

Expressões modernas contra-hegemônicas à luz do presente: Lídia Baís e a auto representação de cunho surrealista

Pollyana Quintella¹

Resumo: À luz das revisões aquecidas pelo centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e do interesse contemporâneo por produções artísticas alheias ao projeto de racionalidade moderna, o texto dedica-se a reconsiderar as narrativas em torno do surrealismo no Brasil, com especial atenção para a artista sul-mato-grossense Lídia Baís. Sua obra de cunho surrealizante, embora permaneça na periferia de nossa História da Arte, questionou noções de modernidade, de identidade e de gênero, a despeito de um contexto conservador pouco favorável aos delírios de uma mulher artista.

Palavras-chave: *Modernismo. Surrealismo. Mulheres. auto representação.*

Counter-hegemonic modern expressions in the light of the present: Lídia Baís and the surrealist self-representation

Abstract: In light of the revisions heated by the centenary of the 1922 Modern Art Week and the contemporary interest in artistic productions alien to the project of modern rationality, the text is dedicated to reconsidering the narratives around surrealism in Brazil, with special attention to the artist from Mato Grosso do Sul Lídia Baís. Her surrealist work, although remaining on the periphery of our History of Art, questioned notions of modernity, identity and gender, despite a conservative context that was unfavorable to the delusions of a woman artist.

Keywords: *Modernism. Surrealism. Women. Self-representation.*

¹ Pollyana Quintella é pesquisadora, curadora e crítica cultural. Graduada em História da Arte pela EBA-UFRJ (2015), é mestre pelo PPGAV-UERJ (2018) com pesquisa sobre o crítico Mário Pedrosa e doutoranda pelo PPGHA-UERJ - R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. Foi colaboradora do Museu de Arte do Rio (MAR) na área de pesquisa e curadoria entre 2018 e 2020. E-mail: quintellapollyana@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0351-2998> Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0634834636188747>. Rio de Janeiro, Brasil.

Já não é novidade que neste ano comemora-se o centenário da famigerada Semana de 1922. A efeméride já foi assunto de norte a sul do país num número incontável de programações, mesas, debates, exposições etc e, além dos excessos que já rondam o tema, o debate público tem sido marcado por polêmicas em geral divididas entre mitificadores e negacionistas da importância do evento. Tenho, como grande parte da minha geração, numerosas ressalvas a considerar a semana como marco hegemônico dos modernismos brasileiros. Sobretudo porque, no Brasil, a experiência moderna foi fundamentalmente atravessada por contradições entre modernidade sociocultural e a modernização econômica e deve ser considerada como um arranjo entre elementos supostamente antagônicos, como o arcaico, o profano e o religioso; o artesanal e o tecnológico; as instituições liberais e os hábitos autoritários; democracia e ditadura – algo que o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (apud MOSQUERA, 1955, p. 20) resumiu pelo contraste entre uma “modernidade exuberante no contexto de uma modernização falha”. Mesmo por isso, num país de dimensões continentais, a Semana não foi capaz de refletir todos os modernismos nacionais, antes operou como uma caricatura oportuna para entender um determinado projeto de modernismo mais regional e paulistocêntrico, que soube operar negociações entre continuidade e ruptura com o seu meio.

Concedo-me, porém, à luz da fadiga em remexer 1922, a liberdade de abordar aqui o(s) moderno(s) a partir de outros sintomas celebratórios, neste caso não restritos ao calendário do Brasil, mas expressos como uma espécie de vírus que vem se espalhando pelo circuito artístico mundo afora. Refiro-me ao crescente interesse (talvez já caracterizado por “boom”) em rever, reposicionar e revalorizar os surrealismos expressos nas práticas artísticas modernas. Exemplos expressivos desta febre podem ser notados em importantes mostras internacionais recentes como “Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo”, realizada no Schirn Kunsthalle Frankfurt (2020) e “Surrealism Beyond Borders”, ambiciosa mostra realizada a partir de uma parceria entre o Metropolitan Museum of Art e a Tate Modern (2021-2022). Além disso, a edição da Biennale di Venezia de 2022, cujo título *The Milk of Dreams* foi extraído de um livro homônimo de Leonora Carrington, também encontra no surrealismo o cerne de seu interesse, especialmente interessada nas metamorfoses dos corpos e nas redefinições do humano (também aqui há especial em relacionar gênero e surrealismo, ao reivindicar obras de Eileen Agar, Leonora Carrington, Claude Cahun, Leonor Fini, Ithell Colquhoun, Loïs Mailou Jones, Carol Rama, Augusta Savage, Dorothea Tanning e Remedios Varo, apenas para citar alguns exemplos). Em nenhum desses casos, porém, falamos propriamente de um

surrealismo *stricto sensu* – isto é, o circunscrito movimento francês eclodido em 1924 –, mas do intento em considerar a presença de um pensamento surrealista que se espalhou e atravessou diferentes contextos modernos, e que pode ser encontrado para além das fronteiras tradicionais e das narrativas convencionais, o que exige reconsiderar os recortes cronológicos e geográficos e, sobretudo, abdicar de certa ideia de estilo para observar as contaminações e legados do movimento em outras cenas.

No Brasil, as reverberações de tal onda, aliadas ao estímulo que o centenário da Semana provocou nos revisionistas do moderno, parecem configurar um momento oportuno para medir a temperatura das narrativas sobre o surrealismo em território nacional. Apesar da presença de traços surrealizantes (ainda que singulares) ser inquestionável em parcelas da obra de Oswald de Andrade (o Freud de Totem e Tabu é elemento decisivo no Manifesto Antropófago e, quando Benjamin Péret chegou ao Brasil, Oswald declarou na Revista de Antropofagia que “Depois do Surrealismo, só a Antropofagia”¹), Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Jorge de Lima (refiro-me às fotomontagens, no campo visual) e Maria Martins – apenas para citar os exemplos mais notórios, pois poderíamos aqui reivindicar uma considerável parcela da produção dita “popular” neste bojo –, resta ainda, nos corredores da crítica e da historiografia, um eco enraizado que insiste em afirmar que não houve surrealismo(s) no Brasil², mais uma vez exercendo sobre a produção brasileira um critério de leitura pautado nas dependências pouco produtivas entre centro e periferia; a cultura nacional e as influências estrangeiras; dependência e autonomia; atraso e desenvolvimento; aqui, ali e lá. Para tais perspectivas, a negação dessa expressão parte da ausência de um movimento programático nestes termos por aqui. A identificação desse tipo de ausência, porém, acaba por apontar, de modo subjaz, a fantasia de seu avesso: o desejo de que fosse possível de fato realizar um surrealismo nestas terras, isto é, ser uma cópia

1 Cunhambebinho. “Péret”. Revista de Antropofagia, 2ª denteção, nº 1. Diário de São Paulo, 17 de março de 1929.

2 Apesar de estarem mais presentes no âmbito literário, tais declarações seguem compondo parte do senso comum: José Paulo Paes (1985, p. 99) afirmou que “do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da Batalha de Itararé: não houve”. Martins assinala (2008, p. 274): “É notório o consenso de que ‘não houve’ o movimento do surrealismo no Brasil por parte da crítica oficial, de Tristão de Athayde a Afrânio Coutinho, de Antônio Candido a outros historiadores mais recentes”. Valentim Facioli (1999, p. 298) alega que os modernistas de São Paulo “estabeleceram relações mais fortes com o futurismo, o cubismo, quase nada com o dadaísmo e o surrealismo e algo com um certo expressionismo”.

bem sucedida do modelo original – afirmar, ao contrário: sim, houve surrealismo no Brasil; somos capazes de refazê-lo. Porém, ao mirar o próprio desenvolvimento histórico do surrealismo, nem mesmo o grupo reconhecido como “oficial” restringiu-se às expectativas da ideia de movimento, como Sérgio Lima reconheceu:

A frase ‘não houve surrealismo no Brasil’ deveria ser enunciada em seu período por extenso – coisa que os comentadores não fizeram até agora. Isto é: ‘não houve surrealismo no Brasil, se reduzirmos o fato do surrealismo à atuação local de um grupo organizado conforme os moldes parisienses e confinados apenas aos surrealistas lá atuantes.’, o que não é verdade nem para o Bund do movimento (um dos centros era Paris, mas não o único) e nem para o Brasil. (LIMA, 1998, p. 191)

Não é tarefa deste texto responder ao desgaste de tal questão. Cabe, porém, chamar atenção para o fato de que, enquanto o debate internacional se aquece no exercício de compreender o surrealismo a partir de lentes mais amplas, segundo redes que vão da Europa Oriental ao Caribe, da Ásia ao Norte da África, da Austrália à América Latina, talvez seja a hora de reconsiderar nossas lacunas tantas vezes deliberadamente produzidas por uma crítica mais interessada em reconhecer a “vocação construtiva” da arte brasileira, a despeito de todo o resto. Em suma, não nos interessa afirmar se houve ou não surrealismo no Brasil porque não se trata de pautar a História da Arte brasileira a partir de parâmetros unicamente estrangeiros (reduzir criações afins à condição de dependentes ou parasitas; incorrer no perigo de recolonizar tais produções relegando-lhes descrições genéricas pautadas em ismos e etiquetas). Mais propositivo parece ser o reconhecimento de que houve aqui expressões e manifestações surrealistas, traços surrealizantes ou, ainda, de que é possível identificar uma tradição delirante na produção artística brasileira, o que demanda leituras mais interessadas na sua potência do que na sua falta. Isto é, cabe negociar com o surrealismo não para caber nele, mas para demarcar pontos de contato convergentes e divergentes. Como diria Silviano Santiago (2000, p.17), “Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença?”

Mas há ainda um segundo (e talvez ainda mais importante) aspecto oportuno neste contexto. A ampliação das relações entre modernismo e surrealismo no Brasil parecem hoje refletir o significativo interesse em epistemologias não pautadas pelo império da razão, aquelas consideradas desviantes e marginalizadas em relação aos centros hegemônicos, o que implica traçar

outras relações entre modernismos, modernidade e projetos civilizatórios. Muitos artistas contemporâneos estão dedicados a imaginar uma condição pós-humana que desafia a visão ocidental moderna do ser humano – e especialmente o suposto ideal universal do homem branco e masculino, o ideal de “Homem da Razão” como centro fixo do universo e medida de todas as coisas. Em seu lugar, inúmeros artistas propõem novas alianças entre espécies e mundos habitados por seres porosos, híbridos e múltiplos que reafirmam um senso de parentesco entre as espécies e entre o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado, no anseio de vislumbrar outros horizontes e rearranjar relações entre viventes, extra-viventes, não-viventes, pós-humanos, ciborgues e outros gêneros, transcendendo categorias e limites binários. Frente a nossa incapacidade constante de distinguir realidade e ficção, têm sido difícil dizer onde começa e onde acaba a fantasia. A nível coletivo, o presente soa delirante: não sobraram muitos acordos a respeito de fatos sociais básicos, os parâmetros de leitura do real caducaram ou tornaram-se descontínuos e episódicos, e o pacto democrático parece cada vez mais longínquo. Multiplicam-se as abstrações e subtraem-se os estados de direito. O que muitos artistas têm conclamado é que, se o projeto de poder em curso é delirante ao seu modo, a fabulação também existe enquanto força propositiva — estratégia de reinvenção do mundo e produção de sentidos desviantes aos modelos vigentes. Como anuncia Bruno Latour (1994, p.113), “Como poderíamos desencantar o mundo se nossos laboratórios e fábricas criam a cada dia centenas de híbridos, ainda mais estranhos que os anteriores, para povoá-lo?”

Em alguma medida, é também esse crescente interesse contemporâneo pelas metamorfoses que nos leva a rever com mais ênfase tais expressões surrealistas, buscando aproximações trans históricas. Recorro aqui a Sankofa, que integra o conjunto de ideogramas – o *adinkra* – que o povo da antiga Costa do Ouro (Akan) instituiu para representar conceitos ou aforismos, e que depois se espalhou pelo Togo, pela Costa do Marfim e pelos países da África Ocidental, com manifestações presentes em toda a diáspora africana hoje (no Brasil, alguns símbolos podem ser frequentemente encontrados em portões e grades de ferro de antigas casas). O ideograma é representado por um pássaro estilizado que volta a cabeça à cauda e, dentre suas variadas traduções, o artista e ativista Abdias Nascimento o situava como o aforismo que conclama a “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”. Ou, como diz um conhecido oriki de Exu, o orixá “matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”. Um paralelo ocidental mais óbvio seria o *Angelus Novus* de Paul Klee, relido por Walter Benjamin, que descreveu que a imagem do artista mirava fixamente para o passado,

enquanto a tempestade do progresso buscava arrancá-lo para frente. Trata-se de afirmar que o ontem está sempre em disputa. Aqui compreendemos que ser contemporâneo não implica limitar-se ao *presentismo* encerrado no aqui e agora. Walter Benjamin nos ensina que a contemporaneidade é uma co-temporalidade, uma concordância de tempos múltiplos. Para colocar as coisas em perspectiva, fazemos bem em contrastar tempos históricos e chacoalhar clichês longínquos, de modo a melhor vislumbrar o presente, e vice-versa.

À luz deste contexto, gostaria de analisar uma pintura de Lídia Baís (1900-1985), artista sul-mato grossense que atuou na primeira metade do século XX e que produziu uma obra de cunho surrealista que questionou noções de modernidade, de identidade e de gênero, a despeito de um contexto conservador pouco favorável aos delírios de uma mulher artista. Considerada pioneira nas artes plásticas do Mato Grosso do Sul e hoje um importante nome local³ (embora ainda com pouquíssima ressonância na historiografia nacional), Baís demanda que sua obra seja circunscrita a partir de um entrelaçamento com sua própria biografia e, mais do que isso, demanda que sejamos capazes de reconhecer certas expressões do moderno a partir de contradições entre tradição e ruptura, o profano e o religioso.

Advinda de uma família de comerciantes de sucesso, Baís estudou em diferentes colégios internos e, já adulta, fugiu da casa dos pais, sozinha e sem dinheiro, para estudar na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro com Henrique Bernardelli, conseguindo realizar uma exposição individual (sua única em vida) com pinturas ainda um tanto tradicionais na Policlínica da cidade em 1929. Em razão de sua fuga, todos os direitos relativos aos bens da família e a ajuda financeira que recebia do pai lhe foram cortados temporariamente. Naquela altura, a artista já experimentava realizar jejuns e visões espirituais, motivos que levaram a família a interná-la em clínicas

3 Conforme conta Emerson, “Em 1986, a Pinacoteca Estadual acolheu em seu acervo cerca de 110 obras/documentos de Baís, doadas pela família, por intermédio da artista plástica, e sua sobrinha, Nelly Martins. Coleção que migrou para o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MARCO), por ocasião de sua criação, em 1991. Já nos anos 2000, graças a [Humberto] Espíndola, diretor do museu entre 2003 e 2005, cerca de vinte cinco obras da artista foram restauradas, o que permitiu, em 2008, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com o apoio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) e da Fundação Municipal de Cultura (Fundac), transformar obras de Lídia Baís em temas de cartões postais, distribuídos para fundações de cultura, bibliotecas e museus, em mais uma ação no sentido de garantir a perpetuação de sua memória como elemento fundante da cultura visual do estado.” (p.10).

psiquiátricas diversas vezes. Neste entremeio, conseguiu viajar para a Europa, onde travou contato com a produção moderna que ali se produzia e pôde conhecer Ismael Nery em Paris. Na volta, “envolveu-se com religiões que difundiam a doutrina espírita, bem como com cartomantes, videntes e seitas religiosas que tentavam auxiliá-la nas questões espirituais”, conforme alega Fernanda Reis (2017, p. 43). Para conseguir recuperar seus bens e livrar-se das internações, viu-se obrigada a casar com o filho do advogado da família – aliança que durou apenas cinco dias, sem consumação do casamento, como consta em sua autobiografia intitulada *História de T. Lídia Baís*, sem data, mas provavelmente escrita já na década de 1960, utilizando o codinome Maria Tereza Trindade, e principal meio pelo qual acessamos informações sobre a sua vida⁴. De volta a Campo Grande, enclausurou-se no casarão da família, onde pintou painéis sobre as paredes e levou uma vida sem quase sair de casa, vivendo experiências religiosas de transe. Ali, produziu obras de cunho onírico e religioso, muitas inspiradas diretamente de sonhos e outras enlaçando uma série de referências espirituais, constituindo para si um mundo visual próprio. Nos anos 1950, empenhou-se em construir o Museu Baís, que seria dedicado a preservar sua trajetória artística. Embora tenha solicitado auxílios diversos, não obteve suportes para a oficialização do museu, que parece nunca ter sido de fato aberto ao público enquanto a artista ainda estava viva⁵. Na mesma época, ingressou na Ordem Terceira de São Francisco de Assis, adotando o nome de Irmã Trindade (o que justifica o pseudônimo que assina seu livro). A partir daí, passou a dedicar-se intensamente aos estudos religiosos e filosóficos.

4 Na introdução do livro, Baís apontava sua intenção: “Neste livrinho há um pequeno resumo da vida de Lídia, que deve ser considerada também no rol dos grandes filósofos; não há a menor dúvida, não apareceu na sua infância porque era uma criança raquítica, e durante toda sua mocidade lhe tolhiam a liberdade, pois no caminho do gênio sempre surgem grandes obstáculos” (TRINDADE, s.d., p.3).

5 Rodrigo Teixeira conta, a respeito do descuido com o lugar, que “Depois que o pai de Lídia foi atropelado pelo trem que passava em frente à sua casa, a Morada foi transformada na Pensão Pimentel até 1979 e depois deu lugar a vários tipos de comércio, como escolas, sapatarias, casa lotérica, até chegar ao esquecimento e devastação. O lugar quase desabou literalmente, até ser revitalizado em 1995. Ninguém sabe a autoria, mas o fato é que pintaram as paredes de branco e com isso apagaram vários murais de Lídia. Sobraram três. Quer dizer, dois e meio. Quem entra no antigo refeitório transformado em quarto da artista, com a cama, cadeira de balanço, chapéus, fotos, material de pintura e os instrumentos pessoais (violão e harpa), estranha a parede com apenas a metade de um mural de Lídia. Quando o lugar começou a ser reformado, os pedreiros foram demolindo a parede com a obra junto. Sobrou a parte superior, uma homenagem de Lídia a Joana D’Arc, que aparece em cima de um cavalo em uma paisagem rural. Mais um ato que a artista jamais perdeu. Desconfia-se que, assim como alguns dos seus quadros, que os murais tenham passado por uma indisfarçável repintura.” TEIXEIRA, Rodrigo. Lídia Baís: santa ou pagã. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/lidia-bais-santa-ou-paga>>. Acesso em: 02 abril 2022.

Em *Micróbio de Fuzarca*, obra produzida já após o retorno a Campo Grande, provavelmente nos anos 1930 (não é possível precisar a data pois a artista não assinava suas obras), nos é possível acessar significativos entrelaçamentos entre gênero e auto representação pela perspectiva surrealizante. Trata-se, antes de tudo, de um retrato ambíguo. Não resta traço de identidade senão em dois aspectos: no cabelo trançado que nos indica tratar-se de uma figura feminina (embora distante de qualquer ideal de feminilidade), e no rabo vermelho que se aproxima da iconografia demoníaca. A obra nos induz a estímulos contraditórios e resiste a qualquer sentido unívoco. Diferentes camadas da opressão produzidas pelo olhar do outro se traduzem neste estranho autorretrato: a mulher é a um só tempo um micróbio – organismo diminuto, ignóbil, e demônio – aquilo que oferece perigos maléficos, imorais.

Além disso, a figura se afirma sobre um fundo abstrato, como se estivesse suspensa no espaço-tempo. Não pertence a nenhuma geografia, não fetichiza identidade nacional ou regional alguma, ao contrário, busca certa desterritorialização. Trata-se de um delírio? De um sonho? De uma visão religiosa? O que sabemos é que tal representação de mulher-esqueleto não deixa também de indicar certo aspecto de rebeldia e insubordinação, alguma propriedade do que é *monstrum* – um ser grotesco que borra as fronteiras dos mundos animal/humano/fictício. Este é um micróbio-humano-demônio despido, simultaneamente morto e animado, distante de protocolos e convenções sociais ou, ao contrário, esmagado por elas, refém do olhar do outro. A calçola branca, por sua vez, se por um lado infantiliza a figura, por outra denota a impossibilidade de apresentar um corpo feminino plenamente nu; aponta um traço de negociação entre tradição e ruptura; natureza e cultura. Trata-se, a um só tempo, de uma criatura de realidade social e um ser emergido da especulação ficcional.

Baís, por um lado, situa o corpo como objeto rigidamente enquadrado pelos próprios limites da tela, reforça a mulher como outro objetificado passivo (objeto do olhar masculino); por outro, apresenta uma figura incapaz de ser plenamente redutível a uma identidade fixada pelos signos da diferença sexual. Para além da óbvia associação da mulher com o signo diabólico, a ambiguidade da figura representada parece operar uma negociação que simultaneamente reproduz determinado discurso dominante (o repertório religioso cristão que pautava a rotina da artista e uma certa autoconsciência dos papéis sociais da feminilidade), mas também resiste a ele na medida em que apresenta um corpo que registra os conflitos e angústias de uma mulher às voltas com o seu próprio papel; um corpo como território de mediações culturais e elaborações subjetivas que recusam a fixidez. No caso de Baís,

a obra também precisa ser lida no contexto da própria vida da artista. Estranhamente, foi a clausura religiosa que lhe permitiu não corresponder ao lugar de mulher enquanto esposa e mãe, encontrando na castidade uma resposta outra para a escrita de sua própria vida, cujos conflitos também parecem expressos aqui.⁶

Apesar das ambiguidades, não há espaço para a identidade soberana e homogênea que pautou o modelo de homem moderno aliado ao progresso e à voz da razão. E, apesar de não responder diretamente aos preceitos surrealistas, é inquestionável o diálogo com expressivos recursos anti-racionalistas e anti-idealizantes presentes em tal linguagem. Chadwick Whitney, no ensaio pioneiro “Women, surrealism and self-representation”, publicado em 1985, havia dito que mulheres surrealistas, em diferentes contextos, “desafiam as representações existentes do feminino por meio de reimaginações do corpo como provisório e mutável, ou pelo menos insinuando um afastamento da organização fálica da subjetividade” (1998, p.47).

Aqui, somos também levados a considerar o trânsito entre uma história pessoal, de gosto autobiográfico, e uma história coletiva das mulheres “modernas”, num contexto que simultaneamente as marginalizou e excluiu, mas também as teve presentes de diferentes maneiras. Quando pensamos nas relações entre gênero e modernismo no Brasil, a importância dos retratos é medular. Todo retrato é um atestado que diz: “Eis alguém de quem vale a pena lembrar”. Retratar é fixar aparências, produzir identidades, afirmar reconhecimentos. Não seria possível refletir sobre esse gênero tão importante para a História da Arte sem considerar as profundas relações de poder que envolvem o ato de representar alguém. O retrato talvez seja uma das práticas que melhor condensa a relação entre ver e ser visto, a negociação entre eu-e-o-outro, nós-e-eles. Desde o século XIX, mulheres artistas no Brasil trataram de se auto representar, criando para si um lugar no ambiente social a qual pertenciam, afirmando-se como artistas profissionais, e produzindo leituras subjetivas de suas identidades não pautadas pelo olhar masculino (há exemplos expressivos em Julieta de França, Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Berthe Worms, Maria Pardos, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, entre outras). Ao seu modo, eles reivindicavam o direito à subjetividade, a possibilidade de serem reconhecidas enquanto sujeitos; terem

6 Fernanda Reis abordou tal questão em Lídia Baís: memórias de uma trajetória feminina na arte de Mato Grosso do Sul In: Dimensões - Revista de História da UFES, Vitória, n. 46, 2021, p. 177-195.

gravadas as suas histórias na superfície fotossensível ou pictórica a partir de sua própria perspectiva. Aqui, no entanto, a contribuição de Lídia Baís é de outra ordem. Ao menos em *Micróbio da Fuzarca*, o retrato não tem o papel de fixar determinada aparência em certo contexto social, ao contrário, funciona para abordar conflitos subjetivos mais amplos, deflagram a crise localizada no espaço entre o modo como a artista enxerga a si mesma e o modo como os outros a veem. Sua proximidade com a abordagem surrealista situa a performance da autoficção não para estabelecer uma identidade fixa, ao contrário, o gesto se aproxima mais do reconhecimento de um outro — o estrangeiro, o estranho — no seio de si mesma.



Figura 1
Lídia Baís, *Micróbio da fuzarca*, circa anos 1930. Óleo sobre tela, 69,5 x 53 cm
Acervo MARCO - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

O modo como a obra de Lídia Baís contribuiu para complexificar as relações entre modernismo e representação ainda está longe de ser devidamente circunscrito na nossa História da Arte brasileira. Creio, porém, que a leitura de sua obra colabore significativamente para o movimento de revisão, expansão e problematização da experiência moderna e seus legados no Brasil, sobretudo no que tange ao interesse em reconhecer a presença de certa tradição delirante em nossos modernismos. De antemão, porém, somos demandados a ir além dos grandes centros brasileiros de modernização na primeira metade do século XX (a saber, Rio de Janeiro e São Paulo) e superar o imaginário do artista moderno ideal, alguém dotado de comportamentos disruptivos e cheios de personalidade; aquele que imprime seu gesto ousado de forma radical. Ao contrário, Baís nos exige reconhecer sua expressão moderna no seio de uma trama contraditória que soube articular uma representação feminina autônoma e propositiva para além das categorizações que lhe foram impostas ao mesmo tempo em que “correspondeu” aos lugares de submissão feminina a partir da doutrina religiosa.

Por fim, o interesse em rever produções de cunho surrealista também vem afirmar a prática artística como campo de experimentação de um signo em aberto que opera na via inversa da linguagem viciada do fanatismo e da lacração. Diante das capturas apressadas de sentido, aquelas formadas na velocidade da informação e sob o jugo de narrativas soberanas e binarizadas, obras como essa nos convidam a compreender a significação simbólica para além das camadas informativas e comunicativas. Seu sentido não se produz a partir de um arco narrativo pleno, antes fareja o que reside de opaco na representação, entre um signo e outro. A artista explora e percorre o vão entre a dimensão simbólica e a dimensão misteriosa – aquilo que se afirma enquanto presença, mas resiste aos enunciados totalitários do cânone da palavra e da significação; visibilidade oblíqua.

Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. *Modernity after postmodernity*, em Gerardo Mosquera (Org.), *Beyond the fantastic*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1955.

CHADWICK, Whitney. *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Cunhambebinho. *Péret*. Revista de Antropofagia, 2ª denteção, nº 1. Diário de São Paulo, 17 de março de 1929.

ESPÍNDOLA, Humberto. Introdução à Lídia Baís. In: FIGUEIREDO, A. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

LATOUR, Bruno, *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994, p.113

LIMA, Sérgio. *Surrealismo: polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. 1998. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Obra, memória e instituição: o papel de Lídia Baís na arte sul. Revista Memória em Rede, Brasília, v. 2, n. 7, p. 1-17.

REIS, Fernanda. *Lídia Baís: arte, vida e metamorfose*. Dourados, MS: Editora UFGD, 2017, p. 43.

_____. Lídia Baís: memórias de uma trajetória feminina na arte de Mato Grosso do Sul. In: Dimensões - Revista de História da UFES, Vitória, n. 46, 2021, p. 177-195. RIGOTTI, P. R.. *Intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Dourados.

SANTIAGO, Silviano. *O entrelugar do discurso latino-americano*. In: Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TEIXEIRA, Rodrigo. *Lídia Baís: santa ou pagã*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/lidia-bais-santa-ou-paga>>. Acesso em: 3 de abril de 2022.

TRINDADE, Maria Thereza. *História de T. Lídia Baís*. Campo Grande: Museu Baís, [200?].

Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 05 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

