

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

Neila Dourado Gonçalves Maciel

O UNIVERSO POÉTICO-MÍTICO DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

Salvador
2009

Neila Dourado Gonçalves Maciel

O UNIVERSO POÉTICO-MÍTICO DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

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

Área de concentração: História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Salvador
2009

M152 Maciel, Neila Dourado Gonçalves Maciel.

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

177 f. : II

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

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

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

CDU : 929:75

CDD : 929:750

TERMO DE APROVAÇÃO

NEILA DOURADO GONÇALVES MACIEL

O UNIVERSO POÉTICO-MÍTICO DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

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

Aprovada em 19 de junho de 2009

Banca Examinadora

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

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

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

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

AGRADECIMENTOS

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

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

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

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

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

Aos colegas discentes do Mestrado.

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

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

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

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

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

À Cleifson Dias, pelo auxílio na impressão final.

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

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

Jorge Amado, 1966

RESUMO

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

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

RÉSUMÉ

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

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

SUMÁRIO

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

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

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

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

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

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. PANORAMA HISTÓRICO DOS SÉCULOS XIX E XX.

1.1 A CULTURA NA FORMAÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ GEERTZ, op. cit., p.4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 A elaboração de uma possível estética nacional

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

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

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

³¹ SCLICHTA, op. cit., p. 52

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

⁴⁰ Leia-se elite econômica e intelectual.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

⁴⁷ O romance *Iracema* foi publicado em 1865.

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ In ZANINI, op. cit. p. 425.

⁵⁵ Ibid., p. 425.

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



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

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

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

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

2. OS DESDOBRAMENTOS DA ARTE NO SÉCULO XX

2.1 A ARTE MODERNA

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

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

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

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

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

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

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

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

realidade natural. Sobre tal decadência Harrison afirma que:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.2 Desdobramentos e deslocamentos de significados

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

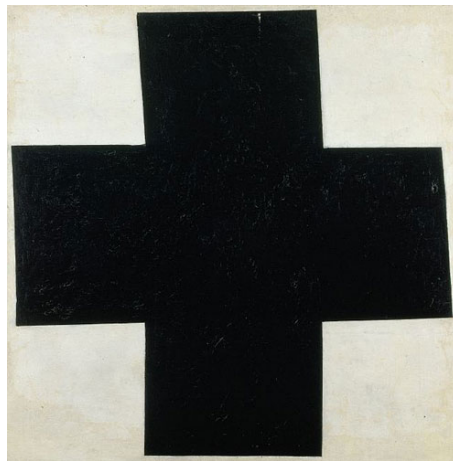


Figura 8 - Kasimir Malevitch. *Cruz Negra*. 1915. Óleo s/ tela, 80 x 80 cm.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 A ARTE MODERNA NO BRASIL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 A ARTE MODERNA NA BAHIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

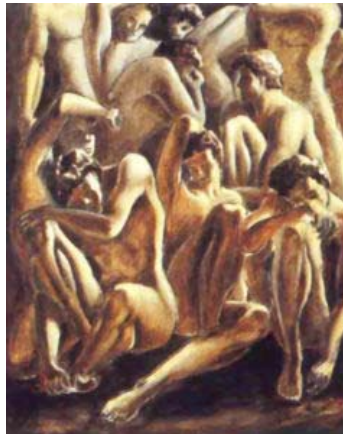


Figura 11 – Carlos Bastos.
Nus. 1946. Óleo s/ tela.



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

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

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

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

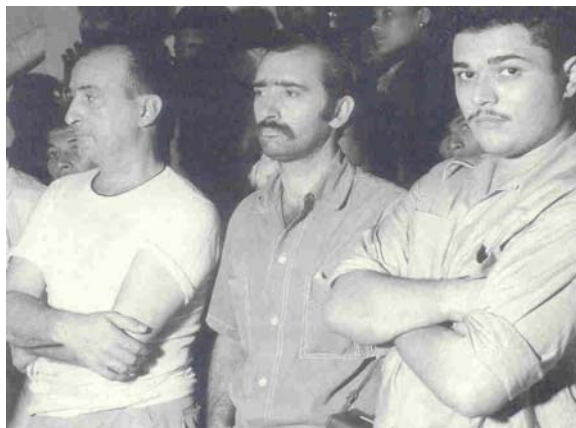


Figura 13 - Carybé, Mário Cravo e José Cláudio no Candomblé de Tia Massi, Engenho Velho da Federação. 1949-1952. Foto: Marcel Gautherot. (CRAVO, 2001, p 67)

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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