

OBRA, MEMÓRIA E INSTITUIÇÃO: O PAPEL DE LÍDIA BAÍS NA ARTE SUL-MATO-GROSSENSE

ART WORK, MEMORY AND INSTITUTION: THE ROLA OF LYDIA BAÍS IN THE ART SOUTH MATO GROSSO

Emerson Dionisio Gomes de OLIVEIRA¹

Resumo: A presente pesquisa procurou compreender o impacto que a coleção de Lídia Baís operou sobre o acervo permanente do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. Louvada pelas instituições oficiais do estado como a pioneira das artes plásticas na região, Baís transformou-se num ícone por meio de sua produção situada, sobretudo, entre as décadas de 1920 e 1940, momento em que a artista estabeleceu relações com colegas e intelectuais modernistas. Entender o lugar que sua coleção, com forte acento modernista, ocupou dentro de um acervo que, desde os anos 1990, procura narrar-se como contemporâneo e a cisão que esse fato opera sobre a memória “oficializada” das artes visuais no estado está entre as propostas deste trabalho.

Palavras-chave: Acervo. Arte Contemporânea. Instituições de Arte

Abstract: This research sought to understand the impact that the Lídia Baís collection produced on the permanent collection in the Mato Grosso do Sul Contemporary Art Museum. Praised by the state’s official institutions as being the pioneer of plastic arts in the region, Baís transformed herself into an icon through her production, situated mainly between the decades of 1920 and 1940, in a moment when the artist established relationships with colleagues and modernistic intellectuals. Understanding the place, which her collection, with a strong modernistic accent, occupied within a collection, which since the nineties seeks to be described as contemporary, is the division, which this fact has upon the “established” memory of visual arts in the state and is among the proposals of this paper.

Key words: Collection. Contemporary Art and Art Institutions.

¹ Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB; docente consorciado do Curso de Museologia na mesma instituição.

Na tradição da comunicação museológica, em muitas ocasiões, obras de arte, artistas e mesmo coleções inteiras contribuem para a legitimidade do poder estabelecido, para a eleição de um tempo áureo ou adâmico. No Brasil, museus de arte e de história são mais suscetíveis a esse tipo de operação, pois, dentro de uma lógica histórica de precariedades, tais museus acabam por não conseguir representar-se de modo plural, o que seria mais razoável diante de acervos que são, em sua maioria, heterogêneos (MENESES, 1993).

Exemplos não nos faltam. No caso das obras, podemos destacar: *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, óleo sobre tela de 1888, que acabou por ser fixado como ponto identitário para o Museu Paulista, ou, ainda, *Últimos dias de Carlos Gomes*, executada pelos pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, óleo sobre tela de 1899, eleito pelo Museu de Arte de Belém como obra símbolo de celebração da *folies du látex*. Quando tratamos de coleções, temos o singular caso do Museu Regional de Arte de Feira de Santana, que deposita na coleção do “Modernismo Inglês” uma âncora privilegiada na representação de seu acervo. No que concerne aos artistas, os nomes podem ser variados; exemplos como Odilla Mestriner, para o Museu de Arte de Ribeirão Preto, e Vicente do Rego Monteiro, para o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, são esclarecedores dos usos (e abusos) executados pelos museus de certas biografias artísticas. Do mesmo modo, podemos citar coletivos como o *Grupo Vanguarda*, para o Museu de Arte Contemporânea de Campinas, e o *Grupo de Artistas Plásticos* de Florianópolis, para o Museu de Arte de Santa Catarina (OLIVEIRA, 2009).

Essas “âncoras” acabam funcionando como elementos de políticas que privilegiam aspectos pontuais em detrimento de muitos outros. Esses elementos permitem reivindicar um lugar, na história da instituição, de elaboração de uma pertinência do passado, que, como nos alerta Huyssen², leva-nos a uma memória autorreguladora, prova somente da complexidade do problema, que certamente não se esgota aqui.

O presente artigo busca instigar a reflexão sobre uma dessas âncoras identitárias. Trata-se do legado artístico e biográfico da pintora sul-mato-grossense Lídia Baís (fig.1) e sua relação com o Museu de Arte Contemporânea de seu estado.

Baís é, atualmente, considerada, pelas instituições de arte e cultura de Mato Grosso do Sul, a pioneira das artes plásticas na região. “A primeira grande personalidade artística de nossa história cultural”, como salienta Humberto Espíndola

² Polêmico, o autor não se furta a afirmar: “As próprias estruturas da memória pública midiaticizada ajudam a compreender que, hoje, a nossa cultura secular, obcecada com a memória, tal como ela é, está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento.” (HUYSSSEN, 2000, p.19).

(2005). Nascida em 22 de abril de 1900, em Campo Grande, Baís, desde sua morte, em 1985, foi eleita como referência visual no estado. Parte considerável dessa escolha tem sido fundamentada no fato de a artista ter produzido uma obra intimamente relacionada com um segmento do modernismo revelado e exaltado no eixo Rio-São Paulo, além de sua biografia apresentar não apenas essa intimidade, mas também as qualidades de uma pintura que expressou a contento um mundo onírico de especial valor estético. Nosso trabalho procurou discutir alguns aspectos da construção da memória da artista, que se tornou referência quase “obrigatória” da história da arte da região, assim como pretendeu compreender o papel da coleção deixada por ela e doada ao Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO) na manutenção e na ratificação de sua memória.

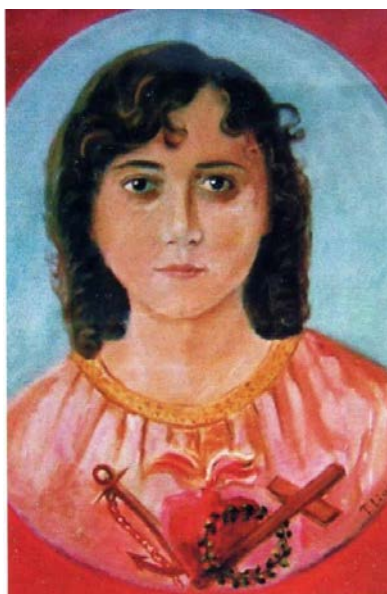


Fig1. *Auto-retrato*, óleo sobre tela, s.d. [c.1960³], acervo do MARCO; fonte: ESPÍNDOLA, 2005.

É difícil precisar quando a carreira artística de Baís passou a ser considerada pauta das agendas patrimoniais do estado, contudo podemos nos arriscar a apontar a importância do papel do artista plástico Humberto Espíndola na construção da visibilidade da artista. Sua participação foi crucial na representação de Baís como referência na história cultural da região, ao publicar o texto *Introdução à Lydia Baís*, já em 1975 – antes mesmo da criação da divisão do antigo estado do Mato Grosso, em 1977 –, ocasião da organização da mostra Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso, na Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá:

³ Devo a atribuição da data ao trabalho de Paulo Rigotti; (RIGOTTI, 2003).

O movimento de artes plásticas em Mato Grosso iniciou-se em moldes contemporâneos, nos fins da década de 60. Entretanto, uma reunião de dados que pretende introduzir o leitor ao conhecimento do que aqui se fez ou se faz nas artes plásticas estaria incompleto se não o puséssemos a par da existência de Lídia Baís. (...) Lídia Baís se nos afigura como o próprio passado artístico de Mato Grosso neste século. (...) Provavelmente, foi a primeira mulher que a sociedade mato-grossense conheceu com o temperamento que tradicionalmente se julga peculiar ao artista. Por isso, sua importância oscila entre sua pintura e o conjunto de sua vida/obra (ESPÍNDOLA, 1975, p.5).

Todavia, a trajetória de Baís já se configurava na cena artística regional graças a um grande esforço da própria artista. Ela dedicou muitos anos de sua vida – sobretudo nos anos 50 e 60 – à tentativa de oficializar o que chamou de “Museu Baís”. A preocupação com a manutenção e a preservação de sua própria trajetória artística, além dos demais componentes biográficos, já antecipava um movimento de ansiedade pelo cultivo e controle da memória, naquilo que Hussey denominou “a sedução pela mnemo-história” (2000, p.28).

A artista atribuía ao museu a conservadora função de “proteger” o que havia de autêntico e original de sua produção artística. Sem anacronismos, Baís espelhava uma visão corrente sobre o papel do museu, na qual a preservação da memória estava instituída por aquilo que se podia recolher, guardar e expor como o inesquecível. A memória não como um processo de negociação, mas como produto extensivo e casual da concretude dos objetos físicos que, por si sós, contivessem a memória que revelaria a artista às futuras gerações e que distinguiria Baís como sujeito singular na cena cultural local.

Nessa busca pela autopreservação memorial, Baís produziu três catálogos, um deles sob o título de *Lembranças do Museu Baís*, além de amplo material de divulgação autobiográfico, cuja produção mais importante foi o livro *História de T. Lídia Baís*, sob o pseudônimo de Maria Tereza Trindade. Na expectativa de conquistar adeptos para a causa do museu e, concomitantemente, marcar-se como elemento essencial na constituição narrativa de sua própria trajetória, Baís, sem modéstia, escreveu: “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).

Sob o pseudônimo, ela demonstrou preocupação em constituir uma escrita de si (complementar a uma pintura de si, como podemos ver na reprodução acima) que promovesse o interesse e a legitimidade na constituição do museu, na intenção de “(...)

deixar uma obra que servirá de exemplo ao público que erroneamente a interpretou no seu claustro de recolhimento Afeito por ela mesma”. (apud RIGOTTI, 2003, p.21). Nesse movimento de autorrepresentação, Baís buscou duas fórmulas para a constituição ordinária do sentido de “gênio”. A primeira baseada na excepcionalidade que vence a adversidade do meio, como se pode verificar na citação acima sobre sua infância ou em trechos mais incisivos: “No lugar onde Lídia mora não há luz elétrica e digo mais, em Campo Grande, Mato Grosso, não é lugar para um gênio igual ao de Lídia” (TRINDADE, s.d., p. 28). A outra fórmula diz respeito à ênfase na presença de outros “gênios” em sua trajetória. Nesse tocante, Baís chegou a publicar quatro cartas de Murilo Mendes (duas destinadas diretamente a ela⁴), além de fotografias do poeta no catálogo *Lembranças do Museu Baís*.

Baís instituiu, para o museu situado em sua casa, o papel de conter e de apresentar “as provas do enredo de sua história”, em que estavam reunidos não apenas “mais de cem quadros de sua autoria” (TRINDADE, *op.cit.*, p. 28), mas também peças-testemunhos como seu piano, seu gravador e o microfone, utilizados para registrar suas próprias composições, seu mobiliário e outros elementos materiais, que pretendiam, segundo ela, dotar de sentido sua singularidade como criadora. Como advertiu Espíndola nos anos 70, é provável que o museu não tenha sido aberto ao público, e sua configuração não passou de um projeto pessoal (ESPÍNDOLA, 1975, p.5).

Mesmo não conseguindo criar seu museu, a artista logrou perpetuar boa parte de sua escrita-de-si⁵, deixando uma quantidade considerável de material documental, que possibilitou, nos últimos trinta anos, a alguns estudiosos interessados em sua carreira abrir diferentes frentes de pesquisa sobre ela. Pesa, nesse sentido, o fato de que Baís representou parte da história da elite da região, o que certamente tem facilitado seu ingresso no imaginário oficial da cidade e do estado natal.

⁴ As demais foram endereçadas a René de Castro, em que Mendes recomenda uma exposição Baís, e a Mário de Andrade, apresentando a pintora ao escritor modernista; TRINDADE, *op.cit.*, p.42-46.

⁵ A artista, de certa maneira, antecipa um boom de publicações, no final dos anos 90, preocupadas com a escrita de si (GOMES, 2004, p.3).



Fig.2. *Retrato da Família Baís (Representando uma Família Universal)*, pintura mural, s/d, Acervo Museu Baís; fonte: ESPINDOLA, 2005.

Em muitos aspectos de sua biografia e de sua obra podemos encontrar elementos próprios de uma artista preocupada em manter certos símbolos sociais estabelecidos. Do nacionalismo da artista ao apego excessivo à memória da família, passando pela manutenção de uma visão religiosa tradicional, tais elementos tendem a ser menosprezados quando se trata de “narrar” a vida da artista como uma mulher fora do seu tempo.

Sabemos que a arte não repete mecanicamente as virtudes ou os defeitos de seu autor, mas, no caso de Baís, parece haver uma justaposição narrativa entre a leitura interpretativa das obras e as representações de sua biografia. Observemos *Retrato da Família Baís (Representando uma Família Universal)*, não datado, pertencente ao acervo do Museu Baís (fig.2). Nele podemos encontrar uma figuração de forte acento popular. Além de sua genealogia, onde cada um dos membros é lembrado por símbolos marcadores dos lugares sociais (fardas militares, togas, jóias etc.), todos enquadrados em medalhões com fitas que unem os casais, temos também elementos religiosos, como os pequenos anjos - numa provável alusão à infância ou à inocência -, a moldura de flores, que nos lembram desde as coroas fúnebres até os altares votivos domésticos. Já as flâmulas “nacionais” que adornam os retratos centrais da representação dos pais e das irmãs, além da própria artista, as quais poderiam gerar um sentido internacionalista, estão neutralizadas – no tocante a essa interpretação – pelo brasão da República brasileira no canto direito da obra. Na obra, a superficialidade voluntária da imagem se confirma pelo próprio tratamento pictórico: predominância do azul, recusa do modelado e conseqüente anulação dos relevos. Tudo em superfície, portanto. Tudo em profundidade, porém. Aquela profundidade que desdenha os paroxismos sentimentais.

Não supúnhamos, contudo, que sua obra tivesse apenas essa natureza. Baís transitou, de forma nem sempre clara – lembremos que suas obras não são datadas –, entre o nacionalismo patriótico e o universalismo cosmopolita, entre a mística espiritualista e o catolicismo mais ortodoxo e entre uma mimese da escolástica popular e o arrojo do simbolista modernista, sem que isso lhe trouxesse maiores desconfortos críticos. Pelo contrário, essas transições tornam sua obra mais maleável. Pronta a aderir a diferentes formas de discurso, o que pode ser útil na constituição de diferentes identidades para sua arte.

MODERNISTA: UMA QUASE-HISTÓRIA

Filha de uma tradicional família de negociantes italianos, Lídia era representante da primeira geração de brasileiros que pode desfrutar de uma educação típica das famílias abastadas da Velha República; estudou em colégios internos na capital do país, em São Paulo, no Rio Grande do Sul e, com apenas quatro anos, em Assunção, no Paraguai (MARTINS, 1990, p. 69-70).

Em 1925, estudou línguas em Berlim, onde conheceu Ademar de Barros, contato posterior importante no decorrer das tentativas de concretizar seu museu.⁶ Após um período na capital alemã, a artista partiu para Paris, onde permaneceu por quatro meses e teve a oportunidade de assistir a aulas de pintura (MARTINS, 1990, p.85), ao que parece, de modo breve e incipiente. Foi nessa oportunidade rápida na capital francesa que Baís entrou em contato com a efervescente cena vanguardista europeia do entre-guerras. Também nessa ocasião conheceu o pintor Ismael Nery, provável responsável pela sua relação de amizade com o poeta Murilo Mendes, estabelecida naquele mesmo ano, logo após o retorno para o Brasil.

No final dos anos 20, Baís intensificou sua formação artística no Rio de Janeiro, onde estudou no ateliê dos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli. Essa oportunidade de aprender pintura com Henrique Bernardelli, ícone da arte brasileira, abriu-lhe as portas da seleta Escola Nacional de Belas Artes, na mesma época. Essa iniciação conferiu à sua formação um forte acento acadêmico, salientado pelas aulas com Osvaldo Teixeira na ENBA, entre 1928 e 1929.

⁶ Martins dá um colorido a essa relação, numa escrita que calcula a intimidade com o objeto biografado (Lidia Baís):

“Lídia não deixou de mostrar seus encantos e teve um pequeno flerte com Adhemar de Barros” (MARTINS, 1990, p. 85).



Fig.3. Exposição individual da artista em dezembro de 1929, na Policlínica Geral do Rio de Janeiro. Fonte: *O Globo*, 12 de dezembro de 1929.

Bernadelli também foi responsável pela única exposição individual da artista no Rio de Janeiro, em dezembro de 1929, na Policlínica Geral da cidade (fig.3). Com apenas dez dias e muitos problemas financeiros, a exposição conseguiu atrair a atenção da imprensa carioca, que protocolarmente indicou a “aptidão artística” de Baís⁷. Após o término da exposição, preocupada com sua herança, a artista retornou para Campo Grande⁸, onde passaria a viver até sua morte.

Esses intensos anos 20 foram os pontos altos da biografia da artista e podem nos remeter a pelo menos duas leituras antagônicas. Uma como típica “filha” de uma classe mais abastada, preocupada em dar boa educação aos filhos – mesmo para as meninas – e com trânsito na elite brasileira. A outra trata-se de uma visão histórica, na qual seu papel pode ser compreendido como atípico na cena provinciana de Campo Grande, suscitando, anos mais tarde, um processo de admiração pública. Ao mesmo tempo em que a louvam como “pioneira” da terra, seus biógrafos⁹ salientam que, desde que retornou à cidade natal, a artista via-se numa espécie de exílio, numa “clausura” lamentada, uma vez que não se adaptara à cena cultural precária de Campo Grande:

⁷ O jornal *O Globo* publicou uma nota, em 12 de dezembro de 1929, intitulada “Uma Jovem pintora patrícia: encerramento de sua exposição de arte” (RIGOTTI, 2003, p.42).

⁸ “Vinha se sentindo lesada pelos irmãos. Temia cada vez mais que seu patrimônio fosse lesado por eles, que o administravam.” (MARTINS, 1990, p.104).

⁹ Humberto Espíndola, Nelly Martins, Maria da Glória Sá Rosa e Paulo Roberto Rigotti.

O legado cultural de Lídia Baís torna-se muito importante para o contexto das artes plásticas do estado de Mato Grosso do Sul, principalmente, porque todos os documentos visuais, escritos e sonoros revelam, de maneira singular, o imaginário dessa artista incompreendida em seu tempo e lugar. Lídia Baís, ainda que vivendo em seu “claustro de recolhimento” em Campo Grande, manteve-se atualizada sobre os acontecimentos artísticos que se desenvolviam no Brasil, em sua época. Além disso, estabeleceu profícuas relações com artistas significativos para o contexto das artes plásticas e da modernidade no Brasil do início do século XX (RIGOTTI, 2003, p.23).

Como vimos, em meados dos anos 50, Baís começou a formular o que seria sua mais ousada tentativa de perpetuar a própria memória: o Museu Baís. Para tanto, além de realizar uma reforma em sua casa, no intuito de transformá-la em sede desse pretense museu, ela também passou a contatar amigos, autoridades e artistas, como o então prefeito de São Paulo, Ademar de Barros, e o curador do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi. Embora seu empenho não tenha sido pequeno, chegando à obsessão, o museu, nos moldes planejados por ela, nunca deixou de ser apenas um sonho. Uma frustração que, segundo Espíndola, no fim da vida, Baís não desejava mais reavivar: “(...) no final da década de 70, a Lídia já não queria dar entrevista. (...) “agora estava trabalhando para tirar seu nome da história” (apud TEIXEIRA, 2008).

Outro museu, anos após sua morte, passou a guardar o que deveria abrigar o sonhado Museu Baís (que fora precariamente constituído em 1995). 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 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.

NO ACERVO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

O MARCO foi criado como necessidade dupla de abrigar a Pinacoteca Estadual e de conferir ares mais contemporâneos à cena das artes visuais da região, fortemente marcada por uma política articulada para o artesanato (FCMS, 2005). Além da própria

Pinacoteca, a coleção do MARCO é representada, nos últimos anos, como um legado de artistas “pioneiros”¹⁰, pelos “salões de arte realizados a partir de 1979 e, mais tarde, através de doações espontâneas de artistas, colecionadores e instituições culturais” (FCMS, 2005), entre as quais se destaca a doação realizada por Pietro Maria Bardi, em 1984. Todas essas operações, antes e depois do museu, foram comandadas pela Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul (FCMS); criada em 1979, constitui-se no mais antigo aparelho cultural do estado e administra, ainda hoje, o MARCO.

Entre os museus de arte contemporânea regionais brasileiros, poucos, como a instituição sul-mato-grossense, apresentam uma afinidade tão íntima e coesa com o discurso que circula a partir das outras esferas do estado. O MARCO e, sobretudo, sua coleção são indiciados como agentes operadores de uma identidade sul-mato-grossense que é continuamente negociada por meio de dois elementos muito peculiares e comuns: o homem e a natureza. O primeiro representado majoritariamente por três sujeitos simbólicos muito presentes na arte figurativa da coleção: o homem pantaneiro, o (i)migrante e o indígena¹¹. Da natureza, encontramos duas dimensões contrapontísticas: o pantanal, como égide local, e a “pecuária”, naturalizada como elemento impermisto¹²

Esse jogo, que mira um certo consenso sobre a “identidade” cultural do estado, tem parte de suas razões ancoradas no fato de que se trata de uma região que teve de “inventar suas heranças” há muito pouco tempo¹³. Apenas em 1977, Mato Grosso do Sul passou a ser uma Unidade Federativa distinta de seu par Mato Grosso, o que lhe rendeu um esforço para constituir uma “face” que pudesse ser identificada pelo resto do país. Na grande maioria dos textos pesquisados sobre os salões de arte do estado e

¹⁰ São eles: Lídia Baís, Miguel Perez, Conceição dos Bugres, Wega Neri e Humberto Espíndola, os nomes mais recorrentes e presentes.

¹¹ Sobre o assunto, parece que estamos ainda num registro romântico. As imputações contra a população indígena do estado são midiática e historicamente visíveis, contudo há uma celebração do passado ameríndio como herança idílica. Parece-me que o apelo a esse passado indígena opera naquilo que Catroga define como *re-presentificação*, ou seja, a memória é constituída por liturgias narrativas que operam no jogo seletivo, que não apenas eleger o que pode ser “lembrado” para inventar o que pode (ou deve) ser esquecido (CATROGA, Fernando, 2002, p. 17).

¹² A utilização do tema da pecuária possui em Humberto Espíndola seu mais conhecido representante. Em 1967, com 24 anos de idade, o artista introduz aquela que fora a marca mais recorrente de toda a sua carreira: a cultura do boi. O culto, a crítica e a citação ao arquétipo do boi ganharam diferentes abordagens na obra do artista. De uma estilização icônica nos primeiros anos até um figurativismo lírico no final dos 80, a cultura do boi, na forma de dezenas de séries agrupadas sob a nomenclatura *bovinocultura*, rapidamente fascinou a crítica das artes visuais do país. “A pintura de Humberto Espíndola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. (...) sua pintura alcançou nova dimensão, com a fragmentação do suporte em relevo e a decomposição no espaço e no tempo da figura do boi”; “Bovinocultura, a sociedade do boi”, de Frederico Moraes, publicado em 13 de janeiro de 1969 no Jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro, (apud FIGUEIREDO, 1979, p. 192).

¹³ Um das tentativas de se estabelecer uma “história” mais sistematizada das artes no estado foi operada apenas no início dos anos 90; (ROSA; MENEGAZZO; DUNCAN, 1992).

o MARCO, esse tema é citado explicitamente ou aludido para nos lembrar do “novo estado do país”.

A separação é apresentada como forma-limite para a história da região, e as artes visuais não são poupadas dessa divisão, salvo o caso da mostra de 1966 e dos relatos sobre os artistas “viajantes” e pioneiros de outrora.¹⁴ Pelas representações da coleção do MARCO, podemos formular que a ruptura celebrou-se, desde o começo, pelo signo do novo, ao mesmo tempo em que, com o passar dos anos, foram eleitos os antepassados “corretos” – como Baís – num jogo muito comum na memória institucional, segundo Haskell (1994, p. 27-29). A configuração artística da coleção do MARCO é um fenômeno diferenciado diante das demais instituições semelhantes no que tange à aceitação dessa tensão, e boa medida na administração desse equilíbrio entre um fazer artesanal e um fazer plástico, cujo parentesco credita-se à arte contemporânea, que circula em outros grandes centros. Contudo, quando se trata da história institucional da mesma coleção, as semelhanças com seus pares são mais evidentes. A coleção também herdou todo um espólio produzido em salões de arte, além das rotineiras peças doadas ou adquiridas de modo esparso e irregular.

Para compreender a engenharia das assimilações realizadas por seu acervo, observemos o exemplo de sua relação com os salões de arte do estado, o que pode facilitar a compreensão do papel da coleção de Baís no museu. O MARCO herdou a expectativa da realização de um salão anterior a ele. E, como instituição-evento, o *Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul* fez uma clara escolha pelo ambiente artístico local, sem que isso significasse necessariamente um total – e improvável – isolamento.

Se, para a construção da memória biográfica de Baís, a questão é a constituição de um projeto identitário amplo, cujo resultado é um pretense amálgama de todas as possibilidades culturais travestidas pelo “internacional, nacional e regional”, enfatizando sua formação no país e no exterior, no caso do MARCO, o discurso mira no regional alçado ao nacional. Nos documentos gerados pelas entidades do estado, não se lê a arte com sotaque regional como arte “primitiva”. Mesmo nos salões, essa dimensão não possui sentido. Os “*bugrinhos*”, pequenas esculturas em madeira e cera de abelha da indígena, de Conceição dos Bugres (fig. 4), não são lidos como arte *naïf*, antes eles estão codificados como arte local, contemporanizada. Nesse tocante é que o

¹⁴ A *Primeira Exposição dos Pintores Mato-Grossenses*, em 1966, é celebrada como evento marco na profissionalização das artes plásticas da região e pode, também, ser entendida como a chegada dos preceitos estéticos modernistas. Organizada por Humberto Espíndola, Aline Figueiredo e Adelaide Viera, a exposição tomou apenas cinco dias, entre 31 de outubro a 04 de novembro, no salão principal do Rádio Clube, em Campo Grande. (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL, 2004, p. 3).

legado artístico de Baís é, ao mesmo tempo, uma sustentação do projeto regional e uma emancipação contra o isolamento desse mesmo projeto. A artista, enquanto mito, torna-se útil ora para referendar o discurso que a vê como fruto da terra, ora para balizar sua insatisfação, na ambição de projetar-se para além dela.

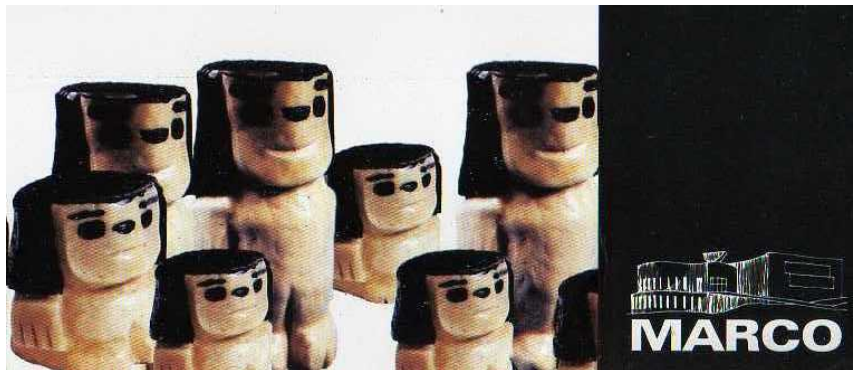


Fig.4. *Os bugrinhos* de Conceição dos Bugres, reprodução de catálogo da mostra “Bugres: Conceição e sua gente”, no MARCO, Folder da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

Numa situação curiosa, em 1993, na retomada do salão pelo MARCO, o crítico Frederico Moraes é convidado a compor o júri do VII SAPMS; nome célebre na história dos salões de arte brasileiros, que, ao contrário do que se poderia supor, não muda o tema do discurso proferido até então. Moraes enfatiza que os salões servem para “discutir as contribuições de diferentes regiões do país, quase sempre recalcadas pelos modismos nacionais e internacionais” (FCMS, 1993). Ele coloca-se em defesa da arte local e lembra ainda que, nas regiões afastadas dos grandes centros culturais, os salões ajudam a “formar novas platéias”.

No salão seguinte, o júri formado por Maria Perez Solá, Richard Perassi e Maria Adélia Mengazzo, em texto conjunto, sugere que determinadas obras mereceriam outro espaço expositivo e ressalta a dificuldade de se estabelecerem pesos, valores e diferenças para diversas formas artísticas, indicando, dessa forma, a adoção de uma temática, com o objetivo de alcançar uma unidade referencial dos trabalhos apresentados. A sutileza da sugestão não esconde que o salão sofre, em boa medida, de uma crise de identidade, uma vez que, agora, sob o teto de um museu de arte contemporânea, as exigências são diferentes. Quanto mais as instituições de arte do estado são chamadas a abrir-se para a arte externa, parece-nos que mais necessário será o uso da memória de Baís para autorizar o álibi de uma arte que se vincula ao passado modernista brasileiro.

A “provável” crise torna-se mais visível em 1996, no IX SAPMS, quando o júri toma a decisão de dividir o salão, colocando os premiados e mencionados num ambiente e todos os inscritos em outro. A justificativa dos jurados parece-me

reveladora: “considerando o caráter regional da maioria das obras e a intenção de valorizar os trabalhos inscritos, o salão será dividido em dois espaços” (FCMS, 1996). Mas, ao que tudo indica, o SAPMS já estava há muito configurado como uma instituição demasiadamente apegada ao culto de uma identidade regional, conservadora, sem checar em profundidade essa questão. Conservadora porque, ainda em 1998, na edição subsequente, Rosa afirma novamente, em seu texto *A arte da terra*, que o SAPMS tem “um compromisso dos mais importantes com o fortalecimento e defesa da nossa identidade” (FCMS, 1998, p. 1).

Sabemos que identidades flutuam num campo simbólico cujos limites não são mensuráveis. Elas revelam não uma essência ou uma resposta definitiva, mas um problema. Nessa perspectiva, a coleção que encontramos no museu mostra-nos que é mais fácil “eleger” uma identidade do que tentar “conciliar” muitas (BAUMAN, 2005).

É certo que, no caso sul-mato-grossense, a questão possui um tom artificial, pois ignora, por vezes, todo um entrecruzamento de populações locais com uma forte onda migrante que atingiu o estado desde os anos 60, lendo esse migrante apenas como unidade “estrangeira”, culturalmente uniforme. Também não se pode ignorar a mercantilização da identidade ameríndia – que teve seu início no próprio SAPMS – e seus desdobramentos socioculturais¹⁵. De qualquer modo, o que temos em vista é que a coleção do MARCO, desde seu início, ecoa os clichês identitários locais, ao gosto oficial, concedendo pouco espaço a obras de outras regiões ou com matizes alternativos. Todavia, o museu tem procurado em Baís uma saída para a questão.

Sua arte tem forte apelo à emotividade, no entanto, traços residuais de uma poética cujos princípios visam à outra ordem de grandeza. Ela apega-se a elementos formais para instituir uma poética mística que facilmente pode ser identificada com a religiosidade popular local, perpassada por diferentes matrizes míticas. São figuras arquetípicas aquelas representadas pela artista, em parte, trans-históricas, como é o caso da personagem representada no *Micróbio da Fuzarca* (fig.5). Ao mesmo tempo, o conteúdo voltado a uma religiosidade cristã mais convencional deixou marcas profundas em seu modo de conceber seus temas. Nesse tocante, Baís vincula-se a toda uma tradição que Annateresa Fabris tipifica como um modernismo preocupado com uma “volta à ordem com suas instâncias reguladoras” (FRABRIS, 2007, p. 86). Tradição compatível, em certa perspectiva, com a trajetória do colecionismo do MARCO.

15 Entrevista da crítica Maria Adélia Menegazzo (FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, 2006, p. 48).



Fig.5. Lídia Baís, *Micróbio da Fuzarca*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MARCO; fonte: ESPINDOLA, 2005.

Embora o MARCO venha a ser hoje a principal arena em que toda uma tradição está sendo criada e recriada para representar a trajetória de Baís, há, ainda, documentos e obras dela sob a guarda do Centro de Informações Turísticas e Culturais “Morada dos Baís” (CITC), que ocupa outro marco da engenharia de construção da memória da artista. O edifício construído entre 1913 e 1918 pelo pai da artista, o comerciante italiano Bernardo Franco Baís, serviu de morada para a família até 1938, quando passou a abrigar a Pensão Pimentel, até 1979. Em 1993, a prefeitura de Campo Grande, junto com outros parceiros, negociou a transformação do espaço no CITC. Aberto dois anos depois, o lugar guarda uma peculiaridade para a biografia da artista: foi ali que, em 1937, Baís pintou painéis nas paredes do sobrado, em particular nas de seu quarto, denominado hoje sala azul ou sala mística¹⁶. A “Morada dos Baís” surge-nos como mais um componente a interagir na constituição de uma memória “oficial” da artista. Aqui se imbricam o discurso da história da arte e o discurso patrimonial – em especial sobre a história da edificação e seus usos anteriores –, apropriados pela lógica turística da capital do estado.

Reconhecemos que o solo sob esse assunto é movediço e que a figura de Baís pode ser ao mesmo tempo uma âncora bem-sucedida para a questão identitária, no que tange à sua fixação nos modelos vigentes, assim como – e parece-nos ser o que tem ocorrido – a indicação de que, nas raízes das artes visuais da região, está uma “personalidade” com trânsito e ambições cosmopolistas, em cuja arte os elementos simbólicos são mais próximos de leituras canônicas da história da arte, como, por

¹⁶ Essas informações foram colhidas do site oficial da Prefeitura Municipal de Campo Grande, no espaço da Fundação Municipal de Cultura, numa página dedicada à “Morada dos Baís.

exemplo, a surrealista, a metafísica ou mesmo o realismo mágico. Da mesma forma, a obsessão memorial de Baís, no passado, faz um eco para nossas estratégias patrimoniais, igualmente preocupadas com a manutenção, para usar um termo caro a Paul Ricoeur, de uma memória feliz.¹⁷ O “dever de memória” operado pelo estado encontra nas narrativas de Baís um percurso de autolegitimação.¹⁸ O que não necessariamente vem acompanhado de um estudo sério e crítico sobre sua produção artística.

O equilíbrio entre essas duas possíveis dimensões interpretativas da arte e da carreira de Baís dependem diretamente do modo como o MARCO passará a situar-se na arena de negociações sobre a memória e sobre a história das artes visuais do estado. A instituição, mantenedora de parte considerável da obra protegida da artista, poderá continuar no caminho de divulgação de Baís pelos vieses acima mencionados ou poderá encontrar outra forma de transformar tal legado em uma forma positiva de crítica aos procedimentos identitários até então vigentes. Esperemos pelo segundo caminho.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2002.

ESPÍNDOLA, H. Introdução à Lídia Baís. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO.

Panorama das artes plásticas em Mato Grosso. Cuiabá: SEC, 1975.

_____. **Lídia Baís**: folder de exposição. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, 2005.

GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da história**. [Rio de Janeiro]: FGV, 2004.

¹⁷ As reflexões de Ricoeur nos conduzem a indagar sem ingenuidade “se é possível falar em memória feliz, existe algo como um esquecimento feliz?”. Para ele não há correlação possível, porque enquanto uma “lembrança” é um acontecimento, o esquecimento não o é. Não há uma correlação simétrica em termo de êxito ou realização. Enquanto acontecimento, pode-se mensurar o alcance de uma rememoração e de uma comemoração; no sentido inverso, não se pode calcular a dimensão do esquecido, uma vez que ele apenas se revela a posteriori, enquanto uma lembrança daquilo que esquecemos, ou antes, enquanto virtualidade de reserva, o esquecimento não se deixa medir (RICOEUR, 2007, p. 508).

¹⁸ Kattan lembra-nos de que o “dever de memória” não está contido apenas na dimensão pública da memória coletiva, ele é antes uma pretensão individual do sujeito moderno (KATTAN, 2002, p.34).

FRABRIS, Annateresa. A Semana de arte moderna e seus desdobramentos. In: GOLÇALVES, Lisbeth R. (org.). **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial, 2007.

FIGUEIREDO, A. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. **Catálogo do 7. Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul**. [s. l.]: FCMS; SEC, 1993.

_____. **Catálogo do 9. Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul**. [s. l.]: FCMS; SECE, 1996.

_____. **Catálogo do 11. Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul**. [s. l.]: FCMS; SECE, 1998.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. **Folder de apresentação**. [s. l.]: FCMS; SEC, 2005.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. **Com Cultura**. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande. Campo Grande, ano 2, n. 2, 2006.

HASKELL, Francis. **La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado**. Madrid: Alianza, 1994.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KATTAN, Emmanuel. **Penser lê devoir de mémoire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

MARTINS, Nelly. **Duas vidas**. Brasília: Senado Federal, 1990.

MENESES, Ulpiano B. de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista da USP**. História e Cultura Material. [São Paulo], n.1, 1993.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. **Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO**. Catálogo de exposição. Campo Grande: FCMS; SEC, 2004.

OLIVEIRA, Emerson D.G. **Memória e arte: a (in) visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese (Doutorado). Departamento de História: Universidade de Brasília, 2009.

PREFEITURA Municipal de Campo Grande. No espaço da Fundação Municipal de Cultura, numa página dedicada à “Morada dos Baís”. Disponível em:
<<http://www.pmcg.ms.gov.br/?s=47&location=24&idCon=898&idPai=898>>. Acesso em: 13 jul. 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

ROSA, M.G.S.; MENEGAZZO, M.A.; DUNCAN, I.N. **Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida**. Campo Grande: Editora UFMS, 1992.

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.

TEIXEIRA, Rodrigo. Lídia Baís: santa ou pagã. Disponível em:
<<http://www.overmundo.com.br/overblog/lidia-bais-santa-ou-paga>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

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