

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

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

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

---

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

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



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

## 2.5 A BUSCA PELAS RAÍZES POPULARES EM OUTROS ESPAÇOS

### 2.5.1 O regionalismo nativista na América Latina.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

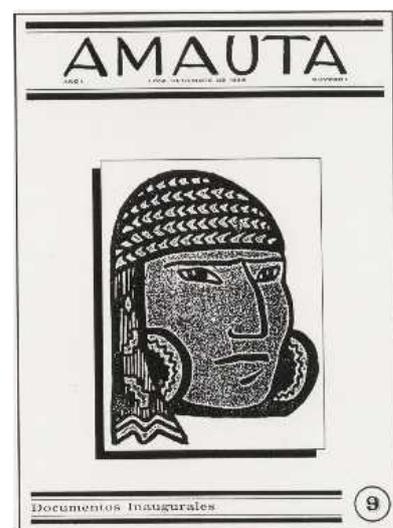


Figura 16 – Capa da revista *Amauta*, setembro de 1926

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

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

---

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

### 3. A OBRA DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

#### 3.1. UM MÍSTICO ENTRE OS MODERNOS.

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

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

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

---

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

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

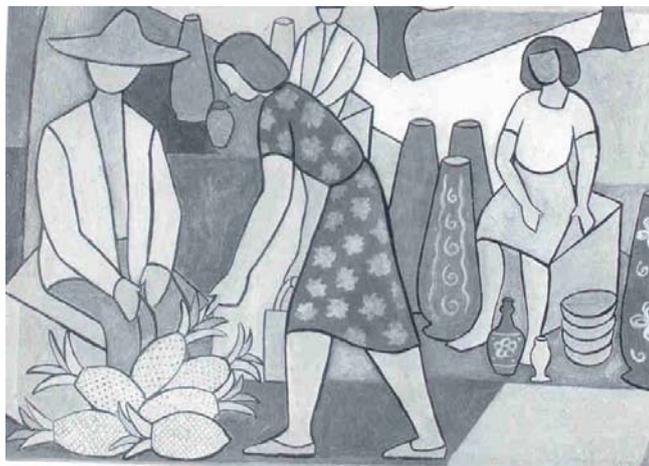


Figura 17 – Raimundo de Oliveira. *Feira*. Óleo s/ tela. 53 x 37 cm. S/ data. Col. José Carlos Valério de Carvalho.



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

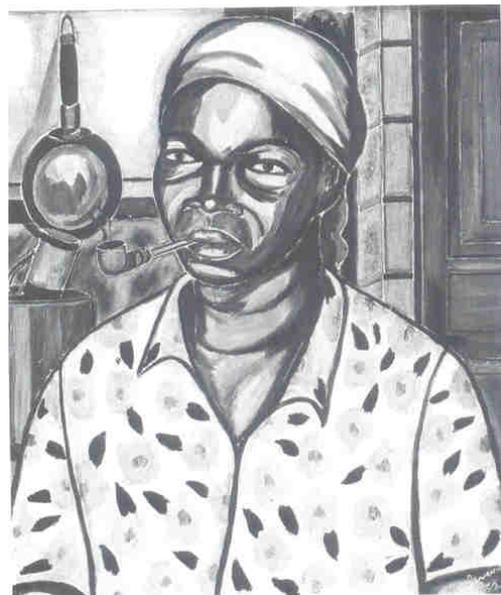


Figura 19 – Raimundo de Oliveira. *Mulher com cachimbo*. 1952. Óleo s/ tela. 63 x 52 cm. Col. José da Costa Falcão.

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



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



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

---

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

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

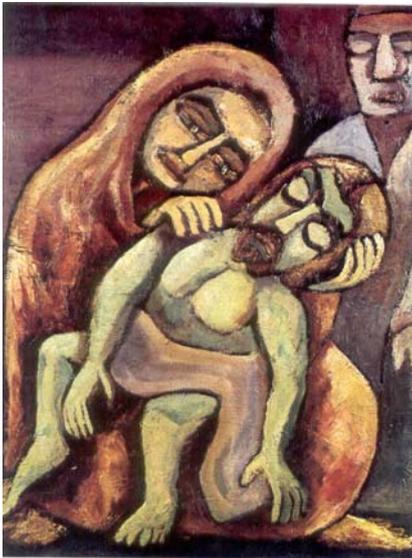


Figura 22 – Raimundo de Oliveira.  
*Pietá*. 1957. Óleo s/ tela. 72 x 92 cm.  
Col. Desenbanco, Salvador, BA



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

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

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



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

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

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

### 3.1.1 A Feira de Santana de Raimundo.

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

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

---

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

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

Como era de costume na época, o casal muito católico mandou erguer uma capela em homenagem aos seus santos de devoção: Santa Anna e São Domingos. Informação detalhada por José Carlos Pedreira<sup>111</sup> em depoimento ao historiador Carlos Alberto Almeida Mello:

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

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

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

---

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

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

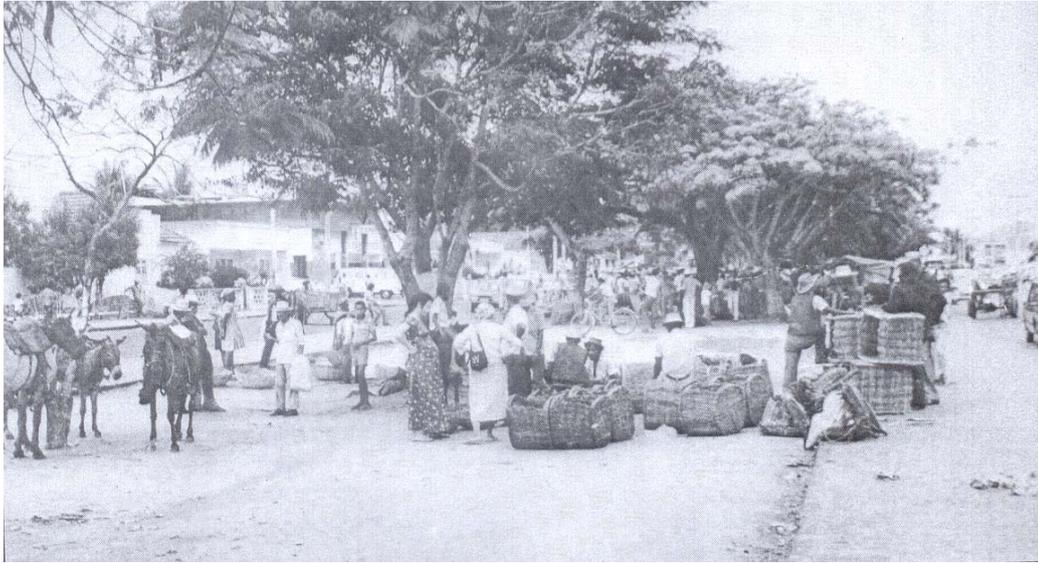


Figura 25 - Antiga feira livre na Av. Getúlio Vargas, arquivo Juracy Dórea In GAMA, 1994, p. 54.

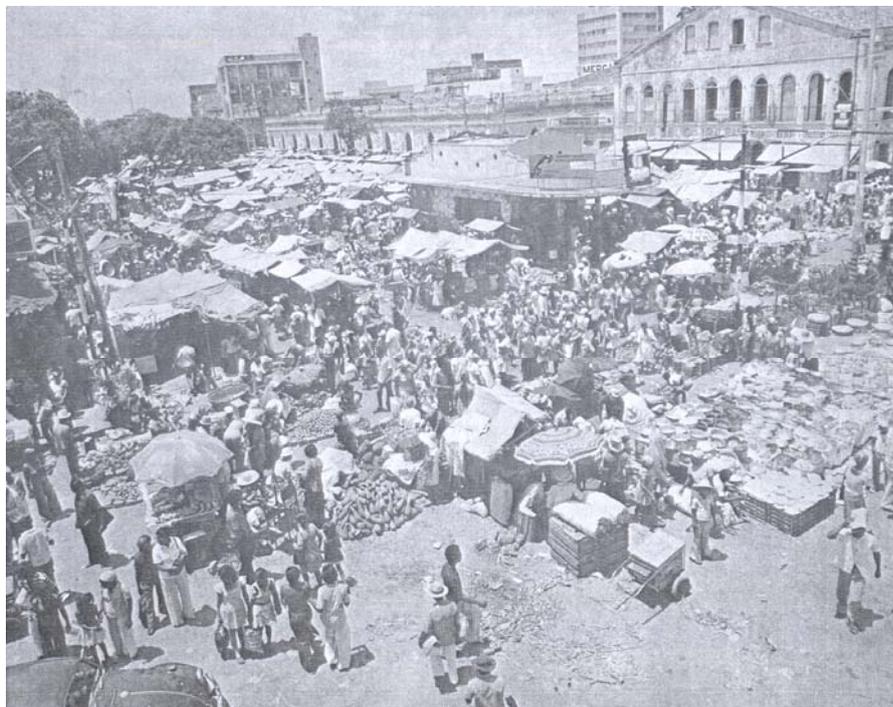


Figura 26 - Antiga feira livre na Praça João Pedreira, arquivo Eduardo Antônio dos Santos Júnior In GAMA, 1994, p. 60.

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

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

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

---

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

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

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

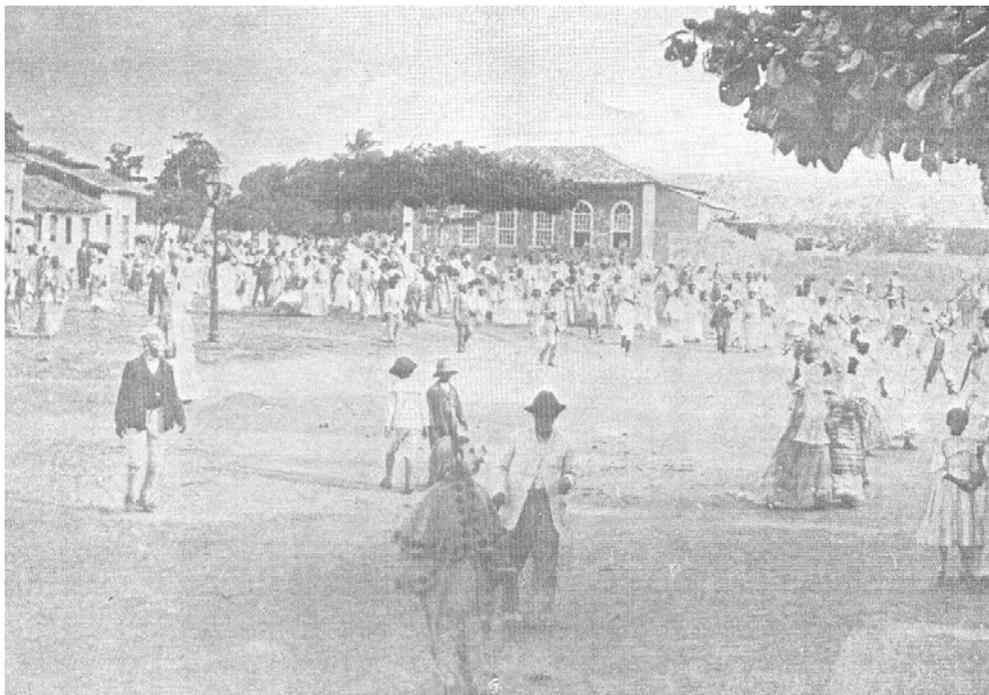


Figura 27 - Lavagem da Festa de Sant'Anna, 1900. Arquivo Hugo Navarro Silva In GAMA, 1994, p. 96



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



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

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

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

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

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

### **3.1.2 Considerações sobre religiosidade popular**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## 3.2 O UNIVERSO MÍTICO

### 3.2.1. Espaço, cultura e religião

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

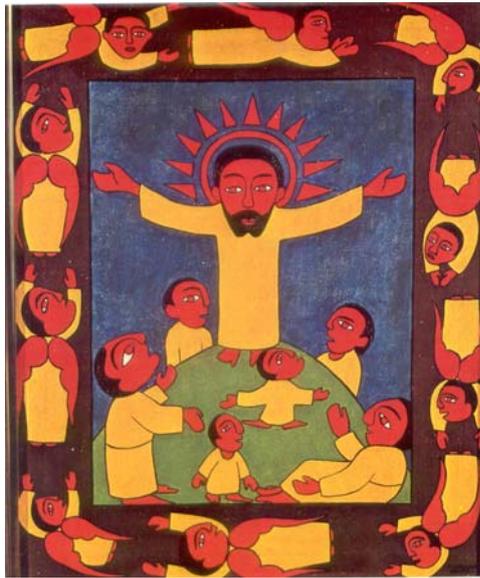


Figura 30 – Raimundo de Oliveira. *Sermão da montanha*. S/ data. Óleo s/ tela, 49 x 39 cm. Col. João Carlos Lourenço.

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

---

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

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

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

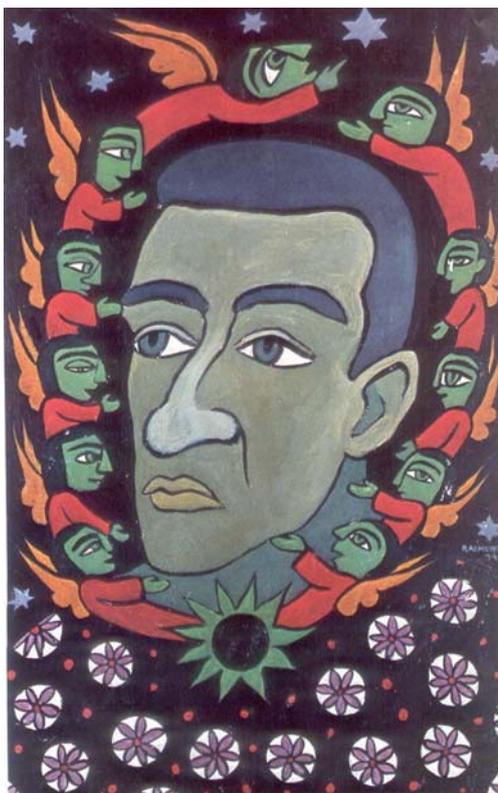


Figura 31 – Raimundo de Oliveira. *Auto-retrato*. 1964. Óleo s/ tela, 83 x 60 cm. Acervo do Museu Regional de Feira de Santana – BA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

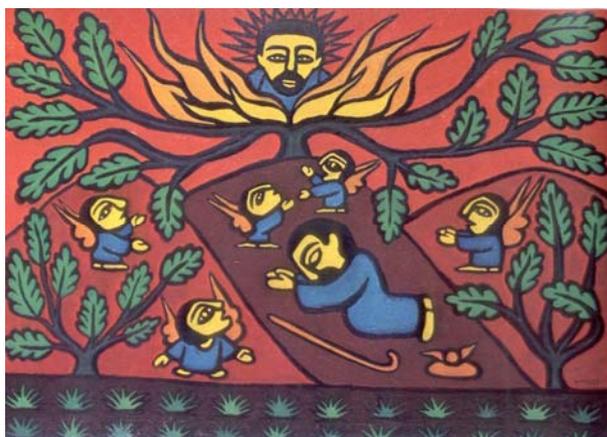


Figura 32 – Raimundo de Oliveira. *Sarça Ardente*. 1963. Óleo s/ tela. 74 x 100 cm. Col. Joe Kantor.

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

### 3.2.2 Memória coletiva

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### 3.3 A POÉTICA

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

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

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

---

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

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



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

---

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

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



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

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

---

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

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

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

### **3.3.1 A produção entre os anos de 1960 e 1965**

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

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

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

---

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

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

## 3.4 ALGUMAS APROXIMAÇÕES

### 3.4.1 Rouault

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

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

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

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

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

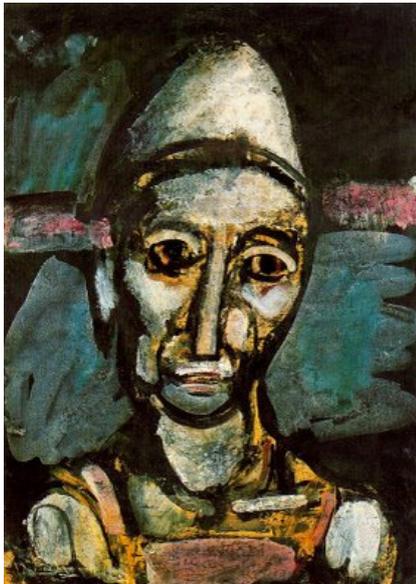


Figura 35 – George Rouault. *O velho palhaço*. 1917. Óleo s/ tela, 100 x 75 cm. Col. Sr. e Sra. Stavro Niarchos, Paris.

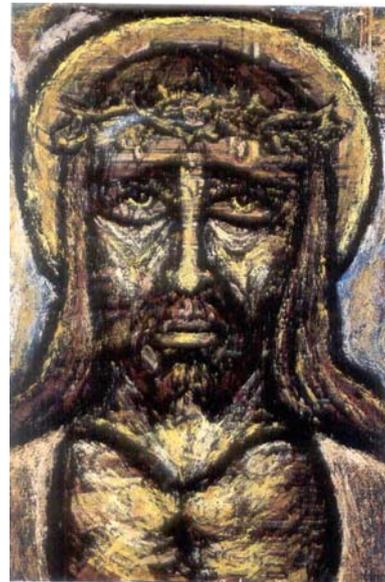


Figura 36 – Raimundo de Oliveira. *Cabeça de Cristo*. 1956. Óleo s/ tela, 90 x 63 cm. Col. Zitelman de Oliva.

### 3.4.2 A pintura etíope

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

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



Figura 37 – Detalhe de uma pintura narrativa etíope

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

---

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

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



Figura 38 – Pintura etíope.



Figura 39 – Pintura etíope

### 3.4.3 A questão naïf

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

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

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

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



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

### 3.5 ANÁLISE ICONOGRÁFICA - ICONOLÓGICA

#### 3.5.1 Interpretação de duas *Santas Ceias*

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

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

---

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

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

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

Antes de observar as *Ceias* de Raimundo, é importante destacar que a vida de Jesus e as mais diversas passagens da bíblia sempre foram retratadas em pinturas e esculturas, sobretudo, em tempos que a igreja era mantenedora de muitos artistas. Mas, é possível afirmar que, a representação da *Última Ceia* que ficou mais conhecida mundialmente, até os dias atuais, seja a de Leonardo da Vinci. É provável que esta representação, pintada na parede do refeitório<sup>129</sup> do Convento dos Dominicanos de Santa Maria Delle Grazie, em Milão, entre 1495 e 1497, seja uma das imagens mais populares do mundo cristão, e certamente, uma das obras com o maior número de releituras, feitas nas mais variadas técnicas. Portanto, por mais que as *Ceias* do artista feirense sejam totalmente diferentes na abordagem, no uso das formas, cores, perspectiva, espaço, etc., não há como escapar de uma comparação, entre qualquer representação dessa cena, e a do mestre italiano.

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

---

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

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

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



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

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

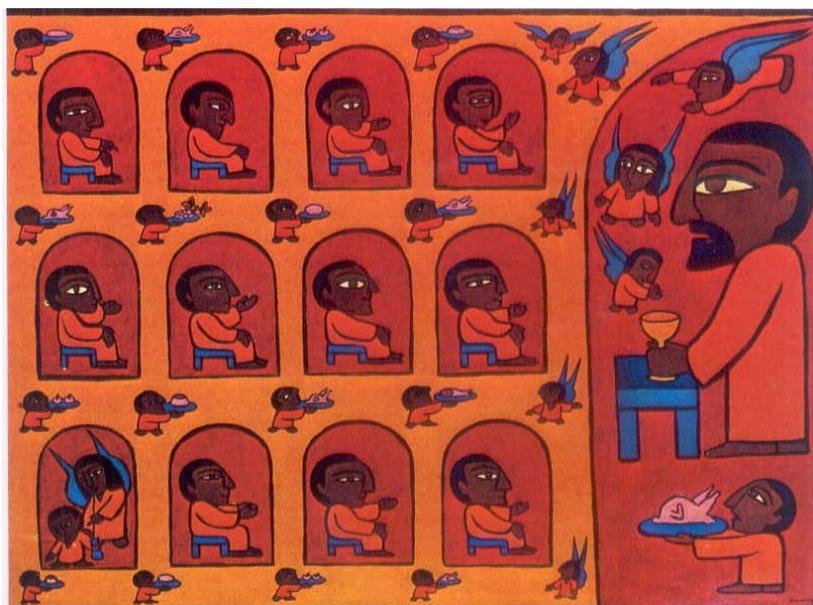


Figura 42 – Raimundo de Oliveira. *Santa Ceia*. 1962. Óleo s/ tela. 72 x 100 cm. Col. Particular

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

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



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

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

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

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



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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RIBEIRO, Darcy. **O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 07-78.  
\_\_\_\_\_ **O povo brasileiro**. São Paulo: Cia das letras, 2006.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.  
\_\_\_\_\_ **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **APÊNDICE A: Uma pequena biografia do artista**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carta de despedida:

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

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

**Raimundo de Oliveira 16/01/1966**

## **APÊNDICE B - ENTREVISTAS**

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

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

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

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

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

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

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

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

**N.M:** Você tem algum trabalho dele?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**N. M.** – Foi em que ano isso?

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

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

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

**N. M.** – E dessa exposição da Convivium?

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

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

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

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

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

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

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

Eu o chamava de Mundinho...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**N. M.:** Você tem alguma obra dele?

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

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

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

