexa pois, concordando com Luigi Pareyson, “trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua realidade sensível, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu significado espiritual e o seu valor artístico e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição” (PAREYSON, 1997, p. 201).

Com esse objetivo, no exercício de uma análise interdisciplinar, rastreamos o processo criativo de Lídia Baís, evidenciando a temática escolhida e os procedimentos plásticos utilizados, para compreender como a artista concebeu seu particular imaginário pictórico, representado nas “Composições” e principalmente nas “Composições Alegóricas”. Os temas representados nessas obras tornam-se importantes para os estudos históricos e estéticos, uma vez que se apresentam no bojo de uma série de temas relevantes que permeiam os estudos contemporâneos sobre a imagem, o imaginário e a representação e revelam as três instâncias de sua realização: “concretude

⁶⁹ A esse respeito, ver PILLAR, 1999, p. 13-17.

do real, da utopia e a ideológica”⁷⁰. Nessa direção, acreditamos que analisar o imaginário pictórico de Lídia Baís, por meio da expressão simbólica de sua temática, pode ser um dos mecanismos para a compreensão do processo de significação da obra e da iconografia⁷¹ dessa artista que procurou traduzir, através de símbolos⁷², a sua própria realidade pessoal.

⁷⁰ A esse respeito, ver PESAVENTO, 1995, p. 23-24.

⁷¹ A iconografia é o estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens, tal como se apresentam estes nos quadros, gravuras, estampas, medalhas, efígies, retratos, estátuas, monumentos de qualquer espécie. A iconografia divide-se em dois grandes ramos: os da iconografia religiosa e os da iconografia secular. 1) Iconografia religiosa: tem por objetivo levantar, identificar e descrever os temas religiosos em que se inspiraram os artistas no decurso dos séculos. Entretanto, nem todas as religiões se prestam a esses estudos, como é o caso do judaísmo e do islamismo que, ao proscreverem severamente a figuração humana, acabaram por constituir religiões anicônicas (aniconográficas). Já as religiões greco-romanas (cristianismo, budismo, hinduísmo e as religiões do antigo oriente próximo) preservaram um riquíssimo acervo iconográfico. A iconografia religiosa tornou-se uma das mais valiosas disciplinas auxiliares da arqueologia e da história da arte. 2) Iconografia secular: subdivide-se em alguns setores específicos: Iconografia Individual (colecciona e instaura os propósitos de todas as representações visuais relativas a uma personagem histórica, ou mesmo a uma família ou dinastia), Iconografia de uma época (reúne as figurações de um dado período histórico – época dos descobrimentos marítimos ou época da Revolução Francesa), Iconografia mitológica (desempenhou importante papel na evolução da arte renascentista), Iconografia pictural (recolhe amostras da tradição plástico-visual quer do Ocidente, quer do Oriente, incluindo peças representativas de gêneros – pintura histórica, auto-retrato, paisagem, natureza morta, entre outros). A iconologia, por sua vez, é o estudo das figurações alegóricas ou emblemáticas de idéias filosóficas e morais, implicando, assim, uma interpretação do significado que um tema ou um símbolo possam adquirir no contexto da representação visual de determinada obra. A iconologia seria uma disciplina interpretativa que, insatisfeita com a simples identificação ou descrição, procura extrair de motivos, temas ou símbolos convencionais algo capaz de expressar uma filosofia ou uma concepção de mundo. (MIRADOR, 1976, p. 5929-36).

⁷² Segundo Chevalier, o emprego da palavra símbolo revela variações consideráveis de sentido, nas quais existem fronteiras entre valores da imagem simbólica: “O emblema é uma figura visível, adotada para representar uma idéia, um ser físico ou moral: a bandeira é o emblema da pátria; a coroa de louros, o da glória. O atributo corresponde a uma realidade ou imagem, que serve de signo distintivo de uma personagem, uma coletividade, um ser moral: a balança, são atributos da justiça, as asas, de uma companhia de navegação aérea. A alegoria é uma figuração que toma com maior frequência a forma humana, mas por vezes toma a forma de um animal ou de um vegetal ou, ainda, de um feito heróico, a de uma determinada situação, a de uma virtude ou a de um ser abstrato. Por exemplo: uma mulher alada é a alegoria da vitória. A metáfora desenvolve uma comparação entre dois seres ou duas situações, como, por exemplo, qualificar de dilúvio verbal a eloquência de um orador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. XI-XX).

3.3.1 A representação do nacionalismo e da identidade

Os temas referentes ao nacionalismo e à identidade podem ser encontrados, principalmente, em três obras de Lídia Baís: “Dr. Getúlio Vargas – Composição”⁷³ (pintura), “Lídia na Bandeira” (foto-montagem)⁷⁴ e “Retrato da Família Baís” (pintura)⁷⁵.

Referindo-se aos temas do nacionalismo e identidade na obra de Lídia Baís, a professora Alda Couto considera que “a vertente temática do nacionalismo na pintura de Lídia Baís está representada pela homenagem a Getúlio Vargas, que tem sua imagem ligada à Napoleão Bonaparte” e acrescenta que “é ousada a posição de Lídia, considerando-se parte integrante da nação, quando as conquistas da cidadania, pelas mulheres, eram incipientes” (COUTO, 1999a, p. 24).

Na pintura “Dr. Getúlio Vargas” pode ser observada a evidente relação que Lídia Baís estabelece entre Getúlio Vargas e Napoleão Bonaparte (ANEXO 3.4). Getúlio Vargas é representado vestindo o traje típico do Rio Grande do Sul – botas e bombachas – como um “autêntico gaúcho”, símbolo da cultura sul-rio-grandense. Da mesma forma, Napoleão Bonaparte também é representado da maneira em que usualmente aparece em suas diversas representações neoclássicas: sempre triunfante, em uniforme militar, montado sobre um cavalo branco.

Ambos os chefes de estado, Getúlio e Napoleão, estabelecem um diálogo, proposto intencionalmente pela artista, sob a égide do emblema da bandeira brasileira, que também está representada no canto superior direito, sobre a cabeça de Napoleão. Ao mesmo tempo em que Lídia “homenageia” Getúlio e Napoleão, a artista reafirma sua

⁷³ A esse respeito, ver BAÍS, [ca. 1960]b, p. 21; BAÍS, [ca. 1960]c, p. 06.

⁷⁴ A esse respeito, ver BAÍS, [ca. 1960]b, p. 41.

⁷⁵ A esse respeito, ver BAÍS, [ca. 1960]b, p. 16; BAÍS, [ca. 1960]c, p. 38.

ousada atitude de cidadania ao “comentar” política numa época em que, provavelmente⁷⁶, as mulheres ainda não tinham nem o direito ao voto⁷⁷ e eram desconsideradas enquanto sujeitos sociais e históricos. Ao comparar Getúlio a Napoleão, Lídia compara também a política brasileira da época, mais precisamente, a Nova República, com o absolutismo francês e sua política autoritária do século XIX. Assim, a pintura “Dr. Getúlio Vargas” estabelece uma visão crítica da artista diante da política de sua época e ainda da própria personagem de Getúlio Vargas, haja vista que foram as tropas enviadas, sob a ordem de Getúlio, que combateram a revolta deflagrada no estado de Mato Grosso em 1932 e puseram fim ao governo provisório de Vespasiano Barbosa Martins, cunhado de Lídia Baís e um dos líderes da revolta⁷⁸.

A afirmação da identidade da artista, da sua cidadania brasileira, do seu lugar na Pátria como a estrela maior do Brasil, é confirmada em sua foto-montagem, que tem como título “Devido uma visão, Lídia Baís, foi colocada dentro da Bandeira Brasileira!”. Esse trabalho traz duas inscrições entre parênteses logo abaixo do título, nas quais se pode ler: “(mais tarde entenderão porque!...)” e “(representa Universal ou universalista)” (ANEXO 3.4). Nessa colagem, Lídia apropria-se da mesma imagem que utiliza em um dos quatro cartões de visita que imprimiu como veículo de divulgação do “Museu Baís”.

A atitude da artista de inserir-se na bandeira nacional, na parte superior do círculo, logo acima da inscrição “Ordem e Progresso”, justamente no lugar da “estrela

⁷⁶ A palavra “provavelmente” é inserida no texto, tendo em vista que as representações pictóricas ‘da artista não possuem data, impossibilitando uma ordenação cronológica.

⁷⁷ Foi Getúlio Vargas quem instituiu o voto feminino em 1932.

⁷⁸ Segundo Marisa Bittar, “[...] no início de outubro cessou o movimento e confirmou-se a hegemonia das forças ligadas a Vargas. Para Mato Grosso a derrota dos paulistas implicou na retomada do controle político pelos grupos do centro-oeste e no imediato desmonte do efêmero governo de Vespasiano Barbosa Martins, que, então, a exemplo de tantos outros chefes políticos mato-grossenses, exilou-se no Paraguai. Da cidade de Pedro Juan Caballero, onde viveu com a família, de outubro de 1932 a abril de 1933, enviou carta a um irmão na qual revela “não estar arrependido” de seu “proceder, isto é, de haver combatido uma ditadura”. (BITTAR, 1997, p.136).

maior” – que representa o Estado do Pará –, “reflete o nacionalismo da artista como traço de uma identidade nacional que passa pela necessária valorização do indivíduo, como agente da história”. Pois, segundo Orlandi, “[...] temos, de um lado, a materialidade do símbolo (da bandeira) com sua força produtora de sentidos, de outro, um ser marcado pela sua necessidade social, na qual, historicamente, se marca o desejo de ‘ter uma pátria’, ‘pertencer’ a um país” (ORLANDI *apud* COUTO, 1999, p. 26).

O terceiro trabalho de Lídia Baís que representa, ainda, questões relativas ao nacionalismo e à identidade é um retrato de sua família intitulado “Retrato da Família Baís (Represento uma Família Universal)” (ANEXO 3.5). Nessa pintura, a professora Alda Couto considera que a artista evidencia elementos da pintura ingênua e da arte popular – que lembra painéis religiosos, a nobreza européia do antigo regime vista com galas de divindade, a iconografia oficial com seus bustos inseridos em medalhões e suas flâmulas (COUTO, 1999a, p. 28).

A artista enfatiza, nessa pintura, uma família com ares aristocráticos e de nobreza européia, na qual aparecem, inseridos no centro da representação, seus pais, unidos por uma fita aos filhos, genros e netos, constituindo-se numa espécie de representação da própria “árvore genealógica” de Lídia Baís. Nessa composição, todas as personagens mais importantes da família Baís são representadas de forma circular, lembrando antigos retratos ou fotografias inseridas em medalhões. A fita que une as personagens é construída com as cores vermelho, verde e branco, numa alusão às cores da bandeira Italiana, indicando a origem comum de todos os descendentes da família Baís.

Essa pintura pode ser percebida, ao mesmo tempo, tanto como uma homenagem à nobreza aristocrática da monarquia quanto uma exaltação à cidadania universal, ao cidadão do mundo, já que o próprio título da obra nos remete nessa

direção. Não somente por isso, mas, também, porque as “flâmulas” inseridas na composição são bandeiras de vários países distintos e, ainda, porque os pais de Lídia estão vestindo trajes e adereços típicos da realeza, sobretudo a mãe, que aparece usando uma coroa de ouro e um luxuoso manto de peles brancas. A própria artista se auto-representa, logo abaixo dos pais, cercada por diversas bandeiras, entre as quais destacam-se a bandeira da França, da Suíça, da Itália e dos Estados Unidos. Do lado esquerdo da imagem, está representado o globo terrestre, com o mapa das Américas em destaque sobre a fita que une a artista a uma de suas irmãs. Na parte inferior do lado esquerdo, entre o globo e um de seus irmãos, Lídia insere o brasão do império brasileiro e, simultaneamente a este, insere também, no lado direito, o brasão da República do Brasil, colocando lado a lado símbolos muito significativos na construção identitária da nação brasileira. Tudo isso é animado por uma banda musical de anjos e querubins, composta por sobrinhos da artista que tocam diversos instrumentos na parte superior da representação, proporcionando um clima festivo, que lembra festas folclóricas italianas.

Assim, pode-se constatar que o único traço de ingenuidade nessa pintura de Lídia Baís é evidenciado apenas pela forma de construção plástica e pictórica da obra, pois toda a representação está emoldurada por guirlandas de flores que lembram rosas de plástico e a distribuição das personagens na composição é feita a partir da união dos diversos retratos familiares por uma fita construída com cores contrastantes, oferecendo elementos para a comparação com os procedimentos pictóricos da arte ingênua e popular. Mas é somente por isso, pois a representação da “Família Baís” é, em si, uma aguda crítica à república e aos valores do nacionalismo republicano, já que a artista marca sua representação com ares de realeza e universalidade, indicando sua preferência pelo regime monarquista (ou anarquista?).

Diante disso, podemos afirmar que as questões referentes ao nacionalismo, à identidade e à alteridade são abordadas de maneira muito peculiar pela artista na construção de seu imaginário pictórico, pois a mesma utiliza-se de procedimentos técnicos supostamente “ingênuos” para elaborar uma aguda crítica política e social à república, ao bairrismo, ao localismo e ao próprio nacionalismo.

Além disso, Lídia Baís afirma a identidade nacional e o nacionalismo com a inserção de sua imagem na bandeira brasileira e, ao mesmo tempo, nega essa identidade, requisitando, através da representação de símbolos significativos, uma cidadania universal. Enquanto pessoa e artista, Lídia quer pertencer ao mundo.

3.3.2 A iconografia religiosa: o Apocalipse, a demonologia e a morte

A iconografia religiosa, por sua vez, permeia grande parte das obras de Lídia Baís e apresenta-se sob vários aspectos e assuntos, que evidenciam a correspondência da artista com as representações iconográficas medievais, renascentistas e barrocas. A artista representa e (re) apresenta desde temas consagrados da iconografia cristã até composições em que ícones e símbolos do sagrado se misturam aos temas mitológicos e profanos. Na pintura religiosa, que dominou durante séculos a representação na arte ocidental, é preciso distinguir o ícone⁷⁹, de origem bizantina, que tenta representar os

⁷⁹ Ícone é o nome de cada unidade de pintura religiosa que retrata o Cristo, a Virgem Maria, os anjos ou santos individuais. Considera-se como ícone a pintura sagrada em madeira, pedra ou metal, com exceção da iluminura e da pintura monumental. Os ícones são em geral portáteis. Segundo Chevalier: “Entende-se por ícone a imagem divina ou sagrada de maneira geral e não só a forma particular que assumiu na Igreja do Oriente. O ícone não é da mesma natureza do retrato. Nele, se existe *semelhança*, é apenas de caráter ideal, na medida em que a imagem participa da Realidade divina que se destina a exprimir. Portanto, o ícone é, em primeiro lugar, representação da Realidade transcendente – nos limites inerentes à incapacidade fundamental de traduzir de maneira adequada o divino – e *suporte* para a meditação. Tende a fixar o espírito da imagem, para que esta o leve a concentrar-se na Realidade que simboliza”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 499).

personagens adorados ou venerados do universo religioso, e a pintura propriamente religiosa que se desenvolveu no ocidente, representando cenas do Velho e do Novo Testamento⁸⁰.

A religião é um dos assuntos mais freqüentes na representação pictórica de Lídia Baís e percorre toda a sua trajetória artística, desde os primeiros “Estudos de Reprodução”, passando pelos retratos e auto-retratos, até as “Composições Alegóricas” mais recentes. Segundo a professora Maria da Glória Sá Rosa, “os motivos religiosos são uma obsessão da artista que tem na Bíblia Sagrada sua fonte de inspiração . Nossa Senhora, os anjos, São Sebastião, São Francisco de Assis são alguns dos modelos preferidos” (ROSA, 1986, p. 17). Para a professora Alda Couto, a representação religiosa de Lídia Baís e sua correspondência com Murilo Mendes e Ismael Nery, como vimos, tornou-se o objeto principal de estudos para vários trabalhos científicos da pesquisadora.

Nos “Estudos de Reprodução” da fase I, a artista explora a temática através de “cópias” de outras obras consagradas da arte ocidental, sobretudo da pintura “Madona da Poltrona”, de Rafael e do mural “Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci (ANEXO 3.2) e de outras obras que representam santos católicos como, por exemplo,

⁸⁰ A pintura histórico-religiosa, figurativa no início, tornou-se, com o tempo, cada vez mais realista, até desembocar no realismo da Renascença italiana e dos mestres flamengos. Na Idade Média, a pintura religiosa serviu como recurso de ensino catequético para os fiéis iletrados, aos quais o conteúdo das cenas pintadas já era mais ou menos familiar. Nesse período, as pinturas e as iluminuras tinham uma finalidade prática, tendo em vista que a maioria das pessoas não sabia ler e poderia receber a mensagem das Sagradas Escrituras olhando para as pinturas, os mosaicos e vitrais nos templos e igrejas; nos quais, essas imagens de cenas e figuras religiosas “podiam fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler”. Na Renascença, a pintura religiosa foi composta de personagens, acontecimentos e símbolos só acessíveis a iniciados e destinados para poucos, como nos quadros de significação pagã ou ocultista. Assim, durante mais de dois mil anos, a igreja católica foi, direta ou indiretamente, o mais generoso de todos os mecenas das artes, contribuindo para que pintores, arquitetos e escultores pudessem criar esplêndidas obras de arte ao longo da história. Muitos artistas receberam encomendas para criar uma grande variedade de obras de arte, que incluíam impressionantes retábulos, pequenos altares portáteis, adequados para devoções particulares, vitrais, mosaicos e afrescos, além de iluminuras ilustrativas e ornamentais de Bíblia Sagrada e livros de orações. Somente a partir do enfraquecimento da mentalidade religiosa, ainda no Renascimento, que outros temas começaram a ocupar a pintura ocidental, como, por exemplo, a mitologia, a história, os retratos e auto-retratos, as paisagens, as naturezas-mortas, as cenas de gênero, entre outros. (WOODFORD, 1983, p. 55; MIRADOR, 1976, p. 7663).

“São Sebastião – Estudo” e “São Francisco – Estudo”. Sobre essa obra, a professora Maria da Glória Sá Rosa destaca que “São Francisco prega aos passarinhos que ouvem atentos e em grupos. A harmonia das figuras, a suavidade das feições comunicam a humildade do santo que se irmana à beleza, ao desprendimento dos pássaros” (ROSA, 1986, p. 17).

Na segunda fase pictórica, as obras que apresentam temáticas religiosas estão reunidas em dois desenhos denominados “Santíssima Trindade” e “Celina, Ida e Lídia (Reprodução)” (ANEXO 3.2), e em três pinturas, dois retratos e um auto-retrato, intituladas de “Celina Baís (Simboliza a Fé)”, “Ida Baís (Simboliza a Esperança)” e “Lídia Baís (Simboliza a Trindade)” (ANEXO 3.1). Para a professora Alda Couto, esses dois retratos e o auto-retrato “remetem a uma concepção convencional na arte da pintura religiosa, à personificação das virtudes teologais”, pois “a cruz, a âncora, a grinalda, divididas nos retratos das irmãs e reunidas no coração em chamas é explícita a simbolização da Trindade”, em que “a cruz representa a fé, a âncora, a esperança, o coração, a caridade”. Segundo Alda Couto, “há nesse procedimento uma associação com o Pai, o Filho e o Espírito Santo, pois é clara a indicação dos três componentes da trindade no auto-retrato, que, seguindo a ordem das virtudes deveria indicar a caridade, representada pelo coração de Cristo” (COUTO, 1999a, p. 37-38).

A terceira fase pictórica é caracterizada pela predominância de assuntos ligados à religião – que são abordados de maneira muito pessoal e particular – tanto no grupo das “Composições” quanto no grupo das “Composições Alegóricas”, constituindo-se nos dois conjuntos mais significativos da produção artística de Lídia Baís.

No grupo das “Composições”, a temática religiosa está presente em duas pinturas da artista, nas quais Lídia Baís se auto-representa em cenas distintas

envolvendo santos católicos: o mural “Joana D’Arc” e a pintura “São Francisco abençoando Lúdia”. No mural “Joana D’Arc” (ANEXO 3.4), a artista se auto-representa como a santa católica numa cena de paisagem, montada num cavalo branco, segurando uma lança na mão, acompanhada de um cachorro, provavelmente o “famoso” “cachorrinho Kiss” (ANEXO 3.3). A cena é desenvolvida numa paisagem de praia e a artista distribuiu as personagens e os objetos na composição para conseguir um arranjo formal harmonioso a partir da figura de Joana D’Arc: insere no mar ou no grande lago uma ilha com farol, próximo à figura da santa, preenchendo o espaço da metade superior esquerda e, para equilibrar a composição, coloca uma outra ilhota de pedras no lado direito do painel. Nesse mural, Lúdia parece reivindicar a sua própria “santidade” ao se comparar com a santa francesa, uma vez que a artista, como vimos, se comparou aos santos em seu livro autobiográfico. Na pintura “São Francisco abençoando Lúdia” (ANEXO 3.4), a artista também se auto-representa, mas desta vez, está vestida com um hábito de freira, sendo abençoada por São Francisco de Assis e assistida por uma “platéia” de passarinhos numa cena de paisagem, que também lembra uma praia. Aqui, a artista faz uma alusão ao seu desejo de ser freira e escolhe um dos seus santos preferidos para abençoá-la neste compromisso sagrado de consagração a Deus, pois se considerava como uma seguidora, uma discípula de Cristo e acima de tudo, como já vimos, “uma freira solta no mundo”.

Nas “Composições Alegóricas”, por sua vez, a iconografia religiosa predomina sobre todos os outros temas e está representada na totalidade das obras, cujos assuntos principais giram em torno da Santa Ceia, do Apocalipse, da Dança da Morte e do Juízo Final. Verifica-se que uma das principais características da pintura de Lúdia Baís representadas nas “Composições Alegóricas” é a capacidade e a propriedade com que a artista transita entre o sagrado e o profano, estabelecendo uma espécie de

“alquimia pictórica” que profana o sagrado e, ao mesmo tempo, sacraliza o profano. Assim, sagrado e profano se misturam e assumem novos significados a partir da justaposição de símbolos e signos alusivos à religião católica, ao essencialismo, à mitologia grega, à tradição artística e ao universo pessoal da artista. Essas obras, por sua vez, são consideradas como as melhores composições de Lídia, justamente porque, nelas, a artista “abandona o racional o consciente para partir em busca da aventura de pintar, liberta de amarras, de recalques, embalada pela simples alegria de criar” (ROSA, 1986, p. 17). Nas “Composições Alegóricas”, o tema da Santa Ceia é representado por uma obra interessantíssima e extremamente significativa, do ponto de vista estético e intertextual, denominada de “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo”. Nessa obra, Lídia Baís enfatiza o gesto de apropriação como um procedimento pictórico importante para o seu processo de criação artística, apropriando-se da pintura “Última Ceia”, de Leonardo da Vinci. Na obra “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo”, Lídia Baís estabelece uma relação dialética e intertextual entre a tradição artística ocidental e a religião católica com o universo pessoal da artista. A “pessoalidade” e a particularidade de Lídia Baís no tratamento do tema da Última Ceia de Jesus Cristo evidencia-se pela sua auto-representação na cena e pela inclusão de uma figura demoníaca das trevas. Dessa maneira, a artista discute a participação da mulher e a presença feminina no contexto masculino da Igreja e, ainda, a participação do demônio e a presença do mal na representação do divino. Com essa obra, Lídia Baís coloca em debate não somente aspectos religiosos, mas, sobretudo, as próprias relações sociais entre o masculino e o feminino, o bem e o mal, o sagrado e o profano. Com relação a essa obra, a professora Maria da Glória considera que “na multiplicidade das alegorias a mais expressiva é a Santa Ceia com a introdução de ‘elementos novos’ ao contexto religioso: o demônio tentando Judas, e Lídia, ao lado de Cristo como sua discípula predileta” (ROSA, 1986,

p. 17). Sobre a introdução de “elementos novos” no tema da Santa Ceia e, mais especificamente, do gesto de apropriação da artista, falaremos com maiores detalhes no próximo capítulo, que analisa, exclusivamente, a intertextualidade pictórica nas obras de Lúdia Baís.

A temática religiosa e suas relações entre o feminino e o masculino, o bem e o mal, o sagrado e o profano, também oferecem os assuntos principais para a criação de duas outras pinturas de Lúdia Baís, intituladas “Alegoria – Composição” e “Mitologia – Composição” (ANEXO 3.6). Nessas duas obras, a expressão simbólica de Lúdia é revelada pela sua inventividade na reorganização de símbolos tradicionais da cultura ocidental e da religião católica, que se fundem na “alquimia pictórica” da artista, estabelecendo um diálogo visual repleto de significações. A pintura “Alegoria – Composição” tem como personagem central uma figura feminina apropriada da obra “O rapto das filhas de Leucipo”, de autoria do flamengo Píer Paul Rubens, o que também será abordado, com mais especificidade, no próximo capítulo sobre a intertextualidade. No entanto, a obra “Alegoria – Composição”, por sua vez, estabelece uma relação pictórica com uma outra obra da artista, intitulada “Mitologia – Composição”, nas quais pode-se fazer uma leitura do imaginário pictórico de Lúdia Baís a partir dos elementos simbólicos inseridos em ambos os textos visuais, como, por exemplo, a cruz, o crânio, a cabeça, o dragão, a serpente, o masculino e o feminino, entre outros.

A cruz, que aparece em ambos os trabalhos da artista, é um dos símbolos cuja presença é atestada desde a mais alta Antigüidade e apresenta uma função de síntese e de medida, na qual se juntam o céu e a terra e se confundem o tempo e o espaço. Segundo Chevalier, a tradição cristã “enriqueceu o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do salvador. A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a Segunda pessoa da Santíssima

Trindade. Ela é mais que uma figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 309-317).

Nesse sentido, Lídia Baís utiliza-se do simbolismo da cruz para representar o seu próprio martírio e sua relação conflituosa com o universo masculino. Em ambos os trabalhos, são representadas duas cruzes: uma associada ao homem e a outra à mulher. Na pintura “Alegoria”, tanto o homem quanto a mulher são representados nus, “agarrando-se” à cruz, mas somente a mulher está associada a outros símbolos: no alto da cruz feminina, um dragão alado vermelho pousa e, aos pés da cruz, em baixo, no solo, um crânio repousa, solene, sobre o túmulo. Segundo Chevalier, o crânio representa “a sede de pensamento, do comando e do supremo” e “simboliza o círculo iniciático: a morte corporal, prelúdio do renascimento em nível de vida superior, e condição do reino do espírito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 298). O dragão, por sua vez – em associação com o crânio e a mulher que se agarra à cruz como que quisesse se proteger de “um guardião severo” –, representa um símbolo do mal e das tendências demoníacas. “Como símbolo demoníaco, o dragão se associa com a Serpente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 349).

A professora Alda Couto considera que a inclusão do crânio e da cruz na pintura “Alegoria – Composição” adquire significados renovados, “pelo claro desdobramento do holocausto do homem e da mulher, pela posição dos corpos, de frente para a cruz, a escolha masculina parecendo mais serena do que a feminina, que reproduz o ‘rpto’ pela força do dragão” (COUTO, 1999a, p. 48).

Já na pintura “Mitologia”, o homem e a mulher estão vestidos com trajes de festa e se encontram deitados sobre duas cruzes, mas somente a mulher está associada diretamente à uma grande cobra vermelha que se posiciona enrolada próxima à cabeça da figura feminina. A serpente pode representar tanto “um aspecto negativo e maldito”

quanto um “arquetipo fundamental ligado às fontes da vida e da imaginação”. Segundo Chevalier, “embora a cristandade só tenha, na maior parte das vezes, retido o aspecto negativo e maldito da serpente, os textos sagrados do cristianismo, por sua vez, comprovam os dois aspectos do símbolo. No símbolo da serpente reabilitado a partir do Romantismo, vê-se que a serpente, conservou pelo mundo as valências simbólicas mais contraditórias em aparência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 825).

No plano superior da obra “Mitologia”, a artista representou mais dois símbolos: do lado esquerdo colocou um círculo amarelo-alaranjado, que simboliza “o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido” e, quando esse equilíbrio é rompido, “o alaranjado torna-se então a revelação do amor divino ou o emblema da luxuria” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 27); e, paralelamente, do lado direito, equilibrando a composição, Lídia colocou uma face andrógina – que pode ser tanto feminina quanto masculina –, provavelmente para representar a lua, que simboliza “a dependência e o princípio feminino, assim como a periodicidade e a renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 561). Assim, uma vez que o simbolismo do crânio identifica-se com o simbolismo da cabeça, e esta geralmente, “representa o ardor do princípio ativo e abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir”, a face andrógina na pintura de Lídia pode representar um símbolo do “espírito manifestado, em relação ao corpo, que é uma manifestação da matéria” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 151).

Sobre a construção dessa obra, Sá Rosa evidencia que “o Surrealismo, preconizando a revolta da razão contra a lógica, era o caminho apropriado à Lídia cujo misticismo a levava às fontes da criação para explorar o inconsciente e o sonho”. Assim, a partir dessa perspectiva, pode-se verificar “uma forma de leitura” da obra “Mitologia” a partir da imaginação, do inconsciente e do sonho:

Numa paisagem lunar surge, como brotada de um sonho, uma figura humana projetada em nuvens, opondo-se a enorme bola colorida. Em plano inferior ressurgem a velha obsessão: homem e mulher em situações opostas, deitados na cruz. A da mulher é sempre maior e mais pesada que a do homem. Na parte superior, a cobra, símbolo da luxúria, da tentação, aguarda o momento de destruir sua presa. (ROSA, 1986, p. 17).

Sobre as obras de Lídia Baís “Alegoria – Composição” e “Mitologia – Composição”, a professora Alda Couto considera que “nos dois quadros o sacrifício é uma escolha voluntária, não há sinais de amarras. Os dois corpos deitados sobre a cruz, em mitologia, de certa forma lembram o ritual da consagração dos votos, quando os futuros padres e freiras se debruçam no chão” (COUTO, 1999a, p. 50).

Segundo Chevalier, o masculino e o feminino são duas palavras que não devem ser entendidas apenas no plano biológico relativo ao sexo do indivíduo, mas também “num plano mais elevado e mais amplo”, no qual a “alma” é uma combinação dos princípios masculino e feminino. Nessa perspectiva, o autor enfatiza que “o masculino emite a força da vida, esse princípio de vida está sujeito à morte. A fêmea é portadora de vida, ela anima. Eva, saída de Adão, significa que o elemento espiritual está além do elemento vital” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 598). Nessa perspectiva, Chevalier acrescenta que o masculino e o feminino se apresentam tanto no Deus uno quanto no Cristo, que é a imagem perfeita de Deus e, por conseguinte, também uno em sua totalidade masculina e feminina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 599).

A temática do Apocalipse está circunscrita, sobretudo, a duas obras da artista, intituladas “Quadro Profético” e “Alegoria Profética” (ANEXO 3.6). Nesses trabalhos, pode-se observar a existência de uma profusão simbólica – em vários níveis e em distintos valores imagéticos –, na qual os símbolos se multiplicam na dicotomia material/espiritual.

Lídia Baís configura essas duas obras numa perspectiva aérea, também conhecida como planimetria⁸¹, dividida em três planos distintos, representados pela terra, pela água e pelo ar. O primeiro plano representa a terra e sua vida material com seus habitantes humanos, impuros, infiéis e indignos de entrar no reino dos céus, mas que imploram as suas redenções. O segundo plano, representado pela águas do mar que se estendem até o horizonte, é uma área quase neutra e estabelece uma ligação do primeiro com o terceiro plano. Nesse plano, repleto de símbolos religiosos, encontram-se representados o céu, a liberdade, a justiça, anjos, querubins e muitas outras personagens dignas de provar das delícias do paraíso – na concepção da autora –, entre as quais se encontram a própria artista, e alguns de seus familiares.

A obra “Quadro Profético” está explicitamente citada logo na primeira página do pequeno livro autobiográfico de Lídia Baís, *História de T. Lídia Baís*, através da narrativa que revela um “fragmento visual” da cena representada na pintura: “Tanta opressão na vida de Lídia, que retardou o seu aparecimento na história, pois ela vem combatendo há mais de vinte anos a fim de tirar as algemas que lhe puseram nos pés e nas mãos” (TRINDADE, [ca. 1960], p. 3). Segundo Alda Couto, “na tela, a mulher triunfante do Apocalipse quebra os elos de uma corrente que tomba nas águas; os anjos; as trombetas, os selos completam a cena” (COUTO, 1999a, p. 40).

⁸¹ Na pintura e no desenho há dois tipos de perspectiva: perspectiva linear e a perspectiva aérea (ou atmosférica), denominada planimetria. A perspectiva linear é o método para a criação de muitos dos efeitos visuais especiais de nosso ambiente natural, e para a representação do modo tridimensional que vemos em uma forma gráfica bidimensional. A perspectiva recorre a muitos artifícios para simular a distância, a massa, o ponto de vista, o ponto de fuga, a linha do horizonte, o nível do olho, etc. (MAYER, 1996, p. 620-621). A perspectiva, numa pintura, é uma espécie de ilusão de ótica percebida em virtude de treino e educação e possibilitada por certos mecanismos do olho humano, é um sistema artificial elaborado com o propósito de criar um efeito de três dimensões sobre uma superfície bidimensional. A planimetria, por sua vez, é um recurso de perspectiva mais simples; visa, também, determinar a proximidade ou o afastamento dos objetos no plano pictórico a partir do fundo, divididos em três planos distintos, o que dá atmosfera e vida a uma paisagem, seus objetos e suas personagens: o primeiro plano é detalhado e bastante visual; o segundo apresenta uma ausência de minúcias e o terceiro plano é absolutamente sem detalhes. (MEDEIROS, 1980, p. 30-31).

Assim, esse trabalho possibilita uma leitura a partir de alguns símbolos justapostos pela artista na representação, que evidenciam a maneira particularíssima de Lídia no tratamento do tema do Apocalipse, haja vista que o termo apocalipse significa “revelação”, forma particular de “profecia” ou escrito profético simbólico e apresenta, pelo menos, duas características: o tema do “fim dos tempos” ou escatologia (messiânica e cósmica) e a linguagem simbólica – a que não se deve atribuir uma correspondência com a realidade, pois, como uma alegoria, propicia diversas interpretações⁸².

Na pintura “Quadro Profético”, a ação visual⁸³ é sugerida de maneira que o receptor seja conduzido e perceba a cena representada a partir da visão da artista, que narra, através de símbolos, uma cena apocalíptica, envolvendo a sua própria participação como um dos agentes e personagens centrais da “história”: no canto superior esquerdo, onde se inicia a ação visual, a face de uma figura aparece sob um

⁸² A esse respeito, ver BÍBLIA SAGRADA, 1977, p. 1339.

⁸³ Em nossa percepção, o movimento começa do lado esquerdo e termina do lado direito. Segundo Faiga Ostrower, “isso ainda não foi explicado pela ciência, mas seja qual for a explicação científica, o fato é que, intuitivamente, todos os artistas organizam a dinâmica do movimento visual e da ação expressiva através de seqüências da esquerda para a direita”. Assim, por exemplo, nos quadros de anunciação, o anjo se encontra invariavelmente do lado esquerdo e a madona do lado direito: pois é o anjo quem leva a mensagem e a madona quem a recebe. Ao olharmos para uma imagem, não entramos, portanto, no meio da área, no eixo central, ao invés disso, olhamos para a esquerda do plano pictórico. A ação visual se inicia no alto do lado esquerdo (porta de entrada), seguindo numa forma de “s” invertido para a região do centro e termina no canto inferior do lado direito (esta é a área mais “perigosa” de um plano, porque nela o peso e a atração visual se tornam tão fortes que as cores, linhas, contrastes, etc., poderiam deslizar facilmente para fora das margens). Os artistas usam o canto inferior direito (onde termina a ação visual) para a elaboração de um clímax formal da composição (onde culmina a ação visual) levando então novamente o movimento visual de volta as outras áreas do plano pictórico. O fato de a ação visual desencadear-se da esquerda para a direita e, neste percurso, ganhar em peso e ênfase formal quanto mais se aproxima do canto inferior direito, também poderia ser interpretado como tendo origem cultural, sobretudo na escrita ocidental, que transcorre da esquerda para a direita, mas essa hipótese é descartada pela observação das relações entre a ação visual e a escrita oriental. Pois, embora a ação visual da escrita oriental seja da direita para a esquerda – ao contrário da escrita ocidental –, na arte oriental, a dinâmica do movimento expressivo é exatamente a mesma da arte ocidental, pois a ação pictórica visual é também da esquerda para a direita. Na pintura oriental, a ação visual é compreendida de modo espiritual, não físico. É uma ação interiorizada, onde a introdução visual na imagem se dá no alto da margem esquerda, seguindo para o centro (área vazia, de meditação), e descendo para o lado direito, apresenta um ritmo de fluência total, sem interrupções por contrastes maiores, uma vez que a arte deve expressar uma atitude contemplativa. Muitas vezes, o artista também pode introduzir, intencionalmente, uma barreira visual na área de entrada, dificultando a ação visual e articulando a carga dramática do conteúdo expressivo do quadro através de contrastes formais. (OSTROWER, 1988, p. 178-180).

intenso halo de luz, representando o próprio “espírito manifestado” de Cristo, que presencia toda a cena e conduz o receptor para o centro perceptivo⁸⁴. No centro perceptivo desenrola-se a cena principal, composta por uma imponente figura feminina de cabelos longos que “paira” no ar sobre um globo azul. Essa mulher, que lembra uma santa ou uma rainha, domina visualmente toda a representação e está acompanhada de Lídia Baís. A mulher do Apocalipse quebra uma corrente – símbolo de “elos e de relação entre o céu e a terra” –, enquanto Lídia, posicionada atrás, segura com a mão esquerda uma “balança” – símbolo da justiça, da medida, da prudência, do equilíbrio, porque sua função corresponde à pesagem dos atos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 113). Ambas as mulheres estão cercadas de anjos⁸⁵, serafins⁸⁶, querubins⁸⁷ e

⁸⁴ Segundo Faiga Ostrower, numa imagem existem dois pontos fortes que são importantes para a construção e para a leitura de uma representação visual. Trata-se do ponto geométrico e do ponto perceptivo que coexistem mutuamente; e isso se torna possível pelo fato de lidarmos com formas de espaço vivenciado, não apenas formas geométricas. Assim, os dois centros (perceptivo e geométrico) jamais coincidem, embora coexistam. A coexistência desses dois centros numa imagem visual deve-se ao fato de que, na nossa percepção, a parte baixa de qualquer forma corresponde a sua base: a terra, percebida como pesada. Para compensar este peso e equilibrar a forma, o centro perceptivo é colocado acima do centro geométrico. Por essa razão, não se pode calcular a posição exata do ponto perceptivo porque será sempre uma questão de sensibilidade e uma questão da própria forma física, pois cada forma tem uma distribuição de peso diferente. Diante disso, do ponto de vista da geometria, um retângulo na horizontal ou na vertical continua sendo o mesmo, nada se altera (apresenta as mesmas medidas e o mesmo centro geométrico. Mas, do ponto de vista da forma, tudo se altera, a partir do centro perceptivo, que se modifica cada vez que muda de posição. Assim, o centro perceptivo será determinado pelas relações físicas que existem nas diversas possibilidades de construção formal, pois “cada forma é única e há sempre o homem como referencial. Ostrower enfatiza que o artista trabalha com todos esses dados: usa o espaço geométrico para assegurar o equilíbrio mecânico da forma e usa as ordenações perceptivas para o equilíbrio dinâmico. Na percepção, as duas metades de uma forma (superior e inferior) nunca são iguais porque a parte alta é leve e a parte baixa é pesada. Pelo centro perceptivo, estas metades também não serão iguais, mas se tornam equivalentes. Além da diferenciação entre metade inferior e metade superior, ainda existe uma diferenciação lateral. Portanto, os dois lados de uma mesma forma também não são iguais, distinguindo-se através de movimentos diferentes. (OSTROWER, 1988, p. 177-178).

⁸⁵ Segundo Chevalier, os anjos são “seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob formas diversas nos textos acádios,ugaristas, bíblicos e outros. Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo. Ocupariam para Deus as funções de ministro: mensageiros, guardiães, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos etc, e estariam organizados em hierarquia de sete ordens, de nove coros ou de três tríades” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 60).

⁸⁶ Serafim é o nome de “seres celeste que significa o abrasador (*saraf*), exatamente como a serpente alada ou o dragão[...]. Representa os poderes do fogo: ardor, purificação, identidade em relação a si mesmo, luz e iluminação, dissipação das trevas. O Serafim simboliza todos esses poderes no plano mais espiritual da consciência”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 813-814).

⁸⁷ Segundo Chevalier, na Pérsia antiga e entre os assírios-babilônicos, havia-se desenvolvido toda uma angelologia. O nome hebraico de querubim (*Kerub*) corresponde ao nome babilônico de *Karibu*, designativo dos espíritos de força semi-humana, semi-animal, destinados a velar a porta dos templos e dos palácios como guardiões do tesouro, à semelhança dos dragões às portas de palácios chineses. Os

cupidos (*Eros*)⁸⁸, que festejam a “aparición da virgem” cantando e dançando em louvor. A representação desses anjos e cupidos segue uma certa ordem de distribuição formal que equilibra a representação em dois grupos distintos: do lado esquerdo, seis anjos brancos, associados à figura da própria artista – que está segurando na mão a balança, símbolo da justiça –, disputam a cena com dois querubins que estão no centro, embaixo do globo, e com os outros oito anjos distribuídos no lado direito. Desses oito anjos e querubins, posicionados do lado direito, cinco deles são negros, o que evidencia a alusão explícita da artista a uma das características marcantes do Barroco brasileiro, que

querubins caracterizam-se, em sua conformidade com Deus, pela massa de conhecimento, ou seja, pela efusão de sabedoria. A denominação de querubim revela, por outro lado, a aptidão para conhecer e para contemplar Deus, para receber os mais elevados dons de sua luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999. p. 762-763).

⁸⁸ *Eros*, o deus do amor, é um dos personagens mais complexos da mitologia. Ele personificava todos os sentimentos ligados ao amor e ao desejo, inclusive a paixão física e a atração homossexual. Em Hesíodo ele é apresentado como uma das forças primordiais que emergiram do Caos; em outra antiga lenda, *Eros* saiu de um ovo posto por Nix, imaginada então como um enorme pássaro de asas negras. Em mitos posteriores ele é dado como filho de Íris e de Zéfiro, de Ártemis e de Hermes, de Afrodite e de Hermes, ou de Afrodite e de Ares. *Eros* é filho de Afrodite e de Ares, na versão mais corrente da lenda. Menino travesso e caprichoso, dotado de asas e armado de arco e flechas, é o mais jovem dos deuses. As flechas que atira têm a propriedade de deixar o coração dos mortais e dos imortais completamente inflamados de amor. Dentre as várias lendas de que participa, a mais famosa é a de Psiquê, muito popular no Período Greco-Romano. *Eros*, as ninfas e as Cárites eram com frequência representados em sua companhia; a pomba era o animal habitualmente associado a ela. *Eros* era habitualmente visto pelos poetas e pelos artistas como um menino alado, armado de arco e flecha ou de tochas ardentes; às vezes as representações mostravam num *Erosos Eros (Erotes)*. *Eros* era cultuado principalmente em Téspias, na Beócia, na forma de uma pedra; a cada cinco anos um grande festival chamado *Erotia* era celebrado em sua honra. Espartanos e cretenses ofereciam sacrifícios a *Eros* antes das batalhas; o *bando sagrado* tebano era consagrado a ele. Nos ginásios, em geral, havia uma estátua sua. (<http://www.warj.med.br/mit/mit09-6.asp>). Segundo Nikolaos Vrissimtzi, “la palabra española Amor se traduce al griego por ambas palabras: *Eros* y *Ágape*, dos conceptos totalmente diferentes. Los griegos, que fueran pioneros en todo y especialmente en filosofía, contaban también con la ayuda de su propia lengua, que siendo rica y flexible podía expresar las nociones y matices más sutiles con una facilidad extraordinaria. *Eros*, según los diccionarios, es ‘una intensa atracción hacia algo o alguien, fuerte deseo, concupiscencia’ o, según Platón: ‘qualquier deseo intenso del bien y de ser feliz’. Derivados de la palabra *Eros* son: *eró-geno* = sexualmente sensible; *eró-tico* = de, o concerniente al deseo sexual; *eró-tica* = poesía erótica, novela erótica; y *ero-tismo* = el estado o cualidad de ser erótico. Por otro lado, *Ágape* significa ‘afecto, cariño profundo’. En los textos antiguos se utiliza exclusivamente a palabra *Eros* y, de hecho, no sólo refiriéndose a relaciones entre seres humanos; Existe *Eros* para la música, para la filosofía, para el arte (Platón, *Banquete*). *Eros* está en todas partes, es la fuerza motriz que está detrás de todas las cosas. Do contrario, la palabra *ágape* empezó a ser usada por los primeros cristianos y, de hecho, en exceso. Llamaban *ágapes* (amores) a las cenas comunitarias de los iniciados que, además, no tenían carácter litúrgico y degeneraban frecuentemente en el cos, hasta que finalmente San Pablo las condenó y la iglesia las prohibió al final del s. IV. Los cristianos reivindicaban él haber enriquecido el pensamiento griego con lo que los griegos no habían, supuestamente, descubierto hasta el momento: *aghape* significando amor, aceptación cordial, fraternidad”. (VRISSIMTZIS, 1997, p. 15-17).

foi a inclusão de mulatos e negros nas representações pictóricas de cenas religiosas nos tetos e nas paredes das Igrejas.

A “inclusão social” também é evidenciada no primeiro plano – plano inferior e material – no qual a artista representa uma das mais significativas personagens da cena, cujo valor simbólico é destacado pela figura de um índio que chora, lamentando por todos os pecados da humanidade, justamente no centro inferior da composição, num local de grande impacto visual. Além desse, outro elemento indígena também é inserido no canto inferior esquerdo e, ao que parece, está fazendo uma “pajelança”.

Dessa forma, tanto o elemento indígena quanto o elemento negro participam da versão do Apocalipse proposto por Lídia, arrependendo-se de seus “pecados”, bem como todos os outros personagens que compõem a cena: dois padres e um militar ajoelhados e mais três homens, um ajoelhado e dois em pé, no lado direito. É relevante destacar que, no plano superior, espiritual e divino, todas as personagens são mulheres, crianças ou figuras andróginas como os anjos, cupidos e querubins; já no plano inferior, que representa o material e o humano, todas as figuras são de homens representantes dos três poderes mais importantes do mundo ocidental: o poder da Igreja, representado pelos sacerdotes, o poder do Estado, representado pelo militar e o poder do povo, representado pelas três raças, que, por sua vez, constituem o imaginário construído para a nação brasileira: o europeu, o índio e o negro.

Dessa maneira, Lídia construiu no “Quadro Profético” uma de suas versões do Apocalipse, ou, mais precisamente, representou algumas passagens selecionadas da narrativa, traduzindo o texto escrito para um texto visual íntimo e pessoal, que aborda, como tema central, a segunda parte do Apocalipse: “A vitória do monoteísmo cristão sobre o politeísmo pagão”. Essa vitória é apresentada numa série de visões que, em sua maior parte, mostram as calamidades que deverão abater-se sobre a terra, para provação

dos cristãos infiéis e punição dos inimigos do nome de Cristo⁸⁹. Duas passagens são particularmente interessantes, pois elas se revelam na obra de Lídia Baís de maneira explícita.

Nos episódios narrados no Apocalipse décimo primeiro, denominado de “o anjo manda o profeta vestir o santuário”, mais especificamente nos parágrafos 9, 10, 11 e 12, pode-se verificar a similaridade e a correspondência do texto escrito na Bíblia Sagrada com o texto visual, denominado de “Quadro Profético”, criado por Lídia Baís:

⁹Os homens das diversas tribos, povos, línguas e nações, verão os seus corpos durante três dias e meio e não permitirão que sejam sepultados. ¹⁰Os habitantes da terra se alegrarão por causa deles, farão festas e mandarão presentes uns aos outros, porque estes dois profetas tinham atormentado os que habitam sobre a terra. ¹¹Mas. Depois de três dias e meio, o espírito de vida encontrou neles da parte de deus, e eles puseram-se de pé, e apoderou-se um grande temor dos que o viram. ¹²Ouviu-se uma grande voz do céu, que lhes dizia: subi para cá. Subiram ao céu numa nuvem e viram os seus inimigos (BÍBLIA SAGRADA, 1977, p. 1349).

A outra passagem do Apocalipse que também pode ser verificada no “Quadro Profético” refere-se ao Apocalipse décimo segundo, denominado de “1º sinal: A mulher e o dragão”, particularmente ao primeiro parágrafo, que descreve o “primeiro sinal” como “uma mulher vestida de sol, com a lua debaixo de seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre sua cabeça” (BÍBLIA SAGRADA, 1977, p. 1349).

O outro trabalho de Lídia que apresenta o tema do Apocalipse, denominado de “Alegoria Profética” (ANEXO 3.6), representa, também, uma passagem do Apocalipse décimo primeiro – “o anjo manda o profeta vestir o santuário” –, especificamente os parágrafos 12, 13, 14,15 e 19:

¹²Ouviu-se uma grande voz do céu, que lhes dizia: subi para cá. Subiram ao céu numa nuvem e viram os seus inimigos. ¹³Naquela mesma hora deu-se um grande terremoto, caiu a décima parte da cidade, e no terremoto foram mortos sete mil homens; os restantes foram atemorizados e deram glória a Deus do céu.

⁸⁹ A esse respeito, ver BÍBLIA SAGRADA, 1977, p. 1339-1340.

¹⁴ Passou o segundo ai; o terceiro ai virá em breve. ¹⁵ O sétimo anjo tocou a trombeta e ouviram-se no céu grandes vozes, que diziam: o reino deste mundo passou a ser de nosso Senhor e do seu Cristo, e ele reinará pelos séculos dos séculos. Amém (BÍBLIA SAGRADA, 1977, p. 1349).

Essas palavras foram traduzidas para a pintura “Alegoria Profética”, estabelecendo uma relação muito próxima com a pintura “Quadro de Profecia”, a partir da composição e do assunto, configurados, em ambas as obras, numa perspectiva planimétrica e divididos em três planos distintos. A dicotomia do mundo espiritual com o mundo material também se torna evidente nessa representação. O mundo espiritual está povoado por figuras femininas, anjos e querubins, que representam a própria artista, suas amigas, irmãs e sobrinhas. O mundo material é representado apenas por figuras masculinas. Embora as semelhanças sejam evidentes entre a pintura “Alegoria Profética” e a pintura “Quadro de Profecia”, os vários aspectos diferenciadores, por sua vez, podem ser percebidos tanto no tratamento pictórico, que revela pinceladas mais gestuais e expressivas, quanto na forma de distribuição das figuras, objetos e personagens, principalmente os anjos, que são aglomerados a partir de uma “linha” diagonal que une a lateral esquerda do plano inferior, ou primeiro plano, com o centro esquerdo superior do terceiro plano, ou plano superior. Além disso, a própria artista também se insere na representação, mas, desta vez, não como uma portadora da “justiça divina”, mas, sim, como um anjo portador das “chaves do Paraíso” e das “verdades divinas”. Assim, a auto-representação, vestida com a cor do “ouro celeste” assume um significado importante no desenvolvimento do assunto e se torna o centro perceptivo da representação. Outro aspecto significativo é presença do “espírito manifestado”, também na porta de entrada da imagem, sob a forma de uma pomba branca, que está de asas abertas tanto para o receptor quanto para o plano material e profano da representação. A paz também é simbolizada pela bandeira branca de uma das

personagens, ajoelhada na lateral inferior direita, e outra, no centro inferior do primeiro plano, que acena com um lenço branco. Um sacerdote e outras duas figuras masculinas se ajoelham, em redenção, aos anjos do Apocalipse, representados pela prole familiar das sobrinhas, irmãs e amigas da artista. Dois conjuntos de figuras, no entanto, despertam atenção especial: as casas e as árvores, que estão todas de “cabeça para baixo” após o terrível terremoto que assolou a “décima parte da cidade” e matou “sete mil homens”, restando apenas os “atemorizados” que “deram glória a Deus do céu”, e o símbolo da cruz, em associação com o crânio e a serpente. Esse conjunto estabelece uma relação paralela com o desastre do terremoto e está localizado justamente no meio do caminho que liga o plano espiritual e divino com o plano material e profano. Assim, para elevar-se, os infiéis ainda terão que passar por mais uma provação, proposta pela artista. É interessante observar, também, que os símbolos da cruz, do crânio e da serpente estão dispostos de uma maneira muito semelhante àquela dos mesmos símbolos representados nas obras “Alegoria – Composição” e “Mitologia – Composição”, indicando a presença de uma intratextualidade⁹⁰ entre essas obras.

Na iconografia religiosa de Lídia Baís, além das temáticas referidas, também aparecem os temas referentes à demonologia, associada ao cristianismo, à “dança da morte”, à presença do monstro⁹¹ e à inclusão da figura demônio em temas sagrados e tradicionais, como por exemplo, no tema da Santa Ceia.

Os temas relacionados aos monstros, demônios e figuras bizarras estão presentes nas representações visuais desde tempos muito remotos, pois a crença nos

⁹⁰ A intratextualidade é manifestada quando o artista retoma a sua própria obra e a reescreve. (SANT’ANNA, 1985, p. 12).

⁹¹ Segundo Kappler, “monstro é aquele com cujo aspecto não estamos acostumados, pela forma de seu corpo, pela cor, pelos movimentos, pela voz, e mesmo pelas funções, partes ou qualidades de sua natureza... Nele, a natureza afastou-se de seu curso habitual (ab usinato cursu), saiu de sua órbita (exorbitasse). O monstro é o desvio da Forma (ainda não estamos muito distantes de Aristóteles): a deformidade, porém, não é feiúra, pois, contribui para a beleza do universo como diversidade” (KAPPLER, 1994, p. 299-300).

espíritos, bons ou maus, remonta ao Paleolítico Superior e sua “magia” voltada para a caça e para as economias de coleta, pastoril e agrária, resultou no “culto aos mortos” e aos antepassados.

A partir de um longo processo, a demonologia desenvolveu-se da simples crença nos espíritos para a sua representação concreta em obras de artesanato, indumentária, escultura, produtos inerentes à instituição formal da feitiçaria e, inseridas em práticas mais complexas, resultaram na formação e desenvolvimento de ritos que confluíram para os primeiros sistemas de comportamento denominados de religião.

Assim, já nas antigas civilizações dos sumérios e dos mesopotâmicos, desde aproximadamente 3.5000 a.C, os espíritos passam a integrar as concepções de magia, fortemente estabelecidas, que concorrem com a religião oficial, apresentando um grande número de demônios maléficos que semeiam armadilhas aos cidadãos. Na civilização persa, que marcou profundamente o aspecto religioso da demonologia no Ocidente, reafirma-se um dualismo entre o deus, defendido pelo reformador Zoroastro, *Ahuramazda* – representante de um mundo próspero e luminoso –; e *Arimã* – representante de um mundo escuro e sinistro, povoado de personificações das forças naturais e demônios que tendem para o bem e para o mal. Um dos demônios do zoroastrismo, denominado de *Aeschma*, reaparece entre os judeus e, mais tarde, na demonologia do cristianismo, com o nome de *Asmodeu*.

Na Índia, entre 1500 e 800 a.C., já se encontra estabelecido o panteão religioso dos vedas, com uma corte de gênios alados e antropomórficos e outras entidades terrificantes como os *Nagas*, os gnomos *Rakshasas*, o vampiro *Vetala*, os *Pisachas* das mortes violentas. Essas entidades foram assimiladas pelo budismo que ainda acrescentou Mara, o demônio maior da tentação a esse panteão demonológico indiano.

Na Grécia, os demônios aparecem como seres intermediários, divindades inferiores e outros como os *sátiros* e o *faunos*, as *dríades* e as *naiades*, seres entre humanos e sobrenaturais, apresentando-se ora como bons, ora como maus – como as *erínies* e as *harpías*. A natureza da interferência desses “demônios” ou divindades gregas, relaciona-se com o significado da afirmativa socrática: “cada um tem seu próprio demônio”.

Somente depois de libertados do cativeiro na Babilônia, os judeus passaram a acreditar na existência de demônios. A demonologia judaica incorporou diversas características das religiões persas, entre as quais esses espíritos malignos, que se tornaram os adversários naturais de *Javé* (Deus). Assim, à semelhança de *Nergal*, de *Arimã* e outras entidades maléficas dos mesopotâmicos e dos persas, Satanás personificará, na religião hebraica, a origem e o reinado do mal. No entanto, essa noção só se tornará mais explícita no cristianismo, quando outros credos dualistas, especialmente o de *mitra* e de *mani*, deixaram marcas de valiosa contribuição.

A crença de que o diabo (Satã, Satanás ou Belzebu) e toda a sua corte seriam anjos rebelados contra *Javé* (Deus) e expulsos do paraíso é atribuída ao cristianismo. O que distingue os demônios e anjos no cristianismo e no Novo Testamento, em relação aos seus similares do judaísmo, no Velho Testamento, é o caráter de sua presença, na qual acentua-se a agressividade dos demônios – que, inclusive, têm o poder de possuir os seres humanos – e a maior constância da proteção dispensada pelos anjos. Ambos os traços, em suas diversas variantes, marcaram profundamente a demonologia cristã, conferindo-lhe uma importância cada vez mais crescente até o século XVIII.

Na Idade Média, a extensão e intensidade alcançadas pela crença, pelo culto aos espíritos malignos e à feitiçaria, levaram os padres e a Igreja a combater a magia e todas as outras heresias, tornando-as mais fortes, mesmo quando refugiadas entre os

mulçumanos. Assim, reafirmando a existência dos demônios, como agentes do mal e do pecado, o cristianismo e as autoridades da Igreja, vendo no sentido da vida uma luta permanente contra os demônios, empenharam-se numa “guerra santa” e numa “cruzada religiosa”, que culminou com centenas de mortos, acusados de satanismo, paganismo, bruxaria, entre outras denominações, tornando-se famosos os casos de inquisição na Europa católica. Além disso, o cristianismo transformara os deuses pagãos e os seres sobrenaturais de origem bárbara em demônios malignos que deveriam ser combatidos pela Igreja. A guerra declarada pelo cristianismo aos demônios, aos espíritos malignos, reflete na própria condição de vida da população, que tinha nas bruxas, com todos os seus diabos, uma esperança possível para os males físicos do povo, já que a Igreja se preocupava somente com os males espirituais.

Essa luta entre o bem e o mal, desencadeada pelo cristianismo e propagada pelo mundo como sustentáculo de suas convicções, foram temáticas muito apreciadas por artistas de distintas épocas e estilos. Os motivos demonológicos – desde a “Commedia” de Dante, o “Faust” de Goethe, a “Queda dos anjos Rebeldes” de Pieter Brueghel, “O Jardim da Delícias”⁹² de Hieronymus Bosch, as figuras bizarras e monstruosas de Goya, entre outros –, desempenham um importante papel na literatura e nas artes em geral, transformando-se em um dos assuntos mais freqüentes nas representações pictóricas e visuais da tradição artística ocidental até a contemporaneidade, onde o quadrinho⁹³, a televisão, o cinema e os jogos virtuais estão

⁹² Segundo Claude Kappler, a obra de Bosch “continua sendo um mistério para a modernidade”, mas não era isso o que acontecia nos séculos XV e XVI, pois “grande número da obra do artista foi comprado por Felipe II, ‘o rei muito católico’, que declarou querer estar, na hora da morte, diante do tríptico das Delícias”. Segundo Kappler, “Jerônimo Bosch foi extremamente apreciado em vida e, muito provavelmente, *compreendido*” (Kappler, 1994:3).

⁹³ Sobre a representação da morte na história em quadrinhos contemporânea, Michel Vovelle afirma que a literatura popular sobre a morte, “já não explícita, ou quase não explícita, o recurso a hipóteses nem de Deus, nem do diabo”. Segundo o autor, isso acontece porque “essa literatura de divertimento se recusa a mostrar os gêneros: a HQ se protege de toda intromissão incongruente no domínio dos valores oficialmente recebidos. Salvo uma certa justiça imanente, da qual ele seria o reordenador implícito, Deus

sobrecarregados de figuras demonológicas e monstruosas, tanto do bem quanto do mal, que invadem o nosso cotidiano e o imaginário criativo dos artistas, através de personagens exóticos, exuberantes e sedutores.

O monstro e o demônio são representados na pintura de Lídia Baís sob várias formas e aparências: aparecem como um “diabo” tentando Judas na pintura “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo”; como uma “besta do Apocalipse” cor-de-rosa, de aparência simpática, no mural da “Santa ou Rainha sobre o globo”; aparece também sob a forma de um dragão vermelho, guardião da cruz e da “Sabina” raptada, na obra “Alegoria – Composição”; e aparece, sobretudo, como personagem central das cenas representadas na pintura “Micróbio da Fuzarca” e nos dois desenhos, intitulados “Jovita Torrando o Café”.

Na pintura “Micróbio da Fuzarca” (ANEXO 3.4), o tema da “Dança da Morte” é representado por Lídia Baís através da figura de um esqueleto feminino que executa, freneticamente, uma dança macabra. Esse “retrato da morte” proposto pela imaginação criativa de Lídia Baís deixa transparecer uma construção plástica curiosa, pois todo o corpo do esqueleto é formado a partir da justaposição de pequenos círculos, que lembram os ossos da coluna do esqueleto humano, o que possibilita à imagem um grande dinamismo visual, concorrendo com o próprio retrato em si, que é estático na sua tradicional aparência. A ilusão do movimento de “dança” é causada, principalmente, pela linha circular que forma as “pequenas vértebras”, com as quais toda a figura da personagem é configurada. Assim, a figura que representa a morte é percebida como se estivesse em movimento constante, numa dança frenética. E isso só é possível devido à maneira como percebemos o mundo e os elementos visuais da representação: Em nossa

é muito discreto nesse caso. Ele e o diabo só transparecem nas tramas mais diretamente herdadas do pós-romantismo [...]”. Vovelle considera que, “enquanto Deus e o diabo se obscurecem, a Morte personificada mantém sua presença, embora não esmagadora. Ela varia, contudo, segundo as heranças históricas” (VOVELLE, 1997, p. 372-373).

percepção, as linhas curvas, diagonais e espirais são percebidas como dinâmicas, enquanto as linhas retas, verticais e horizontais são percebidas como estáticas (OSTROWER, 1988, p. 175). Provavelmente, imbuída desses conhecimentos sobre a percepção visual, Lídia Baís tenha preferido optar por uma representação mais dramática do ponto de vista da expressão formal e plástica.

Referindo-se a essa obra, a professora Maria Glória Sá Rosa considera que “é fruto do sobrenatural, do mistério, dos medos primitivos” de Lídia, na qual a artista “solta seus demônios” e “metamorfoseia a morte”, brincando com ela, “como quem deixou de temê-la” (ROSA, 1986, p. 18).

A representação do “demônio” que aparece nos dois desenhos intitulados “Jovita Torrando Café” (ANEXO 3.5) simboliza o próprio desprezo da artista pela cozinheira da Família Baís. Segundo Martins, “várias cozinheiras passaram pelo sobradão, onde escravas lá continuavam pelo bom trato”. Sobre a cozinheira “Jovita”, especificamente, personagem central das duas obras de Lídia Baís, a autora informa que a cozinheira de que se lembrava era filha de escravos do Sr. Manoel Joaquim de Carvalho. Conforme a descrição da autora, Jovita era famosa pelos seus quitutes, mas apresentava uma indisfarçável feiúra:

Síá Jovita, filha de escravo de Joaquim Manoel de Carvalho, era a cozinheira que conheci. Negra velha, carapinha branca, alta, porte arrogante apesar do desengonço de seu corpo, busto grande, traseiro proeminente, braços, mãos, pernas e pés enormes, tinha ainda, por azar, um papo em forma de laranja, que escondia sob as blusas de gola alta. Não sobrava nada que pudesse disfarçar a feiúra da pobre preta. Às vezes, seu vozeirão que impunha se arrebetava em risada grossa e desajeitada, pondo á mostra dentes brancos, que me pareciam naturais. Quando brava, não se devia entrar na sua cozinha. Seus bifés, quibebes, bolinhos, pastéis, arroz-doce e canjica, assim como suas sopas eram famosos. (MARTINS, 1990, p. 43).

Nos dois desenhos “Jovita Torrando o Café”, Lídia Baís representa Jovita com características demoníacas, enfatizando, ainda mais, a feiúra da cozinheira, que

aparece com rabos e chifres, executando diversas tarefas domésticas, principalmente torrando o café. A prática caseira de torrar café evidencia-se nos dois desenhos por meio das figuras de instrumentos e objetos ligados à torrefação do produto.

Em ambos os desenhos, a artista estabelece uma associação da figura de Jovita com cobras, sapos, lagartos, outros animais e pequenos monstros demoníacos, que simbolizam, na maioria das vezes, aspectos negativos e malditos, como por exemplo: o sapo, que é um símbolo de fealdade e da falta de jeito; a cobra e a serpente, que, apesar de suas variações e ambivalências, representam aspectos negativos e malditos; o lagarto, que apresenta um simbolismo derivado da serpente e é considerado preguiçoso, mas simboliza, também, amizade, benevolência e é um intercessor ou mensageiro das divindades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 533).

É interessante observar que, em um dos desenhos, Jovita é representada nua e em duas cenas domésticas: numa cena está torrando o café e carrega na mão uma vassoura, como quem estivesse também executando um serviço doméstico. Já no outro desenho, Jovita é representada em três momentos distintos: torrando o café e defecando ao mesmo tempo, e ainda com uma vassoura na mão executando o serviço doméstico. Verifica-se que, em ambos os trabalhos, a cozinheira Jovita aparece torrando café e executando o serviço doméstico com uma vassoura, que pode simbolizar tanto uma especificidade de um trabalho doméstico quanto fazer uma alusão ao símbolo de uma feiticeira medieval, sugerindo a própria condição de Jovita para a época: sujeito desprivilegiado e ausente da história, marcado pela sua miserabilidade.

4 A INTERTEXTUALIDADE PICTÓRICA DE LÍDIA BAÍS

Os artistas não criam num vazio. Eles são constantemente estimulados por outros artistas e pelas tradições artísticas do passado, mesmo ao reagirem contra a tradição, os artistas mostram sua dependência dela. É o solo de onde eles brotam e no qual se desenvolveram, e é dele que eles extraem seu alimento. Os maiores e mais originais artistas, mesmo os inovadores mais surpreendentes, são profundamente sensíveis à tradição.

Susan Woodford

A noção de intertextualidade abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao pesquisador da arte, que deve engavetar os antigos conceitos (e preconceitos) e adotar uma postura crítico-analítica, levando em consideração as novas noções de produtividade dos textos escritos, visuais e tecnológicos que comprometem a velha concepção de originalidade. Nessa direção, Tania Carvalhal destaca que “a tradição artística já não pode mais ser vista, hoje em dia, como um fluir natural e linear”, mas ao contrário, “se desenha menos sobre as continuidades (a reprodução do mesmo) do que sobre as rupturas, os desvios das diferenças” (CARVALHAL, 1998, p. 53).

No campo da crítica de arte, a intertextualidade tornou-se, hoje, um conceito operatório indispensável para a compreensão da literatura, das artes plástico-visuais e das demais manifestações artísticas, tendo em vista que toda crítica, por sua vez, já tem um caráter intertextual, na medida em que escreve um texto sobre outro texto e utiliza-se, na maioria das vezes, de muitos outros textos como referência ou apoio.

Enquanto conceito operacional de teoria e prática, a intertextualidade foi estudada pela primeira vez pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, que caracterizou o romance moderno (a arte moderna) como dialógico, isto é, um tipo de texto em que as

diversas “vozes” da sociedade estão presentes e se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. Além de considerar o fenômeno do dialogismo no contexto literário, o pensamento de Bakhtin toma como base a intertextualidade na própria concepção de linguagem que ele constrói, situando a linguagem como “processo social nos espaços dos intercâmbios, dos conflitos, das vozes que se propagam e se influenciam sem cessar”. A linguagem, em qualquer de suas manifestações, teria uma base relacional, interacional, ao processar-se entre os indivíduos de uma sociedade.

Dessa maneira, Bakhtin trata da relação entre o texto e todos os seus “outros”: o autor, o leitor, o intertexto. Segundo Robert Stam, “toda a obra de Bakhtin gira em torno desse eixo do eu e do outro, e da concepção de que a vida ‘vvida nas fronteiras entre a particularidade de nossa experiência individual e a auto-experiência dos outros”. Assim, o conceito de relação dialógica desenvolvido por Bakhtin, entre o eu e o outro, supõe diversas dicotomias conceituais, como, por exemplo, “épica/romance, oficial/não oficial, normalidade/carnaval e monologismo e dialogismo” (STAM, 2000, p. 18). Robert Stam considera que, “a influência de Bakhtin e do círculo de Bakhtin fez-se sentir amplamente nos estudos literários e culturais não só da União Soviética como da Europa ocidental, Estados Unidos, Japão e Brasil”. O autor afirma que cada país e cada escola, parecem ter o seu próprio “Bakhtin”, e observa a existência de Bakhtins diversos no mesmo país: “Bakhtin, o formalista, e Bakhtin, o anti-formalista, e lado a lado com Bakhtin, o marxista, e Bakhtin, o pós estruturalista”. No Brasil, Bakhtin é conhecido como o “teórico da carnavalização”, no que tem de pertinente em relação à literatura brasileira em particular e à cultura latino-americana em geral. Segundo Stam, é muito difícil classificar Mikhail Bakhtin, mas, “como seus escritos englobam lingüística (*Marxismo e filosofia da linguagem*), psicanálise (*Freudismo*) e crítica literária (*O método formal, Problemas da poética de Dostoievski*,

A cultura popular na Idade Média e no Renascimento), é mais adequado considerá-lo simplesmente como um dos maiores pensadores do século XX”. (STAM, 2000, p. 9-11).

Na esteira de Bakhtin, Julia Kristeva, na França, desenvolve o conceito de intertextualidade, afirmando que todo texto é um mosaico de outros textos, no qual as apropriações podem se dar desde a simples vinculação a um gênero, até a retomada explícita de um determinado texto, sendo que este texto pode ser um livro, uma poesia, uma pintura, um filme ou qualquer outra forma de expressão ou manifestação artística. É nesse contexto que a noção de intertextualidade se torna muito importante pois, segundo Tania Carvalhal,

[...] temos o texto como diálogo de várias escrituras, e o que era antes entendido numa relação individual (intersubjetiva) passa a ser coletivizado, ou seja, as relações são estabelecidas no conjunto dos textos. Desse modo o texto ressalta sua natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias. (CARVALHAL, 2003, p. 72-73).

Diante disso, a intertextualidade passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos, uma vez que a relação intertextual “nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo ‘diálogo entre textos e leitura’. Por isso, a intertextualidade é igualmente entendida como um dado da percepção textual” (CARVALHAL, 2003, p. 76).

Como sabemos, as produções humanas, embora aparentemente desconexas, encontram-se em constantes inter-relações, nas quais “constrói-se uma grande rede, com o trabalho de indivíduos e grupos, onde os fios são formados pelos bens culturais”. Dessa maneira, toda produção humana pode ser considerada “como um texto a ser lido, reconstituído por nós, e a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual,

em constante movimento”. Assim, o espaço da cultura poder visto como intertextual e o texto, a obra de arte, enquanto objeto cultural, tem uma existência física determinada e uma materialidade específica – um filme, um romance, um anúncio, uma música, uma pintura – que “se destinam ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores”, constituindo-se uma proposta de significação que não está inteiramente constituída, pois “a significação se dá no jogo de olhares entre o texto e o seu destinatário” (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 12-15). Nessa perspectiva, as autoras de *Intertextualidade: teoria e prática* afirmam que “toda leitura já é necessariamente intertextual, pois ao ler, estabelecemos associações entre o texto lido com outros”, sendo essas associações livres e independentes do “comando de consciência do leitor” ou da “intenção do autor”. Justamente por causa disso, os textos podem ser lidos de diversas maneiras, “num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura”. Na formação desse “repertório textual” – no caso de textos escritos – ou para a construção de uma “memória visual” – no caso dos textos imagéticos –, todas as nossas leituras prévias funcionam como condicionadores de cada uma nova leitura. Assim, “o mesmo texto lido, em épocas diferentes, torna-se outro, pois nesse intervalo de tempo, o repertório do leitor se alterou”. Esse repertório, no entanto, “não decorre apenas da vontade do leitor, mas também daquilo que lhe é oferecido no processo de produção, circulação e consumo dos bens culturais” (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 54-55).

As diversas produções culturais, como a literatura, as artes plásticas e outras manifestações artísticas, estão inseridas na “semiose” desse “grande jogo sócio-cultural” e assumem características específicas no campo das relações entre textos, nas quais, tanto o código verbal da literatura quanto o código visual do texto imagético – em suas diversas linguagens –, apresentam uma extensão de formas e significações tão grande

que impede, sobremaneira, o esgotamento de um texto em si mesmo e permite às diversas formas de expressão artísticas “invadir” o domínio de outras linguagens, ao mesmo tempo que se deixa penetrar por elas.

Como sabemos, vários artistas, tanto de outras épocas como contemporâneos, utilizaram o procedimento intertextual para se amparar, para criticar, para parodiar, para legitimar-se: “os cientistas citam muito para legitimar-se, já os artistas quanto citam, o fazem para criar”. Nesse sentido, as nossas relações com as imagens se organizam de diferentes maneiras, sendo a intertextualidade uma delas.

Apesar de contemporânea e utilizada como um dos principais processos de criação da chamada “pós-modernidade”, a intertextualidade nas linguagens artísticas não é novidade, sendo também muito apreciada pelos artistas do Renascimento e pelas vanguardas do início do século XX. Nesses períodos, pode ser verificado que muitos artistas produziram obras que remetem a outras obras, confirmando o constante diálogo entre a produção artística e a tradição artística. Pois, segundo Susan Woodford:

Os artistas não criam num vazio. Eles são constantemente estimulados por outros artistas e pelas tradições artísticas do passado, mesmo ao reagirem contra a tradição, os artistas mostram sua dependência dela. É o solo de onde eles brotam e no qual se desenvolveram, e é dele que eles extraem seu alimento. Eles sabem disso e admitem-no sem constrangimento; o próprio Liechtenstein disse: “...As coisas que tenho manifestamente parodiado, na verdade, eu as admiro”. Os maiores e mais originais artistas, mesmo os inovadores mais surpreendentes, são profundamente sensíveis à tradição. (WOODFORD, 1983, p. 75).

Faiga Ostrower também considera que a criação artística “jamais surge do nada”, pois “o artista plástico-visual já parte de uma dada forma no espaço, cuja estrutura espacial já existe e é definida pelos limites da forma. Assim, a elaboração e a criação artística consistem em “transformar o espaço do plano pictórico em espaço expressivo” por meio de uma linguagem plástico-visual, pois, “as artes plásticas são linguagens visuais compostas de termos espaciais”. Nessa perspectiva, a obra de arte

deve ser entendida como resultado de um processo de transformação que parte de certos dados e chega a outros dados: “os dados iniciais são o próprio artista – sua personalidade dentro de um determinado contexto social e cultural – e os espaços do plano pictórico” (OSTROWER, 1998, p. 181).

Dessa maneira, como processo de criação, a relação intertextual “é um modo de criar, é um jogo de espelhos” utilizado pelos artistas, que se manifesta em duas modalidades distintas: “a intertextualidade explícita, que cita a obra do referente, e a intertextualidade implícita, que esconde a obra do referente”. Em ambos os casos, “a intertextualidade rompe, dilata as fronteiras entre os textos” e, quando utilizada em linguagens não verbais, “mostra uma leitura das imagens de outros artistas sem dizer palavra” (PILLAR, 1999, p. 18-19).

A inserção de um texto em outro constitui um dos níveis da intertextualidade e se processa de diferentes maneiras, desde a adesão aos comportamentos artísticos anteriores até o estabelecimento de rupturas com textos passados ou mesmo contemporâneos.

Diante disso, na prática intertextual, a obra de arte deve ser compreendida como sendo um “texto”, e esse “texto” como uma obra humana, produto humano, que se expressa por meio dos mais variados meios simbólicos.

Assim, considerando a arte como “texto” a ser lido, reconstituído por nós, poderemos compreender melhor a sua natureza estética, dialética e histórica, pois, conforme a concepção intertextual de Bakhtin:

[...] cada palabra (cada signo) del texto conduce fuera de sus límites. Toda comprensión representa la confrontación de un texto con otros textos. El comentario. El carácter dialogico de esta confrontación.

La comprensión vista como una confrontación con otros textos y como una comprensión en un contexto nuevo (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro). El contexto anticipado del futuro: La sensación de que estoy dando un paso nuevo (que me he movido). Las etapas del movimiento dialógico de la *comprensión*: el punto de partida – o texto dado, el movimiento hacia atrás

– los contextos pasados, el movimiento hacia adelante – la anticipación (y comienzo) de un contexto futuro⁹⁴ (BAJTÍN, 1985, p.383-384).

Nessa perspectiva, a análise da produtividade (dialogicidade) de um texto levará o pesquisador ao exame das relações que os textos escritos ou visuais tramam entre eles, para verificar a presença efetiva de um texto em outro, por meio dos procedimentos intertextuais e de apropriações: imitação, cópia, repetição, citação, referência e alusão, paráfrase, paródia e pastiche, entre outros.

4.1 Procedimentos e práticas intertextuais na pesquisa e na produção artística

A apropriação é um dos principais processos intertextuais que “transita do estatuto de um ato legítimo e, às vezes, inevitável, até a ilegalidade do plágio”. Contemporaneamente, o estabelecimento de tais limites torna-se difícil, já que a prática da apropriação é um traço assumido pela literatura, pelas artes plástico-visuais e por outras formas de expressão artística que pretendem ser devoradoras de outros textos⁹⁵.

Tania Carvalhal considera que toda apropriação é, em suma, uma “prática dissolvente”, na qual o recurso não é novo, sendo utilizado por muitos autores, desde os clássicos, que estimulavam a imitação como prática necessária à criação e a converteram em norma estética. Nesse sentido, como uma maneira de apropriação, a imitação é um procedimento de criação literária e, por conseguinte, de várias outras

⁹⁴ Numa tradução parafrástica, podemos dizer: Toda palavra, toda imagem (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites deste texto. A compreensão é o cotejo de um texto com os outros. O comentário. A dialogicidade deste contexto. Compreender é cotejar com outros textos e pensar num contexto novo. O texto só vive em contato com outros textos (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo com que o texto participe de um diálogo.

⁹⁵ Segundo PAULINO; WALTY; CURY (1995, p. 22): “A postura antropofágica do movimento modernista brasileiro, conceituada por Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico, é um bom exemplo de quanto é assumida tal devoração”.

manifestações artísticas, comprovando que “a invenção não está vinculada à idéia do novo” e ainda, que “as idéias e as formas não são elementos fixos e invariáveis, mas, ao contrário, “elas se cruzam continuamente” (CARVALHAL, 1998, p. 54).

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a técnica de apropriação, modernamente, foi introduzida pelas artes plásticas, com os dadaístas, em 1916, e identifica-se com a colagem⁹⁶ e, mais especificamente, com a *assemblage*⁹⁷ – reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. Para o autor, “a técnica de apropriação, que vem do primeiro dadaísta, volta ao uso em torno dos anos 60 com a Arte Pop”. Esses artistas da apropriação manipulam objetos da

96 O termo francês *Collage* é o nome padrão da técnica de fazer pedaços de papel, papelão, tecidos e outros materiais aderirem a uma superfície plana como elementos de um desenho ou pintura. Deriva de uma atividade recreacional do século XIX chamada *papiers collés*, na qual todos os tipos de desenhos eram criados por este método. *Découpage* era outra palavra aplicada à colagem de recortes em várias superfícies e objetos como decoração, mas este termo refere-se à cobertura sólida ou sobreposta de toda uma superfície em vez do uso de recortes como formas individuais ou de padrões num desenho. A Colagem, como forma de “arte séria”, teve seu início nos movimentos artísticos revolucionários do começo do século XX, e quase todas as suas possibilidades técnicas e estéticas foram totalmente exploradas nas décadas seguintes. Aqueles que a empregaram como forma de arte estavam, principalmente, interessados em seus aspectos estéticos e expressivos, sem qualquer preocupação com a sobrevivência física dos trabalhos. Na verdade, a maior parte do material utilizado tinha um certo encanto devido a sua qualidade frágil ou efêmera (MAYER, 1996, p. 607-608). Segundo Morais, a colagem (*papier collé*) é a “técnica empregada inicialmente pelos artistas cubistas-analíticos e, depois, pelo dadaístas, consistindo no uso constante de tíquetes, rótulos, pedaços de jornal, madeira, areia e outros materiais, juntamente com as tintas. A idéia era, entre os cubistas, fazer irromper bruscamente a realidade, em composições quase abstratas” (MORAIS, 1991, p. 147). As Colagens são composições constituídas por fragmentos de gravuras ou outras ilustrações gráficas que, agrupados em uma superfície plana, geram imagens surrealistas com forte conotação onírica. Praticamente todos os dadaístas e surrealistas fizeram colagens. A colagem também tem relações com o conceito do objeto de sucata e outros objetos encontrados na natureza. Assim, a colagem é uma forma de arte na qual o artista acha ou seleciona um objeto e o mostra e expõe de maneira a exibir suas qualidades estéticas de forma, contorno, cor, textura, como se fosse uma criação à qual ele próprio houvesse conferido uma forma. Existem dois tipos básicos de colagens: 1) Quando esses objetos são mais ou menos bidimensionais, como fragmentos de papel, a obra pode ser chamada de Colagem; 2) Quando os objetos são tridimensionais, montados ou unidos com outros objetos, sobretudo quando equilibrados por si só, a obra é chamada de *Assemblage* (MAYER, 1996, p. 609).

⁹⁷ O termo francês *Assemblage* é de uma técnica que se origina com a colagem e também permeia a pintura. A *assemblage*, por definição, aproxima-se da acumulação, pois trata, principalmente de reunir, juntar e acumular objetos e coisas com uma finalidade estética. A técnica consiste basicamente em obter relevos com pedaços de papel, cartão, tela e outros materiais fixados sobre o quadro, trabalhados ou não com tinta. Quando a *assemblage* rebaixa a estrutura do quadro e adquire relevo especial na parede ou no espaço, costuma-se chamá-la de Montagem, Relevo-montagem ou Montagem-objeto. Em geral, os objetos empregados nas *assemblage* são coisas naturais (conchas, tocos de madeira, pedras), mas podem também ser de manufatura humana, especialmente se apresentarem características realçadas pela idade ou desgaste. Um objeto produzido em massa que alguém venha a expor pelos mesmos valores, ou por valores semelhantes, é chamado *Ready-made* ou *Objet-trouvé*. Os papéis colados, inventados por Braque e Picasso, em 1912, são exemplo de *assemblage*. (MAYER, 1996, p. 609).

sociedade industrial para construírem suas obras, pegando objetos do cotidiano e colando-os sobre uma superfície. Dessa maneira, o artista coleciona, reúne símbolos e agrupa-os sobre um suporte, fazendo “uma crítica da ideologia” e “um retrato industrial do tempo”, retirando o objeto da sua normalidade e colocando-o numa situação diferente de seu uso, pois “os artistas não representam, re-apresentam os objetos em sua estranheza”. Affonso Romano afirma, ainda, que, “na apropriação o autor não escreve, ele apenas transcreve, articula e reagrupa, fazendo uma bricolagem do texto alheio”. Segundo o autor, essa transcrição é feita em dois graus distintos de apropriação e apresentam resultados simbólicos que mexem com significados e conceitos: “no primeiro grau é o objeto que entra em cena e no segundo grau, o objeto é representado, traduzido para um outro código”. Sant’Anna considera que a principal característica da apropriação é “a dessacralização e o desrespeito à obra do outro” (SANT’ANNA, 1985, p. 43-45).

Nesse sentido, “a apropriação significa sempre o conhecimento e domínio das peculiaridades do código” e possibilita entender “como a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita” de diversas manifestações culturais como a literatura, as artes plástico-visuais, a música, a dança e outras formas de expressão artística, “cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (CARVALHAL, 2003, p. 76).

As formas intertextuais de citação, referência e alusão são fracas, pois “não comprometem todo o texto apropriado, mas apenas pequenos pedaços ou trechos deste”. A citação é “a retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto”, sendo muito comuns no meio acadêmico, onde as fontes de pesquisa devem ficar evidentes – Bakhtin considera a citação como o modo mais evidente de representação do discurso do passado, embora esta se faça continuamente também fora do espaço da

citação. Já a referência é uma associação entre dois textos de forma a enriquecer a construção. Por outro lado, a alusão é um tipo de intertextualidade fraca, uma vez que se nota apenas uma leve menção a outro texto ou a um componente (fragmento) de outro texto (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 28-29).

Tania Carvalhal afirma que, atualmente, “o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências”. Desse modo, tanto a repetição quanto a colagem, a alusão e a paródia nunca são inocentes, pois, estão carregados de uma intencionalidade certa e, no caso da repetição, este quer dar continuidade, modificar, subverter, e, principalmente, atuar com relação ao texto antecessor. Assim, quando acontece a repetição, ela “sacode a poeira do texto anterior, atualizando-o, renovando-o e (porque não dizê-lo) o reinventa” (CARVALHAL, 1998, p. 53–54).

Para Icléia Cattani, a questão da repetição nas artes plásticas da modernidade e da contemporaneidade é constante, ocorrendo de modo sistemático e sob várias formas e modalidades: releituras, citações e “*revivals*”. Entretanto, segundo a autora, a repetição, em raríssimos casos, apareceu como objeto de análise no século XX, principalmente em relação ao período moderno, sobretudo porque “as premissas ideológicas sobre o processo criativo da modernidade giram em torno dos conceitos do novo, do original e do único – conceitos esses que a repetição questiona, senão desmente, enquanto premissas hegemônicas do processo de criação moderno”. Em relação ao período contemporâneo, Cattani enfatiza que “os princípios repetitivos são resgatados dentro das práticas denominadas *pós-modernas*, ligadas às releituras, às fantasmáticas pessoais e à crise do motivo”. Enquanto que, na modernidade, “a repetição transgride com o conceito de reinvenção do novo”, na contemporaneidade, ao

contrário, “ela arma sutis armadilhas: parecendo repetir o já feito, ela produz novos efeitos de sentido” (CATTANI, 1998, p. 193-194).

Como sabemos, o artista não retrata ou copia um certo objeto empírico, pois, o que é representado não é o objeto, mas a interpretação que o artista lhe atribui, num determinado momento, uma vez que “o olho seleciona, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói” (GOODMAN *apud* PILLAR, 1999, p. 13).

Na direção contrária das práticas intertextuais de citação, referência e alusão, encontra-se a paráfrase, a paródia e o pastiche. Nesses, a associação intertextual envolve a maior parte do texto em sua construção e leitura, mas isso não significa que o texto-matriz seja retomado em sua totalidade, pois quando se retoma um só elemento dele, toda a construção de sentido do outro texto pode modificar-se.

Nesse sentido, quando a recuperação de um texto por outro se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido, acontece a paráfrase. Também, resumir ou recortar uma história é parafraseá-la. No entanto, “a paráfrase não pode ser confundida com o plágio, porque ela deixa evidente a fonte e a sua intenção é dialogar com o texto retomado, e não de tomar o seu lugar”. Mas, por outro lado, como a pura repetição não existe, “o processo parafrástico provoca lentamente transformações que se vão acumulando, a ponto de chegar a versões bem diferentes da obra-matriz”. Segundo Paulino, Walty e Cury, a paráfrase também pode ter um sentido mais amplo quando se apropria de um clima ideológico. Nesse sentido, as autoras citam, como exemplo de “paráfrase ideológica”, o “Nacionalismo Romântico no Brasil”, que, contemporâneo de nossa independência política, tornou-se uma “marca importante do imaginário social brasileiro” que se estendeu até o século XX, mesmo após a revolução cultural modernista, onde permaneceu, ainda, como um tipo de nacionalismo “Verde-amarelo”. Já o tratamento dado pela paródia a essa questão é bem

diverso da paráfrase, pois “a atitude crítica do tropicalismo não se confunde com as posições da chamada ‘literatura engajada’ e assume também o prazer, as misturas, as ambigüidades, no processo que pode ser denominado de carnavalização” (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 30-31).

Para Bakhtin, o carnaval tem múltiplas facetas; é, ao mesmo tempo, textual, intertextual e contextual, revelando não somente uma prática social específica, mas também uma espécie de “reserva” geral e perene de formas populares e rituais festivos. Nessa perspectiva, Robert Stam afirma que “o carnaval de Bakhtin e a festa dionisíaca de Nietzsche tem em comum na sua natureza enquanto ritos coletivos”, nos quais os foliões mascarados ficam “possuídos” e se transformam, seja através da roupa, seja através da atitude, num “outro”, e tudo isso ocorre “numa espécie de efeito catártico” (STAM, 2000, p. 45).

Para Affonso Romano de Sant’Anna, “no carnaval parafrástico, a intenção é a cópia, a imitação e a *mimesis*”, pois “a idéia de paráfrase e estilização ainda se intensifica pela utilização de uma *história* e de um *enredo* que remetem a um acontecimento [...]” (SANT’ANNA, 1985, p. 80).

A paródia, ao contrário, é uma forma de apropriação que em lugar de endossar o modelo retomado, como na paráfrase, rompe com ele, sutil ou absolutamente. Muitas vezes, a paródia, ainda que conservando a sua característica de rompimento, presta uma homenagem ao texto, retomando-o ou ao seu autor. A escolha do texto-base implica um recorte que elege o modelo a ser parodiado entre muitos outros, o que já significa o reconhecimento de seu valor na tradição (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 32-33).

Shipley afirma que o termo grego paródia “implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto”, distinguindo três

tipos básicos de paródia: a) verbal – com alteração de uma palavra do texto; b) formal – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escrito são usados como forma de zombaria; c) temática – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor. (SHIPLEY *apud* SANT’ANNA, 1985, p. 11-12).

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, “modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual” e se processa de duas maneiras, denominadas de “intertextualidade” – quando um autor utiliza textos de outros – e “intratextualidade” – quando o escritor retoma a sua obra e a reescreve. (SANT’ANNA, 1985, p. 12). O autor considera que existe uma grande diferenciação entre paródia e paráfrase, pois a apropriação parodística significa “uma subversão do sentido original do texto”, invertendo “o significado ideológico e estético”, e a “apropriação parafrástica”, ao contrário, “prolonga o texto anterior no texto atual”, sendo caracterizada pela “fidelidade ao modelo original”. Existe, ainda, na concepção do autor, a “paráfrase de segundo grau”, que, sendo intratextual, “o autor se apropria do texto já parafraseado por ele mesmo de outro texto e parafraseia a sua própria paráfrase do texto original” (SANT’ANNA, 1985, p. 46-47).

Assim, a paráfrase sacraliza a obra do “outro” e estabelece uma “intertextualidade das semelhanças”, enquanto que a paródia dessacraliza a obra apropriada, estabelecendo uma “intertextualidade das diferenças”. (SANT’ANNA, 1985, p. 28).

O pastiche é outro processo intertextual que apresenta elementos da paródia, mas, ao mesmo tempo, distancia-se dela. Segundo Paulino, Walty e Cury, o termo pastiche, embora tenha sido usado em sentido pejorativo de pasteurização e degradação do modelo, apresenta um funcionamento intertextual bem mais amplo: Contemporaneamente, numa época como a nossa, em que se comenta muito a “morte da

arte” e se observa uma “saturação estética”, que “dificulta a busca de propostas revolucionárias”. “O pastiche corresponde a uma reação que se assume como repetição” pois, “enquanto síntese que não pretende resolver o impasse da criação, o pastiche tem algo de nostálgico e algo de proposta suplementar do passado”. No processo intertextual, “o pastiche assume os traços de um estilo com tal ênfase que o sentido se torna deslocado”, pois ele “não retoma necessariamente textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero”. Portanto, “o pastiche não tem um impulso satírico como a paródia que é um desvio da norma” e tem uma “relação de negatividade com o texto-base, mas sim de seriedade, insistindo na norma a ponto de esvaziá-la” e sendo “positivo ao assumir as características do gênero” (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 42).

Dessa maneira, enquanto a paródia é considerada cada vez mais ruptura, o pastiche é considerado cada vez mais imitação, gerando outras formas e transgressões distintas das utilizadas pela paródia. Para Paulino, Walty e Cury, o pastiche é uma “transgressão textual que deriva de um atrevimento do texto ao levar até as últimas conseqüências a imitação [...]”, especialmente no tratamento do tema, que “não é ridicularizado na sua ‘pureza original’, mas aparece com outra significação” (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 41).

Diante de tudo isso, na prática intertextual dos procedimentos artísticos, enquanto a leitura é conhecida como algo mais teórico, a releitura é conhecida como “um fazer a partir de uma obra”, pois “reler é ler novamente, é reinterpretar, é criar novos significados”, enquanto a intenção do autor “é recriar objeto, é reconstruí-lo num outro contexto com um novo sentido” (PILLAR, 1999, p. 18).

Segundo Adalice Pillar, a questão da releitura é complexa e envolve processos de criação intertextual que podem ser observados na “dicotomia das relações entre releitura e cópia; releitura, citação e intertextualidade”. Na releitura, o artista parte

da obra de outro artista para criar o seu trabalho, inter-relacionando textos e lançando uma nova luz sobre a questão, que pode ser entendida como “um diálogo entre textos visuais, intertextos, valendo-se ou não de dados objetivos que a obra referente contém para a criação”. Porém, a autora adverte que existe uma grande diferença entre uma releitura e uma “cópia”, pois esta diz respeito ao “aprimoramento técnico, sem transformação, sem interpretação e sem criação”, o que, evidentemente, não é o caso da “releitura”, em que “há transformação, interpretação, criação com base num referencial, num texto que pode estar explícito ou implícito na obra final”, pois “o artista busca na releitura a criação e não a reprodução da imagem” (PILLAR, 1999, p. 18-19).

No século XX e, principalmente, nesse início do século XXI, os procedimentos intertextuais estão mais acentuados do que nunca, confirmando a idéia de que, “hoje, a arte tem sido quase sempre um *revival* dela mesma”, sendo que os “fatores externos repercutiram e ainda repercutem, de modo decisivo, no surgimento das novas correntes e tendências” (MORAIS, 1991, p. 16).

Assim, na medida em que o século XX caminhou para seu término, a arte se tornou mais internacional, sem uma área geográfica dominante, e mais diversificada do que nunca, haja vista que, “depois de um século de experimentação, o legado é a liberdade total” (STRICKLAND, 1999, p. 128). Dentre a multiplicidade de linguagens da arte contemporânea ou pós-moderna, a autora destaca, entre várias outras, a “arte da apropriação” ou “arte da reciclagem”, na qual “os artistas passaram a se apropriar de imagens de fontes diversas, como fizeram os artistas Pop, mas recorrendo tanto à história da arte e à mitologia, quanto à comunicação de massa”. Esses artistas combinam imagens preexistentes com as suas próprias ou apresentam imagens apropriadas como se fossem suas. Assim, mesmo em sua grande diversidade, os artistas contemporâneos da apropriação “trilham caminhos familiares” e buscam “anexar a força

dos originais e ao mesmo tempo revelar a sua força de manipulação como propaganda”. (STRICKLAND, 1999, p. 190-194).

Embora os procedimentos intertextuais estejam na linha de frente da arte contemporânea, sua utilização pelos artistas plásticos remonta desde a época Greco-romana, sendo revitalizada pelo Renascimento, Maneirismo, Barroco, Neoclássico, até chegar na modernidade, onde artistas como Manet, Picasso e muitos outros, estabelecem um embate com a tradição, traçando o duplo movimento de construção/desconstrução dos textos visuais apropriados e exigindo do leitor/receptor que reconheça, pelo menos em princípio, as pinturas ali retomadas⁹⁸.

Nas artes plásticas contemporâneas, o conceito de intertextualidade apresenta-se, também, como um conceito denominado de “citacismo” ou “citacionismo”⁹⁹. Nessa perspectiva “citacionista” – semelhante à da intertextualidade e à da antropofagia –, a história da imagem sobre a imagem tem pelo menos três fases: “a da apropriação, a da reelaboração e a da citação”:

No período histórico da apropriação, o artista inclui imagens já produzidas por outros artistas em seus quadros, mas o princípio é homenagear um grande mestre ou escamotear a apropriação. Já na fase da reelaboração o tráfico de imagens é explícito. Na *Pop Art*, trata-se de uma reelaboração de significado pelo uso de uma retórica, diferente da primeira retórica da imagem. De forma diferente dos períodos anteriores, o artista *pop* usa a imagem industrializada. Mesmo quando um artista *pop* repete a imagem que um outro artista já representou, costuma fazê-lo de uma reprodução e não da obra. Isto é significativo. As características da reprodução, a cor, a transforma-se no objeto principal e não a imagem por si mesma. Os românticos, ao contrário, instituíram o mundo fenomênico como fonte inspiradora da arte. Os modernistas se aferraram ao preconceito da originalidade, colocando no banco dos réus a *mimesis* de uma imagem sobre outra. Hoje, a arte contemporânea, por alguns chamada pós-moderna, explora o mundo das imagens produzidas anteriormente como referências, isto é, os artistas hoje usam as imagens dos outros como referência, mas tornam explícito para o observador esse uso. É como usar em primeira pessoa um pronome de terceira pessoa, sem destruir a identidade do outro. Hoje o apreciador da arte precisa ter o olho educado historicamente, tem que ter armazenado uma larga

⁹⁸ Sobre alguns exemplos desse embate entre artistas modernos e contemporâneos com a tradição artística e o duplo movimento de construção/desconstrução dos textos visuais apropriados, conferir em: WALTZ, FONSECA; CURY, 2000, p. 80-85.

⁹⁹ A esse respeito, ver BARBOSA, 1998, p. 65.

iconografia, que é da bibliografia de olhar, para poder decodificar os trabalhos da maioria dos artistas contemporâneos. (BARBOSA, 1988, p. 66-67).

Dessa maneira, os processos intertextuais de apropriação, leitura e releitura são criações, produções de sentido nos quais buscamos explicitar relações de um texto com o nosso contexto, e foi justamente com esse objetivo que Lídia Baís utilizou-se de procedimentos intertextuais – como a cópia, a imitação, a paráfrase, a paródia e a apropriação –, para construir o seu peculiar imaginário pictórico.

4.2 A intertextualidade pictórica no processo criativo de Lídia Baís

Como podemos perceber, os conceitos de intertextualidade, apropriação e releitura possibilitam uma nova abordagem de estudos e um novo olhar sobre a obra pictórica de Lídia Baís, uma vez que a intertextualidade abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida, obrigando a um tratamento diferente do problema.

Diante disso, quando Lídia utiliza-se de práticas intertextuais e da “técnica de apropriação” como um dos seus principais procedimentos estéticos e pictóricos para a construção de algumas obras significativas, a artista, além de ser estimulada por outros artistas e pelas tradições artísticas do passado, presta-lhes uma homenagem e aproxima-se deles nos seus “Estudos de Reprodução”. Porém, esses “Estudos de Reprodução”, como o título já sugere, foram apenas estudos e aprimoramentos técnicos que a artista utilizou, a partir da imitação e da cópia, para alcançar o seu objetivo principal, que foi um diálogo plástico-visual mais íntimo e crítico com a tradição artística ocidental, estabelecido, principalmente, a partir de procedimentos intertextuais como a citação, a

paródia, a antropofagia e a apropriação explícita, propondo uma “carnavalização” estética entre o sagrado e o profano, o espiritual e o material, o feminino e o masculino, o bem e o mal, o passado e o presente. Foi justamente nesse “diálogo” estabelecido entre a arte, a tradição artística e o seu universo particular que Lúcia Baís promoveu uma “dialogia” pessoalíssima¹⁰⁰ e, ao mesmo tempo, a intertextualidade em sua produção pictórica, o que possibilita a leitura, a recepção de sua obra e ainda, a comprovação da produtividade de seus textos visuais.

Lúcia Baís dialogou com a tradição artística ocidental não apenas como uma artista que simplesmente “copiou”, “imitou” ou “parafraseou” personagens e obras de grandes mestres da arte ocidental europeia do Renascimento, do Barroco e do Neoclássico, mas, sobretudo, como uma artista que manipulou práticas intertextuais e significações simbólicas com o objetivo de construir o seu imaginário pictórico particularíssimo.

As obras pictóricas de Lúcia Baís podem ser percebidas como novas realidades pictóricas inauguradas a partir do diálogo que a artista empreendeu com outros textos visuais e com outros artistas, constituindo-se em obras instauradoras de novos “conflitos visuais”. Com relação a essa questão dos “conflitos” que os textos estabelecem em sua relação dialética com outros textos, Tania Carvalhal considera que o diálogo entre os textos não é um processo tranqüilo nem pacífico, uma vez que “sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual” (CARVALHAL, 1998, p. 53).

¹⁰⁰ A palavra “pessoalíssima” é usada aqui no sentido de “pessoalidade” – termo usado pela professora Lucimar Bello Frange para definir “todos os ‘eus’ e as alteridades instaladas numa só pessoa”, num sujeito que “vai se construindo continuamente com suas experiências anteriores, as presentes e suas expectativas. É além de personalidade, pois incorpora aspectos psicológicos e também as memórias, os sonhos, as utopias e as ousadas” (FRANGE, 2002, p. 36).

Nesse sentido, a obra de Lídia Baís deve ser considerada como a instauração de uma informação nova que se predispõe a uma abordagem interdisciplinar e intertextual, pois, como indica Jan Mukarövký, uma obra de arte é, ao mesmo tempo, um signo, uma estrutura e um valor:

A arte é o aspecto da criação humana que se caracteriza pela supremacia da função estética... A arte, que se não baseia plenamente em nenhuma função que não seja a função estética, revela sempre de uma maneira nova o caráter multifuncional da relação do homem com a realidade, e, por conseguinte, também, a riqueza inesgotável de possibilidades que a realidade oferece ao comportamento, à percepção e ao conhecimento humanos. (MUKARÖVSKÝ, 1981, p. 223-225).

A obra pictórica de Lídia Baís, como uma “força instauradora”, praticamente deslocou, reorganizou e configurou quantidades enormes de matérias carregadas de significações, confirmando que a arte não é apenas o pensamento de algum modo particular e pessoal do artista, mas, também, como indica Étienne Souriau, “um conjunto de necessidades exigentes que se lhe impõem, que lhe servem de norma e de apoio, ao mesmo tempo em que adquire experiência em seu trabalho, sem que tal experiência se inscreva de outro modo a não ser na própria obra” (SOURIAU, 1983, p. 30-31).

Nessa perspectiva, a produção artística de Lídia Baís, constituída em sua materialidade sígnica – que podemos apreender mediante o procedimento metódico que consiste na observação das obras da artista –, oferece-se à análise da produtividade e da “dialogicidade” dos textos visuais, para a verificação das relações tramadas entre os textos, pelos procedimentos intertextuais.

4.2.1 A cópia e a imitação na prática intertextual de Lídia Baís

Os processos intertextuais de cópia, imitação e repetição podem ser verificados na obra de Lídia Baís, principalmente a partir dos “Estudos de Reprodução”, que se constituem de reproduções miméticas de obras consagradas de importantes artistas do Renascimento italiano, do Barroco flamengo e do Neoclássico francês, dentre os quais destacam-se, principalmente, os artistas italianos Leonardo Da Vinci, Rafael e Tiziano, o artista flamengo Rubens e o artista francês François Gerard, entre outros (ANEXO 3.2).

Assim, a pintura “Madona da Poltrona” de Rafael foi reproduzida por Lídia Baís e denominada de “Nossa Senhora, Jesus e João; o famoso mural “Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci, também foi copiado sobre uma das paredes do quarto da artista na “Morada dos Baís” e conservou o mesmo título; a obra de Tiziano, “Amor Sacro e Amor Profano”, foi reproduzida numa tela com o título semelhante de “Amor Sacro e Profano”; a obra “Amor e Psiquê”, de François Gerard, foi reproduzida no sentido inverso da imagem original – o que inevitavelmente já transformou o significado da obra –, sendo denominada de “Amor e Pischée”. Já da obra “O Rapto das Filhas de Leucipo”, de Píer Paul Rubens, Lídia Baís reproduziu apenas um fragmento da pintura original, o detalhe da cena principal, ao qual denominou de “O Rapto das Sabinas” (ANEXO 3.2).

Segundo a professora Alda Couto, esses “Estudos de Reprodução” ou cópias de obras consagradas constituíam num método de estudo das academias de pintura naquela época, no qual os aspirantes a artistas tinham modelos a seguir:

As limitações de Lídia devem ter decorrido, em parte, desse esquema rígido de trabalho, no qual o artista se submete à grandiosidade dos grandes mestres, mesmo quando as condições de produção artística são tão distintas. Por outro lado, os pintores consagrados constituem

fontes e influências que os novatos podem aproveitar de duas maneiras principais: como exercícios de técnica, nos estudos, e como citações e renovações, no momento em que conseguem elaborar suas próprias obras. (COUTO, 1999a, p. 21).

Nessa direção, os “Estudos de Reprodução” de Lídia Baís também se constituíram em importantes procedimentos e métodos pictóricos, pelos quais a artista, não apenas fez citações, mas, também, se apropriou de imagens de pinturas consagradas da história da arte ocidental para a construção de obras mais criativas e significativas, que são, por sua vez, reveladoras do peculiar imaginário pictórico da artista. Dois desses “estudos” – tanto a “Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci quanto “O Rapto das Filhas de Leucipo”, de Rubens – seguramente serviram de referência e “inspiração” para Lídia Baís criar outras obras mais expressivas e repletas de intertextualidade, como por exemplo a pintura “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo” e a pintura “Alegoria – Composição”, ambas representantes do grupo das “Composições Alegóricas” da Fase III (ANEXO 3.6).

As apropriações parafrásticas também podem ser evidenciadas em outras obras mais significativas de Lídia Baís do que as apresentadas nos “Estudos de Reprodução”. Essas obras são constituídas, principalmente, por uma série de cinco retratos que representam duas irmãs, dois irmãos e a própria artista: os retratos “Júlio Baís”, “Orfeu Baís”, “Celina Baís (Simboliza a Fé)”, “Ida Baís (Simboliza a Esperança)” e o auto-retrato “Lídia Baís (Simboliza a Trindade)” (ANEXO 3.1).

A relação comum entre esses três retratos pode ser percebida, nitidamente, a partir da própria construção plástica das obras – configurados numa composição oval, trazendo o rosto e o busto do representado em posição frontal –, que fazem alusão às fotografias e medalhões antigos, às pinturas de retratos dos séculos XVII e XVIII, entre outros. Além disso, os cinco retratos, por sua vez, ligam-se diretamente a outro retrato,

pintado pelo artista carioca Oswaldo Teixeira, amigo e professor de Lídia, denominado de “Lydia”, que evidencia o processo intertextual praticado pela artista sul-matogrossense. Essa obra foi presenteada a Lídia Baís pelo próprio Oswaldo Teixeira, provavelmente entre 1925 e 1929, quando a artista morou e estudou no Rio de Janeiro; constituindo-se, porém, numa obra muito significativa para Lídia Baís, uma vez que se utilizou dela como referência e apoio para criar mais cinco obras, das quais, três são bastante expressivas, pois, como vimos no capítulo anterior, apresentam Lídia e suas duas irmãs em associação com símbolos importantes construídos pela cultura ocidental e pelo cristianismo – a cruz, a âncora, a guirlanda de flores, o coração, entre outros – que se transformaram e adquiriram novos significados nas manipulações parafrásticas da artista.

Ainda representando as apropriações parafrásticas, podemos conferir no mural “Composição Alegórica – Na sala das Paixões”, como Lídia Baís utilizou-se de procedimentos intertextuais parafrásticos e paródicos para apropriar-se de um tema da mitologia grega¹⁰¹, muito difundido e apreciado pelos artistas renascentistas e barrocos.

¹⁰¹ Os gregos foram os primeiros artistas realistas da história, ou seja, os primeiros a se preocupar em representar a natureza tal qual ela é. Para fazerem isso, foi fundamental o estudo das proporções, em cuja base se encontra a consagrada máxima segundo a qual o homem é a medida de todas as coisas. Pode-se distinguir quatro grandes períodos na evolução da arte grega: o geométrico (séculos IX e VIII a.C.), o arcaico (VII e VI a.C.), o clássico (V e IV a.C.) e o helenístico (do século III ao I a.C.). No chamado período geométrico, a arte se restringiu à decoração de variados utensílios e ânforas. Esses objetos eram pintados com motivos circulares e semicirculares, dispostos simetricamente. A técnica aplicada nesse trabalho foi herdada das culturas cretense e micênica. Passado muito tempo, a partir do século VII a.C., durante o denominado período arcaico, a arquitetura e a escultura experimentaram um notável desenvolvimento graças à influência dessas e outras culturas mediterrâneas. Também pesaram o estudo e a medição do antigo *megaron*, sala central dos palácios de Micenas a partir da qual se concretizaram os estilos arquitetônicos do que seria o tradicional templo grego. Entre os séculos V e IV a.C., a arte grega consolida suas formas definitivas. Na escultura, somou-se ao naturalismo e à proporção das figuras o conceito de dinamismo refletido nas estátuas de atletas como o Discóbolo de Miron e o Doríforo de Policlete. Na arquitetura, em contrapartida, o aperfeiçoamento da óptica (perspectiva) e a fusão equilibrada do estilo jônico e dórico trouxe, como resultado, o Partenon de Atenas, modelo clássico por excelência da arquitetura dessa época. No século III, durante o período helenístico, a cultura grega se difunde, principalmente graças às conquistas e expansão de Alexandre Magno, por toda a bacia do Mediterrâneo e Ásia Menor. (<http://www.warj.med.br/ini/ini00.asp>. Acesso: 05/11/03).

As “Cárites” ou “Cariátes”¹⁰², também chamadas de “Graças” pelos romanos, eram três divindades gregas, denominadas de Eufrosine, Tália e Aglaia, que personificavam, principalmente, a beleza, o charme e a graça. Frequentemente, essas três Cárites ajudavam a deusa Afrodite¹⁰³ e estavam sempre cantando e dançando, espalhando a alegria por toda a natureza. Muitas vezes, as “Cárites” foram confundidas com as “Horas”¹⁰⁴, que eram as divindades das estações.

A mais antiga das representações dessas três “Cárites” origina-se de um fragmento de escultura romana de mármore do Período Greco-romano¹⁰⁵, baseada numa pintura grega Helenística¹⁰⁶. Esse fragmento é datado do século II e pertence ao acervo

¹⁰² A esse respeito, ver <http://www.warj.med.br/mit/mit09-6.asp>. Acesso: 05/11/03.

¹⁰³ Na Grécia Antiga, Afrodite era a deusa do amor e da beleza sensual, mais especificamente do amor carnal. Era capaz de seduzir a todos, deuses ou mortais. Para os gregos, Afrodite era a própria personificação do desejo, do amor e do prazer sensual. Sua origem é bastante controvertida, e pode remontar à época micênica. Há também nítidas semelhanças entre Afrodite, a Istar-Astarte semita e a grande-mãe neolítica, senhora dos animais e símbolo da fertilidade. Há duas versões correntes para o nascimento de Afrodite. A versão mais antiga é, provavelmente, a divulgada por Hesíodo, que a dá como filha de Urano; a mais recente, mencionada por Homero, Eurípides e Apolodoro, relata ser ela filha de Zeus e Dione. O local de seu nascimento pode ter sido a ilha de Citera, ao sul do Peloponeso, ou Chipre; daí ela ser frequentemente chamada de “Citeréia” ou de “Cípris”. (<http://www.warj.med.br/mit/mit09-6.asp>. Acesso: 05/11/03).

¹⁰⁴ As “Horas” eram, originalmente, deusas das estações que asseguravam o curso harmonioso de tudo. Eram três divindades, denominadas de Diké, Eumomia e Irene, que personificavam a justiça, a ordem e a paz. Guardavam, também, as portas do Olimpo e auxiliavam as deusas em diversos trabalhos. Na época clássica, em Atenas, essas deusas eram chamadas de Auxó, a que desenvolve, Talo, a que floresce e Karpós, a que frutifica. (<http://www.warj.med.br/mit/mit09.asp>. Acesso: 05/11/03).

¹⁰⁵ Não se pode dizer que a arte grega tenha desaparecido com o Império Romano. A arte romana era, essencialmente, a arte grega temperada com elementos etruscos — e os etruscos, por sua vez, foram também intensamente influenciados pelos gregos durante o Período Arcaico. A arte de Roma, naturalmente, tinha características e tradições próprias, como, por exemplo, o gosto por retratos fiéis e as obras comemorativas realistas. Desde os últimos séculos do Período Helenístico, porém, a expressão artística sempre se pautou por modelos gregos clássicos. Foi um verdadeiro “casamento” entre o gosto romano e a habilidade grega. Durante o Império, os romanos de posses continuaram a contratar artistas gregos para decorar suas suntuosas residências. O governo romano, igualmente, tornou-se também um grande patrocinador de arte e financiou, além da criação de novas cidades, templos, monumentos e esculturas para a glorificação dos imperadores. O declínio do império, a partir do século III, foi acompanhado pelo declínio da tradição clássica, e o crescente prestígio do cristianismo, em detrimento do paganismo, trouxe novos temas à arte greco-romana. Mesmo assim, a arte grega não desapareceu: as mais antigas imagens de Cristo, por exemplo, seguiam fielmente o estilo greco-romano “pagão” e mostravam-no jovem e sem barba. Do século IV em diante, com o estabelecimento do Império Romano do Oriente, a arquitetura e o mosaico, especialmente, tiveram grande impulso. Novas influências orientais vieram então se unir aos elementos gregos, romanos e cristãos dos séculos anteriores e moldar o *estilo bizantino primitivo*, característico dos séculos V e VI. (<http://www.warj.med.br/ini/ini00.asp>. Acesso: 05/11/03).

¹⁰⁶ Com a fragmentação do império de Alexandre III (-356/-323), no fim do século IV aC., a importância cultural de Atenas declinou; novos e importantes centros artísticos surgiram fora da península grega, notadamente Pérgamo, Rodas, Antioquia e Alexandria. Além dos soberanos das novas monarquias

da Piccotomini Library, em Londres. Uma versão dessa imagem foi encontrada entre os afrescos de Pompéia, na Itália, datados do século I (ANEXO 4.2).

A partir do Renascimento, até a modernidade, verifica-se que diversos artistas utilizaram a imagem do afresco de Pompéia como tema para as suas obras, estabelecendo uma proximidade e uma relação intertextual com o passado e com as representações anteriores sobre o tema.

Entre as obras dos principais artistas que utilizaram como referência as três “Cárites” da cópia romana e as “Três Graças” do afresco em Pompéia, podemos destacar: “A Primavera”, de Sandro Botticelli (1445-1510); “As Três Graças”, de Pier Paul Rubens (1577-1640); “As Três Graças”, de Charles A. Van Loo (1719-1796?); “Lady Sara Bunburg Sacrifica as Três Graças”, de Joshua Reynolds (1723-1792); “Marte desarmado por Vênus e as Três Graças”, de Jacques Louis David (1718-1825); a escultura “As Três Graças”, de Antonio Canova (1757-1822); e a pintura moderna “Cariátide”, de Amedeo Modigliani (1884-1920) (ANEXO 4.2).

A pintura mural de Lídia Baís “Composição Alegórica – Na Sala das Paixões” foi subdividida em três painéis configurados sob a forma de arco – lembrando a composição de alguns retábulos do Renascimento (ANEXOS 3.4 e 4.2). No painel central, foram representadas as três irmãs nuas, num ambiente paisagístico, que sugere

helenizadas, as prósperas classes sociais em ascensão tornaram-se, também, clientes dos artistas gregos. Monumentos e outras grandes obras de arte em espaços públicos ainda tinham lugar; o interesse dos cidadãos particulares pela arte, porém, criou um mercado novo e sem precedentes para a arte grega. Embora calcados em modelos clássicos, os artistas helenísticos procuraram representar as emoções humanas e colocar traços cada vez mais realistas e menos idealizados em suas obras – chegando, às vezes, até a caricatura. Essas novas tendências são bem marcadas nas estátuas, relevos e grupos escultóricos colossais; o interesse pelo nu feminino e pelos retratos aumentou consideravelmente. Na arquitetura, a novidade mais notável foi a importância dada às casas particulares e ao planejamento das cidades; na pintura, a representação de paisagens e o grande desenvolvimento do mosaico; nas artes menores, as moedas, que, ao invés dos habituais personagens míticos, mostravam a effigie dos monarcas, e as estatuetas de terracota. A cerâmica decorada, em franca decadência desde a metade do século VI aC., praticamente desapareceu como forma de arte. Finalmente, o interesse da aristocracia romana pela cultura grega em geral e pela arte em particular também fez surgir, a partir do século II a C., um florescente mercado de cópias, especialmente de esculturas e de pinturas. Graças a isso conhecemos boa parte das obras gregas perdidas, ainda que através de um simples reflexo. (<http://www.warj.med.br/ini/ini00.asp>. Acesso: 05/11/03).

uma praia ou um lago, juntamente com dois pombos brancos voando na parte superior e mais dois “se beijando” no solo do canto inferior direito do painel. Lídia Baís se auto-representou no centro da alegoria, sentada sobre uma pedra, segurando uma flor. Nos dois pilares centrais que dividem a representação em três partes, a artista pintou guirlandas de flores, colorindo o trabalho. Nos dois painéis laterais, a artista pintou anjos, querubins e faunos. O painel lateral esquerdo apresentava a cena de um fauno alado tocando flauta, associado a um anjo e a um cervo deitado. No painel lateral direito, Lídia pintou uma orquestra de anjos e querubins tocando vários instrumentos (ANEXO 3.4).

Esse afresco polêmico pintado na “Morada dos Baís” em 1937, como vimos, infelizmente, foi destruído logo em seguida, quando o imóvel foi alugado em 1938, mas as suas reproduções fotográficas, publicadas nos catálogos *Lembrança do Museu Baís*, revelam a intertextualidade implícita da artista com outras obras e com outros artistas da história da arte ocidental.

Lídia Baís utilizou-se do tema mitológico grego das “três graças” como pretexto para criar a pintura do mural que traz a artista e suas duas irmãs nuas à “beira de um lago”, em comunhão com a natureza, cercadas por passarinhos, querubins, anjos, faunos e guirlandas de flores (ANEXO 3.4).

4.2.2 A apropriação, a paródia e a antropofagia nas obras de Lídia Baís

Segundo Leyla Perrone-Moisés, a antropofagia proposta por Oswald de Andrade, em 1928, coincide com a teoria da intertextualidade, principalmente porque a antropofagia é, antes de tudo, “o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o

alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade”. Para a autora, “há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade”, fazendo da proposta oswaldiana “um projeto filosófico e cultural de vasto alcance, embora não sistemático, um projeto constituído mais de sugestões sibilinas e contundentes do que um discurso propriamente teórico” e, justamente por isso, “não podemos confrontar suas propostas, de modo direto, com as teorias literárias da dialogia e da intertextualidade, mas apenas apontar que elas se encaminham no mesmo sentido” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91-99)

A capacidade crítica de Lídia Baís em selecionar do “outro” somente o que lhe interessava para construir o seu imaginário pictórico pode ser conferida na apropriação que a artista fez da obra de Pier Paul Rubens “O Rapto das filhas de Leucipo”. Essa pintura, considerada uma “obra prima” da arte ocidental, se transformou-se, nas manipulações de Lídia, para além de sua simples e inocente apropriação parafrástica, intitulada “O Rapto das Sabinas” (título também de outra obra de Rubens)¹⁰⁷. A partir dessa reprodução, Lídia Baís selecionou uma única imagem da pintura original de Rubens e elaborou com ela uma nova composição, com novos elementos, intitulada “Alegoria – Composição”. Nessa pintura, Lídia Baís não somente homenageou e citou explicitamente um dos seus mais admirados artistas, através da apropriação parafrástica de uma de suas personagens, mas também criou uma obra de acentuado valor estético, renovada tanto no aspecto formal quanto no aspecto conceitual. A artista transformou o significado da obra citada ao incluir outros elementos formais repletos de símbolos visuais da iconografia cristã e da religião católica.

¹⁰⁷ É interessante observar que Lídia Baís, além de apropriar-se da imagem de uma das duas personagens femininas da obra de Rubens, intitulada “O Rapto das Filhas de Leucipo”, também se apropria do texto escrito de outra obra do autor, cujo título é “O rapto das Sabinas”. Lídia seleciona e pega do “outro” somente o que lhe interessa: apropria-se da imagem de uma obra e do título de outra obra.

Na obra “Alegoria – Composição”, verifica-se que a expressão pictórica de Lúdia Baís é revelada pela sua inventividade na reorganização de símbolos tradicionais da cultura ocidental, fundindo-os numa espécie de “alquimia pictórica”, estabelecendo, dessa maneira, um diálogo visual com a pintura ocidental a partir da personagem central: uma “Sabina” raptada, de Rubens. Essa pintura, como vimos no capítulo anterior, também pode ser cotejada com outra obra da artista, intitulada “Mitologia – Composição”, na qual, os processos intertextuais de citação, rapto, seqüestro e absorção evidenciam o gesto antropofágico da artista e o desejo do “outro”.

Em seu procedimento antropofágico, Lúdia Baís degustou outros artistas e de obras do passado, distanciando-se deles por sua nova e surpreendente maneira de ler o convencional, o que possibilitou a renovação e a re-significação estética dos textos originais apropriados. Tomando do outro somente o que lhe interessava, a artista desarranjou, na maioria das vezes, o sentido dos textos originais, propiciando uma maneira diferente de leitura da obra convencional por seu processo de liberação do discurso, no qual a paródia foi a sua discordância e diferenciação.

Nessa direção, podemos aferir na obra “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo” como Lúdia Baís propõe um novo discurso para o texto apropriado de Leonardo Da Vinci (1452-1519) “A Última Ceia” (1495-1498).

Esse texto visual de Leonardo Da Vinci foi exaustivamente apropriado e parafraseado por outros artistas na história da arte ocidental, tornando-se uma das obras mais importantes e representativas de toda a história da arte ocidental. Porém, muito antes de Lúdia, o próprio Leonardo Da Vinci já havia parafraseado outros textos escritos e visuais para a construção de sua obra. Além das sagradas escrituras, Leonardo da Vinci também se baseou em outros artistas que exploraram essa temática antes dele, principalmente a obra do pintor italiano Andrea del Castagno (ca. 1421-1457).

Porém, antes mesmo de Andrea del Castagno o tema da última ceia de Jesus Cristo, narrado nas escrituras sagradas, já havia sido explorado pelos artistas incógnitos que executaram os murais da arte Paleo-Cristã nas catacumbas romanas, local onde os cristãos se reuniam para cultuar o seu Deus e propagar a palavra divina, principalmente através da representação visual, pois, naquela época, a grande maioria da população era formada por indivíduos sem alfabetização, que não sabiam ler nem escrever. Neste sentido, a visualidade da arte assumia a “função” de propagar as idéias religiosas do cristianismo. Assim, podemos conferir na pintura mural “O Convite” (ANEXO 4.5), executada nas Catacumbas de Priscila, em Roma – provavelmente do século II ou III a.C.–, que o tema da “Ceia” já era representado muito antes de Cristo. Mas, mesmo que esta pintura mural tenha sido criada dois ou três séculos antes de Cristo, e ainda não represente de fato o tema da última ceia de Jesus, ela apresenta, tanto na temática escolhida quanto no aspecto composicional, próximas relações e afinidades com as versões construídas pelos artistas do Renascimento sobre o tema da “Última Ceia”.

A partir do século XV, com o Renascimento artístico, na Europa, vários artistas desse período elegeram a temática da última ceia de Jesus Cristo para compor suas representações visuais de caráter religioso. Um desses artistas do início do período renascentista foi o artista Dieric Bouts (ca. 1420-1475), originário dos Países Baixos da Flandres Ocidental. Bouts, executou com a recém-descoberta técnica da pintura a óleo, uma obra intitulada “Tríptico da Última Ceia” (ANEXO 4.6), que, atualmente, faz parte do acervo da Igreja de Saint-Pierre, na Lovaina, cidade próxima de Bruxelas, na Bélgica. A cena do “Tríptico da Última Ceia” de Bouts desenrola-se no que parece ser o próprio refeitório da referida Igreja, no qual as personagens da representação de Cristo e dos seus discípulos estão ceando, assistidos por uma platéia composta por clérigos. Nesta composição de Bouts, Jesus Cristo está exatamente no centro da tela,

constituindo-se no ponto perceptivo da representação. Assim como Cristo, os dois monges representados na abertura para o serviço de copa, na parte superior esquerda da pintura, disputam o olhar do receptor.

Ainda na primeira metade do século XV, destaca-se, também, a obra de outro artista renascentista que elegeu a temática da última ceia com Cristo, para elaborar uma representação que seria, mais tarde, estudada pelo genial Leonardo Da Vinci, que compôs a mais célebre obra sobre o tema. Trata-se do artista florentino Andrea del Castagno que, além de representar uma das mais parafraseadas cenas religiosas da arte ocidental, foi quem primeiro batizou o tema dessa representação com o título de “Última Ceia” (ca. 1445-1450) (ANEXO 4.5). A pintura de Castagno foi executada em afresco para o convento de Sant’Apollonia na cidade de Florença, em meados do século XV, cerca de meio século antes de Leonardo Da Vinci ter composto a sua tão parafraseada obra. Neste afresco, Castagno situou a cena representada num vasto nicho ricamente apainelado, concebido como uma extensão do espaço real do refeitório. Segundo Susan Woodford, “o artista tentou fazer tudo o mais realista possível, escolhendo até um ponto de vista mais baixo na sua composição, para dar a impressão e corresponder ao que seria a posição real de uma mesa de honra” (WOODFORD, 1983, p. 84-85).

Apesar do insistente realismo de Andrea del Castagno, sua composição não ficou isenta de algumas desvantagens, pois, segundo Janson, “a rigidez simétrica da arquitetura, realçada pelos embutidos de cor, impõe uma ordem severa às figuras e ameaça aprisioná-las” (JANSON, 1984, p. 400). Mesmo que tentasse celebrar este momento importante da história bíblica, quando Cristo revelou que seria traído por um de seus discípulos, Castagno não conseguiu atrair a atenção para a personagem principal

da história, uma vez que a pessoa de maior estatura na representação (e, por conseguinte, a que mais atrai os olhares) não é o Cristo, mas Judas, o traidor.

Quando Leonardo Da Vinci começou a pintar sua versão da “Última Ceia” (ca. 1495-98) (ANEXO 4.4), situada igualmente na parede de outro refeitório monástico, o Convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão, o artista reexaminou profundamente toda a apresentação da cena concebida por Andrea del Castagno. Ao contrário de Castagno, Leonardo Da Vinci colocou a figura de Cristo no centro da representação, emoldurado por uma janela, e com todas as linhas retas declinantes da perspectiva arquitetural convergindo sobre sua cabeça. Jesus é representado completamente isolado de seus vizinhos, tanto em termos espaciais quanto pela sensação de compenetração e silêncio, o que contrasta, de modo eloqüente, com a conversa agitada dos demais participantes da cena. Os apóstolos representados por Da Vinci também contrastam com o afresco de Castagno, pois não se apresentam todos sentados e enfileirados, mas são compostos em quatro grupos de três personagens, em estado de agitação. Segundo Janson, a “Última Ceia” de Leonardo tem sido sempre reconhecida como “a primeira afirmação clássica dos ideais da pintura do Renascimento Pleno” (JANSON, 1984, p. 417-459). Essa pintura mural foi realizada pelo artista por encomenda de Ludovico o Mouro, durante a sua estadia em Milão, entre 1495 e 1498.

A “Última Ceia” de Da Vinci mostra uma inusitada maturidade, não apenas compositiva, mas também expressiva, apesar da deterioração que o quadro tem sofrido ao longo dos anos. Para a realização da pintura “Última Ceia”, o pintor experimentou uma emulsão de óleo e têmpera que lhe permitiu continuar a trabalhar sobre a obra mesmo depois que a pintura estivesse seca, mas, infelizmente, essa técnica não aderiu bem à superfície de alvenaria, fazendo com que a obra começasse a se deteriorar desde muito cedo. Leonardo ainda era vivo quando isso começou a acontecer. A situação da

pintura piorou muito quando o prédio que abrigava o mural foi usado como estábulo e parcialmente destruído na Segunda Guerra Mundial. Desde então, a obra tem sido objeto de numerosos retoques, devido às diversas tentativas de restauração, que a foram modificando. Segundo Frank Zöllner, “as alterações, por vezes, apagaram o toque do mestre e vulgarizaram os traços, tendo em conta as descrições minuciosas contidas no seu ‘Tratado de Pintura’ sobre a forma como deviam ser pintadas as expressões” (ZÖLLNER, 2000, p. 50).

Na composição da Última Ceia, combinam-se dois sistemas de representação pictórica. Um é a técnica do *sfumato*¹⁰⁸, para o tratamento das figuras e do ambiente. O outro é a perspectiva geométrica florentina, utilizada para conceber o espaço arquitetônico que serve de fundo à cena. Também é importante notar o ritmo triplo da distribuição dos personagens, colocados em grupos de três. A figura de Cristo é a exceção. Encontra-se no centro e isolado simbolicamente. Serve de ponto de fuga no mural, coincidindo a sua posição com o olho do observador. Leonardo imagina uma cena no interior de uma sala ideal, que se desenvolve como uma continuidade da sala real onde está inserida a obra. O artista representou a “Última Ceia” num cenário teatral, construído de acordo com as regras da perspectiva central. O uso da perspectiva, com todas as linhas diagonais convergindo para a cabeça de Cristo, mais precisamente no olho direito, fixou Cristo como o ápice da composição piramidal, enfatizando a sua posição central, como o personagem mais importante da história e da representação.

O acontecimento escolhido por Leonardo é o anúncio da traição de Cristo por um dos seus discípulos. Um acontecimento terrível, que serve de pretexto ao pintor para reproduzir uma variada galeria de diferentes estados de ânimo, o que torna o quadro diferente de outras “Ceias” pintadas até então. Para a representação da “Última

¹⁰⁸ *Sfumato* é uma técnica de pintura inventada e utilizada por Leonardo Da Vinci, que consiste em pintar sem demarcação de linhas ou fronteiras, “à maneira de fumaça”.

Ceia”, Leonardo concentrou-se no momento em que Jesus se senta com os seus discípulos e afirma: “Em verdade vos digo, que um de vós me irá trair” (Mateus, 26:21). Com gestos e reações totalmente diferentes, quase todos os discípulos mostram seu espanto e horror perante estas notícias de uma traição iminente: na extremidade esquerda da mesa, Bartolomeu levanta sua cadeira com agitação, perto dele Tiago Menor e André levantam as mãos com surpresa. Pedro também está levantado e olha furiosamente para o centro do quadro. À sua frente está Judas, o traidor, inclinado para trás e chocado, mas com a mão direita apontando para a bolsa com o dinheiro que recebeu para trair o Senhor. Segundo Frank Zöllner, “pela primeira vez na história das representações pós-medievais da Última Ceia, Judas não é representado sentado na frente da mesa” (ZÖLLNER, 2000, p. 55). Desta forma, ele é colocado imediatamente ao lado de João, cuja reação é mais muda (ele ainda não conhece a identidade do traidor) ao mesmo tempo em que olha em frente, com as mãos cruzadas quase em contemplação. Comparativamente sem movimento, posicionado no centro da composição e emoldurado pela janela atrás dele, está o próprio Jesus. Do outro lado, estão outros dois grupos de três discípulos: um grupo com Tomás, Tiago Maior e Felipe e o outro com Mateus, Tadeu e Simão.

Sobre esse trabalho de Leonardo Da Vinci, Frank Zöllner afirma que:

Ao contrário das pinturas da Última Ceia feitas pelos seus contemporâneos mais próximos, Leonardo dá vida à cena ao dividir os doze apóstolos em quatro grupos diferentes, e dotando as figuras com gestos e expressões individuais precisamente calculados. Os desenhos, esboços e o trabalho preparatório que precederam imediatamente a pintura, tal como alguns testemunhos oculares, todos confirmam o fato de que Leonardo não mediu esforços para conseguir uma variedade de gestos e expressões faciais. Para este fim, ele tentou encontrar em Milão e nas redondezas tipos de expressões faciais fortes que pudesse usar para cada um dos discípulos [...]. (ZÖLLNER, 2000, p. 55).

A literatura artística que a “Última Ceia” de Leonardo gerou, quer no momento da sua execução, quer ao longo dos séculos seguintes, representa uma fonte interessante de informação. Através dela, é possível comprovar como a obra, já no seu tempo, provocou todo o tipo de comentários, essencialmente sobre a forma de trabalhar de Leonardo: costumava voltar ao trabalho já concluído para fazer as mudanças que considerava oportunas, fruto de uma experimentação constante. A técnica do afresco tornava isto impraticável. Por esta razão, aplica a têmpera sobre a parede. Com esta técnica, pela qual as cores se diluem em água com um aglutinante (leite, ovo, goma-arábica) é possível realizar retoques depois da pintura ter secado. Vasari, que a conheceu esta obra em 1556, descreve-a: “tão mal conservada que não resta nada visível, apenas um conjunto de manchas” (VASARI *apud* LEONARDO, 1997). Em 1517, Antonio de Beatis assinalava que a obra “tinha começado a estragar-se devido à umidade da parede ou a alguma causa desconhecida” (BEATIS *apud* LEONARDO, 1997). Segundo Carol Strickland, Leonardo imortalizou o momento dramático em Cristo anunciou que um de seus discípulos iria traí-lo e a reação emocional de cada um ao perguntar: “Senhor serei eu?” (STRICKLAND, 1999, p. 35). Frank Zöllner considera que em virtude de inúmeras cópias, reconstruções e ilustrações, a “Última Ceia” de Leonardo ficou conhecida mundialmente e se tornou “a mais famosa versão sobre o tema” (ZÖLLNER, 2000, p. 50).

No final do século XVI, entre 1592 e 1594, Tintoretto também pintou a sua versão do momento da última ceia de Jesus Cristo (ANEXO 4.6). Nesta representação, que também contrasta com as de Castagno e Da Vinci, Cristo não está claramente sentado, mas caminha entre os apóstolos, dando a cada um o sagrado sacramento. Na época de Tintoretto, as construções pictóricas em perspectiva já eram comuns e proporcionavam ao artista obter qualquer efeito visual, por mais insólito que ele fosse.

Assim, em vez de colocar a mesa paralela ao plano da pintura, como a maioria dos artistas até então faziam, Tintoretto colocou-a num ângulo que se distancia obliquamente do espectador, inaugurando um novo e surpreendente ponto de vista, no qual os criados (à direita, embaixo) são maiores que os apóstolos à mesa, e o próprio Cristo, quase na extremidade mais afastada da mesa, é consideravelmente diminuído pela perspectiva. Entretanto, o olhar do espectador direciona-se facilmente para a figura de Cristo, por causa de seu halo de brilho fulgurante que se destaca na representação. Tintoretto procurou propiciar a sua representação um ambiente cotidiano para estabelecer um contraste dramático entre o natural e o sobrenatural, povoado por anjos que milagrosamente aparecem da fumaça da lamparina de azeite, convergindo sobre Cristo. Segundo Janson, “a principal preocupação de Tintoretto foi a de tornar visível a instituição da Eucaristia, a transubstanciação do alimento terreno em Divino” (JANSON, 1984, p. 450). Assim, o drama da traição de Judas, tão importante para Leonardo Da Vinci, torna-se apenas um pretexto para Tintoretto, uma vez que Judas é representado isolado, no lado de fora da mesa, em frente de Jesus, mas numa situação tão inexpressiva que poderia facilmente ser tomado por um criado.

Como podemos perceber, a harmoniosa clareza de Leonardo da Vinci não atraiu, ao que parece, Tintoretto, que tinha outros propósitos artísticos, pois em sua pintura não se percebe de imediato o que está acontecendo; há uma aglomeração de pessoas, muita cor e ação. Ao compor essa pintura, Tintoretto levou em consideração que a representação da história sagrada devia parecer real e, ainda, que ela era uma construção numa superfície plana; e como tal, devia compor uma pintura visualmente excitante, com recursos para indicar a representação de profundidade, ampliando, assim, a ilusão de realidade.

Quatro séculos depois da pintura de Tintoretto, Lúdia Baís, apropriando-se da “Última Ceia” de Leonardo da Vinci, constrói uma instigante e inusitada obra, denominada de “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo” (ANEXO 4.4). Nessa representação singularíssima, a artista se auto-representa ao lado direito de Cristo como o seu principal “discípulo”.

Na nova composição de Lúdia sobre o tema da última ceia de Cristo, a artista des-construiu e reorganizou de maneira muito peculiar a sua representação, renovando o texto original de Leonardo da Vinci pelo acréscimo de novos elementos e imagens que redimensionaram tanto o aspecto formal quanto o aspecto conceitual da obra apropriada. No aspecto formal, Lúdia abandona, completamente, a tão elogiada perspectiva arquitetural da obra de Leonardo da Vinci, na qual todas as linhas verticais da representação convergem para a cabeça de Cristo e, ainda, acrescenta outros elementos formais na composição, como a sua própria imagem ao lado de Cristo e a figura de um “demônio” associada à figura de Judas. Com esses e outros elementos formais inusitados, Lúdia transforma completamente tanto o aspecto formal quanto o aspecto conceitual da obra “original” de Leonardo da Vinci.

O recurso utilizado por Lúdia Baís para resolver a perspectiva arquitetural de Leonardo Da Vinci foi o de representar a cena num “fundo chapado”, abandonando o terceiro plano e a ilusão de tridimensionalidade da representação “original”. Este dado é bastante interessante porque Lúdia também se apropria, para construir o “fundo chapado” de sua pintura, justamente de uma imagem dividida em três arcos, que parece ser a “cúpula do refeitório”, localizada logo acima do afresco original da “Última Ceia” de Leonardo Da Vinci.

No aspecto conceitual, Lúdia também renova e transforma o texto original, na medida em que nele se insere como a discipula preferida de Cristo, já que a artista se

auto-representa ao lado direito de Cristo, e, como ele, é a única na mesa a ter também uma taça para o vinho, pois todos os outros discípulos estão com copos tipo “americano”. Não somente por isso, Lídia também renova sua obra pelo procedimento plástico, ao adotar pinceladas mais gestuais, formando uma “trama pictórica” extremamente dinâmica, como pode ser observado no detalhe da toalha que cobre a mesa da “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo”. Essa toalha também é marca diferencial na pintura de Lídia, pois nela estão inseridos o nome de Jesus Cristo, o nome dos doze apóstolos e o nome de Lídia Baís. Dessa maneira, a artista cria um pretexto para discutir a sua própria presença como agente da história e a participação efetiva da mulher na sociedade.

Diante disso, podemos confirmar a ousadia e a irreverência de Lídia Baís no tratamento do tema da Última Ceia, pois nem mesmo Andy Warhol, com toda a sua irreverência, teve a ousadia de alterar o significado da obra “Última Ceia” de Leonardo da Vinci, pois, assim como Lídia, Andy Warhol também elaborou sua “leitura” dessa importante pintura da arte ocidental (ANEXO 4.7). Mas a “releitura” de Warhol somente inova no aspecto técnico, pois sua apropriação é parafrástica, enquanto a releitura de Lídia Baís é paródica e transforma radicalmente o conceito da obra original. Andy Warhol inova apenas pela possibilidade de reprodutibilidade técnica da obra, enquanto Lídia inova no conteúdo, na sua forma de apresentação do tema. Warhol não faz nenhuma intervenção no tema, pois, com a reprodução fotográfica da obra de Leonardo, propõe ao público “reproduções de substituição” a partir de serigrafias em tela de formato grande e em versões diferentes (HONNEF, 1992, p. 90).

Ainda referindo-se à “fortuna crítica” da obra de Leonardo Da Vinci e do próprio tema da “Última Ceia”, destacamos a “releituras” propostas pelos artistas plásticos Salvador Dalí¹⁰⁹ e Nelson Leirner¹¹⁰.

Na pintura “O Sacramento da Última Ceia” (ANEXO 4.7), feita por Salvador Dalí, em 1955, Jesus e seus doze apóstolos estão reunidos numa sala envidraçada, real e irreal ao mesmo tempo. Essa obra causou muita polêmica quando foi apresentada ao público, porque a imagem de Dalí como artista irreverente e provocador não combinava com o tema religioso: a última refeição de Jesus Cristo com os apóstolos. No entanto Dalí conseguiu dar uma dimensão moderna a um tema tão explorado pelos pintores ao longo dos séculos, como Leonardo da Vinci, por exemplo, cuja versão é a mais famosa da história da arte. A pesada mesa de pedra contrasta com a transparência do corpo de Cristo. Os apóstolos que estão de costas para o espectador lembram duas figuras do afresco Lamentação do Cristo morto, de Giotto, pintado na

¹⁰⁹ Salvador Felipe Jacinto Dalí foi um pintor espanhol, grande gênio do surrealismo cujas pinturas são marcadas por objetos derretidos, detalhes realistas e cores vivas realçadas por superfícies transparentes e reflexivas [...]. Além de pintor, Salvador Dalí foi também escritor, desenhou e produziu filmes surrealistas, livros ilustrados e criou peças teatrais. Nasceu em Figueras, Catalonia e estudou na Escola de Belas Artes de Madrid. Ingressou no movimento surrealista em 1929, sendo um dos mais expressivos pintores, realmente consagrado como um gênio, apesar de ter sido acusado de comercial pelos líderes surrealistas. Costumava retratar a imaginação de sonhos e objetos de forma derretida como o famoso relógio derretido “A persistência de Memória” (1931, *Museum of Modern Art*, NYC). Dalí se mudou para os EUA em 1940, onde residiu até 1949. Suas últimas pinturas geralmente tenderam para o tema religioso, com um estilo mais clássico como por exemplo a “Crucificação” (1954, *Metropolitan Museum*, NYC). (<http://www.geocities.com/Athens/Aegean/9148/imdali.html>).

¹¹⁰ Nelson Leirner nasceu em São Paulo, capital, em 1932. Reside nos Estados Unidos, entre 1947 e 1952, e inicia curso de engenharia têxtil no Lowell Technological Institute, mas não o conclui. De volta para o Brasil, estuda pintura com Joan Ponç em 1956. Em 1958, frequenta, por curto período o ateliê de Samson Flexor. Em 1966, funda o Grupo Rex, com Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo e José Resende, entre outros. Em 1967, realiza a Exposição-Não-Exposição, *happening* de encerramento das atividades do grupo, envia para o Salão de Arte Moderna de Brasília um porco empalhado e questiona publicamente, pelo *Jornal da Tarde*, os critérios que levaram o júri a aceitar a obra. Por motivos políticos, fecha sua sala especial na Bienal Internacional de São Paulo de 1969 e recusa outra em 1971. Em 1974, expõe a série *A Rebelião dos Animais*, cujos trabalhos criticam duramente o regime militar, pela qual recebe da Associação Paulista dos Críticos de Arte o prêmio melhor proposta do ano. Em 1975, a Associação encomenda-lhe um trabalho para entregar aos premiados, mas recusa-o por ser feito em fotocópia; como protesto, os artistas não comparecem ao evento. Em 1977, começa a lecionar na Fundação Armando Álvares Penteado, Faap, em São Paulo, e influencia na formação de muitos artistas da chamada Geração 80. Em 1997, muda-se para o Rio de Janeiro e passa a dar aulas na EAV/Parque Lage. Em 1998, uma série de trabalhos é censurada pelo Juizado de Menores, causando polêmica, o que provoca um movimento de artistas e pessoas da área contra a censura nas artes. No mesmo ano, recebe o Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas. (<http://www.itaucultural.org.br>. Acesso: 06/11/03).

Capela Arena, em Pádua, Itália. Sobre a mesa, dois pedaços de pão e um copo de vinho representam o momento do Sacramento, confirmado pelo gesto que Cristo faz com as mãos. Sobre a cena, paira, misteriosa, uma imagem de homem com os braços abertos, como se abençoasse o grupo ali reunido. Seria uma sugestão da presença do Espírito Santo? (<http://www.moderna.com.br/moderna/arte/dali/galeria/sacramento>).

Nas “releituras” do tema da “Última Ceia” propostas por Nelson Leirner, em exposição realizada na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, em dezembro de 1990, o artista mostrou dezenove trabalhos “inspirados” no célebre mural de Leonardo Da Vinci e nas incontáveis obras realizadas a partir dele ao longo dos séculos. As obras apresentadas na exposição misturam várias técnicas, como, por exemplo, pintura, desenho, colagem, tapeçaria, escultura e instalação.

A irreverência dessa exposição começa na própria escolha do tema, um dos mais explorados do mundo, tanto em reproduções quanto por pintores que costumam expor seus trabalhos em praças públicas nos fins de semana. Nelson Leirner fez questão de desvincular sua exposição de qualquer conotação religiosa, enfatizando que a ceia de Cristo e seus apóstolos foi usada exclusivamente no sentido artístico. Segundo Leirner, a série de trabalhos começou a ser criada a partir de uma versão da “Última Ceia” de inspiração japonesa que o artista viu numa loja da Liberdade, bairro oriental de São Paulo.

Nelson Leirner afirma que sua intenção foi justamente “explorar a banalização do tema”. Nesse sentido, o artista constrói uma série de diversificados “banquetes bem-humorados”, nos quais estabelece um diálogo profícuo entre a tradição artística e as possibilidades plásticas da arte contemporânea.

O diálogo plástico realizado e suas relações intertextuais já são destacados pelo autor no próprio título das obras. Na colagem “Arigatô J.C.”, as personagens são

retratadas de pé, vestindo elegantes quimonos japoneses de seda, e estão acompanhadas de duas crianças, transformando a cena bíblica num encontro familiar oriental. Em “Arcimboldo Também Esteve Lá”, os apóstolos aparecem cobertos com decalques de rosas vermelhas, numa explícita homenagem ao artista renascentista Giuseppe Arcimboldo, que criava retratos humanos singularíssimos em forma de tronco de árvore, raízes, frutas e legumes. A tapeçaria denominada “E o vento Levou” foi desfiada pelo artista até a metade com a nítida intenção de discutir a construção e a desconstrução da obra de arte na contemporaneidade. No “Ceia’s Bar” (ANEXO 4.8), Leirner multiplica as imagens como se os apóstolos estivessem diante de um espelho, discutindo criticamente a questão da reprodução indiscriminada da obra de arte. Em outras duas obras da exposição, ambas denominadas “Santa Ceia” (ANEXO 4.8), o artista estabelece uma relação entre o popular e o *kitsch*. Num desses trabalhos, uma pequena reprodução tridimensional em gesso da “Última Ceia” é fragmentada e colocada dentro de um aquário de vidro transparente, com água e peixes ornamentais vermelhos nadando ao redor da ceia. No outro trabalho, o artista utiliza uma pequena reprodução de gesso em alto-relevo, emoldurada sobre um fundo de veludo preto que, por sua vez, é sobreposto por outros cinco conjuntos de molduras e *passe-partout* composto de diferentes materiais: espelho, veludo de cor preta, asas de borboletas azuis e decalques de rosas vermelhas, amarelas, brancas e cor-de-rosa. Essa obra, particularmente, é muito interessante, porque enfatiza a importância da perspectiva para Leonardo e para o Renascimento e, ao mesmo tempo, discute a des-importância da própria perspectiva para a arte contemporânea.

Com relação à obra de Lúcia Baís, podemos concluir que foi uma artista que utilizou diversos procedimentos intertextuais para renovar e atualizar os textos visuais apropriados por ela, demonstrando uma atitude reflexiva e crítica diante da tradição

artística e de sua própria condição de artista no início do século XX. Sua obra, como vimos, pode ser cotejada com diferentes artistas que utilizaram a intertextualidade como um processo de criação plástica para a construção de seus imaginários pictóricos.

4.3 Influências estéticas das obras de Lídia Baís na arte contemporânea de MS

Além da “fortuna crítica” de Lídia Baís, já mencionada ao longo deste trabalho, convém destacar, ainda, as “influências” que as obras da artista exerceram sobre a arte contemporânea em Mato Grosso do Sul. Pois, assim como Lídia, outros artistas também utilizaram procedimentos intertextuais para estabelecer um diálogo pictórico com a artista. Isso pode ser conferido nas obras da exposição individual do artista plástico Jonir Figueiredo¹¹¹, denominada de “Mulher Futurista”.

Nessa mostra, comemorativa ao centenário de Campo Grande, Jonir homenageia Lídia Baís a partir da apropriação parafrástica de algumas imagens de obras

¹¹¹ Jonir Figueiredo surge nas artes plásticas de Mato Grosso do Sul a partir de 1974. Na década de 1980, Jonir recebe várias premiações em certames artísticos regionais e nacionais, consolidando-se como um dos artistas mais representativos no contexto plástico-visual do estado. O artista nasceu em 1951, na cidade de Corumbá, antigo estado de Mato Grosso, é radicado em Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, mas reside, atualmente, na cidade turística de Bonito, localizada aos “pés” da serra da Bodoquena. Pintor, desenhista, gravador, *performer* e animador cultural, com mais de trinta anos dedicados à produção artística, Jonir Figueiredo é considerado um dos mais populares artistas do estado e tem participação ativa no processo de desenvolvimento das artes plásticas em Mato Grosso do Sul. O artista possui um currículo extenso que destaca a sua participação em importantes Salões de Arte no Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Distrito Federal, São Paulo e outros estados brasileiros; destaca-se também sua participação internacional em mostras de arte na União Soviética, Japão, Estados Unidos, Europa e nos países do Mercosul. Em sua carreira artística, Jonir recebeu vários prêmios em diferentes certames artísticos do Brasil e, como técnico especializado em artes visuais, organizou e fez a curadoria de importantes exposições coletivas e individuais de outros artistas. Suas obras apresentam uma linguagem em constante experimentação, técnica e estética, repletas de símbolos e referências regionais, nas quais estabelece uma espécie de dialogismo com o legado natural e cultural da região. O pantanal e o jacaré são seus ícones preferidos, mas também representa outros repertórios e outros temas que compreendem o legado artístico-cultural da região, característica de sua obra, como é o caso da série de gravuras, intitulada “Impressão Rupestre”. Nessas gravuras, “o artista nos conduz a uma viagem atípica pelo tempo, buscando o seu referencial criativo nos primórdios das origens das artes plásticas, na inquestionável beleza pictórica das cavernas localizadas na Chapadas dos Guimarães e no pantanal” (RIGOTTI, 2000a, p. 119). Para a professora Maria da Glória Sá Rosa, “Jonir é um dos artistas mais criativos do estado [...]” e, como defensor da ecologia, “escolheu o jacaré como símbolo de protesto contra a devastação da natureza [...]”. (ROSA, 1999, p. 5B).

da artista. O artista selecionou pinturas e fotografias de Lídia Baís, cujas imagens foram transferidas para o computador, manipuladas e, depois, reproduzidas em tamanho ampliado. As imagens foram reproduzidas sobre uma “lonita sintética”, semelhante a uma tela de pintura, nas quais o artista realizou o que chamou de “intervenções”. É justamente nesse aspecto, da “imagem manipulada por computador” e suas possibilidades de “reprodutibilidade técnica digital”, que Jonir explora, rapta e seqüestra imagens pictóricas e fotográficas de Lídia Baís para construir as obras de sua exposição “Mulher Futurista”.

Sobre a exposição “Mulher Futurista”, Jonir declara que utilizou como referências, além das obras, os livros *Duas Vidas*, de Nelly Martins, e a autobiografia *História de T. Lídia Baís*, de Maria Tereza Trindade, além de relatos e depoimentos de pessoas que conviveram com a artista.

No texto de abertura do catálogo da exposição “Mulher Futurista”, Nelly Martins observa que:

Jonir Figueiredo faz jus ao espaço que ocupa nas artes plásticas sul-mato-grossenses./ O seu primeiro destaque surge com o fascinante jacaré e seu couro./ Torna-se festejado e participa de exposições nacionais e internacionais./ A bonita fase das paisagens observadas “das alturas”, onde voam jaburu, garça e arara, estuda nossa hidrografia e é linda de se ver./ Jonir, talentoso, é também irrequieto e curioso. Com suas constantes pesquisas, alcança novos patamares nas artes plásticas./ Amigo de Lydia, desfrutou de sua confiança. Juntos promovemos duas importantes retrospectivas da artista, precursora de nossa arte./ Figura mística e enigmática, ela soube amar o próximo e conviver com centenas de cachorros e gatos amigos, e despertar forte fascinação em Jonir./ Esse fato leva-o a recriar as telas que expõe./ É o artista intervindo nas obras de Lydia./ Trata-se de pintura sobre fotografias de trabalhos de Lydia, computadorizadas a *laser* e reproduzidas em lonita sintética./ Com essa estratégia, a pintora se transforma em real artista pantaneira, a pretensão de Jonir./ Seus dragões tornam-se jacarés./ Bonaparte se transforma em índio guaicuru./ Amor e Psique se amam sob o luar do pantanal./ A Santa Ceia já é mesa pantaneira, com peixe, guampa de tereré, caju e decorada ao redor com a fauna e a flora regional./ Nessa tela, Lydia se senta ao lado do filho de Deus e Judas é tentado pelo demônio./ É interessante o atrevimento de Jonir. (MARTINS *apud* FIGUEIREDO, 1999, p. 4)

Como processo de construção adotado para a execução das obras, Jonir utilizou as vantagens da tecnologia moderna e inseriu as imagens selecionadas no computador com o objetivo de realizar “intervenções” nas reproduções. Porém, as “intervenções” de Jonir na obra de Lídia não resultam dos programas e recursos de manipulação de imagens do computador, mas constituem “intervenções plásticas”, uma vez que o artista apenas utilizou a computação eletrônica para reproduzir as imagens, que foram ampliadas por sistema fotográfico e impressas em tecido sintético especial. Foi por meio das reproduções nessa espécie de “tela sintética”, que o artista iniciou a sua “intervenção” propriamente dita, pintando com tinta acrílica, acrescentando novas cores e novos elementos às imagens apropriadas. Com suas intervenções, Jonir situa Lídia Baís no contexto cultural sul-mato-grossense com a inserção de símbolos e signos característicos da região, como, por exemplo, o Pantanal, a fauna e a flora da região. Segundo Alda Couto, “essa mulher controvertida e inquieta é levada, pelas mãos e pela imaginação de seu amigo Jonir Figueiredo, ao lugar que ela nunca reverenciou: o pantanal sul-mato-grossense” (COUTO, 1999a, p. 17).

Sobre a exposição “Mulher Futurista”, a professora Maria da Glória Sá Rosa considera que:

Ao enveredar pelos caminhos da computadorização eletrônica, reproduzindo e ampliando, por sistema fotográfico a laser sobre lonita sintética as obras de Lídia Baís e as fotografias de Cleide Amador sobre os índios de MS, Jonir Figueiredo deu nova dimensão à criatividade, intervindo (como fazia Picasso), em obras consagradas, para liberar o inconsciente e desvendar o que existe por detrás dos ícones [...]. (ROSA, 1999, p. 5B).

Dessa maneira, Jonir Figueiredo constrói, a partir de uma das mais instigantes obras da artista – a “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo” –, sua interessantíssima “Santa Ceia Regional”, repleta de símbolos pintados sobre a

reprodução da obra original, como, por exemplo, “guampas de tereré”, cajú, peixes, jacarés, onças, tuiuiús, e outros bichos da fauna pantaneira.

A “Mona Lídia” de Jonir é intencionalmente criada tendo como base a reprodução de uma foto em preto e branco da artista, publicada na página 28 do catálogo *Lembranças do Museu Baís: sala das fotografias*. Nessa mesma página, Lídia também publica, ao lado de sua foto, um auto-retrato de Leonardo Da Vinci, estabelecendo uma relação dialógica com o artista. Apercebendo-se disso, Jonir Figueiredo utiliza-se da fotografia para evidenciar a relação de Lídia Baís com Leonardo Da Vinci e, ao mesmo tempo homenagear ambos os artistas, fazendo uma nova leitura e criando uma outra versão da pintura “Mona Lisa” (ANEXO 4.9), também conhecida como “Gioconda”, pintada entre 1503 e 1507. Na obra “Mona Lídia” (ANEXO 4.9), Jonir, com suas intervenções pictóricas, consegue realizar um certo olhar contido e um sorriso enigmático muito próximos da obra original de Da Vinci, detalhes esses que são característicos daquela obra.

A reprodução do retrato “Carminha Manhães” (ANEXO 4.9), publicado na página 24 do catálogo *Lembrança do Museu Baís: pinturas de T. Lídia Baís*, recebeu intervenções com pinturas que fazem referências ao couro da onça pintada, outro signo muito utilizado pelos artistas regionais. No retrato original de Lídia Baís, sua amiga Carminha Manhães foi representada sentada sobre um “pelego” de ovelha, vestindo um exuberante casaco com gola de pele e segurando nas mãos um ramalhete de margaridas brancas. Jonir Figueiredo intervém na reprodução dessa obra, modificando seu conteúdo, pois além de “maquiar” Carminha, o artista transforma o “pelego” e a gola do casaco em couro de onça pintada e representa, em vez de margaridas, um buquê de rosas brancas.

Além desse, um outro retrato da artista também recebeu o mesmo tratamento pictórico. Trata-se de uma foto em preto e branco da artista, publicada na página 36 do catálogo *Lembrança do Museu Baís: sala das fotografias*. Nessa reprodução, o artista coloriu a blusa da artista com motivos pictóricos que lembram a pele da onça pintada, reforçou com pintura o colar de pérolas, o cabelo de Lídia e ainda, “retocou a sua maquiagem” através de pinceladas vigorosas (ANEXO 4.9).

Em artigo publicado no jornal *Folha da Tarde*, Alda Couto comenta que:

É uma delícia olhar as fotos recriadas, não só pelo senso de humor, da “Mona Lídia” e da “Pantera”, mas porque, com recursos de computação gráfica o artista renova técnicas que eram revolucionárias nos anos 30, tais como colagens e fotomontagens.

A releitura de Jonir também sublima o *kitsch*, limite entre bom-gosto e o melodrama, tradicional e revolucionário, outro traço da modernidade, respeitável na obra da artista. As escolhas temáticas de Jonir aguçam essa dualidade do *kitsch* com suas tensões psicológicas... No conjunto, a exposição revisita o tradicional e o antigo, sublinha a retomada de pinturas renascentistas e barrocas, que foram fontes de Lídia, na composição da “Ceia”, da “Madona em Assunção”, nas “Cruzes” e “Dragões Cabalísticos”. (COUTO, 1999b, p. 17).

Além dessas obras, Jonir Figueiredo manipulou muitas outras pinturas e fotografias da artista, contribuindo, dessa forma, com a “fortuna crítica” de Lídia Baís. Porém, este não foi o primeiro contato que Jonir Figueiredo teve com as obras de Lídia Baís. Jonir Figueiredo conheceu Lídia em 1979 e acompanhou os últimos anos de vida da artista. Em 1980, Jonir organizou, juntamente com Nelly Martins, sob a coordenação de Idara Duncan, a exposição individual de Lídia Baís, intitulada “Lydia Baís – Retrospectiva”¹¹², realizada no Paço Municipal de Campo Grande durante o período de 28 de maio a 06 de junho. A partir desse momento, Jonir começa a auxiliar Lídia Baís, contribuindo na limpeza, catalogação e manutenção da obra da artista.

¹¹² Sobre essa exposição, mais informações no capítulo I desta dissertação.

Essa proximidade mantida com a artista certamente foi muito importante para Jonir Figueiredo compor as suas “intervenções”, pois o artista deixa transparecer a intimidade com as obras de Lúcia Baís nas suas próprias criações intertextuais.

Além dessa intertextualidade explícita, estabelecida pelo artista com as obras de Lúcia Baís, Jonir Figueiredo também estabelece uma relação dialética com a *art pop* e uma intertextualidade implícita com o artista norte-americano Andy Warhol. Pois o processo de criação artística de Jonir Figueiredo se assemelha bastante com o processo empregado por Andy Warhol, uma vez que ambos os artistas utilizaram-se de imagens preexistentes na construção de suas obras.

Andy Warhol utilizou-se da fotografia como sua principal matéria artística e inaugurou uma pintura que marcou o início de uma nova época na história da arte. Segundo Klaus Honnef, “foram Warhol e Richter¹¹³ que introduziram a fotografia na arte e lhe conferiram a legitimidade artística”, pois, “serviram-se dela, de forma bem visível, como de um elemento natural da realidade que, à semelhança de um filtro, peneira a imagem e transforma a matéria que passa pelas malhas, imprimindo-lhe o seu modelo de percepção” (HONNEF, 1992, p. 45-46). Andy Warhol utilizou-se da apropriação de imagens fotográficas publicadas em jornais, imagens de celebridades do cinema e da literatura e imagens de produtos de consumo. Warhol tornou-se famoso pelas “homenagens” feitas a celebridades do cinema e da música – Marilyn, Elyzabeth Taylor, Elvis Presley e Mick Jagger – , da cena política mundial – Jacqueline Kennedy, Mao Tsé-Tung – e do mundo do crime – mafiosos e bandidos procurados. Essas imagens apropriadas foram ampliadas e reproduzidas em serigrafia. Muitas vezes o artista, auxiliado por um aparelho de *slides*, projetava a imagem ampliada na tela, pintando diretamente sobre ela com vigorosas pinceladas de tinta acrílica (ANEXO 4.9).

¹¹³ Artista alemão contemporâneo de Andy Warhol, que também se utilizou de imagens fotográficas preexistentes como meio de criação artística.

Num processo muito semelhante, Jonir Figueiredo também realiza as obras de sua “Mulher Futurista” executando a pintura acrílica diretamente sobre as imagens apropriadas – fotografias e pinturas – de Lídia Baís. Mas, diferentemente de Andy Warhol, Jonir utiliza-se do computador para manipular e ampliar as imagens que serão reproduzidas sobre a tela de “lonita sintética”. Aproveitando-se das vantagens da tecnologia contemporânea, Jonir Figueiredo homenageia parafrasticamente duas “celebridades” que admira: Lídia Baís e Andy Warhol. Assim, a intertextualidade realizada por Jonir Figueiredo estabelece, implicitamente, o elo de ligação entre as obras da artista sul-mato-grossense Lídia Baís e as obras do artista norte-americano Andy Warhol, e constrói uma versão *pop* de Lídia Baís.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal desta dissertação foi o de realizar um estudo sobre a produção artística de Lídia Baís, tomando-se não apenas o aspecto das manifestações plástica-visuais da artista, mas, paralelamente a isso, expondo os diversos planos que registram a presença de uma figura ímpar no contexto das artes mato-grossenses. Assim, ao lado da produção plástica-visual, da análise da obra propriamente dita, nosso estudo buscou, também, valorizar a história de vida de Lídia Baís, o que nos permite dizer que tratamos da vida e da obra, que, correlacionadas, representam um registro extremamente singular na história da arte sul-mato-grossense, especialmente, e certamente não menos expressiva para a historiografia brasileira.

De várias maneiras, essa inter-relação da vida *versus* obra de Lídia Baís se faz presente neste trabalho, de modo especial, se se compreende a história de vida da artista em consonância com os compassos e desafios a serem ultrapassados pela própria arte que, hoje em dia, encontra-se em seu mais alto grau de hibridização formal e conteudística, e de deslocamentos do eixo espaço-temporal a que tinha se estabelecido por força da tradição. O que equivaleria a dizer que, ao longo desse *intermezzo* prefigurado pela história da arte, tanto a obra quanto o homem – artista – se historicizaram.

A conclusão deste trabalho permitiu-nos reconhecer a importância de um legado próprio constituído pela presença das artes plásticas no estado de Mato Grosso do Sul, ao mesmo tempo em que se salienta a necessidade de projetos e pesquisas na área dos estudos culturais para uma melhor compreensão do nosso passado e presente artísticos. Particularmente, em relação ao *corpus* desta pesquisa, evidencia-se a

representatividade do nome e da obra de Lídia Baís que, vão se configurar numa síntese emblemática da riqueza das artes plásticas em nosso estado, aqui caracterizada pelos gestos de leitura e apropriação com que a artista elaborou seu grandioso projeto artístico. É parte ilustrativa desse *corpus* de análise os inúmeros documentos escritos e visuais que se coletou durante o desenvolvimento da pesquisa, tornando-a valiosa no esforço de reunir em volume um acervo significativo das obras da artista, sobretudo no que se refere à composição de vários documentos deixados pela artista, dos quais o leitor/pesquisador não dispunha para consulta imediata. Durante o processo de pesquisa, desenvolvemos um dedicado e pertinaz trabalho de reunião da fortuna crítica de Lídia Baís, desde nossas próprias reflexões até o trabalho mais recente sobre sua obra.

Diante do exposto, há que se sublinhar, ainda, que os resultados desta dissertação, já anunciados ao longo dos três capítulos do trabalho, demonstram amplamente o espectro que compõe o projeto artístico a que Lídia Baís se dedicou e aprofundou durante toda sua vida. Tal projeto encontra-se solidamente consubstanciado nas matrizes de um imaginário compósito que serviu de base para o profícuo exercício da arte de representar, que, no quadro geral das obras da artista, abre-se para um ato contumaz de apropriação dos modos de representação presentes na arte ocidental, que são magistralmente intertextualizados naquele projeto inovador e original.

Nesse sentido, acresce salientar, a propósito do ato de absorção e transformação a que Lídia Baís fez submeter seu próprio trabalho (como se observou no exemplo modelar do quadro “Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo”, em que o diálogo com Da Vinci constitui tema e matéria do quadro), que tal aspecto constitutivo da renovação e revitalização de sua linguagem artística tem sido igualmente elo de ligação da obra da própria Lídia com seus sucessores, uma vez que a obra da artista tem

vido, repetidamente, objeto de apropriação, fato que, por si só, já indicaria a importância de estudos de recepção da obra da artista mato-grossense.

A utilização dos conceitos de intertextualidade, apropriação e releitura no presente estudo permitiram revelar o procedimento antropofágico e a técnica de apropriação empregados por Lídia Baís na construção de seu imaginário pictórico, contribuindo, assim, para uma melhor recepção de sua obra e compreensão do papel de destaque que a artista merece no cenário artístico sul-mato-grossense.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENAS, Abelardo. *Horóscopo n. 5.596 da senhorita Lídia Baís*. Campo Grande: Brasil Astrológico/Instituto de Ciências Herméticas, 1944. 31 p. Mimeografado.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2. ed. Trad. Helena Tubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 167 p.

BAÍIS, Lídia. *Carta a Adhemar de Barros*. Campo Grande, 23 mar. 1958. 2 p. Mimeografado.

BAÍIS, Lídia. *Perguntas ao Pae!*. Campo Grande, 17 set. 1955.–9 fev. 1956. 55 p. Manuscrito.

BAÍIS, Lídia. *Pessoa e artista*. Campo Grande: ICI, 1990. 2 p. Catálogo de exposição, 15 ago.-14 set. 1990, Itaúgaleria.

BAÍIS, T. Lídia. *Lembrança do Museu Baís: ofício da Imaculada Conceição*. Campo Grande, MT: Museu Baís, [ca. 1960]a. 10 p.

BAÍIS, T. Lídia. *Lembrança do Museu Baís: pinturas de T. Lídia Baís*. Catálogo de pinturas e desenhos I. Campo Grande, MT: Museu Baís, [ca. 1960]b. 28 p.

BAÍIS, T. Lídia. *Lembrança do Museu Baís: Pinturas de T. Lídia Baís*. Catálogo de pinturas e desenhos II. Campo Grande, MT: Museu Baís, [ca. 1960]c. 38 p.

BAÍIS, T. Lídia. *Lembrança do Museu Baís: sala das fotografias*. Catálogo de fotos. Campo Grande, MT: Museu Baís, [ca. 1960]d. 52 p.

BAJTÍN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. 2. ed. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1985. 396 p.

BANQUETE bem humorado. *Revista Veja*, São Paulo, 28. dez., 1990. p. 103

BARBOSA, Ana Mae. Citação de imagens. In: *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 66-67.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990. 319 p.

BÍBLIA SAGRADA. *Apocalipse*. 3. ed..Trad. Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1977.

BÍBLIA SAGRADA. *Introdução ao Apocalipse*. 3. ed..Trad. Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1977.

BÍBLIA SAGRADA. *Introdução Geral*. 3. ed. Trad. Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1977.

BITTAR, Marisa. *Mato Grosso do Sul: do estado sonhado ao estado construído (1892–1997)*. São Paulo, 1997. 236 fl. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BLÜHDORN, Hardarik. Imagem e realidade. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fachine de (Orgs.). *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisas Sócio-semióticas (PUC/USP/CNRS), 1998. p. 85-97.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 4. ed. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. 354 p.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 292 p.

CARAMELLA, Elaine. *História da arte: fundamentos semióticos; teoria e método em debate*. Bauru: EDUSC, 1998. 218 p.

CARAMELLA, Elaine. Imagem: material e procedimento. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fachine de (Orgs.). *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisas Sócio-semióticas (PUC/USP/CNRS), 1998. p. 125-131.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 1998. 94 p. (Série Princípios).

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. 264 p.

CATTANI, Icléa Borsa. Série e repetição na arte moderna e contemporânea. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fachine de (Orgs.). *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisas Sócio-semióticas (PUC/USP/CNRS), 1998. p. 193-200.

CENTRO de Informações Turísticas e Culturais. Informativo histórico e arquitetônico da Morada dos Baís. Campo Grande: SEBRAE/SEMCE/ IBGE/UFMS, 1995. 4 p.

CHEVALIER, Jaes; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 996 p.

COUTO, Alda Maria Quadros do. Apropriações da iconografia cristã na literatura e na pintura do Centro-Oeste. In: VIII Congresso Internacional ABRALIC, 2002, Belo Horizonte, Mediações, Belo Horizonte, Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2002, p.1-10.

COUTO, Alda Maria Quadros do. Lídia Baís vai ao pantanal em exposição de Jonir. *Jornal Folha do Povo*, Campo Grande, 22 abr. 1999c. Geral, p. 17.

COUTO, Alda Maria Quadros do. O sinal de Deus na cartografia crítica de Murilo Mendes. *Sínteses – Revista do Curso de Pós-graduação*, Campinas, vol. 3, p. 79-89, 1998.

COUTO, Alda Maria Quadros do. *Os sinais de Deus na cartografia crítica de Murilo Mendes*. 1997. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas.

COUTO, Alda Maria Quadros do. Tapas do além. *Jornal Folha do Povo*, Campo Grande, 21 nov. 1999b. Tempo Livre, p. 25.

COUTO, Alda Maria Quadros do. *Territórios do assombro: a pintura de Lídia Baís*. Campo Grande, 1999a. 103 p. No prelo.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995. 270 p.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998. 128 p. (Coleção Enfoque. Filosofia).

ESPÍNDOLA, Humberto. Introdução à Lídia Baís. In: FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979. p. 217-221.

FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. 43 fl. Mimeografado.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no centro-oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979. 360 p.

FIGUEIREDO, Jonir. *Mulher futurista*. Campo Grande: [s.n.], 1999. 7 p. Catálogo de exposição, 6 abr.-2 maio. 1999, Pensão Pimentel/Morada dos Baís.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Trad. Léa M. S. Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 156 p.

FORTUNA, Marlene. Arte figurativa e arte não-figurativa: duas maneiras paradigmáticas e diferentes de se comunicar. *LÍBERO – Revista Acadêmica de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero*, São Paulo, a. 3, n. 5, p. 28-33, 2000.

FRANGE, Lucimar Bello P. Arte e seu ensino, uma questão ou várias questões. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002. p.35-47.

FUNDAÇÃO vai ter museu de Lídia Baís. *Correio do Estado*, Campo Grande, 22 fev. 1986a.

FUNDAÇÃO vai ter museu Lídia Baís. *Jornal da Manhã*, Campo Grande, 22 fev. 1986. p. 10.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo. Porto Alegre: IFCH/PUC, 1983.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 237-271.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol (1928-1987): a comercialização da arte*. Trad. Casas das Línguas, Ltda. Lisboa: Taschen, 1992. 96 p.

HUISMAN, Denis. *A estética*. Trad. Maria Luiza São Mamede. Lisboa: Edições 70, 1984. 127 p.

ISMAEL NERY 100 ANOS A POÉTICA DE UM MITO, 2000, Rio de Janeiro, São Paulo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000. 128 p. Catálogo de exposição.

JANSON, H. W. *História da arte*. 3. ed. Trad. J. A. Ferreira de Almeida; M.M. Rocheta Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 767 p.

JANSON, H. W. Introdução. In *História da arte*. Trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 497 p.

LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. 4. ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 318 p.

LEITE, André Luiz de Barros. Paradigmas da imagem. In: *Thésis – Revista dos alunos da Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero*. São Paulo: Cásper Líbero, 1998. ano 1, n. 1, p. 15-17.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEONARDO Da Vinci. In: *Os grandes mestres da pintura multimídia*. Madrid: F&G Editores, 1997. 1 CD-ROOM. Windows 3.1.x.

LÍDIA terá seu museu. *Diário da Serra*, Campo Grande, 22 fev. 1986.

LOOTMAN, Iouri. A Arte como Linguagem. In: *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 33-69.

LOPERA, José Alvarez; ANDRADE, José Manoel Pita. Pintura I. In: *História Geral da Arte*. Lisboa: Ediciones del Prado, 1995. 135 p.

MARTINS, Nelly. *Dois Vidas*. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1990. 192p.

MARTINS, Nelly. Entrevista concedida a Rita de Cássia de Barros Rebelo da Silva em 12 de maio de 1997. In: SILVA, Rita de Cássia de Barros Rebelo da. *Lydia Baís: Vida, Obra e Memória*. 1996. Monografia (Graduação em Museologia) – Faculdade de Museologia, Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Rio de Janeiro. p. 94-96.

MARTINS, Nelly. *Vespasiano, meu pai*. Brasília: Centro gráfico do Senado Federal, 1989, 100 p.

MATTAR, Denise (Cur.). A poética de um mito. In: ISMAEL NERY 100 ANOS A POÉTICA DE UM MITO, 2000, Rio de Janeiro, São Paulo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000. p. 12-14. Catálogo de exposição.

MAYER, R. *Manual do Artista*. Trad. Cristine Nazareth. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 838 p.

MEDEIROS, J. *Técnica da Pintura*. 10. ed. São Paulo: Parma, 1980. 158 p.

MEGGIOLARO, Márcia. Ah, se Lídia Baís estivesse aqui.... *Jornal Folha do Povo*, Campo Grande, 22 abr. Geral, p. 17, 1999a.

MEGGIOLARO, Márcia. Pesquisa resgata arte de Lídia Baís e sua relação com modernistas. *Jornal UFMS*, Campo Grande, mar.–abr. ano 4. n. 7, p. 5-7, 1999b.

MIRADOR. Enciclopédia Britânica Mirador: São Paulo-Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1976. vol. 4, 10, 14, 15, 17, 18, 19.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 167 p.

MOTTA, Edson. *Museu Nacional de Belas Artes*. Apresentação Roberto Daniel Martins Parreira; texto Edson Motta. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. 196 p.

MUKARÖVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981. 350 p.

NASER, Guiomar Viegas. Entrevista concedida a Rita de Cássia de Barros Rebelo da Silva em 09 de junho de 1997. In: SILVA, Rita de Cássia de Barros Rebelo da. *Lydia Baís: Vida, Obra e Memória*. 1996. Monografia (Graduação em Museologia) – Faculdade de Museologia, Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Rio de Janeiro. p. 97-98.

- NEIVA JR, Eduardo. *A imagem*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002. 93 p. (Série Princípios).
- OBRAS de Lídia Baís estão recuperadas: o trabalho foi realizado por uma artista plástica em três pinturas nas paredes da Pensão Pimentel. *Correio do Estado*, Campo Grande, 25 jul. 1994.
- OSTROWER, Faiga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 167-182.
- OSTROWER, Faiga. *Acasos e criação artística*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Campus, 1995. 289 p.
- OSTROWER, Faiga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978. 196 p.
- PANORAMA DA ARTE SUL-MATO-GROSSENSE, 1. Campo Grande: FIEMS, 1987. 20 p. Catálogo de exposição, 21 ago.-22 set. 1987, Casa da Industria.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246 p.
- PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 291-316.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidade: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. 155 .
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh/Contexto, 1995. p. 9-25.
- PILLAR, Adalice Dutra. Leitura e releitura. In PILLAR, Adalice Dutra (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 9-21.
- PROENÇA, Graça. *História da arte*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1991. 279 p.
- REMEDI, José Martinho Rodrigues. História e literatura: almas (quase) gêmeas. In: COSSON, Rildo (Org.). *O presente e o futuro das letras*. Pelotas: UFPel, 2000.
- RIGOTTI, Paulo Roberto. *A intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*. 2002. 137 f. Qualificação (Programa de Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados.

RIGOTTI, Paulo Roberto. Antropofagia no cerrado: apropriação e modernidade na pintura de Lídia Baís. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Ciclos de literatura comparada*. Campo Grande: UFMS, 2000b. p. 159-174.

RIGOTTI, Paulo Roberto. *As artes plásticas em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e a presença da modernidade nas produções pictóricas de Lídia Baís*. 2000a. 264 f. Monografia (Especialização em História do Brasil) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados.

ROBERTS, Keith. *Obras primas de Rubens*. Trad. Ana Maria Coelho de Souza. Lisboa: Editorial Verbo, 1978. 78 p.

ROSA, Maria da Glória. Lídia Baís: A arte além do tempo. *Revista MS Cultura*, Campo Grande, a. 1, n. 4, p. 13-18, jan.-fev.-mar. 1986.

ROSA, Maria da Glória. Lydia Baís: artista além do tempo. In: *Crônicas de fim de século*. Campo Grande: UCDB, 2001. p. 16-21.

ROSA, Maria da Glória. Pintura, teatro e *ballet* no jogo de imagens de Jonir Figueiredo. *Correio do Estado*, Campo Grande, 17-18 abr. 1999. Suplemento Cultural, p. 5B.

ROSA, Maria da Glória; MENEGAZZO; Maria Adélia; RODRIGUES, Idara Negreiros Duncan. *Memória da arte em MS: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1992. 338 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985. 96 p. (Série Princípios).

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 222 p.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). *Ciclos de literatura comparada*. Campo Grande: UFMS, 2000. 239 p. (Fontes Novas).

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). *Literatura Comparada: Interfaces e Transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001. 209 p.

SILVA, Rita de Cássia de Barros Rebelo da. *Lydia Baís: vida, obra e memória*. 1996. 122 f. Monografia (Graduação em Museologia) – Faculdade de Museologia, Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Rio de Janeiro.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria C. Queirós de Moraes Pinto e Maria H. Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/USP, 1983. 271 p.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000. 104 p.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução: Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. 198 p.

TRINDADE, Maria Tereza. *História de T. Lídia Baís*. Campo Grande, MT: Museu Baís, [ca. 1960]. 48 p.

UMA EXPOSIÇÃO de arte. *O Combate*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1929.

UMA JOVEM pintora patricia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1929. *O Globo nas Artes*.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginários na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática, 1997. 407 p.

VRISIMTZIS, Nikolaos A. *Amor, sexo y matrimonio em la antigua Grécia*. Trad. Maria Pau Pigem. Grécia: [s.n.], 1997. 87 p.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 126 p.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 126 p.

ZÖLLNER, Frank. *Leonardo*. Trad. Rita Costa. Lisboa: Taschen, 2000. 96 p.

7 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADES, Dawn (Org.). *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997. 365 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. Pref. Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709 p.

ARTE e tecnologia: dois consagrados artistas plásticos sul-mato-grossense – Jonir Figueiredo e Humberto Espíndola – avançam no processo artístico utilizando-se do computador e outros recursos, recriando uma nova linguagem para temas recorrente de nossa região. *Correio do Estado*, Campo Grande, 06 abr. 1999. Caderno B, p. 1B.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. 253 p. (Obras Escolhidas, 1).

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001. 322 p.

BRADBURY, Malcolm; Mc FARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In: *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini, rev. téc. E pref. Rodrigo Naves. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 251 p.

CALDAS, Waldenyr. *O que todo cidadão precisa saber sobre cultura*. Cadernos de Educação Política. São Paulo: Global, 1986. 94 p. (Cadernos de Educação Política. Série Sociedade e Estado, 12).

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. A metáfora da intertextualidade. IN: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; FERRARA, Lucrecia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (Orgs.). *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo: Edusp/CNPq, 1993. p. 77-89.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: MAC/Iluminuras/FAPESP, 2000. 198 p.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. Trad. Hugo Echangué. Buenos Aires: Corregidor, 1996. 124 p.

CASTORIADES, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.139-197.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 114 p.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 139 p.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 364 p.

COUTO, Alda Maria Quadros do. Católicos ou marxistas: ideologias e perspectivas. In: CERRADOS – Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura. *Questões ideológicas e literatura*. Brasília: UNB, ano 12, n. 15, 2003. p. 191- 204.

DE MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas do século XX*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 267 p.

DOMINGUES, Diana (org.). *A arte do século XXI: A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *1000 Rastros Rápidos: Cultura e Milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

FRAGA, Alex. Jonir despe Lídia Baís em sua individual. *Jornal de Domingo*, Campo Grande, 11 abr. 1999. Geral, p.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração: Ana Cristina de Vasconcellos, Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 6. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 230 p.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. *Nos confins da civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. 2000. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. fl. 17-33, 236-320.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 506 p.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neo-concretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. 263 p.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. 88 p. (Série Princípios).

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISSINOS, 1999. 413 p. (Coleção Focus, 3).

JOBIM, José Luis. A intertextualidade e os estudos literários. In: *Formas da Teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p. 165-171.

JUNG, Carl G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 18. ed. rev. ampl. Trad. Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 316 p.

KOSSOVICH, Leon. A arte e a contribuição da pesquisa histórica. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; FERRARA, Lucrecia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (Orgs.). *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo Edusp/CNPq, 1993. p. 59-70.

MACHADO, Irene A. Dialogia entre arte e vida: a estética da responsabilidade de Mikhail Bakhtin. In: *PAPÉIS – Revista de Letras*. Campo Grande: UFMS, 1997. v. 1, n. 1, p. 7-13.

MIRANDA, Wander Melo. As fronteiras internas da nação. In: CONGRESSO ABRALIC, 5., v. 1, 1997, Rio de Janeiro. *Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997. p. 417-423.

MODERNISMO: desdobramentos: marcos históricos. Instituto Cultural Itaú: São Paulo: ICI, 1993. 52 p. (Cadernos história da pintura no Brasil, 3).

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NA ARTE BRASILEIRA: Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM/RJ, 1998, São Paulo. São Paulo: Marca D'Água, 1998. 352 p. Catálogo de exposição.

OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fachine de (Orgs.). *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisas Sócio-semióticas (PUC/USP/CNRS), 1998. vol. 2. 302 p. (Série de publicações do IV Congresso da AISV).

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1999. 172 p.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. rev. téc. Vicente Cechelero. São Paulo: Cortez, 1991. 93 p.

OS AMPLOS horizontes de Lídia Baís. *Correio do Estado*, Campo Grande, 23 dez. 1998. Caderno B, p. 01B.

OS GRANDES MESTRES DA ARTE. Lisboa: Livros e Livros, 1994. 512 p.

OSTROWER, Faiga. *Acasos e criação artística*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Campus, 1995. 312 p.

PAGANI, Márcia do Carmo. Pesquisa revela a face oculta de Murilo Mendes. *Jornal da UNICAMP*. Campinas, fev. 1998. Ano XII, n. 129. p. 8.

PAGANI, Márcia do Carmo. Pesquisa revela a face oculta de Murilo Mendes. *Jornal da UNICAMP*. Campinas, fev. 1998. Ano XII, n. 129. p. 8.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; FONSECA, Maria Nazareth; CURY, Maria Zilda. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001. 163 p.

PÉCORA, Alcir. À guisa de manifesto. In: *Máquina de Gêneros*. São Paulo: USP, 2001. p.11-16.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A crítica literária hoje. In: CONGRESSO ABRALIC, 5., v. 1, 1997, Rio de Janeiro. *Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997. p. 85-89.

PILLAR, Adalice Dutra (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999. 205 p.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988. 84 p. (Série Princípios).

RELIGIÃO e sociedade: diabo na sala de visitas, em Belíndia, no sertão, nas mulheres, na poesia. Rio de Janeiro: *Campus*, 1985. 176 p.

RIGOTTI, Paulo Roberto. As artes plásticas em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. In: *Revista Arandu*, ano 4, n. 13. Dourados: Nicanor Coelho Editor, 2000c. p. 7-11.

RIGOTTI, Paulo Roberto. As artes plásticas em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001. p. 189-198.

RIGOTTI, Paulo Roberto. O imaginário pictórico de Lídia Baís. In: *VI Encontro de História de Mato Grosso do Sul: história, memória e identidades*. Dourados: UFMS/ANPUH, 2002. p. 80. Resumo.

ROSSI, Maria Helena Wagner. A compreensão do desenvolvimento estético. In: PILLAR, Adalice Dutra (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 23-35.

SANT'ANNA, Affonso Romano. Ismael Nery: a circularidade do um, do dois e do três. In: ISMAEL NERY 100 ANOS A POÉTICA DE UM MITO, 2000, Rio de Janeiro, São Paulo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000. p. 60-62. Catálogo de exposição.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 85 p. (Coleção primeiros passos, 103).

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Julio Cortázar e Virginia Woolf: um estudo comparativo. *PAPÉIS – Revista de Letras*,. Campo Grande, v. 2, n. 4, 1998a.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Nas malhas da rede: uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virginia Woolf*. Campo Grande: UFMS, 1998b.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Um *outdoor* invisível: imagens do pantanal Sul-mato-grossense”. In CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Culturas, Contextos, Discursos: Limiares Críticos no Comparativismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin e literatura brasileira abordando a obra de Murilo Mendes. In: *CONGRESSO ABRALIC*, 5., v. 1, 1997, Rio de Janeiro. *Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997. p. 145-149.

SKLAR, Sérgio. *O espaço imanente: um estudo psicanalítico sobre a arte em Sigmund Freud e Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. 157p. (Série Psicologia Psicanalítica).

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades Tardias*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 205p.

STRÔNGOLI, Maria Thereza. Do signo à retórica do imaginário. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fechine de (Orgs.). *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisas Sócio-semióticas (PUC/USP/CNRS), 1998. vol. 2. (Série de publicações do IV Congresso da AISV). p. 99-109.

VALENTE, Rubens. Figueiredo usa informática para homenagear artista. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 abr. Folha Ilustrada, p. 8, 1999.

VALENTE, Rubens. Surrealismo de Lydia Baís deixa clausura. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 abr. Folha Ilustrada, p. 8, 1999.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras; diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX. In: VITORINO, Valéria Costa; DINIZ, Dilma Castelo Branco; REIS, Edgard Pereira dos (eds.). *Em Tese*. Belo Horizonte, Post-Lit-Programa de Pós-graduação em Letras; estudos Literários-FALE/UFMG, ano 5., n. 5, dez.2002. p. 81-87.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 vol.

ZILIANI, José Carlos. *Tentativas de construções identitárias em Mato Grosso (1977–2000)*. 2000. 132 fl. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados.

ZORZATO, Osvaldo. *Conciliação e identidade: considerações sobre a historiografia de Mato Grosso (1904–1983)*. 1998. fl. 4-59. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.