

FERNANDA REIS

**LÍDIA BAÍS: EXPRESSÕES DO MODERNO NA CIDADE DE
CAMPO GRANDE. (1920-1940)**

DOURADOS-2013

FERNANDA REIS

**LÍDIA BAÍS: EXPRESSÕES DO MODERNO NA CIDADE DE
CAMPO GRANDE. (1920-1940)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em História.

Orientador: Prof. Dr. Eudes Fernando Leite.

DOURADOS-2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

981.71 Reis, Fernanda

R375L

Lídia Baís: Expressões do Moderno em Campo Grande-MS
(1920-1940) / Fernanda Reis. – Dourados, MS : UFGD, 2013.

146 f.

Orientador: Prof. Dr. Eudes Fernando Leite

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal
da Grande Dourados.

1. Campo Grande – História. I. Baís, Lídia. II. Título.

FERNANDA REIS

**LÍDIA BAÍS: EXPRESSÕES DO MODERNO NA CIDADE DE
CAMPO (1920-1940)**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA

Prof. Dr. Eudes Fernando Leite (UFGD)_____

Prof. Dr. Losandro Antonio Tedeschi (UFGD)_____

Profa. Dra. Marta Dantas (UEL)_____

Dourados, _____ de _____ de 2013.

RESUMO

Este trabalho foi elaborado com o objetivo de pensar o processo de modernização da cidade de Campo Grande - MS no início do século XX, entre as décadas de 1920 até aproximadamente 1940. Pretendemos produzir um discurso que permita pensar algumas expressões do moderno na cidade de Campo Grande, por meio da história de vida e das pinturas da artista plástica campo-grandense Lídia Baís. Para tal, nossa principal fonte de pesquisa foram suas pinturas e sua história, bem como o uso de documentos e de seu livreto escrito em terceira pessoa. Fotografias e extensa bibliografia também subsidiaram esse estudo. Algumas questões em torno da história da família de Lídia Baís, sua trajetória artística e, sobretudo, sua forte relação com assuntos religiosos são alguns temas que consideramos importantes para nos aproximar de nosso objeto. A vida e a obra da artista sul-mato-grossense possibilitaram pensar não só a história dela, mas, principalmente, a história de um lugar e de uma época em um momento de transformação oriundos da modernidade.

Palavras-chave: Lídia Baís, pintura, modernidade, Campo Grande.

ABSTRACT

This paper was prepared in order to think the process of modernization of Campo Grande – MS in the early twentieth century, from the 1920s until about 1940. We intended to produce a speech to suggest some expressions of the modern city of Campo Grande, through the life story and paintings by campo-grandense artist Lídia Baís. To this end, our main source of research was her paintings by and her history as well as the usef documents and her booklet written in third person. Photographs and extensive bibliography also subsidized this study. Some questions about family history of Lídia Baís, her artistic career, and especially her strong relationship with religious matters are some issues that we consider important to approach our goal. The life and work of the sul-mato-grossense artist possible to think not only her story, but mainly the history of a place and a time, in a moment of transformation coming of modernity.

Keywords: Lydia Baís, painting, modern, Campo Grande.

À Bethânia Rodrigues Reis e Adilson Rodrigues.

O que vejo, o que sou e suponho será apenas um
sonho num sonho?

(Edgar Allan Poe)

AGRADECIMENTOS

A escolha de escrever essa dissertação no plural foi a forma que encontrei de agradecer todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para que este trabalho chegasse ao fim (ou começo). É impossível citar todas as pessoas, amigos, orientador, colegas, professores, livros, textos, artigos, poesias, músicas, fotografias, pinturas, filmes, vinhos e outros tantos que me acompanharam nessa jornada. Portanto, essa dissertação é “nossa” não “minha”.

Nunca fui uma pessoa de muitos amigos, mas sempre soube reconhecer o valor que as pessoas têm e tiveram ao longo da minha vida. Portanto, o amor, mesmo que silenciado em mim é o amor ao ser humano, a vida, é o meu amor militante, materno, feminista, comunista, antirracista, umbandista... Nesse trabalho há um pouquinho de cada uma dessas histórias que ao longo da minha vida me fizeram Historiadora.

Apontarei algumas pessoas aqui, mas gostaria que todos aqueles que não estão citados diretamente, sintam-se agradecidos, abraçados e amados.

Primeiramente quero agradecer ao meu orientador, professor Dr. Eudes Fernando Leite, pela paciência e principalmente pela delicadeza com que corrigiu e orientou meus erros, pela jornada e as trocas que levarei por toda minha vida profissional. Obrigada por todos os ensinamentos.

Agradeço a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro possibilitando a continuidade desse projeto.

Agradeço ao professor e historiador da minha vida: Adilson, meu amado e companheiro que percorreu esse caminho comigo desde o início (literalmente, pois começamos e terminamos juntos os Mestrados), agradeço pelo carinho, a paciência, as leituras repetidas vezes do meu trabalho, a nossa vida juntos.

A minha amada e grudada filha Bethânia, que com seus quatro anos de vida têm uma maturidade e uma sabedoria absurda. É minha maior fonte de pesquisa, pois todos os dias me ensina muito mais que uma vida inteira poderia me ensinar. “Sim filha, agora pode apertar o botãozinho do computador!”

A minha mãe “Lulu”, pelo amor incondicional, o amor de uma vida inteira. Obrigada por sempre estar ao meu lado.

A minha eterna e louca amiga Greyci Rodrigues (agora Gomes). Obrigada por toda nossa história, nossa intimidade e nossas longas noites de um papo muito “cabeça”. Amo você eternamente.

A minha querida amiga Bruna Brock, pelas lasanhas, conversas, “fofocas” e divertidas risadas da vida.

A professora Alda Maria Quadros do Couto, pelas inúmeras conversas e esclarecimentos sobre Lídia Baís. Agradeço por compartilhar todos os dias um pouco de sua erudição.

A coordenação e funcionários do Museu Morada dos Baís, por sempre me receberem com carinho e atenção.

A coordenação e funcionários do Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande (MARCO), pela receptividade e o acesso ao material disponível.

Ao arquivo Público de Campo Grande (ARCA), pelo atendimento educado e prestativo de todos os seus funcionários e por todos os materiais que disponibilizaram de imediato à minha pesquisa.

Ao Coordenador do Programa de Pós Graduação da UFGD e aos professores do Programa, em especial ao professor Paulo Roberto Cimó, pela simplicidade e ensinamentos.

Ao Cleber, secretário do Programa da UFGD, por todas as informações e correrias para me ajudar na parte burocrática.

A professora Dra. Marta Dantas, examinadora desse trabalho, obrigada por disponibilizar seu tempo e pelas contribuições em meu trabalho.

Ao professor Dr. Losandro Tedeschi, também agradeço ao tempo despendido e as indispensáveis contribuições ao meu trabalho.

A professora Patrícia Moura, por tantas vezes traduzir para o Inglês meus inúmeros resumos de artigos e agora esse resumo final.

Ao professor Lemuel de Faria Diniz pelas correções ortográficas, ajudando a colocar minhas vírgulas no lugar.

As colegas Silvana Zanchetti e Eliene Dias por nossa longa jornada na estrada até Dourados. Foi um tempo de muito aprendizado, muitas risadas e muitas conversas interessantes, seguiremos nossos caminhos e um dia nos encontraremos novamente.

Agradeço a tia Joana Darc e o tio Adelino pelas estadias, a cama confortável e as deliciosas comidas que usufrui no período das viagens a Dourados.

E por fim, agradeço a todas e todos que passaram por mim não só no período da execução dessa pesquisa, mas aquelas e aqueles que me levaram direta ou indiretamente a esse momento.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I	
Trajetória de Vida na História	19
1.1 A Família	20
1.2 Da vida a morte: será que o tempo realmente passa?	36
1.3 Entre a Razão e o Espírito: aspectos mítico-religiosos em Lídia Baís	57
Capítulo II	
Arte, Vida e metamorfose: a submersão na realidade pictórica de Lídia Baís	69
2.1 As mulheres de Lídia Baís: o nú feminino do mundo moderno	70
2.2 Santa ou Pagã? A religiosidade na pintura de Lídia Baís	83
2.3 O masculino e o feminino na obra de Lídia Baís: o martírio da artista	95
Capítulo III	
Imagem e Representação da modernidade: reflexões sobre a cidade	104
3.1 Política e nacionalismo na pintura de Lídia Baís: Campo Grande construindo-se como cidade política e moderna	108
3.2 A construção de Campo Grande como cidade moderna: um olhar sobre o traçado arquitetônico	128
Considerações Finais	136
Fontes e Bibliografia	139
Fontes	139
Bibliografia	140

INTRODUÇÃO

Essa dissertação faz parte, inicialmente, de uma longa trajetória de experiências pessoais que permitiram uma integração às discussões acadêmicas. Foi a partir do encontro com a arte em Mato Grosso do Sul e das experiências e indagações pessoais que a temática desse trabalho se configurou. Tendo como objeto de pesquisa a vida e a obra de Lídia Baís, a presente pesquisa pretende analisar o processo de modernização na cidade de Campo Grande – hoje situada no Estado de Mato Grosso do Sul, anteriormente Mato Grosso – entre o período de 1920 até meados de 1940. Para tanto, utilizamos como principais fontes de pesquisa as pinturas de Lídia Baís, abstraindo delas parte da história de uma cidade e de um processo de transformação oriundos da modernidade, pois entendemos que em todos os seus espaços há profícuas fontes de pesquisa, assim como as fotografias, álbuns, diários e cartas, que nesse trabalho também foram usadas como fontes.

Partimos do pressuposto que a imagem nada mais é que a representação de alguma “coisa”, ela não é a “coisa”, é a representação da “coisa”. Ao criar sua famosa tela com o cachimbo desenhado ao centro e a frase “Isso não é um cachimbo”, René Magritte elaborou uma reflexão sobre a ideia de representação. O que de fato representa a imagem? Qual o seu significante? E o seu significado? Michel Foucault, ao escrever o livro *Isso não é um cachimbo* (1988), discutiu amplamente essa ideia de representação da imagem a partir da obra de René Magritte, contribuindo para refletir sobre o significado da imagem:

Mas quem me dirá seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo? Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. (FOUCAULT, 1988: 20)

Com base nas reflexões de Foucault, pode-se dizer que a imagem produz linguagens muito distintas, singulares e subjetivas. As imagens também transmitem conhecimento através de signos que expressam uma mensagem. A imagem é uma linguagem que se desdobra em

discurso, é manifestadora e, portanto, torna-se portadora de informação e sentido que parte do não real para o real, ou seja, é uma representação.

Para pensar o uso da imagem como fonte de pesquisa, houve um diálogo com os conceitos da Semiologia para compreender as diversas formas de linguagem expressas pelo ser humano. Destacamos que a Semiologia tem como objeto de estudo qualquer sistema de signos, dentre os quais podemos destacar as imagens, e, para essa pesquisa em especial, a pintura. Interpretamos o sentido de signo a partir do conceito de Charles Sanders Peirce:

Um signo é um representâmen do qual algum interpretante é a cognição de um espírito. Os signos são os únicos representamens que têm sido mais estudados. [...] Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de fato ou como um signo de razão. (2010: 51)

Roland Barthes, em sua obra *Elementos da Semiologia* (2006), cita a contribuição de Saussure quanto ao progresso da Semiologia como uma ciência pura e não mais como parte de outra ciência, nesse caso, em especial, a Linguística. Barthes defende a ideia de que existem outros sistemas de signos além da fala e da escrita, mas que, por fim, a interpretação desses signos permite a construção de uma linguagem:

Em Linguística, a natureza do significado deu lugar a discussões, sobretudo referentes a seu grau de —realidade; todas concordam, entretanto, quanto a insistir no fato de que o significado não é uma —coisa, mas uma representação psíquica da —coisa vimos que, na definição do signo de Wallon, esse caráter representativo constituía um traço pertinente do signo e do símbolo (por oposição ao índice e ao sinal); o próprio Saussure notou bem a natureza psíquica do significado ao denominá-lo conceito: o significado da palavra boi não é o animal boi, mas sua imagem psíquica (isto será importante para acompanhar a discussão acerca da natureza do signo). (2006: 46).

Roger Chartier corrobora com essa discussão quando trata o conceito de representação com este mesmo caráter: o de que o signo é uma representação visível. Também ressalta dois sentidos de representação, que tomaremos de empréstimo:

[...] As definições antigas do termo manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de reconstituir em memória e de figurá-lo tal como ele é. (1990: 20)

Com base nessa reflexão, o objetivo da pesquisa é refletir sobre as expressões do moderno na cidade de Campo Grande em Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, a partir da análise da vida e das pinturas da artista campograndense Lídia Baís, considerando, sobretudo, as complexas relações entre o comportamento progressista e o conservadorismo presente no início do século XX.

Lídia Baís foi considerada precursora das artes plásticas em Mato Grosso do Sul. Constatamos essa afirmativa com base na leitura de pesquisadores e artistas plásticos do Estado que se ocuparam de estudar suas obras. Os trabalhos de Alda Maria Quadros de Couto – Lídia Baís: Uma Pintora nos Territórios do Assombro – e de Paulo Roberto Rigotti – Imaginário e Representação na Pintura de Lídia Baís – subsidiaram inicialmente essa pesquisa para compreender os aspectos modernistas nas pinturas de Lídia Baís.

As pinturas de Lídia Baís e sua história de vida vêm, ao longo dos últimos anos, sendo pesquisadas por estudiosos interessados em estudar a produção cultural de Mato Grosso do Sul. No decorrer da pesquisa, tivemos contato com alguns trabalhos, artigos e monografias que refletiram sobre a obra da artista, como 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 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; os trabalhos de Humberto Espíndola, “Introdução a Lídia Baís”, e Aline Figueiredo, “Artes Plásticas no Centro Oeste”, e a Monografia de Graduação em Museologia “Lídia Baís: Vida,

Obra e Memória”, defendida em 1996 pela acadêmica Rita de Cássia de Barros Rebello da Silva, na UNI-RIO.

Com base na consulta dessas obras, na análise das telas de Lúcia Baís, na leitura de textos e livros sobre arte Moderna, das fotografias e o livro escrito pela própria pintora – História de T. Lúcia Baís –, pode-se dizer que a arte de Lúcia Baís encontra-se no caminho dos modernistas. Não diremos que toda sua obra é de influência modernista. Entendemos que cada pintura foi produzida em fases distintas, o que resultou em uma obra diversificada.

Por essa razão, diremos que Lúcia Baís, muito mais que uma artista modernista, foi uma mulher moderna. Viveu e experimentou a transição da sociedade e acompanhou as rápidas mudanças decorrentes da modernidade do século XX. Sua história de vida nos mostrou as contradições modernas e as angústias inerentes desse momento se refletiram em suas pinturas.

Compreende-se que a execução desse trabalho só poderia ocorrer se buscássemos aproximações com outras especialidades. Consideramos que o diálogo com outras áreas se fez necessário em razão dos complexos e específicos temas que ao longo da pesquisa apresentaram-se a nós.

Para tanto, a pesquisa foi dividida em três capítulos, que apresentam-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, intitulado “Trajetória de Vida na História: A Obra de Lúcia Baís”, tratamos sobre o percurso de sua vida. Pensamos essencialmente em sua vida para situar nosso trabalho no tempo histórico, o que nos permitiu entender que sua trajetória é também a história de uma sociedade inserida em um espaço e um tempo que não cessa em si.

Ao abordarmos aspectos de sua vida privada, percebemos que nela está contida a história de uma sociedade que ao longo do processo modernizador representou os conflitos desse período de transição. Os questionamentos de Lúcia Baís se traduziram nas crises de identidade, no sentimento de pertencimento, nas questões de gênero, na participação da mulher na política.

No segundo capítulo, “Arte, Vida e Metamorfose: A Submersão na Realidade Pictórica de Lúcia Baís”, nos ocupamos de pensar a sua obra, dividimos algumas pinturas que tratam especialmente de temas relacionados à figura da mulher e outras de viés religioso. A partir da análise dessas obras, foi possível confrontarmos as diferenças entre o comportamento e as expressões simbólicas da modernidade em Campo Grande.

Partindo desse pressuposto, discutiremos a inserção das obras de arte de Lídia Baís no contexto de modernização na cidade de Campo Grande, na região sul do antigo Estado de Mato Grosso.

No terceiro capítulo, “Imagem e Representação da Modernidade: Reflexões Sobre o Conceito de Cidade”, abordamos a existência de um processo modernizador em Campo Grande, região sul do antigo Estado de Mato Grosso. Refletimos sobre o esforço empreendido pelas forças políticas em fazer de Campo Grande uma cidade com características modernas.

A questão dos transportes na região como um meio de modernização é também tema apresentado nessa pesquisa. Transitamos também pela arquitetura, a arte e as relações sociais para então adentrarmos de forma mais contundente nas questões de modernização da região. Nosso interesse em investigar os meios de transporte como uma forma de modernizar o Estado, parte do princípio da construção urbana pautada no materialismo histórico em que estabelecemos uma forte relação política e econômica no processo modernizador. A arquitetura, as artes e as relações sociais serão pensadas sob o viés da Nova História, por considerarmos a ampla possibilidade de análise que esta nos permite.

Esse recorte possibilitou uma aproximação com o período a ser pesquisado. Estudamos as décadas de 1920 até 1940, primeiro por ser o período de extensa produção artística de Lídia Baís, e, segundo, por entendermos que nesse período ocorreu um grande esforço de urbanizar a região.

Dialogar com as pinturas da artista como fonte de pesquisa histórica se faz um desafio. Entende-se que na trajetória de vida e nas produções artísticas de Lídia está contida a história de uma sociedade em determinado espaço e tempo. Por meio desse esforço de dialogar com outras áreas do conhecimento e, sobretudo, com a pintura de Lídia, refletimos sobre questões que consideramos importantes para pensar a história da modernidade em Campo Grande.

“Eu não sou eu nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio. Pilar da ponte de tédio que vai de mim para o outro.”

(Mário de Sá-Carneiro)

CAPÍTULO I

TRAJETÓRIA DE VIDA NA HISTÓRIA

Estudar a vida e a obra de um artista nos permite pensar acerca de suas criações como formas privilegiadas de expressão do próprio artista e muitas vezes as expressões do interior humano de modo geral. Refletir sobre as produções de Lídia Baís também nos permite compreender o mundo e a sociedade na qual ela viveu.

Algumas questões em torno da história de sua família, sua trajetória artística e, sobretudo, sua forte relação com assuntos religiosos são alguns temas que consideramos importantes para tentar nos aproximar da artista e pensar sobre seu lugar de origem. Como suas inquietações como mulher e artista numa sociedade em processo de transição para a modernidade refletiram em suas obras? Como suas obras refletiram na sociedade em que viveu?

Sua arte delinea-se por meio de expressões que nos fazem refletir quanto às crises da existência humana relacionadas, sobretudo, às relações sociais. O medo e o absurdo do seu próprio existir estão presentes em suas obras, assim como em sua vida. Lídia Baís representou o conflito do ser humano moderno, vivendo uma vida de paradoxos e contradições a partir de suas próprias experiências. Ao procurarmos elementos que nos deem pistas sobre como essa artista sobreviveu em meio às desorientações modernas, associamos sua história à de Gregor Samsa, o caixeiro viajante da obra *Metamorfose*, de Franz Kafka:

Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco insecto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao, levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em rijos segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a pontos de resvalar completamente. As inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, comparadas com o resto do corpo, agitavam-se desamparadamente perante os seus olhos. Que me aconteceu? Pensou. Não era nenhum sonho. (1988: 5)

Fazemos essa analogia entre Lídia Baís e o personagem de Kafka, ao observarmos que ambos representam as contradições e as indiferenças presentes no mundo moderno. A ideia de metamorfose nos permite pensar como Lídia Baís se viu em relação ao outro. Existiu um conflito entre o eu interior da artista e o mundo externo. Gregor Samsa, ao perceber a total

indiferença dos elementos externos em relação a sua condição de inseto, entrega-se à morte, ao passo que Lídia Baís rendeu-se à total solidão, vivendo enclausurada até os seus últimos dias.

A metamorfose de Lídia Baís provavelmente iniciou-se quando nela despertou um sentimento de indiferença do outro e da família, especialmente seu pai. Esse sentimento permaneceu por toda sua vida. A ansiedade pela busca de si mesma, a convivência com as transformações que a modernidade lhe impunha, seu envolvimento com a arte e a necessidade de fazer parte do mundo provavelmente tenham se chocado com sua realidade despertando esse sentimento de indiferença que veremos logo adiante.

Viveu e conviveu nos meios sociais nos quais naquele momento ocorreriam algumas mudanças. Embora contraditória no que diz respeito a sua visão de mundo, Lídia não suportou suas frustrações e confrontou-se com sua própria realidade.

Esse isolamento, não só no momento em que empreendeu a clausura, mas durante toda sua vida, conforme veremos nos capítulos subsequentes, demonstrou um sentimento de solidão permanente, um vazio e uma insatisfação constante pela vida. São esses aspectos da personalidade dela que nos fazem pensar no personagem de Franz Kafka. Suas semelhanças estão, sobretudo, com a vida que levou à angústia inerente a ela própria, os conflitos familiares e a busca pela compreensão do mundo.

Na história de vida e na arte de Lídia Baís está contida a história de uma época, de um lugar que também teve uma história de desenvolvimento e de modernização. Lídia Baís poderia ter sido só mais uma mulher sufocada por uma sociedade que estranhava o novo em tempos de afirmação da modernidade, mas algo em particular nessa personagem a fez uma pessoa com características bem particulares: sua vida e sua obra.

1.1 A FAMÍLIA

Filha de Bernardo Franco Baís e Amélia Alexandrina, Lídia Baís era a sétima de nove filhos do casal. Segundo a memorialista e também neta de Bernardo Baís, Nelly Martins, Bernardo Baís era natural da cidade de Luca, Jardim da Toscana na Itália. Ele nasceu em 1861 e lá viveu até os quinze anos de idade, quando da morte de seus pais. Veio para o Brasil por intermédio de um tio que já se encontrava no país e passava por dificuldades financeiras. Neste momento, Bernardo Baís chega ao Brasil e aqui fixa moradia. (MARTINS, 2003: 21).

Bernardo Franco Baís inicia sua trajetória em Campinas, no Estado de São Paulo, mas logo em seguida fixou moradia em Campo Grande, no sul do antigo Mato Grosso, na vila de Campo Grande, que na época ainda não havia sido elevado a município.¹

Em uma de suas viagens comerciais ao município de Coxim, conheceu a família de sua futura esposa, Amélia Alexandrina, filha de Joaquim Manoel de Carvalho e Dona Joaquina. Estabeleceu relações comerciais com a família, que também era dona de muitas posses e fazendas. Voltou outras vezes, até que após a morte da mãe de Amélia Alexandrina, dona Joaquina, casou-se e voltou a Campo Grande constituindo ali sua família. (MARTINS, 2003: 26).

Bernardo Franco Baís abriu casa de comércio em Campo Grande na qual possibilitou estreitar relações com famílias influentes tanto na política como no comércio. As relações se fizeram fortes de maneira que, quando essas famílias vinham ao povoado, hospedavam-se em sua casa, estabelecendo laços cada vez mais profundos de amizade. O comerciante aproveitou-se de sua facilidade em relacionar-se com as pessoas, e disso construiu um nome e uma imagem que o fez ao longo do tempo também um homem influente na região. Conforme explica Nelly Martins:

Baís torna-se proprietário de vários terrenos e fazendas. Mais tarde ele doa à cidade as áreas da praça e da Matriz de Santo Antônio, padroeiro do povoado. Nesse espaço ergue-se, hoje, bonita igreja de linhas modernas, construída com a colaboração dos devotos do santo casamenteiro. (2000: 20).

O que nos chama atenção é o fato de Bernardo Baís construir-se como comerciante em uma região que essencialmente se constituiu com base na pecuária. A região sul do antigo Mato Grosso foi, desde o início, local de penetração de gado, inicialmente pela corrente mineira-paulista enquanto alguns adentravam as terras em direção norte em busca de ouro, outros ocuparam a região sul em busca de pastagem para o gado (BITTAR, 2009: 44). A partir de 1840, as comitivas gaúchas começaram a fixar-se em busca de posses, a terra e o gado já estavam constituídos e dessa forma os gaúchos deram continuidade à construção da região com base na economia de gado:

¹ Sobre a fundação de Campo Grande como município, verificamos que em 1889, no dia 23 de novembro o governo da província de Mato Grosso cria o Distrito de Paz de Santo Antônio de Campo Grande, pela lei nº 792. Somente em 1928, a partir da lei nº 772, é outorgada à Vila de Santo Antônio de Campo Grande a categoria de cidade, no dia 16 de julho. ARCA: Revista de divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande/ MS. n. 14, ano 2009.

Pela forma como ocorreram essas migrações e ocupações de terras, o sul de Mato Grosso tornou-se, com o tempo, uma região de pecuária, cujos primórdios se devem ao regime pastoril. Já na primeira metade do século XX, a pecuária constituía uma das atividades dominantes em todo o estado de Mato Grosso: no Pantanal, nos campos da Vacaria (estendidos entre Campo Grande e Ponta Porã) e nos campos cerrados do Planalto. Vê-se, assim, que enquanto o ouro fez Cuiabá, as pegadas do boi configuraram o sul. Um século, porém, é o tempo que separa os dois eventos. (BITTAR, 2009: 50).

Como observamos, Bernardo Franco Baís construiu sua trajetória em uma região que viveu momentos de transformações relevantes para a formação de um novo Estado na região centro-oeste do país. A influência que Baís exerceu em determinados campos da política e da econômica na cidade de Campo Grande refletiu de forma significativa para questões pontuais na cidade.

O contexto histórico em que Bernardo Baís e posteriormente seus filhos e genros atuaram na política local se deu antes mesmo da divisão do Estado. Vale ressaltar que nesse contexto onde configurou-se a trajetória da família Baís, Mato Grosso do Sul só vai surgir no cenário nacional como Estado novo em 11 de outubro de 1977, após um extenso período de articulações políticas de caráter separatista encabeçado pelas elites agrárias do antigo Mato Grosso.²

A capital do então Mato Grosso era Cuiabá, que se localizava na região norte do Estado e, por essa razão, as disputas de poder se davam pelos interesses político-econômicos de ambos os lados. Norte e Sul, cada qual ao seu modo protagonizavam um cenário de

² Sobre a localização geográfica do antigo Estado de Mato Grosso, Queiróz aponta que: “Do ponto de vista físico pode-se dizer, resumidamente, que o território atualmente correspondente ao Estado de Mato Grosso do Sul se apresenta repartido em duas formações principais: o *planalto* (parte do planalto sedimentar da bacia do Paraná) e a *baixada paraguaia* (o vale do rio Paraguai), separadas por uma linha de *cuestas* (localmente chamadas “serras”) que corta a região quase ao meio, no sentido norte-sul. Dentre tais “serras” se destaca a chamada de *Maracaju*, que marca também a fronteira entre o Brasil e a República do Paraguai, desde as cabeceiras do Apa até o ponto das antigas Sete Quedas, no rio Paraná (cabendo notar que, em parte desse segmento fronteiro, tal “serra” é denominada *Amambai*). O planalto apresentava-se originalmente recoberto, na maior parte, pelo cerrado, exceto no extremo sul, onde predominava a mata tropical; campos limpos, em manchas mais ou menos extensas, apareciam em todo o planalto (incluindo os famosos *campos da Vacaria*). A *baixada paraguaia*, por sua vez, compreende tanto o Pantanal (com sua variada vegetação, aí incluídos os campos), quanto maciços montanhosos como Urucum e a Bodoquena (esta também recoberta pela mata tropical).” QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Vias de Comunicação e Articulações Econômicas do Antigo Sul de Mato Grosso (Séculos XIX e XX). In: LAMOSO, Lisandra Pereira (Org.). *Transportes e Políticas Públicas em MS*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2008.

disputas que iam desde a defesa da superioridade econômica, da capacidade administrativa e, sobretudo, dos aspectos culturais considerados distintos.

Grupos políticos hegemônicos se formavam, fortalecendo o movimento separatista que reivindicava um aparelho de Estado próprio. Nessa perspectiva, explica Marisa Bittar:

[...] no sul de Mato Grosso uno formou-se uma classe de proprietários rurais economicamente dominantes que, após as primeiras décadas do século XX, se sobrepôs à do norte. Não se sentindo pertencente a essa região, geograficamente isolada no sul e alegando abandono da região pelo governo estadual, começou a fomentar o sentimento regionalista cujo desfecho seria apartar-se de Cuiabá. (2009: 21).

Até o sul de Mato Grosso separar-se do norte, muitos foram os caminhos percorridos e muitas as disputas internas até que a divisão se configurasse. Nesse entremeio, algumas famílias foram fixando espaços privilegiados de poder, não só econômico, mas também político. Entre essas famílias, a de Baís, que se encontrava presente nessas discussões, contribuindo para o debate em torno do movimento separatista, herança da trajetória política de Bernardo Baís.

Nesse sentido, devemos considerar as transformações sociais em nível nacional³: Estado Novo, movimento modernista e a necessidade de se fazer do Brasil um país moderno e progressista nos moldes europeus. Nesse mesmo período, a região sul do antigo Mato Grosso se ocupava em reconstruir um novo discurso enquanto território brasileiro e se afirmar como um estado novo:

Serão interesses econômicos e políticos que irão mover forças no sentido de dissipar a imagem negativa que o Estado tinha país afora, iniciando uma grande campanha propagandística para fazer com que o Brasil todo tivesse conhecimento do processo de modernização que estava em curso na região. (BEZERRA, 2008: 2).

Para que essa imagem positiva do processo modernizador se propagasse pelo Brasil o eixo Rio-São Paulo passaria a servir como modelo de um Estado moderno e civilizado. Isso contrastava com o fato de o norte e o sul de Mato Grosso estarem disputando entre si suas

³ Sobre o século XX, em especial as questões culturais em São Paulo, ver: FERREIRA, Antônio Celso. *A Epopéia Bandeirante: Letrados, Instituições, Invenção Histórica (1870-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. Também encontramos essa discussão em outro trabalho: FERREIRA, Antônio Celso. *Um Eldorado Errante: São Paulo na Ficção Histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

diferenças em todos os campos sociais, entre elas, a disputa da região mais moderna. Estabelece-se, assim, uma relação bastante contraditória no que se refere aos meios pelos quais se pretendia afirmar a modernidade na região. Era fundamental e urgente desconstruir o estigma de território atrasado, vazio, “terra de ninguém”, pois, segundo Queiróz:

Os espaços correspondentes aos atuais Estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul ilustram, no âmbito da história brasileira, um dos mais fascinantes casos de fronteira, entendida como limite político, “sertão”, “confins geográficos da Nação”, espaço “virgem” a ser ocupado, enfim, lugar de encontro e conflito de alteridade. (2003: 19).

Os interesses políticos e econômicos seriam responsáveis por reestruturar a imagem negativa do Estado. Era necessário que o país percebesse que no antigo Mato Grosso o progresso e a modernidade já haviam chegado principalmente na região sul, que almejava a separação.

As transformações decorrentes desse processo modernizador afetaram diretamente a composição social não só nas cidades, mas também no campo. O antigo Mato Grosso destacava-se por sua vocação agrícola. Portanto, era necessário que esse espaço social e econômico também se mantivesse por meio das tecnologias modernas, até mesmo em razão das questões econômicas. Fora necessário um trabalho de grande divulgação do movimento pró-modernização, e a partir do século XX o investimento em alguns setores aceleraram essa ideia de modernidade da região.

A chegada de mão de obra vinda de outros Estados do país elevou o número de imigrantes na região e conseqüentemente trouxe formas distintas de cultura, bem como aspectos da modernidade vistos pelo olhar do outro. Embora esse encontro cultural tenha ocorrido em razão de um único interesse, as heranças culturais não foram totalmente sufocadas pelo trabalho. Isso também ocorreu no caso da construção da ferrovia que ligava o sul de Mato Grosso a São Paulo:

Nos anos iniciais de século XX voltavam-se também para o Alto Paraná os interesses da grande empresa concessionária da exploração dos ervais nativos do Sul de Mato Grosso (historicamente conhecida como Companhia Mate Laranjeira), estabelecida neste ramo, no extremo Sul da referida região, desde o último quartel do século XIX. (QUEIROZ, 2006: 12).

A região sul de Mato Grosso passa a ser lugar de relevante importância. Considerando os fenômenos migratórios é possível perceber que a movimentação oriunda tanto da Matte Laranjeira como da Ferrovia Noroeste podem ser considerados importantes não somente para o processo de modernização do Estado, mas também para as relações sociais e as transformações culturais promovidas essencialmente pela necessidade da formação das cidades modernas.

As relações comerciais de Bernardo Baís se deram até mesmo antes da construção da Ferrovia Noroeste do Brasil. Observamos que, quando a Noroeste começou a ser construída, a intervenção de Baís foi fundamental para a projeção dos caminhos dos trilhos. Os trilhos do trem passavam em frente ao sobrado onde ele morava com a família (MARTINS, 2003: 54). Os trilhos encontram-se até os dias de hoje em frente ao atual museu Morada dos Baís.

Importante destacar que do dinheiro que passou a ganhar com a venda de seus produtos, Bernardo Baís adquiriu terras e gado, e é certo que fez fortuna também com seus negócios agropecuários. Baís passa a situar-se entre o sujeito progressista e o conservador patriarca, relação essa que se estendeu também a sua família, especialmente na educação de seus filhos. Essa sua postura ambígua nos permite pensar que os reflexos das transformações sociais recaíram sobre sua visão de mundo.

A história da família Baís e sua participação na política e na economia de Campo Grande estende-se até o século XX, momento de profundas transformações na sociedade brasileira. Esse período na história do Brasil aponta inúmeras discussões quanto às transformações sociais advindas da formação do capitalismo no país. A crise de 1929 foi um evento fundamental para algumas mudanças tanto no campo econômico quanto no político e social. A crise em si foi caracterizada pela decadência dos poderes do Estado e pelo fim das oligarquias. Nesse ínterim, no Brasil, destacamos a ascensão de Getúlio Vargas ao poder e, conseqüentemente, a formação de um novo governo e um novo sistema de administração pautado em uma forma de governo ditatorial.

Em especial, as décadas de 1920 e 1930 têm como forte característica alterações nas estruturas sociais e políticas que puseram fim à República Velha. Junto à crise, vieram as revoltas sociais, o desenvolvimento das camadas urbanas, reivindicações de militares e as divisões internas de setores das oligarquias nacionais que também foram responsáveis pelas transformações das estruturas sociais no país. A burguesia financeira, a classe média e o

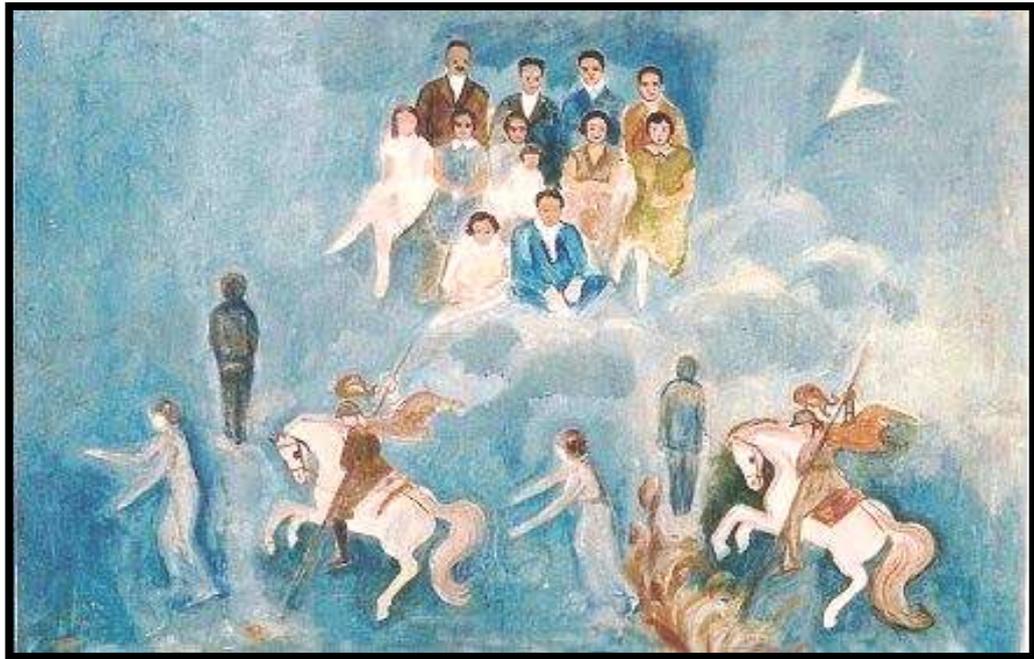
operariado na década de 1930 também contribuíram para a derrocada do poder das oligarquias agrárias (FONSECA, 1989: 53).

Também no período da República Velha, o sul de Mato Grosso tem sua economia baseada na pecuária, o que consequentemente atrai brasileiros de outras regiões, assim como estrangeiros interessados na indústria pastoril. O próprio processo de modernização e expansão da produção pastoril possibilitaram melhoras nas relações de comércio interno e externo, bem como a proximidade dos mercados consumidores. Todas essas transformações e a permanência de alguns modelos econômicos e sociais refletiram de forma decisiva nas famílias ricas de Mato Grosso, especialmente na família Baís.

A discussão acerca do coronelismo e das transformações sociais advindas do fim da República Velha presentes na sociedade brasileira e na região sul do antigo Mato Grosso⁴ está presente na obra de Lídia Baís, intitulada *Alegoria*. Desenvolvemos uma reflexão quanto às relações comerciais, o fortalecimento das elites e a sociedade diante das transformações da sociedade moderna a partir da leitura de sua pintura.

O próprio modelo coronelista e patriarcal que se mantinha na sociedade se contradizia com os avanços no campo social e as novas tecnologias que se instalavam nos centros urbanos. Podemos observar essas contradições na obra *Alegoria*.

⁴ Sobre as relações de poder e coronelismo em Mato Grosso, verificar: CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e Bandidos em Mato Grosso: 1889-1943*. 2. ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.



Alegoria
T. Lídia Baís
Óleo sem tela
50 x70 cm
Acervo: Marco
Fonte: IPHAN

As obras de Lídia Baís não são datadas, o que dificulta estabelecermos uma relação entre conteúdo e contexto. Acreditamos que esta obra tenha sido pintada nos idos dos anos 30, num momento posterior à morte de seu pai, já que a imagem de Bernardo Baís não se encontra representado na pintura nem na fotografia adiante e dona Amélia Alexandrina, como podemos observar, aparenta idade avançada.

Esta tela tem inspiração nas fotografias antigas, uma técnica utilizada pelos impressionistas quando da chegada da fotografia. Sendo a fotografia um contraponto da pintura nesse momento, logo essa técnica foi implantada na pintura. Os artistas desse movimento perceberam que a fotografia era uma forma de representar a realidade cotidiana mais apropriada que a pintura, portanto, os artistas plásticos readequaram a perspectiva desse tipo de produção. (SOUSA; 2005:101).

Ao observarmos a pintura, destacamos a sua família, que se encontra notória na parte superior da obra, uma posição comum nas fotografias da época. O primeiro plano dessa imagem é uma reprodução de uma fotografia de sua família.



Dr. Vespasiano e família Baís
Fonte: MARCO

Podemos interpretar essa pintura como um retrato de sua família, onde ela os coloca em nível superior e de destaque em relação aos demais sujeitos representados na parte inferior da composição. Sua família, inclusive ela mesma, está sentada sob algumas nuvens, ocupando um lugar como se estivessem no “Reino dos Céus”. Na parte inferior, destacamos dois homens estáticos olhando para aquela imagem ao céu, quase em posição de sentido como se estivessem paralisados diante da imagem acima. Homens a cavalo⁵ complementam a parte inferior da composição, representando, segundo Couto (2011), a imagem de São Jorge. No sincretismo religioso, São Jorge é associado a Ogum, orixá africano que simboliza o homem guerreiro:

Ogum, como personagem histórico, teria sido o filho mais velho de *Odùduà*, o fundador de Ifé. Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de Ará e a destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e possuiu-se da cidade de Irê,

⁵ Esses cavalheiros, segundo Couto são: “A anotação da pintora registra essa cena como resultado de um sonho, depois de ter orado a São Jorge, S. Gabriel, Santa Terezinha e Santo Antônio. Após os nomes dos santos consta um “etc” que não deixa dúvidas de que a lista é mais longa e variada. Pelo menos São Jorge e São Gabriel são lendas católicas presentes também nos rituais de umbanda e candomblé, equivalentes sincréticos dos orixás e outras entidades.” (COUTO, Alda Maria Quadros de. *Lídia Baís: Uma Pintora nos Territórios do Assombro*. São Paulo: Ed. Annablume, 2011. p. 85).

matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele mesmo o título de *Onûré*, “Rei de Irê”. Por razões que ignoramos, Ogum nunca teve direito a usar uma coroa (*adé*), feita com pequenas contas de vidro e ornada por franjas de miçangas, dissimulando o rosto, emblema de realeza para os iorubas. Foi autorizado a usar apenas um simples diadema, chamado *àkòró*, e isso lhe valeu ser saudado, até hoje, sob os nomes de *Ógúm Onûré* e *Ògúm Aláàkòró* inclusive no Novo Mundo, tanto no Brasil como em Cuba, pelos descendentes dos iorubas trazidos para esses lugares. (VERGER, 1981: 86).

É possível que essa imagem de São Jorge, traduzida de seu sonho, tenha o sentido de representar o guerreiro que, mesmo demonstrando valentia, força e coragem para enfrentar exércitos e derrubar cidades, não teve seus feitos reconhecidos. Não recebeu a coroa de realeza, assim como Lídia não recebeu reconhecimento pela sua arte em vida. Ogum era filho de *Odùdíà*, fundador de Ifé, ao passo que Lídia Baís era filha de Bernardo Franco Baís, um dos homens importantes na fundação de Campo Grande.

Há também na parte inferior da obra, entre as duas imagens de Ogum, duas mulheres caminhando vestindo camisolas longas. Elas parecem fugir em estado de tensão, pois suas cabeças estão viradas em direção à parte superior, olhando a família. Há fogo ao lado da imagem do cavaleiro à direita da imagem ao lado de uma das mulheres.

Podemos interpretar essa pintura como uma reflexão realizada pela artista quanto à posição de poder de sua família em Campo Grande. Essa obra reflete sobre um momento de transição para a modernidade; a sociedade não havia se transformado, as relações de poder se configuram a partir do momento em que as questões políticas ainda eram resolvidas com base no poder das elites. E, ao que nos parece, Lídia Baís representou sua família em um contexto de privilégio, inserida nas classes dominantes. Representou a si duas vezes, uma ao lado de sua família e outra como São Jorge, lutando pelo reconhecimento. Não podemos afirmar que a artista tinha profunda consciência das questões sociais, das divisões de classes, mas com base em sua biografia e em suas obras, podemos dizer que havia algum entendimento quanto às posições de poder determinadas pelas elites sociais. O próprio enfrentamento que se travou entre ela e sua família demonstram sua insatisfação quanto à permanência dos padrões sociais conservadores.



Família Baís
T. Lídia Baís
Óleo sem tela
67 x 100 cm
Acervo: Museu Lydia Baís/ Fundac
Fonte: IPHAN

Esta segunda composição a óleo também não é datada, mas imaginamos que tenha sido produzida na mesma época que a anterior, em razão de seu conteúdo e dos detalhes em fotografia.

Essa composição faz referência à genealogia da família: seus pais estão ao centro da imagem e representam a realeza familiar. Fazemos uma analogia à elite na qual sua família representava na sociedade campo-grandense.

Nos bustos inseridos em medalhões estão seus pais, Bernardo Baís e Amélia Alexandrina. Há bandeiras representando alguns países, o que interpretamos como suas origens familiares. Na parte superior a Bernardo Baís encontramos a bandeira da Itália ao lado da bandeira do Brasil, acreditamos ser uma referência à terra de origem de seu pai e o país no qual Baís escolheu para construir sua trajetória de vida, respectivamente.

Lídia Baís e os irmãos estão representados também em bustos em medalhões separadamente unidos apenas por uma espécie de faixa de cor verde, branco e vermelho como uma menção ao país de origem de seu pai, a Itália. Fora dessa faixa estão ao que tudo indica seus cunhados ao lado de suas respectivas esposas, mas não há uma ligação entre eles, em

razão desses dois sujeitos não estarem unidos pelas faixas verde, vermelha e branca. Acima de seus pais, está a imagem possivelmente de seu falecido irmão Aydano, estando ao lado dele anjos tocando instrumentos musicais. Na imagem de suas irmãs também há bandeiras de outras nacionalidades, sendo provável que a artista tenha desejado expressar as viagens empreendidas pelas mesmas no decorrer de suas vidas, nas escolas internas, nas viagens com seus pais e, posteriormente, com seus maridos.

No busto de Lúdia Baís, ela também usa as bandeiras de outras nacionalidades. Nela encontramos as bandeiras do Uruguai, Chile, México, França, Estados Unidos e Argentina. Ao lado esquerdo, podemos perceber um globo terrestre, imaginamos que pela sua trajetória a artista se coloca como uma mulher universal, a imagem nos diz que Lúdia Baís pertence ao mundo, entretanto, ela não desconsidera a universalidade de sua família.

Pensando essa obra como um conjunto de símbolos e signos, tomaremos de empréstimo as definições de Peirce quanto à relação de Signo e Explicação:

Um signo pode ter mais de um objeto. [...] O Signo e a Explicação em conjunto formam um outro Signo, e dado que a explicação será um Signo, ela provavelmente exigirá uma explicação adicional que, em conjunto com o já ampliado Signo, formará um Signo ainda mais amplo, e procedendo da mesma forma deveremos, ou deveríamos chegar a um Signo de si mesmo contendo sua própria explicação e as de todas as suas partes significantes; e, de acordo com essa explicação, cada uma dessas partes tem alguma outra parte como seu Objeto. Segundo essa colocação, todo Signo tem, real ou virtualmente, um preceito de explicação segundo o qual ele deve ser entendido como uma espécie de emanação, por assim dizer, de seu Objeto. (2010: 47).

Entendemos os signos utilizados por Lúdia Baís em suas obras como parte de um objeto, no caso da obra *Família Baís* seu objeto é a própria família. Mais uma vez temos a representação através de signos de sua família colocada em um nível de destaque. Nesse caso, nos parece que a questão aqui colocada está no nível intelectual e cultural. Lidia Baís via sua família como uma instituição de poder, assim como ela que também usufruiu do nome de sua família em alguns momentos de sua vida em especial como artista. Seus pais estão ao centro, representando o patriarca da família, ao mesmo tempo em que representa o poder local. A partir dos pais, configura-se o restante de sua família. Segundo Couto:

Em um dos catálogos montados pela pintora, esse quadro aparece com uma legenda, após título: Represento uma família universal. Essa necessidade de afirmar uma linhagem e ainda explicar-se até o esgotamento da obviedade é uma nota contundente em um processo de construção de identidade que parte do precário, se o referencial exigido for uma cultura esteticamente valorizada. Mas os componentes do poder financeiro e político, provincianos e coloniais, dão o tom, com força, apontando uma realidade irrecusável. (2011: 84).

Dessa maneira, podemos dizer que as composições de Lídia Baís traduzem a contradição que as sociedades modernas representam na região sul do antigo Mato Grosso. A artista destacou a relação do poder local, em ambas as composições. Podemos refletir, com base na obra, que em uma sociedade em vias de modernização os padrões das famílias tradicionais da época ainda mantinham-se em ascensão.

O modelo de famílias patriarcais e tradicionais foi traduzido por nós nas pinturas de Lídia Baís e entendemos que essas pinturas representam a história da família de Lídia. Seu pai foi muito influente no campo político e social na cidade de Campo Grande. Bernardo Baís fora responsável pela projeção do nome Baís na cidade, delineando, assim, essa relação patriarcal que permaneceu em sua família mesmo após sua morte.

A exemplo de sua influência no município, podemos citar sua indicação em 1880 para o cargo de primeiro Juiz de Paz da Freguesia de Campo Grande, demonstrando sua articulação com os políticos da região. Também foi o primeiro prefeito eleito de Campo Grande, não assumindo, todavia, nenhum dos cargos indicados. Tornou-se comerciante importante e muito rico, bem como proprietário de muitas fazendas. Boa parte dos produtos comercializados por Baís eram alimentícios e ele os levava para vários lugares, como Montevideú, no Uruguai, e Conceição, no Paraguai. Também desenvolveu uma relação comercial muito forte em Corumbá, já que nesta cidade abriu casa de comércio em sociedade com outro comerciante, denominando-se *Wanderlei, Baís & Cia*:

Os negócios estendem-se a Corumbá onde se associa com Wanderley, baiano, oficial da Marinha, e Alberto Gomes Moreira. Alugam casa no Porto e partem para a construção da sede própria. Comerciam com países vizinhos e com o Velho Mundo, através da Bacia do Prata. Como o frete é alto, adquirem na Suíça um vapor. Este vem carregado de material de construção e eles erguem, no Porto de Corumbá, um dos mais ricos e bonitos prédios do pitoresco conjunto de casario que

margeia o rio Paraguai, embelezando o cais da Cidade Branca. (MARTINS, 2000: 22).

Esta sociedade de Bernardo Franco Baís com o senhor Francisco Mariano Wanderley e Alberto Gomes Moreira rendeu-lhes bons negócios. O investimento no empreendimento foi grandioso. A construção do casario onde serviu de sede para a matriz da casa de comércio permitiu que seus negócios se estendessem para as cidades de Aquidauana e Campo Grande, facilitando, dessa forma, a permanência de Bernardo Baís na cidade de sua residência.

A obra do imóvel em Corumbá, onde serviu de sede da casa comercial *Wanderley, Baís & Cia*, teve um investimento grande por parte dos sócios. Além de adquirirem o prédio para a instalação da casa comercial, também adquiriram um vapor, rebocadores, entre outros materiais que facilitaram suas relações comerciais, abrindo margem para os negócios de importação e exportação, conforme mencionou Nelly Martins:

Nessa época os três sócios dispõem, além de um vapor, Iguatemi, de três grandes rebocadores e de nove chatas. Exploram então os ramos de importação, exportação, consignações, despachos, operações bancárias e de tudo o mais de que precisam. Faziam, diariamente, viagens para Assunção e Conceição, no Paraguai, e Montevideú, no Uruguai. Quando já possuem frota maior, um dos vapores vai a pique, causando grande prejuízo aos proprietários. [...] transfere sua cota na sociedade para seus companheiros de trabalho. Continua, porém, proprietário do majestoso prédio Wanderley e Baís. (2000: 22).

Todos esses investimentos no campo do comércio possibilitaram, inevitavelmente, a inserção de Baís na vida política da cidade de Campo Grande. Baís participou de alguns momentos de importância para a construção da cidade, bem como definiu, por vezes, os rumos políticos do município. O livro *Rua Velha*, do memorialista Paulo Coelho Machado, cita algumas ocasiões em que Bernardo Franco Baís esteve presente, bem como sua participação comercial na cidade de Campo Grande. Foi um dos primeiros comerciantes na região, junto com seu sócio e também sogro Manoel Joaquim de Carvalho:

As primeiras casas comerciais da Rua 26 de Agosto, foram à *venda* e a farmácia de Joaquim Vieira de Almeida, a loja do mineiro Felisberto Loureiro de Figueiredo, a casa comercial Baís e Carvalho, e ainda a casa “mui sortida” do uberabense Francisco Gomes Veado. O porto de Corumbá, nesse tempo, recebia enorme volume de mercadorias vindas do Rio de Janeiro, Montevideú, Buenos Aires, e ainda da Europa. Alguns

comerciantes de Miranda, como Geasone Rebuá, com seu barco a vapor Ligúria, e Vicente Anastácio, de Aquidauana, com o Elba, além de embarcações de menor porte, promoviam o abastecimento do sul do Estado, que tinha ainda como alternativa o uso de carretas e cargueiros para compra de artigos em Conceição, no Paraguai, e alguns vindos de Uberaba. (1990: 28).

O que consta é que Baís exerceu influência não somente no campo do comércio, mas sua participação nas decisões políticas de Campo Grande foi muito presente. A título de exemplo, podemos citar a criação do cemitério, onde consta a ata transcrita também na obra de Paulo Coelho Machado:

Aos vinte e um dias do MS de Novembro do ano de Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1887, nesta povoação de Santo Antônio de Campo Grande, reunidos os cidadãos Vicente Ferreira da Silva, Filadelfo de Campos Machado, Joaquim Vieira d'Almeida, Possidônio Vieira d'Almeida, José Martins Cardozo e Bernardo Baís, resolveram e de comum acordo combinaram em promover uma subscrição para com o resultado ser feito um novo cemitério em lugar conveniente, visto ser o actual (*sic*) não so insuficiente pelo tamanho e construção como por estar collocado (*sic*) muito próximo do povoado. (1998: 28).

Devido à influência de Baís na política, no comércio local e, especialmente por ser a família Baís uma família de alto poder aquisitivo, essas questões refletiram diretamente na formação dos filhos. Bernardo Franco Baís investiu de forma sistemática na educação dos seus:

As crianças do povoado aprendem as primeiras letras com o Mestre Benfica que aqui lecionou desde 1895. [...] Os filhos de Baís são alfabetizados por Benfica. Depois vão para novos centros para continuar os estudos. Em uma de suas viagens a Assunção, bom centro de cultura na época, Bernardo Baís leva as filhas e as coloca internas em colégio de freiras salesianas, onde recebem esmerada educação. Júlio e Orpheu, os primeiros filhos rapazes, estudam em Canoas – RS, na Suíça e na Inglaterra. Em Londres freqüentam o mesmo colégio e a mesma classe do Príncipe de Gales. Amélio e Bernardo, dos homens os mais moços, estudam em São Paulo e Piracicaba: o primeiro, engenharia e, o segundo, agronomia. (MARTINS, 2000: 21).

Baís permitiu a sua família o conhecimento de uma sociedade em tempos de mudanças. Não só os filhos dele, mas sua esposa, Amélia Alexandrina, por algum período de

seu casamento até o nascimento de seus filhos, pôde acompanhar o marido e a família nas viagens empreendidas no Brasil e na Europa, o que segundo Nelly Martins refletiu na criação dos filhos:

Nas primeiras viagens, logo depois de casada, Amélia Alexandrina, jovem e com poucos filhos, o acompanha, para maior comodidade de ambos. É uma viagem pitoresca, com cabra leiteira, caixas de temperos, ovos, etc.; há interesse em boa alimentação. Quando Amélia torna-se mais adulta, decidem que ela permaneceria em Campo Grande, para maior conforto seu. Bernardo Baís esteve várias vezes na Europa com a família, mesmo porque esse é outro centro em que ele abastecia sua casa de comércio. Para aculturar a família, passa temporada na Suíça e, em outra viagem, aluga chácara em Lucca, próxima da muralha que cerca a cidade. Sobre esta, as crianças correm e brincam. (2000: 22).

Em 1913, Bernardo Baís iniciou a construção do segundo sobrado do contexto urbano de Campo Grande. Essa obra destacou-se por ser considerada moderna para os padrões da época e pelo material bastante caro vindo da Europa. Foi edificado em alvenaria, com argamassa de saibro, cal e areia, coberto originalmente com telhas de ardósia, material esse importado da Itália. O autor do projeto foi o engenheiro João Pandiá Calógeras.⁶ A obra foi concluída em 1918 e passou a ser moradia da família. Era um pequeno sítio construído em arquitetura moderna, bem ao centro da cidade. Bernardo mantinha a casa com muitos empregados e até mesmo com descendentes escravos, segundo relata Nelly Martins: “Várias cozinheiras e cozinheiros passaram pelo sobradão. Escravas lá continuavam pelo bom trato recebido. Siá Jovita, filha de escravo de Manoel Joaquim de Carvalho, era a cozinheira que conheci” (2003:46).

Conforme consta em sua biografia, Bernardo Baís teve uma morte trágica. Em 1938, aos 77 anos de idade, já com a saúde bastante debilitada e com graves problemas de surdez, foi atropelado pelo trem da Noroeste que tinha como trajeto a rua que passava em frente ao casarão onde foi sua residência. De acordo com Nelly Martins:

Absorto no seu mundo interior, na manhã de 19 de agosto de 1938, ele deixa sua casa em direção à casa dos filhos, que moram no início da Rua 15 de novembro. Nessa rua tenta

⁶ Informações extraídas do Centro de Informações Turísticas e Cultural da Capital do Ecoturismo, Campo Grande, MS. S/d.

atravessar os trilhos da Noroeste, quando é colhido pela locomotiva que seguia para São Paulo. Depôs o maquinista que ao vê-lo, procurou frear a máquina, que apitou com insistência. [...] É colhido pelo trem e tem o crânio fraturado. Permanece em coma umas 30 horas. (2000: 26).

Já com idade avançada e um pouco doente, antes de ser atingido pelo trem, Bernardo Baís iniciou a obra de um sobrado na rua XV de Novembro com a Rua do Padre. Essa construção teve início em razão do sobradão parecer-lhe muito amplo para Lúdia Baís e sua mãe, Amélia Alexandrina, administrarem sozinhas no caso de sua ausência. O sobrado localizava-se perto da casa de seus outros filhos, facilitando o cuidado de Lúdia e sua mãe na ausência de Baís. Sua morte chegou antes da conclusão da obra. Logo que Bernardo Baís faleceu e a obra concluiu-se, mãe e filha se mudaram para o sobrado, Lúdia permaneceu morando com Amélia Alexandrina por algum tempo e ficou sobre sua responsabilidade a administração da casa. Nesse período, Lúdia Baís já definia seu modo de vida, e sua mãe tentava acompanhar seu ritmo. A artista tinha uma rotina direcionada para suas produções, acordava e fazia suas refeições na hora que bem lhe conviesse, passava noites inteiras pintando ou compondo músicas em seu piano. Esse ritmo de vida considerado desregrado para a mãe de Lúdia contribuiu para que Amélia Alexandrina mudasse de vez para casa de sua outra filha e genro, Wilson Barbosa Martins. A partir desse momento, Lúdia Baís passa a viver sozinha no sobrado e lá permaneceu até seus últimos dias, vindo a óbito em 19 de outubro de 1985.

1.2 DA VIDA A MORTE: SERÁ QUE O TEMPO REALMENTE PASSA?

“Conviver com quem nesta terra, onde ser artista plástica é pecado? Fazer o quê nesta aldeia?” (MARTINS; 2003: 104). Assim era o pensamento da artista em relação ao lugar em que viveu. Nasceu em 22 de abril de 1900, na cidade de Campo Grande, no sul do antigo Estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul. Faleceu em 19 de outubro de 1985, na cidade de Campo Grande.

Sua vida foi marcada por uma sucessão de mudanças, transformações, confrontos de mentalidades e tomadas de decisões, principalmente mudanças dela própria como mulher e artista reprimida por uma sociedade que não soube compreender sua arte e sua religião. O sentimento da artista quanto ao lugar em que viveu era latente em seu pensamento, já que ela

sentia-se intelectualmente privilegiada em relação à mentalidade campo-grandense, desenvolveu um sentimento de superioridade em relação ao lugar onde viveu:

[...] preciso descansar e vai ao piano fazer músicas, é pena que quasi (*sic*) tôdas as músicas não estejam gravadas, pois o lugar onde a mesma mora não há luz elétrica, e nem é lugar para uma criatura dotada de dons que ela tem: pois em outro lugar, estou certo que ela já teria sido útil há muita gente, culta, pois suas idéias são de aproveitamento mostrando o seu alto grau de cultura espiritual e material, originalíssimo: eis aí onde a massa não entende. [...] (TRINDADE; s/d: 8)⁷.

Lídia Baís sofreu por não sentir-se pertencente ao lugar onde morava. Esse sentimento de não pertencimento provavelmente a fez dividir-se em ser ela mesma, portanto, definir sua própria identidade a partir de seus critérios, ou ser o outro, deixar sua identidade ser definida a partir de padrões determinados de fora para dentro. O sentimento de não pertencimento vem da própria visão que tinha dela mesma e do lugar onde morava. Ao sentir-se diferente de tudo o que estava a sua volta, provavelmente desenvolveu em si uma necessidade de não estar naquele lugar, como se algo nela a fizesse diferente da realidade a qual pertencia. Zygmunt Bauman, ao refletir sobre a construção das identidades individuais e nacionais, aponta-nos para uma direção bastante esclarecedora quanto à necessidade de pertencer e como os espaços de pertencimento ao longo do tempo vêm se modificando:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. [...] identificar-se com... significa dar um abrigo a um destino desconhecido que não se pode influenciar, muito menos controlar. [...] Lugares em que o sentimento de pertencimento era tradicionalmente investido (trabalho, família, vizinhança) são indisponíveis ou indignos de confiança, de modo que é improvável que façam calar a sede por convívio ou aplaquem o medo da solidão e do abandono. (2004; 36-37).

⁷ Este texto foi extraído do livro escrito pela própria Lídia Baís, e posteriormente publicado. Lídia Baís usou o pseudônimo de Maria Tereza Trindade, nome recebido após ingressar na Ordem Franciscana.

Com base nas reflexões de Bauman, podemos compreender o sentimento de não pertencimento de Lídia Baís no sentido de perceber que seu sentimento de superioridade em relação ao lugar onde morava talvez viesse do sentimento de insegurança oriundos da ausência da família (MARTINS; 2003: 74). Ao não identificar-se com seu lugar de origem é possível que o medo do abandono e da solidão tenham feito Lídia Baís criar mecanismos de defesa, como sua clausura e seu isolamento social. Essa dicotomia em sua vida gerou evidentemente uma crise de identidade.

Seu comportamento infantil e a dificuldade em amadurecer agravaram suas dificuldades em relação à formação de sua identidade, o que fez de seu sentimento de pertencimento uma condição sem alternativa. Ela teve, portanto, que estar em um lugar no qual não se sentia parte. Viver em Campo Grande para Lídia Baís talvez tenha sido como viver, parafraseando Bauman, em uma espécie de “gueto involuntário” (2004: 40). É como se fosse um lugar no qual ela estaria confinada, um lugar no qual não lhe era permitido sair, desenvolvendo um sentimento de exclusão de qualquer outro lugar. Esse sentimento se reflete nas tentativas frustradas de fuga e paradoxalmente em sua posterior clausura voluntária (MARTINS; 2003: 75), que por fim teve um sentido simbólico de libertação.

A artista viveu dois polos muito distintos em sua vida. Viajou pelo mundo e pôde conhecer outras possibilidades, construindo dessa forma parte de sua identidade. Por outro lado, teve negado por sua família e, especialmente pela própria sociedade, o direito de escolher quem de fato seria. Nesse contexto, pensamos nas contribuições de Michelle Perrot, quando discute a questão do silêncio irrompido às mulheres, o silêncio e a invisibilidade que a própria história legou a elas (2008: 16). No caso de Lídia Baís, o silêncio e a invisibilidade refletiram na construção de sua identidade e ao longo de sua vida foram-lhe conferidos alguns adjetivos que de certa forma a deixaram estigmatizada pelo tempo.

O sentimento de não pertencer ao lugar em que viveu acompanhou Lídia Baís desde sua infância, quando sua família insistia em levá-la para estudar em escolas internas quando, segundo ela própria, o que desejava era estar em casa, especialmente em ocasiões em que se encontrava enferma. (TRINDADE; s/d: 12).

Lídia Baís, foi levada pelo pai para estudar em colégio salesiano em Assunção no Paraguai e junto com ela foram também às irmãs Ida e Celina. A partir desse momento, inicia-se a peregrinação da artista em diversas escolas internas, já que durante muito tempo ela

estudou em diferentes internatos no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. (TRINDADE; s/d: 13-14).

Aos sete anos de idade, Lúdia vai para o Rio Grande do Sul para estudar em um colégio de freiras, vivendo por lá até os nove anos de idade. Aos dez anos, a família viajou para Itália, mais especificamente para a cidade de Luca, local de origem de Bernardo Franco Baís. Este leva Lúdia e suas irmãs para estudarem fora do país com o intuito de aprimorar a formação de suas filhas. Ainda neste mesmo ano retornam ao Brasil. Lúdia Baís vai estudar em escola no Rio de Janeiro, onde permanece por apenas sete meses, mudando de escolas sucessivamente. (MARTINS; 2003: 67-69). A partir de então, Lúdia Baís sentiu-se profundamente oprimida e abandonada pela família quando dessas internações. É possível que Lúdia Baís não tenha entendido o investimento em sua educação, considerando que para as famílias de poder aquisitivo na época era uma prática comum matricular seus filhos em escolas internas para aprimorar sua formação escolar.

A educação escolar para as mulheres sempre teve um sentido muito restrito no que se refere a sua funcionalidade. Lúdia Baís representou a incompreensão da uma sociedade fortemente marcada pela moral cristã, o que refletiu nas suas contradições quanto sua vida privada e sua vida pública enquanto artista e posteriormente como uma artista que buscou nos estudos de religião respostas para suas inquietações. Sobre a educação às mulheres, Michelle Perrot reflete sobre a funcionalidade dessa educação:

É preciso, pois, educar as, meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo, comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-los. (2008: 93).

Mais tarde, como observamos em Perrot, houve algumas modificações nas relações de ensino para mulheres. A partir do século XX, elas passam a ocupar lugar nas universidades, já pensando em uma carreira profissional. Ainda na segunda metade do século XIX, a educação às mulheres tinha como pilar a família e a religião. O ensino das artes e do entretenimento também é fornecido às mulheres nesse período. Ao que tudo indica a preocupação de Bernardo Baís em relação à formação escolar não só de Lúdia Baís, mas também de suas

irmãs, encontra-se nessa perspectiva de educar, não instruir. Essa percepção de educação por parte de seu pai refletiu em seu comportamento diante da insistência de deixá-la como interna nas escolas onde estudou.

Durante o tempo em que esteve fora de casa, a artista apresentou sérios problemas de saúde. Ocorriam muitas vezes por vontade própria. Segundo Nelly Martins, Lídia Baís expunha-se ao frio, deitava-se no chão do banheiro para contrair fortes resfriados e adoecer gravemente. (2003: 74). Dessa forma forçava seu pai a levá-la de volta para casa, sendo esse o meio que a artista encontrou de chamar atenção para a sua carência. Por vezes, esse comportamento funcionou como esperava. Realizou alguns tratamentos em casa e por algum tempo permaneceu longe das escolas nas quais não gostava de estar:

Lídia havia sido curada do ouvido, porém era fraquinha, raquítica e 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, depois de uns tratamentos, pois tomou o que as irmãs lhe deram a mando do médico [...] Atacou-lhe os rins, depois seu pai removeu-a para um colégio em Itú, onde ela não gostava em absoluto, era lugar também muito frio e Lídia propensa a resfriados por causa talvez do seu estado geral de saúde, sem cuidado necessário, era uma criança raquítica, desanimada, calada e começou a fazer de mais doente do que realmente era, não comia para ver se alguém se compadecia dela, e escrevia a respeito de sua saúde ao pai, a fim de retirá-la dali, mas 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; s/d: 13).

Lídia sentiu-se abandonada de uma forma tão profunda que foi capaz de causar sua própria dor, como uma tentativa de autodestruição, ou ainda, uma tentativa desesperada de ter para si a atenção de seu pai. Talvez inconscientemente tenha desenvolvido um desejo de ser aceita, amada e protegida por Bernardo Baís. Esse comportamento desenvolveu em Lídia certo infantilismo, o que a fez parecer sempre uma menina durante boa parte de sua vida. É possível observar que no discurso desenvolvido pela artista, a mesma constrói uma trama sobre si mesma, algo bastante dramático que envolve seu sentimento de abandono e sua relação com a família, em especial com seu pai.

Essa narrativa dramática de Lúdia nos permite entender que a formação cristã e escolar conferida às filhas de Bernardo Baís, se contrapôs com as perspectivas da pintora. Embora as questões de religião tenham sido temas recorrentes em sua vida e em parte em sua obra entendemos que a religião e a formação recebida contribuíram, ao contrário do que ela própria esperava, para se tornar cada vez mais dependente de sua família, e, sobretudo de seu pai. A religião e a clausura foram duas questões muito antagônicas em sua vida. Na religião, embora tenha estudado várias delas, escolheu a Católica Apostólica Romana. Entendemos essa escolha como um meio de satisfazer as vontades de seu pai, e, assim, ter sua aprovação. Acreditava que na religião encontraria sua verdadeira liberdade, mas não observou que ao seguir os preceitos religiosos de sua família estava cada vez mais presa a tudo o que se opôs durante toda sua vida. Isolar-se socialmente a fez verdadeiramente livre, inclusive talvez de seu próprio pai, ou melhor, do sentimento de abandono que desenvolveu ao longo da vida.

Seu pequeno livro escrito em terceira pessoa, e assinado pelo pseudônimo de Maria Tereza Trindade revelou em parte seu pensamento sobre sua família e sua condição como mulher e artista. Observamos que não há como comprovar que sua narrativa tenha uma relação com a verdade. O livro talvez tenha sido produzido e pensado como um meio da artista reafirmar seu papel de vítima, eximindo-se de suas responsabilidades enquanto uma mulher adulta e madura. Considerando a condição feminina nos séculos passados, a mulher artista e escritora enfrentava uma situação difícil. A escrita da mulher era quase sempre restrita ao privado, às correspondências, aos diários. As habilidades femininas eram quase todas subjugadas pelo universo masculino. A elas, cabiam atividades secundárias e muito específicas. (PERROT; 2008:97).

O livro que Lúdia escreveu era como um diário pronto para ser lido por outros, como uma denúncia de si mesma. Uma das leituras possíveis de serem feitas  o fato de desejar colocar-se como vítima, o que acreditamos ser uma atitude normal a quem escreve algo desejando que outro o interprete. A escrita de si mesma nos remete a uma reflexão de que seu comportamento diante das adversidades das quais exalta em sua obra era de um comportamento intenso, porém infantil. Esta pequena obra nos revelou algumas de suas particularidades, por vezes muito íntimas, como se ela desejasse que o leitor adentrasse no seu eu interior e buscasse em suas palavras um pedido de atenção, em outros recaía no óbvio. Seu modo de escrever, em terceira pessoa eximiu sua responsabilidade do que revelavam suas palavras, como se aquele pedido de atenção não partisse dela própria. É um meio também da

artista mulher criar mecanismos de resistência em um espaço social que ainda tinha uma visão da mulher de dependência e submissão.

Entre as particularidades da escrita de Lúdia Baís, observamos a partir da análise da narrativa, um ritmo acelerado, parágrafos inteiros escritos sem ponto final, dando um compasso e um ritmo na leitura que nos remete a uma angústia sem fim. Sua escrita se mostra um tanto depressiva. Lúdia Baís fez uma análise íntima detalhada de si própria, a obra passa a ser um documento psicológico, mas que nos faz questionar até que momento há verdades em suas palavras. Os recursos estilísticos utilizados pela artista para expressar seu pensamento íntimo perpassam pela sua capacidade de ser sóbria, irônica, verdadeira, sarcástica, bem como manipuladora.

Outros acontecimentos muito peculiares marcaram a personalidade da artista, como quando escolheu 1910 como o ano oficial de seu nascimento. Segundo consta, Lúdia Baís sempre teve alguns bons argumentos para justificar sua dificuldade com o “envelhecer”. Ao refletir sobre esse comportamento, observamos que sua vontade de manter-se infantil foi um recurso utilizado por Lúdia para obter a atenção da família, mais especialmente de seu pai. Seu medo de enfrentar as responsabilidades, naturais a uma mulher adulta, acabava sendo camuflados por sua imagem de criança, por suas atitudes de enfrentamento com as quais se contrapunha à obediência devida ao pai. Foi possível perceber essas peculiaridades tanto na análise de suas fotografias como em suas obras de arte, primeiro em razão de ambas não serem datadas, o que dificulta realizar uma cronologia na sua produção artística, e, segundo, pela própria biografia.

Ao analisar algumas fotografias, foi possível pensar a trajetória de Lúdia Baís por meio do que Barthes chamou de saber etnológico:

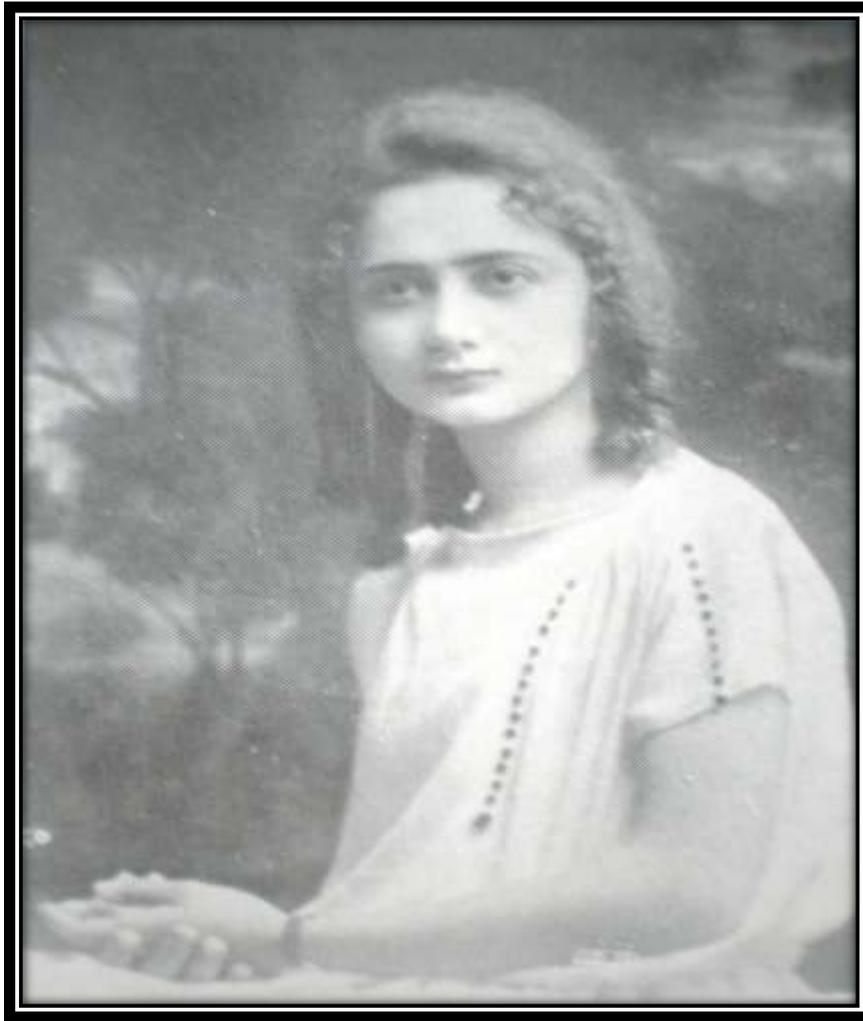
Como a fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada), ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar de descrição à reflexão, ela fornece de imediato esses detalhes que constituem o próprio material do saber etnológico. (1984: 49).

Quando utilizamos a fotografia com esse saber etnológico, podemos chegar a detalhes que o texto escrito não teria alcance. Detalhes que podem e vão contribuir para pensar uma época, por exemplo. De acordo com Barthes, esse saber etnológico nos permite perceber

através da imagem alguns elementos que despertam no eu de quem observa um desejo de compreender, de ir além:

Posso descer mais ainda no detalhe, observar que muitos homens fotografados por Nadar tenham unhas compridas: pergunta etnográfica: como se usavam as unhas em tal ou tal época? Isso a Fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber, fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo pois há um “eu” que gosta de saber que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. (1984: 51).

Nesse sentido, as fotografias nos permitem observar alguns detalhes da personalidade da artista. O tema “idade” era como um tabu no qual ela manteve segredo durante toda sua vida. Não temos datas precisas quando da produção das fotografias. Apenas nos aproximamos de datas em razão da percepção do seu rosto, assim como de algumas transformações ao longo do tempo.



Lídia Baís
FONTE: Museu Baís

A fotografia acima nos parece de quando a artista ainda era jovem, talvez na fase da adolescência. Lídia Baís está usando roupas brancas, possivelmente um vestido. Seus cabelos estão soltos, porém cacheados. Seu semblante é sério, não esboça sorriso (imagem comum as fotos que tivemos acesso) ou felicidade em seu olhar. Suas mãos estão sob seu colo, numa típica postura das fotografias produzidas em estúdios.

A fotografia analisada com o saber etnológico nos permite uma reflexão quanto à imagem fotografada. Podemos desenvolver uma leitura do sujeito fotografado que não necessariamente seja ele próprio, mas uma linguagem que é produzida pela imagem e muitas vezes propositalmente:

A Fotografia, às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido em um espelho): um traço genético, o

pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente. [...] A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo. Mas essa verdade não é a do indivíduo, que permanece irreduzível; é a da linguagem. (BARTHES; 1984: 153)

Compreendemos que a fotografia não tem em síntese um compromisso com a verdade, considerando ainda que a imagem produzida pela máquina fotográfica é parte do que chamaremos de um ritual. O posicionamento do sujeito, a posição das mãos, da cabeça; a própria roupa escolhida não é a simulação de uma imagem? E sendo a produção fotográfica uma simulação não é também a produção de uma linguagem? Muitas vezes uma linguagem forjada, mas que transmite sem dúvidas um evento que de fato ocorreu e que teve uma intenção em existir.



Lídia Baís
FONTE: Museu Baís

Nessas fotografias, foi possível perceber detalhes em sua forma de vestir. Observamos as roupas brancas ou de tons claros, sempre com poucos detalhes, em conjunto com a forma de arrumar seus cabelos,⁸ criava uma estética que a deixava com um rosto mais jovem, praticamente infantil. Na primeira imagem, como já apontamos, nos parece que Lídia já era adolescente ao passo que na fotografia seguinte temos uma imagem da artista criança. Mesmo depois de moça Lídia manteve seus traços infantis. Essa infantilidade transmitida através da

⁸ Lídia Baís permaneceu com os cabelos curtos e com cachos definidos, adotou esse modo de arrumar os cabelos desde a infância até sua velhice. Essa informação nos foi possível através da leitura de trabalhos sobre a vida da artista, bem como a obra escrita por ela com o pseudônimo de Maria Tereza Trindade, pois, a partir de determinada idade, Lídia Baís não permitiu mais ser fotografada. Segundo Trindade: “As suas irmãs mais velhas gostavam de fazer nos seus cabelos penteados em caracóis, acostumaram-na a este penteado desde tenra idade, tornando-o característico de Lídia, até os nossos dias, fazendo-nos lembrar os tempos de Luiz XV: os invejosos sempre gostam de criticá-la pela falta de independência espiritual (igual o de Lídia)”. (TRINDADE, s/d, 5).

imagem é uma linguagem, forjada, na qual a própria artista ocupou-se em manter no decorrer de sua vida. Dedicou sua vida a ser percebida pelo pai e tudo o que fez nos leva a crer que teve a ver com sua relação familiar. Pierre Bourdieu, ao falar da dominação simbólica, exalta a questão do ser feminino como ser percebido:

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. A relação com o próprio corpo não se reduz a uma imagem do corpo, isto é, à representação subjetiva (*self image* ou *looking glass self*), associada a um determinado grau de *self-esteem* que um agente tem de seus efeitos sociais (de sua sedução, de seu charme etc) e que se constitui essencialmente a partir da representação objetiva do corpo, *feedback* reenviado pelos outros (pais e pares, etc). (2009: 79).

De modo intencional, a necessidade de ter uma imagem infantil externava a necessidade que tinha de sentir-se protegida em razão do descuido que ela própria diz ter sofrido na infância por parte da família. É possível que esse comportamento reflita a relação de dominação e dependência simbólica na qual vivia com seu pai. Bourdieu, ao discorrer sobre as mulheres, levanta uma questão importante quanto ao comportamento feminino em relação à dominação masculina, o que nos remete a uma reflexão da relação de dominação masculina simbólica que Lídia viveu com seu pai:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser esse é um ser percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa feminilidade muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. (2009: 82).

Lídia era uma mulher de hábitos simples e o fato de usar sempre os mesmos modelos de roupas chamava a atenção das pessoas que conviveram com ela. Essa artista não se

importava com os “modismos” da época, e, ao mesmo tempo em que era criticada por alguns, recebia admiração de outros:

O professor de Lúdia, Henrique Bernardelli, irmão de Rodolfo Bernardelli, ex-diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, sempre dizia a sua aluna Lúdia: gosto de você porque és conservadora, e não vives a acompanhar modas, como as outras, que não sabem o porque de tanta mudança de modas! [...] e as outras alunas muito ricas de Copacabana, ficavam a olhar a Lúdia na sua simplicidade e retraimento. (TRINDADE, s/d: 5).

Lúdia Baís não se enquadrava nesse padrão de moda, pouco ocupando-se em saber quais tendências estavam em evidência nesse momento e esse fato em especial a diferenciava das outras mulheres de seu convívio, pois a moda era para as poucas mulheres das classes abastadas e, mesmo Lúdia Baís pertencendo a essa elite, suas preocupações voltavam-se para os assuntos de arte e às questões de espírito.

Algumas mudanças no campo de gênero eram visíveis nessa época. Algumas famílias mantinham a figura do homem como o chefe da casa, o provedor que preservava as mulheres de sua família, ainda as tratando como pessoas frágeis, dóceis, submissas e obedientes aos afazeres matrimoniais e domésticos. Lúdia Baís conviveu com esse momento de transição do papel da mulher na sociedade moderna, precisou confrontar com o novo e a permanência dos padrões das famílias das sociedades tradicionais, postura essa que a artista teve que enfrentar diretamente em sua própria casa e família. Alexandra Kolontai, em sua obra *A nova mulher e a moral sexual*, denominou de celibatária a mulher que viveu esse tempo de transformação. O surgimento da mulher moderna em uma sociedade em transformação passou a assemelhar-se cada vez mais com os padrões masculinos:

A realidade capitalista contemporânea parece esforçar-se em criar um tipo de mulher que, pela formação de seu espírito, se encontra incomparavelmente mais próxima do homem do que da mulher do passado. Esse tipo de mulher é uma consequência natural e imutável da participação da mulher na corrente da vida econômica e social. O mundo capitalista só recebe as mulheres que souberam desprezar o tempo, as virtudes femininas e que assimilaram a filosofia da luta pela vida. Para as inadaptadas, isto é, para aquelas mulheres pertencentes ao tipo antigo, não há lugar nas fileiras dos hostes trabalhadores. Cria-se desta forma, uma espécie de seleção natural entre as mulheres das diversas camadas sociais. As fileiras de trabalhadoras são sempre formadas pelas mais fortes e resistentes, pelas mulheres de

espírito mais disciplinado. As de natureza frágil e passiva continuam fortemente vinculadas ao lar. (KOLONTAI, 2000: 18)

Os reflexos dessas mudanças encontram-se evidentes na história de Lídia Baís. Quando sua adolescência começou a revelar-se em seu corpo, tratou de permanecer escondida atrás de alguns subterfúgios criados por ela que contribuíam para negar sua maturidade. Bourdieu, ao discutir a construção social dos corpos, nos permite uma reflexão quanto à questão do poder simbólico exercido sobre os corpos femininos, sobretudo às questões sociais do corpo feminino:

Em um universo em que, como na sociedade cabila, a ordem da sexualidade não se constitui como tal, e no qual as diferenças sexuais permanecem imersas no conjunto das oposições que organizam todo o cosmos, os atributos e atos sexuais se vêem sobrecarregados de determinações antropológicas e cosmológicas. Ficamos, pois, condenados a equivocar-nos sobre sua significação profunda se os pensarmos segundo a categoria do sexual em si. A constituição da sexualidade enquanto tal (que encontra sua realização no erotismo) nos fez perder o senso da cosmologia sexualizada, que se enraíza em uma topologia sexual do corpo socializado, de seus movimentos e seus deslocamentos, imediatamente revestidos de significação social – o movimento para o alto sendo, por exemplo, associado ao masculino, como a ereção, ou a posição superior no ato sexual. (2009: 16).

A relação de Lídia Baís com o corpo não apresenta nada dessa ideia de corpo erótico ou sexualizado. Lídia Baís fez questão de manter, até onde há registros, uma aparência jovem. Ela media aproximadamente 1 metro e 48 centímetros de altura, sempre muito magra, os cabelos enrolados e as roupas claras contribuíam para preservar essa imagem. Segundo Nelly Martins:

[...] e continuou Lydia, agora uma adolescente a reclamar dos colégios pelos quais passava. Nesse tempo começava a tomar volume dentro de seu íntimo, um espírito indômito que se rebelava contra as normas do mundo que vivemos. Mundo que reservava só para os homens todos os privilégios. Não desejava ser adulta. Temia a cruz que teria que carregar sendo mulher. Sentiu-se, então, assustada quando percebeu que seu corpo adquiria formas. Como toda moça, os quadris se alargavam, a cintura se afinava e o busto ia tomando formas sob os vestidos livres. Longe de casa, um tanto aflita, arranhou tiras de tecido que usava amarradas sobre o busto, na tentativa de impedir que

ele se desenvolvesse. E como se algum estivesse atento às suas súplicas, seus seios foram sempre de menina. (2003: 76).

Esse e outros momentos em sua vida resultaram de muita insatisfação e brigas com seus irmãos. Quando Lídia Baís decide fugir para o Rio de Janeiro a fim de estudar na Escola de Belas Artes, ela conta com a ajuda de uma auxiliar de sua irmã, em São Paulo. Foge de madrugada sozinha e sem dinheiro. Em razão dessa atitude, todos os seus direitos em relação aos bens da família e, até mesmo a ajuda financeira que recebia de seu pai, foram cortados pelos seus irmãos (MARTINS; 2003:89). Enfrentou dificuldades financeiras a ponto de ficar sem dinheiro para sua própria alimentação diária, o que contribuiu para justificar seus longos jejuns espirituais. (TRINDADE; s/d: 6/7). Quando sua irmã percebeu que Lídia Baís planejava algum tipo de fuga a ameaçou com surras, dizendo que de lá ela não sairia, Lídia Baís a enfrentou e manteve seu plano. Três dias após a ameaça da irmã, Lídia foge por volta de três horas da manhã, deixando apenas uma carta endereçada a sua mãe pedindo-lhe perdão. (MARTINS; 2003:89).

Lídia Baís não tinha preparo para enfrentar sozinha o que a cidade grande tinha a lhe oferecer. Embora tenha vivido muito tempo longe de sua família, no período em que estudou em escolas internas ainda não tinha maturidade suficiente para compreender as tramas legítimas e complexas da cidade. É possível que Lídia Baís tenha criado em seu imaginário uma ideia de espaço urbano muito mítico, em relação a Campo Grande, lugar onde viveu. A cidade foi o lugar onde Lídia Baís escolheu para projetar sua arte e buscar respostas para suas inquietações religiosas. A questão da construção da imagem do espaço discutida por Certeau nos permite tomá-la de empréstimo para entender de que forma Lídia Baís pensava esse espaço:

Escapando as totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço geométrico ou geográfico das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de operações (maneiras de fazer), a uma outra especialidade (uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço) e uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível. (2008: 171).

Essa experiência antropológica, poética e mítica do espaço sugerida por Certeau, possivelmente permeou o momento em que esteve no Rio de Janeiro, estudando pintura na Escola de Belas Artes. Alguma coisa nesse espaço social que viveu despertou um desejo de permanência, um sentimento de pertencimento.

Logo que chegou ao Rio de Janeiro, seu irmão foi procurá-la, a pedido de seu pai, para que Lídia voltasse para casa. Ela recusou e teve todos os seus recursos financeiros cortados pelo irmão, que proibiu qualquer ajuda financeira de quem estivesse perto. Lídia Baís permaneceu por oito meses no Rio de Janeiro estudando pintura na Escola de Belas Artes com o Professor Henrique Bernardelli⁹. Nesse período, esteve muito doente, e contraiu muitas dívidas, além dos gastos que tinha nas aulas de pintura e piano. Procurou um advogado para orientá-la no que poderia fazer em relação aos bens da família, como imóveis e gados que já estavam em seu nome. Este a orientou a escrever uma carta depondo contra a família, alegando, sobretudo, abandono. Ela guardou a carta redigida pelo advogado e, anos mais tarde a rasgou nunca pondo em prática a orientação do advogado. (TRINDADE, s/d: 19).

Nesse momento, Lídia Baís morava na Associação das Moças Brasileiras. Por orientação de um médico da família, mudou-se para outro edifício, no prédio “Avelino dos Reis”, com uma colega que também naquela ocasião morava na “Associação das Moças Brasileiras”. Essa relação de amizade não durou muito, pois ambas tinham personalidades muito diferentes. A moça, de nome Iolanda, queria que Lídia Baís a acompanhasse em suas empreitadas noturnas, o que na ocasião desagradou a artista porquanto ela ocupava-se das suas aulas de pintura e piano, além de suas orações e estudos de religião. Por pouco tempo moraram juntas: a pedido de Lídia Baís, Iolanda foi retirada do apartamento e essa passou a morar sozinha e, cada vez mais endividada, pediu ajuda ao Dr. Jaime Vasconcelos:

O Dr. Jaime Vasconcelos, logo que Lídia alugou o apartamento no prédio Avelino dos Reis, apareceu lá e disse-lhe: você não poderá permanecer aqui sem dinheiro, vou lhe fornecer do meu bolso uns mil e quinhentos cruzeiros, pois é um crime se abandonar uma menina assim, você é de família rica, já tens bens, etc, etc. pois ele é advogado e naquele tempo era também

⁹ Sobre Henrique Bernardelli, segundo Nelly Martins: “Henrique Benardelli, 1857,1936. Mexicano, naturalizado brasileiro. Em 1889 ganhou medalha de bronze em exposição realizada em Paris. Em 1890 conquista a medalha de ouro em exposição na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio. Ainda jovem tentou desenvolver o liberalismo artístico encontrado por ele na Europa. Conseguiu dar impulso renovador à arte brasileira. Se não tivesse iniciado a carreira de professor teria se projetado no movimento de vanguarda de 1922. Como professor acabou se mantendo no caminho da pintura acadêmica que transmitia a seus alunos”. MARTINS, Nelly. *Dois Vidas*. Centro Editorial do Senado Federal, 2003. p. 91.

deputado, entende muito bem de leis. (Quando puderes disse-lhe ele, me pagarás, e fez Lúdia dar-lhe uma procuração e prometeu vender terras e o gadinho de Lúdia Assim Lúdia pode continuar ali mais algum tempo, estudava piano e religião em casa, pinturas em Copacabana com Henrique Bernardelli. Lúdia 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.(TRINDADE, s/d: 21).

Depois desse tempo, Lúdia Baís esteve internada em clínicas psiquiátricas em razão de seus longos jejuns e suas visões espirituais. Ela envolveu-se com religiões que difundiam a doutrina espírita, bem como cartomantes, videntes, seitas religiosas, que tentavam auxiliar nas questões espirituais. Após algum período internada nessas clínicas psiquiátricas, passou um período na casa do cunhado, Dr. Vespasiano Martins, em São Paulo. Ficou lá por volta de dois meses e retornou ao Rio de Janeiro para organizar sua primeira e única exposição de arte na Policlínica do Rio de Janeiro. Para a exposição contou com a ajuda do professor Henrique Bernardelli, o qual se encarregou de divulgar sua exposição. Também contou com a ajuda financeira de seu cunhado, Vespasiano Martins. Parte do dinheiro que seu cunhado lhe deu fora roubado no hotel onde se hospedava. Mesmo assim, a exposição durou dez dias.



Exposição de arte na Policlínica do Rio de Janeiro
FONTE: Museu Baís

Segundo consta no catálogo de fotografias do Arquivo público de Campo Grande (ARCA), na foto acima Lídia Baís está ladeada pelo escritor Povina Cavalcanti, o poeta Murilo Mendes¹⁰ e outras pessoas importantes do meio artístico carioca. Sua exposição foi realizada no ano de 1929. Entre as obras que Lídia Baís levou para a exposição, encontra-se o retrato de seu pai, desenhado pela artista.

Após essa primeira exposição, o poeta Murilo Mendes escreve¹¹ a ela na tentativa de apoiá-la em uma segunda exposição na qual pretendia realizar em São Paulo. Escreveu cartas de apresentação a Mário de Andrade e René de Castro, entretanto não há registros de que Lídia teve algum encontro ou respostas de algum deles.

Como a exposição em São Paulo não se realizou, Lídia Baís retornou para Campo Grande e voltou a morar com sua família no casarão onde se enclausurou. Começou a pintar painéis de composições nas paredes do sobrado e a ficar cada vez mais calada e debruçada nos estudos de religião. Existe uma lacuna em sua biografia quanto à reconciliação da artista com os irmãos. Sabe-se que voltou a morar com seus pais até a morte de Bernardo Baís, mas não encontramos indícios de que tenha ocorrido algum tipo de conversa conciliadora entre ela e os irmãos. Sobre sua volta a Campo Grande:

[...] Depois foi para Campo Grande para junto de sua família onde passava dias, meses, embebida em estudos religiosos e em cima de uma escada de pintor a fazer painéis de composições suas nas paredes do sobrado de seus pais. Seu pai mandou preparar para ela duas salas pintadas, as paredes a óleo, uma cor azul e a outra de cor rosa vivo, isto a pedido de sua filha Lídia. A sala era o quarto de Lídia, medindo 7X7 metros quadrados, com oito aberturas nessa sala, ela compôs painéis religiosos e intitulou “Sala Mística” e na outra sala do mesmo tamanho ou maior pintou alegorias importantes exprimindo uma infinidade

¹⁰ “Lídia Baís [...] conheceu Ismael Nery em Paris, em torno de 1927, durante uma viagem de aproximadamente um ano, incluindo alguns meses em Berlim e outras cidades europeias. Em 1929, aluna de Henrique Bernardelli, ela expôs na policlínica do Rio de Janeiro, onde recebeu a visita de Murilo Mendes, amigo de Ismael. Murilo não publicou suas considerações sobre a pintura de Lídia, mas manteve correspondência com a artista, durante alguns meses, de acordo com registros e documentos existentes. [...] O encontro ainda que breve, entre o crítico em formação (Murilo Mendes) e a pintora (Lídia Baís), deixa antever as diretrizes da crítica de arte muriliana, principalmente quanto ao enfoque religioso, ainda antes da sua chamada “reconversão” pública ao catolicismo. [...] A franqueza das observações de Murilo, nas cartas pode ter contribuído para que a carreira de Lídia não ultrapassasse os limites de sua cidade, numa espécie de exílio assumido, decorrente também de questões pessoais e familiares.” (COUTO, Alda Maria Quadros do. *Lídia Baís: Uma Pintora nos Territórios do Assombro*. São Paulo: Ed. Annablume, 2011. p. 33-38).

¹¹ Sobre as correspondências trocadas entre Lidia Baís e Murilo Mendes ver: COUTO, Alda Maria Quadros. *Lídia Baís: Uma Pintora nos Territórios do Assombro*. São Paulo: Annablume, 2011. No capítulo I e V desta obra a autora dedica-se em fazer uma análise acerca das correspondências de Lídia Baís e Murilo Mendes, detalhando inclusive a influência do poeta nas pinturas da artista.

de coisas bonitas, a esta sala Lúdia pois o nome de “Sala das Paixões”. Quando o seu pai a via pintar subida nas escadas perguntava: quem será que vale mais, você ou os seus irmãos? Lúdia se conservava calada, sorria apenas no alto da escada de avental inteiro branco com a palheta numa mão e os pincéis na outra. (TRINDADE, s/d: 23).

Ao todo, foram seis anos de interdição. Dessa forma, a família forçou a artista a voltar para casa. A família impôs a condição de um casamento forçado para que fosse dado fim à interdição. Seu casamento foi realizado apenas no civil, confirmando a hipótese de que a união só realizou-se para que Lúdia pudesse livrar-se da interdição. O casamento realizou-se em 1938 e durou apenas cinco dias, sendo oficialmente anulado no ano de 1940. De acordo com Trindade:

Para desmancharem essa interdição disseram que só se Lidia se casasse para ser tutelada novamente, foi preciso obrigar a Lúdia se casar em quinze dias, que ficou noiva e casaram-na com o Dr. Ary Ferreira de Vasconcelos (somente no civil), civilmente e ficou somente nos papéis, pois não combinaram porque não havia sido uma coisa feita por Deus, Lidia alegava que se consagrou a Deus em 1933, de maneira nenhuma podia ter esposo. Ele, o Dr. Ary maltratou-a muito em viagem de Campo Grande a São Paulo. Assim que chegaram em São Paulo Lúdia permaneceu junto a aquele que era para ser seu esposo apenas cinco dias, pois ele bebia e jogava sem medida. Logo Lidia fugiu dele e foi para a casa do seu cunhado Dr. Vespasiano Martins que 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 Lúdia com o Ary F. de Vasconcelos, ficando ambos solteiros, e Lidia na extensão da palavra porque não aceitou para marido o que era para ser, do jeito que casou se separou. (s/d: 25-26).

O casamento representava uma imposição social fortemente construída como um meio de dominação. Pierre Bourdieu analisa amplamente as estratégias de reprodução baseadas nos casamentos como uma via legítima de transferência de riqueza. Essa discussão nos permitiu refletir a relação de Lúdia Baís, sua família e o casamento forçado. Segundo Bourdieu:

Mas um outro fator determinante da perpetuação das diferenças é a permanência que a economia dos bens simbólicos (do qual o casamento é uma peça central) deve à sua autonomia relativa, que permite à dominação masculina nela perpetuar-se, acima das transformações dos modos de produção econômica; isto, com o

apoio permanente e explícito que a família, principal guardião do capital simbólico, recebe das Igrejas e do Direito. O exercício legítimo da sexualidade, embora possa parecer cada vez mais liberto da obrigação matrimonial, permanece ordenado e subordinado à transmissão do patrimônio, através do casamento, que continua sendo uma das vias legítimas da transferência da riqueza. (2009:115).

O casamento de Lídia Baís parece ter essa característica de transferência, mas não só de riqueza, sobretudo de responsabilidade. O casamento foi um meio de a família “livrar-se” do problema que era conviver com sua arte e, principalmente, com suas manifestações de espírito.

Após esse episódio, ainda houve tentativas por parte da artista em divulgar sua arte e trazer para Campo Grande, algo que considerava inédito no campo das artes na região. Em 1955, construiu o primeiro salão do Museu Baís em anexo à sua residência, criou um acervo de telas, fotografias, materiais que utilizava para pintar, entre outros. As visitas ao seu ateliê ocorriam com dias e horas determinados pela artista. Em 1958, escreve para o Sr. Adhemar de Barros, então prefeito de São Paulo, pedindo auxílio para instalar o Museu Baís em Campo Grande. Não há registros que ela tenha obtido algum tipo de resposta por parte do prefeito.



Lídia Baís no seu salão de arte.
Fonte: Museu Baís

Já mais adulta, expõe em fotografia alguns de seus trabalhos. Possivelmente essa fotografia foi tirada após sua exposição no Rio de Janeiro. Lídia Baís apresenta um pouco mais de idade, também não é datada o que dificulta detalharmos acerca do contexto da produção da imagem. Destacamos também sua forma de vestir, mais sóbria deixando de lado as roupas de cores claras que usara anteriormente.



Lídia Baís no seu atelier
FONTE: Museu Baís

Em ambas as fotos, a artista está trajando roupas escuras, saias com comprimento abaixo dos joelhos e, até mesmo sua pose, nos remete a uma ideia de maturidade. Essa transformação em sua aparência pode ter ocorrido em razão dos momentos que viveu fora de casa. As dificuldades financeiras e espirituais que enfrentou e as internações em clínicas psiquiátricas podem ter influenciado sua maneira de se mostrar ao outro com o passar do tempo. A linguagem agora expressa em sua imagem modifica o olhar do espectador quanto ao seu modo de estar presente no mundo. Sua clausura e o silêncio que a acompanhou até seus últimos dias foram a maneira que encontrou de libertar-se efetivamente. Dentre as coisas que Lídia Baís ocupou-se em pensar e estudar, a religião foi um fator marcante em sua vida e em sua arte. Algumas vivências foram reflexos de suas indagações e manifestações espirituais, sendo marcadas em sua história e em sua pintura o que mais lhe importava: as questões religiosas.

1.3. ENTRE A RAZÃO E O ESPÍRITO: ASPECTOS MÍTICO-RELIGIOSOS EM LÍDIA BAÍS

A religião na vida de Lídia Baís sempre foi tema recorrente. Sua busca espiritual foi constante e foi parte importante na sua trajetória de vida. Desde muito cedo, inclinou-se para as questões de espírito, tentou expressar a espiritualidade em suas obras, o que, segundo ela, não foram compreendidas:

Religião é coisa que mais eleva Lídia, muitos não crêm nela porque não observam as suas obras nem seu modo de viver. Ninguém é profeta de sua terra, dizia o próprio Senhor Jesus Cristo se referindo a ele mesmo, Pois os irmãos de Lídia são como os irmãos de Jesus Cristo, não crêm nela. (TRINDADE, s/d: 26).

Lídia Baís sempre se incomodou com a opinião das pessoas em relação ao seu comportamento. Achava que não era compreendida em razão da sua busca espiritual, de suas manifestações mediúnicas e suas previsões. Esse seu comportamento lhe custou muitas renúncias, um distanciamento de seus irmãos e algumas internações em clínicas psiquiátricas, além de um casamento forçado.

Empenhou-se em fazer de sua casa um ambiente que lembrasse a vida casta que levou. A casa em que viveu era um verdadeiro ateliê de arte, lá ela pintou suas telas, escreveu e compôs suas músicas, escreveu sobre filosofia, religião e política:

Parece incrível enquanto o vulgo bolorento se preocupa com sua vida, casta, somente própria dos “Santos”, ela se acha recolhida no seu museu de arte; que é o mesmo que um claustro; conforme já ouvi dizer por grandes psicólogos, é de fato um convento a casa de Lídia, onde tem música, pinturas, religião e vários outros assuntos. (TRINDADE, s/d: 07).

Família, empregados e sociedade não compreenderam a dimensão de sua espiritualidade. A artista sul-mato-grossense não se empenhou em administrar seus bens materiais, pois transcendia algumas convenções sociais. Acreditava que Deus administrava sua vida, e isso bastava para sua existência. Partes de seus bens foram doados aos pobres e empregados de sua casa, sempre alegava que sua arte bastava para sua sobrevivência:

[...] muitos de seus empregados ou auxiliares na gerência de seus bens, tem saído muito envergonhados, por não poderem compreender a maneira idealista de Lídia, pois ela é desprendida do que possui; cuida muito mais de compor música, quadros e escrever sobre filosofia e estudar as cousas de Deus, do que mesmo cuidar dos seus interesses matérias; ela sempre diz... não sou eu que dirijo o que é meu, mas sim Deus, e Jesus Cristo, que estão em mim. (TRINDADE, s/d: 07).

Ao eximir-se de suas responsabilidades tanto em sua vida pessoal quanto nas questões relacionadas aos seus bens, Lídia Baís de alguma forma transfere novamente suas responsabilidades a outrem, neste caso a Deus e Jesus Cristo. Como vimos anteriormente, a artista passou parte de sua vida travestindo-se de “menininha”, negou um casamento, fugiu de casa, procurou estudar e conhecer outras religiões. Utilizou-se desses recursos como forma de resistência ao abandono que dizia sentir em relação ao seu pai. O próprio sentimento de não pertencimento ao lugar onde seu pai construiu sua história de vida e sua fortuna foi também um meio de se fazer presente na vida dele. Muitas questões que envolvem sua vida dizem respeito à relação de conflito que ela e o senhor Bernardo Baís estabeleceram entre si.

Além de dedicar-se aos assuntos artísticos e filosóficos, mostrou-se uma mulher interessada nos acontecimentos sociais. Refletia sobre política e articulava suas ideias em relação às questões humanas com suas crenças espirituais. Em vários momentos de sua vida, ela realizou longos jejuns em busca de “limpeza espiritual”. Acreditava que certos sacrifícios eram necessários para alcançar sua espiritualidade e igualar-se aos santos. Também considerava o fato de muitas pessoas, em razão das guerras, morrerem em condições de fome e miséria:

[...] aprendemos a comer o que não gostamos, pois também aqui poderá haver uma Guerra iguais as da Europa e devemos sacrificar, um pouquinho, o paladar, afim de imitar um pouquinho o nosso pai seráfico, São Francisco de Assis, que misturava cinza na comida para não sentir nela sabor! Deus também gosta dum pouco de sacrifício espontâneo: saber dominar (um pouco) os instintos viciados é coisa muito útil a nossa vida e saúde: assim ouvi Lídia dizer várias vezes, e ela não só manda fazer como faz também. (TRINDADE, s/d: 08).

Embora Lídia Baís tenha vivido de forma casta, depois de algum tempo deixado de usufruir seus bens materiais, em dado momento desejou liberdade. Não suportou mais estudar em escolas de freiras, em internatos longe da família, queria ganhar o mundo, o qual já

conhecia nas inúmeras viagens que realizou. O fato de ter sido motivo de idas e vindas de seu pai aos colégios onde estudava em razão de sua saúde fraca causou certo desentendimento com seus irmãos. Esses não mais queriam deixar que o senhor Bernardo Baís atendesse suas vontades, não queriam mais que ela voltasse ao Rio de Janeiro para estudar na Escola de Belas Artes e no Conservatório. Por fim, seu pai cedeu ao seu pedido e decidiu que Lídia Baís voltaria com seu irmão Aydano quando do retorno de suas aulas. Uma semana após a decisão da viagem de Lídia com seu irmão para o Rio de Janeiro, Aydano fica gravemente doente. É nesse momento que Lídia Baís manifesta publicamente uma de suas “profecias”:

[...] Os outros irmãos de Lídia se revoltaram, Bernardo e Amélio, e disseram que Lídia não voltaria mais, porém aconteceu que Aydano uma semana depois caiu gravemente enfermo e foi desenganado pelos médicos, o seu pai desesperado contratou um trem especial e foi com toda a família para São Paulo em busca de recursos para o filho, Lídia também foi, no caminho que durou três dias e três noites de Campo Grande a São Paulo, o pai de Lídia perguntava a ela: não acha que o Aydano está melhor? E Lídia respondia: pai, vamos rezar para que ele chegue vivo! Pois ela já havia profetizado a morte do irmão antes de ser desenganado pelos médicos, mas os irmãos de Lídia não acreditavam nela. Tendo chegado a São Paulo o Aydano faleceu em vinte e quatro horas! Foi também uma desolação para todos, também para Lídia que tinha sido bastante ofendida, meses antes a espera de voltar para os seus estudos conforme seu pai vinha lhe prometendo há mais de sete meses que faria voltar com esse irmão, e agora acabava de morrer.(TRINDADE, s/d: 16).

Essa manifestação, que chamaremos de mediúncia¹², gerou um desentendimento com seus irmãos, seu pai nada falava quando o assunto era religião, e, principalmente, quando se tratava das manifestações espirituais de sua filha.

Durante muito tempo Lídia Baís empenhou-se em estudar sobre diversas manifestações religiosas, frequentou centros espíritas, cartomantes, videntes, seitas religiosas, ouvia vozes e encontrava-se fragilizada sentindo que era perseguida por maus espíritos. Isso a levou a realizar longos jejuns e quase sempre evitava sair de casa. Em um desses períodos em

¹² Mediunidade é uma faculdade inerente ao homem que permite a ele a percepção, em um grau qualquer, da influência dos espíritos. Não constitui privilégio exclusivo de uma ou outra pessoa, pois, sendo uma possibilidade orgânica, depende de um organismo mais ou menos sensitivo. [...] Alexandre Aksakof em 1890, empregou o termo mediunismo para designar o uso das faculdades mediúnicas. A prática de mediunismo não significa que haja prática de Espiritismo propriamente dita, visto que a mediunidade não é propriedade do Espiritismo. PALHANO JR., Lamartine. *Dicionário de Filosofia Espírita*. Rio de Janeiro: CELD, 1997. p.35.

que passou a ouvir vozes, Lídia Baís entrou em uma espécie de “transe universal” e, por aproximadamente trinta dias, passou a compor músicas no piano. Conforme consta em sua biografia, Lídia Baís era orientada por “vozes” para compor essas músicas:

Sempre ouço Lídia contar que caiu em transe Universal, e que muitas coisas lhe foram reveladas, como aos Santos; e diversas vezes ela pensava que já ia deixar a existência na terra, devido às maravilhas que lhe foram reveladas; principalmente os transes de música que duraram algumas vezes de vinte a trinta dias, sem parar, isso tudo devem ser palavras verídicas, porque ela tem as provas de seus dizeres nas suas obras!”Veja as obras e conhecereis o autor”! Não é assim?! Ninguém é profeta em sua terra falou Jesus Cristo! Lídia tem mais de cem quadros de sua autoria, e muitas das músicas de sua autoria estão em discos gravados por ela, compõem músicas quase todos os dias. (TRINDADE, s/d: 6-7)

Essas composições resultaram em 21 discos, com 52 músicas inéditas. Hoje esse material encontra-se no Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul (MIS). Não é possível saber se Lídia Baís escreveu partituras dessas composições, pois esse material não foi encontrado. Esse “Transe Universal” ocorreu no ano de 1953, aproximadamente, na época teve contato com um médium de um Centro Espírita do Rio de Janeiro que comunicou-lhe receber um espírito de um músico que tinha como guias Mozart e Beethoven. Para a composição dessas músicas recebeu o auxílio de um outro médium chamado Sr. Molina. Essas passagens na vida de Lídia Baís nos dizem que possivelmente durante algum período esteve em contato com as religiões espíritas, não só as de viés kardecistas¹³, mas talvez as religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda.

¹³ Sobre o Kardecismo: Pretender falar de “espiritismo” no Brasil implica imediatamente colocar-se sobre um terreno minado de ambiguidades, imprecisões e, sobretudo, de polissemias. O termo foi, muito provavelmente, introduzido em nosso país pelos seguidores da doutrina referenciada à figura de Allan Kardec (1804-1869), pseudônimo de um pedagogo francês, e exposta em uma série de publicações inauguradas em 1857, com *O Livro dos espíritos*. Alguns anos depois, propagandistas das novas ideias chegavam ao Brasil pelos portos de Salvador e do Rio de Janeiro. Hoje, elas são assumidas por um número de pessoas que chega à casa dos milhões, nomeiam práticas de vários tipos, centradas em torno da “mediunidade”, e mobilizam instituições de várias ordens, cujas células básicas são os centros espíritas. A palavra “espiritismo”, entretanto, não foi assumida apenas por esses adeptos, nem sempre foi utilizada para se referir especificamente a eles – apesar dos esforços e dos protestos recorrentes dos kardecistas. Podemos nos referir, em primeiro lugar, a um movimento de simplificação e generalização, que explica a aplicação de “espiritismo” a qualquer ideia ou prática que recorra à noção de “espíritos” e da sua intervenção no mundo cotidiano. Mais importantes, talvez, foram os movimentos de apropriação e ressemantização do termo, que deram origem a novos sistemas doutrinários e rituais, como é o caso do “espiritismo” do Centro Redentor, surgido na década de 1910 e depois rebatizado como Racionalismo Cristão, e do “espiritismo de Umbanda”, institucionalizado desta forma no final da década de 1930 e depois proclamado como religião genuinamente brasileira. GIUMBELLI, Emerson. Heresia, Doença, Crime ou

Na época em que esteve no Rio de Janeiro estudando pintura e piano, a Umbanda era bastante difundida nessa região. Posteriormente, a partir da década de 1950, essas religiões faziam parte da cultura nacional, em muitos Estados brasileiros. A Umbanda e o Candomblé já não eram mais religiões destinadas somente aos negros. Era, portanto, difundida como uma religião para todos, independentemente de cor, classe social ou origem geográfica (PRANDI, 1989: 1). Nesse contexto, podemos defender a ideia de que o fato de Lídia Baís ter percorrido diversas religiões, e que, em algum momento, é possível que ela tenha sido influenciada pelas ideias difundidas nessas religiões.

Em uma de suas obras, interpretamos algumas semelhanças com símbolos oriundos das religiões de matriz africana. Como a artista transitou em várias religiões na tentativa de encontrar respostas, achava-se responsável por responder e atender pedidos de todas elas. Entendia que as pessoas e as questões relacionadas a qualquer religião eram desígnios de Deus, por isso pesquisava sem descanso sobre esses assuntos.

Lídia Baís escreveu uma série de perguntas a si mesma. Respondeu algumas, para outras não encontrou respostas. Algumas dessas perguntas estavam relacionadas às questões espirituais, inclusive aos orixás e as relações dos santos católicos. Observamos que Lídia Baís entendia essas questões com base no sincretismo religioso, a mistura entre os santos católicos e os deuses africanos era um assunto que parecia claro para ela.

Acreditamos que Lídia Baís tinha conhecimento da parte teórica e científica desses assuntos. Muitas perguntas realizadas por ela mesma, nesse sentido, ficaram sem respostas. Havia uma curiosidade em entender essa relação entre os deuses africanos e o Deus católico. Reproduziremos algumas dessas perguntas, extraídas da obra de Nelly Martins:

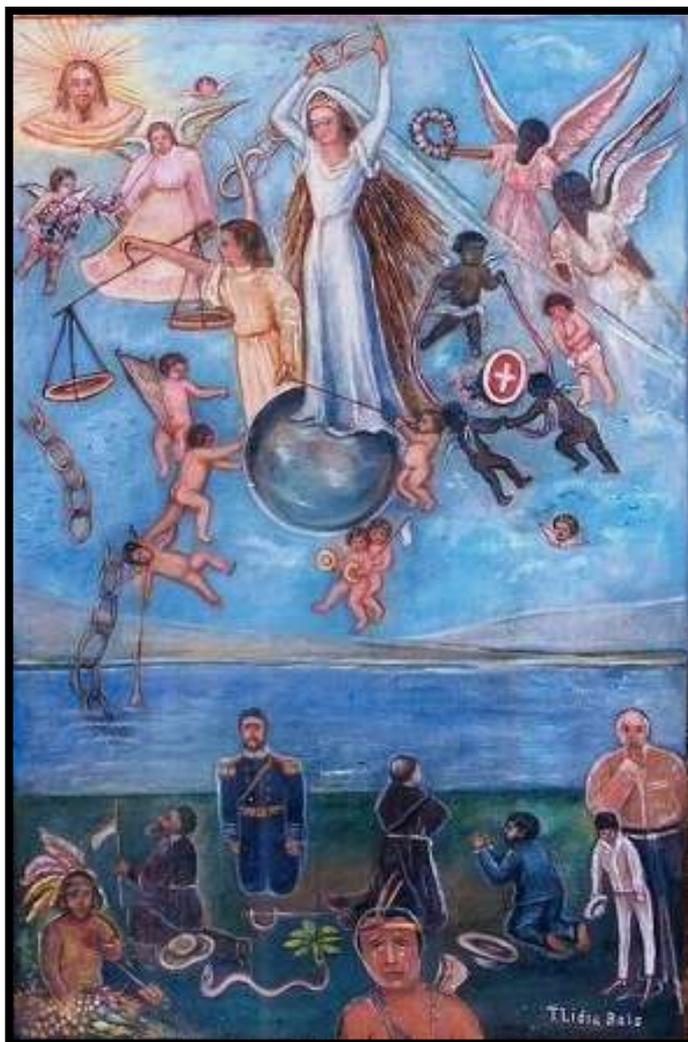
- P. E os Orixás estão só nas matas ou em todo lugar? Quem manda neles é o Ser Invisível, Deus?
R. São Deuses que estão em todos os elementos.
P. São Jorge é encantado?
P. Nossa Senhora. Ela nasceu sem o pecado original?
P. Onde mora nosso anjo da guarda; em uma estrela?
P. Toma forma de gente ou é uma sombra? (2003: 196).

Podemos observar que havia um entendimento sobre essas questões nas quais lhe inquietavam. Possivelmente essas inquietações se configuraram em sua arte. Em algumas de

Religião: O Espiritismo no Discurso de Médicos e Cientistas Sociais. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, 1997. v. 40, n. 2. Disponível em: < <http://www.scilo.br/pdf/ra/V40n2/3231.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2012.

suas pinturas encontramos elementos que se aproximam desses questionamentos quanto à existência de espíritos e orixás e a relação desses com a religião católica, configurando-se a ideia de sincretismo.

A obra *Alegoria Profética* nos traz alguns elementos que nos fazem pensar sobre seus questionamentos quanto às questões religiosas, especialmente quanto ao sincretismo religioso:



Alegoria Profética
T. Lídia Baís
Óleo sem tela
100 x 68 cm
Acervo: Marco
FONTE: IPHAN

Na pintura *Alegoria Profética* encontramos alguns elementos que podem expressar algum tipo de mensagem quanto à crença nos orixás. Considerando que a artista percorreu diversas religiões e empreendeu alguns estudos sobre elas, é possível que tenha utilizado de

sua arte para falar sobre esse assunto. Na obra da artista prevalecem céu e mar azuis, bem como a cor central da obra remete a uma ideia de mar, sendo que na crença dos orixás, Iemanjá é a Rainha do Mar:

Iemanjá é uma divindade muito popular no Brasil e em Cuba. Seu axé é assentado sobre pedras marinhas e conchas, guardadas numa porcelana azul. O sábado é o dia da semana que lhe é consagrado, juntamente com outras divindades femininas. Seus adeptos usam colares de contas de vidro transparentes e vestem-se de preferência, de azul claro. [...] Na dança, seus iaôs imitam o movimento das ondas, flexionando o corpo e executando curiosos movimentos com as mãos, levadas alternadamente à testa e à nuca. [...] Iemanjá segura um abano de metal branco e é saudada com gritos de “Odô Íyá” (“Mães do Rio”). [...] No Brasil, Iemanjá é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição. [...] é ligada às águas salgadas. (VERGER, 1981: 191-192).

Alguns traços ao fundo transmitem uma ideia de nuvens no céu, sendo que as religiões de matriz africana têm como pilares centrais de sua crença os elementos da natureza que aparecem em sua *Alegoria Profética* (terra, ar, água, fogo).

Outra característica forte presente na pintura de Lídia Baís é a mulher ao centro, que compõe a imagem principal da obra. Observamos que a mulher está com um longo vestido branco, cabelos também muito longos, soltos, há um adorno em sua cabeça de onde sai um véu, também longo. Iemanjá é também conhecida no Brasil como a “noiva do mar”, o que pode ter alguma associação entre a mulher pintada na obra de Lídia com o orixá. Algumas dessas questões são observadas nas perguntas realizadas por Lídia Baís:

P. Os espíritos que procuraram me enlouquecer estão afastados ou ainda pensam em me fazer mal?

P. Ensina-me a acender vela a Iansã, pôr um lenço novo com perfume, bater a cabeça e rezar sete Ave-Marias, sete Padre Nossos à Santa Bárbara para que mande Iansã me trazer dinheiro. Será bom?

P. Onde habita Exu Rei?

P. Ogum é São Jorge?

P. Changô é Deus do Trovão?

P. OS Orixás são espíritos que têm os dois sexos para quê? Eles procriam outros Orixás?

P. A sereia do mar o que é?

R. É mitologia, espírito elementar que vive nas águas. (MARTINS, 2003: 198).

Essas perguntas nos permitem acreditar que Lúdia Baís tinha conhecimento dos rituais das religiões de matriz africana, bem como tentava compreender como essas religiões se associavam ao cristianismo ou as doutrinas do catolicismo. A sereia do mar à qual ela se refere em suas perguntas possivelmente é Iemanjá e ela a entende como mitologia. Acreditamos que essa representação da relação dos orixás com o catolicismo está presente na sua obra, *Alegoria Profética* em especial. Há também uma associação do conteúdo de *Alegoria Profética* com a interpretação histórica do Apocalipse da *Bíblia*. Couto (2011), ao analisar essa obra, percebeu elementos bíblicos muito presentes na composição, mas há também de se perceber a junção do corpo místico e a associação do divino e humano:

Deve-se pensar também na interpretação histórica do Apocalipse como símbolo da vitória política do cristianismo, as calamidades como profecia da morte dos perseguidores, evocadas pela pintora para a sua própria história, no processo que leva às últimas consequências uma versão pessoal do dogma do corpo místico, através do qual as identidades divina e humana se fundem. (2011: 94).

Como a artista tinha conhecimento dos ritos e dos simbolismos das religiões de origem africana, e isso podemos observar pelas suas indagações, esse corpo místico e essa união entre divindade e humano pode ser uma tentativa de resposta as suas inquietações de caráter religioso. Ao pensarmos a questão do sincretismo religioso presente na obra, verificamos que há elementos que dialogam entre si. No plano superior da pintura, encontramos, além da mulher que associamos com Iemanjá, uma imagem ao canto esquerdo do rosto de Jesus Cristo pintado ao modelo católico-cristão. Na Umbanda, o filho de Deus é sincretizado com a entidade Oxalá¹⁴, que, para os umbandistas, está numa hierarquia superior aos Orixás.

A mulher na pintura está sobre uma esfera que parece um globo terrestre, com as mãos para cima como se estivesse arrebatando uma corrente que cai sobre o chão em pedaços, numa espécie de libertação. Segundo Verger, Iemanjá é um orixá feminino que anda em volta da cidade trazendo proteção aos seus filhos, libertando-os dos males que podem vir a acometê-los. Buscamos também outras semelhanças ou associações de Lúdia Baís com esse

¹⁴ Oxalá nome brasileiro de Obatalá, o orixá iorubá da criação da Humanidade, filho de Olorúm, Deus Supremo, o qual lhe delegou poderes para governar o mundo. É sincretizado com o Senhor do Bonfim (filho do Deus católico). Tem duas formas: a da mocidade, guerreiro cheio de vigor e nobreza, Oxaguiã, e a de velhice, cheia de bondade, figura nobre e curvada ao peso dos anos, apoiado em seu cajado (paxorô). [...] É o rei dos orixás e dos homens, o mais querido e respeitado dos deuses afro-brasileiros. CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed Forense Universitária, 1977. p. 210.

orixá, o arquétipo das filhas de Iemanjá é muito próximo das características de personalidade de Lídia Baís. Verger define o estereótipo das filhas de Iemanjá, destacando que:

As filhas de Iemanjá são voluntariosas, fortes, rigorosas, protetoras, altivas e, algumas vezes impetuosas e arrogantes; têm o sentido da hierarquia, fazem-se respeitar e são justas, mas formais; põem-se à prova as amigas que lhe são devotadas, custam muito a perdoar uma ofensa e, se a perdoam, não a esquecem jamais. Preocupam-se com os outros, são maternais e sérias. Sem possuírem a vaidade de Oxum, gostam do luxo, das fazendas azuis e vistosas, das jóias caras. Elas têm tendência à vida suntuosa mesmo se as possibilidades do cotidiano não lhes permitirem tal fausto. (VERGER, 1981: 194).

Exceto a parte em que as filhas de Iemanjá exibem luxo e gostam de joias caras, as demais características se assemelham muito com a personalidade de Lídia. Embora não tenha tido filhos, pois optou por uma vida casta, Lídia Baís parecia ter um espírito materno, gostava de ajudar as pessoas a ponto de doar seus bens aos pobres e necessitados, bem como aos seus empregados, doando até mesmo alguns terrenos herdados de seu pai (MARTINS, 2003: 157). Adotou como sua afilhada uma de suas empregadas que tempos mais tarde roubou um talão de cheques de Lídia e trocou várias folhas no mercado. Esse episódio marcou Lídia, o que a fez sofrer durante muito tempo com a traição de sua afilhada (MARTINS, 2003: 161). Portanto, esses episódios demonstram essa característica de justiça, solidariedade, entrega que aparecem também em Iemanjá.

Ainda nessa obra encontramos outros elementos que nos permitem pensar acerca do sincretismo religioso, bem como as contradições entre o que é sagrado; aquilo que se encontra no macrocosmo mítico na parte superior da composição e o que está no campo simbólico. E o que é mundano, o que se encontra no macrocosmo inferior da obra, o real. Além da mulher de vestido branco que identificamos com o Orixá Iemanjá na parte superior da composição ainda encontramos anjos brancos e negros rodeando a imagem da mulher. Os anjos na pintura foram representados com aspectos de crianças que na cultura das religiões afro brasileira são chamados de Erês¹⁵. Há outra mulher segurando uma balança semelhante à balança que representa a justiça.

¹⁵ Erês: Vibração infantil pertencente à corrente vibratória de um orixá. Cada iaô tem seu erê particular (correspondente ao orixá "dono da cabeça") que a acompanha na iniciação, auxiliando-a no aprendizado que deve fazer na camarinha, transmitindo oralmente as ordens e desejos do orixá (que não fala). É confundido, às vezes, com o orixá que seria filho de Xangô, talvez por incompreensão dos termos erê e xere. É também muito ligado

Como a questão da religião era assunto importante para Lúdia Baís, é possível que ela tenha se utilizado das cores e das imagens para ela própria entender e buscar respostas para suas inquietações religiosas.

Muitos acontecimentos de caráter espiritual fizeram parte da história de Lúdia Baís. Em certas ocasiões, Lúdia ousava interpretar sonhos e de alguma forma essas “previsões” tornavam-se realidade, como no episódio em que sua empregada teve um sonho e lhe contou. Ela o interpretou como prenúncio de algo ruim entre ela e seu procurador, Sr. Karol Norvotiny. Três meses após sua previsão, seu procurador vem a óbito e Lúdia Baís descobriu uma dívida grande que o mesmo havia deixado para ela.

Também não era somente por meio de “previsões” que manifestações espirituais rondavam o cotidiano de Lúdia Baís. Esta conta alguns episódios em que realizou alguns trabalhos de cura, como no caso de seu sobrinho Corsinho, filho de seu irmão Bernardo:

O menino Corsinho, filho de Bernardo, irmão de Lúdia, que morava na residência de seu pai Bernardo F. Baís, em Campo Grande, Mato Grosso, adoeceu de repente de uma congestão e já estava prestes a morrer com convulsão isto devia ter sido em 1933. Sua mãe estava inconsolável, chorando, o pequenino se retorcendo todo, Lúdia pegou o crucifixo e colocou-o nas mãos da mãe do pequeno, que chorava desesperadamente e falou-lhe em voz severa, tenha fé disse-lhe Lidia, e logo saiu para fora do quarto e foi fazer oração no terraço, em menos de quatro minutos o menino obrou e a convulsão se foi embora, logo ficou curado, o menino tão meigo e bonito! Hoje ele é um grande médico, Dr. Coriolano. Ninguém notou aquele milagre, mas Lidia notou e quer publicar, isto para que o público honre cada vez mais o nome do Santíssimo do Pai Celestial em Jesus Cristo. (TRINDADE, s/d: 35).

Outros episódios nesse mesmo sentido foram narrados pela artista, como uma necessidade de mostrar a força e fé espiritual que tinha. Durante sua jornada em busca de resposta, percorreu dez religiões e estudou muito sobre cada uma delas, acabou por escolher a Igreja Católica como sua religião para seguir até seus últimos dias. Segundo Trindade:

aos gêmeos (Ibêji) e, na Umbanda, é assimilado às crianças, espíritos infantis, também particulares de cada filho de santo, mas que tiveram vida terrena, embora aperfeiçoados. Transe de erê, transe suave, infantil, durante o qual o iaô, semi-inconsciente, toma atitudes de linguagens infantis. Estado intermediário entre a normalidade e o transe profundo. CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1977. p. 116.

Lídia 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 do que fundar outro. Seja boa franciscana que em qualquer tempo que queira encontrarás uma porta aberta em um dos conventos para recebê-la, depois que cumprir a sua missão, solta no mundo, pois já vives como uma freira, assim Lídia fez, há três anos entrou para a irmandade de São Francisco de Assim da ordem terceira, onde fez profissão de fé, e coube-lhe o nome de Irmã Trindade, 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, s/d: 39).

As questões de caráter espiritual estiveram muito presentes na vida de Lídia Baís, sendo um assunto que ela desejava um dia fosse divulgado, talvez como uma necessidade de contribuir, à sua maneira, para que as pessoas a entendessem minimamente, já que em sua vida isso lhe pareceu algo impossível. A artista sul-mato-grossense passou o restante de seus dias enclausurada em sua casa, sozinha como sempre foi, apegou-se em suas orações e, depois de algum tempo já velha e fraca, contou com a ajuda de alguns poucos familiares que iam visitá-la para medicá-la e cuidar da limpeza da casa. Ela faleceu em 19 de outubro de 1985, aos 85 anos de idade.

Ao fim, configurou-se sua metamorfose, e, como um inseto incapaz de reagir, morreu na solidão e deixou uma história e uma obra para que pudéssemos pensar o lugar e o espaço social em que viveu.

Non! Rien do Rien.
[Não! Absolutamente nada]
Non! Je Ne regrette rien.
[Não, eu não lamento nada.]
Ni Le bien qu'on m'a fait
[Nem o bem que me fizeram]
Ni Le mal
[Nem o mal]
Tout ça m'est bien égal!
[Isso tudo me é indiferente!]
Ces't payé
[Está pago]
Balaté!
[Varrido]
Oublié
[Esquecido]
Je me fous Du passe!
[Dane-se o passado!]
(Edith Piaf- Non, Je ne Regrette Rien)

CAPÍTULO II

ARTE, VIDA E METAMORFOSE: A SUBMERSÃO NA REALIDADE PICTÓRICA DE LÍDIA BAÍS

A trajetória de vida de Lídia Baís nos mostra a história de uma mulher que viveu em uma sociedade em transformação. Suas escolhas demandaram caminhos nem sempre sutis e o resultado dessas escolhas ou até mesmo a falta delas silenciaram voluntaria e às vezes involuntariamente sua voz interior. Lídia Baís viveu um tempo e uma sociedade que acompanhou as transformações oriundas da modernidade: os rápidos avanços tecnológicos, o investimento nas estruturas e a mudança no comportamento. Por outro lado, algumas visões de mundo mantiveram-se atrelados aos antigos padrões conservadores o que acarretou nas contradições e nos conflitos de pensamento presentes na sociedade moderna.

Ao confrontar sua trajetória de vida e suas obras, encontramos um discurso bastante pessoal, que nos revela o pensamento e as experiências de mundo da artista. Além de suas obras apresentarem uma característica essencialmente biográfica, Lídia sempre se faz presente dentro desse universo onírico no qual ela criou em suas pinturas.

Em um primeiro momento não nos parece que as pinturas da artista reflitam uma época e ou uma sociedade específica. Mas, ao analisarmos sua trajetória de vida e lermos suas pinturas, nos deparamos com a história de uma sociedade e de uma época muito além de sua própria história. A artista não pintou somente seus medos e suas fragilidades diante desse mundo transformado. Suas pinturas são carregadas de um discurso que podem ser inseridos em um contexto social e, assim, refletem sobre a história de homens e mulheres que viveram o conflito de se adequarem às mudanças impostas pela modernidade.

A pintura foi um meio que Lídia Baís encontrou de expressar essas contradições que ela mesma vivenciou. Suas pinturas contêm mensagens que confrontam com a permanência do conservadorismo e o investimento na consolidação de um discurso progressista. Nesse capítulo, tentaremos analisar suas pinturas pensando, sobretudo sua própria experiência de vida, entretanto, buscaremos nas entrelinhas pistas que nos permitam pensar a sociedade em que viveu.

Uma de suas principais marcas nas pinturas foi a presença feminina e os temas religiosos, o que nos revela uma causa defendida pela pintora: a inserção da mulher no universo masculino representado através de sua própria história, bem como a relação da

mulher e da religião. Assim, após analisar a trajetória de vida da artista, tentaremos interpretar suas pinturas por intermédio do seu conteúdo, estabelecendo interconexões entre sua vida, obra e o processo modernizador na cidade de Campo Grande.

2.1. AS MULHERES DE LÍDIA BAÍS: O NU FEMININO DO MUNDO MODERNO

Lídia Baís viveu um conflito significativo em sua vida no que se refere às crenças religiosas. Mesmo depois de percorrer diversas religiões e estudar profundamente sobre elas, decidiu dedicar-se à religião católica, mantendo-se fiel às convicções religiosas de sua família e de modo geral da sociedade da época. Esse conflito se estabelece a partir do momento em que Lídia busca respostas em outras religiões e ao mesmo tempo em que suas manifestações mediúnicas passam a ser um problema não só para ela, mas em especial para sua família.

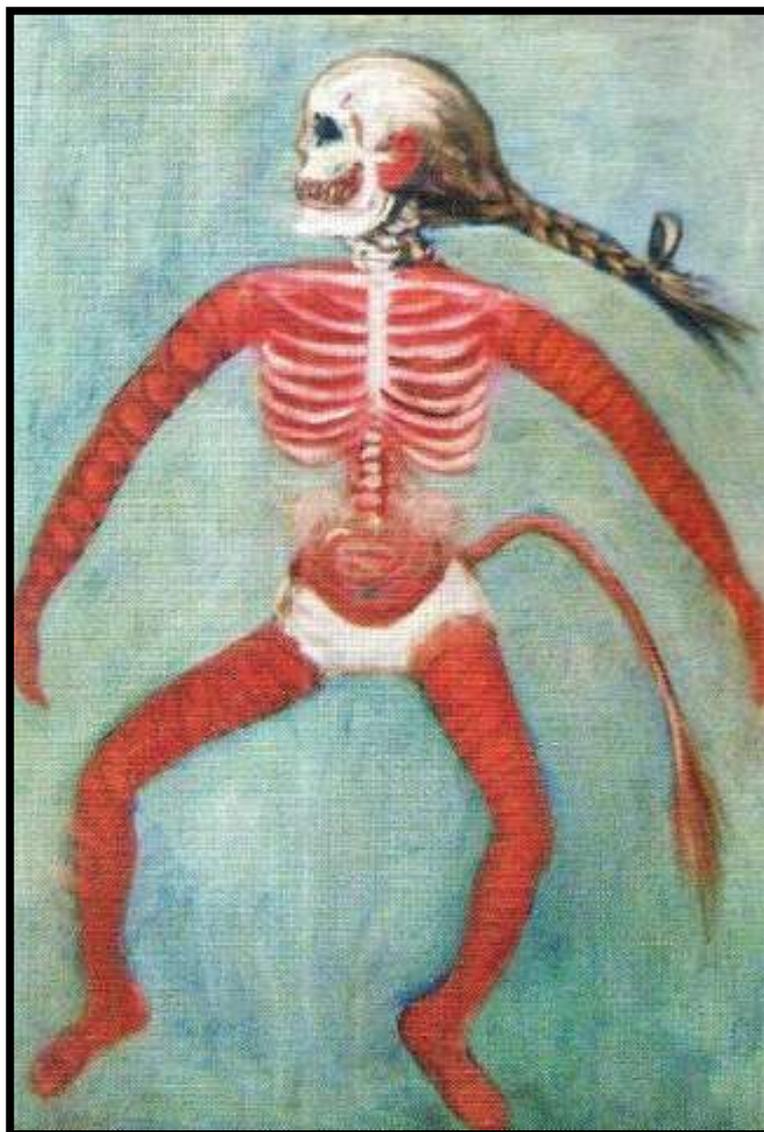
Questões que envolvem crenças religiosas geram conflitos e debates polêmicos, que vão desde questões doutrinárias, perpassando pelas questões morais. O comportamento feminino em especial é também muito discutido nas temáticas religiosas. Além de falar e questionar, Lídia Baís pintou sobre esse assunto estabelecendo um parâmetro entre o real e o onírico e dialogou com símbolos religiosos e mundanos.

Diante das mudanças ocasionadas pela modernidade e o esforço especialmente em Campo Grande de fazer dessa cidade um espaço urbano, moderno e progressista que nos deparamos com os contrastes entre a modernidade e o conservadorismo.

As pinturas de Lídia Baís expressaram ideias sobre diversos temas: a mulher, a família, as relações de poder, política, nacionalismo e religião. Toda essa obra permitiu uma reflexão sobre a sociedade em que viveu, não falando apenas de suas angústias pessoais, mas de certo modo denunciando um contexto social presente em sua época, que ora lhe servia, ora causava angústias e sofrimentos. Destacamos que, com base nos estudos de sua vida e de sua obra, entendemos que, ao pintar temas tão presentes na sociedade em que viveu, Lídia não pretendia discutir esses temas em âmbito geral. Compreendemos que, ao pintar, Lídia voltava-se para dentro de si mesma, há muito dela em suas pinturas. No entanto, ao nos deparar com sua obra, percebemos uma temática que poderia ser discutida não só em seu universo particular, mas os temas presentes em suas pinturas retratam a história de uma época, de uma sociedade, em um espaço e um tempo que vão além da sua própria história. O que faz as pinturas de Lídia Baís singulares é essa capacidade de tratar temas universais sem a intenção.

É o que podemos perceber na pintura *Micróbio da Fuzarca* no qual o tema que encontramos foi a representação da morte. Ao observar essa tela, percebemos que ela nos remete a uma imagem do demônio, a morte vista despida de identidade e simbolicamente nua.

A pintura *Micróbio da Fuzarca* talvez tenha sido o início de uma nova fase na produção artística de Lídia. Um momento de introspecção que se configurou em uma obra mais densa e realista da existência humana, com suas contradições e idiossincrasias:



Micróbio da Fuzarca
T. Lídia Baís
Óleo s/ tela
69,5X53 cm
Acervo: MARCO
Fonte: IPHAN

Em *Micróbio da Fuzarca*, Lídia Baís retratou uma figura demonizada, um esqueleto com pernas e braços meio humano, meio demônio. Há uma trança amarrada com um laço de fita, e também uma calçola branca que deixa à mostra um rabo comprido, caracterizando a imagem como a representação de um demônio.

A figura do demônio sempre permeou o imaginário das sociedades. (Wandermurem; 2004:7). Podemos dizer que não existe um único diabo e ou demônio, cada sociedade constrói o seu diabo à sua realidade, dá a ele uma face e uma forma propícia a determinado momento e/ou cultura. O mal sempre representou um grande desafio para a humanidade. Sempre associado às desgraças, é visto como influência de seres demoníacos. Sobre o demônio, explica Wandermurem:

Sabe-se que o Ocidente foi formado por uma tradição oficial que pintou Satanás como o opositor de Deus, concebendo-o como espírito sedutor, enganador e aniquilador de almas. São esses atributos que fazem com que ele seja representante do mal, vivenciado pela sociedade. O mal por representar um questionamento para a humanidade, várias respostas têm sido dadas para tentar explicá-lo. Ele está relacionado ao destino, à má sorte, ao castigo, à desgraça, à aprovação, etc. Mas no panorama de possíveis explicações se destaca quem vê o mal como influência direta de seres celestes que são opostos a Deus. Estes seriam os demônios, ou espíritos do mal. Porém, é o Diabo que condensa em si as exigências mais racionais do pensamento humano diante do problema do mal. (2004: 8).

Nesse sentido, partimos do pressuposto que o diabo se configura na imagem do mal a figura do demônio representa, principalmente, a existência desse mal, que parte de um princípio que do outro lado existe um bem. A crença na existência de um demônio é um dogma de fé. Entretanto, o demônio sobre o qual nos referimos não seria diretamente aquele que está em oposição ao Deus judaico-cristão, mas sim, o demônio que simbolicamente habita dentro de cada indivíduo e que configura-se como a caracterização do mal que se espelha na personificação da desgraça.

Ao observarmos a pintura *Micróbio da Fuzarca*, a entendemos como uma representação do demônio interior de Lídia Baís que, diante das controvérsias de sua vida, configurou-se na imagem de um ser sem identidade, ou seja, um autorretrato.

As crises de identidade que acompanharam Lídia durante sua vida podem ser entendidas como uma face obscura de si mesma. Ao não identificar-se com sua própria vida e

nem com o espaço social em que viveu, ela mesma entende-se como um sujeito sem identidade, distante daquilo que projetava de si mesma.

Sua postura diante do mundo, em alguns momentos, se opõe ao seu pensamento e às coisas que escreveu e pintou. Existe uma dupla mensagem em suas palavras e em suas pinturas, às vezes como se falasse o que não queria dizer. Agindo assim, Lúdia Baís representa a sociedade moderna que se forma a partir das identidades construídas ou desconstruídas e se estabelece com base nas rápidas transformações que se originam das relações das diversas classes emergentes do capitalismo.

A complexidade das sociedades modernas geram consequências e riscos sociais que atinge tanto ao indivíduo quanto a sociedade, que segundo Giddens afetam “os aspectos mais pessoais de nossa existência”. (2002:9). Nesse sentido, pensamos que a crise de identidade vivida por Lúdia Baís reflete não apenas sua condição diante dessa sociedade complexa, mas também a condição de sobrevivência de outros sujeitos viventes da modernidade.

A necessidade de se constituir uma identidade, ou a falta desta implica na morte simbólica do seu próprio eu. A modernidade enquanto entidade estabelecida pressupõe riscos e consequências em relação às mudanças do indivíduo diante do outro e do seu eu. Impõem a estes certas ansiedades que se generalizam e que tem por consequência a criação de novas formas de identidades (GIDDENS; 2002: 198). Assim, podemos entender que essas novas formas de identidades se opõem ao verdadeiro eu do indivíduo, retomando assim a morte simbólica, representada em *Micróbio da Fuzarca*.

A tela *Micróbio da Fuzarca* foi associada por Couto com as obras de Frida Khalo, artista Mexicana que nasceu em 1907 e morreu em 1954. Quanto às interconexões de Lúdia Baís e Frida Khalo, Couto destaca:

Em comum, ambas tiveram, entre outras circunstâncias, a fé católico-cristã, a condição feminina em processo de ruptura, o ano de 1910 como escolha para marcar o nascimento: Lúdia, porque não queria envelhecer, ou talvez pretendesse apagar uma década especialmente dura de sua vida: Frida, porque gostava de dizer-se filha da Revolução Mexicana e não hesitava em aumentar a idade. Aí no engajamento e consciência política reside uma das diferenças mais relevantes: Lúdia sofreu a divisão entre a vida burguesa, o tradicionalismo provinciano e a lucidez em relação a muitas questões sociais e religiosas. Frida era revolucionária, ligada aos movimentos socialistas internacionais. (2011: 114).

Pensando as histórias de vida e as obras de ambas, Couto completa:

Comparando as histórias e as obras, percebe-se que Lúdia (que se divorciou cinco dias após seu único casamento e viveu sua longa vida muito só) criou para si mesma uma imagem de quem teria se preservado ou negado a tudo o que Frida (que viveu muitas paixões e se casou duas vezes com o mesmo homem) exauriu ou transgrediu, inclusive na produção artística. Ambas se desvelaram através de autorretratos singulares, de roupas que não seguiam a moda contemporânea, pois estavam ligados às imagens católicas e ameríndias, respectivamente. Ou quadros de sentido autobiográfico, mais explícitos e folclóricos para Frida, mais alegóricos para Lúdia. Com a criação de um mundo próprio, que não era comum à realidade, mas que a ela veio acrescentar universos inteiros de iconografias específicas, as duas pintoras falam, através de suas imagens, de formas diferentes, do mesmo sofrimento – a condição humana e feminina, que se nega ou que se dilacera, física e emocionalmente. (2011: 114).

Não pretendemos neste momento estabelecer relações entre as obras e as vidas de Lúdia Baís e Frida Khalo. Entendemos que suas pinturas podem ter características semelhantes na estrutura da obra e na técnica utilizada, compreendemos que há uma distância significativa entre elas. Entretanto, buscaremos referências com base nas formas de criação de mundo para tratar de outra temática presente nas pinturas de Lúdia Baís, em especial *Micróbio da Fuzarca*, que diz respeito não só a Lúdia ou a Frida Khalo: a condição feminina.

Na figura do esqueleto, temos uma caracterização feminina que observamos através da trança amarrada com um laço de fita, bem como uma calçola branca. Ao analisarmos essa imagem, pensamos na figura da mulher, ou o autorretrato de Lúdia Baís. Em primeiro lugar, o fato de Lúdia Baís ter coberto o corpo do esqueleto com uma calçola traduz duas situações: sua condição de mulher casta, que não se entregou ao “pecado da carne”. Mesmo casada, Lúdia não sucumbiu às “obrigações” de esposa e não fez de sua castidade um segredo. A calçola utilizada por ela para cobrir as partes íntimas do esqueleto pode representar essa impossibilidade que ela mesma estabeleceu de sua total nudez. Outra possibilidade é a própria condição da mulher em relação a sua sexualidade. Os tabus impostos as mulheres em relação ao seu sexo é uma questão muito presente no âmbito da religião.

Ao mesmo tempo em que as mulheres começavam a vivenciar alguns avanços sociais na primeira metade do século XX, por outro lado questões como o nu feminino associado a sua sexualidade ainda eram um tabu. A morte do seu eu retratada simbolicamente por um

esqueleto com características de demônio ao mesmo tempo em que feminina, pode expressar a condição de submissão da mulher diante do poder simbólico exercido pelo homem, ou pelo olhar masculino. (BOURDIEU; 2009: 22).

No entanto, não sabemos ao certo quais motivos levaram Lúdia Baís tomar a decisão de manter-se casta e não entregar-se nem mesmo a seu marido. O que abstraímos de sua história e até mesmo de sua pintura quando tratou de assuntos relacionados à mulher, é que, de certo modo, Lúdia reconheceu sua submissão e compartilhou com essa condição. Sua possibilidade de resistência da imposição simbólica se deu através de sua virgindade.

A virgindade também pode ser uma forma de resistência à dominação masculina, um meio de se opor à condição do papel feminino, da mulher que casa, gera filhos e se submete aos desejos apenas do marido, situação na qual Lúdia Baís não sucumbiu, ao menos em relação ao seu casamento. Cogitamos a hipótese de que a virgindade era vista pela artista como forma de resistência, bem como parte de uma personalidade que se formou baseada nos princípios cristãos de uma família tradicional que impôs a ela um modelo de vida a ser seguido. Havia no comportamento de Lúdia certa obediência, mas ao mesmo tempo uma resistência, que se configurava em alguns comportamentos considerados inapropriados a uma mulher da época. A contradição de Lúdia Baís encontra-se nesse universo religioso que a artista criou para si, ao mesmo tempo em que seguia os caminhos preconizados pela religião, suas atitudes diante da vida criavam sobre ela o estigma da transgressão. Era ao mesmo tempo conservadora e transgressora em um mundo que ninguém a enxergava, mas que a controlava constantemente.

O título dessa tela também é bastante sugestivo. Buscamos o significado das palavras *Micróbio* e *Fuzarca* no dicionário¹⁶ e realizamos uma junção dos sentidos dessas duas palavras. A palavra *micróbio* teria o sentido de: “um micro-organismo causador de infecções.” Enquanto para *Fuzarca* encontramos o sentido de: “farra ou folia”. Podemos a partir de então interpretar o sentido de *Micróbio da Fuzarca* em dois momentos: Lúdia Baís poderia ter realizado uma breve menção acerca da vida mundana, entregue aos “pecados”, à “farra” e à “folia”, e o resultado seriam as infecções. Uma analogia às contaminações da alma, ocasionadas pelos pecados humanos que levados aos vícios mundanos acabariam em morte. Ao pensarmos essa possibilidade, nos atemos às questões religiosas na vida de Lúdia Baís.

¹⁶ MAIA JR., Raul; PASTOR, Nelson (Coords.). *Magno Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1995. P. 447-598.

Como estudou e optou por seguir os preceitos religiosos da Igreja Católica, é possível que essa visão da vida mundana tenha refletido em sua pintura.

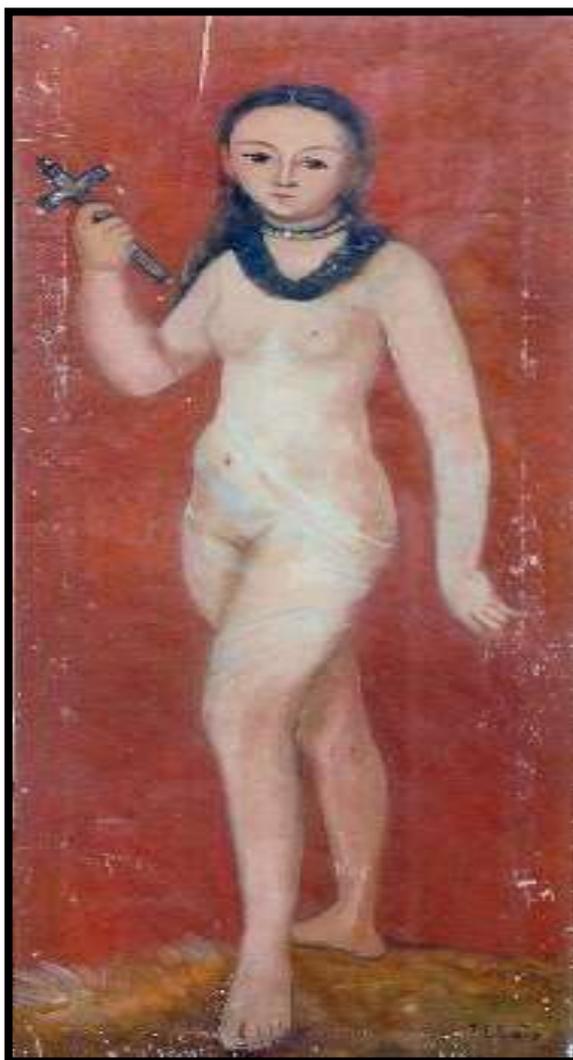
Outra possibilidade de interpretação seria a própria representação da mulher. Ao observarmos elementos femininos em *Micróbio da Fuzarca*, entendemos que a mulher demonizada pintada por Lídia Baís teria uma associação com esses “pecados” (farra e folia) que, por sua vez, causariam “infecções” à alma levando, então, à morte do seu eu. Dotada de pecados, sua morte desvendaria sua verdadeira imagem, o demônio.

A imagem da mulher associada ao demônio já é uma condição bastante antiga. Bourdieu discute essa questão quando aborda a visão dos aristotélicos, que justificaram teoricamente a limitação da mulher e sua sujeição ao sexo forte. Construiu-se assim, uma identidade negativa, sob a égide do signo diabólico. Condenou à mulher o fardo de carregar a sua malignidade. Justificam-se assim, as atribuições que o sistema simbólico dominante imputou às mulheres como integrantes de sua natureza. “A mulher é tentadora, cuja sensualidade afasta os homens da salvação de sua alma”. (BOURDIEU, 1995:122-25).

Ao longo da história, a mulher viveu sob o estigma da inferioridade, sendo atribuída a ela a imagem de um ser maléfico, associado ao instinto e à culpa das desgraças do homem. Desde a Antiguidade a mulher é vista como a portadora do mal, do mágico, do feitiço e do maligno. A Igreja, por sua vez, imputa às mulheres a responsabilidade pelas desgraças da humanidade. O cristianismo disseminou uma espécie de antifeminismo a partir do século XV, mostrando-se evidente a exaltação à virgindade e à castidade femininas, combatendo dessa forma a tentação, afirmando a renúncia sexual como o fundamento da dominação masculina na Igreja Cristã. (BROWN; 1989: 206). Os clérigos que viam o sexo feminino como o grande atrativo para os pecados e a luxúria declararam o sexo feminino como perigoso e diabólico. (DELUMEAU; 1989: 322).

Ao percebermos características do demônio associada à imagem da mulher, inevitavelmente vimos a figura de Lídia Baís. Entendemos que a personagem da pintura *Micróbio da Fuzarca* revela a própria imagem da artista. Havia nela um sentimento de inferioridade, o qual atribuímos ao seu isolamento social, ao abandono que ela própria sentiu em relação a sua família, as obrigações impostas e, sobretudo, às interdições sofridas no decorrer de sua vida. A morte simbólica representada pelo demônio nos revela uma *mea culpa* de Lídia que desnuda sua verdadeira face, algo que nos permite dizer que o sentimento, em relação a si mesma, se configura em outra personalidade.

A imagem da mulher nua, virgem, santificada ou não aparecem em outras pinturas de Lídia Baís, o que diz muito da sua própria história. Percebemos que a imagem feminina aparece frequentemente em suas obras, de forma explícita ou implícita, a condição feminina é tema recorrente para a artista. Há muitas mensagens presentes nas mulheres que pintou. Certamente essas mensagens vão além do que conseguimos aqui abstrair. É o que podemos observar em *Virgem com a Cruz*:



Virgem com a Cruz
T. Lídia Baís
Óleo s/tela
94 X36 cm
Acervo: MARCO
Fonte: IPHAN

Em *Virgem com a Cruz*, Lúcia Baís representou um nu feminino, coberta apenas por uma fina e transparente túnica em volta de sua cintura. Em sua mão direita, carrega uma cruz e em seu pescoço alguns adornos que parecem colares. Para nós essa pintura representa um pouco do sagrado, do ingênuo, da delicadeza feminina na sua forma mais natural. Por outro lado, o profano, o nu que também pode ser visto como uma imagem provocativa, não no sentido sexual, mas no sentido de desnudar a mulher. Ao carregar uma cruz, Lúcia Baís estabelece uma relação entre o sentido do sagrado e do profano em uma imagem que remete ao puro e ao pecado, simultaneamente.

Ao longo da história, o corpo feminino, ou melhor, o nu feminino sofre modificações em suas representações, variando de acordo com a sociedade e cultura que agem sobre o corpo determinando padrões e comportamentos em relação a ele. Como vimos anteriormente, a interferência da Igreja sobre o corpo feminino foi fundamental para determinar a posição da mulher diante da sua sexualidade, o cristianismo também foi responsável pela transformação do corpo como um espaço proibido. Sobre a interferência do cristianismo em relação ao corpo destacamos as observações de Barbosa; Matos & Costa:

Com o cristianismo assiste-se a uma nova percepção de corpo. O corpo passa da expressão da beleza para fonte de pecado, passa a ser “proibido”. O cristianismo e a teologia por muito tempo foram reticentes na interpretação, crítica e transformação das imagens veiculadas do corpo. Uma das razões será porque o cristianismo possui uma história própria e de difícil relação com o corpo. Durante muito tempo foi central a espiritualização e o controle de tudo o que é material. Foi um morador do deserto, Santo Agostinho, o bispo de Hipona, a Tunísia de hoje, quem lançou o mais pesado manto da vergonha sobre a nudez do paganismo. Perante o deus cristão, o deus que estava em toda a parte, os homens e as mulheres devia ocultar o corpo. Nem entre os casais, na intimidade, ele deveria ser inteiramente desvelado. O pecado rondava tudo. O cristianismo reprime constantemente o corpo (o “corpo é a abominável vestimenta da alma” diz o papa Gregório Magno). Por outro lado, é glorificado, nomeadamente através do corpo sofredor de Cristo. A dor física teria um valor espiritual. A lição divulgada era a morte de Cristo, o lidar bem com a dor do corpo, que seria mais importante do que saber lidar com os prazeres. (2011: 25).

Ao pensarmos as atribuições dadas ao corpo ao longo da história, percebemos que na pintura *Virgem com a Cruz* há uma referência aos códigos cristãos. Ao colocar uma mulher

nua segurando uma cruz, símbolo do cristianismo, Lília Baís confrontou essas oposições entre a mulher, o nu e a religião. Encontramos uma associação desse corpo proibido ao corpo sofredor. A imagem não nos remete ao erotismo. Há uma associação aos símbolos sagrados, como se a mulher nua segurando uma cruz representasse o corpo sagrado.

Embora esta pintura seja um estudo de reprodução, conforme aponta Couto (2011: 63), seu conteúdo insere-se em uma realidade quase mística da condição de Lília como mulher e artista em uma sociedade em transformação. À artista em especial, essa pintura exerce uma força de expressão que vai além de uma imagem. Ao pintar a nudez feminina, Lília desafia algumas convenções. O uso de signos judaico-cristãos (a cruz) denota um discurso sobre a mulher, a religião, o sagrado e o profano, que segundo Eliade, um opõe-se ao outro, no sentido do sagrado ser dado como real e o profano o irreal. (2008: 18).

Desse modo, podemos dizer que na pintura *Virgem com a Cruz*, Lília Baís expressou essa dualidade entre o sagrado e o profano por meio da representação feminina em que o real e o imaginário se estabelecem a partir da figura feminina como profana e a cruz como símbolo do sagrado. É como se Lília Baís pretendesse dessacralizar objetos sagrados a partir de um ponto de vista simbólico, no caso, sua pintura. Segundo Eliade: “O homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma postura profana. O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história”. (ELIADE, 2008: 19-20). Se existem duas formas de se relacionar com o mundo, isto significa que o próprio mundo consente a dualidade da existência humana. Assim, a partir do momento em que Lília Baís simbolicamente dessacraliza o sagrado, ela põe em evidência a dualidade do viver moderno a partir de duas representações antagônicas: o nu feminino e a cruz.

A pintura *Virgem com a Cruz* possivelmente é também um autorretrato, pois ao dar esse título a sua pintura, Lília Baís expressou um pouco de si mesma. O discurso presente em *Virgem com a Cruz* simboliza parte de sua história, como uma mulher que abdicou de sua vida sexual, mantendo-se virgem e que, após muitos conflitos pessoais, familiares e um casamento que não se consumou, viu na religião e na Igreja um espaço onde apoiar-se.

De certo modo, Lília Baís sentia-se superior às outras pessoas. Expressou esse sentimento algumas vezes em seu livro: “[...] Desde aí os ignorantes não mais puderam compreender Lília, pois o seu espírito encheu de grandes coisas que só pelas obras conhecerão o autor.” (TRINDADE; s/d: 23), ou ainda: “A genial artista Lília, tem a quem

puxar, e recebeu seus primeiros ensinamentos na casa paterna, de costumes nobres, uma das mais conceituadas famílias do lugar.” (*Idem*: 41).

Esse sentimento de superioridade possivelmente explique suas atitudes diante de algumas convenções sociais. O fato de manter-se virgem pode ser fruto desse sentimento. Sobre a importância da virgindade feminina, Perrot salienta que: “O sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímem e a virgindade. Principalmente pelo cristianismo, que faz da castidade e do celibato um estado superior.” (2008: 64).

Considerando que Lídia Baís era cristã e dedicou parte de sua vida às questões de espírito, talvez sua decisão pela virgindade se dê no campo da religião, e a escolha do nome da obra *Virgem com a Cruz* expresse seu desejo de superioridade que se deu, sobretudo, em relação à castidade.

A figura feminina na pintura de Lídia Baís vem acompanhada de símbolos cristãos, mas que denotam uma ideia mais complexa dessa relação. Percebemos seu discurso através da sua linguagem pictórica como denúncia de uma condição que entendemos de submissão. Entretanto, apesar de concordar que Lídia viveu uma condição de submissão, nos parece que essa não era uma situação na qual ela compartilhava em seus pensamentos. Havia em seu entendimento uma negação na qual ela expressou por meio de suas pinturas.

Situações criadas no seu universo pictórico nos permitem dizer que de fato Lídia Baís via na religião um refúgio para suas angústias pessoais, como se na religião ela encontrasse respostas para suas inúmeras indagações. No entanto, ao mesmo tempo em que a artista mantinha uma postura coerente com seus princípios cristãos também se mostrou questionadora e lançou mão de suas crenças para expor o que às vezes parecia ser mais importante que sua religiosidade: ser mulher e artista em uma sociedade que ela considerava incapaz de entendê-la. Lídia Baís dizia ser a religião o assunto que mais a interessava e que as pessoas não compreendiam sua devoção. Entendemos que a pintura e a arte configuravam o universo real de Lídia, era em suas pinturas que a artista representava seu verdadeiro eu, despida de convenções sociais, regras e padrões de comportamento. Assim, podemos dizer que a religião foi para Lídia um refúgio, um espaço no qual ela figurava a imagem da mulher que a sociedade esperava que fosse.

Podemos destacar essa relação ambígua que Lídia estabelecia entre a pintura de suas mulheres e a religião quando analisamos suas pinturas. É o que percebemos em outra pintura

emblemática e polêmica de Lídia Baís que representou o nu feminino e o universo pictórico que a artista criava para ela e por vezes para sua família. O mural *Sala da Paixões*:



Sala das paixões
T. Lídia Baís
Composição
Versão do painel Sala das Paixões
Óleo s/ tela
1,40 m X 53 cm
Acervo: Thaís Barbosa Martins. Apud. COUTO; 2011: 78

Em *Sala das Paixões*, Lídia Baís representou a ela mesma e suas duas irmãs, Ida e Celina, ao lado delas anjos representam seus sobrinhos. Essa composição posteriormente fora destruída por futuros moradores do antigo casarão onde Bernardo Baís viveu com sua família.

Após o retorno de Lídia Baís a Campo Grande, dedicou-se ainda mais aos estudos de religião e as suas pinturas. Pintava muitos painéis nas paredes do sobrado. Bernardo Baís mandou arrumar duas salas na casa: uma pintada a óleo de cor azul e a outra de rosa vivo, a pedido de Lídia Baís. Segundo Trindade:

A sala azul era o quarto de Lídia, medindo 7x7 metros quadrados, com oito aberturas nessa sala, ela compôs 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”. Quando seu pai a via pintar subida nas escadas perguntava: quem será que vale mais, você ou seus irmãos? Lídia se conservava calada, sorria apenas no alto da escada de avental inteiro branco com a palheta numa mão e os pinceis na outra. Outras vezes o pai perguntava: sabes o que estás compondo? Compreendes? E ela respondia que sim, mas diz ela que não entendia bem, pois 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. (hoje é um pequeno Hotel), porém os pintores de casas foram lá e passaram caiação em cima, cometeram um crime, pois quem consentiu nisto não se sabe, uma obra daquela é arte, quando está suja retoca-se e nunca se destrói porque é crime.(s/d: 23).

Quando Lídia Baís destaca sua indignação em relação à pintura realizada por cima de seu trabalho, percebemos seu ego falando do quanto ela entendia-se como uma artista importante. Levava a sério a ideia de que sua família entraria para a história em razão da sua arte. O entendimento da artista em relação ao valor artístico de seu trabalho se faz presente nessa afirmação de que fora cometido um crime ao cobrirem sua pintura. Apesar das dificuldades que enfrentou em dedicar-se a pintura, Lídia denominava-se uma verdadeira artista e compreendia o valor que seu trabalho poderia ter para a história.

Ao observarmos a pintura *Sala das Paixões*, vimos o nu de três mulheres, novamente sem um caráter erótico. As flores e cores utilizadas para essa composição transmitem uma sensação de ingenuidade e pureza. Os anjos complementam a mensagem de delicadeza expressas na pintura. Mas existe algo que nos chama a atenção: a exposição da imagem feminina em suas obras vem acompanhada de um olhar ingênuo, e de uma postura quase santificada. As mulheres que Lídia Baís pintou são autorretratos que refletem sua história, parte de sua vida e experiências intrapessoais. Também entendemos que as mulheres retratadas por Lídia são retratos femininos de como ela via outras mulheres.

As questões de gênero aparecem em suas obras quando ela como artista define a atuação da mulher na sociedade em que viveu. Compreendemos que o olhar da Lídia em relação à mulher delineia-se a partir de suas próprias experiências, ou seja, ao autorretratar-se é como se Lídia simbolicamente representasse a condição de outras mulheres, como se ela partisse do seu universo particular para representar um universo mais amplo. Portanto, a partir do que entendemos do olhar da artista em relação ao feminino não seria certo pintar sensualidade em seus nus femininos.

Como já identificamos anteriormente, Lídia Baís viveu um mundo de contradições, ela própria fez de sua vida uma sucessão de conflitos. Lídia Baís também provocou, ao expor a si mesma e suas irmãs em uma posição pouco aceitável às mulheres ainda naqueles tempos. A dualidade em suas pinturas nos parece muito presente em suas composições. Entendemos que o nu feminino tem uma função preponderante na cultura ocidental. Partimos do pressuposto

que o impulso para forjar imagens do nu feminino encontra-se enraizado na mente humana, na masculina em especial.

O nu se estabelece como palco onde se projetam pensamentos de ordem estética, religiosa, política e social. Na arte, o nu pode fazer referência para designar valores positivos e negativos, considerando que o nu feminino denota ambiguidades que variam entre o ideal e o real, o proibido e o desejável. Também determina regras específicas de ver e ser visto.

É esta forma que Lúdia tinha de ver o mundo e de como ela entendia que o mundo a via que percebemos a dualidade em suas pinturas. Em sua história compreendemos que ela transitava entre o modelo de mulher ideal e real, agiu em conformidade aos padrões desejáveis e proibidos, e disso escreveu sua própria história. O que pretendia ao pintar sua própria vida? O que de fato a religião influenciou em sua vida e em suas pinturas? Era santa ou pagã? Tentaremos refletir sobre algumas obras de caráter religioso em que Lúdia Baís expressa através de signos religiosos sua visão quanto às questões espirituais.

2.2. SANTA OU PAGÃ? A RELIGIOSIDADE NA PINTURA DE LÚDIA BAÍS

Religião sempre fora um tema presente não apenas na vida de Lúdia Baís, mas também em suas pinturas. A busca da artista por respostas de caráter espiritual fez com que Lúdia pesquisasse e estudasse várias religiões. Confrontou sua formação religiosa com experiências mediúnicas e dessa situação produziu parte de sua obra.

Ao retornar para Campo Grande e empreender sua clausura voluntária, Lúdia entregou-se ainda mais as questões religiosas. Segundo consta, sua presença nas missas até determinado período de tempo era constante¹⁷. Dos santos católicos, foi São Francisco de Assis a quem Lúdia dedicou sua devoção. Talvez por ser o santo associado à pobreza, e por ela entender que era uma pessoa desligada das coisas materiais viu na Ordem Franciscana um espaço onde se sentiu pertencente a ele. Porém Lúdia Baís desejava algo mais, queria ela mesma criar sua própria congregação, talvez um meio de seguir um preceito religioso que lhe servisse para difundir tudo o que conseguiu apreender ao longo de seus estudos religiosos. Como seus

¹⁷ Ao conversarmos com alguns moradores antigos de Campo Grande nos deparamos com uma história muito interessante em relação à Lúdia Baís. Essa história nos faz pensar sobre a mitologia que se criou no imaginário popular em relação à pessoa de Lúdia. Segundo relatos, Lúdia Baís, já com certa idade, ao sair aos domingos para ir à missa vestia-se com roupas semelhantes à de São Francisco de Assis e sentava-se sozinha para assistir o sermão do padre e depois retornava para casa. Destacamos que não temos como comprovar a veracidade dessa história, pois não descobrimos nenhum registro escrito ou visual que nos permita tomar esse fato como verdade. Ouvimos essas histórias em conversas informais, quase sempre sem a pretensão de colher dados para a pesquisa.

planos de fundar uma congregação não foram levados adiante, ela foi aconselhada por um padre franciscano a ingressar em uma ordem já existente. Decidiu, então, ingressar na Ordem Franciscana, surgindo daí seu pseudônimo Maria Tereza Trindade, fazendo uma referência à Santíssima Trindade:

[...] 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 do que fundar outro. Seja boa franciscana que em qualquer tempo que queira encontrarás uma porta aberta em um dos Conventos para recebê-la, depois que cumprir a sua missão, solta no mundo, pois já vives como uma freira, assim Lídia fez, há três anos entrou para a irmandade de São Francisco de Assis da ordem terceira, onde fez profissão de fé, e coube-lhe o nome de irmã Trindade, 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, s/d: 39).

Lídia Baís seguiu os conselhos do padre e resolveu entrar na irmandade de São Francisco da ordem terceira, e desde então seguiu os princípios franciscanos, baseados na pobreza, castidade, obediência, desprendimento e dedicação ao outro. (OLIVEIRA, 2008:2). Princípios esses que já haviam se manifestado algumas vezes no decorrer de sua vida, quando, por exemplo, abdicou de alguns bens doando-os a outras pessoas. Entendemos que a regra da Ordem Terceira de São Francisco tem como intenção permitir que as obrigações e condições da vida sejam conduzidas por esses princípios. Lídia Bais entendia-se como uma mulher elevada espiritualmente, desprendida dos bens materiais e, segundo ela mesma, uma pessoa dedicada aos pobres. Sua identificação com São Francisco de Assis decorre desse sentimento humanitário no qual ela acreditava existir dentro dela.

Outras associações de Lídia com São Francisco de Assis podem ser feitas através da leitura da *Bíblia*. Ao buscarmos no texto bíblico elementos que nos permitam pensar sobre os princípios franciscanos, encontramos no livro de “João” o seguinte relato:

E disse Jesus: Em verdade vos digo: Se o grão de trigo, caindo na terra não morrer fica ele só, mas se morrer produz muito fruto. Quem ama a sua vida, perde-a; mas aquele que odeia a sua

vida neste mundo, preservá-la-á para a vida eterna. Se alguém me serve, siga-me, e onde eu estou ali estará também o meu servo. E, se alguém me servir, o Pai o honrará. (João 12: 24-26).

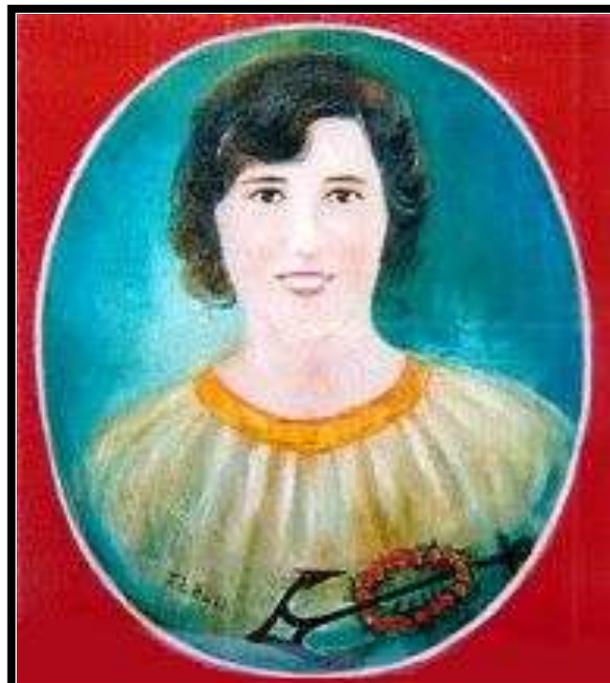
De acordo com esse trecho da *Bíblia*, entendemos que o exemplo do sacrifício pessoal de Jesus era um meio de produzir benefícios espirituais. Ao entregar-se à morte, o indivíduo torna-se fonte de vida. A busca pela existência humana leva a própria ao seu declínio, a vida dada livremente é eterna. Lídia Baís buscou essa liberdade e a encontrou quando, após seu ingresso na Ordem Terceira de São Francisco, enclausurou-se em sua casa e lá pintou escreveu, rezou, sem regras e horários para suas refeições e higiene pessoais, entregando-se a sua liberdade simbólica.

Em sua trajetória, Lídia Baís demorou a encontrar ou entender onde estava sua liberdade. Viveu presa aos padrões da época, em escolas de freiras, em clínicas psiquiátricas. Ela esteve condicionada às exigências de seus irmãos, de seu pai, da sociedade e de um casamento forçado. Só depois de algum tempo percebeu que sua liberdade encontrava-se na solidão de sua casa e no mundo que havia construído dentro de si mesma.

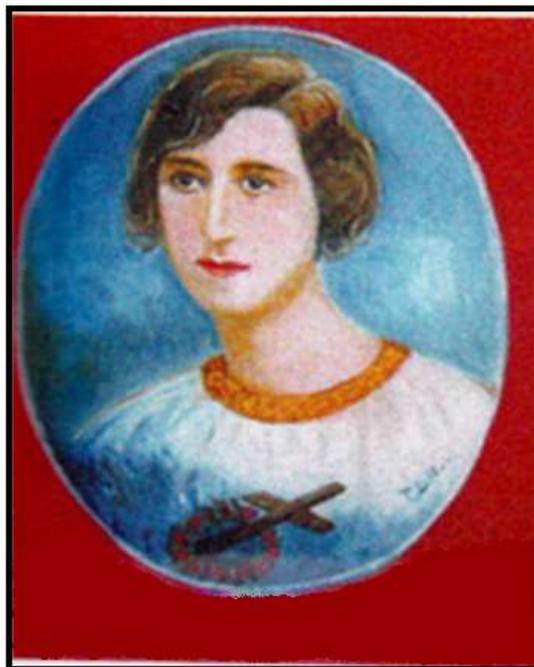
A partir do momento em que ingressou na ordem franciscana, suas pinturas de viés religioso passaram a representar símbolos que remetiam a sua devoção a São Francisco de Assis. A própria mudança de seu nome para Maria Tereza Trindade é uma forma de expressar sua devoção ao santo. Encarnou o sentido da trindade em sua própria imagem e personificou esse sentido em sua pessoa. Sobre a trindade, Lídia produziu três obras: um autorretrato e outras duas de suas irmãs, Ida e Celina:



Auto-Retrato (simboliza a trindade)
T. Lídia Baís
Óleo s/ tela
48X48 cm
Acervo: Marco
Fonte: IPHAN



Ida Baís (simboliza a esperança)
T. Lidia Baís
Óleo s/ tela
48 X 48 cm
Acervo: MARCO. Apud: COUTO; 2011: 107



Celina Baís (Simboliza a Fé)
T. Lúdia Baís
Óleo s/ tela
48X48 cm, s/d
Acervo: MARCO. Apud. COUTO; 2011: 107

O autorretrato de Lúdia Baís junto às outras duas pinturas com o rosto de suas irmãs representam, respectivamente, a trindade, a fé e a esperança. Nesse conjunto de pinturas, encontramos os símbolos da Santíssima Trindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

Nessas telas, a artista sul-mato-grossense representou seu conhecimento religioso baseado nos princípios católicos cristãos, pintando o coração, a cruz, a âncora e a grinalda. Estabeleceu uma relação fraternal ao atribuir esses símbolos sagrados às suas irmãs, configurando um laço familiar em que pintou os princípios básicos da religião: a Trindade, a Fé e a Esperança.

A artista utiliza-se de símbolos católicos para estabelecer um elo entre elas. Fragmentou esses símbolos e os uniu em sua própria imagem, colocando-se assim como a personificação da trindade. Sobre o sentido da trindade, entendemos que ela representa a existência eterna de Deus como três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo. Essa existência de Deus foi expressa pela artista através de seu autorretrato. Ou seja, representou o próprio Deus através de sua imagem, sendo ela plenamente Deus. Lúdia nos diz que há apenas um Deus e Ele encontra-se nela. Nesse sentido, podemos entender que a artista pintou o sentido da

trindade através de sua imagem, usando de sua pintura como um meio de difundir os ensinamentos da Sagrada Escritura. Sobre a trindade, segundo Pfandi:

Embora a palavra Trindade (do latim *trinitas*, “tri-unidade” ou “tri-unicidade”) não se encontre na Bíblia, o ensinamento que ela descreve está claramente contido nas Escrituras. Brevemente definida, a doutrina da Trindade compreende o conceito de que deus existe eternamente como três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo. Cada pessoa é plenamente Deus; e há um só Deus. (2012: 2).

Essas três pessoas na natureza ou na essência divina são representados no autorretrato de Lídia Baís quando ela pinta sobre seu peito os símbolos que representam a trindade. O próprio pseudônimo que Lídia Baís passou a usar tanto para escrever seu livro como assinar suas pinturas remete a uma ideia de sua religiosidade. Lídia Baís assinava uma letra “T” maiúscula antes de seu nome (T. Lídia Baís) e em suas obras. Essa letra é uma referência à trindade, seu pseudônimo (Maria Tereza Trindade), como pode ser também uma referência ao símbolo *Tau* utilizado por São Francisco de Assis. Vejamos o significado do *Tau* segundo Antonio Pimentel Pontes Filho:

A origem do *Tau* está no livro bíblico do Profeta Ezequiel [...]. O *Tau* é a última letra do alfabeto hebraico – décima nona do alfabeto grego-, originalmente em forma de cruz, é lembrado por Ezequiel para marcar os justos que não compactuaram com a idolatria, aqueles que usaram o símbolo na testa foram poupados do extermínio. São Francisco adotou esta letra como símbolo para lembra o grande amor de Cristo por nós. Para ele, era o sinal da penitência e conversão interior, sinal de dor pelos pecados do mundo, recordação de nosso batismo como filhos de Deus; sinal dos sofredores e sinal da salvação. É também importante porque São Francisco assinou com o *Tau* um texto seu, que ficou conhecido como a “Benção de São Francisco a Frei Leão.” (2000: 07).

Ao usar a letra T à frente de seu nome original, Lídia Baís, ao apreender as doutrinas da Ordem Franciscana na qual ingressou, pode ter usado a letra como forma de lembrar o amor de Cristo, bem como o sinal de penitência e conversão interior. A referência aos sofredores pode, por fim, significar para ela o sinal da salvação. É possível que através de suas obras a artista tenha utilizado esse símbolo para identificar-se com São Francisco e/ou à Ordem Franciscana.



Símbolo da Ordem Franciscana- Tau¹⁸

Como podemos observar na representação do símbolo franciscano *Tau*, esta é a letra T que representa o sentido das doutrinas franciscanas. Dessa associação, entendemos que toda a relação que Lídia Baís estabeleceu com a Igreja e depois com a Ordem Franciscana culminou em uma espécie de renascimento do seu eu interior. Significa dizer que, a partir de seu ingresso na Ordem, Lídia libertou-se, assumiu outra identidade, escreveu seu livreto já usando seu pseudônimo, relatando nele parte de sua história. No entanto, destacamos que, ao criar um pseudônimo associado aos seus dogmas de fé, a artista eximiu-se de suas responsabilidades, pôde escrever nele assuntos que em outra circunstância não seria possível. Há em Lídia Baís uma trama que envolve sua vida pessoal, sua arte e muitos signos e símbolos que resultam em linguagem.

Para entendermos os signos linguísticos utilizados por Lídia Baís, buscamos respaldo na Semiologia que nos diz que para compreender as diversas formas de linguagem expressas pelo ser humano a semiologia tem como objeto de estudo qualquer sistema de signos¹⁹.

¹⁸ Imagem extraída de: <http://carismafranciscano.blogspot.com.br/2008/04/sob-o-smbolo-do-tau.html>. Acesso em: 15 abr. 2013.

Roger Chartier corrobora com essa discussão quando trata o conceito de representação com este mesmo caráter: o de que o signo é uma representação visível. Também ressalta dois sentidos de representação que tomaremos de empréstimo:

[...] As definições antigas do termo manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de reconstituir em memória e de figurá-lo tal como ele é. (1990: 20).

Assim, entendemos que o sistema de signos utilizados por Lídia Baís é uma representação visível daquilo que ela compreendia do mundo em que viveu. Foi através dos signos utilizados nas suas pinturas, nas composições, no seu livreto e na assinatura de seu nome que ela os transformou em uma linguagem humana, ou seja, na sua própria linguagem.

Essa linguagem expressa por Lídia Baís nos permite analisar suas obras além de sua própria perspectiva. O conteúdo de suas pinturas, em especial as de conteúdo religioso, nos permite uma leitura mais abrangente da obra, pois não se restringem apenas a reproduções.

Esses signos utilizados por Lídia em suas pinturas de conteúdo religioso nos permite afirmar que Lídia Baís sentia-se próxima a Deus, não somente no sentido espiritual, mas colocava-se como a escolhida, estabelecendo uma relação de privilégio diante dos demais seres humanos. Toda a simbologia que envolve a vida e a obra da artista sul-mato-grossense nos leva à representação de Deus em sua própria imagem. Esta discussão está evidente em seu afresco *A Última Ceia do Nosso Senhor Jesus Cristo*, no qual Lídia Baís realiza uma releitura da obra de Leonardo da Vinci e coloca-se ao lado de Jesus Cristo como o seu décimo terceiro discípulo:

¹⁹ Interpretamos o sentido de signo a partir do conceito de Charles Sanders Peirce: um signo é um *representâmen* do qual algum interpretante é a cognição de um espírito. Os signos são os únicos *representamens* que têm sido mais estudados. [...] Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de fato ou como um signo de razão. (PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 51).



Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo.

T. Lídia Baís

Composição

T. Lídia Baís

Óleo s/tela

45 X 135 cm

Acervo: Museu Lídia Baís, Apud: COUTO; 2011: 11

A obra original de Leonardo da Vinci, *A Última Ceia*, retrata um movimento artístico de uma época que fez parte de certo avanço histórico no que se refere a uma perspectiva técnico-científica. Ao observarmos a obra de Da Vinci com uma visão imediatista, podemos dizer que a obra é composta dos seguintes elementos: um motivo principal que é Jesus Cristo, nas laterais a essa imagem seis homens de cada lado juntos a uma mesa posta para uma ceia. Ao fundo da imagem central, encontramos três janelas que nos permitem ver uma paisagem exterior. Esta seria uma primeira visão do conteúdo da pintura. Entretanto, *Última Ceia* é uma obra de intensa dramaticidade que nos permite ir além de uma visão superficial de seu conteúdo. É uma imagem que não cessa de ritualizar-se, é a representação do que possivelmente foi a última ceia de Jesus Cristo.

A Última Ceia, de Da Vinci, tornou-se a representação quase real desse evento que permeia o imaginário da cultura ocidental cristã. Ela reflete, sobretudo, a traição de Judas e a partilha do pão e do vinho. A narrativa bíblica é o referencial de tudo o que se produziu depois em termos de captação de tal evento. A obra baseia-se no Novo Testamento. “A Última Ceia” ocorreu quando Cristo revela, durante uma refeição, que um de seus apóstolos irá traí-lo. Na história *da Bíblia*, Judas Iscariotes é o apóstolo traidor de Cristo. Na obra de Leonardo da Vinci, Judas foi retratado de perfil inclinado para trás.

Quanto às técnicas utilizadas por Da Vinci, o olho direito de Jesus Cristo é o ponto de fuga para a perspectiva, tem sua cabeça emoldurada pela janela ao fundo, que representa uma

paisagem. Está afastado de ambos os grupos, é o único que tem um semblante sereno. (MASON; 2000: 34).



A Última Ceia (Cópia do século XVI)
Leonardo da Vinci
Fonte: Domínio Público²⁰

Ao confrontarmos as duas pinturas, a de Lúcia Baís e de Leonardo da Vinci observamos nítidas semelhanças entre os elementos presentes nas obras. Lúcia Baís reproduziu a obra de forma muito semelhante a de Leonardo da Vinci, mas acrescentou outros elementos que deram a pintura uma característica particular da produção de Lúcia. Além de não ter utilizado a técnica de perspectiva. Sobre a pintura de Lúcia Baís, explica Couto:

No quadro que intitulou Última Ceia do Nosso Senhor Jesus Cristo, autorretrata-se, com o próprio nome escrito na barra da toalha, como o de todos os apóstolos, ela no lugar que pertence ao discípulo predileto, à direita do Mestre. No fundo, o demônio espreita Judas, o satanismo como integrante da cena divina, de acordo com o Apocalipse e, nesse caso, associado à presença feminina, frequentemente relacionada ao mal, mas não no sentido maniqueísta. O bem e o mal fazem parte da unidade divina, essa não é uma questão estranha ao universo artístico de Lúcia. (2011: 102).

²⁰ Fonte: <www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?Select_action=&co_obra=5308>. Acesso em: 17 abr. 2012.

Sobre a pintura *Última Ceia do Nosso Senhor Jesus Cristo*, Rigotti aponta:

Na nova composição de Lília 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, Lidia 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. (2009: 140).

Ao analisar a pintura de Lília Baís com perspectivas distintas, Couto e Rigotti contribuem para nossa análise de forma a observarmos essa obra tanto com um olhar voltado ao conteúdo como a forma, respectivamente. Da análise de Couto, extraímos a questão da presença feminina, que, como vimos anteriormente, é um elemento muito presente nas obras de Lília. A associação que Couto faz da mulher relacionada ao mal corrobora com nossa análise anterior, na qual Lília constrói em seu imaginário pictórico a relação de bem e mal não em um sentido maniqueísta, mas no sentido de abordar a perspectiva que a sociedade e a própria Igreja tem da mulher. Quando Lília Baís coloca-se em lugar de escolhida por Deus, na verdade ela invoca um assunto polêmico nas sociedades de cultura judaico-cristã. Ela inverte o sentido da criação e confere à mulher um papel de destaque na história, subvertendo a própria tradição.

Da análise de Rigotti observamos a pintura de Lília Baís, pensando a técnica. Em sua obra não encontramos o uso da técnica de perspectiva utilizada por Da Vinci na tela original, o que nos permite afirmar que a preocupação de Lília não está diretamente ligada às técnicas de pinturas, mas ao seu conteúdo. A artista utilizou-se de uma famosa obra que carrega em si um significado muito direcionado à cultura judaico-cristã e dela abstraiu outros elementos que ressignificaram o sentido original da obra.

Lília Baís ousou ao ressignificar a obra de Da Vinci colocando-se ao lado de Jesus Cristo como sua décima terceira discípula. A pintora afronta não só o significado cristão da última ceia, bem como coloca-se como a escolhida de Cristo. Ao inserir uma figura feminina

em um espaço que historicamente pertenceu ao universo masculino, a pintora desconstrói o sentido do discurso presente no texto pictórico de Da Vinci.

Há outro elemento que Lúdia Baís acrescentou em sua pintura que não aparece na obra de Da Vinci: a imagem do demônio atrás da figura de Judas. Lúdia nos dá pistas que a traição de Judas foi influência do demônio ou associou a imagem de Judas ao próprio. O demônio é sempre associado à figura da tentação, aquele que está sempre à espreita das fraquezas do homem para satisfazer seu próprio ego. Segundo Ferraz:

Os chamados espíritos maus, na civilização judaica, grega e romana são entes vagos, múltiplos, contraditórios. Foi a Igreja Católica quem consagrou o ente do mal, tenebroso, inimigo de Cristo, da Igreja, às vezes com rabos, cornos e cheirando a enxofre, metido sempre em luta cósmica contra o Filho de Deus e a tentar eternamente o homem. (2008:03).

A associação de Judas ao demônio é a consagração do mal. É como se Lúdia quisesse dizer que Judas cedeu à tentação do mal contra o filho de Deus. E nesse caso a figura masculina é quem ganha um sentido maniqueísta.

Portanto, ao ressignificar a Última Ceia, não só a representação de Da Vinci, mas o próprio sentido da ceia de Cristo para a cultura judaico-cristã, Lúdia Baís acrescenta dois novos elementos que agregam sentido tanto na forma quanto no conteúdo da obra. Primeiro: a presença feminina que se insere novamente em um espaço essencialmente masculino. Através de seu autorretrato na mesa da última ceia, Lúdia coloca-se, apesar da condição de mulher, como parte de um momento que se pode dizer fundamental para a consolidação do cristianismo – o momento da partilha do pão e do apontamento de Cristo de forma metafórica da designação de cada discípulo escolhido. A presença de Lúdia à mesa da última ceia é uma forma também metafórica de representar a mulher na narrativa bíblica. Lúdia Baís buscou relacionar a mulher e a religião de forma a adotar metáforas que permitissem uma reflexão quanto à própria postura da Igreja diante da presença feminina. Ao inserir figuras de mulheres em círculos masculinos e dar uma posição mais visível a elas em suas pinturas, a artista exalta suas indagações acerca da sua própria condição diante de espaços que ela mesma tentou traspor, mas que em muitos momentos não obteve êxito.

A mulher como elemento presente em suas pinturas ganha significados distintos, e ao contrastarmos vida e obra percebemos que tudo faz sentido. Cada novo elemento que

descobrimos em suas pinturas é um pouco de sua própria história que se traduz em outras histórias e nos permite compreender um universo muito mais amplo.

Ao entendermos sua pintura como parte de sua história de vida, o universo masculino também se faz presente em suas obras. Lídia Baís pintou a relação masculino e feminino e dessa temática abstraímos uma relação densa e compreendemos o que essa relação representava para a artista: seu martírio.

2.3. O MASCULINO E O FEMININO NA OBRA DE LÍDIA BAÍS: O MARTÍRIO DA ARTISTA

A relação masculino e feminino também aparecem nas pinturas de Lídia Baís. Sua experiência matrimonial, bem como a própria relação que estabeleceu com seu pai e seus irmãos refletiu-se em algumas de suas obras e a essa relação Lídia Baís também associou temas espirituais e religiosos.

Ao analisarmos sua pintura *Mitologia*, percebemos que ela apresenta elementos importantes que definem homem/mulher; masculino/feminino, representados através de símbolos místicos como o sol e a lua, além de consagrar símbolos bíblicos, como a cruz e a serpente:



Mitologia
T. Lídia Baís
Óleo s/ tela
61 X 82 cm
Acervo: MARCO
Fonte: IPHAN

A pintura *Mitologia* é uma produção realizada sob uma esfera onírica, há um simbolismo muito forte nos elementos presentes nessa obra. Nessa tela, observamos a presença de símbolos característicos da cultura religiosa ocidental. Há uma forte predominância de cores fortes e vibrantes que cumprem uma função esteticamente agressiva. A mulher em primeiro plano encontra-se deitada de bruços em cima de uma cruz. Sobre sua cabeça está a serpente. Os cabelos são longos e está usando um vestido branco. Ao seu lado, em segundo plano um homem trajando um terno escuro está também deitado sobre uma cruz. Na parte superior da tela há um sol alaranjado e ao lado a cabeça de uma mulher sem cabelos.

Mitologia nos revela uma história representada por símbolos que nos permite entender o martírio que o casamento representou para Lídia Baís e, possivelmente, para tantas outras mulheres à época.

Ao atentarmos aos detalhes da pintura, entendemos que, em primeiro plano, a mulher deitada sobre a cruz está usando um longo vestido branco, como uma noiva, ao lado um homem vestindo um terno escuro representando o noivo, também deitado sobre a cruz. Essa imagem nos dá uma dimensão de sacrifício. Se a pintura for uma representação de sua própria

história, Lídia Baís possivelmente expressou através da cruz o sacrifício de ambos em relação ao que foi seu casamento. Como vimos outrora, Lídia foi obrigada a se casar para livrar-se de uma interdição que já durava aproximadamente seis anos.

Para Lídia Baís, casar significava o sacrifício, o martírio. Essa ideia nos parece plausível quando Lídia coloca homem e mulher prosternados sobre uma cruz. Essa ação tem um significado de respeito, humilhação e obediência plena do homem diante de Cristo. É também uma atitude comum quando da ordenação de sacerdotes da Igreja Católica. É como se Lídia tivesse aceitado o casamento como forma de obediência e humilhação diante de um desígnio de Cristo a sua vida.

Entendemos que a tela *Mitologia* carrega em si uma carga pessoal da história de Lídia Baís. Entretanto, ao pensarmos os casamentos à época, consideramos que essa situação inter-relaciona-se com a história de outras mulheres que, assim como Lídia, também viram em seus casamentos um martírio, uma cruz a ser carregada.

A serpente é outro elemento na pintura que também aparece associada à imagem feminina. Lídia Baís pintou uma serpente logo acima da cabeça da mulher prosternada na cruz com sua cabeça virada para a direção do homem. Nesse quadro, as analogias às histórias bíblicas ficam evidenciadas quando associamos a trajetória da vida de Lídia com os elementos míticos representados por ela em suas pinturas.

Ao pintar um homem e uma mulher prostrados sobre uma cruz e uma serpente sobre a mulher, Lídia Baís nos conduz ao mito de Adão e Eva e a Queda do Paraíso. Segundo a tradição bíblica, Deus cria o homem sua imagem e semelhança e dele criou a mulher. Adão e Eva representam a unicidade em que a natureza, a divindade e o ego representam uma mesma coisa. Para Edinger (1992), o paraíso é o estado inicial, o nascimento da consciência. A serpente, por sua vez, apresenta alguns arquétipos que fazem referências, segundo Chevalier (1999), à noite fria, pegajosa e subterrânea das origens. É indizível e não cessa de desenroscar-se, desaparecer e renascer. Representa a vida em sua latência, é o reservatório, o potencial em que se originam todas as manifestações. (1999: 814). Ainda, segundo Chevalier:

Serpente: Senhora da força vital, não simboliza mais a fecundidade, mas a luxúria; tendo seduzido o pudor virginal de Eva, inspirou-lhe o desejo do coito bestial e de toda a imprudência e de toda a prostituição dos homens. A serpente fez Eva acreditar que a árvore da morte era a árvore da vida, levando Adão e Eva a violar as regras de Deus e,

consequentemente, à expulsão do paraíso. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 824).

Dessa maneira, podemos afirmar que ao representar a serpente enroscada à cruz, Lídia Baís associa seu martírio do casamento ao evento de Adão e Eva. A origem da união entre o homem e a mulher se dá no momento do pecado, quando Eva cai em tentação e conduz Adão ao erro. A serpente pode representar para Lídia a união, pois ela traz em si o veneno, ela encanta e enfeitiça. O relacionamento para Lídia é um sacrifício, pois se trata, principalmente, de viver o processo de individuação. É como carregar uma cruz da qual ela, provavelmente, não se sentia capaz. Conforme explanam os estudiosos Chevalier e Gheerbrant, a cruz representa:

[...] a união dos contrários, sendo que sua correspondência quaternária ilustra a repartição dos quatro elementos e suas qualidades quente e fria, seca e úmida. E, por isso, podemos pensar que ela traz em si a possibilidade da diferenciação, pois representa a união dos contrários. Podemos entender a cruz como a representante da etapa do relacionamento que se segue à Queda do Paraíso. (1999: 814).

Por essa razão entendemos o casamento de Lídia Baís como o suplício, o sacrifício, a dificuldade que Lídia encontrava na união dos contrários. A partir do que compreendemos de sua vida e sua visão de mundo a união masculino/feminino origina-se do pecado, a castidade para ela era primordial para seguir seu caminho espiritual. Como alimentava um sentimento de certa superioridade em relação aos demais, isso se configurava em sua castidade, sua devoção a Deus e seus ensinamentos dos quais ela acreditou ter seguido fielmente. Se a união entre o homem e a mulher implicaria no pecado, na queda do paraíso, certamente não seria ela quem cometeria o mesmo erro de Eva.

O sol e a lua também aparecem em *Mitologia* como uma menção ao masculino/feminino, homem/mulher. Segundo Couto:

O sol e a lua, ícones eternos, são retomados, no quadro *Mitologia*, no sentido do Apocalipse, ligados à imagem da Imaculada, mas nessa dualidade a pintora insere um rosto, na face que deve ser da lua, à direita, ícone do feminino, do elemento passivo. Ocorre uma espécie de síntese entre o convencional e o surreal, passando por um traço lúdico que ainda pode ser mais investigado. A lua e o sol, personificados

em rostos, remontam às composições bíblicas e constituem símbolos consagrados das cenas de crucificação. (2011: 100).

Trata-se, portanto, da simbologia do Sol e da Lua. Segundo Chevalier, o sol costuma ser associado às noções de atividade, no sentido de emitir luz e assim criar sentido e consciência, o sol é também símbolo da imortalidade. À lua, associam-se as noções de passividade, no sentido que ao invés de emitir luz própria ela reflete a luz do sol, é associada também a inconsciência. Devido à alternância de suas fases, tem um sentido de periodicidade, instabilidade, morte e renovação. (CHEVALIER; GHEERBRANT; 1999: 836).

Assim, ao representar o sol e a lua nessa pintura, entendemos que Lídia Baís expressou estes dois elementos associados ao masculino/Feminino, no sentido de metaforicamente associar o sol ao masculino, pensando este como algo imortal, que emite luz, cria sentido e consciência. Entretanto, este sol não tem uma identidade. Está ao lado do que seria a lua, e esta sim tem uma identidade, nitidamente feminina.

Lado a lado, homem e mulher estão nessa pintura em dois momentos distintos. O fato de a lua refletir a luz do sol, a mensagem aqui apreendida é de que Lídia entendia a mulher como um sujeito sobre o reflexo masculino. Entretanto, no momento em que ela cria uma identidade à lua e não ao sol, ou seja, uma identidade feminina e não masculina compreende a realidade social da mulher, subjugada ao homem, sobre a luz masculina, ao mesmo tempo ela vê a mulher com uma representação diante dessa realidade. Ela nos diz que a mulher existe e que tem uma identidade.

As pinturas em que Lídia Baís tratou as relações homem e mulher nos remete a um sentimento de martírio e sacrifício, é uma tentativa da artista de reafirmar constantemente a difícil relação homem e mulher.

Em sua pintura *Alegoria*, encontramos a representação dessa relação, homem e mulher também se configuram sobre o signo do suplício abraçado à cruz que ambos carregam. Embora *Alegoria* assemelhe-se com *Mitologia*, naquela Lídia Baís acrescenta dois novos elementos: o dragão e o esqueleto:



Alegoria
T. Lídia Baís
Óleo s/tela
55 X 73 cm
Acervo: MARCO. Apud: COUTO; 2011: 110

Em *Alegoria*, Lídia desnuda homem e mulher realizando novamente uma analogia ao mito de Adão e Eva. O dragão aparece sobre a mulher que parece tentar empurrar a cruz em sentido contrário ao homem ao seu lado, ao passo que a imagem do homem é de estar empurrando sua cruz em direção contrária a mulher, ou seja, homem e mulher seguem caminhos opostos, carregando seu próprio martírio. Não é um sacrifício compartilhado, há uma significação para cada um deles. O fato de haver um dragão sobre a cruz da mulher indica que sua cruz é mais pesada, existe sobre a mulher um fardo maior.

A imagem do dragão simbolicamente nos remete à figura de um monstro ou de um animal. Segundo Juan Eduardo Cirlot, crítico literário, poeta, mitologista e músico catalão, o dragão é “uma espécie de confabulação dos elementos diferentes, tomados de animais particularmente agressivos e perigosos: serpentes, crocodilos, leões” (1984: 213). Para o antropólogo britânico Francis Huxley, o dragão define-se como uma serpente e um animal com escamas (1997: 7). Dentro desse contexto, o dragão apresenta-se quase sempre na mitologia ocidental associado a formas de serpentes e animais agressivos e perigosos.

Dessa forma, podemos dizer que Lídia Baís ao pintar um dragão sobre a cruz em que a mulher está presa, faz uma associação à serpente, a mesma que pintou em *Mitologia*. Lídia

interpretou duas formas diferentes de uma mesma temática, uma releitura de seu próprio trabalho, o que nos permite dizer que o tema relacionado ao seu casamento e as relações homem e mulher era um assunto presente em sua memória. Tanto *Mitologia* quanto *Alegoria* são pinturas que misturam a mitologia greco-romana com a iconografia católica e configuram uma mesma temática: o sacrifício do homem e da mulher. Retoma símbolos sagrados que transitam entre elementos mundanos.

O crânio pintado ao lado da mulher apresenta uma simbologia associada à iconografia da crucificação. O sentido da morte é retomado em *Alegoria*, é um símbolo que retoma o sentido da consciência do seu eu. Entendemos o crânio da tela como uma representação da vida de Lídia Baís como mulher que sofre as dores do mundo, mas que não tem meios de redenção e então sucumbe ao seu próprio fim. O sentido da morte se apresenta como uma nova constituição de sujeito. Como vimos em *Micróbio da Fuzarca*, Lídia Baís representou sua morte simbólica por meio da imagem de um esqueleto, e aqui novamente representa um crânio ao lado da mulher como uma alusão a essa morte simbólica.

Podemos concluir que as problemáticas existenciais verificadas nas obras de Lídia Baís abrem caminho para além de seu próprio mundo, o que nos permite dizer que suas pinturas refletem suas incertezas e dúvidas diante da construção de um mundo moderno. Suas pinturas carregam um sentido transcendente, especialmente se considerarmos a época em que foram produzidas. Lídia Baís evoca de sua consciência a memória de sua própria existência e nos permite, através de sua arte, rememorar o tempo e a história de uma sociedade.

Assim, podemos concluir que as pinturas analisadas nesse capítulo, em sua essência tratam sobre temas mitológicos e bíblicos. Refletem, sobretudo, parte de sua história de vida e demonstram conhecimento da artista aos temas de caráter religioso. Homem e mulher aparecem em suas pinturas como uma representação do pecado, a mulher carregando o estigma da serpente.

Pensando a vida de Lídia, podemos entender que suas obras têm um sentido de punição e culpa pelo peso que a mulher, de modo geral, carrega pelos pecados cristãos. Lídia associa a imagem da mulher a elementos que nos remetem a mitologia do pecado original. Dessa forma, nos deparamos com reflexões que nos permitem entender a história de um tempo, uma família e uma mulher que carregou o fardo de representar as contradições de uma época. Pintou e pensou sobre temas que fizeram parte essencialmente de sua própria vida, mas

que refletiram a história de outros tantos sujeitos que, assim como Lídia, viveram uma época de transformações não só de padrões, mas principalmente de comportamento e mentalidades.

Na época em que Lídia viveu em Campo Grande, a modernidade surgia em meio às contradições das ideias progressistas e conservadoras. Um esforço para que Campo Grande viesse a se tornar uma cidade moderna e atraente com características próprias de uma possível capital foi um acontecimento muito presente na família de Lídia Baís. No entanto, a artista confrontou e dialogou com a política, com as questões femininas e com sua própria condição de mulher nessa sociedade em transformação. Por intermédio da arte, expressou seu olhar e sua visão de mundo diante do crescimento de uma cidade. Essa situação nos permitiu realizar um contraponto entre as questões da inserção de uma cidade moderna e a permanência de comportamentos conservadores.

“O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E entretanto... Vocês podem encher de fumo, o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro: ‘isso é um cachimbo’ eu teria mentido.”

(René Magritte)

CAPÍTULO III

IMAGEM E REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE: REFLEXÕES SOBRE A CIDADE

Qual o fenômeno revela o encantamento da cidade? O que faz dela um espaço tão surpreendente capaz de criar um imaginário tão complexo como uma teia de representações? Seria a cidade a representação de uma imagem? A cidade seria um espaço significativo na “desordem” do mundo contemporâneo? É nela que a vida de fato acontece?

Pensar a cidade implica primeiramente estar diante do outro, reconhecer no outro parte de si mesmo. Difícil definir um conceito de cidade ou de espaço urbano. No entanto, entendemos a cidade como um espaço que abriga uma diversidade de culturas, de pessoas, de paisagens. Em razão disso, o que está em pauta é o compartilhamento de todos esses elementos. Maria Stella Bresciani, em seu artigo “Cidade e História”, nos mostra algumas definições sobre o olhar histórico-político de cidade. Tomaremos de empréstimo algumas dessas definições por entendermos que a formação das cidades urbanas tem estreita relação com a modernidade, e tal como essa é também uma teia de significações e representações. Segundo Bresciani:

Um estudo pioneiro, bastante sugestivo e esclarecedor para a relação entre diferentes posições políticas e avaliações das cidades, deve-se a Françoise Choay (1997 [1965]), que decididamente desfez, em *Urbanismo: utopias e realidade*, toda e qualquer possibilidade de se afirmar um caráter puramente técnico e neutro para o urbanismo. Ao que acrescento, qualquer possibilidade de uma interpretação única da história do urbanismo ou da história urbana. Mais do que estabelecer um inegável vínculo político e filosófico entre formas de ver e intervir nas cidades já existentes, ou de projetar e construir novas cidades, ela deixou nítida a estreita relação entre as possíveis definições do tema e o encaminhamento para estudá-lo. Mostrava, assim, de modo irrecusável, que nenhuma leitura das cidades pode ser definitiva ou ingênua. (2002: 17).

O que nos interessa é justamente pensar que a cidade não se define como algo permanente, simples e ingênuo. A formação das cidades está muito além de definições prontas, pois, muito mais que um espaço arquitetônico, a cidade é formada por sujeitos. Essa é uma condição naturalmente complexa.

Sandra Jatahy Pesavento define a cidade como um objeto de reflexão que se forma através de representações sociais e produz práticas sociais. Quanto à definição da cidade como uma *materialidade*, Pesavento assinala:

a cidade é, sobretudo uma materialidade erigida pelo homem, é uma ação humana sobre a natureza. A cidade é, nesse sentido, um outro da natureza: é algo criado pelo homem, como uma obra ou artefato. Aliás, é pela materialidade das formas urbanas que encontramos sua representação icônica preferencial, seja pela verticalidade das edificações, seja pelo perfil ou silhueta do espaço construído, seja ainda pela malha de artérias e vias a entrecruzar-se em uma planta ou mapa. Pela materialidade visível, reconhecemos, imediatamente, estar em presença do fenômeno urbano, visualizado de forma bem distinta da realidade rural. (2007: 13).

Partindo do princípio da materialidade enunciado por Pesavento, consideramos a cidade um *constructo* social. O próprio processo de transformação da natureza pelo homem fez do espaço urbano um lugar essencialmente humano, ainda que levemos em consideração o paisagismo natural presente nesse espaço. Definir a cidade também como um espaço distinto do ambiente rural é fundamental para compreendermos o lugar que tratamos nesse trabalho. A formação da cidade pressupõe um discurso de progresso que cumpre um papel de superação do espaço agrícola, trazendo aos cidadãos alguns privilégios, como o acesso às facilidades modernas.

É importante discutir a presença de um discurso modernizador que possibilitou criar uma imagem do espaço urbano. Essa imagem se materializa através de representações visuais, de signos e linguagens que identificam o morador desse espaço. Além disso, a cidade permite projetar um futuro idealizado que fascina e cria novas formas de representar o moderno e o urbano. Conforme pondera Pesavento:

A modernidade urbana propicia pensar tais tipos de representação: aqueles referentes aos planos e utopias construídas sobre o futuro da cidade, inscrevendo uma cidade sonhada e desejada em projetos urbanísticos. Realizados ou não, eles são a inscrição de uma vontade e de um pensamento sobre a cidade e, logo, são matérias da história, porque fazem parte da capacidade imaginária de transformar o mundo. Assim como pensa o seu futuro, a cidade inventa o seu passado, sempre a partir das questões do seu presente. (2007: 17).

Podemos pensar que a cidade é parte de um discurso construído através de elementos do passado que são elaborados a partir da realidade do presente. A cidade se projeta diante do outro como um espaço atraente. Exerce um poder persuasivo sobre sujeitos que vivem e usufruem daquilo que esse espaço oferece e principalmente daqueles que não estão fisicamente ocupando esse território.

A construção de um discurso em torno da cidade é importante para reafirmá-la como um espaço de bem comum. É na cidade que se criam signos que, por sua vez, são reproduzidos através de discursos. Foucault define o discurso como uma verdade que se constitui diante do sujeito por meio de signos construídos:

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. Quer seja, portanto, em uma filosofia do sujeito fundante, quer em uma filosofia da experiência originária ou em uma filosofia de uma mediação universal, o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. (2007: 49).

De acordo com Foucault, o discurso é composto de três elementos: a escritura, a leitura e a troca que advém dos signos. E o que é a cidade senão exatamente a junção entre esses três elementos que compõem uma rede de signos e significados?

A cidade é escrita, através de obras, de imagens, de linguagens, de cores de sistemas de significado, de produções artísticas e culturais. Essa escrita é interpretada por meio de leitura realizada pelo homem, o que não significa que essa leitura interpretativa seja realizada de forma homogênea, pois ela é multifacetada. É essa multiplicidade interpretativa dos elementos discursivos da cidade que causam o encantamento pelo espaço urbano. Por fim, a troca é elemento chave da formação urbana, o encontro entre sujeitos distintos, linguagens, produções culturais que complementam essa teia que é a cidade. E o que são todos esses elementos senão uma rede de signos? Desse modo, concebemos a cidade como espaço de produção discursiva formada a partir de elementos imagéticos e linguísticos produzidos por sujeitos que vivem na cidade, bem como por aqueles que não vivem, mas que produzem e reproduzem uma ideia e/ou um discurso desse espaço.

Retomando a discussão de Pesavento sobre a formação das cidades, essa ainda acrescenta que a cidade é *sociabilidade* o que corrobora com a nossa ideia de que esse espaço urbano é um lugar de produção discursiva. Conforme assegura Pesavento:

Mas a cidade é *sociabilidade*: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. Marcas, todas, que registram uma ação social de domínio e transformação de um espaço natural no tempo. A cidade é concentração populacional, tem um pulsar de vida e cumpre plenamente o sentido da noção de “habitar”, e essas características a tornam indissociavelmente ligada ao sentido do “humano”: cidade, lugar do homem; cidade, obra coletiva que é impensável no individual; cidade, moradia de muitos, a compor um tecido sempre renovado de relações sociais. (2007: 14).

Nessa perspectiva, essa teia que é a cidade abrange um espaço muito específico onde as trocas também são muito específicas. Em razão disso não seria correto afirmar que a cidade contempla uma ideia acabada em si, justamente em razão de estarmos falando de um espaço que comporta uma diversidade de pensamentos, comportamentos, ideias e vivências de mundo. Se a cidade e a urbanização têm associação com o surgimento da modernidade, também podemos dizer que as transformações que ocorrem no interior das cidades são muito dinâmicas e rápidas, há um ritmo muito particular no viver urbano.

Esse crescimento acelerado das cidades se dá de forma muito contraditória. As disputas de poder também compõem o cenário urbano em razão dos interesses pessoais estabelecidos nas relações sociais. Com o surgimento das cidades houve uma necessidade de um “reaprender” a viver, portar-se de modo “civilizado” nesse espaço que passou a ser alvo de disputas, já que essas transformações no comportamento implicariam na imposição de hábitos e costumes. Na visão de Bresciani:

[...] para se viver nas cidades seria necessário desenvolver *uma nova sensibilidade* (Bresciani, 1985): educar o olhar, a audição, o olfato, esses sentidos que nos orientam em meio à “selva urbana” e sua “fauna”. Individualismo — o homem transformado em mônadas (Engels, 1960 [1845]) — e seus complementos, o anonimato das cidades e a busca contínua da sobrevivência ou dos interesses individuais estabeleciam distâncias entre as pessoas, que passariam a se reconhecer principalmente pela aparência. O impacto dos apelos visuais e auditivos, em particular transformando os habitantes das grandes

idades em seres submetidos a choques ininterruptos, foi captado e sobre ele os contemporâneos teceram reflexões — Simmel em 1903 e Benjamin em 1939. (2002: 27).

Desse modo, a ideia de cidade se completa com a sensibilidade que seria uma identificação visual do que é ser urbano. Criam-se estereótipos do cidadão e torna-se necessário remodelar-se para fazer parte desse espaço. Por fim, Pesavento debate essa ideia de cidade sensível a partir do entendimento que a cidade é espaço de produção cultural:

[...] a cidade é, ainda, *sensibilidade*[...] Cidades são por excelência, um fenômeno cultural, ou seja, integradas a esse princípio de atribuição de significados ao mundo. Cidades pressupõem a construção de um *ethos*, o que implica a atribuição de valores para aquilo que se convencionou chamar de urbano. A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e de medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia. (2007: 14).

Sendo a cidade lugar de produção da imagem (cultural), no sentido de ser a imagem a representação de alguma “coisa” que se materializa através de elementos discursivos, de uma linguagem imagética muito específica, a imagem é também discurso que se propaga na construção da cidade.

3.1. POLÍTICA E NACIONALISMO NA PINTURA DE LÍDIA BAÍ: CAMPO GRANDE CONSTRUINDO-SE COMO CIDADE POLÍTICA E MODERNA

Quando pensamos em algo “moderno” o associamos a alguma coisa atual e positiva no sentido de atribuir juízo de valor ao termo. Segundo Hans Robert Jauss, teórico da literatura, a modernidade vem do latim *modernus*, sendo que, de acordo com o estudioso, a primeira vez que este termo apareceu foi em meados do século V, no período de transição entre a antiguidade romana e o mundo da nova cristandade. Conforme explana Jauss:

Em seus empregos mais antigos, a palavra tem apenas o sentido técnico de limite da atualidade, [...] Deriva de modo - que então, não significava apenas- precisamente, já, imediatamente, logo, mas, provavelmente, significasse também, agora mesmo.

[...] “*Modernus*” não significava apenas novo, mas atual. Entre os conceitos temporais aproximadamente sinônimos, *modernus* é o único cuja função é designar exclusivamente atualidade histórica presente. (1996: 51).

Já no século XII, o moderno surge com um sentido de aperfeiçoamento. Cria-se uma relação entre o novo e o antigo, como se o novo se sobrepusesse ao antigo e o antigo sobrevivesse ao novo. Para Jauss, essa relação entre o novo e o antigo envolve outra discussão: uma obra considerada “moderna” só se consagraria quando no futuro lhe atribuíssem o sentido de *antiquitas* (JAUSS; 1996: 55/56). Quando os humanistas do Renascimento italiano veem a Idade Média como um período de transição entre a antiguidade (*antiquitas*) e a modernidade do presente, é como se configurasse um tempo que segue seu caminho para o futuro.

Segundo Jauss, há entre *anciens* e *modernes* um deslocamento entre o que seria a arte da antiguidade e a arte moderna. Esse deslocamento é oriundo da consciência de que cada época tem suas particularidades e assim direciona seu olhar de modo próprio. A perspectiva de aperfeiçoamento crescente do futuro vai possibilitar a ideia de que a modernidade das luzes se afastará dos *anciens* humanistas. A partir desse momento, o moderno estará voltado para o futuro, para o novo. Assim, alguns símbolos da modernidade perfazem a ideia de progresso, de continuidade e de futuro.

Nesse sentido, pensamos a ferrovia como um símbolo que perfaz essa ideia de progresso e de futuro. A ferrovia como um elemento histórico e importante na construção da cidade moderna, no caso de Campo Grande, passou a ser uma representação dessa noção de moderno. A ferrovia significou um avanço para o futuro, para o novo. Com isso, abriu espaço para que, através de seu funcionamento, a região se tornasse um símbolo de avanço para o progresso. Será através da ferrovia e do discurso de cidade moderna que Campo Grande se destaca como uma cidade que caminha rumo ao futuro “bom” e “autossuficiente”.

A ferrovia também significou um avanço nos meios de transporte, bem como para a economia da região. Considerando que os meios de transporte em Mato Grosso restringiam-se à navegação fluvial,²¹ a ferrovia teve um significado na agilidade no processo “civilizatório” e econômico da região (BITTAR, 2009: 37). Os avanços oriundos dos meios de transporte

²¹ Sobre navegação fluvial ver: GARDIN, Cleonice. *A Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí no Planejamento Regional Brasileiro (1951-1972)*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2009.

traduzem essa contradição, ainda que a ferrovia²² tenha um significado simbólico no processo de modernidade.

Importante salientar que as vias de transporte determinam em algumas circunstâncias as condições de outras atividades econômicas, reestruturando todo um sistema anteriormente acomodado (QUEIROZ; 2008: 63). Nesse sentido, entendemos que a construção da ferrovia que ligava o sul de Mato Grosso a São Paulo²³ cumpriu exatamente essa função. A partir das facilidades de transporte de mercadorias via ferrovia as estruturas políticas e econômicas da região foram profundamente alteradas. Com isso, Campo Grande foi inserida em uma condição favorável em relação às atividades políticas e econômicas com São Paulo e principalmente em relação às outras cidades do Estado de Mato Grosso, como Cuiabá e Corumbá, por exemplo.

As transformações recorrentes das mudanças no país refletem as relações político-econômicas na região, o processo de industrialização nacional favorece a concentração de capital. Se considerarmos que a modernidade foi um fenômeno que se caracterizou pelos avanços das questões sociais, políticas e econômicas de forma rápida e dinâmica, a ferrovia cumpriu esse função já que, nesse período, representou um meio de comunicação econômica mais rápida e eficaz no sentido de estreitar relações com o centro consumidor, no caso São Paulo.

A ferrovia, além de proporcionar transformações concretas no âmbito da política e da economia, no campo do discurso os trilhos do trem também serviram como um meio de afirmar um processo modernizador na região. Não só o sul de Mato Grosso passou e ter maior visibilidade, mas Campo Grande destacou-se em relação a Cuiabá, a então capital do Estado de Mato Grosso uno.

²² Sobre a ferrovia ver bibliografia mais atual pertinente ao tema, ver: QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *As Curvas do Trem e os Meandros do Poder*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS; 2007; Revisitando Um Velho Modelo: Contribuições Para um Debate Ainda Atual Sobre a História Econômica de Mato Grosso/ Mato Grosso do Sul. In: *Intermeio*: Revista do Programa de Pós Graduação, Campo Grande, MS. V. 14: jan./jun. 2008.p.p. 128-156; *Uma Ferrovia Entre Dois Mundos: A E.F. Noroeste do Brasil na Primeira Metade do Século XX*. Bauru: EDUSC; Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

²³ A construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil é iniciada, respectivamente, em dois pontos: Bauru (1905), e em Porto Esperança (1908) à Margem do Rio Paraguai, no Sul de Mato Grosso. Em agosto de 1914 realiza-se o encontro dos trilhos em Campo Grande e, em outubro do mesmo ano, chega a Campo Grande a locomotiva que inaugurava oficialmente a referida estrada. (WIENGARTNER, Alisoete Antônia dos Santos. *Movimento Divisionista no Mato Grosso do Sul*. Porto Alegre: Ed. EST, 2002. p. 34).

No período posterior à regularização das viagens ferroviárias, Campo Grande passou a ser visto como a capital econômica do sul de Mato Grosso e por essa razão tornou-se ponto de referência comercial na região.

“A ferrovia propicia a transferência do eixo econômico Cuiabá- Corumbá, através do Rio Paraguai, para Campo Grande - São Paulo.” (WIENGARTNER; 2002: 29). Cuiabá nesse sentido ficou atrás de Campo Grande, pois a ideia de progresso oriunda da ferrovia foi uma espera que Cuiabá não viu realizar-se:

A elite política de Cuiabá, ao longo de um século e meio, fomentou o sonho da chegada do trem à cidade. Nos sonhos construídos, o trem continuou apenas nas mentes, pois a estrada de ferro nunca chegou. Constantemente, os meios de comunicação levantam a questão, apresentam discussões que abordam o traçado ideal, retiram Cuiabá da rota, trazem os custos, rediscutem o financiamento e enfocam a situação ecológica. Parece uma história sem fim, apenas para entreter as pessoas e dar algum sentido a essa lógica de organização assumida pelos “donos do poder” num mundo local influenciado pela ocidentalização. (BORGES; 2008:155).

A partir desse momento, tornou-se claro a separação com o sul do Estado, embora houvesse algumas leis criadas com o intento de incentivar a ocupação de terras devolutas, o norte de Mato Grosso ainda encontrava-se relativamente desocupado com baixa imigração. O sul, por sua vez, atravessava um período de crescimento proveniente da corrente fundação de povoados e cidades, a extração de mate e a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. O tão aguardado trem em Cuiabá despertou no imaginário da sociedade a esperança da chegada da civilização e o desenvolvimento econômico:

As cores do progresso afluíam às faces da velha cidade. Nova seiva fortificaria o habitante do sertão. O futuro seria, decerto, risonho e já podia ser entrevisto na aurora “prestes a raiar”. A bicentenária capital passaria por uma reforma profunda, quando o sonho se traduzisse em realidade. [...] fosse isso uma quimera ou uma ilusão, o certo é que a capital assistiu à destruição de todos os seus sonhos e de todas as suas esperanças, mas continuou aguardando, inutilmente o trem que nunca chegou. (MACIEL; 1992: 124).

Esse imaginário de progresso e civilização aquecidos com o discurso da modernidade através do trem imprimiu-se no cotidiano cuiabano como um sonho a ser realizado, da modernidade, do progresso. O futuro que avança, mas que não finda, assim como o trem que jamais chegou.

Para o historiador Fernando Tadeu de Miranda Borges, as questões que envolvem a chegada do trem em Cuiabá se dão em um patamar político, corrobora assim com a ideia de que a modernidade chegada por meios simbólicos de progresso e futuro se daria a partir da chegada dos trilhos do trem. Esse discurso, na ótica do autor, se estabelece com base nas pretensões das elites cuiabanas, que tão logo se encarregou por meio das vias de comunicação impregnar no imaginário da população uma ideia positiva e esperançosa de progresso com o trem. O futuro de Cuiabá dependeria da chegada do progresso. Significaria, no entanto, alcançar os centros urbanos e competir por igual com as demais cidades do centro sul do país. Para Borges, as questões políticas ainda são os meios de sustentação desse discurso de progresso e futuro:

O desejo de Mato Grosso de ligar-se ao litoral foi e continua sendo perseguido e nutrido pela classe política junto à população cidadina. Com o olhar sempre voltado para fora, buscava uma pequena parte de seus habitantes estar informada dos ditames internacionais, com a finalidade de poder tentar imitar os hábitos e acompanhar a moda, chegando ao ponto de virem a ser consumidos em Cuiabá, na segunda metade do século XIX, parecia impor ao espaço-tempo cuiabano um sentido diferente do que até então vigorava. Contudo, vale lembrar que o custo social que Cuiabá enfrentou para alcançar essas chamadas inovações tem sido enorme e, quando chegam, apenas um conjunto pequeno de pessoas desfruta dos seus benefícios. (BORGES; 2008: 156).

Na corrida pela modernidade, a busca do progresso e a expectativa de futuro, segundo Borges, Cuiabá ficou para trás. A partir do estado Novo, o esforço de modernização junto às políticas nacionais de expansão de fronteiras agrícolas nas regiões Norte e Centro-Oeste vão transformar Cuiabá e arrefecer os debates acerca da divisão entre norte e sul de Mato Grosso.

Essas transformações e discussões político-econômicas decorrentes da ferrovia criaram a necessidade de organizar os núcleos urbanos e causaram certo embate entre Cuiabá e Campo Grande. Não somente um espaço para abrigar imigrantes, mas, sobretudo um meio de sincronizar o sentido modernizador do trem com a cidade. Com o passar do tempo, as questões que envolviam a construção da ferrovia foram gerando outras discussões tão complexas quanto essas. Nesse momento, Campo Grande entrava no rol das cidades que tinham urgência em modernizar-se, em transformar seu espaço urbano em cidade moderna e “civilizada”.

Na década de 1930, Campo Grande vivenciava momentos tensos quanto à política da cidade e da região. O surgimento de uma nova elite no sul de Mato Grosso movimentou a política na região contribuindo, assim, para que o processo de modernidade se configurasse de forma rápida para reafirmar o discurso do processo de separação do Estado.

Em 1932, o sul de Mato Grosso apoiou São Paulo contra o governo estabelecido por Getúlio Vargas estreitando relações com setores políticos paulistas. Marisa Bittar (2009), ao contextualizar a situação brasileira entre as décadas de 1920 até 1932 do século XX, nos permite compreender o surgimento dessas novas elites no sul de Mato Grosso. Ao atentarmos sobre as questões das novas estruturas sociais que surgem com o avanço da modernidade no país, os movimentos militares de 1920, o surgimento da Aliança Liberal em 1930. Esse conjunto de fatores refletiu de forma sistemática no processo de emancipação da região sul do norte do Estado de Mato Grosso. Segundo Bittar:

Apesar de ter havido reação oligárquica às formas de domínio tenentista em vários estados, foi em São Paulo que o antagonismo se agudizou e foi de São Paulo que partiu [...] Tudo indica que São Paulo não marcharia solitário contra Vargas. Mas foi o que aconteceu, salvo a participação de Mato Grosso, cuja adesão, como veremos, foi mais importante para os destinos de sua própria história do que para a constitucionalização do país. O movimento constitucionalista de 1932 embora limitado aos recursos paulistas e derrotado em pouco mais de dois meses, teve grande significado para Mato Grosso. Foi justamente nesse ano, em consequência da insurreição paulista, que se formou o primeiro governo no sul do estado sob a direção daquele que é considerado o símbolo do processo divisionista: Vespasiano Barbosa Martins. (2009: 153)

A participação política do sul de Mato Grosso em 1932 foi definitiva para os rumos políticos da região. O poder oligárquico no Brasil não fora totalmente abalado com a Revolução de 1930, mas conforme Bittar representou um momento de transição, ainda sob as égides dos poderes oligárquicos de uma reestruturação do poder. (BITTAR; 2009: 150).

O golpe de 1937 implantou o Estado Novo, com isso se impôs ao Brasil uma nova postura política, econômica e social. As transformações e a consolidação do poder do Estado se afirmaram nos cinco primeiros anos após o golpe, segundo Sola:

Os cinco primeiros anos do novo regime correspondem à progressiva, mas definitiva consolidação do poder de Estado. A maioria das reformas de natureza administrativa e política,

muitas das soluções econômicas e sociais dessa fase, então em continuidade marcante com tendências anteriores, que apontaram em 1930, reforçadas depois de 1935. Só que agora, os novos quadros institucionais eram instalados através de um Estado apartidário, e com um mínimo de fricções e de contestação política. (SOLA; 1988: 266).

O Brasil, no entanto, transformava-se de forma sistemática, no sentido de modificar as antigas estruturas de poder. O novo regime implantado pelo governo nacionalista de Getúlio Vargas acelerou alguns setores da sociedade, mas também promoveu atrasos e permanências em outros:

A importância de grupos ligados à exportação e importação do café, e sua experiência de liderança (seu poder deixaria de ser hegemônico mas não se anularia) permitiam que aqueles prejuízos se exprimissem facilmente na instância política sob a forma de pressões e de descontentamentos, mas também sob a forma de compromissos.[...] Em contrapartida a essa depressão, outro setor se desenvolvera rapidamente nos anos 30: aquele que produzia para o mercado interno, sobretudo o industrial. A desvalorização de nossa moeda- um dos instrumentos de defesa de renda no setor cafeeiro- encarecendo os produtos importados, estimulava a produção interna de bens manufaturados, reforçada pelo crescimento do mercado consumidor urbano. (SOLA; 1988: 262).

Essas transformações e as novas acomodações propiciaram um remanejamento geográfico que trouxe para o centro da cidade sujeitos de culturas e costumes provenientes do campo e ou de outras localidades do país e do mundo. De acordo com as explanações de Sola:

O caráter semi-autoritário, semiconcessivo, de toda essa estrutura, viciava de paternalismo as relações entre trabalhadores e governo, identificados por eles a Getúlio Vargas. Nos primeiros anos de Estado Novo, esse sistema teria por função política predominante, portanto, a conquista – e ao mesmo tempo o controle e a disciplina das organizações sobretudo operárias. Somente mais tarde, no fim do regime, ele seria utilizado para mobilizar “as massas”, fazendo-as intervir ativamente nas lutas políticas, a favor de Vargas, contra os grupos oposicionistas. A eficácia desses recursos se explica, em parte, pela composição do proletariado: camada a que se incorporavam constantemente novos contingentes de origem rural, para os quais a vida urbana era sinônimo de ascensão e, de

modo particular, eram indivíduos beneficiados pelos direitos adquiridos com a legislação do trabalho. Mais ainda, as diferenças sociais e culturais em que implica a vida urbana se comparada à do campo exigia deles e de suas famílias ajustamentos difíceis, que consumiam boa parte de suas energias. Não havia tempo –nem condições políticas- para que se pudessem cristalizar reivindicações e tradição organizatória autônoma. (SOLA,1988:273).

Essas mudanças e essas movimentações não se detiveram apenas nos principais centros urbanos do país, pois outras regiões também se mobilizaram em torno da nova política imposta pelo Estado. Mato Grosso também fez parte de toda essa movimentação política que implicava, sobretudo, a permanência de forças políticas já consolidadas na região sul do Mato Grosso. A movimentação política na região envolveu diversas famílias da elite mato-grossense, entre elas, a família Baís. Como vimos anteriormente, Vespasiano Barbosa Martins era cunhado de Lídia Baís, casado com sua irmã Celina. Vespasiano foi líder do processo divisionista no Estado na década de 1930. Também participou do movimento contra Getúlio Vargas, a marcha que levaria cinco mil homens de Mato Grosso a São Paulo não aconteceu, mas respingou sobre a figura dele a responsabilidade política de manter a região sul de Mato Grosso no cerne das discussões políticas do país. Segundo Bittar:

Bertoldo Klinger, quando foi reformado administrativamente pelo Chefe de Governo Provisório, divulgou um boletim a 8 de julho de 1932, no qual se despedia das tropas mato-grossenses e partiu para São Paulo, de trem, onde iria chefiar a “revolução”. Antes de embarcar, porém nomeou em Campo Grande, dentre os cinco mil homens que ficaram lutando contra os que não haviam aderido ao movimento, o chefe do governo revolucionário de Mato Grosso, Vespasiano Barbosa Martins. Vespasiano, talvez a mais forte expressão de um grupo de lideranças políticas que emergiu no sul de Mato Grosso no final da década de 1920, uma personalidade, segundo Demóstenes Martins, de singulares atributos de condottiere, tornou-se o símbolo da divisão do estado. (2009: 166).

Essa movimentação política em Campo Grande fez da cidade um espaço político mais fortalecido, com maior prestígio, o que contribuiu para reafirmar os propósitos de Campo Grande tornar-se a capital de um novo Estado.

Conforme explana Marisa Bittar, as questões em torno da divisão do Estado surgem a partir da movimentação política de 1932. Bittar contesta a posição de alguns historiadores que

afirmam que ocorreram movimentações nesse sentido anterior a essa data: “Não fosse a insurreição paulista de 1932, não teria havido governo no sul de Mato Grosso, mesmo que passageiro. Esse governo por outro lado, é considerado como o primeiro do estado autônomo dividido.” (BITTAR; 2009: 164). Para Bittar, o movimento de 1932, mesmo derrotado, significou “um prenúncio de 1977” (2009: 258).

Nesse contexto fez parte a família de Lídia Baís, na figura de seu cunhado Vespasiano Barbosa Martins. Seu envolvimento com o movimento de 1932 e o levante contra Getúlio Vargas deu mais visibilidade política à família na cidade de Campo Grande. Portanto, a família Baís estava diretamente ligada às questões políticas na região.

As relações políticas que sua família estabeleceu com os grupos políticos não só de Campo Grande, mas também de São Paulo refletiram no pensamento de Lídia acerca da política brasileira. Getúlio Vargas foi pintado por Lídia Baís ao lado da figura de Napoleão Bonaparte, permitindo que fizéssemos uma associação dessa pintura com os acontecimentos políticos da época. Nessa tela, Lídia Baís expressa conhecimento acerca das forças políticas que permeavam a realidade brasileira no período, bem como o reflexo dessas relações políticas em Campo Grande, especialmente esse contexto em sua família:



Dr. Getúlio Vargas
T. Lídia Baís
FONTE: MARCO

A imagem de Getúlio Vargas gerou e ainda gera algumas controvérsias em relação ao que ele representou enquanto força política no país. A figura de Getúlio Vargas arrefeceu as discussões acerca do que ele significou para a sociedade brasileira. Amado por uns e odiado por outros, ainda hoje Getúlio Vargas representa uma figura contraditória. Sua política autoritária, nacionalista, populista e centralizadora deu a ele poder arbitrário, capaz de movimentar as forças políticas de todo o país. Segundo Sola:

De fato, Getúlio Vargas será o centro político do Estado Novo, mais ainda do que fora enquanto Presidente Provisório, depois de 1930, e como Presidente Constitucional, a partir de 1935, o que confere eficácia àquela representação ideológica. Explicar, o fato e a imagem como constantes de todo regime autoritário, seria insuficiente; ambos resultam de condições particulares da história brasileira depois de 1930. Apontá-las implica em determinar as características do golpe de Estado e as condições que o tornaram possível; implica também em reconstruir o processo pelo qual foi se impondo a ideia de Vargas como árbitro e salvador. (1988: 257).

Getúlio Vargas foi desde muito cedo um sujeito envolvido com a política, herança de seu pai que também à sua época participou de conflitos de caráter político no Rio Grande do Sul. A família Vargas era muito influente na cidade de São Borja, município gaúcho onde Getúlio nasceu. O Rio Grande do Sul foi palco de muitas disputas e revoltas políticas, nas quais a família Vargas se fez presente. Segundo a cientista política e professora Maria Celina D'Araújo:

Getúlio Vargas nasceu em 19 de abril de 1882 em São Borja, cidade do Rio Grande do Sul situada na fronteira com a Argentina. Quando adolescente, provavelmente por algum interesse escolar, declarou ter nascido em 1883, e durante um século acreditou-se ser esse o ano de seu nascimento. Seus pais, Cândida Dornelles Vargas e Manoel do Nascimento Vargas pertenciam a famílias de estancieiros com prestígio na política local. Getúlio teve quatro irmãos: dois mais velhos, Viriato e Protásio, e dois mais novos, Spartacus e Benjamim. A história e as características do Rio Grande do Sul deixaram marcas na formação de Getúlio Dornelles Vargas. Colonizada de início por jesuítas e a seguir por portugueses oriundos do arquipélago dos Açores, a região, a partir do século XVII, foi palco de lutas frequentes entre portugueses e espanhóis. Nos séculos seguintes, outras guerras importantes varreram o solo gaúcho: a Guerra dos Farrapos (1835-1845), a Guerra do Paraguai (1864-1870) – na

qual o pai de Getúlio foi herói militar –, a Revolução Federalista de 1893 e a guerra civil de 1923. (2011: 19).

A participação política do pai de Getúlio pode ter sido decisiva na vida política de Getúlio Vargas. Em 1907, o Senhor Manoel Vargas, indicado pelo PRR, tornou-se prefeito de São Borja, fortalecendo o nome da família Vargas na região, assim:

Também em 1907, indicado pelo PRR, seu pai, Manoel Vargas, tornou-se intendente, ou seja, prefeito de São Borja. A origem familiar, aliada à participação na campanha do PRR, certamente pesou na nomeação do jovem bacharel, em fevereiro de 1908, para o cargo de segundo promotor público do Tribunal de Porto Alegre. Alguns meses mais tarde, seu nome foi incluído na lista de candidatos do PRR à Assembleia dos Representantes, como era chamada a assembleia legislativa do estado. Getúlio passou então o lugar de promotor a João Neves da Fontoura, seu colega de faculdade, e voltou para São Borja, onde constituiu banca de advogado e fez contatos com correligionários de seu pai, que garantiram apoio à sua candidatura. (D'Araujo; 2011: 21).

Não pretendemos fazer comparações entre a história de Lídia Baís e Getúlio Vargas, interessa-nos pensar alguns aspectos que se assemelham entre as duas famílias. O envolvimento político entre Manoel Vargas e Bernardo Baís, posteriormente o envolvimento político do cunhado de Lídia, Vespasiano Martins, que inclusive se opõe a Getúlio Vargas. A discussão que deixamos para posteriores reflexões é justamente pensar a atuação das elites na política brasileira, já que de alguma forma as histórias se entrecruzam e estabelecem conexões entre a História e a identidade nacional. Não nos aprofundaremos nessa discussão por pensarmos que neste momento este debate não é o foco da pesquisa e por entendermos que este é tema relevante para ser tratado em poucos parágrafos.

Pensamos nessas interconexões quando Lídia Baís se fez presente no processo político que envolveu sua família em Campo Grande. Ao pintar a obra *Dr. Getúlio Vargas*, Lídia Baís pôde externar seu pensamento sobre a política nacional e seus reflexos na região e na cidade onde morava. Podemos observar a imagem de Getúlio Vargas em primeiro plano compondo a parte principal da obra, atrás em segundo plano aparece um homem trajando roupas de soldado em cima de um cavalo branco. Essa imagem nos remete à figura mítica de Napoleão Bonaparte.²⁴ Ao pintar Getúlio Vargas e Napoleão Bonaparte em uma mesma composição,

²⁴ Nos trabalhos sobre as obras de Lídia Baís Alda Quadros de Couto: *Lídia Baís: Uma Pintora nos Territórios do Assombro* (2011) e Paulo Roberto Rigotti: *Imaginário e Representação na Pintura de Lídia Baís* (2009),

entendemos que a artista possivelmente pretendia estabelecer uma relação entre essas duas figuras emblemáticas da história. É possível dizer que Lidia Baís estabeleceu uma comparação da política autoritária do governo francês do século XIX com a política centralizadora de Getúlio Vargas no Brasil do século XX. Ao observarmos a bandeira nacional ao lado da imagem de Napoleão associamos a imagem e a política de Napoleão ao que o Brasil nas mãos de Getúlio Vargas vivenciava naquele momento. De acordo com Maria Celina D'Araújo:

Nos anos 30, passou a atuar como único chefe da nação e, em nome de um projeto que julgava ser o melhor para o país, fechou o congresso, reprimiu as liberdades públicas, isolou os descontentes, perseguiu inimigos, cooptou possíveis opositores, impôs-se como chefe de Estado e projetou-se como líder popular, como populista e como estadista. (1997, p. 10).

Getúlio Vargas carregava a imagem de um líder com características bem particulares: populista, autoritário tinha habilidade em governar o país estabelecendo uma base de apoio para o seu projeto político que visava implantar um ideal nacionalista com o intuito de atingir o progresso. Este projeto político embasado às ideias nacionalistas, que surgem no pós-primeira Grande Guerra aliado as influências do Nazismo Alemão e do Fascismo Italiano deu poder político a Vargas e mudou definitivamente os rumos políticos do país. (D'Araújo, 1997: 12).

Foi por essas razões que Getúlio Vargas, ao longo de sua trajetória política, desenvolveu entre a grande massa uma imagem carismática, como já dissemos anteriormente, fora amado e odiado. Max Weber (2009) assinala diferenças entre a dominação carismática e a rotineira. Para esse teórico, a dominação carismática teria um sentido de controle e de mando. O carisma, para Weber, seria desenvolvido em meio a situações socialmente vulneráveis, conturbadas, ocorrem em momentos de transição ou decomposição das instituições, ou ainda em períodos de rápidas mudanças de estrutura. (2009: 18).

Inegavelmente, Getúlio Vargas foi essa figura carismática que usou de sua capacidade de articular vários setores sociais aliados a um momento de profunda transformação nas estruturas políticas e sociais do Brasil. O discurso que está envolta à imagem de Getúlio Vargas o projeta como vanguarda de uma nova política nacional, torna-se um indivíduo

ambos traduzem a imagem em segundo plano a figura de Napoleão Bonaparte. A primeira associa a imagem ao misticismo imposto a figura de Napoleão, o segundo associa a figura de Getúlio Vargas a de Napoleão Bonaparte.

público, ao mesmo tempo em que vive um momento de desmantelamento das antigas estruturas sociais.

Napoleão Bonaparte foi também um governante que construiu sua força política baseada nos princípios da hierarquia, do autoritarismo e também um governo com traços conservadores. Napoleão teve sua trajetória política construída com pilares sólidos em seus propósitos. Hobsbawm apresenta uma breve trajetória de Napoleão:

Napoleão Bonaparte, embora cavalheiro de nascimento pelos padrões de sua bárbara ilha natal da Córsega, era um carreirista típico daquela espécie. Nascido em 1769, ambicioso, descontente e revolucionário, subiu vagarosamente na artilharia, um dos poucos ramos do exército real em que a competência técnica era indispensável. Durante a Revolução, e especialmente sob a ditadura jacobina que ele apoiou firmemente, foi reconhecido por um comissário local em um fronte de suma importância- por causalidade, um patricio de Córsega, fato que dificilmente pode ter abalado suas intenções- como um soldado de sons esplêndidos e muito promissor. O Ano II fez dele um general. Sobreviveu a queda de Robespierre, e um dom para o cultivo de ligações úteis em Paris ajudou-o em sua escalada após este momento difícil. Agarrou a sua chance na campanha italiana de 1796, que fez dele o inquestionado primeiro soldado da República, que agia virtualmente independente das autoridades civis. O poder foi meio atirado sobre seus ombros e meio agarrado por ele quando as invasões estrangeiras de 1799 revelaram a fraqueza do Diretório e a sua própria indispensabilidade. Tornou-se primeiro cônsul, depois cônsul vitalício e Imperador. Com sua chegada, como que por milagre, os insolúveis problemas do Diretório se tornaram solúveis, Em poucos anos a França tinha um Código Civil, uma concordata com a Igreja e até mesmo o mais significativo símbolo da estabilidade burguesa- um Banco Nacional. E o mundo tinha o seu primeiro mito secular. (1996: 92).

Estabelecendo uma analogia entre Getúlio Vargas e Napoleão Bonaparte, podemos dizer que há algumas semelhanças entre essas duas figuras. Transformaram-se em mitos em suas devidas proporções, além de construir uma trajetória política sólida. Getúlio Vargas ainda hoje é responsável por longos debates em relação a sua atuação política no Brasil, Napoleão também. Para os franceses Napoleão foi responsável pelas profundas transformações na França, o que, para alguns, justificou suas guerras e a morte de alguns milhares de homens. Segundo Hobsbawm:

Para os franceses ele foi também algo bem mais simples: o mais bem-sucedido governante de sua longa história. Triunfou gloriosamente no exterior, mas, em termos nacionais, também estabeleceu ou restabeleceu o mecanismo das instituições francesas como existem até hoje. Reconhecidamente, a maioria de suas ideias-talvez todas- foram previstas pela Revolução e pelo Diretório; sua contribuição pessoal foi fazê-las um pouco mais conservadoras, hierárquicas e autoritárias. Mas seus predecessores apenas previram; ele realizou. [...] Ele destruíra apenas uma coisa: a revolução Jacobina, o sonho de igualdade, liberdade e fraternidade, do povo se erguendo na sua grandiosidade para derrubar a opressão. Este foi o mito mais poderoso do que o dele, pois após a sua queda, foi isto e não a sua memória que inspirou as revoluções do século XIX, inclusive em seu próprio país. (1995: 94).

Os trabalhos de Alda Quadros do Couto (2011) e de Paulo Roberto Rigotti (2009) divergem no sentido da intenção de Lúcia de pintar a imagem de Getúlio Vargas. A primeira atribui a pintura *Dr. Getúlio Vargas* a uma homenagem da artista ao então presidente, ao passo que Rigotti atribui a imagem a uma possível crítica da artista em relação à política de Getúlio. Conforme pondera Couto:

A vertente temática do nacionalismo na pintura de Lúcia Baís está representada pela homenagem a Getúlio Vargas, que tem a imagem ligada à figura mítica de Napoleão Bonaparte, um lugar comum na cultura brasileira de influência francesa, no seu sentido mais corriqueiro. É notável a posição de Lúcia, uma mulher pintando suas ideias no Brasil de 1930, considerando-se parte integrante da nação, quando as conquistas da cidadania pelas mulheres, eram incipientes, tanto do ponto de vista da esquerda quanto da extrema direita. (2011: 81).

O trabalho de Rigotti, *Imaginário e Representação na Pintura de Lúcia Baís*, realiza uma interpretação desta mesma obra de forma diferente. Ainda que a figura no segundo plano seja associada a Napoleão Bonaparte, Rigotti atribui a obra uma crítica realizada pela artista, considerando, inclusive, a participação política de sua família em Campo Grande:

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 Lúcia “homenageia” Getúlio e Napoleão, a artista reafirma sua ousada atitude de cidadania ao “comentar” política numa época em que,

provavelmente, as mulheres ainda não tinham nem o direito ao voto 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* evidencia a visão crítica da artista diante da política de sua época e o seu repúdio ao presidente 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 revolta. (2009: 91).

Ao analisarmos a obra e as considerações acima, nos aproximamos da interpretação que Rigotti realiza da obra. É possível que *Dr. Getúlio Vargas* reflita o descontentamento de Lídia em relação à política brasileira. Provavelmente, a artista associou a conjuntura nacional à realidade presente em sua família. Entendemos que o nacionalismo presente em algumas obras de Lídia tenha um caráter mais crítico que propriamente um elogio à pátria. Acreditamos nessa hipótese quando entendemos que a associação que a artista faz de duas figuras tão emblemáticas na história se dê em um momento de participação efetiva de sua família na política, bem como em um momento de produção de Lídia. Opor-se às posições políticas de sua família naquele momento talvez não fosse o caminho mais indicado para ela. Vale ressaltar que neste período Lídia Baís já havia sido internada em clínicas psiquiátricas algumas vezes. É possível que as obras executadas à luz da razão política tenham sido também um meio que a artista encontrou de “provar” sua lucidez.

Ao pintar sobre esses temas, demonstra certa articulação e conhecimento lúcido de assuntos tão centrados como a política e o nacionalismo. É o que observamos na fotomontagem (*assemblage*) de Lídia Baís onde ela insere seu rosto na bandeira nacional:



Sem título
Montagem Fotográfica, s/d
T. Lídia Baís
Acervo: Marco
Fonte: Museu Baís

Essa *assemblage* demonstra o espírito nacionalista da artista. Ela se coloca no lugar da estrela principal da Bandeira Nacional e nos remete a uma ideia de que ela sente-se parte da sociedade e da nação. Há uma inscrição que diz: “Um dia saberão por que...”²⁵ Considerando o contexto da época, imaginamos que essa fotomontagem tenha sido produzida na década de 1930, em razão da técnica utilizada, bem como o debate nacionalista estava em voga no momento. Sem contar a participação política de sua família durante a Revolução conforme vimos anteriormente. Segundo Bittar:

Dentre os batalhões que partiram de Campo Grande, encontrava-se o Gato Preto, comandado por Henrique Barbosa Martins. Seu filho, Wilson Barbosa Martins, lembrando o episódio, declarou que, contaminado pelas pregações dos combatentes, insistiu em embarcar com os soldados, mas ganhou “uma forte repreensão” do pai e teve que ficar. Referindo-se a Campo Grande, disse que, atrás dos que partiram, ficou uma grande praça revolucionária, pois havia enorme mobilização na cidade, e o engajamento da população era total. Até os professores

²⁵ Esta frase não aparece na imagem que temos, obtivemos essa informação nos livros de Alda Maria Quadros do Couto: *Lídia Baís: Uma pintora nos territórios do assombro* e no livro de Paulo Roberto Rigotti: *Imaginário e Representação na Pintura de Lídia Baís*.

davam aulas uniformizados, enquanto amigos e parentes seguiam para as frentes de luta. Além da cidade agitada e do pito que levou do pai por haver fugido do internato com a intenção de seguir com a sua tropa, lembra-se também do tio-avô Vespasiano, que lhe revelara jamais ter sofrido tanto como na revolução e lhe aconselhara: “Nunca se meta em revolução, é a pior coisa do mundo”. (BITTAR; 2009: 163).

Uma leitura dessa obra nos permite refletir quanto a um possível desejo em Lídia Baís em, de alguma forma, enaltecer sua pátria. Mais uma vez podemos dizer que está representando sua luta pessoal na sociedade. Além de se colocar em posição central, no lugar da estrela, é a imagem de uma mulher que está em destaque. É talvez uma reflexão acerca da contradição do nacionalismo defendido por Getúlio Vargas na época. Ao mesmo tempo em que se defendia o amor à pátria, a mulher ainda de certa forma mantinha-se excluída das decisões políticas no país. A participação política da mulher ainda nesse período era quase nula, só após a legalização do voto feminino - em 1932, e ainda assim, o voto para a mulher era facultativo enquanto para o homem era obrigatório- que a mulher adquire o direito político no Brasil. A participação feminina na política, para Perrot, foi a fronteira mais difícil de ser rompida pelas mulheres:

De todas as fronteiras, a da política foi, em todos os países, a mais difícil de transpor. Como a política é o centro da decisão e do poder, era considerada o apanágio e o negócio dos homens. A *polis* grega exclui as mulheres, tal como os escravos e os bárbaros, mas de maneira diferente. As mulheres podem intervir em caso de crise aguda na qual a existência da *polis* é posta em risco. Essa *stasis* (sedição) é, segundo Nicole Lourax, considerada uma catástrofe. (2008:158).

Nesse sentido, podemos observar que Lídia posicionou-se diante de relevantes fatos políticos em seu país à época. Por meio da arte, ela situou-se como um símbolo na região quanto à condição feminina na política nacional. Partiu de sua realidade, o envolvimento de sua família nos assuntos políticos, colocou-se diante do desafio de se fazer perceber como parte do processo de construção da nação. A fotomontagem com seu retrato ao centro da bandeira nacional talvez seja uma forma de colocar a mulher ao centro das questões políticas do país. Quanto à configuração dessa fotomontagem, Couto assinala:

Uma leitura da fotomontagem de Lídia permite perceber que foi esse mesmo o sentido que a pintora atribuiu a bandeira, símbolo

da pátria e da cidadania na sua acepção mais predominante, à direita. Como indivíduo, ela quer seu lugar no painel dos construtores dessa cultura ordeira e progressista, mas como artista, quer mais que uma cidadania legitimada: quer a exaltação de um lugar digno das estrelas. Subverte, então, as regras da ordem e do progresso, reivindicando um destaque excessivo para o patamar em que o povo está colocado, no ideário positivista. Um destaque do qual, no entanto, os favorecidos, entre os quais ela se encontra, desfrutam com naturalidade. (2011: 83).

Esta *assemblage* é um autorretrato que dialoga com sua visão de nação. Coloca-se, como mulher, em uma condição de visibilidade, e, sobretudo, de ousadia ao deixar implícito em sua arte como ela pretendia estar presente e atuante na sociedade. As questões femininas ainda um tabu e possivelmente um assunto pomenorizado pela própria família que à época encontrava-se envolvida com os assuntos políticos não só do Estado, mas em nível nacional, encontra-se presente nesta obra. Se estabelecermos conexões entre esta *Assemblage* e *Dr. Getúlio Vargas* podemos identificar uma discussão que se estende de uma obra para outra. O envolvimento de seu cunhado no esforço de fazer Campo Grande uma cidade fortemente atuante no campo político teve espaço no pensamento de Lídia e se configurou em arte. E ainda, pensando a política no olhar da mulher, Lídia Baís fez de sua arte um meio de denunciar sobre a própria condição feminina inserida em uma sociedade ainda presa a antigos padrões. A relação da mulher com a política se fez presente em suas pinturas de cunho nacionalista. Seus autorretratos fazendo referência à política são característicos dessa fase nacionalista de Lídia Baís. Ao autorretratar-se, a artista se coloca em posição de crítica à política, nos permite uma reflexão quanto às questões femininas vigentes na época.

A produção de caráter político associado à condição feminina aparece em outra pintura de Lídia Baís. Em seu afresco *Joana Darc*, obra emblemática da artista, Lídia Baís representa, muito mais a ela própria que talvez outras mulheres, mas reproduz o enfrentamento da mulher em tempos de rupturas.



Joana D'Arc das Artes
T. Lídia Baís
Afresco
T. Lídia Baís
127 x 225 cm
Acervo: Museu Lidia Baís

A história de Joana D'Arc oscila entre a imagem de glória e repulsa, desobediência e liberdade. Está, ainda, entre a fogueira e o altar e todas as contradições que essas representações podem significar. De muitas coisas que Joana D'arc pode representar, sem dúvida a questão dos papéis femininos ao longo da história é o que mais se associa a sua imagem. Ao pensarmos nessa figura emblemática, associamos a mulher à frente de seu tempo, que desbravou fronteiras até então intransponíveis as mulheres. Agiu de forma contrária aos padrões de comportamento esperado das mulheres na Idade Média. Joana D'Arc nasceu em Domremy, pequena aldeia francesa, em 6 de janeiro de 1412. Filha de Jacques d'Arc e Isabel, católicos que criaram Joana com base nos princípios cristãos. Joana D'Arc frequentava a Igreja e costumava ir a lugares considerados sagrados. Era uma menina de boa conduta, devota e muito paciente. (PERNOUD; 1996: 14).

Segundo consta, Joana D'Arc começou a ter visões e ouvir vozes ainda na infância. Essas manifestações mediúnicas influenciaram definitivamente a trajetória da jovem que se mudou de sua aldeia para concretizar sua missão: tornar Carlos de Valois, rei da França.

Assim como Joana Darc, Lídia Baís também tinha visões e ouvia vozes, o que a levou a algumas internações em clínicas de tratamento psiquiátrico. Joana Darc foi considerada pela história uma mulher forte, guerreira, incompreendida e injustiçada. Talvez essa obra seja uma representação do modelo feminino transcendente aos padrões da mulher submissa, ao pai, depois ao marido e a Igreja. A mulher que não tinha voz na sociedade serviu de modelo para Lídia Baís esboçar como ela sentia-se diante da opressão e abandono que dizia sofrer da família e posteriormente da sociedade. Quanto à figura de Joana Darc, como uma mulher incompreendida em seu tempo, tomemos o exemplo de Couto:

Há, no aspecto mítico que cerca a figura de Joana Darc, o conteúdo épico da amazona, o deslumbramento do heroísmo para uma mulher, em meio ao sempre predominante domínio masculino. Esse é o dado real que se desdobrou em quinhentos anos, e foi encontrado pela pintora brasileira, no interior do país que até hoje tem no misticismo e na influência cultural francesa valores inegáveis. (2001: 67).

Suas histórias se entrecruzam e carregam em si um peso de uma condição de inferioridade diante dos homens, da Igreja e da sociedade. Ao pintar seu retrato fazendo uma analogia à figura de Joana D'Arc, Lídia Baís coloca-se como a imagem mais conhecida de Joana D'Arc: em trajes de guerra, portando uma lança, que representam qualidades de uma mulher corajosa e forte, qualidades essas que podem ser associadas à imagem do guerreiro medieval. A roupa na Idade Média, como afirma Le Goff (1983), era responsável por designar categorias sociais. Usar roupas masculinas e ainda um uniforme de guerreiro era o mesmo que cometer o pecado da ambição e da degradação.

Joana D'Arc foi confinada antes de seu julgamento na Santa Inquisição. Esse confinamento, segundo Pernoud (1996), servia pra privar os acusados de comunicação eterna, era um meio de evitar que as ideias dos acusados se propagassem a outros. O tempo de privação deveria levar o acusado a repensar suas possíveis falhas e reconciliar-se com a Igreja.

Lídia Baís encontrou na história de Joana D'Arc uma identificação com sua própria história. Podemos entender o significado dessa obra como uma breve referência às mulheres que durante as décadas de 1920 e 1930 lutavam pelos direitos femininos. Lidia Baís pelo que sua trajetória de vida nos mostra, passou sua vida a reivindicar seu direito de ser livre, tanto em seus pensamentos, produções artísticas quanto em suas escolhas no campo pessoal, como

o fato de não querer casar-se. Essa obra é também um trabalho de caráter político, porque nos remete a uma reflexão quanto ao papel da mulher em meio aos temas considerados essencialmente masculinos, como a política.

Esta pintura é um autorretrato, pois é Lídia Baís quem está sentada sobre o cavalo empunhando uma lança, símbolo de luta. Está sozinha na imagem, apenas na companhia de um cachorro que carrega um pincel na boca, o pincel pode representar a arma que Lídia Baís usou para enfrentar as adversidades que encontrou em sua vida. Talvez a descrição de sua própria imagem representando Joana D'arc, tenha um significado de sua luta pessoal, mas que, ao mesmo tempo, representava a história de outras mulheres que assim como Lídia lutaram contra a opressão que lhes eram impostas ao longo do tempo. Joana D'Arc confrontou sua família e os dogmas da Igreja. O conflito familiar foi, sem dúvida, a maior batalha da vida de Lídia Baís. Enfrentou o pai e os irmãos. Questionou a Igreja, buscou respostas para as suas dúvidas quanto às questões espirituais.

Essa seria a associação da obra com a mulher moderna que teria um caminho árduo a percorrer diante das transformações da sociedade. Lídia Baís marcou em Campo Grande o símbolo da mulher moderna que, diante dos desafios de uma nova era, enfrentava as contradições da inserção da modernidade e a permanência dos antigos costumes conservadores.

Todas essas questões se entrecruzam, fazendo sentido as relações políticas, econômicas e sociais. Lídia Baís, de alguma forma, representou esses debates nas suas obras fazendo uma ligação entre seus conflitos pessoais e as questões de caráter coletivo. Mesmo que a participação da mulher nesse período ainda não se configurasse efetivamente, as próprias articulações políticas em sua família a fez perceber, e ou refletir qual lugar, que ela como mulher ocupava em meio a essas transformações. Campo Grande serviu de cenário para suas indagações.

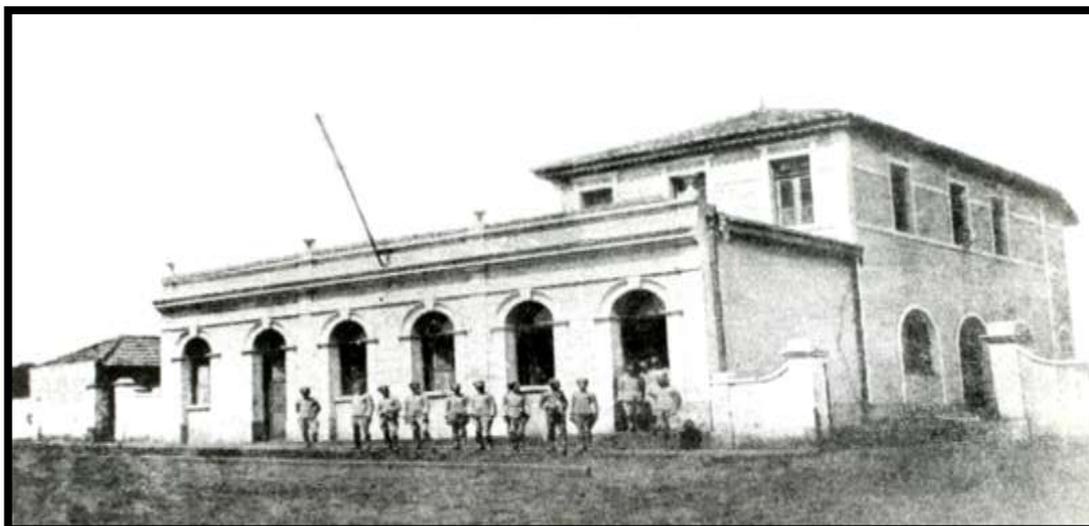
3.2. A CONSTRUÇÃO DE CAMPO GRANDE COMO CIDADE MODERNA: UM OLHAR SOBRE O TRAÇADO ARQUITETÔNICO

A arquitetura moderna no Brasil constituiu-se a partir da década de 1930 paralelamente à Revolução de 1930 e aos anos da Era Vargas (1930-1945), quando o regime então instaurado pretendia superar o atraso da economia nacional com um arrojado conjunto

de reformas dirigidas pelo Estado. O novo regime também considerava importante para esse projeto de desenvolvimento, a construção de um sentimento de unidade nacional, buscando assim criar uma identidade entre a sociedade e o modelo econômico nacionalista. (CALDEIRA; 2010: 32).

Como vimos anteriormente, a partir do início do século XX houve forte mobilização para que Campo Grande também se tornasse referência de cidade moderna. Além da construção da ferrovia, lojas de grande porte, bares, hotéis e restaurantes passaram a fazer parte do cenário da urbe moderna.

O ano de 1914 passa a ser emblemático para Campo Grande, nesse ano em 28 de maio, os trilhos da NOB (Estação Noroeste do Brasil) chega à cidade e em 14 de outubro a ferrovia é oficialmente inaugurada. Também foi transferido para Campo Grande o 5º Regimento de Artilharia Montada, o cemitério é deslocado do centro para a construção de um jardim público. Também instalou-se em Campo Grande uma das primeiras escolas de cursos primários e secundários por oficiais do Exército. (MARQUES; 2007: 176).



Sede do Quartel General do Exército. Av. Afonso Pena
Fonte: Arquivo Digital ARCA

Esta fotografia nos mostra a estrutura arquitetônica nas edificações urbanas. Observamos traços e detalhes de uma arquitetura que se assemelha à arquitetura europeia presente também nas edificações em São Paulo. A Ferrovia, como vimos, acelerou a necessidade de Campo Grande comportar os que vinham de fora, não só os imigrantes que chegavam como mão de obra, mas, principalmente, a aproximação direta do sul de Mato

Grosso, especialmente Campo Grande com São Paulo exigiu um espaço mais adequado no sentido de “exibir” suas potencialidades. Primeiro, para ser também uma fonte de sustentação do capitalismo; segundo, que a região sul de Mato Grosso poderia ser um Estado separado da região norte, independente e autossustentável e que Campo Grande poderia ser a capital desse novo Estado.

A partir das décadas de 1920 e 1940, Campo Grande investe na construção urbana, buscando referenciais arquitetônicos e detalhes na arte moderna para a construção de um traçado urbano que fosse condizente com essa nova característica que a ferrovia havia deixado no início do século XX: a de uma cidade moderna e atraente.

Existe um “fetichismo de consumo” daquilo que é belo. A modernidade traz com ela a necessidade de consumir o que está visivelmente exposto e/ou representado diante de nossos olhos, como a ferrovia e também a urbanização do espaço.

Se a urbanização está associada ao fenômeno da modernidade, alguns elementos compõem esse cenário que através do discurso se configuram em símbolos e signos reafirmando determinado espaço urbano como um legítimo representante da modernidade.

Pensando a História Urbana, podemos perceber que a preocupação de ordenar espaços e criar mecanismos para que a cidade moderna seja universalmente dotada de signos que a identifique sempre existiu. Manter um padrão e seguir um modelo se faz necessário, segundo Raminelli:

O crescimento e proliferação de cidades marcaram profundamente a história europeia do século XIX, quando se presenciou uma grande alteração da vida urbana em cidade como Londres e Paris. O caos urbano, favorecido pela Revolução Industrial, incentivou as primeiras tentativas de planejamento urbano e de construção de uma cidade ideal. Os governantes europeus tiveram a tarefa de ordenar, higienizar e pensar em soluções possíveis para a vida urbana. (1997: 185).

Nessa perspectiva, o modelo de cidade moderna seria o das cidades europeias. Os modelos de planejamento, a forma de ordenar espaços privilegiados e espaços de trabalhadores foram sendo delineados pelos governos europeus, conforme sugere Raminelli. Assim, o Brasil aderiu a esse modelo, estando São Paulo e Rio de Janeiro como exemplo de urbe moderna e civilizada para outros Estados brasileiros.

Outro elemento importante que caracterizou Campo Grande como uma cidade moderna foi o cinema. Observamos que o cinema foi também motivo de investimento. De

1920 a 1938 foram construídos três cinemas na cidade, considerando que o cinema em projeção nacional só vai funcionar no Rio de Janeiro, a partir de 1907, com o advento da energia elétrica industrial na cidade.

A prática de frequentar o cinema no Brasil nesse período traduz um hábito, formas distintas de comunicação e distinção social. É também um espaço de diversão e cultura que se difunde no país no início do século XX. Apesar de ser uma prática baseada em modelos estrangeiros, em cada local em que o cinema foi difundido se revelaram amálgamas culturais e sociais distintos. De acordo com Sheila Schvarzman:

Tendo nascido essencialmente como uma curiosidade popular — ainda que desde o início tenha interessado a vários setores e tomado ramificações entre artistas plásticos, cientistas, médicos, educadores, políticos e revolucionários, como na Rússia —, com as possibilidades narrativas abertas pela linguagem cinematográfica a atividade tende a se dignificar através das novas histórias que passa a contar, atraindo o público burguês, o que demanda mudanças nas práticas de exibição. Os cinemas deixam de ser apenas grandes que reuniam trabalhadores, e passam a ser também lugares de distinção, tomando o teatro e ópera como seus paradigmas de luxo e organização. Nos anos 20, à idéia de divertimento se acrescenta a evasão. A isso correspondia também a mudança nos conteúdos e formas, o que levava à compreensão de que o cinema não era apenas um divertimento, mas também uma arte. Entretanto, nada disso tirou do cinema o seu caráter popular. (2005: 154).

No caso do Brasil, o cinema tomou outra conotação. O cinema passa a ser um espaço de exibição do luxo, da opulência das grandes salas que eram ocupadas por pessoas abastadas financeiramente. Segundo Schvarzman:

Desde meados dos anos 20 jovens jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga na revista *Paratodos* e *Cinearte*, e Pedro Lima na revista *Selecta*, procuram incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição através da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”. Em suas colunas, definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros. (2005:155).

Como podemos observar, o cinema passa a difundir um discurso que o associava à ideia de modernidade, progresso, urbanização. Esse discurso não se aplicaria somente nas

produções cinematográfica, mas ainda no espaço físico que seria ocupado por pessoas que também transmitiriam essa ideia de moderno, de progresso e de futuro.

Campo Grande não tardou em trazer essa novidade para consolidar o que se entendia por moderno nas grandes cidades brasileiras. Nesse sentido, podemos analisar a chegada do cinema em Campo Grande como um símbolo construído na perspectiva de ocupar espaços como um lugar de manifestação social, talvez não seja apenas uma valorização da aparência da arquitetura e dos espaços urbanos, mas algo que vai além. As conexões entre cinema e urbano se dão num patamar mais complexo, pois essas conexões se revelam como ações de modificação do mundo vivido, é ainda uma nova forma de relação entre pessoas e entre pessoas e espaço. O cinema é ainda patrimônio cultural, considerando os diversos significados que esse espaço de trocas sociais vai exercer sobre os lugares e as pessoas que irá atingir.

Portanto, como um espaço simbólico de modernidade que se configura com base na ideia de progresso, de futuro, em cima de um discurso que caracteriza o espaço que abriga simbolicamente essa conexão social, o cinema cumpriu em Campo Grande uma função simbólica de modernidade.

Além do cinema, outro aspecto simbolicamente construído na cidade como sinônimo de modernidade foi a arquitetura de campo Grande.



Rua 14 de Julho – 1920
Fonte: Arquivo Digital ARCA

Nessa outra fotografia do ano de 1920, observamos a estrutura das edificações residências e comerciais, bem estruturadas, no sentido de manter um padrão de construção que crie um ambiente urbano. Nessa época já se encontrava no centro da cidade luz elétrica, como podemos observar os postes de luz na avenida. Quando observamos atentamente essa imagem, vemos a mistura entre o moderno e o tradicional. Vimos uma rua praticamente vazia, com poucos transeuntes sendo transportados por carroças de cavalos, mas que se estrutura em suas residências traços de uma arquitetura mais urbana.



Rua 14 de Julho- 1920
Casa Haddad
Fonte: Arquivo digital ARCA

Esta outra fotografia da mesma rua na mesma época nos dá um panorama maior das construções. Embora as ruas ainda mantivessem uma estrutura simples, podemos observar o modelo das portas tanto do comércio como das residências. As fachadas das construções se encontravam dando uma sincronia e um padrão estético mais urbano.

No campo da arquitetura campo-grandense, a família de Lídia Baís também exerceu certa influência. Seu irmão, Amélio de Carvalho Baís, retorna a Campo Grande em 1930, formou-se na escola de engenharia do Mackenzie em São Paulo. Junto com Joaquim Teodoro de Faria fundaram o Sindicato dos Engenheiros. Segundo Ângelo Marcos Vieira de Arruda:

Ainda na década de 30, chegaram formados os primeiros engenheiros nascidos no Estado aqui residentes: Amélio de Carvalho Baís (1905-1970), formado na Escola de Engenharia do Mackenzie em São Paulo e Joaquim Teodoro de Faria (1904-1984), formado na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Em 1938, os dois fundam o Sindicato dos Engenheiros e este é o primeiro presidente da entidade. Amélio Baís, nascido em Campo Grande, projeta e constrói, em 1939, o edifício Puxian, na Rua Dom Aquino e a loja de Francisco Giordano, alugada para as Casas Pernambucanas, na Rua 14 de Julho; Joaquim T. de Faria, natural de Nioaque, constrói o Colégio Auxiliadora, em 1938, na Rua Pedro Celestino, dentre outros. (2000:14).

Segundo Arruda, a década de 1930 foi um período de construções em Campo Grande. Duas obras em especial marcaram a ideia de cidade urbana: o Relógio, no cruzamento da Rua 14 de Julho com a Avenida Afonso Pena, monumento esse já demolido, e o monumento, chamado Obelisco, no cruzamento da Av. Afonso Pena com a Rua José Antônio, de acordo com o autor essas obras foram influenciadas pelo estilo Art Déco.²⁶

Muitas intervenções e influências externas contribuíram para que a cidade de Campo Grande se construísse com características modernas; O que daria a Campo Grande maior visibilidade de suas potencialidades ao que se refere ao moderno na perspectiva de transformação para um futuro próximo. Por essa razão, podemos concluir que Campo Grande se constituiu nas décadas de 1920 e 1930 como uma cidade moderna, tanto no campo político como na construção da urbe moderna e progressista. A história de vida de Lídia Baís, bem como sua arte refletiu parte desse processo modernizador.

Por meio de sua arte Lídia Baís abordou seus conflitos, suas dúvidas, seu conhecimento. A artista posicionou-se politicamente e ainda falou de assuntos polêmicos como o papel da mulher nessa sociedade em transformação. Sua família, como vimos, foi influente nos assuntos mais diversos na construção de um Campo Grande moderno e

²⁶ O Art Déco foi um estilo decorativo de extensão internacional que surgiu na França e atingiu seu auge no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Apesar de nem tudo o que se exibiu no evento ser qualificado como Art Déco, o termo faz alusão à Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas), realizada em Paris em 1925, ocasião onde o estilo foi visto pela primeira vez em projetos de decoração de interiores, estamparia, tapeçaria, cerâmica, vidro, joias, artefatos de metal, esculturas e luminárias (DEMPSEY, 2003; LEMME, 1997: 08). A princípio, o estilo era conhecido por “Style Moderne” ou “Paris 1925”, só passando a ser chamado de Art Déco em meados dos anos 60 (DEMPSEY, 2003). PISSETI, Rodrigo Fernandes; SOUZA, Carla Farias. Art Déco e Art Nouveau: Confluências. In: *Revista Imagem*, v. 1, n. 1, jun.-dez. 2011, p. 20.

independente. No entanto, alguma coisa nesse espaço em desenvolvimento a fez opor-se a toda essa movimentação, embora as ideias de Lídia soassem como o de uma mulher e artista moderna, com ideias à frente de seu tempo a crise de identidade que a acompanhou a fez interpretar essa sociedade de forma diferente.

A cidade transformou-se, os espaços urbanos foram se acomodando, os símbolos de avanço em direção ao progresso, ao futuro surgia de forma rápida, talvez tão rápido que a mentalidade que a sociedade ali vivia não tenha conseguido acompanhar esse desenvolvimento. E é possível que esse contraste entre o real e o simbólico tenha interferido diretamente na concepção que Lídia Baís fez da cidade onde viveu.

Sua obra fragmenta-se e encontra-se dando sentido a sua trajetória. Lídia Baís utilizou-se de signos que fizeram de sua pintura um documento capaz de ser lido à luz da História.

Lídia trava uma luta entre a memória do seu passado com o seu presente. Sofreu com a dor da ausência, ao mesmo tempo em que encontra nesse sentimento um meio de fazer sobreviver sua alma. Seu dilema é esquecer e encontrar o caminho da criação. Lídia Baís quer ser lembrada. Apesar de existir um traço muito pessoal em suas pinturas, nelas encontramos uma história maior. Através de sua arte foi possível refletir sobre o espaço e o tempo que viveu. Abstraímos de sua trajetória de vida e de sua pintura a história de uma sociedade e, principalmente, o processo modernizador do espaço em que viveu. Sua obra nos permitiu entender que a arte pode e deve ser uma fonte explorada ao esgotamento pelo historiador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grande desafio desse trabalho foi tratar as pinturas de Lúdia Baís como fontes de pesquisa sem recorrer à narrativa pura e simples da forma, bem como ao olhar superficial do conteúdo. Para tanto, foi necessário debruçar-se em sua história de vida, que, por sua vez, tornou-se também fonte de pesquisa. A partir da análise da trajetória e das pinturas da artista descobrimos infinitas possibilidades de análise, o que permitiu que essa investigação, apesar de tratar de pinturas, fosse um trabalho de historiador. Da análise e do estudo de vida e obra de Lúdia Baís, podemos compreender a história de uma sociedade em um espaço e um tempo que foram fundamentais para a formação histórica de uma cidade, no caso em questão a cidade de Campo Grande.

No decorrer da pesquisa outras fontes surgiram e com elas novas dúvidas. Ao encontrar o livro que Lúdia Baís escreveu em terceira pessoa, nos preocupamos se esse tipo de documento serviria como fonte de pesquisa para o historiador. Ao fim da leitura, tivemos certeza que esta também seria uma fonte para entender o universo no qual o objeto de pesquisa estava inserido.

Constatamos que as pinturas, a trajetória de vida e documentos como diários e cartas, podem e devem ser instrumentos de pesquisa para o historiador. Concluímos que na história de vida e na obra de um artista está contida a história de uma sociedade em seus aspectos mais particulares, bem como nos aspectos mais amplos.

Entretanto, este trabalho não se configura apenas na metodologia da pesquisa. A primeira indagação era pensar a modernidade, o processo modernizador de uma região que, em alguns aspectos, carrega, ainda hoje, o estigma de “atrasada”, “conservadora” e por vezes “paternalista”. Nesse sentido, em busca de entender essas rotulações negativas, através da pesquisa e das fontes concluímos que a cidade de Campo Grande – situada na região sul do antigo Estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul – entre as décadas de 1920 e 1940 passou por um processo de transformação. O investimento na modernização ocorreu de forma intensa nesse período. As disputas políticas colaboraram para que a região intensificasse o processo modernizador e, assim, algumas décadas depois, se consolidasse a separação entre sul e norte, criando-se o atual Estado de Mato Grosso do Sul. No entanto, outro questionamento surgiu: a modernidade se efetivou por meio do investimento no campo estrutural, mas o comportamento social e as mentalidades da sociedade, especialmente das

classes dominantes da região, permaneciam atreladas aos antigos modelos sociais conservadores.

Observamos que a região esteve entre a formação de um estado progressista ao mesmo tempo em que conservador, caracterizando a estrutura de uma classe burguesa e de uma sociedade moderna. O progresso se delineou de forma exógena, ao passo que o conservadorismo de forma endógena, ou seja, a modernidade estava presente nas ruas, na arquitetura, nas relações de comércio, na ferrovia, nas roupas, nas salas de cinema. No interior das casas modernas, permaneciam os padrões e os costumes conservadores das antigas sociedades patriarcais. Destacamos especialmente a relação dessa sociedade com a mulher que, como foi possível perceber na história de Lídia Baís, estava sujeita aos costumes paternos e conservadores.

As questões em torno da religião também foram um tema muito presente nesse trabalho em razão desse ser um assunto recorrente na vida de Lídia Baís. Ao estudar e pesquisar sobre outras religiões e ou manifestações espirituais, a artista sofreu forte represália da família e da sociedade, sendo, inclusive, interdita por vários anos. O que apreendemos desse fato é que a Igreja e a religião ainda à época era uma instituição de poder que exercia forte controle na sociedade e sobre as mulheres em especial.

Ainda sobre as temáticas femininas, nos deparamos com pinturas que nos permitiram refletir sobre o tratamento dado ao corpo feminino. Buscamos respostas nas questões religiosas, o que nos possibilitou compreender aspectos da vida de Lídia que se assemelham às histórias de outras mulheres, em especial à mulher desse início de século.

Os temas de viés nacionalista presentes em algumas pinturas de Lídia Baís, nos permitiram compreender parte da política local, da formação de grupos e ideologias que construíram ao longo do tempo o Estado de Mato Grosso do Sul e a cidade de Campo Grande como um lugar que atuou de forma contundente nas questões políticas do país.

Dos questionamentos que propomos a investigar, outros tantos surgiram indicando que esse é um tema que permite outras abordagens e outros olhares, não só para a História, mas para outras áreas do conhecimento. Mais do que isso, é um tema que permite diálogos e interconexões entre a História e outras disciplinas.

Muito mais que resultados finais, esse trabalho permitiu ampliar conhecimentos e humanizar o olhar para a História. Entendemos que a História é escrita também por meio da arte e principalmente por trajetórias de vidas de sujeitos de todos os lugares e culturas. Essa

postura investigativa enriquece nosso campo de análise ao permitir outros olhares para a História.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

ARCA – Arquivo Público de Campo Grande: Álbum Fotográfico: Sala das Fotografias; Lembrança Museu Baís. Campo Grande – Mato Grosso. Org. T. Lídia Baís (Proprietária e Diretora).

Bíblia Sagrada- Nova Versão Internacional. 1993. Sociedade Bíblica Internacional. SR Serigrafia e Editora. Ed. Fôlego Ltda. 859 p.

Centro de Informações Turísticas e Cultural da Capital do Eco Turismo. Campo Grande, MS.

D'ARAUJO, Maria Celina (Org.). *As instituições Brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ; Fundação Getulio Vargas, 1999. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CEPEDOC>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

FERRAZ, Salma. *O Diabo Pede Perdão: A redenção do Diabo por Saramago*. Disponível em: <www.eufs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/12_artigo_salma_ferraz.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2013.

GRAGNATO, Luciana. *O Desenho no Design de Moda*. Dissertação de Mestrado em Design pelo Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu*. Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, Marco; 2008.

GIUMBELLI, Emerson. Heresia, Doenças, Crime ou Religião: O Espiritismo no Discurso de Médicos e Cientistas Sociais. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP; 1997. v. 04, n. 02. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v40n2/3231.pdf>>. Acesso em: 06 nov. /11/2012; 15:24min.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Catálogo de divulgação das obras de Lídia Baís. Realização: Superintendência do IPHAN em Mato Grosso do Sul. Coord. Maria Margareth Escobar Ribas Lima; Apoio Téc. Museu Lídia Baís/FUNDAC, Museu de Arte Contemporânea, Museu da Imagem e do Som e Superintendência do IPHAN em Mato Grosso do Sul.

MACHADO, Paulo Coelho. *A Rua Velha*. Composição: Imprensa da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

MACIEL, Lauro. *A Capital de Mato Grosso*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992.

MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande: Álbum Fotográfico: Sala das Fotografias; Lembrança Museu Baís. Campo Grande – Mato Grosso. Org. T. Lídia Baís (Proprietária e Diretora).

MARQUES, Rubens Moraes da Costa. *Trilogia do Patrimônio Histórico e Cultural Sul-Mato-Grossense*. 2. ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2007.

MARTINS, Nelly. *Duas Vidas*. 2. ed. Campo Grande, MS: FUNCESP, 2003.

Museu Morada dos Baís - Álbum Fotográfico: Sala de Fotografias; Lembrança Museu Baís. Campo Grande – Mato Grosso. Org. T. Lídia Baís (Proprietária e Diretora).

OLIVEIRA, Antoniette Camargo de. *Princípios Educacionais das Irmãs Franciscanas de Dillingen no Brasil (1931-1961)*. XIII Encontro de História ANPUH- RJ/ Identidades; 2008. Disponível em: <Encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1208818242_arquivo_trabalho.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2013.

Personalidades: Coletânea de Textos: Org. FUNCESP/ Arquivo Histórico de Campo Grande, Campo Grande, MS: A Fundação, 2003. 108 p., ano V.

Personalidades: Coletânea de textos: Org. FUNCESP/ARCA. Campo grande, MS: A Fundação, 2000. 104 p.; ano II.

Personalidades: Coletânea de Textos: Org. FUNCESP/ARCA. Campo Grande, MS: A Fundação, 2004. 108 p.; ano VI.

Personalidades: Coletânea de Textos: Org. FUNDAC/ ARCA. Campo Grande, MS: A Fundação, 2006. 104 p. ano VIII.

PRANDI, Reginaldo. *Modernidade com Feitiçaria: Candomblé e Umbanda no Brasil do Século XX*. Tempo Social. Revista Social USP, São Paulo, v.1, 1989.

ROSA, Maria da Glória Sá. *Lídia Baís: A Arte Além do Tempo*. In: *Revista MS Cultura*, Campo Grande, n.4, p.13-18, jan. - fev.- mar. 1986.

SILVA, Ana Cristina Teodoro. *As Imagens da Imprensa Como Pedagogia de Gêneros*. In: *Revista Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008.

TRINDADE, Maria Tereza. *História de T. Lídia Baís*. Direitos Adquiridos e Registrados.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ALMEIDA, Flávia Leme de. *Mulheres Recipientes: Recortes Poéticos do Universo Feminino nas Artes Visuais*. São Paulo: Ed. UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.

ALVES, Gilberto Luiz. *Mato Grosso do Sul: O Universal e o Singular*. Campo Grande, MS: Ed. UNIDERP, 2003.

ANDRADE, Mario de. O Movimento Modernista. In:_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, s/d.

ARNHE, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. Tradução de Ionne Terezinha da Faria. 12. ed. São Paulo: Pioneira, 1980.

- ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. *Campo Grande: Arquitetura e Urbanismo na Década de 30*. Campo Grande, MS: Ed. UNIDERP, 2000.
- AUDTIN, John Langshaw. *Sentido e Percepção*. Tradução de Manuel Mora de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paulo Mena; COSTA, Maria Emília. Um Olhar Sobre o Corpo: O Corpo Ontem e Hoje. In: *Revista de Psicologia e Sociedade*. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a04v23n1.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2013.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 16. ed. São Paulo: Cutrix, 2006.
- BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Teixeira Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2000.
- BEZERRA, Silvia Ramos. Contradições Culturais do Cortejo Triunfante da Modernidade em Cuiabá. In: *Revista Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. v. 5, ano V, n. 3. jul./ago./set. 2008.
- BITTAR, Marisa [1997]. *Mato Grosso do Sul: do Estado Sonhado ao Estado Construído*
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2008.
- BORGES, Maria Celma. OLIVEIRA, Vitor Wagner de Oliveira. *Cultura, Trabalho e Memória. Faces da Pesquisa em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2006.
- BOTO, Carlota. *Imagens e Imaginário na História: Fantasmagorias e Certezas nas Mentalidades desde a Idade Média Até o Século XX*. São Paulo: Ática, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. In:_____. OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

- BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In: COUTINHO, Afrânio *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. v. 3, t.1, p. 431-83.
- BROWN, P. Antiguidade Tardia. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (Orgs.). *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989. v.1.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales: A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.
- CALDEIRA, Marcelos de Carvalho. *Entre a Utopia e a Realidade. A Arquitetura Moderna e a Era Vargas. (1930-1945)*. Duque de Caxias-RJ, UNIGRANRIO, 2010. (Dissertação de Mestrado).
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *Isto És Tu: Redimensionando a Metáfora Religiosa*. São Paulo: Ed. Landy, 2002.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.
- CARDOSO, Maria Abdia. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens*. Fênix Revista de História e Estudos Culturais/ UFU. Uberlândia- MG. Volume 2, Ano II, Nº 03.
- CAVALCANTI, Carlos. *Como Entender a Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1981.
- CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Ed. Papyrus, 1995.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: A Arte de Fazer*. 15. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A Beira da Falésia: A História Entre Incertezas e Inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1990.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dragão, Monstros, Serpentes*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CLARK, Kenneth. *Leonardo da Vinci: Biografia Ilustrada*. Trad. Martin Kemp. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2002.

- CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e Bandidos em Mato Grosso: 1889-1943*. 2. ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.
- COSTA, Cristina. *Questões de Arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004.
- COUTO, Alda Maria Quadros de. Lídia Baís: *Uma Pintora nos Territórios do Assombro*. São Paulo: Ed. Annablume, 2011.
- COUTO, Alda Maria Quadros do. *Os Sinais de Deus na Cartografia Crítica de Murilo Mendes*. Tese de Doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1997.
- D'ARAUJO, Maria Celina (Org.). *Getúlio Vargas*. Brasília. Câmara dos Deputados. Edições Câmara; 2011. 739 p. Série Perfis Parlamentares, n. 62.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. *A Era Vargas*. São Paulo. Ed. Moderna:1997.
- DELUMEU, J. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800: Uma Cidade Sitiada*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- DIAS, Lincoln G. *A Enunciação na Pintura: Um Estudo de Caso*. In: *Semiótica, Mídia e Arte*. Nexos: Revista de Estudos de Comunicação e Educação. Universidade Anhembi Morumbi, ano II, n. 3, ago. 1988: São Paulo, 1998.
- EDINGER, Edward F. *Ego e Arquétipo*. 2. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1992.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.
- ESPÍNDOLA, Humberto. *Introdução à Lídia Baís*. In: FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.
- FERREIRA, Antônio Celso. *A Epopéia Bandeirante: Letrados, Instituições, invenção Histórica (1870-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- FERREIRA, Antônio Celso. *Um Eldorado Errante: São Paulo na Ficção Histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- FILHO, Alcides Goulart; QUEIRÓZ, Paulo Roberto Cimó. *Transportes e formação regional: contribuições à história dos transportes no Brasil*. Dourados: Ed. UFGD, 2011.
- FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Carroséis Urbanos: da Racionalidade Moderna ao Pluralismo Temático (ou Territorialidades Contemporâneas)*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 267-296, 2007.
- FOERST, Gerda M. S. *Leitura de imagens: um desafio à educação contemporânea*. Vitória: EDUFES, 2004.
- FONSECA, Pedro C. Dutra. *Vargas: O capitalismo em construção 1906-1954*. São Paulo:

- Brasiliense, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Isto Não é um Cachimbo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.
- FRANZ, J.B. *A Técnica e os Riscos da Modernidade*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001.
- GARDIN, Cleonice. *A Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí no Planejamento Regional Brasileiro (1951-1972)*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2009.
- GAY, Peter. *Modernismo: O Fascínio da Heresia de Baudeler a Becket e Mais um Pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GOMES, Ângela Maria de Castro; D'ARAUJO, Maria Celina. *Getulismo e Trabalhismo*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34.
- HABERMAS, Jurgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *O Extremo Oeste*. Ed. Brasiliense: Secretaria do Estado de Cultura: São Paulo, 1986.
- HUXLEY, Francis. *O Dragão: Mitos, Deuses, Mistérios*. Madri, Del Prado: Ed. Jakez: 1995.
- JAUSS, Hans Robert. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade*. In: _____. *História da Literatura Como Provocação À Teria Literária*. São Paulo: Ática, 1996.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Sociedade Comercial y Editorial Santiago LDA. Y Publicações Europa América, LDA, 1988.
- KOLONTAI, Alexandra. *A Nova Mulher e a Moral Sexual*. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2007.
- LAMOSO, Lisandra Pereira (Org.). *Transportes e Políticas em Mato Grosso do Sul*. Dourados: Ed. UFGD, 2008.
- LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Trad. Carlos Irineu Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

- LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. v. 2. Lisboa: Ed. Estampa, 1983.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2003.
- LEITE, Eudes Fernando. *Marchas Na História: Comitivas e Peões de Boiadeiro no Pantanal*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2003.
- LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Limites da Utopia: Cidade e Modernização no Brasil Desenvolvimentista*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 297-322, 2007.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: Uma Leitura da Teses "Sobre o Conceito de História"*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos*. São Paulo: Ed. Paulos, 1983.
- MAIA JR., Raul; PASTOR, Nelson (Coords.). *Magno Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1995.
- MARQUES, Rubens Moraes da Costa. *Trilogia do Patrimônio Histórico e Cultural Sul-Mato- Grossense*. 2. ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2007.
- MARTINS, Nelly. *Duas Vidas*. Campo Grande: FUNCESP, 2003.
- MASON, Antony. *Artistas Famosos: Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. Callis, 2000.
- MELLO, Francieli Aparecida da Silva. *Modernismo em Mato Grosso: Uma Questão Política*. *Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura* - Ano 04 n.09 - 2º Semestre de 2008.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul: Apontamentos de um Leitor*. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco (Org.). *Ciclos de Literatura Comparada*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2000. (Revista Fontes Novas. Ciências Humanas.).
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Representações Artísticas e Limites Espaciais: O Regionalismo Revisitado*. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco (Org.). *Ensaio Farpados: Arte e Cultura no Pantanal e no Cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande, MS: Letra Livre/UCDB, 2004.
- MOTA, C.G. (org.). *Febvre*. São Paulo: Ática, 1978. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. *A Semiótica: Uma Outra Prática do Olhar na Vida Sócio Cultural*. In:___ *Semiótica, Mídia e Arte*. Nexos: Revista de Estudos de Comunicação e Educação. Universidade Anhembi Morumbi. Ano II – Nº 3- Agosto de 1988: São Paulo, 1998.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e os Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1977.
- PFANDI, Gerhard. *A trindade nas Escrituras*. Centro de Pesquisa Ellen G. White. Disponível em:

<Centrowhite.ellenwhiteaudio.org/wp_content/uploads/2012/03/A.Trindade_nas_Escrituras.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2013.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PALHANO JR., L. *Dicionário de Filosofia Espírita*. Rio de Janeiro: Ed. CELD, 1997. 278 p.

PANTEL, Pauline Schmitt. *A Criação da Mulher: Um Ardil Para a História das Mulheres*. In.: _____ *O Corpo Feminino em Debate*. Org. MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.p.p. 129- 154.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERNOUD, Régine. *Joana D'Arc a Mulher Forte*. Trad. Jairo Veloso Vargas. São Paulo: Ed. Paulinas,1996.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatai. Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias. In: *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, jun. 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

PISSETI, Rodrigo Fernandes; SOUZA, Carla Farias. Art Déco e Art Nouveau: Confluências. In: *Revista Imagem*. v.1, n. 1, jun.-dez. 2011.

PONTES, Antônio Pimentel. Sobre a Iconografia Franciscana. OMNES URBES- Todas as Aldeias. In: *Revista de Antropologia*, ano 2, n. 2, dez. 2002.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Articulações Econômicas e Vias de Comunicação do Antigo Sul de Mato Grosso (Séculos XIX e XX). In: LAMOSO, Lisandra Pereira (Org.). *Transportes e Políticas Públicas em MS*. Dourados: Ed. UFGD, 2008.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *As Curvas do Trem e os Meandros do Poder*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2007.

QUEIRÓZ, Paulo Roberto Cimó. Revisitando Um Velho Modelo: Contribuições Para um Debate Ainda Atual Sobre a História Econômica de Mato Grosso/Mato Grosso do Sul. In: *Intermeio: Revista do Programa de Pós Graduação*, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, v. 14, jan./jun. 2008. p. 128-156.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *Uma Ferrovia Entre Dois Mundos: A E.F. Noroeste do Brasil na Primeira Metade do Século XX*. Bauru: EDUSC; Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

RAMINELLI, Ronald. História Urbana. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 1997.

REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Ed. Papyrus, 1994.

- RIBEIRO, Luiz César de Queiróz. A Cidade, As Classes e a Política: Uma Nova Questão Urbana Brasileira? In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.
- RIGOTTI, Paulo Roberto. *Imaginário e representação na Pintura de Lídia Bais*. Dourados, MS: UEMS/UFMGD, 2009.
- RODRIGUES, José Albertino. *Sindicato e Desenvolvimento no Brasil*. São Paulo: Ed. DIEL, 1968.
- ROSA, Maria da Glória Sá; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara Negreiros Duncam. *Memória da Arte em MS: Histórias de Vida*. Campo Grande: UFMS/CECITEC; 1992.
- ROSADO, Silvia. A Imagem do Espaço Pictórico. In: Revista Tecnologia e Sociedade. Curitiba, out. 2005.
- SANFORD, J. A. *Os Parceiros Invisíveis: O Masculino e o Feminino de Cada um de Nós*. 6. ed. São Paulo: Paulos, 1986.
- SCHVARZMAN, Scheila. Ir ao Cinema em São Paulo nos Anos 20. In: *Revista Brasileira de História Oral*, v. 25, n. 49, 2005.
- SELEM, Terezinha de Alencar. *100 Mulheres Pioneiras em 100 anos de Campo Grande: Relatos que Falam de Mulheres que Fizeram a História de Campo Grande*. Campo Grande: Ed. BPW, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento, os Humanistas: Uma Nova Visão do Mundo, A Criação das Línguas Nacionais, A Cultura Renascentista na Itália*. Campinas: UNICAMP, 1988.
- SILVA, Jovam Vilela da. *A Divisão do estado de Mato Grosso: Uma Visão Histórica*. Cuiabá: Ed. UFMT, 1996.
- SINGER, Paul. *Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1997.
- SMITH, Bonnie G. Modernismo, Relativismo e Vida Cotidiana. In:_____. *Gênero e História: Homens, Mulheres e a Prática Histórica*. Bauru, SP: Ed. EDUSC, 2003.
- SOLA, Lourdes. O Golpe de 37 e o Estado Novo. In:_____. *Guilherme (Org.). Brasil em Perspectiva*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.
- SOUSA, Richard Perassi Luiz de. *Roteiro Didático da Arte na Produção do Conhecimento*; Ed. UFMS: Campo Grande, MS: 2005.
- SOUZA, João Carlos de. *Sertão Cosmopolita: Tensões da Modernidade de Corumbá (1872-1918)*. São Paulo: Ed. Alameda, 2008.
- TWAIN, Mark. *Joana D'Aarc*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

VERNE, Júlio. *Paris no Século XX*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

VOLPATO, Luiza Rios Ricci. *Cativos do Sertão: Vida Cotidiana e Escravidão em Cuiabá em 1850-1888*. São Paulo: Ed. Marco Zero; Cuiabá, MT: Ed. Da Universidade Federal de Mato Grosso, 1993.

WANDERMUREM, Marli. Contos e encantos das histórias bíblicas. In. *Mandrágora: Gênero e Religião – Um caleidoscópio de reflexões*, n. 9, São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.

WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas Vocações*. São Paulo: Ed. Cultura, 2007.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia*. Vol.2 Compreensiva. Brasília: Ed. UNB, 2009.

WEBER, Max. *Ensaio Sobre a Teoria das Ciências Sociais*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003.

WINGARTNER, Alisolet Antônia dos Santos. *Movimento Divisionista no Mato Grosso do Sul*. Porto Alegre, RS: Ed. EST, 2002.

ZILIANI, José Carlos. A Produção Cultural Como Lugar e Tentativa de Produção de Identidades em Mato Grosso do Sul. In: BORGES, Celma; OLIVEIRA, Vitor Wagner Neto da (Orgs.). *Cultura Trabalho e Memória: Faces da Pesquisa em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2006.