

O UNIVERSO POÉTICO-MÍTICO DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA

Neila Dourado Gonçalves Maciel*

Resumo

Este artigo é um resumo da dissertação de Mestrado em Teoria e História da Arte pelo PPGAV-EBA-UFBA, intitulada *O Universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*. O propósito aqui é apresentar, de maneira sucinta, as breves conclusões obtidas ao final desta etapa. A dissertação buscou adentrar no universo poético-mítico da produção do artista plástico baiano Raimundo de Oliveira, nascido em Feira de Santana em 1930 e, morto em Salvador em 1966. No intuito de compreender seu processo criativo, analisar como se deu a construção de seu repertório de signos a partir de uma resignificação da cultura popular, estabelecendo possíveis relações com outros artistas e com as manifestações festivas e religiosas que o artista vivenciou.

Palavras-chave: Artes Visuais. Modernismo. Raimundo de Oliveira. Religiosidade.

Este artículo es un resumen de la disertación de Maestría en Teoría y Historia del Arte por el PPGAV-EBA-UFBA, titulada *O Universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*. El propósito aquí es presentar, de manera resumida, las breves conclusiones obtenidas al final de esta etapa. La investigación buscó penetrar en el universo poético-místico de la producción del artista plástico baiano Raimundo de Oliveira, nacido en Feira de Santana en 1930 e fallecido en Salvador en 1966. En el sentido de comprender su proceso creativo, analizar como se dió la construcción de su repertorio de signos a partir de una resignificación de la cultura popular, estableciendo posibles relaciones con otros artistas e con manifestaciones festivas y religiosas que el artista vivenció.

Palabras-clave: Artes Visuales. Modernismo. Raimundo de Oliveira. Religiosidad.

A dissertação *O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*, pode ser considerada como mais um passo e, por isso, denota a existência de muitos outros a serem dados sobre o estudo da arte baiana. Desde o começo, a intenção deste trabalho nunca foi esgotar todas as possibilidades de análise da obra e muito menos da biografia de Raimundo de Oliveira. O propósito assumido foi o de investigar um pouco mais sobre as relações vividas pelo artista nascido no ano de 1930, em Feira de Santana – BA, 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.

A escolha deste tema se justifica, entre outras coisas, pela identificação da pesquisadora com o universo que permeou a vida e a obra deste artista: a cultura popular,

sobretudo, as manifestações da religiosidade popular. Além de um projeto significativo para a comunidade artística, visto que tenta trazer à tona, através da análise de sua poética, a memória deste artista plástico baiano, detentor de uma obra grandiosa e singular, considerado um dos grandes artistas da primeira geração de modernistas da Bahia, ainda desconhecido pelo grande público, busca atender também, a uma parcela da demanda sobre a produção historiográfica da arte baiana. O trabalho de dissertação trata-se de uma tentativa de abarcar o processo criativo do artista juntamente com seu lado místico, visto que, sua obra não pode ser desvinculada de sua relação com a espiritualidade, ligada diretamente com os dogmas da igreja católica e por consequência às narrativas da Bíblia.

O objetivo central é a observação de como se dá a apropriação e a resignificação de elementos simbólicos da cultura popular, na poética deste artista. O trabalho foi dividido em três eixos com o intuito de facilitar a leitura das obras do artista. No primeiro eixo estão concentradas as questões referentes à formatação da identidade nacional, a qual foi projetada e perseguida pelos políticos, intelectuais, artistas e muitos outros participantes de uma parte da sociedade brasileira desde a primeira metade do século XIX, sobretudo, em 1822, com a Independência do Brasil, até boa parte do século XX. No entanto, chegou-se a conclusão de que esta pretendida identidade foi, e ainda é, uma questão muito complexa, devido as dimensões continentais da “nova” nação brasileira e, principalmente, devido à imensa variedade de culturas existentes em todo o território nacional. Culturas geradas pela fusão de matrizes tão diversas, ao longo de cinco séculos de existência. Portanto, quando a cúpula da sociedade tentou formatar uma identidade que simbolizasse homogeneamente o país, o que aconteceu foi sempre um conjunto de medidas forçadas, as quais, quase sempre, deixaram de fora a grande maioria da população e, conseqüentemente, suas manifestações culturais, ou seja, suas identidades locais. Segundo o estudioso Zygmunt Bauman (2005), a formação de uma identidade nacional é uma ficção, um conjunto de códigos criados pelos Estados Modernos para manter sua população numa espécie de manutenção do *statu quo*, ou seja, o Estado “plantava” o futuro da nação e sua continuidade através do sentimento de obediência e pertencimento desta suposta identidade nacional, forjada por ele mesmo. A questão da identidade é muito mais ampla e indeterminada do que parece. Bauman avalia que esta, é negociável, revogável e que as decisões tomadas pelos indivíduos só são questionadas e postas em discussão quando um elemento externo propõe a definição de uma identidade exclusiva, sobretudo quando se trata de uma identidade nacional. Contudo, afirma ainda, que as sociedades precisam de uma identidade macro, criada, para assegurar a ordem e a

condução destes 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. A noção de cultura popular é encaixada, nesse momento, na idéia de identidade nacional e, portanto, de tradição. Seja na forma de tradição-sobrevivência ou na memória coletiva que age de forma dinâmica e adaptável no cotidiano das pessoas. Esta associação entre a identidade nacional e a cultura popular vai se dar em vários momentos, sempre com a intenção de se redefinir os contornos do caráter nacional. É preciso destacar, entretanto, que a própria expressão “cultura popular” traz consigo um esforço de agrupamento que é superficial e imposto pelas elites intelectuais. Já que, na vivência cultural do povo não existe uma cultura geral, o que na verdade existe é um conjunto de traços intrínsecos a todos os grupos populares, os quais fazem oposição às culturas dominantes, talvez como reflexo das desigualdades e de conflitos. Esse distanciamento das instituições que detêm o poder e que ao mesmo tempo seguem mantendo uma subserviência aos padrões culturais europeus, faz com que esta cultura, ou estas culturas produzidas e vivenciadas pelo “povo”, sejam originais e autônomas. O que certamente interessava como elemento de destaque para a imagem de uma nação nova, independente política e culturalmente. 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 sequência, foram apresentados os desdobramentos destes ideais modernistas surgidos no Brasil, primeiramente em São Paulo nos anos vinte, onde a luta pela transformação da arte ganhou mais visibilidade com a formação do primeiro grupo modernista, que havia se tornado consistente desde 1921, impulsionado pelas experimentações pioneiras de Anita Malfatti, pelas esculturas do ítalo-brasileiro Vítor Brecheret, pelas pinturas indianistas do pernambucano Vicente do Rego Monteiro, pelos desenhos mais livres do carioca Di Cavalcanti, assim como pela chegada de outros literatos e, 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. Proposta essa que foi comum a vários artistas de muitos estados brasileiros, os quais entraram no modernismo nas décadas de 1940 e 1950, tendo como forte influência o ideal nacionalista de valorização do nacional defendido pelos primeiros artistas modernos paulistas, que se desdobrou em movimentos regionais.

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.



Figura 1 – Raimundo de Oliveira. *Feira*. Óleo s/ tela. 53 x 37 cm. S/ data. Col. José Carlos Valério de Carvalho.

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. Buscou-se aprofundar no desenvolvimento de sua carreira aliada a alguns comentários biográficos, no intuito de fazer conhecer um pouco de sua personalidade, de sua história de vida, mas sem recorrer a um texto narrativo de sua biografia, para não correr o risco de se deixar inebriar pelo seu conteúdo dramático, fato ocorrido em quase todos que analisaram sua produção anteriormente. Entretanto, foi preciso se aprofundar um pouco mais no contexto histórico, cultural e religioso vivenciado por Raimundo visto que, segundo o método de Panofsky (1976) (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, apego à tradição, forte influência da oralidade, a figura constante do cavaleiro e, sobretudo, a crença da religiosidade como centro da sociedade. Talvez, essa religiosidade, com características mais populares, tenha vindo primeiramente de Portugal, como herança de camponeses, do meio rural, no qual os fiéis eram adeptos também aos cultos pagãos, voltados à natureza, sendo manifestados sincreticamente ou camuflados nas festas de santos e romarias. E, depois acrescida de todas as múltiplas influências religiosas exercidas no Brasil.



Figura 2 – Raimundo de Oliveira. *Procissão*, 1957.
Óleo s/ tela. 59 x 73 cm. Col. Antonio Gidi.

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 na 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.¹

Apoiados em algumas teorias, formuladas por Mircea Eliade (1991, 2001), por exemplo, admitimos a hipótese de que Raimundo de Oliveira seria uma espécie de *Homoreligiosus*, o qual, na nossa interpretação, tentou transformar suas pinturas num suporte para criação de um espaço sagrado, ao transferir suas convicções, crenças e angústias para o que seria a sua *hieropólis*, o espaço onde a manifestação do sagrado acontecia para o mesmo, no qual ele poderia comungar com a paz, a tranquilidade e a posição sagrada de seus personagens.

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 desencaixe. Como a crença numa 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) ²

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 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.



Figura 3 – Raimundo de Oliveira. *Sarça Ardente*. 1963.
Óleo s/ tela, 74 x 100 cm. Col. Joe Kantor.

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.

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.

Afirmamos 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, “transportando” os ensinamentos do cristianismo para o público e, ao mesmo tempo, protegendo simbolicamente o próprio Raimundo.



Figura 4 – Raimundo de Oliveira. *A ceia*. S/ data. Óleo s/ tela, 43 x 63 cm. Col. Dr. Alicio Peltier de Queiróz

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 central³. 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.

NOTAS

* Bacharel em Artes Plásticas pela UFBA (2004), Especialista em Metodologia e Didática do Ensino Superior pela Faculdade São Bento (2007), e Mestre em Teoria e História da Arte (2009), pelo PPGAV-EBA-UFBA. Foi professora substituta da disciplina História da Arte Brasileira na Escola de Belas Artes da UFBA entre 2008 e 2010. E-mail: neilamaci@gmail.com

¹ Apesar 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 muitas vezes à sua homossexualidade, a qual, segundo o próprio, 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 16 de janeiro de 1966, no qual finalmente se despediu de seus traumas e temores.

² Entrevista com Mário Cravo Júnior, concedida à autora em 22/11/2007, s/p.

³ A dissertação supracitada traz no seu APENDICE A uma biografia do artista com detalhes de sua vida privada e relatos de amigos mais próximos, assim como, a descrição da carta de despedida escrita pelo próprio Raimundo pouco antes de sua morte. Esta parte da pesquisa não está no corpo principal do texto por razões metodológicas a fim de proporcionar uma leitura mais direcionada para a produção do mesmo.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 110 p.

CELESTINO, Antonio et. al. **A via crucis de Raimundo de Oliveira**. Salvador:

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.

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.

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