

Lídia Baís: memórias de uma trajetória feminina na arte de Mato Grosso do Sul

FERNANDA REIS¹

Universidade Federal da Grande Dourados

RESUMO: O presente artigo integra o texto final da tese de doutorado intitulada: Razão e loucura na produção artística de Lídia Baís. Nuances de uma trajetória feminina, defendida no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Tem por objetivo apresentar alguns aspectos da trajetória de vida e artística de Lídia Baís, artista sul-mato-grossense. Dos acontecimentos de sua vida, que foram considerados transgressores em relação aos padrões impostos às mulheres na primeira metade do século XX, o artigo apresenta quatro obras da artista que no percurso da pesquisa foram analisadas tendo o evento de seu casamento como referência. Como suas obras não eram, em sua maioria, datadas não é possível precisar o contexto em que foram produzidas, mas considerando os elementos simbólicos da obra e a trajetória da artista é a partir dessas pinturas que procuro compreender os dispositivos de poder e controle sobre Lídia Baís no período analisado.

Palavras-chave: Lídia Baís-Arte feminina-transgressão-resistência

ABSTRACT: This article integrates the final text of the doctoral thesis entitled: Reason and madness in the artistic production of Lídia Baís. Nuances of a female trajectory, defended in the Graduate Program in History at the Federal University of Grande Dourados (UFGD). It aims to present some aspects of the life and artistic trajectory of Lídia Baís, artist from Mato Grosso do Sul. From the events of her life, which were considered transgressive in relation to the standards imposed on women in the first half of the twentieth century, the article presents four works by the artist that were analyzed in the course of the research with the event of her marriage as a reference. As her works were, for the most part, not dated, it is not possible to specify the context in which they were produced, but considering the symbolic elements of the work and the artist's trajectory, it is from these paintings that I try to understand the devices of power and control over Lídia Baís in the analyzed period.

Keywords: Lídia Baís-Female art-transgression-resistance.

¹ Doutora em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: fernandareis.ufms@hotmail.com

A virada do século foi determinante para reordenar os papéis sociais de homens e mulheres e algumas mudanças, no que se refere às estruturas sociais, foram visíveis naquele contexto. Ao investigar mais atentamente o que há de mais específico na trajetória de Lídia Baís, observei que determinados valores e representações sociais se mantiveram ainda por longo tempo, não apenas no antigo Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, mas no Brasil de modo geral.

O objetivo deste texto é compreender, a partir da trajetória de vida de Lídia Baís e suas obras de arte, os mecanismos de controle e poder sobre as mulheres que ousaram desobedecer à ordem social vigente. A partir de alguns eventos, que considerei importantes como marcas de um movimento transgressor na vida da artista, identifiquei mudanças e permanências nas práticas de gênero a partir das tradições normativas e dos processos de atribuição, apropriação e interpretação que ordenaram e demarcaram as relações sociais. Entendo transgressão, nesse contexto, a partir das contribuições do filósofo francês Michel Foucault (2006) como um movimento que se opõe a um modelo instituído pela lógica dominante de sociedade e insere-se, portanto, na ordem da desobediência, num modo de resistir e (re)existir em um sistema ainda predominantemente masculino.

178

Nesse contexto, pesou sobre as mulheres uma série de responsabilidades que tinham como pano de fundo a manutenção da ordem familiar e doméstica, de modo que no século XX foi possível perceber que algumas características do século anterior se mantiveram no que se referem aos papéis femininos, estes ainda muito presos às questões morais, religiosas e familiares (DEL PRIORI, 2004).

Procurei, nos silêncios da história, as marcas de uma trajetória feminina que permitiu a compreensão de quanto os discursos dominantes de uma herança patriarcal tentaram limitar e silenciar as mulheres que se colocaram contrárias às determinações sociais. Compreendi também como muitas vezes essas tentativas de transgredir o instituído foram frustradas diante de um sistema estruturado na lógica masculina.

Lídia Baís inseriu-se em uma perspectiva de transgressão e resistência quando, a partir de alguns acontecimentos em sua vida, gerou a reflexão sobre o quanto os movimentos solitários de mulheres foram importantes nos contextos das histórias daquelas que se *desviaram* do caminho. Lídia Baís passou por um período de isolamento social e neste mesmo período realizou longos jejuns e orações constantes, ao que chamava de *jejuns espirituais* ou *transes universais*. Ela dizia ter visões espirituais e ouvir vozes que, segundo seus relatos, auxiliavam-

-na no processo criativo. Em seu processo de isolamento, cada vez mais dedicada à pintura, ao piano e à escrita, a artista escreveu uma autobiografia, intitulada *História de T. Lídia Baís*², em terceira pessoa, usando o pseudônimo *Maria Tereza Trindade*.

Em razão desse comportamento e de outros que serão vistos no decorrer deste texto, Lídia Baís foi colocada no rol das *loucas* e por isto foi internada em clínicas psiquiátricas algumas vezes, sendo que, em uma delas, a família bloqueou todos os seus recursos financeiros. Essa condição a levou a um casamento arranjado com o filho do advogado da família. O casamento foi uma condição imposta pelo pai e pelos irmãos para que as interdições fossem interrompidas.

O episódio do casamento é compreendido como um movimento de desobediência na medida em que a artista usa deste evento como meio de reaver seus bens e livrar-se das internações nas clínicas psiquiátricas. Ao desmanchar o casamento, cinco dias após sua oficialização no civil, a artista retorna para sua casa e vivencia o que chamou de *clausura voluntária*. A história do casamento de Lídia Baís me fez pensar nas armações matrimoniais realizadas pelas famílias, em especial as famílias ricas da época. Mesmo o país e o estado vivendo uma fase de transformações sociais, aquilo que dizia respeito às mulheres em quase nada mudou. Os mecanismos de controle sobre a vida e os corpos das mulheres foram mantidos especialmente pela lógica do matrimônio e do poder do masculino sobre o feminino. 179

Do casamento resultou outro comportamento, por parte da artista, que também considere um movimento de desobediência à *natureza* feminina, que foi o fato de não consumir o casamento e manter-se virgem. A virgindade, no contexto de Lídia Baís, foi interpretada como um modo de resistir a um padrão socialmente atribuído às mulheres, que no caso seria o sexo para procriação e manutenção da família. Ao negar-se ao cumprimento de suas “obrigações” de esposa e tornar isto público, a artista realizou um movimento contrário ao esperado por sua família, que determinou o casamento como condição, um meio para controlá-la. No entanto, as questões artísticas e espirituais colocaram-se nesse contexto como algo maior no universo criado pela artista. Por meio dos símbolos e dos signos utilizados por Lídia Baís em suas pinturas, aos poucos vou conhecendo parte de sua história, mas, para além disto,

2 *História de T. Lídia Baís*, é um livro produzido pela artista e posteriormente impresso de modo independente. A indicação que tenho a respeito da produção limitada dessa obra é que foi feita a impressão em gráfica na cidade de Campo Grande. Por essa razão nas referências bibliográficas não consta editora nem ano de publicação, pois assim como suas obras, seus manuscritos, cartas, diários e o livro autobiográfico também não eram datados.

percebo nestes movimentos outras histórias femininas silenciadas por um padrão social.

Por meio da arte, Lídia Baís (re)escreveu a própria história, inserindo-se no mundo pelos signos e símbolos que compõem sua produção artística. Foi por intermédio da pintura e demais produções que a artista construiu um novo sentido de ser e estar no mundo em um movimento individual e solitário. Lídia Baís nasceu no início do século XX, em 22 de abril de 1900, na cidade de Campo Grande, no atual Mato Grosso do Sul, morreu em 1985 também em Campo Grande e deixou uma história e uma arte que resistiram e transgrediram os padrões de uma época.³

O encontro dos contrários: o casamento como estratégia de resistência

No decorrer da história de vida de Lídia Baís, alguns acontecimentos marcaram e definiram os rumos de sua trajetória. Desde muito cedo a artista foi levada para estudar em escolas internas junto com suas irmãs. Posteriormente, já adulta, fugiu de casa para conseguir estudar pintura e piano no Rio de Janeiro na Escola de Belas Artes, por este motivo teve seus bens interditados pelo pai e irmãos. Mesmo com dificuldades financeiras e enfrentando a pressão da família, a artista conseguiu, em 1929 realizar sua primeira e única exposição individual na Policlínica do Rio de Janeiro. A artista tinha pretensão de realizar uma segunda exposição em São Paulo, mas em razão das interdições financeiras e da falta de apoio dos familiares não obteve êxito para tal feito e retornou para Campo Grande.

Segundo Trindade (s/d), para reaver seus bens e livrar-se das internações nas clínicas psiquiátricas, viu-se obrigada a um casamento. No contexto da trajetória de Lídia Baís, entendo que o casamento serviu como estratégia de fuga das interdições tanto materiais quanto psiquiátricas. Ao aceitar casar-se com o filho do advogado de sua família, Lídia Baís garantiu a retomada de seus bens e o retorno à sua casa. O casamento durou apenas cinco dias. Conforme Trindade:

³ Após a morte da artista, o acervo que pertencia a ela ficou aos cuidados da família. Anos mais tarde, por volta de 1990, a família doou a maior parte do acervo ao Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO) e outra parte à prefeitura de Campo Grande/MS que foi destinado ao museu Morada dos Baís (casa que pertenceu a família Baís e a primeira construção em alvenaria no estado), hoje o museu Morada dos Baís está sob os cuidados do SESC/MS e abriga a Casa de Memória Lídia Baís.

Para desmancharem essa interdição disseram só se Lília se casasse para ser tutelada novamente, foi preciso obrigar a Lília se casar em quinze dias, que ficou noiva e casaram-na com o Dr. Ary Ferreira de Vasconcelos (somente no civil), civilmente e ficou somente [sic] nos papéis, pois não combinaram porque não havia sido uma coisa feita por Deus, Lília alegava que se consagrou a Deus em 1933, de maneira nenhuma podia ter esposo. Ele, o Dr. Ary, maltratou-a muito em viagem de Campo Grande para São Paulo. Assim que chegaram em [sic] São Paulo, Lília permaneceu junto a aquele que era para ser seu esposo apenas cinco dias, pois ele bebia e jogava sem medida (TRINDADE, s/d, p. 25).

As relações masculino-feminino fizeram parte da produção artística de Lília Baís. *Mitologia* é uma representação dessas relações, uma pintura em que a artista representou o masculino e o feminino de diferentes formas dentro de uma composição que mistura elementos místicos e cristãos.

Figura 1 - *Mitologia* de T. Lília Baís, óleo sobre tela, 61 x 82 cm (s/d)



181

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

Lília Baís tinha um envolvimento peculiar em questões relacionadas ao mundo espiritual, místico, onírico e astrológico, de modo que suas pinturas eram atravessadas por estes temas. Nesse sentido, procuro compreender o simbolismo dos elementos presentes em suas pinturas a partir daí. O sol que aparece em *Mitologia* representa o pai, princípio gerador da autoridade masculina. O sol é também a representação masculina da autoridade e do poder, das funções de marido, diretor, o guia, o chefe ou o soberano (CHEVALIER, 2019). Associo a mitologia do sol com a figura paterna por entender que a relação que Lília Baís tinha com Bernardo Franco Baís, seu pai, estava muito presa à relação de autoridade que ele

tinha em relação a ela e aos demais filhos e filhas. Apesar de Lídia Baís ter, muitas vezes, desobedecido a autoridade paterna, o controle e o exercício de poder masculino sobre ela foi determinante, inclusive em relação as suas internações nas clínicas psiquiátricas. Bernardo Baís era um homem econômica e politicamente influente não apenas em Campo Grande, mas em todo o antigo Mato Grosso, portanto a representação masculina de autoridade e poder se materializava na figura de Bernardo Baís.

A lua em *Mitologia* é representada com um rosto feminino, atribuindo a ela identidade. O símbolo da lua manifesta-se por diferentes fases e mudanças e por isto simboliza a dependência e o princípio da feminilidade, bem como a periodicidade e a renovação, neste sentido, seu aspecto simbólico constitui-se de transformação e crescimento. À lua atribuem-se diferentes sentidos que se originam de mitos e lendas antigas, associada a divindades como Ísis, Istar, Ártemis, Diana, Hécate, portanto, o simbolismo da lua diz respeito à *divindade das mulheres, o poder da vida, incorporado nas divindades femininas fundidas no culto da natureza, ou da Grande Mãe* (CHEVALIER, 2019, p. 566).

182

Na parte central de *Mitologia*, tem-se uma mulher vestida de noiva e um homem vestido com calça e paletó, os dois prostrados sobre uma cruz. A serpente aparece nessa pintura e encontra-se na parte superior do crucifixo onde a mulher/noiva está deitada. A serpente é um elemento simbólico que aparece frequentemente em diferentes mitos e lendas desde tempos remotos. Via de regra, é associada ao Cosmos, ao caos, ao inferno, ao bem e ao mal, além da representação de diferentes enigmas relacionados à simbologia da natureza animal e humana (RIBEIRO, 2017).

Lídia Baís usa desse símbolo em distintos contextos pictóricos, a serpente é um elemento que aparece de forma recorrente em sua produção artística. As imagens míticas e simbólicas em suas pinturas fazem-se de forma criativa, de modo que expressam paradoxalmente o bem e o mal, o factual. Como a serpente em *Mitologia* se encontra ao lado da mulher/noiva, na pintura representa o feminino entrelaçado em suas experiências psico-espirituais.

A simbologia presente nas obras de Lídia Baís procura dar forma visível à vida que existe além do tangível. Parte da produção artística de Lídia Baís tem relação direta com o inconsciente, com o místico, o espiritual e o religioso, de modo que, ao produzir muitas vezes em estado alterado de consciência, o que ela denominava de *transe universal*⁴, suas

4 Quando Lídia Baís viajou para Europa e posteriormente para o Rio de Janeiro, teve contato com outras religiões, filosofias espíritas, frequentou cartomantes, terreiros de umbanda e candomblé, centros espíritas kar-

obras tornaram-se expressões simbólicas de um mundo que vem do inconsciente, portanto, as obras realizam um movimento de ruptura com o mundo das coisas. Nesse sentido, a arte para Lídia Baís tornou-se misticismo.

Dito isso, destaco que o casamento para a artista foi um meio de desprender-se de uma condição de interdição, ainda que ela tenha conseguido naquele momento romper com a legalidade do matrimônio, esta história me permite pensar sobre a condição das mulheres de seu tempo. Entendo que não é possível pensar a produção artística dissociada de um contexto e de uma trajetória, ao trazer temas e representações referentes as relações masculino-feminina para o centro da produção artística, é possível refletir, para além do simbólico, a respeito de uma condição histórica e cultural presente na sociedade.

O patriarcado é um modelo social dominante, estes padrões sociais se fortaleceram no período colonial e destacaram-se especialmente nas relações familiares quando se tinha uma noção de família pautada nas relações de submissão dos parentes e dependentes do patriarca. A lógica patriarcal nesse contexto pesava sobre as mulheres que deviam obediência ao pai, aos irmãos e posteriormente ao marido. Quando as mulheres se casavam, a autoridade do pai era transferida para os maridos, que exerciam o poder sobre elas por meio de um casamento monogâmico e indissolúvel, de modo que a condição de independência feminina não fazia parte da realidade das mulheres, a menos que elas transgredissem tal norma instituída pelo Estado e pela Igreja (SCOTT, 2018).

183

Os casamentos eram arrançados pelas famílias, mais especificamente pelo patriarca, deixando de lado qualquer relação de afetividade entre marido e esposa, ocorriam geralmente para manutenção do poder e das relações econômicas entre as famílias. Esse modelo de casamento e de constituição familiar foi trazido pelo colonizador português que, por sua vez, reproduzia os ideais definidos pela Igreja (DEL PRIORI, 2013).

Também nessa época, a Igreja e o Estado asseveravam a manutenção do comportamento

decistas, conheceu a teosofia de Madame Blavatsky e a Grande Síntese de Pietro Ubaldi. Dessa experiência com outras religiões e filosofias espiritualistas foi criando sua própria cosmogênese e experimentando alguns rituais que a levavam a esses *trances universais*. Esses rituais, segundo a artista, consistiam em isolamento social, longos jejuns, dias inteiros de fervorosas orações. Quando atingia esse estado de consciência alterada, dizia ouvir vozes que auxiliavam em seu processo criativo. Em seu livro autobiográfico, a artista conta que certa vez ficou trinta dias inteiros em jejum e oração e ao atingir o estado de transe ouviu as vozes de Mozart e Beethoven que auxiliaram em algumas composições no piano. Essas partituras estão hoje na Casa de Memória Lídia Baís e parte das composições foram traduzidas pelo maestro da Orquestra Sinfônica de Campo Grande, Eduardo Martinelli.

submisso da mulher dentro de casa, os riscos da perda da honra era um discurso que vinha da Igreja e ganhou contornos de verdade e vergonha para as mulheres. O medo de serem desonradas amedrontava-as, especialmente mulheres de classe média alta. As saídas em público restringiam-se a ir à Igreja e a outros poucos lugares, acompanhadas do pai, dos irmãos ou do marido. O amor não era bem visto pela Igreja e pelo Estado, era considerado uma doença e havia estratégias de castidade utilizadas para garantir a permanência da honra feminina, *as adúlteras estavam sujeitas a surras ou mesmo à morte* (DEL PRIORI, 2013, p. 20).

A importância do casamento sofreu forte influência por parte da Igreja, que determinou práticas e modelos de união matrimonial. Para Machado (2008), casar-se sob *as bênçãos de Deus* era sinônimo de um arranjo bem-sucedido de modo que os interesses da Igreja em manter este modelo de matrimônio ultrapassavam o sentido moral e teológico e atingiam sobretudo a manutenção dos interesses políticos e econômicos das famílias ricas e da Igreja. A mulher passa a ser o principal objeto de um contrato sexual (PATEMAN, 1993) que se estabelecia naquele modelo de matrimônio. Sobretudo os matrimônios arranjados eram muito mais que acordos, eles eram negócios que tinham como objetivo manter o patrimônio, o prestígio social e político das famílias ricas.

184

O casamento de Lídia Baís com o senhor Ary Ferreira de Vasconcelos deu-se na primeira metade do século XX, os antigos valores começavam a ser questionados e muitos movimentos fizeram-se com o intuito de modificar algumas antigas estruturas sociais. No entanto, a dependência das mulheres em relação ao pai e posteriormente ao marido manteve-se por um longo período, ainda que *disfarçada sob um verniz de modernidade* (SCOTT, 2018, p. 16).

Apesar da crescente urbanização, das transformações oriundas da modernização do país, das mudanças sociais que foram significativas em relação ao século anterior, bem como as novas formas de relacionamento que naquele momento ampliavam as possibilidades para homens e mulheres, é possível observar que em relação ao casamento e em especial ao papel das mulheres nas relações matrimoniais, poucas coisas mudaram. Demorou bastante para que os arranjos matrimoniais deixassem de fazer parte do cotidiano feminino, as mulheres tinham um espaço muito restrito e que ainda era definido pela lógica de uma suposta *natureza* feminina e sobre aquelas que apresentavam um comportamento desviante, pesavam as críticas e a desqualificação diante da sociedade.

O divórcio, um acontecimento recente na época, significava a falência do matrimônio e

pesava sobre as mulheres a culpa pelo fracasso do casamento. *O desquite no Brasil foi instituído no Código Civil em 1942 e estabelecia a separação sem dissolução do vínculo matrimonial* (SCOTT, 2018, p. 21). Aqueles que decidiam pelo fim do matrimônio eram vistos como indivíduos que fracassaram na tarefa de constituírem uma família. Ainda que o divórcio tenha sido legalmente aceito, na prática ele não teve um sentido efetivo na vida das mulheres.

Nesse sentido, o que quero apontar aqui é que a ideia que se fez das relações conjugais por muito tempo se constituiu como um mecanismo de ordem social, de modo que os papéis de homens e mulheres nesta relação eram distintos tanto no que se refere à ordem das coisas, mas, sobretudo, aos papéis sexuais. Em diferentes épocas e contextos sociais, é possível perceber uma preocupação com a manutenção da família como pilar da sociedade, os modelos de casamento heterossexual, monogâmico e estruturado em princípios conservadores atravessaram a história da humanidade e não pode-se deixar de observar que o controle sobre as condutas matrimoniais se deu com base em princípios discursivos que se perpetuaram ao longo do tempo.

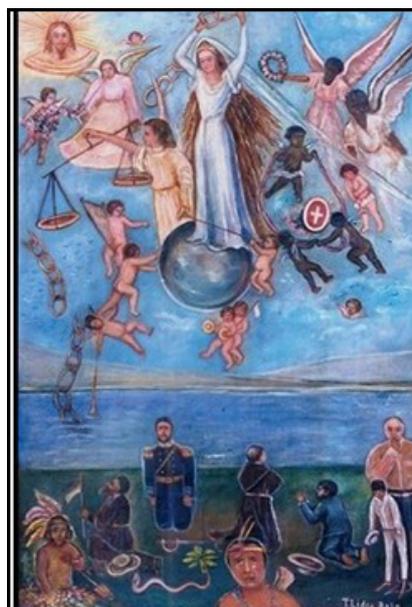
O casamento de Lídia Baís assentou-se nos moldes do século XIX, ainda que tenha sido realizado no fim da década de 1930 do século XX. Os arranjos matrimoniais sobrevieram na grande maioria como um contrato entre as famílias de classe média e alta, um modo de manterem relações econômicas e status social. No caso de Lídia Baís, o casamento deu-se por outras vias, tinha um sentido mais voltado para a transferência de responsabilidades em relação a ela do que propriamente uma questão econômica, ainda que o fato de terem-na casado com o filho do advogado da família também sugere um vínculo com o tipo de arranjo matrimonial como contrato. O casamento da artista foi um modo que a família encontrou de controlar seu comportamento e suas atitudes, considerados inadequados naqueles tempos. 185

Os elementos simbólicos trazidos por Lídia Baís em suas pinturas suscita uma série de interpretações que dialogam com o real e o onírico. Além de pensar as possibilidades da produção artística por meio da interpretação dos signos presentes na obra, compreendo conjuntamente um contexto histórico que fala sobre as relações familiares, sobre os casamentos, as questões que dizem respeito à própria história da artista e de outras mulheres da época.

Alegoria Profética é uma pintura que também pode dialogar com o contexto do casamento. Segundo a artista, a obra é inspirada em um sonho em que ela se colocou em cima de um globo, vestida de noiva, rompendo com as correntes que até então prendiam suas mãos. Destaco aqui que as pinturas de Lídia Baís, em sua maioria, não eram datadas, portanto, não

tenho como afirmar que as mesmas foram pintadas durante ou após seu casamento, no entanto, a partir da análise dessas obras, reconheço em seus elementos simbólicos, características que dialogam com o tema do casamento. É a partir dessas pinturas que procuro compreender e problematizar os dispositivos de poder e controle sobre Lídia Baís, mas, sobretudo, perceber o funcionamento desses dispositivos inseridos em um contexto histórico que determinou os papéis sociais de homens e mulheres.

Figura 2 - *Alegoria Profética*, T. Lídia Baís, óleo sobre tela, 100 x 68 cm (s/d)



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

Em *Alegoria Profética* vê-se no centro da pintura uma mulher de cabelos longos, vestida de noiva, fazendo um movimento de desprender-se de uma longa corrente que se despedaça ao longo da imagem. A mulher/noiva está em pé em cima de um globo. Quando a mulher/noiva arrebenta as correntes que prendem suas mãos, talvez faça referência ao fim das interdições. É como se o casamento representasse a possibilidade de libertação, ainda que o casamento naquele contexto não tivesse este sentido, mas, para Lídia Baís, casar-se foi o meio que encontrou de romper aquela situação em especial.

Na parte superior, é possível ver diferentes elementos que compõem o macrocosmo da obra. Na esquerda há uma representação de Jesus Cristo, anjos brancos, negros e fauninhos no entorno da mulher. Os anjos seguram flores, um trompete, algumas faixas, outros seguram o globo em que a mulher/noiva se encontra. Há também uma mulher com uma balança nas mãos representando a justiça. As correntes que se arrebentam das mãos da mulher/noiva

caem sobre a água que separa o macrocosmo do microcosmo da obra.

A parte inferior da pintura é composta de diferentes representações da figura masculina. Pode-se ver um soldado de joelhos, que parece chorar, um padre franciscano com uma espécie de bandeira branca, ajoelhado como se estivesse rezando em direção ao céu, outro padre franciscano também de joelhos, em posição de oração, dois indígenas virados de frente para o espectador, os dois estão chorando. Há também um homem usando calças e paletó ajoelhado, rezando e outro homem em calça e paletó branco, que se assemelha à representação do Exu Zé Pelintra⁵. Do lado direito da pintura, um homem em calça e camisa que faz lembrar a imagem de Bernardo Baís, o pai de Lídia. Por fim, novamente a serpente aparece na pintura.

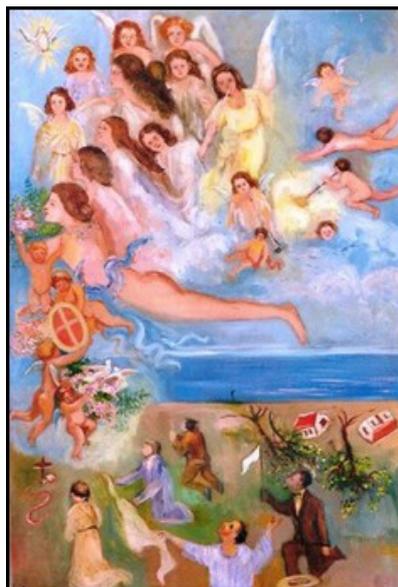
Essa composição dá a ideia de uma imagem menor do macrocosmo, uma versão reduzida de algo maior, ou seja, os homens aqui representados estão em uma situação de aflição e medo. Transmite ideia de caos em relação ao que acontece na parte superior da pintura onde a mulher que é o centro se liberta e isto parece causar certa aflição àqueles que estão na parte inferior da obra.

Associo *Alegoria Profética* ao evento do casamento de Lídia Baís quando entendo que a ideia de liberdade da artista se dá por meio de estratégias que, em certa medida, rompem com o que estava instituído como regra. Ao aceitar um casamento arranjado, Lídia Baís conseguiu ver neste movimento uma maneira de reaver seus bens e livrar-se das interações psiquiátricas, deste modo, anular o casamento cinco dias após a oficialização foi o jeito que encontrou de libertar-se de uma condição sem espaço no mundo que havia criado para si.

187

Figura 3 - *Alegoria Profética. Composição*, T. Lídia Baís, óleo sobre tela, 65x85cm (s/d)

5 “No terreiro de umbanda, sintomaticamente, há uma categoria de entidade denominada “malandragem”, definida como um conjunto de entes espirituais classificados como malandros. Na principal unidade de culto observada durante a pesquisa, essa “falange” é cultuada em meio aos exus. São, por assim dizer, subtipos de exus, dotados de especificidades. Em suas representações imagéticas, os membros da “malandragem” são identificados com a figura típico-ideal do malandro da Lapa das décadas de 1920 e 1930. As roupas, as narrativas míticas que circulam nos terreiros e os elementos poéticos mobilizados na louvação dos “Zés” evidenciam a construção estereotípica que vincula as entidades às aventuras nos meios subalternos e marginalizados. À distância, a “malandragem” da umbanda parece simplesmente reprodução mimética de uma figura típico-ideal da cultura brasileira”. (CARNEIRO, Janderson Bax. *Vou subir o morro para ver quem vem na umbanda: Zé Pelintra e as ressignificações do malandro na prática religiosa umbandista*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do departamento de Ciências Sociais da pontifícia Universidade Católica/PUC- Rio. Rio de Janeiro, 2012).



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

188 Em *Alegoria Profética. Composição*, a representação do feminino e do masculino dá-se de forma muito semelhante à *Alegoria Profética*. A obra está dividida em dois contextos distintos, a parte superior remete ao feminino e a inferior, ao masculino. No macrocosmo da obra é possível observar um grupo de quatro mulheres e três crianças sendo levadas por anjos femininos, em torno deste movimento, encontram-se representados alguns fauninhos que rodeiam estas mulheres e anjos. Há também flores suspensas no ar numa atmosfera harmônica entre elas. Alguns fauninhos tocam trompetes e outros carregam flores. Na parte superior esquerda, uma pomba de cor branca produz uma associação com o símbolo cristão da paz. Nuvens formam a imagem superior da obra, confirmando a ideia do céu como o espaço ocupado pela composição. As quatro mulheres e as três crianças que fazem parte do grupo principal de personagens realizam um movimento como se estivessem sendo *levadas* pelos anjos femininos que as protegem, a ideia transmitida ao espectador é que este grupo de mulheres está sendo carregado pelos anjos para fora da obra de arte.

O movimento realizado pelos corpos femininos na pintura transmite uma ideia de que seguem em direção a um lugar desconhecido, ao mesmo tempo em que existe a possibilidade de libertação, é como se os anjos protegessem enquanto conduzem as mulheres a um lugar desconhecido do espectador. O macrocosmo da obra se constitui de uma imagem na qual prevalece o feminino, em uma representação harmônica e de união, como se as mulheres atingissem o céu e de lá estivessem sendo conduzidas para um lugar distante do microcosmo da obra, que é separado pelo mar.

No microcosmo da obra, tem-se a representação do masculino, assim como em *Alegoria Profética*, transmite uma ideia de caos. Na parte inferior observa-se cinco homens olhando para o céu, ajoelhados, rezando como se estivessem pedindo clemência para as mulheres que compõem a parte superior da obra. Esses homens são representados assim: um deles como padre franciscano, os demais vestindo calça e paletó em cores diferentes, a outra personagem masculina usa uma bata branca e segura em suas mãos um pano branco. A representação central dessa imagem constrói uma ideia de suplício, de sofrimento e pedido de perdão. É como se aqueles homens em meio ao caos representado pelas casas tombadas e as árvores caídas pedissem clemência aos céus, que na composição se destaca pela presença feminina. Há também um crucifixo no chão ao lado de um crânio e novamente a serpente aparece na pintura.

As produções artísticas de Lídia Baís raramente eram datadas, como *Alegoria Profética* e *Alegoria Profética. Composição* fazem parte das obras não datadas, não pude determinar qual delas foi produzida primeiramente, a escolha pela ordem de apresentação foi feita procurando o diálogo com o assunto ora analisado. Não posso deixar de observar que as duas pinturas se assemelham pelo conteúdo representado e que de algum modo podem ser analisadas à luz das relações entre masculino e feminino no contexto de vida de Lídia Baís, que é marcado, sobretudo, pelo episódio do casamento.

189

As duas produções formam uma sequência, em *Alegoria Profética*, a artista expressa o processo de libertação das interdições por meio do casamento, que se deu como uma estratégia de fuga de um acontecimento específico de sua vida. Ao passo que *Alegoria Profética. Composição* seria o momento de partida, o recomeço, a saída de um lugar para outro. As mulheres estão sendo levadas por outras mulheres e por anjos que se colocam na composição como protetoras. Essas duas obras podem ser pensadas como uma narrativa que se faz por meio de símbolos que são capazes de expressar um acontecimento na vida da artista.

O casamento, para além de uma estratégia de fuga, traz para o cenário de Lídia Baís a questão da virgindade, mesmo ficando cinco dias em viagem com o marido, a artista não consumou o casamento e a virgindade passou a ser não apenas uma questão relacionada à sexualidade, mas também uma estratégia de resistência.

A virgindade aparece na vida e obra de Lídia Baís também como estratégia de fuga de uma condição estabelecida socialmente. A artista dizia-se consagrada a Deus e deste modo a sexualidade se colocava como algo menos importante em seu contexto. Menos importante

no sentido da prática sexual em si, mas toma proporções significativas quando exalta a virgindade como um processo de resistência a um padrão socialmente estabelecido:

Logo Lídia fugiu dele e foi para a casa do seu cunhado Dr. Vespasiano Martins, que fez ela requerer anulação do casamento pelo Dr. Dolor de Andrade, e em 1940, no Egrégio Tribunal de Justiça de Cuiabá, ficou anulado, dissolvido inteiramente o laço conjugal de Lídia com o Ary F. de Vasconcelos, ficando ambos solteiros, e Lídia na extensão da palavra porque não aceitou para marido o que era para ser, do jeito que casou se separou (TRINDADE, s/d, p. 26).

190 Não sei se em algum momento da vida Lídia Baís teve alguma experiência sexual, o que se evidencia em seu discurso é a devoção às questões espirituais, o modo como se sentia escolhida por Deus e o quanto isto pesava sobre seu padrão de comportamento. Manter-se virgem mesmo após o casamento tinha relação com suas experiências espirituais, mas, sobretudo, fez parte de uma possibilidade de resolver outra condição que lhe era mais urgente, a anulação das interdições. É importante ressaltar que o fato de Lídia Baís declarar não ter relações sexuais com o marido não significa necessariamente uma ausência de sexualidade, dizer desta maneira seria afirmar um discurso heterocentrado e binário que determina o lugar do desejo apenas nas relações sexuais entre homens e mulheres. Lídia Baís pode ter experimentado sua sexualidade de outras formas e ter encontrado a satisfação do desejo erótico em outras configurações.

A virgindade para as mulheres naquele contexto tinha uma relação muito direta com o sentido da honra e da preservação da vida social. Criadas para o casamento e para a vida doméstica, casar também denotava a inserção das mulheres na vida social. A virgindade feminina carregava um sentido de valor moral especialmente nas famílias de elite, seu objetivo era garantir uma rentável união conjugal.

O cuidado com a virgindade feminina que simbolizava a honestidade da mulher solteira reforçava o discurso do papel da família como parte importante na manutenção da ordem social. Os discursos da época, caracterizados pelo moralismo dominante, valorizavam a virgindade feminina com o intuito de manter-se a honra e a dignidade de todo o núcleo familiar e a ordem social das coisas. Isso significava atribuir uma responsabilidade sobre as mulheres, mas, sobretudo, sobre o corpo e o desejo feminino.

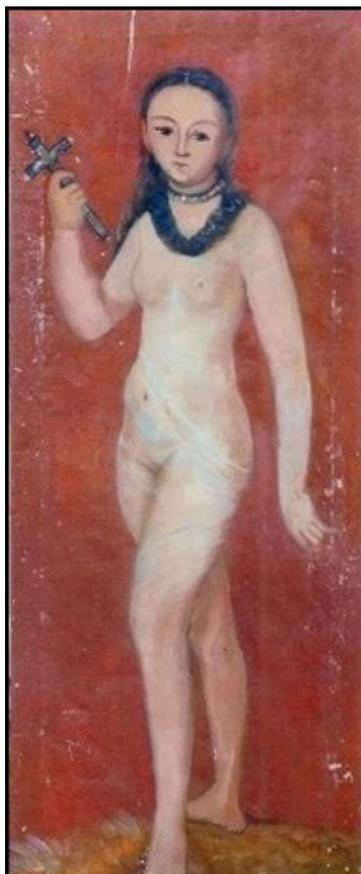
A primeira relação sexual na vida de uma mulher, durante muito tempo, teve um sentido simbólico para além de uma perspectiva individual, a iniciação sexual feminina constituiu-se de preocupações morais e normas restritivas relacionadas ao controle da sexualidade. A virgindade configurou-se como uma condição imprescindível do acesso ao casamento e posteriormente à função procriadora. Matos (2013) informa que a atividade sexual para as mulheres era um momento de transição da saída da casa, do controle e da autoridade paterna, para a casa do marido, agora exercendo outras funções, um pouco mais autônoma, mas ainda sob o olhar vigilante do cônjuge.

A virgindade feminina também configurava-se como uma característica de honestidade que não pertencia apenas às mulheres, mas sobretudo à sua família, especialmente ao pai. A honra feminina era um aporte também para a moral masculina e familiar. Se caso as mulheres se desviassem da conduta moral, a moral do pai e da família que seria questionada, visto que o pai deveria proteger a honra feminina, deste modo, é possível observar que a medida de honestidade era diferente para homens e mulheres.

Virgem com a Cruz brinca com o sentido do corpo imaculado, nesta obra se observa uma mulher nua, envolta apenas por um fino tecido transparente e segurando uma cruz, pode-se analisá-lo a partir do modo como Lúcia Baís exaltou sua virgindade associada às questões espirituais, mas também como um meio de subverter a ordem das coisas. Quando penso no título da obra, *Virgem com a Cruz*, inevitavelmente associo o termo *virgem* à Virgem Maria, mãe de Jesus. Considerando o histórico religioso da artista, que dizia-se *consagrada a Deus, escolhida de Deus* e uma *freira solta pelo mundo* (TRINDADE, s/d), imagino que a obra é uma referência à Virgem Santa, no entanto, o que Lúcia Baís apresenta é um processo de dessacralização do corpo sagrado:

191

Figura 4 - *Virgem com a Cruz*, T. Lúcia Baís, óleo sobre tela, 94X36 cm (s/d)



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

Há um duplo sentido nessa obra que apresenta um diálogo entre as ideias de sagrado e profano, real e onírico, subvertendo, deste modo, o sentido da castidade quando o corpo apresentado se insere completamente despido na imagem.

Ao longo da história, as mulheres foram associadas ao pecado e à inferioridade, criou-se uma identidade negativa em relação a elas, de modo que a sexualidade feminina era vista como algo perigoso, por isto, tão castrada. A aceitação feminina dava-se em um processo de não explicitação da sexualidade e especialmente ao não despertar dos desejos masculinos. A imagem da mulher virtuosa estava associada à mulher casta e assexuada, tão difundida no mito judaico-cristão a partir da imagem da Virgem Mãe (PERROT, 2008).

O corpo, mas também a sexualidade em Lídia Baís, faz-se como um movimento contrário ao instituído. Ao explorar a sexualidade por meio da castidade, mesmo casada, Lídia Baís subverteu a ordem das coisas quando deixou de cumprir com o que era até então uma obrigação nos casamentos, o sexo para fins de procriação. Ao dedicar-se às questões de ordem espiritual, a artista vê a oportunidade de fuga de um padrão instituído, foi por vontade própria que decidiu consagrar-se a Deus, como em algum momento de sua trajetória en-

tendeu que havia sido escolhida por Ele, fez disto um modo de vida que em certa medida a liberou de algumas obrigações enquanto mulher.

Em *História de sexualidade, a vontade de saber* (2015), Foucault mostra que os discursos médicos, jurídicos, psiquiátricos, do Estado, da escola e da igreja, corroboraram sobremaneira na elaboração da ideia de uma sexualidade reprimida, o que de algum modo suscita uma contradição, pois o objetivo destes discursos, segundo Foucault, não era exatamente a proibição da prática sexual em si, mas a produção de uma sexualidade dita normal. O comportamento sexual de Lídia Baís estaria, portanto, fora dos padrões aceitos socialmente. Entendo isso quando a artista, ao negar cumprir as *obrigações* do matrimônio e exaltar sua relação com questões de ordem espiritual e religiosa, fez uma escolha que fugiu de um padrão da época. Portanto não se prestou ao sexo limitado à procriação. Para além do que era instituído como norma sexual para as mulheres, Lídia Baís enalteceu a virgindade não apenas como parte de seu processo espiritual e religioso, mas também como um meio de dizer que não se submeteu ao marido e ainda se liberou das interdições, que era seu objetivo ao aceitar o casamento.

Ao exaltar sua virgindade, por meio do discurso, ainda que com viés religioso e da arte, Lídia Baís inseriu em seu contexto a possibilidade de falar de sua condição, falar sobre uma escolha que não necessariamente se deu como um ato de repressão, mas como uma vontade própria. 193

Considerando que na época quando Lídia Baís se casou com o senhor Ary Vasconcelos as relações sexuais, especialmente para as mulheres, eram um modo de manutenção da ordem social, a partir da lógica familiar e de procriação, negar-se ao ato sexual mesmo casada implica sobretudo um comportamento desviante. Mais que isso, além de negar-se ao sexo matrimonial, tornar este fato público em um contexto no qual o casamento para as mulheres era quase que a única possibilidade de futuro, Lídia Baís inseriu seu corpo em um movimento político. A artista recorreu frequentemente à representação do corpo feminino na produção artística, em alegorias que conectavam aspectos místicos, espirituais e religiosos, muitas vezes em consonância com o corpo profano e desnudo, realizando um movimento de dessacralização do corpo sagrado. Ainda que elementos religiosos e cristãos dialoguem com esses corpos representados, entendo que o corpo em Lídia Baís se encontra em uma posição política.

Ao tratar das questões que dizem respeito ao feminino, busco, na produção artística de Lídia Baís, alguns pontos que fazem pensar como esse corpo é representado de diferentes

formas em distintos espaços sociais. A artista fez uso da sua imagem corporal de muitas maneiras. Na arte em especial, contou sua história de vida além de representar os estudos filosófico-científico-religiosos que estavam diretamente associados ao modo como ela concebia o mundo e o universo, foi a partir do corpo na pintura que Lídia Baís se colocou contrária ao que estava imposto a ela. Esse corpo representado pela artista se inseriu numa construção do feminino pela arte.

É no corpo e por meio dele que novos sentidos ao mundo são produzidos. Em Lídia Baís vejo esses sentidos sendo produzidos a partir da produção artística, na medida em que ela insere seu corpo em diferentes contextos imaginados. Ela vai criando e dando sentido ao mundo que vive por meio da arte, da escrita, dos estudos religiosos e espirituais. Também por meio da visibilidade e das invisibilidades produzidas dentro desse espaço.

A luta pelo protagonismo feminino na arte atravessou o corpo das mulheres, estes muitas vezes utilizados por elas para redimensionarem os modos como estão sendo representados. O corpo feminino consumido pela cultura masculina, ele mesmo, é utilizado pelas mulheres como mecanismo de resistência que parte das experiências do feminino nas práticas do reconhecimento de si. *A arte se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos* (TVARDOVSKAS, 2015, p. 27).

O corpo, a sexualidade, as relações masculino-feminino na arte de Lídia Baís configurou-se como uma luta pessoal, porém, política, que criou forma e sentido a partir da imagem de símbolos. Muitas vezes a artista utilizou-se dos autorretratos para reivindicar este lugar político, tornando-se produtora da arte pelo corpo e pela imagem. O corpo feminino é o lugar sobre o qual incidem os dispositivos de poder, é no território do saber/poder que ele será regido. O lugar da arte seria, portanto, o lugar ocupado por Lídia Baís para manifestar as subjetividades não percebidas. A partir dessa análise, o que se evidencia na obra de Lídia Baís, em especial os autorretratos aqui analisados, é justamente o modo como o corpo feminino se coloca diante do espectador. Ao subverter a ideia de corpo sagrado, a artista traz questões referentes à sexualidade, ao feminino, aos padrões vigentes, as relações de dominação masculina e ao modo como o corpo feminino dialoga com outras possibilidades do ser mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- CARNEIRO, Janderson Bax. *Vou subir o morro para ver quem vem na umbanda: Zé Pelintra e as ressignificações do malandro na prática religiosa umbandista*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do departamento de Ciências Sociais da pontifícia Universidade Católica/PUC- Rio. Rio de Janeiro, 2012).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2019.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias e Conversas de Mulher*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.
- DEL PRIORE, Mary; PINSKY, Carla Bassanezi (org.); *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. – São Paulo : Contexto, 2004.
- DUARTE, Luiz Cláudio. *Representações da virgindade*. Cadernos Pagu. 2000, pp.149-179.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. O cuidado de si. Trad. Mara Thereza da Costa Albuquerque, 4ªed. RJ/SP:Paz e Terra, 2017.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In.: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. 2º Ed. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta, trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MATOS, Paulo Roberto; ABRANTES, Elizabeth Sousa. Virgindade, uma questão de honra: sexualidade feminina na São Luís republicana (1880-1920). *Anais*. XXVII Simpósio Nacional de História- ANPUH. Conhecimento Histórico e diálogo social. Natal-RN,2013.
- PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Trad. Marta Avancini. RJ: Paz e Terra, 1993.
- PERROT, Michelle. *As mulheres, ou, os silêncios da história*. Edusc, 2008.
- REIS, Fernanda. *Lídia Baís: arte, vida e metamorfose*. Dourados, MS: EdUFGD, 2017.
- RIBEIRO, Maria Goretti. *Imaginário da serpente de A a Z*. Campina Grande: EDUEPB, 2017.
- SCOTT, Ana Silvia. *O caleidoscópio dos arranjos familiares*. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das mulheres no Brasil*. 1.ed. São Paulo: Contexto,2018.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- TRINDADE, Maria Tereza. *História de T. Lídia Baís*. Direitos Adquiridos e registrados.