

REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DO NACIONALISMO REPUBLICANO NAS PINTURAS DE LÍDIA BAÍS

Fernanda Reis Varella¹

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo discutir a ideia de Nacionalismo e República em Campo Grande, hoje capital do Estado de Mato Grosso do Sul, a partir da análise da trajetória de vida e das obras de arte da artista plástica campo-grandense Lídia Baís. Filha de comerciante e ativo político da cidade na primeira metade do século XX, Lídia Baís usou a arte como instrumento de inserção nos debates políticos, bem como, ressignificou os lugares femininos ao inserir a mulher no espaço público da política.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Baís- Nacionalismo – República

ABSTRACT: This article aims to discuss the idea of Nationalism and Republic in Campo Grande, now the capital of the State of Mato Grosso do Sul from the analysis of the trajectory of life and works of art by artist Lydia Baís Campo Grande. Merchant's daughter and city politician active in the first half of the twentieth century, Lydia Baís used art as insertion instrument in political debate as well, ressignificou female places to insert women in the public sphere of politics.

KEYWORDS: Lydia Baís– Nationalism – Republic

INTRODUÇÃO

Estudar a vida e a obra de uma artista possibilita pensar acerca de suas criações como formas privilegiadas de expressão do próprio artista e muitas vezes as expressões do interior humano de modo geral. Refletir sobre as produções de Lídia Baís também permite compreender o mundo e a sociedade na qual ela viveu.

Algumas questões em torno da história de sua família, a trajetória artística e, sobretudo, a forte relação com assuntos religiosos são alguns temas que consideramos importantes para tentar uma aproximação com a artista e pensar sobre o lugar de origem. Como suas inquietações como mulher e artista, numa sociedade em processo de transição para a modernidade, refletiram nas obras de Lídia Baís? Como as obras refletiram na sociedade em que viveu?

A artista nasceu em 1900 e morreu em 1985 e, nesse período, viveu e conviveu nos meios sociais que naquele momento sofriam algumas mudanças. Embora contraditória no que diz respeito à visão que tinha do mundo, Lídia Baís não suportou as frustrações e confrontou com sua própria realidade.

¹ Mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e doutoranda no Programa de Pós-graduação da pela Universidade Federal da Grande Dourados.

O isolamento, não só no momento em que empreendeu a clausura, mas durante toda a vida, demonstrou um sentimento de solidão permanente, um vazio e uma insatisfação constantes. Na história de vida e na arte de Lídia Baís estão contidas a história de uma época, de um lugar que também teve uma história de desenvolvimento e de modernização. Lídia Baís poderia ter sido só mais uma mulher sufocada por uma sociedade que estranhava o novo em tempos de afirmação da modernidade, mas algo em particular a fez uma pessoa com características bem particulares.

Muito mais que uma artista modernista, foi uma mulher moderna. Viveu e experimentou a transição da sociedade e acompanhou as rápidas mudanças decorrentes da modernidade do século XX. A sua história de vida problematizou as contradições modernas e as angústias inerentes desse momento, as quais se refletiram em suas pinturas.

Ao abordar aspectos de sua vida privada, percebemos que nela está contida a história de uma sociedade que ao longo do processo modernizador representou os conflitos do período em transição. Os questionamentos de Lídia Baís se traduziram nas crises de identidade, no sentimento de pertencimento, nas questões de gênero, bem como na participação da mulher na política.

Abordamos nesse artigo a existência de um processo modernizador em Campo Grande, região sul do antigo estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul. Refletimos sobre o esforço empreendido pelas forças políticas em fazer de Campo Grande uma cidade com características modernas. Desse modo, destaca-se a discussão sobre a cidade, a política e o nacionalismo presentes nas obras de Lídia Baís.

POLÍTICA E NACIONALISMO EM LÍDIA BAÍIS

Quando pensamos em algo “moderno” o associamos a alguma coisa atual e positiva, no sentido de atribuir juízo de valor ao termo. Segundo Hans Robert Jauss, teórico da literatura, a modernidade vem do latim *modernus*, sendo que, de acordo com o estudioso, a primeira vez que este termo apareceu foi em meados do século V, no período de transição entre a antiguidade romana e o mundo da nova cristandade.

Já no século XII, o moderno surge com um sentido de aperfeiçoamento. Cria-se uma relação entre o novo e o antigo, como se o novo se sobrepusesse ao antigo e o antigo sobrevivesse ao novo. Para Jauss, essa relação entre o novo e o antigo envolve outra discussão: uma obra considerada “moderna” só se consagraria quando no futuro lhe

atribuíssem o sentido de *antiquitas* (Cf. JAUSS, 1996, p. 55-56). Quando os humanistas do Renascimento italiano veem a Idade Média como um período de transição entre a antiguidade (*antiquitas*) e a modernidade do presente é como se configurasse um tempo que segue seu caminho para o futuro.

Segundo Jauss, há entre *anciens* e *modernes* um deslocamento entre o que seria a arte da antiguidade e a arte moderna. Esse deslocamento é oriundo da consciência de que cada época tem suas particularidades e assim direciona seu olhar de modo próprio. A perspectiva de aperfeiçoamento crescente do futuro vai possibilitar a ideia de que a modernidade das luzes se afastará dos *anciens* humanistas. A partir desse momento, o moderno estará voltado para o futuro, para o novo. Assim, alguns símbolos da modernidade perfazem a ideia de progresso, de continuidade e de futuro.

Nesse sentido, pensamos a ferrovia como um símbolo que perfaz essa ideia de progresso e de futuro, pois, como um elemento histórico e importante na construção da cidade moderna, no caso de Campo Grande, passou a ser uma representação dessa noção de moderno. Ela significou um avanço para o futuro, para o novo. Com isso, abriu espaço para que, através de seu funcionamento, a região se tornasse um símbolo de avanço para o progresso. Será através do discurso de modernidade que Campo Grande se destaca como uma cidade que caminha rumo ao futuro “bom” e “autossuficiente”.

As transformações recorrentes das mudanças no país refletem as relações político-econômicas na região e o processo de industrialização nacional favorece a concentração de capital. Se considerarmos que a modernidade foi um fenômeno que se caracterizou pelos avanços das questões sociais, políticas e econômicas de forma rápida e dinâmica:

A elite política de Cuiabá, ao longo de um século e meio, fomentou o sonho da chegada do trem à cidade. Nos sonhos construídos, o trem continuou apenas nas mentes, pois a estrada de ferro nunca chegou. Constantemente, os meios de comunicação levantam a questão, apresentam discussões que abordam o traçado ideal, retiram Cuiabá da rota, trazem os custos, rediscutem o financiamento e enfocam a situação ecológica. Parece uma história sem fim, apenas para entreter as pessoas e dar algum sentido a essa lógica de organização assumida pelos “donos do poder” num mundo local influenciado pela ocidentalização (BORGES, 2008, p. 155).

A partir desse momento, tornou-se claro a separação com o sul do Estado. Embora houvesse algumas leis criadas com o intento de incentivar a ocupação de terras devolutas, o norte de Mato Grosso ainda se encontrava relativamente desocupado e com baixa imigração. O sul, por sua vez, atravessava um período de crescimento proveniente da corrente fundação de povoados e cidades, a extração de mate e a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil.

O tão aguardado trem em Cuiabá despertou no imaginário da sociedade a esperança da chegada da civilização e o desenvolvimento econômico:

As cores do progresso aflorariam às faces da velha cidade. Nova seiva fortificaria o habitante do sertão. O futuro seria, decerto, risonho e já podia ser entrevisto na aurora “prestes a raiar”. A bicentenária capital passaria por uma reforma profunda, quando o sonho se traduzisse em realidade. [...] fosse isso uma quimera ou uma ilusão, o certo é que a capital assistiu à destruição de todos os seus sonhos e de todas as suas esperanças, mas continuou aguardando, inutilmente o trem que nunca chegou (MACIEL, 1992, p. 124).

Esse imaginário de progresso e civilização, aquecidos com o discurso da modernidade através do trem, imprimiu-se no cotidiano cuiabano como um sonho a ser realizado, da modernidade, do progresso. O futuro que avança, mas que não finda, assim como o trem que jamais chegou.

Para o historiador Fernando Tadeu de Miranda Borges, as questões que envolvem a chegada do trem em Cuiabá se dão em um patamar político, o que corrobora com a ideia de que a modernidade chegada por meios simbólicos de progresso e futuro, a partir da chegada dos trilhos do trem. Esse discurso, na ótica do autor, se estabelece com base nas pretensões das elites cuiabanas, que tão logo se encarregou, por meio das vias de comunicação, de impregnar no imaginário da população uma ideia positiva e esperançosa de progresso com o trem. O futuro de Cuiabá dependeria da chegada do progresso. Significaria, no entanto, alcançar os centros urbanos e competir por igual com as demais cidades do centro sul do país. Para Borges, as questões políticas ainda são os meios de sustentação desse discurso de progresso e futuro:

O desejo de Mato Grosso de ligar-se ao litoral foi e continua sendo perseguido e nutrido pela classe política junto à população cidadina. Com o olhar sempre voltado para fora, buscava uma pequena parte de seus habitantes estar informada dos ditames internacionais, com a finalidade de poder tentar imitar os hábitos e acompanhar a moda, chegando ao ponto de virem a ser consumidos em Cuiabá, na segunda metade do século XIX, parecia impor ao espaço-tempo cuiabano um sentido diferente do que até então vigorava. Contudo, vale lembrar que o custo social que Cuiabá enfrentou para alcançar essas chamadas inovações tem sido enorme e, quando chegam, apenas um conjunto pequeno de pessoas desfruta dos seus benefícios (BORGES, 2008, p. 156).

Na corrida pela modernidade, a busca do progresso e a expectativa de futuro, segundo Borges, Cuiabá ficou para trás. A partir do estado Novo, o esforço de modernização junto às políticas nacionais de expansão de fronteiras agrícolas nas regiões Norte e Centro-Oeste vão transformar Cuiabá e arrefecer os debates acerca da divisão entre norte e sul de Mato Grosso.

Essas transformações e discussões político-econômicas decorrentes da ferrovia criaram a necessidade de organizar os núcleos urbanos e causaram certo embate entre Cuiabá e Campo Grande. Não somente um espaço para abrigar imigrantes, mas, sobretudo um meio de sincronizar o sentido modernizador do trem com a cidade. Com o passar do tempo, as questões que envolviam a construção da ferrovia geraram outras discussões tão complexas quanto essas. Nesse momento, Campo Grande entrava no rol das cidades que tinham urgência em modernizar-se, em transformar seu espaço urbano em cidade moderna e “civilizada”.

Na década de 1930, Campo Grande vivenciava momentos tensos quanto à política da cidade e da região. O surgimento de uma nova elite no sul de Mato Grosso movimentou a política na região contribuindo, assim, para que o processo de modernidade se configurasse de forma rápida para reafirmar o discurso do processo de separação do Estado.

Em 1932, o sul de Mato Grosso apoiou São Paulo contra o governo estabelecido por Getúlio Vargas estreitando relações com setores políticos paulistas. Marisa Bittar (2009), ao contextualizar a situação brasileira entre as décadas de 1920 até 1932 do século XX, nos permite compreender o surgimento dessas novas elites no sul de Mato Grosso. Nos atenta sobre as questões das novas estruturas sociais que surgem com o avanço da modernidade no país, os movimentos militares de 1920 e o surgimento da Aliança Liberal em 1930. Esse conjunto de fatores refletiu de forma sistemática no processo de emancipação da região sul do norte do Estado de Mato Grosso.

A participação política do sul de Mato Grosso em 1932 foi definitiva para os rumos políticos da região. O poder oligárquico no Brasil não fora totalmente abalado com a Revolução de 1930, mas, conforme Bittar, representou um momento de transição, ainda sob as égides dos poderes oligárquicos de uma reestruturação do poder (BITTAR, 2009, p. 150).

O golpe de 1937 implantou o Estado Novo, com isso se impôs ao Brasil uma nova postura política, econômica e social. As transformações e a consolidação do poder do Estado se afirmaram nos cinco primeiros anos após o golpe.

O Brasil, no entanto, transformava-se de forma sistemática, no sentido de modificar as antigas estruturas de poder. O novo regime implantado pelo governo nacionalista de Getúlio Vargas acelerou alguns setores da sociedade, mas também promoveu atrasos e permanências em outros.

Essas transformações e as novas acomodações propiciaram um remanejamento geográfico que trouxe para o centro da cidade sujeitos de culturas e costumes provenientes do campo e ou de outras localidades do país e do mundo. De acordo com as explanações de Sola:

O caráter semi-autoritário, semiconcessivo, de toda essa estrutura, viciava de paternalismo as relações entre trabalhadores e governo, identificados por eles a Getúlio Vargas. Nos primeiros anos de Estado Novo, esse sistema teria por função política predominante, portanto, a conquista – e ao mesmo tempo o controle e a disciplina das organizações, sobretudo operárias. Somente mais tarde, no fim do regime, ele seria utilizado para mobilizar “as massas”, fazendo-as intervir ativamente nas lutas políticas, a favor de Vargas, contra os grupos oposicionistas. A eficácia desses recursos se explica, em parte, pela composição do proletariado: camada a que se incorporavam constantemente novos contingentes de origem rural, para os quais a vida urbana era sinônimo de ascensão e, de modo particular, eram indivíduos beneficiados pelos direitos adquiridos com a legislação do trabalho. Mais ainda, as diferenças sociais e culturais em que implica a vida urbana se comparada à do campo exigia deles e de suas famílias ajustamentos difíceis, que consumiam boa parte de suas energias. Não havia tempo –nem condições políticas- para que se pudessem cristalizar reivindicações e tradição organizatória autônoma (SOLA, 1988, p. 273).

Essas mudanças e essas movimentações não se detiveram apenas nos principais centros urbanos do país, pois outras regiões também se mobilizaram em torno da nova política imposta pelo Estado. Mato Grosso também fez parte de toda essa movimentação política que implicava, sobretudo, a permanência de forças políticas já consolidadas na região sul do antigo estado. A movimentação política na região envolveu diversas famílias da elite mato-grossense, entre elas, a família Baís. Vespasiano Barbosa Martins era cunhado de Lídia Baís, casado com sua irmã Celina, e foi líder do processo divisionista no Estado na década de 1930. Também participou do movimento contra Getúlio Vargas: a marcha que levaria cinco mil homens de Mato Grosso a São Paulo não aconteceu, mas respingou sobre a figura dele a responsabilidade política de manter a região sul de Mato Grosso no cerne das discussões políticas do país.

Essa movimentação política em Campo Grande fez da cidade um espaço político mais fortalecido, com maior prestígio, o que contribuiu para reafirmar os propósitos de Campo Grande tornar-se a capital de um novo Estado.

Conforme explana Marisa Bittar, as questões em torno da divisão do Estado surgem a partir da movimentação política de 1932. A autora contesta a posição de alguns historiadores que afirmam que ocorreram movimentações nesse sentido anterior a essa data: “Não fosse a insurreição paulista de 1932, não teria havido governo no sul de Mato Grosso, mesmo que passageiro. Esse governo por outro lado, é considerado como o primeiro do estado autônomo dividido” (BITTAR, 2009, p. 164). Para Bittar, o movimento de 1932, mesmo derrotado, significou “um prenúncio de 1977” (2009, p. 258).

Nesse contexto fez parte a família de Lídia Baís, na figura de seu cunhado Vespasiano Barbosa Martins. Seu envolvimento com o movimento de 1932 e o levante contra Getúlio Vargas deu mais visibilidade política à família na cidade de Campo Grande. Portanto os Baís estavam diretamente ligados às questões políticas na região.

As relações políticas que sua família estabeleceu com os grupos políticos não só de Campo Grande, mas também de São Paulo, refletiram no pensamento de Lídia Baís acerca da política brasileira. Getúlio Vargas foi pintado por Lídia Baís ao lado da figura de Napoleão Bonaparte, permitindo que fizéssemos uma associação dessa pintura com os acontecimentos políticos da época. Nela, Lídia Baís expressa conhecimento acerca das forças políticas que permeavam a realidade brasileira no período, bem como o reflexo dessas relações políticas em Campo Grande, especialmente esse contexto em sua família:



Dr. Getúlio Vargas
T. Lídia Baís
FONTE: MARCO

A imagem de Getúlio Vargas gerou e ainda gera algumas controvérsias em relação ao que ele representou enquanto força política no país. A figura de Vargas arrefeceu as discussões acerca do que ele significou para a sociedade brasileira. Amado por uns e odiado por outros, ainda hoje representa uma figura contraditória. Sua política autoritária, nacionalista, populista e centralizadora deu a ele poder arbitrário, capaz de movimentar as forças políticas de todo o país. Segundo Sola:

De fato, Getúlio Vargas será o centro político do Estado Novo, mais ainda do que fora enquanto Presidente Provisório, depois de 1930, e como Presidente Constitucional, a partir de 1935, o que confere eficácia àquela

representação ideológica. Explicar, o fato e a imagem como constantes de todo regime autoritário, seria insuficiente; ambos resultam de condições particulares da história brasileira depois de 1930. Apontá-las implica em determinar as características do golpe de Estado e as condições que o tornaram possível; implica também em reconstruir o processo pelo qual foi se impondo a ideia de Vargas como árbitro e salvador (SOLA, 1988, p. 257).

Getúlio Vargas foi desde muito cedo um sujeito envolvido com a política, herança de seu pai que também à sua época participou de conflitos de caráter político no Rio Grande do Sul. A família Vargas era muito influente na cidade de São Borja, município gaúcho onde Getúlio nasceu. O Rio Grande do Sul foi palco de muitas disputas e revoltas políticas, nas quais a família se fez presente. Segundo a cientista política e professora Maria Celina D'Araújo:

Getúlio Vargas nasceu em 19 de abril de 1882 em São Borja, cidade do Rio Grande do Sul situada na fronteira com a Argentina. Quando adolescente, provavelmente por algum interesse escolar, declarou ter nascido em 1883, e durante um século acreditou-se ser esse o ano de seu nascimento. Seus pais, Cândida Dornelles Vargas e Manoel do Nascimento Vargas pertenciam a famílias de estancieiros com prestígio na política local. Getúlio teve quatro irmãos: dois mais velhos, Viriato e Protásio, e dois mais novos, Spartacus e Benjamim. A história e as características do Rio Grande do Sul deixaram marcas na formação de Getúlio Dornelles Vargas. Colonizada de início por jesuítas e a seguir por portugueses oriundos do arquipélago dos Açores, a região, a partir do século XVII, foi palco de lutas frequentes entre portugueses e espanhóis. Nos séculos seguintes, outras guerras importantes varreram o solo gaúcho: a Guerra dos Farrapos (1835-1845), a Guerra do Paraguai (1864-1870) – na qual o pai de Getúlio foi herói militar –, a Revolução Federalista de 1893 e a guerra civil de 1923 (D'ARAÚJO, 2011, p. 19).

A participação política do pai de Getúlio Vargas pode ter sido decisiva na vida política dele. Em 1907, o Senhor Manoel Vargas, indicado pelo PRR, tornou-se prefeito de São Borja, fortalecendo o nome da família Vargas na região.

Não pretendemos fazer comparações entre a história de Lídia Baís e Getúlio Vargas, interessa-nos pensar alguns aspectos que se assemelham entre as duas famílias. O envolvimento político entre Manoel Vargas e Bernardo Baís, posteriormente o envolvimento político do cunhado de Lídia, Vespasiano Martins, que inclusive se opõe a Getúlio Vargas. A discussão que deixamos para posteriores reflexões é justamente pensar a atuação das elites na política brasileira, já que de alguma forma as histórias se entrecruzam e estabelecem conexões entre a História e a identidade nacional. Não nos aprofundaremos nessa discussão por pensarmos que neste momento este debate não está em foco e por entendermos que este é tema relevante para ser tratado em poucos parágrafos.

Pensamos nessas interconexões quando Lídia Baís se fez presente no processo político que envolveu sua família em Campo Grande. Ao pintar a obra *Dr. Getúlio Vargas*, pôde externar seu pensamento sobre a política nacional e seus reflexos na região e na cidade onde morava. Podemos observar a imagem de Getúlio Vargas em primeiro plano compondo a parte principal da obra, atrás em segundo plano aparece um homem trajando roupas de soldado em cima de um cavalo branco. Essa imagem nos remete à figura mítica de Napoleão Bonaparte.² Ao pintar Getúlio Vargas e Napoleão Bonaparte em uma mesma composição, entendemos que a artista possivelmente pretendia estabelecer uma relação entre essas duas figuras emblemáticas da história. É possível dizer que Lídia Baís estabeleceu uma comparação da política autoritária do governo francês do século XIX com a política centralizadora de Getúlio Vargas no Brasil do século XX. Ao observarmos a bandeira nacional ao lado da imagem de Napoleão associamos sua imagem e sua política ao que o Brasil nas mãos de Getúlio Vargas vivenciava naquele momento. De acordo com Maria Celina D'Araújo:

Nos anos 30, passou a atuar como único chefe da nação e, em nome de um projeto que julgava ser o melhor para o país, fechou o congresso, reprimiu as liberdades públicas, isolou os descontentes, perseguiu inimigos, cooptou possíveis opositores, impôs-se como chefe de Estado e projetou-se como líder popular, como populista e como estadista (1997, p. 10).

Getúlio Vargas carregava a imagem de um líder com características bem particulares: populista, autoritário tinha habilidade em governar o país estabelecendo uma base de apoio para o seu projeto político que visava implantar um ideal nacionalista com o intuito de atingir o progresso. Este projeto político – embasado às ideias nacionalistas, que surgem no pós-primeira Grande Guerra, aliado as influências do Nazismo Alemão e do Fascismo Italiano – deu poder político a Vargas e mudou definitivamente os rumos políticos do país (D'Araújo, 1997, p. 12).

Foi por essas razões que Getúlio Vargas, ao longo de sua trajetória política, desenvolveu entre a grande massa uma imagem carismática, como já dissemos anteriormente, sendo ao mesmo tempo amado e odiado. Max Weber (2009) assinala diferenças entre a dominação carismática e a rotineira. Para esse teórico, a dominação carismática teria um sentido de controle e de mando. O carisma, para Weber, seria desenvolvido em meio a situações socialmente vulneráveis, conturbadas, ocorrem em momentos de transição ou

² Nos trabalhos sobre as obras de Lídia Baís Alda Quadros de Couto: *Lídia Baís: Uma Pintora nos Territórios do Assombro* (2011) e Paulo Roberto Rigotti: *Imaginário e Representação na Pintura de Lídia Baís* (2009), ambos traduzem a imagem em segundo plano a figura de Napoleão Bonaparte. A primeira associa a imagem ao misticismo imposto a figura de Napoleão, o segundo associa a figura de Getúlio Vargas a de Napoleão Bonaparte.

decomposição das instituições, ou ainda em períodos de rápidas mudanças de estrutura (2009, p. 18).

Inegavelmente, Getúlio Vargas foi essa figura carismática que usou de sua capacidade de articular vários setores sociais aliados a um momento de profunda transformação nas estruturas políticas e sociais do Brasil. O discurso que está envolta à imagem de Getúlio Vargas o projeta como vanguarda de uma nova política nacional, torna-se um indivíduo público, ao mesmo tempo em que vive um momento de desmantelamento das antigas estruturas sociais.

Napoleão Bonaparte foi também um governante que construiu sua força política baseada nos princípios da hierarquia, do autoritarismo e também um governo com traços conservadores. Teve sua trajetória política construída com pilares sólidos em seus propósitos. Hobsbawm apresenta uma breve trajetória:

Napoleão Bonaparte, embora cavalheiro de nascimento pelos padrões de sua bárbara ilha natal da Córsega, era um carreirista típico daquela espécie. Nascido em 1769, ambicioso, descontente e revolucionário, subiu vagarosamente na artilharia, um dos poucos ramos do exército real em que a competência técnica era indispensável. Durante a Revolução, e especialmente sob a ditadura jacobina que ele apoiou firmemente, foi reconhecido por um comissário local em um fronte de suma importância- por causalidade, um patrício de Córsega, fato que dificilmente pode ter abalado suas intenções- como um soldado de sons esplêndidos e muito promissor. O Ano II fez dele um general. Sobreviveu a queda de Robespierre, e um dom para o cultivo de ligações úteis em Paris ajudou-o em sua escalada após este momento difícil. Agarrou a sua chance na campanha italiana de 1796, que fez dele o inquestionado primeiro soldado da República, que agia virtualmente independente das autoridades civis. O poder foi meio atirado sobre seus ombros e meio agarrado por ele quando as invasões estrangeiras de 1799 revelaram a fraqueza do Diretório e a sua própria indispensabilidade. Tornou-se primeiro cônsul, depois cônsul vitalício e Imperador. Com sua chegada, como que por milagre, os insolúveis problemas do Diretório se tornaram solúveis, Em poucos anos a França tinha um Código Civil, uma concordata com a Igreja e até mesmo o mais significativo símbolo da estabilidade burguesa- um Banco Nacional. E o mundo tinha o seu primeiro mito secular (1996, p. 92).

Estabelecendo uma analogia entre Getúlio Vargas e Napoleão Bonaparte, podemos dizer que há algumas semelhanças entre essas duas figuras. Transformaram-se em mitos em suas devidas proporções, além de construir uma trajetória política sólida. Getúlio Vargas ainda hoje é responsável por longos debates em relação a sua atuação política no Brasil, assim como Napoleão. Para os franceses Napoleão foi responsável pelas profundas transformações na França, o que, para alguns, justificou suas guerras e a morte de alguns milhares de homens. Segundo Hobsbawm:

Para os franceses ele foi também algo bem mais simples: o mais bem-sucedido governante de sua longa história. Triunfou gloriosamente no exterior, mas, em termos nacionais, também estabeleceu ou restabeleceu o mecanismo das instituições francesas como existem até hoje. Reconhecidamente, a maioria de suas ideias-talvez todas- foram previstas pela Revolução e pelo Diretório; sua contribuição pessoal foi fazê-las um pouco mais conservadoras, hierárquicas e autoritárias. Mas seus predecessores apenas previram; ele realizou. [...] Ele destruiu apenas uma coisa: a revolução Jacobina, o sonho de igualdade, liberdade e fraternidade, do povo se erguendo na sua grandiosidade para derrubar a opressão. Este foi o mito mais poderoso do que o dele, pois após a sua queda, foi isto e não a sua memória que inspirou as revoluções do século XIX, inclusive em seu próprio país (1995, p. 94).

Os trabalhos de Alda Quadros do Couto (2011) e de Paulo Roberto Rigotti (2009) divergem no sentido da intenção de Lídia de pintar a imagem de Getúlio Vargas. A primeira atribui a pintura *Dr. Getúlio Vargas* a uma homenagem da artista ao então presidente, ao passo que Rigotti a atribui a uma possível crítica da artista em relação à política de Getúlio. Conforme pondera Couto:

A vertente temática do nacionalismo na pintura de Lídia Baís está representada pela homenagem a Getúlio Vargas, que tem a imagem ligada à figura mítica de Napoleão Bonaparte, um lugar comum na cultura brasileira de influência francesa, no seu sentido mais corriqueiro. É notável a posição de Lídia, uma mulher pintando suas ideias no Brasil de 1930, considerando-se parte integrante da nação, quando as conquistas da cidadania pelas mulheres, eram incipientes, tanto do ponto de vista da esquerda quanto da extrema direita (COUTO, 2011, p. 81).

O trabalho de Rigotti, *Imaginário e Representação na Pintura de Lídia Baís*, realiza uma interpretação desta mesma obra de forma diferente. Ainda que a figura no segundo plano seja associada a Napoleão Bonaparte, atribui a obra uma crítica realizada pela artista, considerando, inclusive, a participação política de sua família em Campo Grande:

Ambos os chefes de estado, Getúlio e Napoleão, estabelecem um diálogo, proposto intencionalmente pela artista, sob a égide do emblema da bandeira brasileira, que também está representada no canto superior direito, sobre a cabeça de Napoleão. Ao mesmo tempo em que Lídia “homenageia” Getúlio e Napoleão, a artista reafirma sua ousada atitude de cidadania ao “comentar” política numa época em que, provavelmente, as mulheres ainda não tinham nem o direito ao voto e eram desconsideradas enquanto sujeitos sociais e históricos. Ao comparar Getúlio a Napoleão, Lídia compara também a política brasileira da época, mais precisamente a Nova República, com o absolutismo francês e sua política autoritária do século XIX. Assim, a pintura *Dr. Getúlio Vargas* evidencia a visão crítica da artista diante da política de sua época e o seu repúdio ao presidente Getúlio Vargas, haja vista que foram as tropas enviadas, sob a ordem de Getúlio, que combateram a revolta deflagrada no estado de Mato Grosso em 1932 e puseram fim ao governo provisório de Vespasiano Barbosa Martins, cunhado de Lídia Baís e um dos líderes da revolta (2009, p. 91).

Ao analisarmos a obra e as considerações acima, nos aproximamos da interpretação que Rigotti realiza sobre a obra. É possível que *Dr. Getúlio Vargas* reflita o descontentamento de Lídia em relação à política brasileira. Provavelmente, a artista associou a conjuntura nacional à realidade presente em sua família. Entendemos, assim, que o nacionalismo presente em algumas obras de Lídia tenha um caráter mais crítico que propriamente um elogio à pátria. Acreditamos nessa hipótese quando entendemos que a associação que a artista faz de duas figuras tão emblemáticas na história se dê em um momento de participação efetiva de sua família na política, bem como em um momento de produção de Lídia. Opor-se às posições políticas de seus familiares naquele momento talvez não fosse o caminho mais indicado para ela. Vale ressaltar que nesse período, a pintora já havia sido internada em clínicas psiquiátricas algumas vezes. É possível que as obras executadas à luz da razão política tenham sido também um meio que a artista encontrou de “provar” sua lucidez.

A expressão artística de Lídia Baís possivelmente foi o meio que encontrou de se fazer presente nos assuntos políticos. Desse modo, pôde externar através da pintura seu pensamento sobre a política. E ao pensar nela associou o tema tão presente em sua família com sua própria história de vida.

Ao pintar sobre esses temas, demonstra certa articulação e conhecimento lúcido de assuntos tão centrados como a política e o nacionalismo. É o que observamos na fotomontagem (*assemblage*) de Lídia Baís, onde ela insere seu rosto na bandeira nacional:



Sem título
Montagem Fotográfica, s/d
T. Lídia Baís
Acervo: Marco
Fonte: Museu Baís

Essa *assemblage* demonstra o espírito nacionalista da artista. Ela se coloca no lugar da estrela principal da Bandeira Nacional e nos remete a uma ideia de que ela se sente parte da sociedade e da nação. Há uma inscrição que diz: “Um dia saberão por que...”.³ Considerando o contexto, imaginamos que essa fotomontagem tenha sido produzida na década de 1930, haja vista a técnica utilizada, a existência do debate nacionalista que estava em voga no momento, sem contar a participação política de sua família durante a Revolução, conforme vimos anteriormente. Segundo Bittar:

Dentre os batalhões que partiram de Campo Grande, encontrava-se o Gato Preto, comandado por Henrique Barbosa Martins. Seu filho, Wilson Barbosa Martins, lembrando o episódio, declarou que, contaminado pelas pregações dos combatentes, insistiu em embarcar com os soldados, mas ganhou “uma forte repreensão” do pai e teve que ficar. Referindo-se a Campo Grande, disse que, atrás dos que partiram, ficou uma grande praça revolucionária, pois havia enorme mobilização na cidade, e o engajamento da população era total. Até os professores davam aulas uniformizados, enquanto amigos e parentes seguiam para as frentes de luta. Além da cidade agitada e do pito que levou do pai por haver fugido do internato com a intenção de seguir com a sua tropa, lembra-se também do tio-avô Vespasiano, que lhe revelara jamais ter sofrido tanto como na revolução e lhe aconselhara: “Nunca se meta em revolução, é a pior coisa do mundo” (BITTAR, 2009, p. 163).

Uma leitura dessa obra nos permite refletir quanto a um possível desejo em Lídia Baís em, de alguma forma, enaltecer sua pátria. Mais uma vez podemos dizer que está representando sua luta pessoal na sociedade. Além de se colocar em posição central, no lugar da estrela, é a imagem de uma mulher que está em destaque. É talvez uma reflexão acerca da contradição do nacionalismo defendido por Getúlio Vargas na época. Ao mesmo tempo em que se defendia o amor à pátria, a mulher ainda de certa forma mantinha-se excluída das decisões políticas no país. A participação política da mulher, ainda nesse período, era quase nula, só após a legalização do voto feminino – em 1932, e ainda assim, o voto para a mulher era facultativo enquanto para o homem era obrigatório – que a mulher adquire o direito político no Brasil. A participação feminina na política, para Perrot, foi a fronteira mais difícil de ser rompida pelas mulheres:

³ Esta frase não aparece na imagem que temos, obtivemos essa informação nos livros de Alda Maria Quadros do Couto: *Lídia Baís: Uma pintora nos territórios do assombro* e no livro de Paulo Roberto Rigotti: *Imaginário e Representação na Pintura de Lídia Baís*.

De todas as fronteiras, a da política foi, em todos os países, a mais difícil de transpor. Como a política é o centro da decisão e do poder, era considerado o apanágio e o negócio dos homens. A *polis* grega exclui as mulheres, tal como os escravos e os bárbaros, mas de maneira diferente. As mulheres podem intervir em caso de crise aguda na qual a existência da *polis* é posta em risco. Essa *stasis* (sedição) é, segundo Nicole Lourax, considerada uma catástrofe (2008, p. 158).

Nesse sentido, podemos observar que Lídia posicionou-se diante de relevantes fatos políticos em seu país à época. Por meio da arte, ela situou-se como um símbolo na região quanto à condição feminina na política nacional. Partiu de sua realidade, o envolvimento de sua família nos assuntos políticos, colocou-se diante do desafio de se fazer perceber como parte do processo de construção da nação. A fotomontagem com seu retrato ao centro da bandeira nacional talvez seja uma forma de colocar a mulher ao centro das questões políticas do país. Quanto à configuração dessa fotomontagem, Couto assinala:

Uma leitura da fotomontagem de Lídia permite perceber que foi esse mesmo o sentido que a pintora atribuiu a bandeira, símbolo da pátria e da cidadania na sua acepção mais predominante, à direita. Como indivíduo, ela quer seu lugar no painel dos construtores dessa cultura ordeira e progressista, mas como artista, quer mais que uma cidadania legitimada: quer a exaltação de um lugar digno das estrelas. Subverte, então, as regras da ordem e do progresso, reivindicando um destaque excessivo para o patamar em que o povo está colocado, no ideário positivista. Um destaque do qual, no entanto, os favorecidos, entre os quais ela se encontra, desfrutam com naturalidade (2011, p. 83).

Esta *assemblage* é um autorretrato que dialoga com sua visão de nação. Coloca-se, como mulher, em uma condição de visibilidade, e, sobretudo, de ousadia ao deixar implícito em sua arte como ela pretendia estar presente e atuante na sociedade. As questões femininas ainda eram um tabu e, possivelmente, um assunto pormenorizado pela própria família que à época encontrava-se envolvida com os assuntos políticos não só do Estado, mas em nível nacional, encontram-se presente nesta obra.

Se estabelecermos conexões entre esta *Assemblage* e *Dr. Getúlio Vargas* podemos identificar uma discussão que se estende de uma obra para outra. O envolvimento de seu cunhado no esforço de fazer Campo Grande uma cidade fortemente atuante no campo político teve espaço no pensamento de Lídia e se configurou em arte. E ainda, pensando a política no olhar da mulher, Lídia Baís fez de sua arte um meio de denunciar sobre a sua própria condição feminina inserida em uma sociedade ainda presa a antigos padrões. Sendo assim, a relação da mulher com a política se fez presente em suas pinturas de cunho nacionalista. Seus autorretratos, fazendo referência à política, são característicos dessa fase nacionalista de Lídia

Baís. Ao autorretratar-se, a artista se coloca em posição de crítica à política e nos permite uma reflexão quanto às questões femininas vigentes na época.

A produção de caráter político associado à condição feminina aparece em outra pintura da autora. Em seu afresco *Joana Darc*, obra emblemática da artista, Lídia Baís representa muito mais a ela própria que talvez outras mulheres, mas reproduz o enfrentamento da mulher em tempos de rupturas.



Joana D'Arc das Artes
T. Lídia Baís
Afresco
T. Lídia Baís
127 x 225 cm
Acervo: Museu Lidia Baís

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, em todas as contradições que essas representações podem significar. De todas elas, sem dúvida, a questão dos papéis femininos ao longo da história é o que mais se associa à sua imagem. Ao pensarmos nessa figura emblemática, associamos a mulher à frente de seu tempo, que desbravou fronteiras até então intransponíveis às mulheres. Agiu de forma contrária aos padrões de comportamento esperado das mulheres na Idade Média.

Joana D'Arc nasceu em Domremy, pequena aldeia francesa, em 6 de janeiro de 1412. Filha de Jacques d'Arc e Isabel, católicos que criaram Joana com base nos princípios cristãos.

Joana D'Arc frequentava a Igreja e costumava ir a lugares considerados sagrados. Era uma menina de boa conduta, devota e muito paciente (PERNOUD, 1996, p. 14). Segundo consta, 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, rei da França. Assim como Joana Darc, Lídia Baís também tinha visões e ouvia vozes, o que a levou a algumas internações em clínicas de tratamento psiquiátrico.

Joana Darc 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, depois ao marido e a Igreja. A mulher que não tinha voz na sociedade serviu de modelo para Lídia Baís esboçar como ela sentia-se diante da opressão e abandono que sofreu da família e, posteriormente, da sociedade. Quanto à figura de Joana Darc, como uma mulher incompreendida em seu tempo, tomemos o exemplo de Couto:

Há, no aspecto mítico que cerca a figura de Joana Darc, o conteúdo épico da amazona, o deslumbramento do heroísmo para uma mulher, em meio ao sempre predominante domínio masculino. Esse é o dado real que se desdobrou em quinhentos anos, e foi encontrado pela pintora brasileira, no interior do país que até hoje tem no misticismo e na influência cultural francesa valores inegáveis (2001, p. 67).

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 autorretrato, Lídia Baís faz uma analogia com a personagem histórica, retratando-se com os elementos imagéticos mais conhecidos de Joana D'Arc: em trajes de guerra, portando uma lança, que representam qualidades de uma mulher corajosa e forte, qualidades essas que podem ser associadas à imagem do guerreiro medieval. A roupa na Idade Média, como afirma Le Goff (1983), era responsável por designar categorias sociais. Usar roupas masculinas e ainda um uniforme de guerreiro era o mesmo que cometer o pecado da ambição e da degradação.

Joana D'Arc foi confinada antes de seu julgamento na Santa Inquisição. Esse confinamento, segundo Pernoud (1996), servia para privar os acusados de comunicação externa, ou seja, um meio de evitar que as ideias dos acusados se propagassem a outros. O tempo de privação deveria levar o encarcerado a repensar suas possíveis falhas e reconciliar-se com a Igreja.

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 às mulheres que, durante as décadas de 1920 e 1930, lutavam pelos direitos femininos. Pelo o que sua

trajetória de vida nos mostra, passou a vida a reivindicar seu direito de ser livre, tanto em seus pensamentos e produções artísticas, quanto em suas escolhas no campo pessoal, como por exemplo o fato de não querer casar-se. Essa obra é também um trabalho de caráter político, porque nos remete a uma reflexão a respeito do papel da mulher em meio aos temas considerados essencialmente masculinos, como a política.

Esta pintura é um autorretrato, pois é Lídia Baís quem está sentada sobre o cavalo empunhando uma lança, símbolo de luta. Está sozinha na composição, apenas na companhia de um cachorro que carrega um pincel na boca, pincel esse que pode representar a arma que Lídia Baís usou para enfrentar as adversidades que encontrou em sua vida.

Talvez a descrição de sua própria imagem 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 eram impostas ao longo do tempo. Joana D'Arc confrontou sua família e os dogmas da Igreja. O conflito familiar foi, sem dúvida, a maior batalha da vida de Lídia Baís. Enfrentou o pai e os irmãos. Questionou a Igreja, buscou respostas para as suas dúvidas quanto às questões espirituais.

Essa seria a associação da obra com a mulher moderna, a qual teria um caminho árduo a percorrer diante das transformações da sociedade. Lídia Baís marcou em Campo Grande o símbolo dessas mulher moderna que, diante dos desafios de uma nova era, enfrentava as contradições entre a inserção da modernidade e a permanência dos antigos costumes 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 fazendo uma ligação entre seus conflitos pessoais e as questões de caráter coletivo. Mesmo que a participação da mulher nesse período ainda não se configurasse efetivamente, as próprias articulações políticas em sua família a fez perceber, e ou refletir, qual lugar que ela como mulher ocupava em meio a essas transformações. Sob esse prisma, Campo Grande serviu de cenário para suas indagações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTAR, M. *Mato Grosso do Sul: do estado sonhado ao estado construído. Regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*. Campo Grande: UFMS, 2009.

BORGES, M. C.; OLIVEIRA, V. W. de. *Cultura, trabalho e memória: faces da pesquisa em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: UFMS, 2006.

COUTO, A. M. Q. de. *Lídia Baís: uma pintora nos territórios do assombro*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Os sinais de Deus na cartografia crítica de Murilo Mendes*. 1997. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1997.

D'ARAUJO, M. C. (Org.). *As instituições brasileiras da era Vargas*. Rio de Janeiro: UERJ / Fundação Getúlio Vargas, 1999. <<http://www.fgv.br/CEPEDOC>>. Acesso em: 12/2012.

DELUMEU, J. *História do medo no ocidente: 1300-1800: Uma Cidade Sitiada*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

HOBBSAWM, E. *A era dos extremos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

JAUSS, H. R. *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1996.

LE GOFF, J. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983.

_____. *História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 2003.

MACIEL, L. *A capital de Mato Grosso*. 1992. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

PERNOUD, R. *Joana D'Arc a mulher forte*. São Paulo: Paulinas, 1996.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

RIGOTTI, P. R. *Imaginário e representação na pintura de Lídia Baís*. Dourados: UEMS/UFGD, 2009.

SOLA, L. O golpe de 37 e o estado novo. In: _____. MOTA, Carlos Guilherme. (Org.). *Brasil em perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

_____. *A era Vargas*. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. *Getúlio Vargas*. Brasília: Edições Câmara, 2011.

WEBER, M. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultura, 2007.

_____. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia*. Brasília: UNB, 2009.

_____. *Ensaio sobre a teoria das ciências sociais*. São Paulo: Centauro, 2003.