

EXPRESSÕES DO MODERNO NA CIDADE DE CAMPO GRANDE NO ANTIGO ESTADO DE MATO GROSSO: A ARTE DE LÍDIA BAÍS COMO FONTE DE PESQUISA HISTÓRICA

FERNANDA REIS*

Resumo: Este artigo tem como objetivo traçar uma breve reflexão acerca de algumas expressões da modernidade na cidade de Campo Grande, no Estado de Mato Grosso do Sul, entre as décadas de 1920 e 1940. Para tanto, as obras da artista plástica Lídia Baís, considerada por alguns pesquisadores de sua obra como precursora da arte moderna em Mato Grosso do Sul, foram utilizadas como fonte de pesquisa histórica.

Palavras-chave: Lídia Baís; Modernidade; Cidade.

***Abstract:** Expressions of modern in Campo Grande city in the old state of Mato Grosso: the art of Lídia Baís as a source of historical research. This paper intends to outline a brief reflection on some expressions of modernity in the city of Campo Grande in Mato Grosso do Sul between 1920 and 1940. Therefore, the works of artist Lídia Baís, considered by some researchers of his work as a precursor of modern art in Mato Grosso do Sul were used as a source of historical research.*

Key-words: Lídia Baís; Modernity; City.

* Mestranda em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Bolsista CAPES. E-mail: <tiafetdb@hotmail.com>.

O campo da pesquisa histórica vem passando por um momento de transformação quanto a sua forma de abordagem, bem como pensar a escrita histórica hoje é considerar, sobretudo, as diversas fontes e metodologias possíveis de serem utilizadas pelo historiador.

A pesquisa histórica desde a fundação da revista francesa *Annales* tem possibilitado campos de discussões ainda muito recentes aos historiadores. Roger Chartier refere-se à Nova História ancorada para muito além das diversidades dos objetos, territórios e costumes, no sentido dos princípios que sustentavam as ambições e conquistas das outras ciências sociais.¹

Peter Burke propõe um debate acerca da própria limitação das fontes históricas anteriores à escola francesa, ressaltando a crítica às narrativas metódicas do século XIX.² Com o advento das novas abordagens propostas pelos *Annales*, outras fontes passam a ser inseridas no cotidiano do historiador, possibilitando um olhar mais crítico e minucioso quanto às análises empreendidas nas pesquisas. A partir da análise de Burke acerca das fontes históricas, buscam-se referenciais entre as inúmeras possibilidades de diálogo, as fontes tidas como tradicionais, os documentos escritos, e outras fontes, como as imagens, por exemplo.

¹ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 2.

² BURKE, Peter. *A Escola dos Annales: a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997.

No século XX houve uma verdadeira revolução sobre o que se entende por documento, permitindo a ampliação e a diversificação da definição de fonte na pesquisa histórica. Parafraseando Fustel de Coulanges, Ciro Flamarion Cardoso afirma que onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a História.³

Ivan Gaskell destaca a contribuição de alguns historiadores ao utilizar o material visual de uma forma especificamente histórica.⁴ Este teórico fala do mau uso das imagens por parte de alguns historiadores, utilizando essa fonte apenas como mero instrumento ilustrativo. Nesse sentido, é raro que a opinião do historiador seja levada em conta quando as imagens são debatidas num contexto mais amplo.

Considerando que o uso da imagem como fonte de pesquisa ainda é relativamente recente no campo da história, transformar a imagem em documento escrito é um trabalho complexo para o historiador. As pinturas nas pesquisas aparecem muitas vezes somente como ilustração e isso pode ocorrer por esta não ter a característica de ser um registro objetivo da realidade. Logo, acaba-se por pensar as imagens como representação da realidade que está imbuída de valores. Em todos os seus espaços, são proficuas fontes de pesquisa as pinturas, fotografias, álbuns, diários, cartas. Partindo desse pressuposto, discutiremos a inserção das obras de arte de Lídia Baís no contexto de modernização na cidade de Campo Grande, na região sul do antigo Estado de Mato Grosso.

³ CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997, p. 401.

⁴ GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 237-271.

Dialogar com as pinturas da artista como fonte de pesquisa histórica se faz um desafio. Entende-se que na trajetória de vida e nas produções artísticas de Lúdia está contida a história de uma sociedade em determinado espaço e tempo. Esse artigo propõe-se a analisar esses aspectos com base nas produções artísticas de Lúdia Baís.

Para tanto, se faz necessário uma breve apresentação da cidade e do espaço onde Lúdia produziu suas pinturas, bem como sua trajetória, dialogando simultaneamente com as pinturas, sendo elas as fontes privilegiadas para este estudo.

Mato Grosso do Sul surge no cenário nacional como novo Estado em 11 de outubro de 1977, após um extenso período de articulações políticas de caráter separatista, encabeçado pelas elites agrárias do antigo Mato Grosso.⁵ Até 1977, Campo Grande

⁵ Do ponto de vista físico pode-se dizer, resumidamente, que o território atualmente correspondente ao Estado de Mato Grosso do Sul se apresenta repartido em duas formações principais: o *planalto* (parte do planalto sedimentar da bacia do Paraná) e a *baixada paraguaia* (o vale do rio Paraguai), separadas por uma linha de *cuestas* (localmente chamadas “serras”) que corta a região quase ao meio, no sentido norte-sul. Dentre tais “serras”, destaca-se a chamada de *Maracaju*, que marca também a fronteira entre o Brasil e a República do Paraguai, desde as cabeceiras do Apa até o ponto das antigas Sete Quedas, no rio Paraná (cabendo notar que, em parte desse segmento fronteiro, tal “serra” é denominada *Amambai*). O planalto apresentava-se originalmente recoberto, na maior parte, pelo cerrado, exceto no extremo sul, onde predominava a mata tropical; campos limpos, em manchas mais ou menos extensas, apareciam em todo o planalto (incluindo os famosos *campos da Vacaria*). A *baixada paraguaia*, por sua vez, compreende tanto o Pantanal (com sua variada vegetação, aí incluídos os campos), quanto maciços montanhosos como Urucum e a Bodoquena (esta também recoberta pela mata tropical). QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *Articulações econômicas e vias de comunicação do antigo sul de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. In: LAMOSO, Lisandra Pereira (Org.). *Transportes e políticas públicas em Mato Grosso do Sul*. Dourados: UFGD, 2008.

pertencia ao Estado de Mato Grosso e localizava-se na região sul, com a divisão de MT e criação do Estado de Mato Grosso do Sul a cidade passou ser a capital do novo Estado.

Até o sul de Mato Grosso separar-se do norte, muitos foram os caminhos percorridos e muitas foram as disputas internas até que a divisão, de fato, se configurasse. Nosso recorte se ocupa em pensar as décadas de 1920 até meados de 1940, momento em que nos preocupa refletir sobre o processo de modernização dessa região. Lídia Baís viveu nesse espaço e foi nesse cenário que suas obras foram produzidas.

Considerando as transformações sociais em âmbito nacional, Estado Novo, movimento modernista e a necessidade de se fazer do Brasil um país moderno e progressista nos moldes europeus, a região sul do antigo Mato Grosso ocupou-se por reconstruir-se via um novo discurso enquanto território brasileiro e então afirmar-se como um Estado novo.⁶ Segundo Bezerra, os interesses econômicos e políticos serão a força motriz para dissipar a imagem negativa que o Estado tinha em todo o país, iniciando-se, assim, grande campanha para que o Brasil soubesse dos esforços que estavam sendo realizados no sentido de modernizar a região.⁷

⁶ Sobre o século XX, em especial as questões culturais em São Paulo, ver FERREIRA, Antônio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: UNESP, 2002 e FERREIRA, Antônio Celso. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2001.

⁷ BEZERRA, Silvia Ramos. Contradições culturais do cortejo triunfante da modernidade em Cuiabá. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, ano V, n. 3, jul./set. 2008, p. 2.

O eixo Rio-São Paulo serviria como modelo de um Estado moderno e civilizado. Enquanto isso, norte e sul de Mato Grosso disputavam entre si as suas diferenças em todos os campos sociais, entre elas, a disputa da região mais “moderna” e “civilizada”. Era fundamental e urgente desconstruir o estigma de território atrasado, vazio, “terra de ninguém”. Para o historiador Paulo Cimó Queiroz, os espaços correspondentes ao Mato Grosso e Mato Grosso do Sul denotam um dos maiores casos de fronteira no Brasil entendida como limite político.⁸

A região sul de Mato Grosso passa a ser lugar de relevante importância. Considerando os fenômenos migratórios é possível perceber que a movimentação oriunda tanto da Companhia Matte Laranjeira como da Ferrovia Noroeste podem ser considerados importantes não somente para o processo de modernização do Estado, mas para as relações sociais e as transformações culturais promovidas essencialmente pela necessidade da formação das cidades modernas.⁹

⁸ QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *Uma ferrovia entre dois mundos: a E. F. Noroeste do Brasil na primeira metade do século XX*. Bauru/Campo Grande: EDUSC/UFMS, 2004, p. 18.

⁹ A construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil é iniciada, respectivamente, em dois pontos: Bauru (1905), e em Porto Esperança (1908), à margem do rio Paraguai, no sul de Mato Grosso. Em agosto de 1914 realiza-se o encontro dos trilhos em Campo Grande e, em outubro do mesmo ano, chega a Campo Grande a locomotiva que inaugurava oficialmente a referida estrada. WEINGÄRTNER, Alisoete Antonia dos Santos. *Movimento divisionista no Mato Grosso do Sul*. Porto Alegre: EST, 2002, p. 34. Sobre a ferrovia, ver bibliografia mais atual pertinente ao tema em QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. *As curvas do trem e os meandros do poder*. Campo Grande: UFMS, 2007 e QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Revisitando um velho modelo: contribuições para um debate ainda atual sobre a história econômica de Mato Grosso/Mato Grosso do Sul. *Intermeio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, v. 14, p. 128-156, jan./jun. 2008 e QUEIROZ, op. cit., 2004.

É nesse contexto e nesse espaço social que se constitui a história de vida de Lídia Baís. Filha de Bernardo Franco Baís e Amélia Alexandrina, Lídia Baís era a sétima de nove filhos do casal. Lídia Baís nasceu em 22 de abril de 1900, na cidade de Campo Grande. Faleceu em 19 de outubro de 1985, na mesma cidade. Sua vida fora marcada por uma sucessão de mudanças, transformações, confrontos de mentalidades e tomadas de decisões, principalmente mudanças dela própria enquanto mulher e artista reprimida por uma sociedade que não soube compreender sua arte. O sentimento da artista quanto ao lugar em que viveu era latente em seu pensamento, já que ela sentia-se intelectualmente privilegiada em relação à mentalidade campo-grandense. Desenvolveu um sentimento de superioridade em relação ao lugar onde viveu. Pode-se identificar esse sentimento quando Lídia escreveu seu pequeno livro: *História de T. Lídia Baís*.¹⁰

A década de 1920 e meados de 1930 foi um período de intensa produção artística de Lídia Baís. Ao mesmo tempo em que ela produzia intelectual e artisticamente a sociedade passava por um processo de transformação quanto às suas estruturas sociais e comportamentais.

¹⁰ Este texto foi extraído do livro escrito pela própria Lídia Baís em terceira pessoa e posteriormente publicado. Lídia Baís passou a usar o pseudônimo de Maria Tereza Trindade logo após ingressar na Ordem Franciscana: “Preciso descansar e vai ao piano fazer músicas, é pena que quase (sic) tôdas as músicas não estejam gravadas, pois o lugar onde a mesma mora não há luz elétrica, e nem é lugar para uma criatura dotada de dons que ela tem, pois em outro lugar, estou certa que ela já teria sido útil há muita gente, culta, pois suas ideias são de aproveitamento mostrando seu alto grau de cultura espiritual e material, originalíssimo, eis aí onde a massa não entende.” TRINDADE, Maria Tereza. *História de T. Lídia Baís*. [S.I.: s.n.], [19--], p. 8.

Podemos dizer que esse foi um dos momentos de dicotomia do processo de transição entre os padrões tradicionais e os modernos no Brasil, sendo que o próprio modelo coronelista e patriarcal que se mantinha na sociedade se contradizia com os avanços no campo social e as novas tecnologias que se instalavam nos centros urbanos.

A discussão acerca do coronelismo e das transformações sociais advindas do fim da República Velha presentes na sociedade brasileira e na região sul do antigo Mato Grosso está presente na obra de Lídia Baís, intitulada *Alegoria*.¹¹ Desenvolvemos uma reflexão quanto às relações comerciais, o fortalecimento das elites e a sociedade diante das transformações da sociedade moderna a partir dessa pintura.

Imagem 1. *Alegoria*, Lídia Baís (Óleo s/ tela, 50 x 70cm)



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)

¹¹ Sobre as relações de poder e coronelismo em Mato Grosso, verificar CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso: 1889-1943*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2006.

Esta obra tem inspiração nas fotografias antigas, uma técnica utilizada pelos Impressionistas quando da chegada da fotografia. Sendo a fotografia um contraponto da pintura nesse momento, logo essa técnica foi implantada na pintura. Os artistas desse movimento perceberam que a fotografia era uma forma de representar a realidade cotidiana mais apropriada que a pintura, portanto os artistas plásticos readequaram a perspectiva desse tipo de produção. Ao observarmos a pintura focalizamos a família da artista, a qual está em destaque na parte superior da obra, uma posição comum às fotografias da época.

Podemos interpretar essa pintura como um retrato de sua parentela, onde ela os coloca em nível superior e de destaque em relação aos demais sujeitos representados na parte inferior da composição. Sua família, inclusive ela mesma, está sentada sobre algumas nuvens, ocupando um lugar como se estivesse no “Reino dos Céus”. Na parte inferior, destacamos dois homens estáticos, olhando para aquela imagem, em posição de sentido como se estivessem paralisados. Homens a cavalo complementam a parte inferior da composição.¹² Representam, segundo Couto, a imagem

¹² Alda Maria Quadros de Couto é doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e foi professora na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e destaca-se como pesquisadora das obras de Lídia Baís. Esses cavalheiros, segundo Couto, são a “anotação da pintora [que] registra essa cena como resultado de um sonho, depois de ter orado a São Jorge, S. Gabriel, Santa Terezinha e Santo Antônio. Após os nomes dos santos consta um “etc” que não deixa dúvidas de que a lista é mais longa e variada. Pelo menos São Jorge e São Gabriel são legendas católicas presentes também nos rituais de umbanda e candomblé, equivalentes sincréticos dos orixás e outras entidades.” COUTO, Alda Maria Quadros de. *Lídia Baís: uma pintora nos territórios do assombro*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 85.

de São Jorge.¹³ No sincretismo religioso São Jorge é associado a Ogum, orixá africano que simboliza o homem guerreiro.¹⁴

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

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

¹³ COUTO, op. cit., 2011.

¹⁴ Ogum, como personagem histórico, teria sido o filho mais velho de Odùduà, o fundador de Ifé. Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de Ará e a destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e apossou-se da cidade de Irê, matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele mesmo o título de Oníré, “Rei de Irê”. Por razões que ignoramos, Ogum nunca teve direito a usar uma coroa (adé), feita com pequenas contas de vidro e ornada por franjas de miçangas, dissimulando o rosto, emblema de realeza para os iorubas. Foi autorizado a usar apenas um simples diadema, chamado àkòró, e isso lhe valeu ser saudado, até hoje, sob os nomes de Ógúm Oníré e Ògúm Aláákòró inclusive no Novo Mundo, tanto no Brasil como em Cuba, pelos descendentes dos iorubas trazidos para esses lugares. VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981, p. 86.

Podemos interpretar essa pintura como uma reflexão realizada pela artista quanto à posição de poder de sua família em Campo Grande. Essa obra reflete sobre um momento de transição para a modernidade, pois a sociedade não havia se transformado e as relações de poder se configuram a partir do momento em que as questões políticas ainda eram resolvidas com base no poder das elites. E o que nos parece é que Lídia Baís, na referida obra, representou sua família em um contexto de privilégio às classes dominantes. O próprio enfrentamento que se travou entre ela e sua família demonstram sua insatisfação quanto a permanência dos padrões sociais conservadores da época. Representou a si duas vezes, uma ao lado de sua parentela e outra como São Jorge, lutando pelo reconhecimento.

Não é possível afirmar que a artista tinha profunda consciência das questões sociais, das divisões de classe, bem como as questões políticas que envolviam sua família e a sociedade campo-grandense. Entretanto, com base em sua biografia e em suas obras, pode-se dizer que Lídia tinha algum entendimento quanto às posições de poder determinadas pelas elites sociais e por sua família em especial. Sobre essa temática, suas pinturas refletiram parte desse processo transitório entre a sociedade progressista e a conservadora. Na pintura *Família Baís* é possível observar essas questões:

Imagem 2. *Familia Baís*, Lídia Baís (Óleo s/ tela, 67 x 100cm)

Fonte: Museu Lídia Baís/FUNDAC

Essa composição faz referência à genealogia da família: seus pais estão ao centro da imagem e representam a realeza familiar. Fazemos uma analogia à elite que a sua família representava na sociedade campo-grandense. Nos bustos inseridos em medalhões estão seus pais, Bernardo Baís e Amélia Alexandrina. Há bandeiras representando alguns países, que o interpretamos como suas origens familiares. Na parte superior a Bernardo Baís encontramos a bandeira da Itália ao lado da bandeira do Brasil, e acreditamos ser esta uma referência à terra de origem de seu pai e ao país no qual Baís escolheu para construir sua trajetória de vida.

Lídia Baís e os irmãos estão representados também em bustos em medalhões separadamente unidos apenas por uma espécie de faixa de cor verde, branco e vermelho, como uma menção ao país de origem de seu pai, a Itália. Fora dessa faixa estão, ao que tudo indica, seus cunhados ao lado de suas respectivas esposas, mas não há uma ligação entre eles, em razão desses dois sujeitos não estarem unidos pelas faixas verde, vermelha e branca. Acima de seus pais está, possivelmente, a imagem de seu falecido irmão Aydano, e ao lado dele anjos tocam instrumentos musicais. Na imagem de suas irmãs também há bandeiras de outras nacionalidades. É provável que a artista tenha desejado expressar, com isso, as viagens empreendidas pelas mesmas no decorrer de suas vidas, nas escolas internas, nas viagens com seus pais e, posteriormente, com seus maridos.

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

Entendemos os signos utilizados por Lília Baís em suas obras como parte de um objeto, no caso da obra *Família Baís* seu objeto é a própria família.¹⁵ Mais uma vez temos numa representação por meio de signos, já que sua família é colocada em um nível de destaque. Nesse caso, nos parece que a questão está colocada nos níveis intelectual e cultural. Lília Baís via sua família como uma instituição de poder, assim como ela que também usufruiu do nome de sua família em alguns momentos de sua vida, em especial como artista. Seus pais estão ao centro, representando o patriarca da família, ao mesmo tempo em que representa o poder local. A partir dos pais se configura o restante de sua família, portanto, expressa o poder das famílias patriarcais através da representação da genealogia familiar.

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

¹⁵ Um signo pode ter mais de um objeto. [...] O Signo e a Explicação em conjunto formam um outro Signo, e dado que a explicação será um Signo, ela provavelmente exigirá uma explicação adicional que, em conjunto com o já ampliado Signo, formará um Signo ainda mais amplo, e procedendo da mesma forma deveremos, ou deveríamos chegar a um Signo de si mesmo contendo sua própria explicação e as de todas as suas partes significantes; e, de acordo com essa colocação, cada uma dessas partes tem alguma outra parte como seu Objeto. Segundo essa colocação, todo Signo tem, real ou virtualmente, um preceito de explicação segundo o qual ele deve ser entendido como uma espécie de emanção, por assim dizer, de seu Objeto. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 47.

O modelo de famílias patriarcais e tradicionais foi traduzido nas pinturas de Lídia Baís e entende-se que estas pinturas representam a história dos ascendentes de Lídia. Seu pai fora deveras influente no campo político e social na cidade de Campo Grande.

A construção de um discurso em torno da cidade é importante para reafirmá-la como um espaço de bem comum. É na cidade que se criam signos que por sua vez são reproduzidos por meio de discursos. Foucault define o discurso como uma verdade que se constitui diante do sujeito através de signos construídos.¹⁶ Segundo Foucault, o discurso é composto de três elementos: a escritura, a leitura e a troca que advém dos signos. E o que é a cidade senão exatamente a junção entre esses três elementos que compõem uma rede de signos e significados? A cidade é escrita, através de obras, de imagens, de linguagens, de cores de sistemas de significado, de produções artísticas e culturais. Essa escrita é interpretada por meio de leitura realizada pelo homem, o que não significa que essa leitura interpretativa seja realizada de forma homogênea. É essa multiplicidade interpretativa dos elementos discursivos da cidade que causam o encantamento pelo espaço urbano.¹⁷

Por fim, a troca é elemento chave da formação urbana, os encontros entre sujeitos distintos, sendo que linguagens e produções culturais complementam essa teia que é a cidade. E o que são todos

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996, p. 49.

¹⁷ FOUCAULT, op. cit., 1996, p. 51.

esses elementos senão uma rede de signos? Desse modo, entende-se a cidade como espaço de produção discursiva formada a partir de elementos imagéticos e linguísticos produzidos por sujeitos que vivem na cidade, bem como por aqueles que não vivem, mas que produzem e reproduzem uma ideia e/ou um discurso desse espaço.

Nesse sentido, seria impossível pensar a construção da cidade, da urbe moderna sem pensarmos o lugar da mulher. Como devia ser o comportamento e a mentalidade da mulher cidadina, moderna? Pensando a política no olhar da mulher, Lídia Baís fez de sua arte um meio de denunciar sua própria condição feminina inserida em uma sociedade ainda presa a antigos padrões.

A produção de caráter político associado à condição feminina aparece em seu afresco *Joana d'Arc das Artes*, obra emblemática da artista. Lídia Baís representa, neste trabalho, muito mais a ela própria do que talvez a outras mulheres, contudo, reproduz o enfrentamento da mulher em tempos de rupturas.

Imagem 3. *Joana d’Arc das Artes*, Lídia Baís (Afresco, 127 x 225cm)



Fonte: Museu Lídia Baís/FUNDAC

A história de Joana d’Arc oscila entre a imagem de glória e repulsa. Desobediência e liberdade. Está ainda entre a fogueira e o altar e todas as contradições que essas representações podem significar. De muitas coisas que Joana d’Arc pode representar, sem dúvida a questão dos papéis femininos ao longo da história é o que mais associa-se à figura de Joana d’Arc. Ao pensarmos nessa figura emblemática, associamos esta uma mulher como uma pessoa a frente de seu tempo, que desbravou fronteiras até então intransponíveis às mulheres e agiu de forma contrária aos padrões de comportamento que se esperavam das mulheres na Idade Média.

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

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

Suas histórias se entrecruzam e carregam em si um peso de uma condição de inferioridade diante dos homens, da Igreja e da sociedade. Ao pintar seu retrato fazendo uma analogia com a figura de Joana d'Arc, Lídia Baís coloca-se como a imagem mais conhecida de Joana d'Arc: em trajes de guerra, portando uma lança, que representam qualidades de uma mulher corajosa e forte, qualidades essas que se associam à imagem do guerreiro medieval. A roupa na Idade Média, como afirma Le Goff, era responsável por designar categorias sociais.¹⁸ Usar roupas masculinas, e ainda um uniforme de guerreiro, era o mesmo que cometer o pecado da ambição e da degradação.

¹⁸ LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983, v. 2, p. 35.

Joana d’Arc foi confinada antes de seu julgamento na Santa Inquisição. Esse confinamento, segundo Pernoud, servia para privar os acusados de comunicação eterna, sendo um meio de evitar que as ideias dos acusados se propagassem a outros. O tempo de privação devia levar o acusado a repensar suas possíveis falhas e reconciliar-se com a Igreja.¹⁹

Lídia Baís encontrou na história de Joana d’Arc uma identificação com sua própria história. Podemos entender o significado dessa obra como uma breve referência as mulheres que durante as décadas de 1920 e 1930 lutavam pelos direitos femininos. Lídia Baís, pelo que sua trajetória de vida nos mostra, passou sua vida a reivindicar seu direito de ser livre, tanto em seus pensamentos, produções artísticas quanto em suas escolhas no campo pessoal, como o fato de não querer casar-se. Essa obra é também um trabalho de caráter político, por que nos remete a uma reflexão quanto ao papel da mulher em meio aos temas considerados essencialmente masculinos, como a política.

A pintura *Joana d’Arc das Artes* é um autorretrato, pois é Lídia Baís quem está sentada sobre o cavalo empunhando uma lança, símbolo de luta. Está sozinha na imagem, apenas na companhia de um cachorro que carrega um pincel na boca, o pincel pode representar a arma que Lídia Baís usou para enfrentar as adversidades que encontrou em sua vida. Talvez a descrição de sua própria imagem

¹⁹ PERNOUD, Régine. *Joana d’Arc: a mulher forte*. São Paulo: Paulinas, 1996, p. 56.

representando Joana d'Arc tenha um significado de sua luta pessoal, mas que ao mesmo tempo representava a história de outras mulheres que, assim como Lídia, lutaram contra a opressão que lhes era imposta ao longo do tempo. Joana d'Arc, em sua vida, confrontou a sua família e os dogmas da Igreja, assim como Lídia. O conflito familiar foi, sem dúvida, a maior batalha da vida de Lídia Baís, já que enfrentou o pai e os irmãos, questionou a Igreja e buscou respostas às suas dúvidas quanto às questões espirituais.

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

Todas essas questões se entrecruzam, fazendo sentido as relações políticas, econômicas e sociais. Lídia Baís, de alguma forma, representou esses debates nas suas obras, nas quais há uma ligação entre seus conflitos pessoais e as questões de caráter social. Mesmo que a participação da mulher neste período ainda não se configurasse efetivamente, as próprias articulações políticas em sua família a fizeram perceber e refletir qual o lugar que ela, como mulher, ocupava em meio a essas transformações.

Referências

Bibliografia

- BEZERRA, Silvia Ramos. Contradições culturais do cortejo triunfante da modernidade em Cuiabá. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, ano V, n. 3, jul./set. 2008.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales: a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso: 1889-1943*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2006.
- COUTO, Alda Maria Quadros de. *Lídia Baís: uma pintora nos territórios do assombro*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FERREIRA, Antônio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983, v. 2.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
PERNOUD, Régine. *Joana d'Arc: a mulher forte*. São Paulo: Paulinas, 1996.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Articulações econômicas e vias de comunicação do antigo sul de Mato Grosso (séculos XIX e XX). In: LAMOSO, Lisandra Pereira (Org.). *Transportes e políticas públicas em Mato Grosso do Sul*. Dourados: UFGD, 2008.

_____. *As curvas do trem e os meandros do poder*. Campo Grande: UFMS, 2007.

_____. Revisitando um velho modelo: contribuições para um debate ainda atual sobre a história econômica de Mato Grosso/Mato Grosso do Sul. *Intermeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)*, Campo Grande, v. 14, p. 128-156, jan./jun. 2008.

_____. *Uma ferrovia entre dois mundos: a E. F. Noroeste do Brasil na primeira metade do século XX*. Bauru/Campo Grande: EDUSC/UFMS, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

WEINGÄRTNER, Alisolete Antonia dos Santos. *Movimento divisionista no Mato Grosso do Sul*. Porto Alegre: EST, 2002.

Fontes

BAÍS, Lídia. *Alegoria*. [19--]. In: Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO).

_____. *Família Baís*. [19--]. In: Museu Lídia Baís/FUNDAC.

_____. *Joana d'Arc das Artes*. [19--]. In: Museu Lídia Baís/FUNDAC.

TRINDADE, Maria Tereza. *História de T. Lídia Baís*. [S.I.: s.n.], [19--].

Recebido em 11 de junho de 2012; aprovado em 28 de novembro de 2012.