

Para citar este artigo (ABNT):

MACIEL, Neila D. G.. Raimundo de Oliveira: um místico entre os modernos. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 55-69.

Raimundo de Oliveira: um místico entre os modernos

Raimundo de Oliveira: a mystic among modern artists

Neila Dourado Gonçalves Maciel

Resumo

O presente artigo é parte de um estudo teórico desenvolvido ao longo do curso de Mestrado em Artes Visuais. O Texto trata de uma análise da poética do artista plástico Raimundo de Oliveira, através das suas relações com o espaço, a cultura popular e a religião. Para isso, foram apresentados vários pontos referentes à religiosidade vivenciada pelo artista destacando a hipótese de que o mesmo transfere para suas telas o desejo de permanecer num espaço místico e sagrado, evidência que tenta explicar sua fixação pela temática religiosa.

Palavras-chave

Artes Visuais; Modernismo; Raimundo de Oliveira; Religiosidade.

Abstract

The present article is part of a developed theoretical study throughout the course of Master's in Visual Arts. The Text deals with an analysis of poetical of the artist Raimundo de Oliveira, through its relations with the space, the popular culture and the religion. For this, some referring points to the religiosity lived deeply from the artist had been presented detaching the hypothesis that the same is transferred to his screens, like the desire to remain in a mystic and sacred space, evidence that tries to explain his thematic setting for the religious theme.

Keywords

Visual Arts; Modernism; Raimundo de Oliveira; Religiosity.

1. Introdução

A busca dos artistas pelas raízes brasileiras 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 de ações modernistas. No contexto baiano, 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

Submetido em: 29/01/2010
Aprovado em: 28/04/2010

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. 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 trabalhou com técnicas como a gravura, cuja relevância é notável no movimento de renovação artística vivenciada pela EBA nos anos cinqüenta. No contexto de várias experimentações, acabou desenvolvendo uma série de estudos em preto e branco com uma temática religiosa e 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.

Depois de um breve 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. 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.

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, cujas frustrações e fragilidades culminaram no suicídio. 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 comprido faziam parte das características de seus personagens. 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 tão fortes 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.

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.

2. 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), Garcia D’Ávila instituiu a primeira feira e o primeiro mercado pecuário da Bahia. Uma parte dessa sesmaria, que abrangia o Campo das Itaporocacas, 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), 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 Itaporocacas, um dos arraiais mais prósperos da região, pertencente à Vila de N. Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira.

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 Pedreira¹ 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)

¹ 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.

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 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.

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, (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 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.

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. Considerações sobre religiosidade popular

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 medieval² hierarquizada para a cosmovisão religiosa em que caberia aos santos, como suseranos, proteger os “devotos vassallos”, 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 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.

4. Espaço, cultura e religião

A presente pesquisa está fundamentada na idéia de que a obra de Raimundo pode ser analisada a partir das suas relações com o espaço, cultura e religião. 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. 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.

² 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.

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*, por exemplo, é uma interpretação da passagem bíblica do Evangelho de Mateus, Capítulos 5, 6 e 7, 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.

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 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.

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. 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.

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 matéria 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 Eliade, 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 vivência 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.

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 desencaixe. 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) 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.

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. 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.

Referências

CELESTINO, Antonio et. al. *A via crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982

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.

GAMA, Raimundo Gonçalves. (Coord.) *Memória Fotográfica de Feira de Santana*. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

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

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.

MENEZES, Gil Mário.(Org.) *Cultura e Artes Plásticas em Feira de Santana*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003.

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.

Sobre a autora

Neila Dourado Gonçalves Maciel é bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (2004), especialista em Metodologia e Didática do Ensino Superior pela Faculdade São Bento (2007), e Mestre em Artes Visuais (2009), na linha História da Arte Brasileira, também pela Universidade Federal da Bahia. Integrante do Grupo de Pesquisa “Matéria, conceito e memória em poéticas visuais contemporâneas.” Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna e contemporânea, memória, poéticas visuais, cultura popular e processos criativos. Lecionou a disciplina História da Arte Brasileira na Escola de Belas Artes da UFBA, no período de 2008 a 2009. Atualmente leciona na UNIFACS as disciplinas História da Arte e História da Moda e presta serviço no Museu de Arte Moderna da Bahia como Supervisora de cursos do Núcleo de Arte Educação.

E.mail: neilamaciel@gmail.com