

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

Em busca de vozes perdidas:  
Lênio Braga, muralismo, “arquivo” e comunicação oral

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
SETOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

Em busca de vozes perdidas:  
Lênio Braga, muralismo, “arquivo” e comunicação oral

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Professora Doutora Jerusa Pires Ferreira.

SÃO PAULO  
2009

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

## **É Segunda Feira**

Eles embarcam nas boléias  
Eles em cima do caminhão  
Apitou o pau-de-arara  
Ainda falta o seu João  
E na decida da ladeira  
Um freio de arrumação

É segunda-feira  
Na Feira de Santana  
O povo do interior  
Trazem maxixes e bananas  
E as mocinhas caipiras  
Se metem a bacana

O nosso café São Paulo  
Só cheira a fazenda  
A Marechal Deodoro  
A Verduras e pimentas  
E lá no campo do gado  
O perfume ninguém agüenta

Ta chegando o fim da feira  
Vamos fazer a arrumação  
Eu não vendi quase nada  
O povo só fala da situação  
Mas Deus vai me dá o jeito  
De eu ganhar o meu tostão

(Asa Filho, 2002)

As palavras e os  
pensamentos que aqui faltam  
estão germinando, como  
investimento, em meus três  
filhos/anjos...

Incondicionalmente, dedico  
este trabalho à D. Maria –  
minha mãe...

Em memória de Tatá,  
meu pai...

Agradeço,

à minha família, sempre...;  
à Jerusa, tão querida pessoa que eu fiz questão de conhecer e que se tornou muito mais que uma orientadora incrível;  
à UNEB (e a PPG pela bolsa PAC no primeiro ano do curso);  
à CAPES (pela bolsa parcial nos demais anos do curso);  
ao Campus XXII da UNEB, em Euclides da Cunha, pela liberação e apoio constante;  
aos professores e colegas do COS-PUC, pela troca instigante e plena em sabedoria;  
a Joe Edman, de Jequié, que me mandou fotos e vídeo do mural daquela cidade;  
as pessoas, amigos e amigas, que hoje fazem florir meu “jardim de Sampa”!

# SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| RESUMO / ABSTRACT  | 8/9 |
| VIAS DE ENTRADA  | 10  |
| Antes da tese  | 18  |
| I - DO VER   | 22  |
| • Vozes e visualidades migrantes   | 23  |
| a) LB: "cavalheiro andante" de culturas  | 24  |
| b) Da Literatura de Cordel para o azulejo  | 29  |
| • Corpos insurgentes   | 34  |
| • Ler a imagem   | 43  |
| a) Muralismo e cidade: "arquivos" alternativos                                   | 45  |
| II - DO OUVIR  | 58  |
| • Lênio Braga muralista: um pintor/tecelão de redes culturais                    | 59  |
| a) Construção de imagens, conexões ou urdiduras culturais                        | 60  |
| • Sertão desenhado com um sotaque paranaense                                     | 70  |
| a) Passagens, representação e culturas do oral                                   | 71  |
| b) O mural feirense – panorama de comunicação                                    | 72  |
| • E o verbo ultrapassa a imagem  | 75  |
| a) Encontro de ecos, vozes e textos ancestrais                                   | 76  |
| b) O verbo pela imagem   | 77  |
| • Um "arquivo" visual de oralidade   | 86  |
| a) Iconografia de Lênio Braga na Bahia   | 86  |
| b) Rotas de um artista paranaense  | 87  |
| c) O mural da Rodoviária de Jequié   | 88  |
| d) O mural da Rodoviária de Itabuna  | 92  |
| III - DO IMAGINAR  | 98  |
| • O mural feirense: desenho / registro de um processo criativo em "transparente" | 99  |
| a) Dimensão do recorte   | 101 |
| b) Um desenho transparente de processo   | 102 |
| c) "Arquivo", registro visual – eu-arquivo                                       | 105 |
| • Repertórios ancestrais de tradição oral: passagem e registro                   | 109 |
| • Registros de um imaginário: caminhos críticos e leituras                       | 116 |
| VIAS DE SAÍDA  | 122 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS   | 124 |
| NOTA SOBRE OS ANEXOS   | 129 |
| ANEXOS   | 130 |

#### RESUMO:

As idéias que dão forma ao exercício de doutoramento caminham por dois sentidos paralelos: 1) presença viva de tradições orais nos objetos de cultura, reflexão apontada pela máxima africana "a cada vez que morre um velho se queima uma biblioteca", mote do projeto e que potencializa a noção do que chamo "arquivos" de oralidade; 2) reconhecimento de suportes capazes de captar a voz do texto oral e que dêem a escutar/comunicar matéria aparentemente "imaterial". De modo geral, na tentativa de "ver" a voz por meio da imagem, busca-se o entendimento do que vêm a ser os mais diversos "arquivos" de oralidade, sua abrangência e configurações plásticas: espaços materiais quase invisíveis ao olhar desavisado, ora escondidos nas memórias coletivas e individuais, ora materializados em registros mecânicos (como gravação, filmagem, espaços virtuais etc.) ou em criações artísticas. E nesse estudo as artes plásticas dão um exemplo comunicativo desse tipo de leitura a fazer-se sobre um possível "arquivo" do oral. Busco, então, estudar parte do muralismo do artista plástico Lênio Braga. Quero aqui ressaltar a potencialidade de "arquivos" moventes, não convencionais (e também), que possam registrar, dar "passagem" e lidar com a presença da voz por várias mídias. O *corpus* da análise é composto por fotos digitais de três murais instalados em estações rodoviárias baianas: Jequié, Itabuna e Feira de Santana, que foram criados pelo artista na década de 1960. O interesse pelos murais se justifica, nesta abordagem, por considerá-los "suportes" artísticos ou outros "arquivos" orais. São capazes de estabelecer conexões: do imaginário popular sertanejo e das histórias locais peculiares a cada município-sede dos painéis, estabelecendo e ativando 'hipertextos'. Basicamente a direção da pesquisa aponta para a "passagem" comunicativa do oral para a imagem e vice-versa. Os vetores teóricos que norteiam o estudo são conceitos como: 'escuta sensível' e 'cultura como memória' (cf. Claude Filteau e Jerusa Pires Ferreira); registros de imaginário (cf. Marlyse Meyer); 'movência' (cf. Paul Zumthor); 'transferência cultural' - que contempla a idéia de intermedialidade (cf. Walter Moser); 'guinada tradutória e mestiça' da cultura (cf. José Lezama Lima e José Amálio Pinheiro Branco). Já que os murais de Lênio Braga são como "textos" de cultura e memória - espaços de comunicação e interação da oralidade/voz detectada na imagem - assinalo esse prisma comunicativo como campo maior de interesse do trabalho. A metodologia foi baseada nas pesquisas qualitativo-participativa, de campo (parcial) e biobibliográfica; contemplou as etapas de observação crítica, "leitura"/análise do plano comunicativo das imagens e contou com o aporte das teorias *supra citadas*.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte mural, vozes, "arquivo", comunicação, oralidade e imagem.

**ÁREA DO CONHECIMENTO:** Comunicação - Código 6090000-8.

ABSTRACT:

The ideas that shape the pursuit of doctoral walk two parallel directions: 1) the living presence of objects in the oral traditions of culture, indicated by the maximum reflection of the Africa "every time an old man who dies is a library burning," motto of the project and that maximizes the sense of what I call "archives" of orality, 2) recognition of media able to capture the voice of the text and giving oral to listen / communicate matters apparently "immaterial." Generally, in an attempt to "see" the voice through the image, try to understanding the coming to be more different "archives" of orality, its scope and configurations plastic: material spaces almost invisible to the unsuspecting eye, sometimes hidden in the collective and individual memories, sometimes materialized in mechanical records (such as burning, shooting, etc virtual spaces.) or artistic creations. And in this study the fine arts make an example of such communicative reading to be possible on an "archive" from the mouth. Looking then study the muralist of plastic Lênio Braga. I want to emphasize the potential of "archives" moving, unconventional (and) that can record, to "pass" and deal with the presence of voice in multiple media. The corpus of the analysis is composed of digital photos of three murals installed in stations road of the Bahia: Jequié, Itabuna and Feira de Santana, which were created by the artist in the 1960s. The wall is justified by the interest in this approach, by considering them "media" art or other "archives" of the orality. Can establish connections: the popular imagination and swing stories typical to each local municipality in which the murals are in establishing and activating 'hypertexts'. The direction of the research seeks to understand the "passage" of oral communication for the image and the image for voice, continually. The vectors that theoretical concepts guiding the study are as 'sensitive listening' and 'culture as a memory' (by Claude Filteau and Jerusa Pires Ferreira), records of imagination (by Marlyse Meyer) 'movência' (by Paul Zumthor); 'cultural transfer' - which includes the idea of intermedialidade (by Walter Moser); 'shift translation and mestizo' culture (by José Lezama Lima and José Amálio Pinheiro Branco). Since the murals are of Lênio Braga as "texts" of culture and memory - areas of communication and interaction of orality/voice detected in the image - note the communicative aspect of greater interest as a field of work. The methodology was based on qualitative/participative research, field research (partially), researches biographical and bibliographical; included the steps of criticism, "reading" / analysis of the images and communicative plan had the support of the theories above.

KEYWORDS: wall art murals, voices, "arquivo", communication, orality and image.

## VIAS DE ENTRADA<sup>1</sup>

Logo nas primeiras aulas do curso de Comunicação e Semiótica, ministradas pela professora Jerusa Pires Ferreira<sup>2</sup>, registrei a seguinte frase: “os ruídos estão para a voz como os acentos estão para o escrito”.

A palavra ‘ruído’, em se tratando de oralidade, faz pensar sobre como um registro, que seja capaz de captar a voz do texto oral, consegue dar a escutar matéria tão “imaterial”.

A partir desse vetor ou entendimento, parto para esboçar e ampliar, em linhas gerais, as idéias do projeto em relação ao campo da voz que posso entrever pelas imagens que Lênio Braga reuniu em seus murais na Bahia.

Ao refletir sobre a epígrafe escolhida para abrir a tese, do medievalista Paul Zumthor, chego ao questionamento-núcleo da investigação: se “a voz ultrapassa a palavra”, é possível imaginar a voz ultrapassando/“passeando” por outros campos comunicativos, como a imagem, ou melhor, a arte mural aqui em estudo, exposta em três rodoviárias: Jequié, Itabuna e Feira de Santana, cidades baianas das quais tenho notícia que o trabalho de LB<sup>3</sup> abrangeu.

A Literatura de Cordel dá exemplo dos “materiais” que talvez tenham inspirado Lênio: o mural de Feira de Santana apresenta algumas referências a capas e xilogravuras e, entre outros, ao cordel A CHEGADA DE LAMPIÃO AO CÉU, livreto que circulou (e circula até hoje) por diversas cidades e localidades do nordeste e de outras partes do Brasil.

Tal referência estabelece um contraponto direto entre o trabalho do artista e a Literatura de Cordel, que é um dos pontos abordados no trabalho. A própria

---

<sup>1</sup> A ortografia empregada no texto não contempla a atual norma ortográfica proposta aos países que adotam oficialmente a Língua Portuguesa, sob o argumento da sua não obrigatoriedade imediata.

<sup>2</sup> Disciplina intitulada Oralidade, corpo e mídia (PUC-SP, 2005.1) - anotações em aula.

<sup>3</sup> O nome do artista em estudo será referido ao longo do texto como Lênio ou LB. Lênio Braga foi pintor, escultor, ceramista, desenhista, gravador, muralista, *designer* gráfico e fotógrafo. Nascido em Ribeirão Claro – Paraná (1931-1973) residiu na Bahia durante alguns anos, entre as décadas de 1950 e 1960 (Cf. PEREIRA, 2001, p. 124).

diversidade presente nos vários planos da obra mostra outras vias de contato que os murais estabelecem.

O painel feirense, a obra talvez mais conhecida de LB, flagra todos os dias inúmeras pessoas a contemplar arte mural tão grande quanto expressiva, como que instalada em local de intenso fluxo de passagem para dar, à contemplação, um registro plural/artístico de *flashes* da vida sertaneja: seus aspectos cotidianos, relações de trabalho e, principalmente, retratos do seu imaginário.

A conexão dos murais com o público viajante mostra que a “escuta para sentir” (J.P.F. - anotações em aula)<sup>4</sup> passa por esse momento de contemplação diante da arte elaborada por Lênio: ver, imaginar, “escutar” e sentir – são alguns dos sentidos que entram em estado de ativação quando o olho encontra a imagem que, por sua vez, é a representação e o registro da vida, da voz e do que se imagina ser a vida.

Diante dos murais de Lênio, no ato mesmo da fruição, é possível refletir sobre a oralidade, sua “passagem” por incontáveis outros suportes da voz. Por essa via de pensamento, nota-se que os murais oferecem ao público (movente) expectador um ambiente de comunicação e interação, assim como a “oralidade, que pode ser/é todo um conjunto e um ambiente onde se dá a comunicação e não está ligada necessariamente (e só) à poesia popular” (J.P.F., *Idem*).

É por esse prisma comunicativo que os murais “funcionam” como centro desse trabalho acadêmico, uma vez que a oralidade se inscreve na arte mural para que, juntos, possam comunicar duplamente: por meio da interação com o público e através da própria comunicabilidade da voz que emana das imagens naquele espaço retratadas.

Sabe-se que quando um artista usa seu filtro interpretativo para retratar determinado dado cultural, vale-se de seu modo de olhar a vida e as coisas e que, por sua vez, reconstrói reinterpretando o que vê ou sabe. Olhar de fora, alheio, diferente do olhar de quem está sendo observado ou de quem interpreta sua própria cultura.

É preciso falar, então, sobre uma espécie de desterritorialização da cultura tradicional (CANCLINI, Nestor G., 1990) para analisar, a contento, o registro de voz

---

<sup>4</sup> J.P.F., PUC/SP, 2005/1. A partir desse ponto da tese, a sigla J.P.F indica Jerusa Pires Ferreira.

nos murais de Lênio, pois que aos três espaços urbanos (sedes dos murais) são trazidos elementos culturais não só presentes no *locus* rural, mas (e) também urbano.

Há que se levar em conta que existe um deslocamento desses elementos em fluxo contínuo, porém desigual em intensidade – do campo para a cidade e *vice-versa*, em menor proporção, sem falar na atualização que acontece no momento em que o artista “toma” o dado cultural e o transforma através da sua capacidade de criar com o que já foi criado pelo povo (CARVALHO, José Jorge de, 1991, p. 09).

Alfredo Bosi, em um texto intitulado **Plural, mas não caótico**, indica posicionamentos interpretativos sobre as diversas culturas brasileiras, que caminhem pelas vias de inter/conexão das “relações entre vida simbólica, econômica e política” e também que sejam capazes de buscar o “rigor sem prejuízo da ética humanista” e de “recusar-se a cair na tentação do absurdo” (...) (1987, p. 15).

A tomada de posição apontada por Bosi revela uma metodologia que se quer ética sem abrir mão das demais etapas inerentes ao trabalho intelectual e crítico.

Tecer análises que envolvem juízos de valor, o olhar lançado ao *outro*, requer, no mínimo, que o pesquisador das culturas esteja envolvido afetivamente com seu “objeto” de estudo, para não incorrer em interpretações forçadas e desprovidas de interesse e desejo de conhecer/entender o *outro* em seu universo, a partir do lugar cultural em que este se encontra.

O apontamento crítico-metodológico de Alfredo Bosi rumo à alteridade, leva-me a refletir sobre as motivações que foram induzindo o trabalho em meio ao campo de investigação das tradições orais.

A partir da dissertação de Mestrado defendida em 2003 na Universidade Estadual de Feira de Santana – BA, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, desenvolvi parcialmente algumas idéias em torno do que chamei de “arquivos” da oralidade, dado que foi se ampliado com a observação de outros campos e objetos de cultura (música, moda e cidade), bem como por meio das etapas de pesquisa, orientação e estudo de doutoramento, no campo da comunicação, sobretudo a que emana da arte e das poéticas orais.

De “arquivos” da oralidade para “arquivos” de oralidade: uma pequena mudança, porém significativa, rendeu um avanço de entendimento em relação ao meu modo de olhar/ler os murais em estudo – do macro ao micro olhar em relação à cultura. Estes “arquivos” são estudados e descritos aqui como meios ou suportes em que símbolos, valores, imagens, signos e crenças do imaginário (coletivo, individual, local ou geral) podem ser registrados.

Nota-se, também, que os “arquivos” aos quais me refiro são como espaços materiais quase invisíveis a um primeiro olhar direcionado à realidade (quer seja esta artística ou não). Algumas vezes assumem os espaços das memórias coletivas e individuais ou dos suportes mecânicos (mídias e tecnologias). Já em outras vezes, são formados por “textos” culturais multiformes e que podem se tornar acessíveis e serem ativados quando do contato direto com seus detentores – os intérpretes das tradições orais, pessoas que trabalham com um grande acervo de repertórios imagéticos, no campo das artes ou fora delas.

Ao me questionar quanto aos motivos que impulsionaram a idéia dos “arquivos” de oralidade e que agora encontra na arte visual outros caminhos por onde se desdobrar, começo a levar em conta antigas pistas<sup>5</sup> que me conduziram por esta e não por outras direções.

Começo pela curiosidade relacionada ao universo da criação oral, que “bebe” em fontes de repertório ancestrais ou em sua própria cultura, atualizando elementos ao mesmo tempo comuns a incontáveis culturas, sem que se tenham notícias precisas de algum contato entre elas.

Depois, e principalmente, o que continua a chamar minha atenção para o território das vozes migrantes, moventes, é justamente a capacidade de sucessão, do ato de recriação que mistura campos do saber e histórias diferentes; de revitalização de materiais novos e antigos; de impulso contínuo e que se vale, para tanto, de idas e vindas na memória, seja a dos intérpretes da tradição (individual) ou alheia (coletiva).

---

<sup>5</sup> Dentro da minha história familiar, meus avós e pais eram/são leitores e apreciadores de versos, orações, ditos e folhetos populares. Daí meu interesse por esta área desde cedo.

E ao enveredar pelos estudos da oralidade dentro da comunicação e da semiótica – um campo que possibilita estudar a presença movente da voz pela imagem –, percebo que o trabalho se mostra instigante e diverso sob o olhar investigador.

O pensamento de E. P. Thompson (2000, p. 21) indica que o que se deve fazer diante de “documentos” há muito recompilados é elaborar novas perguntas. É o que venho fazendo, dadas as devidas proporções e considerando a imagem como um texto ou um documento visual, quando da análise dos murais de LB, expostos publicamente desde o final da década de 1960, ou seja, painéis vistos e (re)vistos por tantos anos e que são capazes de indicar novas pistas para a pesquisa aqui sistematizada.

Erwin Panofsky reflete sobre o fato de que não só o processo de observação de um registro tem fortes ligações com teorias ou concepções históricas mais próximas de quem está empreendendo o estudo, como também todo o percurso que se faz para escolher e selecionar o material a ser analisado. Sendo assim, afirma que “o processo de pesquisa parece começar com a observação”:

Mas, quer o observador de um fenômeno natural, quer o examinador de um registro não ficam só circunscritos nos limites do alcance de sua visão e ao material disponível; ao dirigir a atenção a *certos* objetos, obedecem, conscientemente ou não, a um princípio de seleção prévia ditado por uma teoria, no caso do cientista, e por um conceito geral de história, no do humanista. Talvez seja verdade que “nada está na mente a não ser o que estava nos sentidos”; mas é pelo menos igualmente verdadeiro que muita coisa está nos sentidos sem nunca penetrar na mente. Somos afetados principalmente por aquilo que permitimos que nos afete; e, assim como a ciência natural involuntariamente seleciona aquilo que chama de fenômeno, as humanidades selecionam, involuntariamente, o que chamam de fatos históricos (2007, p. 25-26).

Ao levantar os motivadores de acervos e “arquivos” orais, hoje (como os murais de Lênio), é de suma importância estabelecer elos intertextuais e dialógicos entre os mesmos. Assim é possível viabilizar uma segunda materialidade dos textos orais, sob a forma de “arquivos” e “bibliotecas” orais/virtuais e, ainda, promover a amplitude de acesso aos mesmos.

Com isso, perceber e estudar narrativas orais em meio a imagens abre a possibilidade de promover acesso alargado aos “arquivos” de oralidade. Legitima-se, com isso, também, a força da memória, quer seja oral, escrita, coletiva ou individual.

Além da relevância estética (e até mesmo sócio-cultural), imanente aos universos vocal e imagético que o estudo aponta, há que se frisar a importância de se conhecer, de modo mais próximo, a dimensão imaginária que se faz presente nos murais, por detrás de cada desenho/imagem, que falam de perto das culturas, quer sejam de tradição oral ou não.

Iuri Lotman, em seus estudos sobre a semiótica da cultura (1996, p. 109), ao tratar da proliferação de sentidos que foram sendo atribuídos à palavra texto, acaba por realizar um tipo de limpeza desses sentidos e por considerar que a palavra carrega em si, desde sua etimologia, o significado de tecido textual. Deixa claro, também, que existe uma decomposição hierárquica de textos dentro dos textos que, por sua vez, formam complexas tramas textuais. Nessa direção, os murais aqui em estudo demonstram malhas e séries de textos culturais contidos em cada dimensão de sentido.

Sendo assim, conhecer tais dimensões textuais (também orais) é condição para reconhecer “lugares” da memória cambiante que se processa em trocas e atualizações constantes. Ao registrar histórias comuns à vida cotidiana do povo (basicamente os sertanejos), de certa forma os murais preservam retratos sociais vividos, imaginados ou lembrados, direta ou indiretamente.

Observa-se que a confecção dos murais revela há um só tempo sensibilidade profunda do artista, no tocante ao universo sertanejo, assim como uma fina sintonia com sua época, “a interação entre sujeito e sociedade e do signo atualizado com a realidade” (BAKHTIN, 1995: 41).

Sabe-se que as manifestações da oralidade, por serem matérias de qualquer cultura humana, vivem e se redimensionam com o desenvolvimento das pessoas que as verbalizam. Antes e depois da existência de expressões culturais não orais e dos registros da oralidade através de signos escritos/inscritos, a voz cultural vive. Enquanto as pessoas se comunicarem por meio de códigos vocais, vale o dito popular: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Mergulhando no âmago

significativo deste ditado, nota-se que a oralidade é inerente à existência comunicativa das pessoas.

É consenso, hoje, estudar as manifestações populares orais, não se pautando no pretexto de que a cultura oral esteja em vias de extinção. Um motivo mais preocupante faz com que estudiosos de diversas partes do mundo dediquem seus esforços em prol da “preservação” das memórias humanas, ou seja, a conseqüente diminuição dos acervos da memória coletiva (uma das dimensões da Ecologia Humana mundial).

As novas tecnologias podem ser colocadas à disposição desse “arquivo” basicamente oral e imagético, funcionando como espaços alternativos em que se possa divulgar e difundir as poéticas orais. A perpetuação da memória é uma conseqüência. Através da valorização e do fomento a práticas culturais, a memória acaba por ser mantida em dinâmico processo de continuidade.

Paralelamente à constituição deste estudo, uma micro-história vai se escrevendo/compondo, relacionada à ecologia humana. Pensar que a humanidade precisa ser “preservada” (no sentido de viver em plenitude e de ver suas manifestações valorizadas, conhecidas) não basta.

É premente atuar rumo ao ideal de não somente criar mecanismos de reconhecimento de suas práticas simbólicas e sim, também, de aliar esforços em torno da promoção contínua de sua cultura, como aponta Nestor Canclini em seus estudos sobre as produções culturais (1990). A idéia dos “arquivos” de oralidade, aqui esboçada, cumpre com essa exigência humana.

Considerando tal problemática, faz-se pertinente mapear e ampliar os “arquivos” de oralidade, no caso específico desse trabalho, situando a pesquisa em áreas de estudo como a Comunicação e a Semiótica e, também no campo das Artes.

Ao tomar, em estudo, os três murais baianos de LB, registros de tradição oral local e coletiva nota-se, nestes, a presença de traços sociais marcantes que constrói uma memória cultural das gentes da Bahia. Identificar e analisar estes traços se constitui em uma oportunidade de conhecer um pouco mais de perto os modos de viver e significar que singularizam a existência de muitas pessoas que tem a Bahia como lar.

As histórias ilustradas em cada painel comportam a força da palavra oral, uma vez que registram desde a fé à ética, entre outros elementos que simbolizam o vigor da memória coletiva. Esta, por sua vez, é fortalecida e alimentada (dentro e fora dos painéis) através do acesso aos repertórios culturais do artista muralista, mas não só.

De um modo particular, através do “registro” das vozes da época em que os murais foram construídos através de ditos e máximas populares divisam-se comportamentos e pensamentos correntes nos idos de 1960, principalmente em relação às pessoas que conviviam no universo das feiras (notadamente na cidade de Feira de Santana) e que se identificavam com a Literatura de Cordel.

Nesse bojo, nota-se a influência do imaginário sertanejo que se compõe, entre outros dados, de expressões e representações cotejadas na vida cotidiana. Imaginário potente o bastante para traçar um perfil das *personas* e personagens que inspiraram a obra de Lênio.

A partir do estudo do muralismo de LB na Bahia, mais especificamente do painel de Feira de Santana, revela-se, em detalhes, uma das facetas mais dinâmicas da voz e da tradição oral e que se deixa flagrar ali: passar de uma mídia a outra.

Os murais são tomados aqui como forma de expressão que registra alguns retratos da memória cultural baiana (entre outros elementos pertencentes a culturas alheias) e que tem a particularidade de fazer as vezes de um “arquivo” aberto ao público e ao mesmo tempo não estático, atualizado a cada ato de fruição/interpretação das pessoas que por ele (assim como a voz) também passam.

Ao longo dos três capítulos, busco analisar ‘do ver, do ouvir e do imaginar’ – presença, materialidade e dimensões imagéticas que possam comportar ou dar passagem aos textos de cultura oral, ou seja, como que decifrar/ler as camadas (como um palimpsesto) das imagens compostas por Lênio Braga em seus três murais baianos referidos na tese. Ressalte-se aqui o muralismo do artista como um grande texto da cidade a ser lido, fazendo às vezes de um “arquivo público” aberto à recepção movente que passa e viaja não só pelas rodoviárias que servem de espaço aos murais, mas (e sobretudo) que passeia pelas imagens ali instaladas.

## Antes da tese

Para olhar/entender/mergulhar em um objeto de cultura como a arte mural de LB, é preciso estar de frente e, às vezes, como que dentro ou entre as figuras que compõem a obra, ser mais que recepção, ser a viajante (que fui por quatro anos) e percorrer as estradas da arte que Lênio deixou abertas pela Bahia.

É como estar rodeada pelas paredes em que sua obra se encontra dada a público e ter a possibilidade e a liberdade de construir links, linhas, paralelos, outras viagens ou outras estações de leitura, de uma parede a outra e destas para outros objetos de cultura.

Tomo o mural de Feira de Santana como o ponto principal do trabalho, porque é de onde surge a idéia de que ali LB construiu uma espécie de monumento poético que passeia por várias artes, técnicas e linguagens, como um almanaque, expressão ainda hoje muito corrente pelo nordeste e que, ao lado do cordel, teve sua época áurea no mesmo período em que o artista montou seus murais pela Bahia.

Quando comecei a estruturar o formato da tese que melhor se apresentasse e fosse condizente com o estudo do tema aqui trazido a debate, percebi que o melhor caminho resultava no formato de uma espiral. E tal contorno se justifica porque é como se estivesse tentando reproduzir, por meio do desenho “em caracol”, uma espécie de viagem (ou diversas) que fui empreendendo anos antes do curso de doutoramento.

Como em qualquer visita a exposições, é comum sentir que há uma força direcionadora que, de algum modo, obriga a visão a realizar um exercício que começa do macro para o micro; assim também foram os meus primeiros contatos com os painéis do artista em Feira de Santana, Jequié e Itabuna.

Por meio da apreensão do todo, percebi a grandiosidade das obras, diferentes entre si, porém com uma forte característica em comum: a estreita relação com a história, não só local como também a imaginária e aquela ligada aos fatos históricos.

Depois, mais de perto, semana a semana, novas descobertas iam sendo feitas, a cada novo lance de olhar, ora levando em conta os detalhes, ora os retratos em separado

que compunham o retângulo maior de cada um dos murais ou a moldura como que provisória a contar aquelas histórias.

O panorama imagético, desde o início da observação, parecia dar pistas de ter sido meticulosamente escolhido por Lênio, de acordo com as cidades-sede de cada mural. Ainda em relação a minhas primeiras impressões diante do muralismo do artista, notei um incrível senso de proporcionalidade: dos murais para com as cidades.

A proporção a que me refiro não se restringe somente ao tamanho (cidade x mural); diz respeito também, ao que parece, à importância sociocultural dos três municípios. Tive a nítida sensação de que havia uma ordem fortemente associada aos eventos culturais frequentes naquelas cidades e que mereceram a atenção artística de Lênio.

Em Feira de Santana<sup>6</sup> se encontra o maior e, talvez, o mais complexo dos três murais. Neste “painel do vasto sertão”, como bem o disse Rubens Edson Alves Pereira, em seu artigo para a revista **Légua & Meia** (2001), LB (re)tratou fatos históricos, imaginários e locais.

Em Itabuna, a história que se conta em mosaico representa a época áurea do cacau na região sul da Bahia<sup>7</sup>.

Já em Jequié<sup>8</sup>, Lênio se ocupou do retrato clássico das “três raças” que entraram para a história como aquelas responsáveis por construíram o que se convencionou a chamar de ‘a nação brasileira’. Neste painel também se vê o registro imagético da arte mambembe, de rua, talvez mostrando a presença e a passagem de companhias artísticas ou dos famosos circos de cavalinhos pela cidade. Aqui também o artista assinala localização e direções, talvez se referindo à cidade como uma importante rota da Bahia.

Acredito que os encontros entre as linguagens verbal e visual – da letra com a imagem, neste caso, podem melhor dizer/expressar tal movimento espiralar, que começou com a observação semanal, foi amadurecendo em reflexões, questionamentos, estudos e pesquisas (formais e informais), passou à leitura dos murais de Lênio (e de outras artes realizadas por ele), enveredou por caminhos e

---

<sup>6</sup> Trato deste mural de modo mais específico ao longo de toda tese.

<sup>7</sup> De modo breve, no capítulo dois, ‘leio’ um pouco mais esse mural.

<sup>8</sup> *Idem*.

conexões possíveis e segue, errante, por (in)conclusões que podem levar a diferentes possibilidades de continuar a ler, culturalmente falando, o muralismo de LB.

Escolhi acrescentar ao trabalho um desenho mais que geográfico; algo que fosse capaz de dar conta do percurso ou viagem que fiz rumo ao “objeto” de estudo em que foi se constituindo os murais. Um desenho da leitura que venho empreendendo. Algo como um tipo de mapa, diferente de um sumário: recurso da escrita que apenas elenca títulos ou dá uma idéia vaga, geral do trabalho e que não serviria para explicar uma viagem de leitura fora do papel, da letra, das palavras impressas.



<sup>9</sup> FONTE - <http://www.mapas-brasil.com/bahia.html> - acessada em 12/02/2009.

O desenho apresentado fala/mostra, de perto, pela imagem, a rota que escolhi trilhar com vistas a desenvolver tanto leituras de conjunto quanto micro-leituras. É como se a Bahia fosse um grande museu vivo e as cidades-sede de cada mural fossem alas específicas: em cada ala um ou alguns temas a serem conhecidos em detalhes, por meio da leitura dos códigos muito comunicativos ali presentes, ou melhor, em cada cidade um conjunto de textos de cultura ou repertórios mitográficos dados a público sob o formato de imagens.

# I – DO VER\*



---

\* Fotos do mural de Itabuna – acervo particular da autora. As fotos ilustrativas de cada capítulo não têm relação direta com os mesmos.

## I - DO VER

- Vozes e visualidades migrantes: o muralismo de Lênio Braga na Bahia

A difusão da imagem ocidental coloca-nos na presença de uma das manifestações mais cabais de mimetismo. Ela serviu para reproduzir, no ambiente conquistado, elementos essenciais do cenário visual e dos imaginários europeus. (Gruzinski, 2001, p. 114).

Achamo-nos em processo de construção de um novo modelo de análise que coloca a *cultura* como mediação, social e teórica, da *comunicação* com o popular, que faz do espaço cultural o eixo desde o qual encontrar dimensões inéditas do conflito e vislumbrar novos objetos a pesquisar. (Martín-Barbero, 2004, p. 110).

Falar dos murais compostos por LB<sup>10</sup>, na Bahia é, também, tratar de algumas formas de deslocamento, viagem ou migração. Os termos se encaixam perfeitamente ao primeiro exercício de olhar: são painéis que retratam movimento, passagens, elementos que passeiam por outras culturas, tempos/lugares e ali são representados em retrato plural: de culturas e diversidade, utilizando, para tanto, a arte da azulejaria.

Para abrir o veio de leitura que aqui me proponho, cito a reflexão de Piero Manzoni, artista italiano que, em 1960, ao tratar das novas condições, problemáticas e dimensões que envolviam o mundo das artes, à época, diz-nos que “um quadro só vale na medida em que é, ser total; não precisa dizer nada; apenas ser” (2006, p. 50-2).

A afirmativa de Manzoni me faz pensar que o muralismo de Lênio, antes de qualquer tentativa de interpretação/leitura da obra em si, é pleno de significações em sua totalidade e existência. Comunica não somente o que a recepção é capaz de ver/ler/fruir, mas o que talvez tenha se perdido no tempo da composição dos mesmos – na poética que envolve o instante da criação.

---

<sup>10</sup> Lênio Braga nasceu em 1931, na cidade de Ribeirão Claro, no Paraná, e faleceu no Rio de Janeiro, em março de 1973.

Sendo assim, o conjunto formado pelas três obras, aqui aludidas contam, cantam e mostram *flashes* de falas, crenças, ritos, mitos, histórias, lendas etc. que os povos da Bahia viveram, escutaram, leram e/ou imaginaram.

O muralismo que LB realizou na Bahia, traz diferentes modos de comunicar ecos e imagens de cultura, aos olhos de cada observador. Seus murais apresentam histórias recentes e ancestrais, não apenas locais, que tecem relações com a Literatura de Cordel e com outras séries culturais. O conjunto de imagens, dado a um público específico – o viajante –, retrata os povos do Nordeste brasileiro, passa pelos veios imaginários que circulavam, à época, e ao qual Lênio teve contato quando no Estado baiano residiu, por volta 1950-60.

O enfoque principal, aqui, recai sobre o registro de vozes e visualidades migrantes que se flagram pelas imagens pintadas nos murais de Feira de Santana, Jequié e Itabuna, cidades do interior da Bahia<sup>11</sup>, fato que ressalta uma curiosa capacidade (deliberada ou não) do artista: captar, fugidamente, mais do que simples *flashes* de realidade e, sim, signos que migram por culturas diversas, sem se fixar por completo. Vão da voz para outras artes, continuamente e retornam (talvez) à oralidade, por meio de cada fruidor/viajante que pelos murais passam.

Observar o muralismo que aqui trago a estudo me permitiu pensar sobre uma forma de registro ou “arquivo” artístico alternativo de matérias que pouco ou nunca podem contar com ações de salvaguarda. Refiro-me a ecos de vozes migrantes, que não se fixam a um único tipo de cultura, somente e, que, nestes murais, encontram ao menos um meio de passagem e representação. Cria-se, então, um veículo de oralidades que vai da imagem para a recepção, em uma primeira possibilidade de passagem.

#### a) LB: “cavalheiro andante” de culturas

Ver é ouvir. (Padre Antônio Vieira).

Para quem sabe ouvir vendo. (Amalio Pinheiro, 1994, p. 30).

---

<sup>11</sup> O mural de Feira de Santana será abordado prioritariamente nesta leitura.

“Mosaico migrante” formado por múltiplas interferências” (BRANCO, Amálio Pinheiro, 1994, p. 13)<sup>12</sup>, assim se mostra, em linhas gerais, as três obras de Lênio Bahia da Bahia – mosaico múltiplo-movente.

Para entender a idéia de mosaico que aqui esboço, há que se começar a tratar de temporalidades. Sendo assim, o painel sobre a feira, contraria a idéia retilínea de tempo e acontecimento sequenciado. E o pensamento que passa e fixa pelo mural é, antes, circular, corrobora para a criação desse tempo que se desdobra em muitos: é um sem “começo-meio-fim”, dando lugar a um “tudo-ao-mesmo-tempo”, um mergulho temporal que perpassa vários momentos – históricos, imaginados ou ficcionados.

E a voz que foi tempo vivo no momento dos acontecimentos retratados por LB, retorna ao corpo vivo no tempo da fruição, para continuar suas viagens em outros corpos, mídias e memórias.

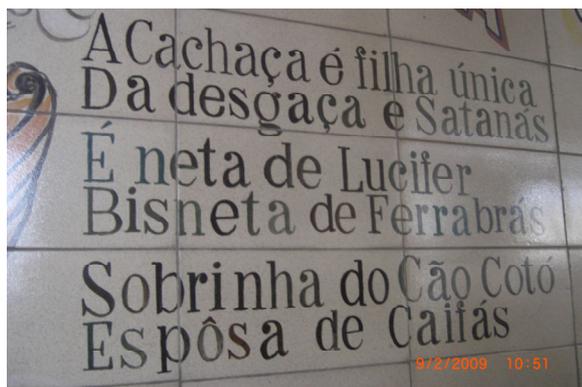
Sob uma ótica mais detida, vê-se diversos caminhos entre cada parte do mosaico, partes distintas, distantes entre si e às vezes contrárias, de elementos provindos de várias culturas, tempos e espaços. A inclusão e presença de tantas partes no mosaico/painel aparentemente dá a sensação de estar diante de uma única e grande imagem ou “narrativa visual”, quando o que há e chama atenção são os veios que se abrem entre um desenho e outro ou entre os possíveis blocos reunidos em torno de um tema/assunto. Esses veios podem dizer muito sobre o pensamento de quem montou o mosaico e revelar (mesmo em parte) do que é composto, isto é, de que “matéria” se constituem esses veios.

Os caminhos ou veios podem apontar para o modo como LB lia essas culturas circulando pela cidade, seu modo próprio – mestiço/movente – de entrever elementos culturais e apontar sutilmente seus pontos de avizinhamento com outros dados de cultura, próximos ou distantes.

Ao tempo em que faz o registro de propagandas referentes a bebidas alcoólicas, cita uma estrofe de cordel sobre a cachaça:

---

<sup>12</sup> Essa linha de pensamento sobre mestiçagem cultural começou a ser seguida, na tese, a partir de sugestões do professor Amálio Pinheiro, quando da realização do exame de qualificação – 2008.2.



13

Além de ativar planos de realidade diferentes, do real ao simbólico, é como se LB estivesse fazendo dois apelos ao mesmo tempo: um que se liga ao consumo e outro à consciência sobre o consumo e suas conseqüências, quando se tratar de excessos.

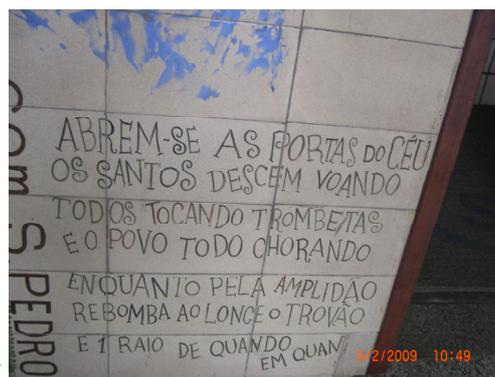
Pela estrofe acima se percebe a própria consciência das gentes do sertão, ao entender que a bebida é algo negativo desde o seu princípio, com ligações demoníacas que podem remeter à alquimia medieval: um misto de ciência e bruxaria.

Os apelos que se sobressaem, de modo discreto, da linguagem verbo/visual empregada no mural, mostram os caminhos que LB vai percorrendo com vistas a formar seu mosaico, que são, ainda, a matéria que constrói as junções do mesmo.

Outro exemplo se mostra através da figura multidimensional do Conselheiro:



14



15

<sup>13</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>14</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>15</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

Ao redor dela aparecem inscrições e imagens ligadas aos âmbitos céu e terra: anjo com trombeta, a homenagem referência a Raimundo de Oliveira (artista Feirense), imagem e estrofe do cordel DEBATE DE LAMPIÃO COM SÃO PEDRO e outras imagens e inscrições sobre o fim do mundo, uma das temáticas mais conhecidas entre as Prédicas do Conselheiro.



16



17

Em torno destas imagens reunidas, o tema que versa sobre a ligação entre céu e terra pode revelar que ambos figuram em um mesmo plano, pelo menos no imaginário que circulou ao redor do Conselheiro e que de algum modo ainda se faz presente, hoje, em meio às crenças sertanejas.

Além da sutileza da junção temática e visual em volta da figura que (re)apresenta Antônio Conselheiro, o artista conseguiu mostrar também por meio de textura e relevo, um pouco do movimento que caracteriza a pessoa/personagem que se tornou principal no episódio que veio a se chamar Guerra de Canudos.

Ao fazer essa alusão, a partir da figura do Conselheiro, LB mostra uma realidade com grande poder de movimento, capaz de explicar o crescimento e movência de histórias que se dividem entre real e ficcional e que são contadas com paixão e crença em sua veracidade palpável-material, como é o caso do lobisomem e de algumas lendas que também figuram neste painel, como o curupira (*vide* anexo).

Além de estar imiscuída na maioria das vidas e historias sertanejas, como aludiu LB em suas imagens, esta revelação ‘céu e terra’, presença orgânica na cultura, mostra uma outra lógica: a que não separa os dois planos e, sim, mantêm juntos e ainda envolvidos na vida cotidiana. A relação de proximidade entre céu e terra também

<sup>16</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>17</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

pode ser traduzida como um poder mágico ou encantatório que não se esclarece entre celestial e terreno, somente no misto dos dois e na vivência cultural de práticas que movimentam essa via de mão dupla.

E essa partícula do mosaico (céu-terra) não inviabiliza outras configurações também moventes como a inclusão e participação efetiva de uma mesma pessoa em diferentes modos culturais, como as crenças africanas e cristãs, que se excluem e se tocam em alguns pontos.

Sobre esses contrários que se encontram nos territórios culturais da América Latina nos fala Amálio Pinheiro e também Paul Zumthor, ao apontarem para práticas que se sustentam no corpo, na voz e na memória, mas que sofreram e ainda sofrem incontáveis ataques e apagamentos, uma vez que se formulam sempre em oposição aos ritos consagrados e aceitos pela lógica ocidental centralizante e sobretudo que se quer uma, sem ameaças ou ecos contrários à ordem secularmente imposta e que chegou a América Latina com o firme propósito de domar (= castrar e calar) os “espíritos selvagens”. Como o intento não foi possível de se concretizar em totalidade, ainda hoje, se “vê” irrupções de voz pelos corpos, mídias e pensamentos possíveis, mesmo que ofuscadas por *personas*, histórias ou culturas em constante movimento de aproximação – negação – conhecimento = contato.

E LB, ao dar lugar (em arte, ou seja, em registro e arquivo alternativos) às culturas orais que aparecem como ponta de *icibergs* em meio à figuras do Conselheiro, faz menção, indireta e talvez inconsciente, a tantos povos e crenças arreadas, diferentes dos códigos religiosos, institucionais e que subsistem (mesmo que precariamente) em suas viagens de um corpo a outro, de uma memória a outra, de um tempo/espço a outro.

Para além de qualquer dualidade ou oposições entre cultural e social, tradição oral, escrita ou imagética, os murais de LB estabelecem um plano que apresenta tudo ao mesmo tempo: menos com vista a uma espécie de nivelamento de diferenças, ao contrário e mais por conta de se apresentar uma faceta inerente às culturas mestiças, que é de tecer relações e conexões sem que, para isso, seja preciso que aconteçam irreparáveis apagamentos.

E tal faceta se apresenta tanto pela profusão de gentes/corpos, culturas e imagens por meio da atualização da arte que se faz com azulejos (da arte mural exclusivamente pictórica para o muralismo narrativo confluindo imagens, outras mídias e inscrições), bem como pela diversidade estrutural, técnica e temática utilizada nos três painéis: teceduras provindas de repertórios e idiossincrasias <ideologias e projetos políticos/culturais> e que enlaçam figuras pertencentes a contextos separados espaço/temporalmente; escolha das cerâmicas que iriam servir de “tela” para as pinturas muralistas (cacos, pastilhas e a cerâmica 30x20); tipos de desenho; recursos auxiliares como tintas, pincéis, diluidores, pigmentos, fornos etc., até chegar à escolha de temas, imagens e narrativas para ilustrar cada mural.

## b) Da Literatura de Cordel para o azulejo

Um dos textos de voz migrante dos mais fortes e ao qual Lênio Braga lançou mão e registrou em suas imagens, foi a Literatura de Cordel, arte por si só que se faz de (e leva adiante) outros discursos e muito do que estes implicam.

Das alusões ou reproduções dos desenhos de capa dos folhetos que, à época, circulavam pela Bahia, é possível perceber o movimento de uma poética, a verbo-visual: ‘verbo’ porque a voz perfaz um quase infinito caminho (da boca ao ouvido, à memória, à lembrança, ao imaginário, escritos, desenhos, pinturas, filmes, mídias etc.), de idas e vindas que passam pelo aparelho fonador (indo ou voltando da lembrança e/ou da memória) e, muitas vezes mais, percorrem outros ou os mesmos caminhos; e ‘visual’ porque as imagens já são, por sua vez, registros de voz, ‘arquivos’ do oral.

Tais características não são específicas apenas à obra aqui apresentada. A mobilidade de um texto oral ultrapassa qualquer suporte que, de algum modo, sirva ao propósito de registrar/representar a matéria oral. Jerusa Pires Ferreira, em “Matrizes impressas do oral” (1998), faz refletir sobre o assunto, ao estudar o fluxo contínuo do oral ao escrito e *vice-versa*.

Talvez não houvesse diferença se o objeto em análise fosse um afresco, um entalhe, uma estamparia: todos registros (digamos alternativos) de micro-histórias migrantes,

ancestrais e que encontram ecos diferentes a cada espectador. No mural de Feira de Santana há imagens de donzelas guerreiras (figuras 1 e 2), as quais trago aqui em cotejo com outra fonte visual, como a pintura de Domênico Failutti (figura 3):



18



19



20

(figura 3)

As duas heroínas aqui em alusão remetem: primeiro, à história ancestral, mundialmente conhecida, da jovem que se faz passar por homem para lutar em defesa de sua pátria (são exemplos Joana D’Arc e Mulan); e, segundo, ao que indicam os detalhes da figura, baseada na versão local do mito – à heroína Maria Quitéria<sup>21</sup>. Nota-se, aqui, uma espécie de deslocamento de um texto ancestral que encontrou registro em incontáveis mídias/suportes – do cinema à filatelia, para citar apenas dois exemplos.

Diante do fato de não se ter notícias da existência de documentos que possam estar ligados ao processo de gestação da obra de Lênio, a própria impossibilidade de dados é capaz de suscitar hipóteses com vistas ao entendimento mais alargado deste conjunto de obras. Por isso, ante as duas imagens que aparecem no mural feirense e que fazem menção ao tão ancestral episódio das donzelas guerreiras, que atravessou séculos como um misto de história/mito e que representa a bravura das mulheres, um questionamento pode ser formulado: qual voz ou visualidade migratória se pode

<sup>18</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009.

<sup>19</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009.

<sup>20</sup> Foto do quadro de: Domênico Failutti, 1920. Esta talvez seja a iconografia mais conhecida de Maria Quitéria. O quadro que foi presenteado pela Câmara Municipal de Cachoeira-BA e integra atualmente o acervo do Museu Paulista ou Museu do Ipiranga, em São Paulo.

<sup>21</sup> Maria Quitéria de Jesus nasceu em Feira de Santana (provavelmente em 1792 e faleceu em 1853). Lutou na Guerra pela Independência da Bahia (1821-1823).

flagrar a partir destas duas imagens tão distantes, espaço-temporalmente, e que foram aproximadas por meio da obra de Lênio?

Penso que a temática da coragem feminina pode estar ali representada, em virtude da forte presença desse viés do universo feminino, que foi e ainda é contado/cantado pela nossa Literatura de Cordel, para citar apenas um exemplo de suporte que ainda hoje registra história tão antiga. O mesmo tema singularizou historicamente figuras como Maria Bonita (companheira do cangaceiro Lampião), a ex-escrava Francisca da Silva, mais conhecida como Chica da Silva e, especialmente, Maria Quitéria.

Por meio das palavras de Gruzinski e de Martín-Barbero, na abertura deste trabalho, outro viés interpretativo se mostra: o que aponta fortes mecanismos de manutenção de ideologias centralizadoras, presentes nas imagens ligadas ao passado e aqui referidas. Porém, vê-se que a obra de LB atualiza o dado ancestral, ao aproximá-lo mais da figura local, de Maria Quitéria.

O cavaleiro à moda medieval, cantado em prosa, rima e verso, em cordéis que se ocuparam de narrativas como a das batalhas de Carlos Magno e dos Doze pares de França, aparece pintado no mural com riqueza de detalhes. É outro deslocamento espaço-temporal que encontra eco na arte de Lênio Braga, uma vez que dialoga, de algum modo, com a bravura dos sertanejos (SILVA, Andréa, 2007<sup>22</sup>).

Uma pergunta toma corpo, aqui: entre vozes e imagens, por que Lênio Braga escolheu representar signos ligados a tempos tão díspares (antigos e recentes ao mesmo tempo, tendo em conta o seu tempo presente) para colocá-los todos no mural feirense? Por que propor/compor tal deslocamento de elementos culturais aparentemente tão díspares e distantes, espaço e culturalmente falando?

Em leitura panorâmica do mural, a temática do imaginário sertanejo aparece como centro de abordagem para onde convergem quase todos os desenhos ali postos – do bestiário as crenças cristão-religiosas ou mítico-pagãs, em alusão a figuras emblemáticas para o universo sertanejo, como Lampião e Antônio Conselheiro. Em resposta ao questionamento levantado, a Literatura de Cordel se apresenta como

---

<sup>22</sup> No texto citado (e aqui na tese, mais adiante), trato mais especificamente sobre a imagem do cavaleiro no mural Feirense.

uma espécie de eixo ou porta por onde Lênio deixa passar suas escolhas imagéticas, talvez com o intuito de compor seu quebra-cabeça feito de azulejos.

Uma das fortes impressões que tenho diante do mural feirense é a de que o artista tentou montar uma espécie de perspectiva em ordem tanto crescente quanto decrescente, a depender do foco de cada olhar/leitura. É como se o grande retângulo formado pelos quatro contornos da parede principal do painel formassem um tipo de representação da peculiar cidade de Feira de Santana, única/singular, dada sua incomensurável popularidade e importância (geográfica, sócio-cultural e politicamente), não só para o Estado da Bahia, mas para todo o Nordeste brasileiro.

Em escala menor e ainda por este ângulo de visão, outro contorno pode ser imaginariamente traçado, como a formar uma representação da feira de rua que se tornou conhecida para além dos limites da cidade. Dentro dos espaços da feira se encontram dispostos, em blocos talvez temáticos, os desenhos que compõem o conjunto da obra. Enfatizo que o tipo de leitura que se escolhe fazer do painel pode ser capaz de modificar os modos de significação de cada elemento visual ali posto.

Outra resposta plausível ao questionamento toma forma, a que aponta, talvez, a um dos motivos que levaram o artista a escolher os elementos visuais a usar na confecção da obra: a necessidade de (re)construir visualmente a feira de rua (hoje já extinta) e de mostrá-la verdadeira, típica, retratando o que era comum de se ver, ouvir, sentir, cheirar, tocar, imaginar, sonhar etc., em meio à própria feira.

E este trabalho de (re)constituição artística foi feito por Lênio a partir de um outro veículo que, ao seu modo também reconstruía a feira através de versos e palavras poéticas – o cordel. Com a distância espaço-temporal que nos separa da época em que o mural foi construído, há que se pensar que a Literatura de Cordel, na gesta da obra, tanto foi instrumento de base, como também aliada.

Em se tratando de níveis de migração, os murais de Lênio, sobretudo o de Feira de Santana, revelam um câmbio entre elementos do mundo factual em relação ao mundo imaginário. Apresenta, em um mesmo plano, sem hierarquias aparentes,

tempos, imagens, objetos de culturas diversas. Aqui, nota-se a presença de algumas séries culturais, como a propaganda e a religiosidade, entre outras<sup>23</sup>.

Portanto, migração é o que há em cada imagem, pintada em registro dos incontáveis deslocamentos culturais que Lênio Braga escolheu para compor suas obras, como um “arquivo público” (no entendimento mais literal do termo) aberto aos movimentos de leitura que hoje cabem à recepção dos painéis. Recepção, por sua vez, também formada por levadas móveis, por espectadores andarilhos dos sertões, de estação em estação, e que também são capazes de viajar, simbolicamente, pelos murais.

Há, nos painéis, elementos aparentemente díspares. Já quando vistos e postos em conjunto, são como que um retrato cultural que remete aos diversos tipos de cultura e aos seus próprios elementos constitutivos, desiguais, singulares, filtrados e traduzidos. Compõem um espaço de diálogo interessante e muito bem articulado entre os participantes das comunidades ali retratadas. Amálio Pinheiro Branco (2004), em um texto intitulado “Por entre Mídias e Artes, a Cultura”, faz refletir sobre essa capacidade tradutória de alguns textos da cultura, ao dizer que:

Inaugura-se, assim, um outro tipo de tradição que risonhamente digere o passado, ao mesmo tempo em que engasta as mais variadas linguagens do enorme arquivo da cultura nativa nos procedimentos construtivos provenientes do jornal, das artes visuais etc, sempre privilegiando associações descontinuamente intercomplementares, combinações entre séries próximas e distantes (Tynianov), que deixam à mostra, para quem sabe ver, a treliça das operações tradutórias postas em ação.

Hoje, no tempo da recepção, sem poder contar com todos os indícios reveladores do processo de criação, soterrados quase completamente pelo passar dos anos, vê-se, em cada imagem, as peças de um mosaico que remete a incontáveis repertórios: sociais, naturais, míticos, artísticos, históricos etc., pessoais e alheios, postos em ativação constante no momento em que cada novo viajante passa diante dos três murais.

---

<sup>23</sup> Estes e outros pontos relevantes serão estudados, um pouco mais a fundo, ao longo da tese.

É esse “arquivo”, de algum modo público, em que se constitui a arte de LB e que nos coloca diante de uma espécie de movimento: aquele que apresenta diversas formas de comunicação em diálogo e migração constante – do momento em que cada elemento dos murais passou pelo crivo de escolhas do artista, ao instante (impreciso) de passagem para a recepção, que será possível enquanto os murais existirem (em sua atual materialidade ou em outras).

O movimento descrito, aqui, possibilitado pela arte em geral e pela maioria dos objetos culturais, torna-se como que invisível ao olhar desavisado, influenciado (quem sabe cegamente) pelo pensamento racionalista/objetivo e que, quase sempre, faz questão de seguir apenas por caminhos retos. Neste meu modo de ver/ler/mediar a obra em análise, uma espécie de rede, talvez resida uma ‘chave’ adequada para flagrar tal movimento – o da voz em passeio migrante pela imagem.

- **Corpos insurgentes**

“Pouco em equilíbrio, e também raramente em desequilíbrio, sempre desviado do lugar, errante, sem moradia fixa.”  
(SERRES, Michel, p. 20).

“No sertão Lucas foi muitos. Era legião”.  
“Lucas vivo foi um, morto tornou-se muitos.”  
(SODRÉ, Muniz, 1991, p. 14-5).

Partindo das assertivas (epígrafes acima) que Muniz Sodré registra partir de Antão, personagem de seu livro, faz-se importante citar o registro de Antonieta Antonacci que muito bem aponta para a situação de Lucas, depois de morto, a partir do imaginário local. No artigo intitulado “Culturas da voz e circuitos África/Brasil/África” Antonacci faz uma leitura que decifra a figura de Lucas representada em meio ao mural feirense pintado por LB. Trata-se da figura que aparece ao lado da inscrição “O bicho que está aparecendo em Feira de Santana” (2004, p. 07):

Como instrumento de seu ofício de ferreiro nas mãos, no polêmico jogo revela/esconde, Lucas de Feira foi representado em corpo de animal híbrido: rabo de escorpião (que espreita e surpreende o inimigo em tocaia/de improviso), corpo de serpente (que sobrevive em diferentes terrenos), cabeça de arara ou papagaio (aves falantes que memorizam e repetem palavras, interrogam e estimulam conversações). Para além de seu aspecto físico, importa pensar nas simbologias transmitidas através de seu corpo, acompanhando zonas claras e escuras da imagem onde, na contraposição de corpo negro, ganham destaque os sombreados esfumados de quem, tomando a palavra, forja o fogo da inconformidade de quem luta pela preservação de transparentes asas de liberdade.

É o que se vê nas imagens abaixo:



24

---

<sup>24</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.



25

Na primeira imagem, vale chamar atenção para o fato da imagem do bicho (ou de Lucas, na opinião de Antonieta Antonacci) ser uma representação feita a partir de xilogravura que foi capa de um cordel – fato recorrente neste mural.

Ainda sobre o bicho, é interessante observar a abrangência da “história do bicho” a partir da citação abaixo, na fala do feirense Alberto Peixoto (cf. documento eletrônico, 2008):

Uma das histórias que mais me chama atenção, neste painel, é a do “Bicho que está aparecendo em Feira de Santana”. Refere-se à conhecida história do Bicho do Tomba, lenda que de certa forma eu ajudei a construir com todos os pré-adolescentes do meu bairro, que saíam em busca do referido “monstro”, mesmo estando todos nós tremendo de medo dos pés a cabeça. Foi muito engraçado!

Então, têm-se aqui no mínimo, três planos da “história do bicho de Feira”: o que figura na história que gerou o cordel citado por LB, o que envolve a associação de Lucas da Feira ao bicho (na perspectiva de Antonacci) e a que Alberto Peixoto registrou em seu texto sobre o mural feirense. Vê-se por cada plano a força da oralidade em sua passagem pela imagem.

A presença da figura do “bicho que está aparecendo em Feira de Santana”, no mural, abre uma lacuna de representação interessante – a que trata dos corpos rebeldes ou

<sup>25</sup> Foto digitalizada da **Revista Léguas & Meia** *op. cit.*

insurgentes, de pessoas, animais ou seres imaginários (bestiário) que tiveram a vida ou algum tipo de comportamento e/ou pensamento diferentes ou contrários a alguma ordem estabelecida<sup>26</sup>.

A sereia, o circo, as mulheres semi-nuas, o bicho, as figuras de tradição oral como o curupira e o saci, Lampião, o cego que pelega-trova-versa, as donzelas-guerreiras, a Princesa Isabel, o boi mandingueiro, a mulher alada, presenças que subvertem ora as regras e/ou o corpo sócio-cultural, ora as regras biológico-corporais (cf. imagens em anexo). Estas são figuras que dão exemplos do que se aponta aqui como insurgência.

O vaqueiro, dentro do que se denominou de “a civilização do couro” nos sertões, pode ser citado aqui como uma *persona* forte, destemida, um misto de mistério e que sustenta muito bem a alcunha de insurgente no sentido de dar vassão ao fato (ou lenda) de ter o “corpo fechado”, um certo tipo de proteção necessária ao tipo de atividade profissional que exercem. É o que conta a história de que é comum beberem cachaça para cortar veneno de cobra, de preferência aguardentes que contém cobras em seus frascos.

A sereia ou Iara figura que aparece tanto nos murais quanto nas demais obras de Lênio mostra seu traço de rebeldia atrelado ao próprio corpo que, com encanto e beleza, atrai pelo olho e pelo ouvido, os homens que trabalham pelos mares e rios, induzindo e seduzindo a outra transgressão, ou seja, ao abandono da ordem ou curso “natural” da vida, sob a promessa de uma vida submersa.

Com vistas a empreender uma leitura para além do elemento visual construído por LB e ao mesmo tempo entender que tipo de imagética nos é dada à vista, sigo algumas pistas reflexivas apontadas pelos estudos de Jean-Claud Schmitt. Em **O Corpo das imagens** (2007, p. 27) Schmitt nos diz que “as imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”.

Com isso, vê-se que o material visual exposto pelos murais não somente representam imediatamente corpos culturais (palpáveis ou não) aos quais o artista quis fazer menção. Lênio nos dá a ver (e aos passantes-viajantes) uma materialidade

---

<sup>26</sup> Essa linha de pensamento sobre corpos insurgentes começou a ser seguida, na tese, a partir de sugestões da professora Antonieta Antonacci, quando da realização do exame de qualificação – 2008.2.

(outra) aproximada do que se via ou se imaginava em termos de cultura – imaginário – memória e, assim, constrói uma outra dimensão ou visualidade para o vasto universo do que se vê, imagina ou se constrói na vida, não apenas nos sertões brasileiros.

“Dionísio é o Deus das margens, das bordas; faz tudo ao contrário. É o teatro, o delírio romanesco. É preciso recorrer a Dionísio para enfrentar a ordem através da embriagues. Encarna a figura do ‘outro’ por não estar no centro do Panteão”. (J.P.F. – anotações em aula, 2005.2).

Ao citar Dionísio, aqui, Jerusa chama atenção para a necessidade de se precisar a noção de alteridade, ou seja, explicitar de que ‘outro’ se está falando ou querendo falar. Nesse estudo e em relação ao meu olhar o outro de quem falo é não só LB, mas e, também, as pessoas que deram ânima a sua obra. “Outro” a quem Lênio representou e, neste registro, tento “não dar voz, mas trazer a voz” (J.P.F., *idem*).

E pra falar em alteridade, da relação entre Lênio e seus “outros”, suas matrizes ou “modelos” humanos, há que se falar do nível de envolvimento do artista primeiramente com as diversas cidades da Bahia por onde passou e, depois, com a dimensão poética vocal-imagética, que além de conter o *design* das gentes, da feira e do sertão, é lugar de trocas afetivas, encontro de pulsões comunicativas.

Cabe diferenciar, aqui, voz e palavra para entender poética e poesia oral (ZUMTHOR, Paul. EM: **Introdução à poesia oral**, p. 12-17). Paul Zumthor chama de “*palavra* a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz”. (p.13). Já sobre voz, Zumthor diz que:

“voz é querer dizer e vontade de existência lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessaram e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis. Anterior a toda diferenciação, indizibilidade apta a se revestir de linguagem, a voz é uma *coisa* descrevem-se nuas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico.” (grifo do autor – p. 12). (...) “A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som.” (p. 12). (...) “Qualquer que seja o poder expressivo e simbólico do olhar, o registro do visível é desprovido desta espessura concreta da voz, da taticidade do corpo, da urgência do respiro. Falta-

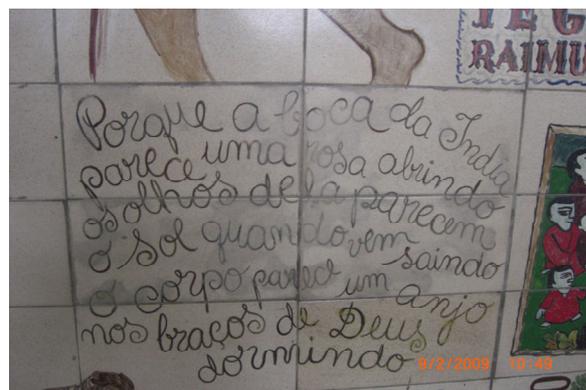
lhe esta capacidade da palavra de, sem cessar, relançar o jogo do desejo por um objeto ausente, e presente no entanto no som das palavras.” (p. 12-13).

Lucrecia Ferrara no livro **Ver a cidade** trata de um assunto interessante acerca da percepção urbana como prática cultural. A idéia de uso urbano (1998, p. 03) faz refletir sobre o uso ou atualização da tradição da azulejaria aqui no Brasil, em especial no tocante ao trabalho de LB na Bahia. Leio por seus murais (confeccionados com base em três materiais diferentes e comuns à arte-mural) um modo de narrativa imagética – a que se conta por meio de desenhos, imagens, inscrições e a que se (retro)alimenta outras práticas culturais não só de tradição oral, como o cinema e a propaganda.

Com base nas figuras femininas da mulher pecadora, da que aparece figurando pelas propagandas de bebidas, nas índias (Iracema e Neco) nota-se uma semelhança grande com a atriz famosa do cinema norte-americano – Rita Hayworth:



27



28

<sup>27</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>28</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.



29



30

Tal proximidade estética entre as imagens revela uma espécie de circularidade entre códigos comunicacionais diferentes, movimento de migração cultural que é comum acontecer pelas diversas formas de expressão artística, o que revela como era comum (e ainda é hoje) os modos de contato e entrelace entre artes diversas. É como se a atriz “emprestasse” suas feições – espécie de *design* padrão, para a construção de retratos femininos tendo como suporte os objetos da cultura.

Nota-se que a presença da musa do cinema estrangeiro na maioria das figuras femininas do mural de Feira como que borda um sonho em imagem: é como se Lênio estivesse registrando o sonho da semelhança, do desejo de espelhamento que a musa inspira não só nas mulheres, mas também na ala masculina que freqüentava os cinemas da época, como uma miragem, ou seja, a personificação fugaz do semblante admirado se fazendo presente nos imaginários dos povos sertanejos.

Os traços da atriz, marcantes e únicos, são como que bordados sobre o corpo das sertanejas e índias apresentadas no painel. E a boca é onde reside ainda mais essa presença, uma vez que se associa às formas despidas das mulheres pintadas por Lênio, a formar um conjunto capaz de ilustrar as propagandas de bebidas e, ainda, passar uma idéia de liberalidade, de pecado e volúpia.

---

<sup>29</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>30</sup> Imagem disponibilizada na WEB.



31



32



33



34

Sendo assim, as feições da atriz “funcionou”, à época, como uma espécie de matriz cultural/imagética migrante para inúmeras artes, como os cartazes (de diversos âmbitos da propaganda) e as ilustrações das capas da Literatura de Cordel. Pode ser também por meio da proximidade com o cordel que LB veio a fazer uso dessa “matriz visual feminina”.

Em outra instância, os filmes que eram exibidos por algumas cidades que possuíam *cines*, assim como outros construtos culturais, ofereciam aos artistas ou a qualquer pessoa mais atenta, elementos básicos que eram capazes de migrar de modo (re)significado para segmentos de arte e cultura.

Um exemplo de mobilidade ou movimento migratório artístico-cultural – da literatura à arte – pode ser flagrado no mural, ao observar a figura de Antônio Conselheiro:

<sup>31</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>32</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>33</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>34</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.



As vestes em tom de azul forte condizem com a descrição que aparece registrada em **Os sertões** por Euclides da Cunha (2003, p. 360), quando da exumação de seu cadáver e, antes, ao tratar do Conselheiro como um “documento vivo de atavismo” (p. 96, 103, 105, 107).

Por esses indícios de migração da voz que conta e descreve a figura ímpar do Conselheiro pelas páginas escritas por Euclides da Cunha: antes, em passeio pelo imaginário sertanejo, calcadas na tradição “da boca ao ouvido” e, depois, em passagem pelas artes plásticas e pelo cinema, entre outras mídias e/ou outros suportes – as histórias seguem viagem ao longo dos tempos/espacos e recebem o registro de Lênio Braga em seu mural feirense.

Não se pode dizer ao certo e com total certeza, que LB tenha composto o desenho do Conselheiro tomando por base as palavras descritivas de Euclides da Cunha. É mais provável crer na imagem corrente – de imaginário em imaginário que circulava, à época do artista, pelos sertões baianos. É o que se nota por meio das palavras do próprio Euclides, quem sabe também já baseadas no fluxo de voz/memória e versão que serve de estrada à voz (p. 105): “a imaginação popular, como se vê, começava a romancear-lhe a vida como um traço vigoroso de originalidade trágica.”

---

<sup>35</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

Há que se considerar, também, a possibilidade de que LB tenha realizado seu desenho do Conselheiro com base na versão corrente pela feira da cidade – *lócus* profícuo ao correr das histórias de tradição oral, quem sabe já atualizadas pela cultura do cordel, à época.

Chamam atenção no desenho de LB para o Conselheiro os detalhes em alto e baixo relevos. São medalhas, amuletos ou outros penduricalhos, circundados por uma representação plástica das dobras e movimentos da túnica azul que usava Antônio diuturnamente, ao que parece.

Tais detalhes se somam para melhor caracterizar a figura do profeta sertanejo que nos dá a impressão de continuar em uma espécie de movimento no mural, haja vista o retrato multidimensional que conta em parte um pouco da lendária figura: misto de pregador irrequieto, agora em movimento do mural a outras viagens pela tradição oral.

Euclides da Cunha também faz registro das medalhas, rosários, verônicas, cruzes, figas, dentes de animais, bentinhos etc. usados pelas mulheres sobre o peito e os “únicos atavios” bem vistos pelo beato (2003, p. 124). Tal registro corresponde com o desenho de LB e, além disso, conta a história (barroca por conta da profusão) dos enfeites/pendentes (sacros ou não) usados pelas gentes sertanejas.

- Ler a imagem

Ao longo dos tempos e espaços, a “leitura” foi se sofisticando (ou o nosso olhar!) e cada “leitor” (quer seja um fruidor e/ou ouvinte) foi escolhendo os “óculos” aos quais tivessem melhor adaptação. Não é diferente, hoje, diante de tantas tecnologias (novas, velhas, ultrapassadas ou avançadas no tempo), o que importa perceber é que se lê hoje de uma maneira diferente, de modo que os recursos existentes e ao dispor das leituras são usados não de forma isolada, mas em ativo estado de confluência.

Sem me afastar dos campos da comunicação e da literatura e compor, primeiramente um relato de olhar ou um estudo que é capaz de ser feito através da observação e

depois partindo para a soma de teorias com dados acessórios sobre o artista e as obras aludidas, mostro, aqui, um percurso parecido com o que se faz em uma exposição: a entrada, a permanência e a saída. Há que se levar em consideração que as obras de LB são públicas, uma vez que estão instaladas em locais de grande circulação de pessoas – em estações destinadas a trânsito, embarque e desembarque, de viagens rodoviárias.

Nota-se que a noção de passagem ou passeio que o público da obra, na Bahia, exerce diante dos murais não é diferente do que aconteceria se mudasse o lugar em que estão dispostas e se tratasse de uma galeria de arte. O que talvez mude é o modo de ler que se pode exercitar diante dos murais: é como se as obras expostas nas rodoviárias quisessem fazer parte do percurso de viagem de cada observador viajante, como a instaurar um novo lugar de viagem dentro daquele espaço aparentemente fixo que são as paredes em que Lênio assentou cada mural.

Longe de ser esta uma tese historiográfica ou sobre arte (especificamente) é como fruidora ou observadora dos murais – objetos de cultura – que leio as obras, pelo viés que entrevejo em meu passeio fugaz da voz pela imagem.

Tenho em mente, de modo claro, que as imagens criadas ou reproduzidas por Lênio (levando em conta as capas dos cordéis e propagandas que aparecem no mural feirense) são resultado de seu filtro de olhar, de suas leituras em relação à realidade cultural em que esteve inserido, resultou nos painéis singulares, exemplo cabal de tradução imagética de elementos culturais os mais diversos.

Sendo assim e de modo não diferente do que acontece com textos escritos ou outros tipos de comunicação (artística ou não), há que se ter a noção de estar diante de imagens-potência, de imagens-documento, de imagens-história em registro de uma época histórica e datada da Bahia, mas não só, uma vez que estão ali representados e traduzidos elementos mais sutis da cultura, como imaginário, crenças e valores das gentes que conviveram com Lênio, foram observadas ou inspiraram o artista.

Existem textos que (d)escrivem ou refletem sobre a feira de rua que acontecia semanalmente na cidade de Feira de Santana, textos que são considerados documentos históricos importantes sobre a feira. Levando em consideração que a feira deixou de existir por volta de uma década após a construção do mural feirense,

as imagens criadas ali formam um conjunto documental importante e sintético, uma vez que conseguem (re)formar o retrato de um episódio histórico da cidade em ricos detalhes visuais. E quem aponta para esse poder e rapidez da comunicação imagética é Peter Burke, em **Testemunha ocular** (p. 101).

### a) Muralismo e cidade: “arquivos” alternativos

“la pintura mural es el arte supremo, entre otras razones, porque: És para TODOS”. (José Clemente Orozco, 1955, p. 14).

“Una pintura es un *poema* y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas estan hechos de relaciones entre palabras, sonidos o ideas. La escultura y la arquitectura son también relaciones entre formas. Esta palabra *formas* incluye color, tono, proporción, linea, etc.” (1940, p. 62-63).

As epígrafes acima dizem muito e de modo sucinto sobre a obra de Lênio na Bahia: apontam para a questão democrática, pública mesmo, da obra dada à coletividade e ao mesmo tempo resalta a proximidade de sentidos e aptidão do muralismo com o texto poético. É parte de um texto que foi solicitado para compor um folheto explicativo da obra mural de José Clemente Orozco intitulada *Dive bomber*, executada para o Museu de arte moderna de Nova York, em 1940. O texto foi intitulado de Orozco “explains” – tradução: Orozco “explica”.

A partir do que aponta a história da arte, sobretudo a que trata das obras que foram pensadas e elaboradas para dividir espaço e compor as paisagens urbanas, ou seja, a arte da pintura mural –, nota-se que as pessoas passaram a ter (livre) acesso a uma espécie de “arquivo público”.

Pela cosmopolita São Paulo não é difícil encontrar murais dispostos em fachadas, estações de ônibus, trem e metrô ou pelos muros: seja de cemitérios ou compondo a arquitetura de prédios novos ou de antigos casarios que ainda se encontram soerguidos entre os arranha-céus. São de autoria de artistas conhecidos ou não. O

mesmo se pode dizer de cidades como o Rio, Belo Horizonte, Brasília ou de Salvador, para citar alguns exemplos apenas.

A arquitetura de espaços públicos do México ganhou tons novos a partir da arte mural de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Siqueiros quando estes artistas registraram, em obras de grandes proporções, *flashes* de histórias nacionais, direcionadas à recepção dos mexicanos em geral, um passo diferenciado (e de acesso livre) em relação aos artistas que trabalham em obras que, muitas vezes, vão fazer parte de pequenas coleções particulares ou de acervos pertencentes a instituições governamentais.

No Brasil, não só nos grandes centros urbanos, a arte da pintura mural também possibilita o acesso de inúmeros públicos a histórias que fazem parte da memória coletiva, a histórias que passeiam pelo universo imaginário e, sobretudo, à “leituras” de momentos históricos brasileiros, dados à plateia receptora por intermédio de imagens, desenhos, pinturas, inscrições, autos e baixos relevos etc.

É por meio do ato interpretativo plástico de ver/ler a vida que este tipo de arte proporciona, que dá pra pensar, desde sua gênese, nas inúmeras pessoas que poderão fruir tal arte, talvez única forma de interação/contato direto com arte que possam ter/estabelecer, dadas as atuais dificuldades que o segmento artístico enfrenta para chegar a um abrangente número de pessoas, Brasil a dentro.

Respeitadas a importância histórica, a localização regional e o pouco conhecimento por parte de grandes públicos e/ou circuitos de arte brasileiros, os três painéis de LB, na Bahia, são exemplares da pintura mural brasileira. Cada um trata de uma temática diferente, mas o conjunto, em linhas gerais, conta ou lê histórias relacionadas ao Estado, quer nos âmbitos histórico ou imaginário.

A Pinacoteca do Estado, em São Paulo, ou a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, são exemplos de instituições e de “arquivos” públicos de diversas artes, seja pelo grandioso patrimônio arquitetônico sob salvaguarda constante ou seus acervos de livros, objetos, instalações, esculturas e telas artísticas.

Nos dois espaços a arte é um bem público ou uma espécie de “arquivo” acessível, relativamente pouco burocratizado, lugares em que as pessoas podem fruir, desfrutar, interagir, tocar, pesquisar, estudar, ler/ver/sentir arte e, além disso,

perceber o que está contido fugidamente em cada objeto, ou seja, perceber a arte mesma como um “arquivo” de outras artes, tempos, espaços e ânima.

Ao tratar da arte do muralismo, abre-se um parêntese para se levantar a questão da arte como um local próprio e bem materializado para comunicar outras artes ou “arquivar”, de modo dinâmico, não preso a qualquer tipo de burocracia ou quaisquer outros limites, subjetividades, modos de ver, vozes, estilos, enfim, muito ou pouco de seus compositores, apontando não só para o passado ao qual possam estar diretamente ligados, mas, e, também, para o presente e para o futuro, no tocante à estética da recepção.

As expressões artísticas impressas pelos muros das pequenas, médias ou grandes urbes, sobretudo aquelas que quase nunca contam com o amparo legal para sua realização, as chamadas pichações, grafites, grafismos, até chegar à cultura dos murais, modalidade consagrada e que ganhou *status* de grande arte, aliada à arquitetura, vale lembrar o avanço do muralismo no México, em Portugal e também no Brasil.

Vê-se que o muro, a parede, a coluna, o chão ou mesmo o teto de espaços públicos, são usados como uma espécie de tela ou quadro (sem molduras como limite), em que se aproveita cada minúsculo centímetro, em lugares pouco acessíveis ou de grande risco de acesso.

Como exemplo, observe-se o caso das chamadas pichações, que empregam técnicas e estilos em espaços quase inimagináveis, aparentemente impossíveis de chegar, muitas vezes quase que indecifráveis ao olhar do espectador desavisado e que passa, cotidianamente, por tais expressões, umas vezes ignorando a presença; outras vezes se intrigando por não entender seus códigos ou apenas não as considerando como uma forma de gramática artística que requer, no mínimo, boa vontade e observação constante para se chegar a algum entendimento ou fruição.

São esses modos de usar o espaço público humano que chamam atenção para um dado por tanto ecológico como atual: a cidade como “arquivo” de fácil e livre acesso.

Pode-se ilustrar concretamente tal realidade ao passear o olhar pela arquitetura de qualquer lugar. Ali se verá evoluções, mudanças e histórias, elementos específicos

da estética arquitetônica em diálogo com fatos políticos, religiosos ou mesmo artísticos, ou seja, plantas, traços, fachadas e linhas resguardando (e por que não dizer salvaguardando) histórias ou marcos históricos.

Paralelamente a essas idéias que vêem a cidade como um “arquivo” alternativo e ecológico, certa obsessão pelo registro vem tomando corpo no cenário atual, de mídia a mídia. E não poderia ser diferente dentro das instituições que tem por razão de ser primordial o ato de salvaguardar os bens materiais – documentais e não só – que a humanidade produziu, produz e produzirá.

É acerca de tal problemática que argumentam Fausto Colombo (em **Arquivos imperfeitos**) e também Jacques Derrida (em **Mal de arquivo**), comportamento poderoso que como que vem “roubando a cena” em relação aos movimentos de fruição aos objetos de cultura. Com isso, cada vez mais se afasta o olhar atento, a observação curiosa voltada para as culturas que nos rodeiam e que detêm um poder de comunicação que fala baixinho, mas que pode formar eco em quem interessar possa.

Em nome de uma certa democratização da cultura, a arte está na rua e agora conta, também, com os espaços virtuais/eletrônicos<sup>36</sup> para realizar suas “exposições”. Não há como negar a comodidade, forçada pela violência (gritante), de fazer quase tudo sem sair de casa, até mesmo fruir arte, de ter acesso a obras que estão materialmente instaladas pelos diversos países do mundo, exemplares raros de arte que pessoalmente não são mais possíveis de ver/tocar/interagir.

Sem negar a importância dos novos modos de acesso à arte, é premente estimular e lançar mão da leitura que se pode fazer dos objetos artísticos que estão incrustados aos desenhos das cidades: quer seja uma coluna de mármore, um vão de prédio, um corrimão de escada, uma porta entalhada, um mosaico de ladrilhos, as pedrinhas coloridas de uma calçada, o paisagismo de um jardim, o efeito das luzes ao anoitecer etc.

Importa olhar/ler cada detalhe de composição das urbes (ou rios, fazendas, florestas etc.), pois que, em suas dobras, em suas relações de claro/escuro, em seus labirintos

---

<sup>36</sup> Como é exemplo o site do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, disponível através do endereço eletrônico <http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>

de formas/tons/texturas escondem ou revelam histórias, ou melhor, micro-histórias talvez desprezíveis e/ou (potencialmente) importantes para o crescimento do estudo de acervos materiais ou imateriais da humanidade.

Está-se diante de uma realidade que ainda não encontrou a lente certa pra ser vista em completude. Tal problemática incita-nos a pensar que tudo que é dado à leitura possui sua importância, requerendo apenas um olhar mais atento.

Nota-se, por esse viés, que pode existir uma linha de leitura em todas as coisas, materiais ou imateriais, o que nos mostra que tudo interessa, mesmo o que se não vê claramente, mas existe e pode estar por detrás de uma tela, como uma inscrição, uma data, um dado qualquer com poder de mudar a configuração atual do que se convencionou a chamar de história.

Daqui é possível divisar, de modo claro, a estrutura de um “arquivo” não-convencional presente nos espaços quase invisíveis da cultura (sobretudo a arte e a comunicação, que são de interesse para este trabalho).

E para tornar a obra de Lênio cada vez mais conhecida e acessível, sobretudo seus murais, é possível pensar na construção de em uma espécie de hiperlink virtual. Um *locus* eletrônico que tenha como base e razão de ser os trabalhos do artista. Dessa forma, chega-se a um ideário capaz de estabelecer outros vínculos, tendo como ponto de partida o muralismo de LB – da realidade para outros tipos de real.

A partir da otimização virtual das imagens criadas por LB no percurso de suas obras, caminha-se rumo a um deslocamento ou decentramento de algo instalado em um espaço palpável e que pode ser “acessado” por meio dos inúmeros recursos disponíveis no universo das mídias digitais. Tem-se, com isso, um certo tipo de abertura dos “arquivos” de oralidade e cultura em que se constituem os murais em estudo.

Através da construção de um sítio na web, em que o interator/fruidor possa ter acesso, em profundidade, a outras imagens, sons, informações, documentos etc., a partir do que cada imagem de LB possa suscitar, como que se “amplificam” os “hipertextos” latentes e que foram, de algum modo, criados pelo artista quando do uso de suas habilidades, linguagens e artes.

É comum observar que um grande número de cidades, geralmente aquelas chamadas de interior, de qualquer estado brasileiro (e não deve ser muito diferentes em outros países, latino-americanos ou não), não possui instituições que tem por função guardar e salvaguardar a cultura material do lugar (incluindo aí os arquivos da cidade: municipal, de foros religiosos, entre outros), como museus, arquivos públicos ou centros de cultura.

Às vezes, nem mesmo uma biblioteca pública há. Com ou sem essas instituições, as cidades existem e em quase todas há histórias que se contam como que por si só: a fachada de uma casa antiga, o gradil de uma escadaria, o piso mosaico de uma velha calçada, uma feira livre, benzedadeiras e parteiras, enfim, seria uma lista interminável a relatar aqui e tudo isso há por cada cidade, por menor que seja em tamanho ou em importância geopolítica ou cultural.

A Bienal paulistana de arte, edição 2008<sup>37</sup>, citada pela revista da Livraria Cultura como “Bienal metalingüística”, aponta para uma realidade da arte, hoje, semelhante a qual trago aqui em reflexão: a da arte que estabelece laços e contrapontos com outros universos, principalmente aquele que é dito real/factual. E nesses laços que geram pontos de contato é que a arte, ao mesmo tempo, se faz de “arquivo”, tanto individual quanto coletivo, quer seja da própria arte, quer seja das pessoas e seus repertórios.

As idéias da curadoria, para esta edição, encontram eco em obras e instalações que desenvolvem noções conceituais profundas, ao passar pelo registro da memória pessoal e da história coletiva (arquivo e catalogação), pelas fronteiras que possam existir entre realidade e ficção, pela noção de movimento/mobilidade das pessoas com a arquitetura e com a arte, pelo fato de ter que entrar e passar pelo que está exposto – se desgastando e causando desgaste, levando algo da arte e deixando algo de si naquele espaço.

E por esse debate se fazem mais nítidas as sutilezas que residem em cada arte, que estão dadas em um plano ainda não tanto conhecido, porém em potente e móvel estado de significação, gerado a partir de cada modo de olhar.

---

<sup>37</sup> 28ª Bienal de Arte de São Paulo, sob a curadoria de Ivo Mesquita, crítico de arte.

“Jean Duvignaud, fazendo alusão a Georges Duby, informa que “a Imagem, pode-se dizer, é sempre uma projeção, não é uma propaganda no mau sentido da palavra, mas uma tentativa para fascinar, para inserir num mito – pela imagem – os espíritos que se sentem distanciados”.

Esta informação leva-me a pensar sobre o público para o qual LB destinou sua obra ou a quem o artista tinha em mente ‘fascinar’? Também fico pensando nas “propagandas” que aparecem no mural feirense: seriam propagandas/anúncios tão somente ou algo mais? Tudo leva a crer que sim. Porém, com o passar dos anos, o olhar da recepção pode agregar outros sentidos às imagens, aparentemente de divulgação ou de reclames.

Abre-se a possibilidade de ver ali, para além da menção a elementos do cotidiano da época (como remédios, bebidas e o cinema), tanto um elo temporal capaz de “prender” o tempo e o espaço à obra, quanto um meio de fascinar através da riqueza plástica, o olhar da recepção (o “outro” a quem se destina sempre uma obra) ou ainda, pode-se ver, também, uma espécie de semelhança ou avizinhamo a outras mídias, como o jornal e o cordel.

Vale lembrar que o cordel era, e é hoje em menor escala, como um tipo de jornal corrente à época, uma vez que trazia anúncios em sua contra-capas e algumas vezes no verso da própria capa. Fazia circular tanto notícias de fatos acontecidos, quanto boatos e outras histórias ficcionais ou ficcionadas com base em eventos correntes, envolvendo *personae* e personagens.

Desde o início de minha interação com os murais de LB entrevi neles um “arquivo” alternativo de culturas e vozes. A palavra arquivar não precisa remeter ao fato de apenas ‘limpar’ e dar espaço para o novo, ao que ainda está válido e aparentemente em estado de relações. Materiais arquivados não necessariamente precisam estar associados ao abandono e esquecimento, uma vez que continuam estabelecendo contato com outros “textos”, mesmo que de modo latente.

Ao tempo em que a organização de um arquivo pressupõe a manutenção de uma ordem interna, precisa estar atenta, a todo instante, a situações aleatória ou de revés, em que um dado de arquivo precise ser ativado novamente, como uma peça de quebra-cabeça ‘perdida’ e que de repente se acha.

Resguardando-se apenas a segurança do arquivo, no sentido de preservar a integridade dos materiais mais antigos, a presença de um pesquisador ou de um visitante não deveria ser vista como quebra da ordem estabelecida internamente aos espaços arquivísticos (como geralmente acontece). Pelo contrário, deveria ser algo que desde sempre fizesse parte dessa organização. Tais reflexões vêm à tona e se justificam diante da arte, quando um observador “qualquer”, independente de “privilégios”, tem o poder e a extrema facilidade de acessar todas as camadas, “departamentos” ou faces do material artístico que está fruindo, de acordo apenas com seus próprios limites e nível “de sofisticação do olhar”.

A arte pública que LB deixou permanentemente exposta em locais de grande circulação de pessoas, serve de estímulo não só para o olhar que almeja fruir arte. Alerta para um exercício de olhar capaz de mudar concepções e modos de agir, quando o assunto diz respeito à leitura e à preservação dos bens imateriais dos povos brasileiros, matéria que vem sendo pauta prioritária por todo território nacional, mesmo antes de entrar em vigor a Lei de Diretrizes e Bases da educação brasileira (a LDB).

Há no Brasil (e muito forte) um “erro” ou caminho de leitura que precisa ser corrigido ou redirecionado: se não há livros suficientes para proporcionar letramento à boa parte das crianças que cursam o Ensino Fundamental do país; se não há recursos didáticos mínimos para ensinar a “ler” as crianças até os 7 - 8 anos de idade, porque não ensinar (também) outros tipos de leitura como a formação de observadores e fruidores (como já se tem visto com o trabalho voltado à formação de platéias para espetáculos musicais e teatrais)?

Por que, então, não voltar os olhos e todos os sentidos para o que nós temos em cada cidade: quer seja a primeira igreja do lugar, a rua que virou praça, os documentos mais antigos dos cartórios locais, as plantas das primeiras casas, os moradores mais antigos, as fotos de festas como carnaval ou micateta/micareme, as fachadas das casas e prédios etc.

Nesse sentido, na Bahia e em outras muitas cidades do Brasil, em Portugal ou no México existem (e resistem) obras de arte mural prontas a serem lidas, interpretadas, (re)significadas; abertas a/para serem “consultadas”; dispostas a guardar (sem

prender) tesouros talhados em história, memória, em imaginação e em qualquer outro dado ou suporte de cultura.

Um bom exemplo do conhecimento e reconhecimento valorativo do que a cidade possui enquanto marca ou marco significativo para as pessoas (dentro e fora desta) pode ser analisado a partir do Rio de Janeiro, ao observar o desenho do calçadão de Copacabana. As “ondas” ou o traçado ondulado, composto por pedrinhas em tons de preto e branco, fazem alusão a uma das riquezas naturais do Rio – a praia. O mesmo desenho tem sido “flagrado” e deslocado para outras mídias e suportes, como a moda (em tecidos, roupas, bordados, acessórios), na música, na dança, na gíngua...

E todo esse movimento só tende a se intensificar mais e mais na vida dos/das cariocas (em seus usos e modos de significar), nas demais cidades brasileiras ou em nossas múltiplas formas de arte ou realizações do cotidiano, ou mesmo em outros países, seguindo influxos imigratórios quase que impossíveis de precisar.

Chamo atenção para o fato de que as “ondinhas de Copacabana” não saíram de um museu ou de uma biblioteca e sim de uma criação artístico-urbana que a cidade do Rio pensou pra si. E hoje é possível ler este desenho em qualquer lugar do mundo, de inúmeros prismas e ter acesso a incontáveis interpretações e significados.

Há estudos que falam de exercícios de leitura e observação aos quais são expostas crianças que ainda não dominam os códigos da escrita e da leitura (gráfica). Crianças orientais são estimuladas a passar horas diante de uma árvore com vistas a captar e perceber e depois relatar os movimento possíveis de acontecer naquele ser vivo.

Pelas pesquisas que tenho feito em sítios virtuais (*vide* anexos), percebo que a arte/técnica muralista escolhida por Lênio está bem próxima da azulejaria portuguesa (que por sua vez recebeu os influxos criativos de outras práticas ancestrais realizadas em azulejo na Europa). O muralismo em Portugal foi modelo para artistas espalhados pelo mundo.

Sabendo-se que o século XX foi palco para incontáveis formas de atualização da tradição não só no âmbito das artes plásticas, há uma característica peculiar nos murais de LB que tornam ainda mais interessante a atualização da técnica pelo

artista: o fato de compor conjuntos de imagens narrativas, de ilustrar histórias não só ancestrais, mas também e, sobretudo, imaginadas.

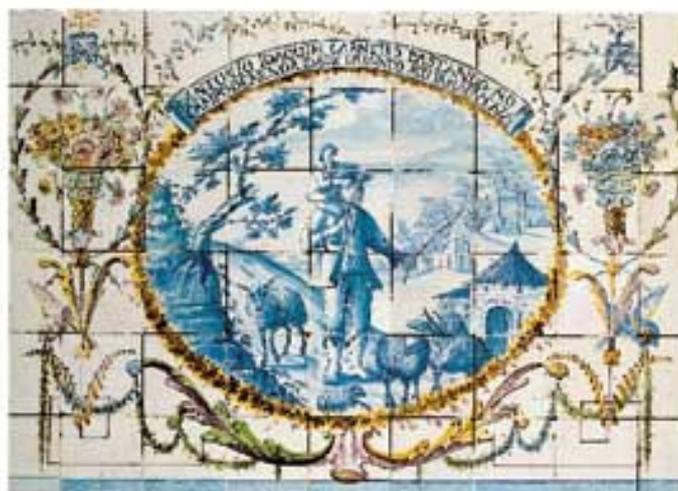
Esse tipo de muralismo não é muito comum de se ver pela azulejaria. Em uma exposição que foi trazida ao Brasil sobre o muralismo português, intitulada “As coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa”<sup>38</sup>, tive essa nítida impressão, mesmo estando diante de coleções que apresentava painéis de variados tipos. Depois de muitas buscas virtuais pela web com o objetivo de encontrar murais portugueses que fossem semelhantes aos de Lênio<sup>39</sup>, nesse sentido de imagens narrativas, encontrei dois registros no sítio eletrônico do Instituto Camões, em Portugal, abaixo reproduzidos:

Pormenor do «Casamento da Galinha», c. 1665, MNA inv. 400.foto: José Pessoa (DDF-IPM).

---

<sup>38</sup> Data: de 09/04 a 23/05/2008. Local: Centro Cultural Fiesp, Sesi da Av. Paulista – São Paulo.

<sup>39</sup> A idéia inspirou um projeto de Doutorado Sanduíche que seria realizado em Portugal e que não pode ser concretizado por conta do orientador escolhido em Universidade portuguesa estar de licença na época.

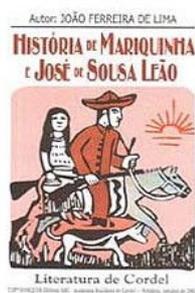


40

«História do Chapeleiro», c. 1800, MNA inv. 227f. - foto: (DDF-IPM) Frontal de altar, primeira metade do século XVII, MNA inv. 133. - foto: Francisco Matias (ANF-IPM)<sup>41</sup>

Nota-se que os painéis acima retratam, respectivamente, uma cena (talvez principal) das narrativas: uma que conta a história do “casamento da galinha” e outra acerca do Chapeleiro.

O fato de ter encontrado apenas dois registros imagéticos da oralidade portuguesa na pesquisa comparativa com a obra de Lênio, ressalta a singularidade dos murais baianos e mostram outras ligações (explícitas ou implícitas) da arte mural brasileira em relação à portuguesa.



42



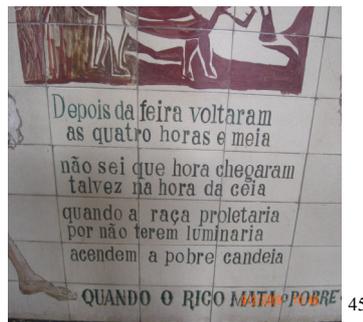
43

<sup>40</sup> IN: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/azulejos/azulport.html> e <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/azulejos/ficha.html>

<sup>41</sup> IN: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/azulejos/azulport.html> e <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/azulejos/ficha.html>

<sup>42</sup> Imagem da web.

<sup>43</sup> Imagem digital (mural de Feira de Santana) – acervo particular da autora, 2009.



A citação da capa de um cordel em que um casal figura montado em um cavalo e a história de um ladrão são alguns exemplos de narrativas ou partes de narrativas sendo retratadas. Tem-se aqui uma espécie de imagem-potência, em que uma só figura resguarda grande carga significativa, como a contar toda a história de um único lance.

Ressalto aqui um exemplo da reprodução das capas de cordel realizada pelo artista, comparando-se o desenho de LB para o mural feirense e a capa do cordel HISTÓRIA DE MARIQUINHA E JOSÉ DE SOUSA LEÃO. Talvez desse ponto se possa compreender melhor a proximidade que Lênio estabelece com o estilo de composição dos cordelistas.

Assim como a xilogravura, uma das matrizes imagéticas do mural feirense, que por sua vez também modela materialidade visual própria em relação ao que está contido na linguagem do cordel, as imagens dos três murais apresentam um prisma diferenciado em termos de construção do real e do factual, levando-se em conta sobretudo os modos cognitivos de apreender o mundo, revelados ao fruidor pelo viés individual/subjetivo do artista.

Em **Olhos de madeira** (2001, p. 178) Carlo Ginzburg trata da “irreducibilidade da memória à história”, assunto de se materializa quando da visão panorâmica do mural feirense (imagem em anexo), uma vez que muitas narrativas, tempos, espaços,

<sup>44</sup> Imagem digital (mural de Feira de Santana) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>45</sup> Imagem digital (mural de Feira de Santana) – acervo particular da autora, 2009.

histórias e imaginários estão ali pintados, instaurando juntos um tempo novo, um acontecimento de grandes proporções e que não dá conta de um único episódio da história dita oficial. Tempo bifurcado, muito semelhante ao universo da feira que LB registrou por suas imagens.

## II – DO OUVIR\*



\* Fotos do mural de F. de Santana – Rev. **Légua & Meia** (op. cit.) e net.

## II - DO OUVIR

- Lênio Braga muralista: um pintor/tecelão de redes culturais

“El desarrollo de la cultura al igual que el acto da conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a ‘otro’: a un *partenaire* en la realización de ese acto”. (I. Lotman, p. 71).

Ao falar do ouvir, mais do que ver ou imaginar, nota-se que os murais de LB, sobretudo o mural feirense, não só pinta *flashes* culturais do nordeste ou da Bahia, mas, ao flagrar, em registro, elementos das várias culturas que co-existem naqueles espaços, traz à baila de sua obra fios condutores que percorrem cada imagem, desenho ou figura e que, com isso, são capazes de tecer redes de conexões culturais. Há um diálogo quase que completamente inaudível entre os murais e os tempos/espaços a que estes se ligam de algum modo, diálogo que conta e canta histórias, agora, por meio de imagens potencialmente pejudicadas de sentidos e dimensões a serem (re)descobertas e interpretadas pela recepção.

O autor dos três painéis realizados em arte mural, aqui em estudo, é mais que um artista plástico; é, também, um artista tecelão, que trabalha com vários “tecidos, fios e malhas” de cultura<sup>46</sup>.

A partir da necessidade de interpretar a aparente singeleza das imagens criadas por LB, há que se fazer um esforço, no sentido de entrever, nelas, um rumo indicativo de teorias que melhor sirvam ao propósito de estudá-las. Nesta tentativa, uma metáfora se delineia: os murais podem ser vistos como uma espécie de ópera composta por vozes e instrumentos, em que cada imagem (instrumento) contém e emana vozes e sons de passados recentes (do artista) ou ancestrais (temporalidades a que se ligam algumas das imagens que formam o conjunto dos murais baianos).

---

<sup>46</sup> As imagens que ilustram o capítulo são referentes ao mural que se encontra na estação rodoviária de Feira de Santana-BA, aqui referido por meio de fotos digitais particulares, ilustrações (digitalizadas) de revista e imagens disponibilizadas na web.

Sendo assim, as teorias que dão suporte a este estudo precisam dar conta de uma lógica no mínimo diferente e que não tolham ou reduzam um objeto “móvel” de cultura a apenas algumas “paredes pintadas” em estações rodoviárias da Bahia.

#### a) Construção de imagens, conexões ou urdiduras culturais

A partir do que apontam as palavras de I. Lotman, em **La semiosfera I**, sobre criação e comunicação, ao dizer que: “el acto de la conciencia creadora sea siempre un acto de comunicación, es decir, de intercambio” (p.71), começo por pensar acerca das motivações de LB antes de começar a realizar seu trabalho, ou seja, de representar em desenhos (e estes em cerâmica) *flashes* de cultura. O mural de Feira de Santana incita logo o pensamento a esse respeito, dada a sua ligação direta com o momento histórico em que foi construído – o período em que a feira de rua era, na cidade, uma forte mola propulsora para a economia da região. A feira e o universo sertanejo são, notadamente, os pontos centrais do mural em torno dos quais gravitam todos os demais elementos que ilustram a obra.



47

Por esse caminho, posso perceber que, entre o momento de pensar a obra e sua realização no suporte (desenho e cerâmica), Lênio começa por estabelecer o ato de

---

<sup>47</sup> Detalhe de uma parede secundária. Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

intercâmbio de que nos fala Lotman: de si para com a cultura na qual estava inserido, à época, e *vice-versa*.

Como LB residia em Salvador, passar algum tempo em Feira de Santana foi necessário não só para realizar a parte de construção e assentamento do mural, mas, antes, para ver de perto, a cultura que iria fazer parte de sua obra. Eis, aqui, talvez, a primeira conexão da rede cultural que o artista estabeleceu.

Para além de ser uma mera especulação de pesquisa, o envolvimento entre artista-realidade-obra não é apenas um dado infundado, pois se mostra através das imagens que Lênio compôs a partir do que viu, ouviu, interagiu e até mesmo imaginou.

Interação, enovelamento, imiscuir: talvez sem tais elementos a permear o processo de criação, Lênio não tivesse condições mínimas para registrar, em imagens, algumas singularidades que estão presentes em esferas muito mais sutis da aparente realidade humana, como imaginário, valores e crenças. E um dos resultados de tal envolvimento são as figuras femininas que pinta neste mural:



48

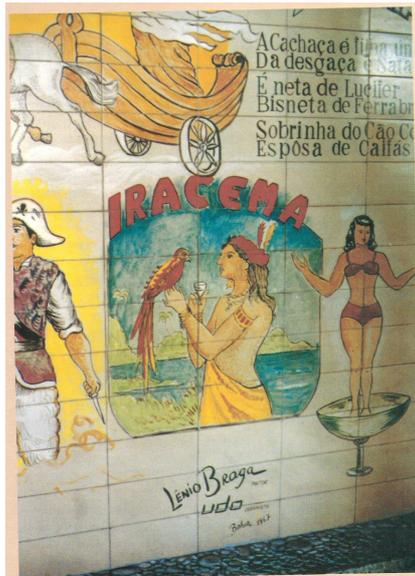


49

Uma que representa a beata fervorosa e devota aos santos irmão – São Cosme e São Damião e, também, as que ilustram sertanejas, compondo os cenários da feira (um dos temas do mural).

<sup>48</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>49</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.



50



51



52

Com isso, uma das representações mais recorrentes, no mural, é a da mulher sedutora: a mulher sensual, como era comum aparecer pelo cinema, em anúncios (musas e divas *pin-up*) ou em propagandas de bebidas – sempre mostrando o corpo, em apelo à nudez, como se vê nas imagens acima.

Dentro da constituição dos murais, há um intrigante “fio” de rede cultural dos mais complexos à compreensão: perceber o que há ali, na aparente simplicidade de cada imagem, e quais dimensões se revelam a partir do que é dado à vista. Com este

<sup>50</sup> Cf. DÓREA, Juraci. “Ensaio fotográfico”. EM: *Revista Léguas e Meia*. Ilustração da orelha – foto digitalizada.

<sup>51</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>52</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

propósito em mente, ver para além do que Lênio pintou, dá para perceber que, em cada objeto, pessoa, animal, crença, vulto histórico, propaganda, dito popular, figura mitológica, peleja, cordel, jogo, brinquedo, alimento, símbolo, mídia etc., LB revela e registra muito mais: expressa, indireta ou diretamente, olhares que contém intenções, desejos, fé, malícia, humildade, amor, humanidade, enfim, um lirismo que não é escondido ou velado e que constrói uma dimensão imagética (a dos valores humanos), também pintada com a “tinta” da cultura imaterial e que perpassa tudo que foi retratado pelo artista ali.

Ao perceber a dimensão imaterial contida no que podemos chamar de objetos materiais da cultura, vem à tona outros “dados” que também merecem atenção analítica, pois que habitam (como que) o arredo “lado de trás” de cada desenho ou as minúcias da imagética de Lênio, aparentemente sem muitas intenções.

Tais dados abrem um viés para perceber melhor a importância de se preservar e (re)valorizar qualquer criação humana (por inteiro e em seus próprios locais de realização), seja ela composta do papel à tela, do tecido à lã, do ouro aos engastes, do barro à cerâmica, dos sabores aos ardores... ou ainda, a que se ancora nas próteses da voz (a vocalidade, muitos aspectos da *performance*, a oralitura ou oralidade etc).

Percurso, em parte, nesta direção, com vistas a refletir acerca dos esforços de “preservação” do patrimônio imaterial de alguns povos, tendo como norte, talvez principal, a “lei do arquivista”, que consiste em encerrar, em locais alheios determinados (como coleções e museus), tudo que possa receber o nome de cultura (Cf. as reflexões de Fausto Colombo, em **Arquivos imperfeitos**).

De que adianta considerar e titular a rabeca – um instrumento musical artesanal – como um patrimônio material de cultura e esquecer/ofuscar completamente quem o constrói, as tradições orais que fazem parte do rito de construção ou os sons e *performances* envolvidos junto a sua utilização? Qual vantagem há em considerar a congada, a marujada, o côco como importantes patrimônios imateriais de cultura e não criar subsídios mínimos para que continuem a se realizar ininterruptamente e com condições satisfatórias para tanto, levando em conta cada ator/*persona* envolvidos nesses atos de cultura, bem como prestando atenção em algo talvez muito mais complexo, como a ecologia humana? Esses esboços de reflexão são para

dar ênfase ao que não se vê no mural, mas que está ali de modo imanente, à espera de ser flagrado para revelar sua potência. E a essa força em transparente chamo de voz.

Por isso, a pintura que Lênio desenvolveu, sobretudo em seus três murais baianos, se assemelha ao trabalho de um tecelão. E o que se pinta/tece? Imagens imbricadas em malhas de cultura, e, ao mesmo tempo, um seu retrato ou registro sempre incompleto, conforme o balanço dos tempos e de cada novo influxo (interno/externo) de memória e história.

Por sua vez, as malhas tecidas de cultura, com seus povos e objetos – atuais e/ou ancestrais, permitem a trama/pintura de Lênio, pois que seu formato ondulado, curvo, cheio de dobras, tempos, destempos, esquecimentos, memórias e histórias (próprias e alheias), fendas, clarões, cavernas e o que mais possa compor seu desenho em rede e bordado em relevo pelos povos que o preenchem de ânima, comporta textos visíveis/risíveis/invisíveis a contar/encenar suas e/H/histórias.

E, no labor de pintor/tecelão, Lênio como que reserva espaço para a voz – elemento dinâmico, arredo –, incansável andarilha de suas imagens, seguindo as rotas de dentro, de trás, por cima, pelos contornos dos significados representados (ou não) em cada imagem e, com isso, revela a dimensão viva que um dia foi palco da atuação de atores sociais, seja no plano da realidade factual ou nos espaços labirínticos da imaginação.

Voz que não mais se “vê, sente ou escuta”, mas que, pelas tintas-têxteis de Lênio, recebe a cor e o poder da reordenação ou recomposição – a que é capaz de afastar as molduras de cada imagem ou os limites de cada tempo, coser o recorte espaço-temporal, emendar o que foi puído pela distância entre artista e recepção, colar o que foi rasgado pelo esquecimento –, ativação performática que se dá no tempo de cada platéia receptora do mural, quando a voz consegue ser percebida na imagem e segue seus novos rumos/viagens, contando (a partir de cada desenho) o que foi, o que teria sido ou o que poderá vir a ser, pela boca e capacidade re-criadora de cada receptor atento.

Para entender um pouco mais a conexão que Lênio estabelece com as personagens de suas obras ou com as *personas* sociais que talvez o tenham inspirado a compor

seus painéis – o encontro do artista com o ‘outro’, em dois planos: na vida e na arte, com vistas ao ato de criação –, encontro eco nas palavras e I. Lotman, ao tratar de um dos problemas fundamentais da Semiótica da cultura, o processo de construção da contraparte do artista, ou seja, o ‘outro’.

Sobre o assunto, Lotman afirma que: “el sujeto cultural al crear nuevos textos en el proceso del choque con el ‘otro’, deja de ser él mismo”. É o que acontece com LB, ao entrar em contato com as culturas da feira e dos sertanejos na Bahia, ao longo das décadas de 50 e 60. E, no ato de criação dos três murais, deixa de ser apenas o artista paranaense que aprendeu arte com diversos mestres brasileiros e que teve sua obra vista e aclamada por públicos diversificados.

Ao observar cada um dos três painéis, nota-se que Lênio passou a se envolver de forma tal com seus “parceiros culturais” – culturas, povos e objetos de culturas sertanejas –, a ponto da recepção de sua obra, à primeira vista, poder interpretá-lo como um artista (dito) popular<sup>53</sup>. Chamo atenção para esse dado, pois que a obra de Feira de Santana tem um apelo fortíssimo ligado ao universo de oralidades, principalmente no tocante à antiga feira de rua da cidade.

Essa ligação, o mergulho pelas temáticas que retratou e as propagandas que ali se vêem, apontam, talvez, para a proximidade de Lênio com esse universo, a ponto de torná-lo também um artista “popular”.

Ao juntar as diversas “meadas” de cultura, não só suas e nem só baianas, Lênio compõe um tecido-obra mestiço – menos pelos temas díspares que aborda; mais e, sobretudo, por abrir espaço de representação e registro aos diversos povos/nações sertanejos.

Há que se mencionar, ainda, o procedimento ou tratamento artístico que se sobressai no conjunto da obra: representar e apresentar passado/presente/futuro, realidade e imaginário, em planos diversos e todos sobre o fundo/cenário da feira de rua que deu nome à maior cidade do interior baiano – Feira de Santana, na qual se localiza seu maior painel, com 120 m<sup>2</sup> (Cf. **Léguas & Meia**, p.124).

---

<sup>53</sup> Ver, no Anexo 2, um breve panorama de outros tipos de obra do artista aqui referido, a título de diferenciação dos murais em relação a outros gêneros artísticos também apreciados por ele, como quadros/telas.

Em seu tecido-obra, a base de mestiçagem se sobressai, pois que se confunde com o ato de encontro e de trocas que Lênio vive e mostra na obra – encontro e troca com o ‘outro’: seja com os povos sertanejos ou com o artista sacro, Raimundo de Oliveira<sup>54</sup>, com Lampião ou, ainda, com um cavaleiro à moda medieval, entre “outros”:



55



56



57

E Lotman explica tais atos de contato e interação ao dizer que: “Un aspecto esencial del contato cultural está en la denominación del *partenaire*, que equivale a la inclusión de este en <<mi>> mundo cultural, la codificación de éste con <<mi>> código y la determinación de su puesto en mi cuadro del mundo” (p. 73). Sendo assim, o “tecido” da obra de Lênio comporta inúmeras mobilidades e elementos díspares, fato que tece não só a trama (estrutura) da obra em si, como também seus altos e baixos relevos – aparentes, como a figura de Conselheiro,

<sup>54</sup> Artista sacro e feirense, falecido um ano antes da confecção do mural, em 1966 (Cf. **Légua & Meia**, p. 131).

<sup>55</sup> Cf. DÓREA, Juraci. “Ensaio fotográfico”. EM: **Légua & Meia**, p. 123 – foto digitalizada.

<sup>56</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>57</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.



58

– ou transparentes, como as vozes intemporais que, de algum modo, estão ali; elementos que, juntos, conferem um caráter ímpar/diferente, porém em constante estado de comunicação, interna ou externamente. É como se o bordado do tecido-obra fosse feito no momento mesmo de construção da trama. Ainda mais quando se leva em conta que uma obra-mural, feita em cerâmica/azulejo, não mostra claramente (em seu estado/estágio final, quando é assentada sobre a parede e dada a público) o modo como foi feita ou as etapas de construção.

O que se vê, principalmente partindo do ponto de visão do público específico para o qual a obra foi pensada (o viajante e todas as pessoas que convivem e fazem parte – permanente ou esporadicamente – do universo móvel de uma estação rodoviária), são paredes cobertas por desenhos que contam/cantam/declamam histórias em um só plano, como uma viagem, pois, para ter acesso a cada história ali presente, o viajante precisa embarcar e viajar por cada parede e por cada metro do mural, em profundidade.

Aqui, mais uma vez, os sentidos de mobilidade e de inclusão (barrocos) se sobressaem, ao mostrar o lugar da recepção na obra e a força desta no movimento de

---

<sup>58</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

ativação dos detalhes que compõe e, por seu turno, movem o ‘todo’, o conjunto muralista.

Se os objetos das culturas são tão ou mais ricos que as relações que eles tecem<sup>59</sup>, os murais que Lênio compôs, para além de qualquer análise mais detida, mais ou menos teórica, se sobressaem no conjunto de sua obra, pelo “simples” fato de apresentar objetos de cultura em profusão.

A Literatura de cordel sertaneja comporta temas os mais díspares e abrangentes e isto também se mostra no mural feirense. Temas como Lampião, o bestiário “popular” (O bicho que está aparecendo em Feira de Santana – cordel muito corrente, à época de construção do mural – Cf. PEREIRA, Rubens, p. 128), pejejas entre cantadores, entre outros, são representados a partir das capas de cada folheto e com alguns versos e estrofes também.



Aqui se percebe que, a partir dos cordéis que serviram de base para Lênio, a tecedura ou tessitura relacional muda: o artista não só mostra desenhos que representam o imaginário sertanejo, baiano, nordestino ou o seu próprio, mas e,

<sup>59</sup> Anotações em aula.

<sup>60</sup> Imagem que mostra o ‘tal’ bicho, entre as figuras de São Cristóvão e do Boi Mandingueiro. Cf. DÓREA, Juraci. “Ensaio fotográfico”. EM: **Revista Léguas e Meia**. Contra-capas – foto digitalizada.

também, outros imaginários alheios (como a imagem de uma mulher alada, seminua, a conduzir cavalos brancos):



61

Passa a compor, assim, uma tessitura relacional “postiça”, pois que, apesar de pertencer a imaginários alheios, a imagem da mulher alada consegue interagir com o conjunto de imagens reunidas por Lênio.

De acordo com o que Lênio teceu e mostrou no mural feirense, é possível perceber que, por mais detalhes (dísparos ou não) que existam ali, há diversas linhas costurando interações, significados e sentidos – dos desenhos que representam o que viu / ouviu / sentiu / viveu / imaginou ou os povos da grande Feira –, ao grande painel relacional barroco/mestiço que conta um pouco da história cultural da Bahia, agregada e acrescida por inúmeras outras histórias e histórias.

Desse modo, a aglomeração de diferenças, pluralidades e hibridismos, aqui, geram conexões incontáveis e mostra um desenho amplo de mestiçagens dialogantes, independente das noções tradicionais de tempo/espaço.

Uma das ideias que se tem ao olhar o grande mural feirense é a de encaixe: como Lênio conseguiu montar sua obra usando “peças” tão aparentemente desconexas e, ainda assim, ativar diversos pontos de contato, que resultaram em um trabalho por demais elaborado, meticuloso, cheio de contornos, molduras, *design*, escritas, mídias

---

<sup>61</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

(como a propaganda: de bebidas, cinema e remédio), personagens, cores..., enfim, uma obra sem abertura ou término, como um vasto desenho infinito...

E uma curiosidade a mais não deixa que a porta de leitura se feche agora, pois que chama atenção outro trabalho “em transparente” que Lênio conseguiu compor ou inspirou a recepção a compor: pensar em como um mural, pejado de imagens ou um atípico “arquivo” visual de oralidades, consegue chamar atenção dos sentidos humanos, não só a partir do olhar; antes, quebrando as regras impostas pelo tempo *tripartite* (passado-presente-futuro – nesta ordem) e subverter a cronologia clássica, ao aguçar os sentidos, incitando-os a percorrer as vias de dentro, de cada imagem.

Como Lênio conseguiu fazer com que uma imagem ali pintada fosse capaz de ativar um gosto, um sabor, um sentimento, uma memória, ou, quem sabe, uma experiência ligada a um dos fragmentos de imagem ali desenhados? É essa obra “em transparente”, ligada ao universo performático-movediço da voz, que chama atenção a cada lance de olhar ou a cada plano de uma mesma figura. Mural que contém algo no mínimo intrigante e que é capaz de abrir novos rumos a olhar.

Na tentativa de responder a um por quê que se esboça entre o que diz Lotman sobre *partenaire* (p.73) e o que diz Gruzinski sobre a alquimia da mistura de culturas (p.18), o conjunto de murais de LB nos dá pistas, sem fim, sobre a capacidade aglutinadora que os povos, por natureza/cultura mestiços tem de incluir o outro, fato que gera sempre culturas porosas (nós; e Lênio aqui se inclui também – sua obra fala por si e atesta este fato). E, pelas imagens que Lênio nos deixou, se vêem trânsitos, traduções, zonas de contato e, talvez, nenhuma fronteira.

- Sertão desenhado com um sotaque paranaense

O muralismo construído por LB na Bahia, sobretudo o painel de Feira de Santana<sup>62</sup>, revela-se como uma mídia capaz de contar diversas histórias de/sobre o povo baiano, entre outras histórias, como a propaganda, para citar, agora, apenas um exemplo breve.

---

<sup>62</sup> Mural sobre o qual dispenso maior atenção quando das análises da tese.

É herança que preserva e transforma heranças culturais: uma material (mural como objeto estético, mesclado por repertórios, traços populares, técnicas de outras artes etc); e outra imaterial (imagens como registro, ilustração, *flashes* de tempos/espacos, memória, versão, camadas de interpretação/representação do real etc).

No decorrer desse estudo, vou revelando e os murais vão se mostrando com uma espécie de “arquivos” artísticos de uma época, ao “acolherem” e registrarem, em si, tempos passado/presente, quando da produção dos mesmos na Bahia.

#### a) Passagens, representação e culturas do oral

Pelo prisma da preservação e transformação inerentes a um objeto artístico, a obra de Lênio contempla, já na década de 60 do século XX, características contemporâneas ao universo das artes: mistura, câmbio, incorporação e registro de elementos simbólicos do imaginário coletivo.

Com isso, os murais permitem não só a passagem do oral pela imagem, mas uma “leitura” que se faz em relações, ligações e conexões, algo como um “hipertexto” que remete/suscita outros espaços e materialidades, com vistas a um reconhecimento mais amplo de suas criações.

O exercício de escuta sensível que sigo desenvolvendo ao analisar os murais consiste na tentativa de como que “dar ouvidos” à imagem, sobretudo ao enveredar por seu plano oral. Da escuta que também é leitura, percebe-se o registro fugidivo de elementos notadamente orais pelas imagens.

Sendo assim, está-se diante da “passagem” da oralidade pela imagem. Ao tratar desse deslocamento, do oral à imagem, vou conhecendo, em detalhes, o modo como acontece tal mobilidade – de um suporte a outro.

“Entrevejo e escuto”, então, a voz – a oralidade ali imiscuída e entrelaçada ao suporte imagético composto pela arte mural em análise.

Não é a passagem histórica da voz para a imagem a que estou me reportando, pois que esta sempre ocorreu desde que as primeiras manifestações de pintura e desenho artísticos aconteceram ao longo do desenvolvimento da humanidade. Tampouco

estou tratando de um marco no tempo, da passagem de um parâmetro a outro, como se nunca houvesse, ainda, esse movimento histórico de uma forma de comunicação para outra (oralidade e imagem), pois o cordel – para citar somente um exemplo – já faz isso.

Sendo assim, “leio”, nos murais, a passagem da voz enquanto movimento e deslocamento, com vistas a criar uma presença mesmo que fugaz ou, ainda, uma sensação de presença da voz na e pela imagem.

Passagem aqui deve ser entendida no sentido de viagem, trajetória da oralidade pela imagem, nunca em sentido estático, pois que a voz, por ser tão fugidía, não se deixa capturar por completo, apenas se deixa plasmar, marcar sua presença, seu movimento pelos diversos suportes.

Posso, ainda, confirmar uma impressão que se tem ao contemplar os murais em seus espaços (as estações rodoviárias): a de que a voz pela imagem faz uma espécie de viagem imaginária, justamente em um local de viagens, em que os passageiros fazem, no mínimo, dois trajetos – dentro dos ônibus, pelas estradas desse nosso país, e dentro das rodoviárias, onde passam/viajam diante dos murais. E, em meio ao processo de leitura e fruição em que se encontram, também passam de uma imagem a outra, nas estradas imaginárias criadas por LB.

## b) O mural feirense – panorama de comunicação

Pelas imagens reunidas na arte-mural de LB em Feira de Santana, nota-se que estão organizadas para compor um conjunto coeso. No âmbito local, vê-se, ali, um aspecto central da vida cotidiana de muitos sertanejos: a riqueza/diversidade cultural da feira livre que, por muitos anos, foi marca registrada da cidade, considerada a “princesa do sertão” ou o anel rodoviário dos mais importantes do país, categorias de qualificação que foram sendo agregadas à cidade por conta da enorme fama da feira livre conhecida por todo Nordeste brasileiro.

Com o intuito de registrar *flashes* da famosa feira de Sant’Anna, LB, em 1969, lançou mão de diversas imagens significativas não só inerentes ao universo da feira

(como a literatura de cordel), mas também provindas do comércio feirense da época, como a venda de bebidas e um dos cinemas locais.

Ainda dentro do aspecto local, que circunscreve um período datado (espacial e geograficamente falando), o mural trata de uma feira que já não há na cidade. Retrata personagens típicos do Nordeste e da feira, como um registro público, uma imensa memória coletiva que se mostra a cada viajante.

A tradição de vender cordel na feira, dependurados em cordão, ou mesmo da prática de comercializar objetos úteis (ou inúteis!) ao cotidiano dos sertanejos, tudo isso foi mote para o mural de Lênio: uma infinidade de objetos, de gentes, de retratos simbólicos que deram significação ao universo do comércio livre de rua, mas que, com a prática acelerada da desterritorialização (uma das faces do progresso capitalista), perderam seus espaços, sentidos, pulsões.

Antes, o lugar escolhido pelas populações rurais para mostrar e vender seus produtos, era a rua, a mesma que hoje e no passado, nos outros seis dias da semana, abrigava carros. A mudança de local e a conseqüente extinção da famosa feira de rua, quiçá uma das maiores do Brasil, acarretaram inevitáveis “apagamentos” culturais. Do vendedor de cordel ao cantador cego, dos ofícios tradicionais (ferreiro, sapateiro, paneleiro, artesãos do barro e da madeira etc) ao conjunto complexo de artistas populares que se apresentavam no palco da feira, do propagandista (homens-mídia) ao vendedor de quebra-queixo<sup>63</sup> e pirulito. Tudo isso e mais um pouco se encontra registrado pelo mural de Feira de Santana.

A sensibilidade de LB concorre, no presente, com a tentativa de construir uma recordação e uma memória conjunta, provinda do coletivo e a este destinada. E o movimento dos passageiros pela estação rodoviária corrobora para que essa tentativa de compartilhar a memória de um passado urbano-rural seja levada a efeito.

A noção de que existe um movimento de passagem, de transferência cultural mesmo, como assevera Walter Mosert<sup>64</sup>, do oral para a imagem, de uma mídia a outra, faz pensar que a obra muralista de LB como que apresenta um encontro

---

<sup>63</sup> Doce de coco artesanal, vendido geralmente pela rua, em um grande tabuleiro. O doce é cortado na hora, em pequenos pedaços embrulhados em papel manteiga.

<sup>64</sup> Cf. conferência do professor canadense. Atividade promovida pelo Centro de Estudos da Oralidade (2005.1) – COGEAE e COS/PUC-SP.

sincrônico-diacrônico, quando o artista, no tempo de elaboração dos murais, por volta de 1969, busca elementos culturais provindos de diversos meios e tempos: do seu próprio entorno, da vida cotidiana e histórica das cidades (sedes dos murais), bem como da herança em forma de tradições orais, por sua vez mediadas pelos cordéis que ilustram principalmente o mural feirense.

O encontro do tempo com o espaço com dados diferentes da cultura sertaneja proporciona uma abertura singular para a passagem da voz à imagem e é por essa via que um processo comunicativo se anuncia: uma comunicação dentro de outra, ou melhor, a voz que ecoa pelos murais de LB.

A conferência proferida pelo professor canadense, Walter Moser, acerca do conceito de transferência cultural, trouxe uma idéia muito importante para a tese, que é a questão da intermedialidade, isto é, a transferência de uma mídia para outra.

O professor Walter Moser ressaltou que objetos imateriais precisam de um suporte para poder se transferir ou viajar; idéias, conceitos, valores, pensamentos precisam de um corpo, uma mídia para serem difundidos; sendo assim, a oralidade é um suporte que comunica, interpreta, traduz e dá “corpo” à voz<sup>65</sup>.

Com base na noção de intermedialidade, é viável imaginar a passagem da voz, via oralidade, para um outro suporte ou mídia, no caso, os murais, um dos muitos espaços de registro (parcial) da voz.

No rol de questionamentos que surgem em meio a qualquer pesquisa, um merece um pouco mais de atenção: que tipo de oralidade permanece e ao mesmo tempo marca, definitiva e provisoriamente, sua passagem pela imagem, rumo a outros campos? De acordo com Paul Zumthor, pode-se interpretar esse tipo de oralidade como sendo “mediatizada (...), a que hoje nos oferecem o rádio, o disco e outros meios de comunicação”.<sup>66</sup>

A partir do pensamento de Zumthor, toma-se conhecimento de que, na passagem das “energias vocais” por outros meios de comunicação, ocorre a perda definitiva da “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo de que a voz é expansão” (Idem). Porém, percebe-se que no momento da fruição do instante fugaz dessa

---

<sup>65</sup> Cf. anotações feitas ao longo da conferência.

<sup>66</sup> Tradução livre do espanhol, do texto intitulado **Permanencia de la voz**.

passagem, da voz à imagem, a recepção é capaz de recuperar pelo menos a sensação da corporeidade perdida, ou mesmo criar outras formas de corporeidade, ao ser inspirada pela imagem a recontar o que flagrou com os olhos. Aqui outra passagem de dá, agora em vias de retorno ou fluxo contínuo de ir e vir – da imagem ao vocal.

M. Bakhtin e Carlo Ginzburg tratam do conceito de circularidade cultural, que diz respeito à dinâmica de interinfluência entre culturas, ou seja, os elementos culturais que são capazes de se deslocar de uma cultura para outra por meio da intertextualidade polifônica e dialógica. A circularidade que envolve textos, intérpretes e culturas, aponta, já, para a possibilidade de dinamismo que pode se estabelecer entre memórias e versões de textos, isto é, a cada “contação” de uma dada história, um incontável número de versões nasce na memória das pessoas espectadoras desse ritual. A cada nova versão, outros “arquivos” de oralidade se formam.

O trabalho, então, caminha por três rumos - no tocante a sua organização: 1) elementos visuais cotidianos (motivos, temática, produtos etc.), 2) elementos visuais com base na memória e no imaginário popular/sertanejo (personagens, repertórios, literatura) e 3) as camadas interpretativas das vozes que passam e se entranham pelas imagens e desenhos realizados em cada mural.

A partir dos três vetores em destaque, nota-se que uma face dos “arquivos” de oralidade se revela, fato que deixa entrever uma de suas possibilidades de existência e sua dinâmica alternativa, ou seja, a propagação de memórias humanas em lugar de frios arquivos convencionais, destituídos de “presença” e vida.

- E o verbo ultrapassa a imagem

(...) imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida  
(Peter Burke, 2004, p. 17).

## a) Encontro de ecos, vozes e textos ancestrais

Ao tratar do registro da voz ancestral pela iconografia, trago, a estudo, parte do muralismo baiano, realizado pelo paranaense LB. A voz se faz presente no movimento de ecos antigos ou pertencentes à época em que viveu e produziu o artista.

Os murais mostram uma arte polivalente que faz o registro de culturas diversas e crenças populares, e a Literatura de Cordel ali encontra espaço para se revelar. São imagens antigas revisitadas, que trazem “textos” antigos e capazes de se deslocar pelo suporte imagético e seguir seu caminho de atualização em atualização.

É o medievo da donzela guerreira, da sereia e do cavaleiro que se faz presente em um dos murais e que mostra a potência do verbo (pelo escrito e pelas imagens) na contemporaneidade.

A representação plástica de LB dá a conhecer possibilidades da comunicação que transitam do oral ao imagético e o verbo-visual. Busco, aqui, dar continuidade ao estudo de repertórios ancestrais de tradição oral, por meio das possibilidades de leituras intersemióticas que a arte mural de Lênio pode oferecer.

Para entender como e por que o verbo é capaz de ultrapassar a imagem, faz-se importante tratar da idéia do movimento, de passagem, que desejo entender e estou começando a decifrar no estudo dos murais. Trago um exemplo que provém do estilo românico de decoração – os monumentos denominados

capitéis das colunas. Os sentidos das figuras fantásticas dos capitéis românicos são múltiplos; ornamentos, alegorias, figuras de uma narrativa: cada iconografia remete um sentido a esses seres ancestrais, que passaram das palavras dos antigos às imagens dos manuscritos, para enfim tornarem-se pedra (VERMEERSCH, Paula Ferreira)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Cf. Documento eletrônico intitulado **Considerações sobre representações fantásticas em capitéis românicos**. Ver dados completos na lista de referências.

E um processo semelhante à formação dos capitéis se mostra através dos murais: a voz que um dia foi proferida vai passando por tempos/espços/meios e aqui interessa o estado de presença que ainda é possível recuperar desta, por meio das imagens elaboradas por Lênio Braga.

## b) O verbo pela imagem

Ao trazer a voz ao foco do debate – o verbo ou os ecos de oralidade que encontram registro, também, nas imagens artísticas –, começo por fazer uma reflexão acerca da passagem da voz por diversos meios de comunicações não verbais.

As imagens que dão espaço ao vocal, neste estudo, unem-se para constituir três painéis que, em conjunto, mostram uma parte da arte muralista baiana. Cada um com uma temática diferente, os murais dão exemplos de como a imagem capta ecos de oralidade, quer sejam ancestrais ou da época em que LB residiu e realizou sua obra na Bahia.

Antes de qualquer coisa, faz-se necessário tecer um levantamento de idéias em torno da leitura de imagens. Acredito que qualquer tipo de imagem gera significações diferentes em cada pessoa que se propõe a ler o dado visual e esse encontro se dá no ponto de interseção que se forma entre os universos cognitivos/culturais, dentro dos planos coletivo e individual.

Traduzir imagens, no sentido de lê-las e interpretá-las, é uma tarefa não estática e nada definitiva. Uma imagem não é capaz de carregar, em si, um só sentido/significado ou encerrar um conjunto pronto e acabado de interpretações (seja: simples, complexa, abstrata, próxima ou distante dos referentes cotidianos - ou não).

A partir do momento em que a imagem (ou qualquer outro tipo de arte) vem a público e deixa o universo autoral, a tarefa de interpretar se torna coletiva, no âmbito da recepção, e passa a pertencer a cada leitor/leitora que se ocupe da atividade de revelar a imagem, assim como se revela muitas vezes, e de diversos modos, uma foto ou filme ou *bite*.

Sendo assim, não é possível revelar imagens tal qual se apresentam ao olhar observador. Cada palavra dita, a partir de uma imagem qualquer, será sempre uma mera tentativa interpretativa e que provém dos reflexos mentais que cada olhar processa antes de traduzir, por algum tipo de meio, o objeto que se oferece, em forma de imagem, à nossa visão.

Para falar da ultrapassagem da voz, do verbo, pela imagem, é preciso ressaltar a característica arredia dos constituintes da oralidade em relação ao tempo fixo/estático de algumas formas de registro.

Com isso, a voz não pode ser completamente registrada pela imagem (ou por qualquer tipo de registro), a menos que em *flash*, em rápido movimento de passagem, o que resulta em uma forma diferenciada de captação de ecos perdidos, que um dia foram proferidos em tempo, espaço e *performance*.

E as vias indiretas e distantes da voz viva adquirem um quê de proximidade na tentativa de uma revitalização mediada pela imagem e outra tentativa por parte da recepção, em recuperar, pela leitura atenta, esses ecos de passados e de universos pejados de oralidade.

As imagens de LB vão tomar de empréstimo, à Literatura de Cordel, outros tipos de imagens de textos orais, por sua vez já traduzidos e representados por meio de versos performáticos (muito mais cantados do que escritos) e das imagens resultantes das xilogravuras.

Uma vez que se tem notícia de que uma obra artística foi encomendada para um determinado fim e, além disso, que deverá se destinar a um espaço público, inúmeras formas de especulações históricas podem advir deste ponto: os vetores externos que impulsionaram o artista a produzir tal obra e sob um enfoque (e não outro), a adaptação da arte em função de um “contrato de trabalho” e de uma dada área arquitetônica, bem como o fator tempo para executar o projeto, as supressões ou acréscimos à idéia primeira, tendo em vista limites financeiros por parte de quem encomendou a obra de arte, entre outros aspectos.

Todos estes pontos, aparentemente soltos ou desconexos, formam uma trama que se liga ao universo de constituição da obra que, de algum modo, traça o rumo da sua feitura. É o caso dos três murais aqui trazidos a estudo. Entendo que há importância

em tomar conhecimento mais profundo dos arquivos convencionais semi-revelados pelo próprio “arquivo” da oralidade em que se constituem os murais baianos de LB. A história (ou parte desta) que antecedeu a realização da obra (os murais) está contada, de alguma forma, na tríade muralista de Lênio.

Para além desses fatos históricos baianos (certamente guardados em alguma repartição pública que se ocupa da salvaguarda de documentos de tal natureza) outra história se revela e avulta não de um arquivo composto por documentos de papel, mas desse “arquivo” formado por ecos, vozes e oralidades perdidas por muitos tempos e espaços, e que foram registradas, indiretamente e em rarefeito, pelas pinceladas, pelos cacos de azulejo ou pelas tintas e cerâmicas queimadas que dão forma aos painéis de Lênio. Histórias que foram, um dia, “encenadas”, vividas e ditas estão como que “de passagem” pelos murais, em um jogo de esconde/mostra, a cada desenho ou inscrição que formam o conjunto da obra.

Para contar tais histórias, LB se valeu da Literatura de Cordel corrente à época, cantada/contada principalmente nos espaços que levavam à grande feira de Nossa Senhora Sant’anna, na cidade que é hoje considerada a ‘princesa do sertão’ e que, até a década de 1960, abrigou esse famoso comércio de rua – a maior cidade do interior baiano – Feira de Santana.

Apesar desse filtro que é/foi a Literatura de Cordel para a obra de Lênio, alguns ícones ancestrais se fazem presentes, notadamente no painel feirense.

Apenas pelo exercício de observação dos murais, não dá para precisar se uma determinada imagem (principalmente no mural feirense) está ali posta como uma forma de representação própria do artista em relação ao tema retratado ou se é um modo de registrar/representar a Literatura de Cordel a que teve acesso LB.

Chamo a atenção para esse pormenor, por conta da imprecisão analítica que advém desta constatação: saber de onde provém o repertório ancestral do artista ou com o qual o mesmo escolheu trabalhar. De todo modo, o que vale, diante do impasse que se estabelece, pelo fato de não se conhecer exatamente as fontes de Lênio, é a presença de elementos iconográficos muito antigos, como a sereia (nos murais de Jequié e Feira), o cavaleiro e uma representação da donzela guerreira (a baiana

Maria Quitéria), para citar apenas três das figuras (entre outras - Cf. SILVA, Andréa, 2006) que aparecem nos murais.



68

A representação da sereia, recorrente na obra do artista (*vide anexos*) e que faz parte do mural da rodoviária de Jequié, chama atenção por registrar uma das figuras talvez mais típicas da criatura meio mulher e meio peixe que até hoje se faz fortemente presente no imaginário brasileiro e por que não dizer também mundial: a que traz a sereia deitada de lado e com um espelho à mão (em cima do carro mostrado na imagem).



69



70



71

<sup>68</sup> Foto do Mural em Jequié – acervo particular da autora – 2002.

<sup>69</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

<sup>70</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

<sup>71</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

A sereia, o cavaleiro e a donzela guerreira marcam a presença traduzida e (re)significada da Idade Média no Brasil, sobretudo no nordeste do país. Sobre esse assunto, vale citar o que atesta Jerusa Pires Ferreira, em seu livro acerca da cavalaria:

Sabe-se que é bastante complexo o problema da explicação da Idade Média no Brasil e que, se por um lado, por exemplo, se faz a aproximação deste conjunto de criação popular à do movimento trovadoresco europeu medieval e aos *trouvères* da gesta épica, por outro lado, se sabe que teria havido uma retomada por afinidade ou uma floração pela existência de situações de aproximação sócio-cultural irrecusável (1993, p. 116).

Marlyse Meyer também levanta uma reflexão importante sobre o assunto, ao denominar de “peculiar digestão americana da inevitável matriz cultural européia” (2001, p. 148) a essa mesma presença traduzida a qual me refiro a partir da figura cavalheiresca rerepresentada por LB.

As duas imagens de cavaleiros utilizadas por Jerusa Pires Ferreira, em **Cavalaria em cordel**, quando comparadas à figura de um cavaleiro que é parte do mural feirense, notam-se semelhanças grandes, até mesmo da direção a que aponta a cabeça do cavalo: um tanto para cima e voltada para o lado direito, como a indicar movimento de galope.

O que mais impressiona no cavaleiro que Lênio pinta, é a riqueza de detalhes: dos adornos, da vestimenta (tanto do cavalo quanto do montador) e, principalmente, a pose galante, como a indicar também um certo ar de cavalheirismo, arrematado pelo chapéu à mão, em gesto de aceno.

Esses não são elementos encontrados no sertanejo/vaqueiro que também é retratado no mural; é antes e ao que parece uma representação altamente elaborada e carregada de minúcias que singularizam a recriação de Lênio à moda medieval, e quando posta em relação com as representações da mesma figura via Literatura de Cordel (de acordo com as imagens semelhantes encontradas para realizar essa aproximação com a figura do mural).

Ainda não descarto a possibilidade da figura do cavaleiro ser o retrato de uma/alguma capa de folheto que circulava à época, procedimento comum realizado

pelo artista no mesmo mural que apresenta o cavaleiro. Para ilustrar, vê-se abaixo a imagem do cavaleiro aludido - um dos detalhes do Mural da Rodoviária de Feira de Santana/BA e outras imagens de cordéis semelhantes:



72



73

E, aqui, para completar a comparação, duas imagens do livro **Cavalaria em cordel**, no qual a autora mostra a forte presença do medievo no Brasil (p. 40 e 58).



74



75

Já em relação à donzela guerreira, há duas figuras classicamente representadas:

<sup>72</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>73</sup> Foto disponível na web. EM: Câmara brasileira de jovens escritores. Documento eletrônico acessado a partir do sítio <http://www.camarabrasileira.com/cordel9.htm>, em 12/04/2007.

<sup>74</sup> Jerusa P. FERREIRA. EM: **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas** – p. 40 e 58.

<sup>75</sup> Jerusa P. FERREIRA. EM: **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas** – *idem*.



76



77

É o vulto histórico da mulher guerreira, que recebeu diversos outros registros iconográficos (e por diversos meios de comunicação), que aparece no mural feirense, seja porque Maria Quitéria é talvez a única mulher de que se tem larga notícia, no Brasil, que vivenciou o mito da Donzela de Orléans – Joana D’Arc, presença feminina histórica que foi amplamente estudada pela pesquisadora Walnice GALVAO (1998). Dá para notar, claramente, a semelhança da figura de Lênio – para Maria Quitéria, com o registro de outro artista (pintor), Domênico Failutti:



78



79

<sup>76</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>77</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>78</sup> Foto do quadro de Domênico Failutti, 1920.

<sup>79</sup> Foto (an illustration from a 1505 manuscript). Imagem capturada a partir do endereço eletrônico disponível na web a partir de: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Joan\\_of\\_Arc\\_on\\_horseback.png](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Joan_of_Arc_on_horseback.png) - acessado em 30/06/2007.

Nestas e em outras imagens antigas pesquisadas, acerca de Joana D’Arc, observam-se traços da vestimenta que perduram nas sucessivas representações ao longo do tempo, como é o caso do ornamento do ombro, da espécie de saiote e do cinto. Ressalto, aqui, que as vestes da Joana pintada por Lênio e por Domênico parecem ter uma ligação mais próxima (e atualizada) com a época da Independência do Brasil, dadas as marcas características da roupa dos soldados e do uso de armamento de fogo, não mais a lança ancestral.

Nos três murais, tanto posso supor que Lênio Braga compartilhou suas memórias (vistas, vividas, lidas ou escutadas), quanto pode ter se valido das memórias (coletivas e individuais) que os cordéis registraram. Suponho, também, que pode ter ocorrido uma mescla de memórias: Lênio pode ter escolhido a Literatura de Cordel por mostrar memórias públicas e particulares de modo mais figurativo, narrativas volantes, entremeadas de imagens que, sozinhas, já contam histórias – memórias mediadas por palavras escritas e desenhos ilustrados em xilogravuras.

Há, aqui, uma imprecisão e uma profusão de memórias, histórias, “arquivos” e registros, bem ao modo de Maurice Halbwachs, quando denominou e distinguiu memória coletiva, de um lado, e história, de outro (p. 100).

Talvez não seja demais lembrar que a quase totalidade de histórias, ledas narrativas, dramas, comédias e demais gêneros da arte e do pensar humanos estão ligados, desde tempos longínquos, ao ato de contar, muito antes de serem traduzidos pela cultura da escrita.

Dá para tecer uma reflexão a partir deste ponto, que por si só, já oferece a idéia de início (“e no princípio era o verbo...”), seja no passado mais remoto ou no instante presente, antes do ato criativo ganhar os espaços exteriores à mente do artista ou do pensador, é possível imaginar que ocorra um diálogo monológico que estrutura, organiza e modela a criação ainda em estado “bruto”, antes de ser lançada a qualquer forma de representação (artística ou não).

Por fim, é importante frisar que, a partir do estudo de repertórios, imagens e passagens da voz ancestral pelas artes visuais, uma imensa lacuna se abre sobretudo para os estudos paralelos à dita história oficial e muito mais no campo das micro-

histórias ou das “incontáveis” histórias que não receberam quase qualquer forma de registro.

Sobre este assunto Peter Burke afirma que as imagens “oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos (...)” (p. 233).

E, assim, a palavra segue seu caminho de representação em representação, indo ou vindo em direção aos inúmeros tempos que coexistem com diversos espaços, rumo a qualquer outro suporte, comunicação ou veículo que seja capaz de conduzi-la ou, ao menos, que abra alas para sua passagem.

Neste trabalho, ao observar a presença de antigos repertórios ancestrais revitalizados pela obra plástica de LB ressoam, nítidos, “ecos” de vozes que um dia habitaram palavras e diálogos humanos.

No texto **A cultura do ouvir** Norval Baitello Jr. (1997) chama atenção para o tempo em que vivemos hoje, tempo/templo da imagem e quase nada voltado para a audição ou ao ato de ouvir e faz com que minha proposição para “ouvir” as vozes perdidas pelas imagens de Lênio tenha maior plausibilidade e não recaia tanto no plano do devaneio, pois que “ouvir imagens” é algo que possui uma frágil e/ou quase invisível materialidade, daí sua inserção por um mundo que não se mostra tão facilmente à primeira mirada.

É para tratar de voz (= ritmo/tempo), no espaço/imagem de LB, a que se propõe (também e não só) este trabalho, tarefa por demais incerta, mas fascinante, do ponto de vista da cultura e da comunicação (tendo a literatura como campo mais específico).

Já quando Flora Sussekind trata do assunto ‘Grafias da voz’ (na Revista de cultura **Margens**), abre-me a possibilidade de ler as imagens que Lênio compôs em Feira, como um modo de leitura bem antiga, do tempo em que se lia em voz alta com frequência até mesmo pelas ruas e praças de inúmeras cidades (e o cordel é herdeiro quase direto dessa tradição: tanto na época em que este pertencia muito mais as esferas público/coletivas, quanto hoje, quando sua leitura individual ainda nos remete ao universo de encenação, de presença).

Então, a partir de cada desenho/imagem, principalmente aqueles ligados ao cordel, sente-se a presença desse modo de ler, que ativa todos os sentidos e requer o ato de escutar como operador central do processo comunicativo que se enuncia. Há que se chamar atenção para os tipos de leitura que se pode fazer de um texto grafado, com palavras impressas. As mediações interferem ou criam novos modos de ler. Nesse sentido, LB talvez nos aponte ou tenha conseguido registrar um dos tipos de leitura que a literatura de cordel suscita: a pluridimensionalidade que emana e ao mesmo tempo está no cordel. Uma leitura viva que não se fixa apenas aos códigos que os olhos ou os ouvidos apreendem, mas que cria pontos de urdidura móveis com outros elementos, esferas ou signos, diretamente ligados ao que está dito em meio aos conteúdos da obra ou não, tecendo novas/outras pontes.

Sendo assim, o cordel e o cordel representado por Lênio apresentam como que um revival de leituras que hoje não são tanto mais conhecidas, praticadas ou mencionadas pela maioria dos círculos especializados na matéria. São leituras antes de tudo inerentes ao universo coletivo que inclui o outro, não o mero ouvinte, mas o partícipe que tem e exerce o poder de mudar o que se conta, bem como o que se escutou e que se guardou com vistas a contar mais e mais vezes.

Ressalto aqui que a cada novo olhar uma leitura nova pode ser feita do mural feirense e é pelo prisma da recepção, essa que empreendo neste estudo, que se faz pertinente afirmar que bastaria uma leitura do autor sobre seu mural e a mesma seria capaz de fazer ruir qualquer proposição aqui levantada, uma vez que não há como ajustar o mesmo foco de olhar ao qual Lênio teve acesso, como autor, com o meu olhar de hoje, enquanto fruidora da obra. E é nessa distância de olhares que reside a possibilidade de muitos modos de ver a serem construídos.

- Um “arquivo” visual de oralidade

a) Iconografia de Lênio Braga na Bahia

Sabe-se que a imagem vem se mostrando cada vez mais como um território propenso a abordagens interdisciplinares. Sendo assim, há que se enveredar pelos campos da comunicação e da semiótica da cultura, com vistas a entender melhor o *corpus* aqui em estudo.

Os três painéis de Lênio, instalados em cidades baianas, chamam a minha atenção pela capacidade de registrar ecos de tradições orais, sobretudo das vozes ancestrais que ainda podem ser recuperadas, de alguma forma, em muitos rincões brasileiros e muito mais nos sertões que compõem o Nordeste. É a arte da imagem fazendo as vezes de um “arquivo” de oralidades.

Aí está valorizada a complexidade da poesia popular, como um exercício de mestria que articula, de modo perene, as malhas da memória em situação narrativa ou dramática. (...) Em causa, princípios, razões e procedimentos do texto poético da tradição oral e popular, alguns assentamentos na cultura brasileira e a força de toda uma memória que é cultura. (Jerusa Pires Ferreira, 2003, p. 13 – EM: “nota preliminar”).

## b) Rotas de um artista paranaense

Quando LB foi morar na Bahia (de 1956 até 1970), o paranaense de Ribeirão Claro conseguiu construir (literalmente falando) um conjunto de obras artísticas dos mais relevantes para o Estado como um todo, e seus murais se mostram como uma expressão da arte muralista das mais expressivas da Bahia, quicá do Brasil e da América Latina.

Salvador abriga, hoje, o ateliê em que Lênio trabalhou e, também obras espalhadas por diversos pontos da capital, como a sede do Banco do Comércio do Nordeste, no centro. E o interior baiano não foi relegado pelo artista: a partir de iniciativas ligadas ao poder governamental, suas obras (murais) estão presentes em prédios públicos como a “Estação Rodoviária de Jequié (...) e da Capela dedicada ao Menino Jesus de

Praga, em Itapetinga”<sup>80</sup>. Tenho registro de que em três estações rodoviárias Lênio instalou sua obra, ao compor painéis/murais em azulejaria cerâmica. Aqui vou me deter apenas aos três painéis, parte da obra talvez mais conhecida de Lênio Braga na Bahia.

### c) O mural da Rodoviária de Jequié

Em Jequié, Lênio retratou a presença e o trabalho de três das “raças/etnias” de maior destaque no Brasil: a indígena-brasileira e as que vieram dos continentes africano e europeu:



81

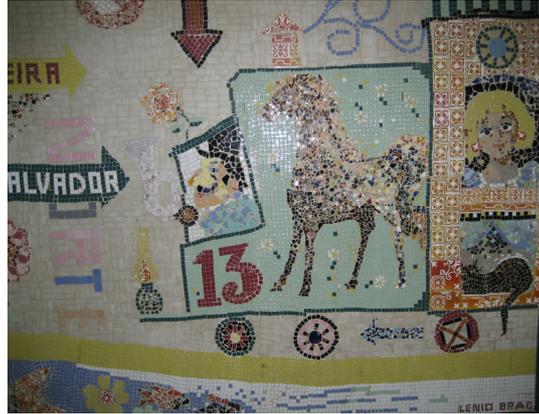
Fez alusão à temática circense, ao retratar como que uma espécie de Companhia de Circo, fato que não é estranho às pequenas e grandes cidades brasileiras, acostumadas a receber circos de variada grandeza:

<sup>80</sup> Resultado de busca interna por Lênio Braga. Documento disponível no endereço eletrônico: [http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=1997](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=1997) - acessado em 23/03/2006.

<sup>81</sup> Fotos digitais (por Joe Edman) do mural de Jequié – acervo particular.



82



83

As imagens acima demonstram o carro do (possível) circo, com uma sereia deitada na parte de cima da carroceria. Do outro lado, o veículo traz uma moça loira, um gato e um cavalo. A figura do cavalo pode estar remetendo a uma antiga tradição: a do circo de cavalinhos. Sobre assunto, a **Revista Jangada Brasil** (2001) dá notícia:

Dos circos de cavalinhos ou de bulantins, dos sempre lembrados tempos da nossa quadra infantil, um personagem, por sinal, muito popular e admirado, e porque, não dizer, querido mesmo, ficou indelevelmente gravado no fundo do nosso coração e dele, francamente, temos saudades.

Referimo-nos ao palhaço.

Aquela figura burlesca de cara pintada que à tarde, montado a cavalo, andava pelas ruas anunciando o espetáculo e à noite, no picadeiro, nos fazia rir à vontade com seus ditos e momices.

Em dias de função, ao cair da tarde, trajando espalhafatosa indumentária e cavalgando às avessas, isto é, de costas voltadas para a frente da montaria, saía o palhaço para cumprir sua missão.

Como por encanto, de todos os lados surgiam crianças e às vezes taludos mesmo, que a cada instante engrossavam o barulhento e heterogêneo cortejo.

O préstito bufo, cada vez mais numeroso, percorria quase toda a cidade, alertando e animando-a para a função.

Umhas vezes cantando, outras não, ao que a turma em coro respondia, o palhaço ia fazendo o seu anúncio.

São do nosso tempo, o que vamos recordar.

- Hoje tem espetáculo?
- Tem, sim, senhor.
- Às oito horas da noite?
- É, sim, senhor.

---

<sup>82</sup> Fotos digitais (por Joe Edman) do mural de Jequié – acervo particular. – Detalhes do tipo de cerâmica utilizada e do nome do autor.

<sup>83</sup> Fotos digitais (por Joe Edman) do mural de Jequié – acervo particular. – Detalhes do tipo de cerâmica utilizada e do nome do autor.

- Hoje tem marmelada?
- Tem, sim, senhor.
- É de noite e de dia?
- É, sim, senhor.
- Aproveita moçada.
- Dez tostões não é nada.
- Sentadinho na bancada.
- Para ver a namorada.
- O palhaço o que é?
- É ladrão de mulher.
- E a moça na janela?
- Tem cara de panela.
- E a negra no portão?
- Tem cara de tição.
- A criança que chora?
- Quer mamar.
- E a moça que namora?
- Quer casar.
- Hoje tem forrobodó?
- Tem, sim, senhor.
- É na casa da tua avó?
- É, sim, senhor.

Por: SILVEIRA, O. São Francisco do Sul, julho de 1956<sup>84</sup>.

Sobre a alusão ao circo de cavalinhos, no mural de Jequié, há uma nota de José Roberto Teixeira Leite que parece apontar para uma das predileções de Lênio – o circo: “Radicando-se posteriormente no Rio de Janeiro, passou a produzir obras sobre o circo e outros temas igualmente pitorescos, fazendo uso de um colorido vivo e de uma composição elaborada, em suportes de avantajadas dimensões”<sup>85</sup>. Tal assertiva nos confirma a adesão de Lênio pela arte muralista, bem como pelos temas de tonalidades mais populares.

Outra imagem que chama atenção, no mural de Jequié, é a sereia. Para entender um pouco sobre como a figura da sereia foi vista (ou dada a ver) ao longo da História e, com isso, perceber a força da imagem em incontáveis referências no mundo factual e das mais variadas artes, até hoje, é preciso enveredar pelo histórico imaginário da lenda, estudado por Luis Krus:

---

<sup>84</sup> Cf. **Revista Jangada Brasil**. Texto retirado de: SILVEIRA, O. **Boletim da Comissão Catarinense de Folclore**. Florianópolis, ano 8, números 23/24, janeiro de 1957 / janeiro de 1958.

<sup>85</sup> Resultado de busca interna (ao site Itaú Cultural) por Lênio Braga. Documento disponível no endereço eletrônico: [http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=1997](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=1997) - acessado em 23/03/2006.

Enquanto portador de uma visão acerca do mar, a presença desses seres míticos e lendários que os antigos fizeram povoar os mares não deixa de ser ambígua. Com efeito, a figura da sereia fora o produto do encontro de tradições culturais muitas vezes antagônicas. Tanto se associam, no quadro da tradição grega e oriental, a um ser tentador e maléfico, sendo esse o caso das sereias que n' a *Odisséia* de Homero procuravam provocar a morte e a destruição de Ulisses, como remeteram, no âmbito da cultura latina, para símbolos da gratificante abundância do mar, apropriando-se de atributos próprios das nereidas e tritões. Ora, se na arte da Cristandade em geral as sereias surgem, maioritariamente, como emblema das forças malignas e pecaminosas que os poderes do templo devem exorcizar, na iconografia portuguesa aparecem quase sempre associadas ao peixe, representativo do supremo bem cristológico, remetendo, por isso, para valores ligados à salvação e à redenção. Neste caso, apontam então para a fertilidade e prodigalidade do mar, sendo a função esperada do lugar sagrado onde se exibem, a de contribuir para assegurar da sua permanente fecundidade. A ser assim, na escultura lusa, a mulher-sereia conota-se mais com a graça a conservar do que com o pecado a repelir (1998, p. 101).

De acordo com as informações de Lucia Santaella e Winfried Nöth (2005), em um livro tão didático quanto fundamental para o estudo das diversas Semióticas que se interessam sobre a imagem, encontro informação sobre dois aspectos clássicos da imagem: “semelhança (similitude) e imitação (mímese)” (p. 37), denominador comum entre diversas formas de arte, dentre elas as artes da imagem e a Literatura.

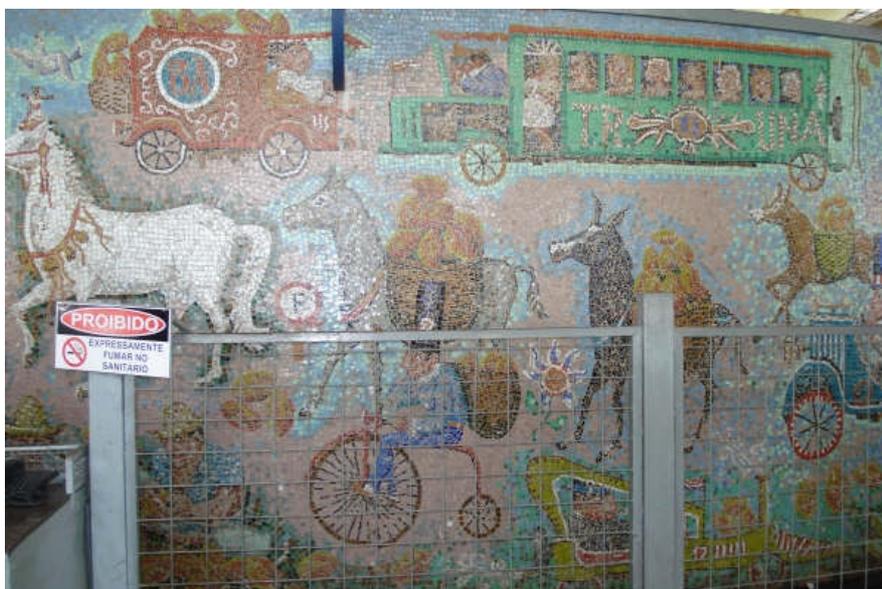
Ao observar a imagem da sereia (elemento iconográfico que aparece no mural de LB em Jequié), entrevejo, nesta, tanto uma relação de semelhança quanto de mímese: primeiro porque o artista apresenta a sereia (com espelho à mão) de um modo muito próximo do que a própria figura representa, ou seja, uma espécie de fusão entre animal e homem (mundo animal mesclado com mundo humano), em retrato de um bestiário que provém do imaginário coletivo ancestral e pagão e que se fez registrar desde a religião até o artesanato, tanto pela força da própria imagem (em desenhos e pinturas) como pela força da voz e das tradições orais; segundo porque sempre foi de bom tom “imitar” a tradição – a literatura manteve sua continuidade pelo trabalho de muitos escritores que cultivaram a mímese, fosse pelo tom da homenagem ou da crítica (como hoje se diz: pela paródia, pelo pastiche ou pela paráfrase). E no mundo das artes não foi diferente, pois que os grandes mestres são aludidos pelo padrão da mímese até hoje.

Há que se frisar, nesse ponto, os aspectos histórico-culturais que avultam da leitura da imagem *supra citada*, uma vez que o registro/alusão à sereia pode estar nos

mostrando a singularidade do próprio artista ao interpretar a força e a presença da sereia nas culturas dos povos baianos.

#### d) O mural da Rodoviária de Itabuna

Já na cidade de Itabuna, a temática central do mural<sup>86</sup> foi o cacau, principalmente o seu período áureo. Para além das figuras desse mural, Lênio Braga retrata, de alguma forma, a riqueza, o poder e o luxo (que o cacau gerou, à época) associados ao grande número de frutos de cacau espalhados pelas imagens que formam o painel em si.



87

A imagem acima mostra a abundância do fruto, ao ser carregado no lombo dos burricos, em bicicletas, em cima de ônibus, carros e espalhados pelo chão.

São imagens que mostram a ascensão da sociedade da região cacauzeira: carros, vestimenta, prosperidade social, cultural e econômica que hoje não se vê mais na região.

---

<sup>86</sup> Mural que também ocupa uma das paredes principais da Rodoviária de Itabuna/BA, composto em mosaico, por pequenas pastilhas de cerâmica.

<sup>87</sup> Foto digital do mural de Itabuna – acervo particular da autora. Ver também outras imagens desse mural na abertura deste capítulo.

Mas é na cidade de Feira de Santana que um grande painel foi dado a público, a partir de elementos intrínsecos ao imaginário (coletivo e individual) que envolve o sertão, a começar pelos registros históricos da famosa feira de rua que acontecia semanalmente naquela cidade.

Espalhado por algumas paredes da estação rodoviária, o mural feirense dá uma idéia geral da grandeza dos temas que envolvem, de alguma forma, a vida sertaneja, seja pelo viés da alusão e homenagem (em relação ao artista da arte sacra feirense, Raimundo de Oliveira, falecido um ano antes da construção desse mural, em 1966).

A inscrição que aparece junto com o retrato do artista referido (“Deus te guie Raimundo”) indica como que uma viagem comumente associada ao ato de morrer, fato que toca de perto uma das crenças de maior peso dentro de tradições religiosas várias, a que crê na vida após a morte.

Por outro lado, pela perspectiva do ver, a presença do artista falecido no mural, abre uma via interessante para se estudar a obra: a da arte como registro, “documento”, “arquivo público” e tudo isso “pintado” com as tintas artísticas da representação artística de Lênio.

Com isso, pode-se notar a presença de um repertório que toca o tempo atual de Lênio – a mesma em que faleceu Raimundo, e que toca um futuro, em devir incerto, mas em vias de desenvolvimento, como uma viagem.

A inscrição “Deus te guie Raimundo” pede um certo tipo de interpretação, como que um complemento que dê maior sentido à frase, por parte da recepção do mural. Tudo isso junto, indica um modo de ver comum não só ao tempo de Lênio, mas a um imaginário corrente e ancestral com força bastante para chegar aos nossos dias e seguir a diante. “Deus te guie Raimundo” é também uma homenagem póstuma ao artista feirense, como que a exposição de obra e vida, em um *flash*, de um artista em galeria de arte perpétua.

E sem deixar de considerar a proximidade do mural feirense com duas mídias, o cordel e o jornal, a inscrição referente a Raimundo, o pintor sacro, assume uma conotação de notícia também, ao lado de outras propagandas e anúncios de produtos e serviços locais. Aponto aqui um recurso recorrente na arte de Lênio para este mural: a prática da reprodução, como acontece com o modo de pintar os cordéis.



88

– seja pelas campanhas propagandistas da época ou, ainda, pelas referências imagéticas que Lênio faz em memória da grande feira de Nossa Senhora Sant’anna:



89



90

Na cidade feirense, o mural de Lênio Braga nos mostra um painel de mestiçagens, não sob a já clássica querela entre popular e erudito, mas no sentido de apresentar os resultados artístico-sociais que foram sendo somados e incorporados (ou não) a todos os povos que hoje co-habitam o Brasil. É mais do que mestiçagem e é mais do que misturas o que se pode ler/ver ali: é sim, os modos de ver, viver e interpretar os processos sócio-culturais advindos do convívio (pacífico ou não) entre diversos

<sup>88</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009.

<sup>89</sup> Mural em Feira de Santana – alusão à feira de rua e a várias propagandas da época.

<sup>90</sup> Mural em Feira de Santana – alusão à feira de rua e a várias propagandas da época.

povos que por si sós já eram muito enriquecidos por outros convívios étnicos em outros tempos/espços (Cf GRUZINSKI, Serge, 2001; BRANCO, Amálio Pinheiro – anotações em aula).

Em termos de arte, sabe-se que LB foi um artista polivalente que estudou suas técnicas com grandes mestres do seu tempo. No entanto, a apresentação de seus murais mostra ao público (atento!) que o artista também mergulhou no universo popular (oral, imagético, imaginário e também cotidiano) de cada cidade/região por onde foi convidado a expor (permanentemente) sua arte.

Com isso, vê-se que os murais são transdisciplinares, sobretudo o de Feira de Santana, pois que apresentam a diversidade que habita o sertão. E mais: apresentam a diversidade por meio de signos em forma de rol, ou seja, elencam incontáveis elementos culturais, sem hierarquias aparentes, todos postos lado a lado, para a construção de um retrato, no sentido mais abrangente do termo.

E os murais podem ser lidos como artisticamente transdisciplinares no sentido de que não só caracterizam ou retratam elementos de cultura bastante difundidos na época da construção dos mesmos. Chama atenção, aqui, a capacidade que Lênio demonstra ao registrar *flashes* do imaginário intemporal dos sertões baianos: da beleza dos circos de cavaleiros, passando pelos mistérios do mar (com a sereia), sem deixar de fazer inscrições acerca da ascensão financeira da era do cacau, espécie de *El dourado* brasileiro e com sotaques do sul baiano.

As alusões presentes nos três murais não são feitas a partir de símbolos vagos (ZUMTHOR, Paul, 2005, p. 105) e sim de signos que representam claramente suas marcas (ancestrais ou do presente, à época de Lênio e de sua obra); suas ligações com cada região/cidade em que trabalhou/compôs, bem como com outras culturas e séries culturais. Para tanto, há que se falar, aqui, da iconicidade cordelista adotada/apresentada no mural feirense, alusão forte predominante e que é capaz de revelar ecos/*flashes* de memórias e vozes não só sertanejas, mas também imaginárias e do real/factual ancestral.

Com o avanço de minha pesquisa sobre a obra muralista de LB (ou de sua arte dada a público literalmente), tenho sempre novos motivos para considerar o trabalho desse artista acerca da Bahia (suas tradições, seu dia a dia e seus vários imaginários)

como uma espécie de “estudo interpretativo da cultura” que, para Clifford Geertz (em dois dos seus artigos para o livro **O saber local**), “representa um esforço para aceitar a diversidade entre as várias maneiras que seres humanos têm de construir suas vidas no processo de vivê-las” (1997, p. 29).

Posso afirmar, ainda, que os três painéis, aqui trazidos a debate, além de ser uma espécie de micro-história cultural de alguns sertões baianos, podem ser explicados melhor como sendo “simplesmente uma parte necessária do empreendimento histórico coletivo”, no que diz respeito aos planos públicos da obra, sua filiação com o coletivo e para este voltada em perene estado de exposição; é assim que o teórico Peter Burke (2005, p. 163) tenta entender o que se convencionou a chamar de História cultural (termo que ainda não está bem definido, hoje, dentro desse campo do saber).

Noto, ainda, que os murais e, mais proximamente, as imagens de LB, são como que uma tentativa de reconstruir (para a recepção) partes do universo vocal e de convívio do autor e de “seus” retratados, quando da época em que realizou suas obras. Paul Zumthor entende ‘por índice de oralidade’ “tudo que, no interior de um texto, informa-nos a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (grifo do autor – 1993, p. 35).

Sendo assim, os murais são como um grande “texto” que permite, a cada novo espectador, recuperar ecos de antigos espaços vocais, como a feira de Nossa Senhora Sant’anna, que ocorria pelas ruas da cidade baiana que recebe o nome da santa padroeira e mais a alusão ao tradicional comércio de rua: Feira de Santana.

É interessante mencionar, também, o esforço empreendido, pelo artista, para registrar memórias fugidias, ligada à voz e aos movimentos nômades das ruas, daqueles que passaram e, de certa forma, foram construindo nossos “brasis”: do circo à feira, imenso espaço vocal que recebeu o registro falho da imagem (falho como qualquer outro “suporte” para a voz), mas eficaz enquanto “arquivo” visual multifacetado/polivalente de oralidades.

E, tal esforço (de modo consciente ou não), resultou em uma página importante da História, que é uma das histórias da Bahia, do Brasil e da América Latina, mas bem poderia ser de qualquer outro tempo e lugar. Importa mais a cor transparente do registro, que não aparece claramente nas imagens em si mesmas, mas revelam a cor fugidia e imprecisa das histórias ligadas à tradição oral. É isso que incita o olhar e desafia o poder de leitura que eu possa ter em relação à cultura: “ler/ver” a cor da voz pela imagem, mesmo que por entre ecos ou outros modos de recuperação do passado ancestral, hoje.

É por esses rumos que se pode ler uma faceta incrível das imagens compostas por Lênio: a imagem como “arquivo” de oralidade. Sendo assim, o que singulariza ainda mais o trabalho de Lênio é justamente a aptidão para o registro de vozes e memórias por meio dos recursos visuais, ponto positivo que corrobora com a preservação dos bens imateriais da cultura.

### III - Do imaginar\*



\* Fotos digitais (por Joe Edman) do mural de Jequié – acervo particular.

### III - DO IMAGINAR

- O mural feirense: desenho / registro de um processo criativo em “transparente”

“El arte no puede quedar reducido a la simplicidad de la mente no desarrollada, puesto que el arte, un reflejo del hombre maduro, nunca es simple. La simplicidad aparente de un arte auténtico sustancial es tan engañosa como la aparente sustancia de un cierto arte auténticamente simple”.

“La sabiduría sólo puede ser el resultado del esfuerzo concertado de todas las capas y facultades de la mente, y el prototipo del arte no es el coloso de piedra de las islas de Pascua sino la unión elementalidad y sutileza hallada en las paredes de las grutas de Las coux, a través de los tiempos, y en las telas de Cézanne o en las figuras de Henry Moore”. (Paul Klee, p. 15-16).

Com vistas a entender melhor a obra baiana de Lênio, busco nomear os traços visíveis de seu processo criativo (no tempo da recepção), alguns daqueles que a obra em si conseguiu flagrar enquanto dado concreto de criação. Ao tomar de empréstimo o olhar da recepção como “chave de leitura” tento, com isso, decifrar um desenho ou um esboço, em transparente, sob/sobre os passos de composição levados a efeito pelo artista.

A partir desse ponto, chego a outras etapas da pesquisa com condições para compreender melhor parte do conjunto da obra (especificamente os três murais aqui referidos), suas ligações estéticas com os dados histórico-sociais da época e, também, com a tradição artística muralista da qual Lênio fez parte, não só na Bahia.

Uma das inquietações que tenho em mente, ao ver o mural de Feira de Santana, é pensar sobre o processo de criação através de uma barreira espaço-temporal, que faz com que se possa vê-lo somente de longe – do presente para o passado, no tempo de seu estado de “completude”, quando já não há mais o frescor do dia a dia do trabalho criativo.

E os caminhos que encontro por seguir se direcionam a um mote talvez central, aqui: perceber, no plano da recepção, que desenho de processo está contido na obra feirense. Quando da análise de uma obra pronta, dada a público já, é problemático enfocar questões relacionadas à intenção, tanto porque o autor não a explicitou em vida<sup>91</sup>, quanto pelo fato da imprecisão e da subjetividade que acompanham tal aspecto.

Sendo assim, a partir da obra, é possível tratar do que há nela, como recorrência (ou não) de técnicas e rumos, mesmo no plano da imprecisão que acompanha o olhar da recepção.

Através do que a obra apresenta, como uma espécie de pano de fundo, um desenho como que transparente “conta/mostra”, em linhas gerais, indícios dos modos de trabalho do autor (como, com que, a partir de que, com quem etc.) até chegar ao “produto final”.

A dificuldade inicial de realizar tal leitura reside principalmente no fato de que a obra não se encontra mais no estágio de confecção e o próprio artista não está mais vivo para responder sobre inúmeras questões que envolveram seu processo criativo, quando da realização do painel *supra citado*.

Para ultrapassar esta barreira, olhar a obra em detalhes (ao vivo e por meio de fotografias) foi o ato possível a ser feito, no sentido de “entrever”, em linhas indiretas, uma espécie de desenho/mapa de alguns procedimentos do artista em seu momento de criação, isto é, olhar o presente na tentativa de “ver” o passado.

Cecília Almeida Salles (PUC-SP), estudiosa do assunto, informa que “temos acesso a índices do processo e não o processo, propriamente dito. Isto implica em dizer que há muito do movimento criador que não é registrado. São andamentos da obra que se mostram como resultado de trabalho mental” (Documento eletrônico, p. 7).

Com isso, ao exercitar o olhar para “ver” o que foi dado, à vista, no painel feirense e que possa dar pistas dos trilhos criativos por onde possivelmente tenha caminhado o artista, percebo algumas de suas escolhas: a tradição, a vida, o cotidiano, os tempos presente e passado, as culturas sertanejas, o cordel, as propagandas, o folclore, as

---

<sup>91</sup> O artista faleceu no Rio de Janeiro, em 1973, pouco tempo depois da realização da obra citada, que data de 1967.

crenças, o vaqueiro, a feira, o couro, as figuras femininas e masculinas, as frases e ditos populares, as vestimentas de cada personagem – escolhas que se transformaram em “objetos” da obra, pois que cada uma recebeu menção e tratamento visual no painel.

Daqui se tem um dado a decifrar: saber com o quê Lênio teceu as relações entre tradição e cultura no mural, tendo como “instrumento de trabalho” os elementos acima listados. Para chegar a alguma resposta, penso, preliminarmente, nos caminhos da percepção e da memória, a partir dos incontáveis recursos de seu “eu-arquivo”<sup>92</sup>.

Um marco ou uma marca do eu-arquivo também está presente e registrado no mural, pois nem tudo que aparece desenhado/pintado, ali, estava presente e ativo (culturalmente falando) à época da confecção do mesmo; muito do que recebeu registro só encontra paralelo no imaginário, na memória, na forma individual de conceber/visualizar/exteriorizar um mito, uma lenda ou um símbolo de tradição oral. As epígrafes de Paul Klee (citadas no início deste capítulo), também apontam, de certo modo, para esta direção.

#### a) Dimensão do recorte

Dá para perceber/ler, no mural, que LB se preocupou em falar/tratar/mostrar o tempo presente da cidade de Feira de Santana e, para tanto, escolheu como mote central a feira de rua e tudo que havia nela: dos dados materiais aos imateriais.

Ao trabalhar com o presente (seu tempo) e fazer alusão, indiretamente, à Feira de Santana e aos acontecimentos que eram notícia na cidade, à época, LB fez com que o mural se constituísse em um “arquivo” visual/plástico ou uma espécie de crônica minuciosa do que se passava no cotidiano do lugar.

---

<sup>92</sup> Chamo de “eu-arquivo”, aqui, os dados, referências e memórias – factuais e/ou imaginários, que formaram o repertório perceptivo do artista aqui em estudo, ou seja, tudo que Lênio Braga foi capaz de captar/absorver (de seu tempo e das culturas que conheceu, viveu, imaginou ou escutou falar) e depois representar, esboçar em arte.

## b) Um desenho “transparente” de processo

Ao observar cada parte da obra-mural vê-se, de saída, algumas possíveis escolhas de Lênio para aquele mural, em específico. Nota-se que existem alguns eixos temáticos principais que talvez tenham ajudado o artista a cumprir seu intento, como o sertanejo e a feira. Acredito que, para auxiliar a preencher tais eixos, a literatura de cordel tenha sido escolhida: tanto por ser um veículo de comunicação que teve sua época áurea justamente quando esteve ligada a feiras, quanto e, também, por abordar temas que estavam associados ao universo sertanejo e que acabavam circulando para além dos espaços da feira da cidade.

Para o cordel, a feira passa a ser, também, não só o lugar de venda e circulação, mas também onde o cordelista interage, escuta, vê ou imagina e, com isso, a feira é, assim, mais um espaço de criação. As fotos abaixo ilustram o eixo que dá conta de uma parte do universo do sertanejo, sobretudo do vaqueiro e seus apetrechos de trabalho, bem como os títulos dos cordéis que circulavam na época:



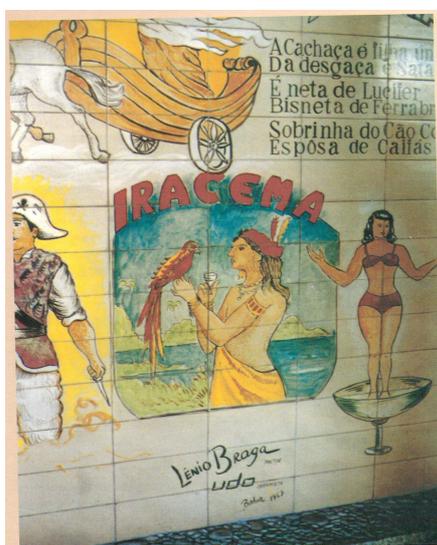
93

---

<sup>93</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009. Detalhe de uma parede secundária.

A partir das assinaturas que aparecem ao pé da obra, de Lênio e de Udo<sup>94</sup>, percebe-se que a questão da autoria foi compartilhada, tal fato demonstra que houve interação entre os dois artistas não só na confecção do mural, mas também no momento de “finalizar” a obra e entregá-la a público. Há que se frisar, também, que, dentro da tradição muralista, é comum uma obra receber a assinatura do artista e da empresa (ou pessoa) ceramista.

Outro dado que se pode ler, daqui, é que Lênio, apesar de ser também ceramista, intitulou-se neste mural apenas como pintor, abrindo espaço para a assinatura de Udo como ceramista, como se vê na foto abaixo:



95

Ao tentar desvendar tendências e rumos que talvez tenham norteado a obra aqui em estudo, chego aos recursos que foram utilizados por Lênio e, por eles, dá para entrever outras escolhas (procedimentos, técnicas, suportes) que dialogam, de algum modo, com a tradição, ou seja, com a arte de compor mural, a qual Lênio teve acesso em seu tempo.

Ao deslocar o foco do olhar para o espaço que foi indicado e oferecido a Lênio para a confecção de sua obra, nota-se a grande proporção espacial que casa perfeitamente com a arte do muralismo. Tenho, aqui, um primeiro indicativo de rumo que talvez

<sup>94</sup> Trata-se do alemão Horst Udo Knoff, já falecido e que esteve radicado à Bahia desde 1955.

<sup>95</sup> DÓREA, Juraci. “Ensaio fotográfico”. IN: **Revista Léguas e Meia**. Ilustração da orelha – foto digitalizada – mural de Feira.

possa ter desencadeado outros, como a escolha do tamanho das peças (de azulejo/cerâmica), maiores do que o azulejo que se vê comumente em murais, principalmente aqueles ligados, de alguma forma, à herança da azulejaria portuguesa – há, aqui, um diálogo com o passado, só que de modo fortemente aclimatado ao tempo presente do autor, bem como ao seu espaço de criação (não descartando a possibilidade da cerâmica ter sido adquirida à revelia de Udo e Lênio, à livre escolha de quem contratou a obra – possível indício de acaso).

A inovação, neste ponto, reside no uso do elemento que outras culturas nos legaram (o azulejo) de modo aclimatado/adaptado aos propósitos da obra, a estação rodoviária com suas proporções e ao panorama cultural a ser referido ou “contado” ali.

Quanto aos desenhos utilizados por Lênio nota-se algumas peculiaridades: desenhos livres, com base na realidade factual ou ficcional e imaginária; desenhos que reproduzem capas de folhetos de cordel, desenhos com alto e baixo relevos, como a figura de Conselheiro:



96



97

<sup>96</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

<sup>97</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

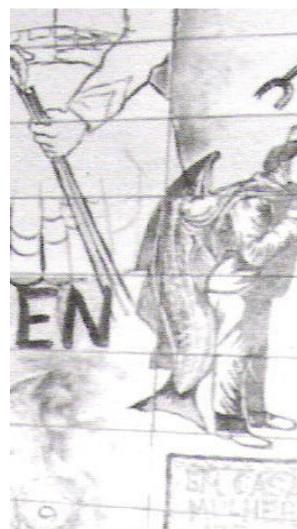
Há também os desenhos livres que fazem propaganda de produtos comercializados à época. Dentro desta modalidade há o tipo de desenho que reproduz outro desenho, como a figura que até hoje ilustra o produto farmacêutico denominado de Emulsão de Scott, remédio que há muitos anos traz a figura de um homem (ou mulher) carregando um peixe às costas:



98



99



100

E desenhos que retratam pessoas ou figuras humanas que representam os tipos que aparecem no mural, principalmente e especialmente ligados à feira da cidade.

### c) "Arquivo", registro visual – eu-arquivo

A partir de uma visada mais geral da obra construída em Feira de Santana, dá para perceber a exteriorização de um eu-arquivo, uma vez que estão presentes, ali,

<sup>98</sup> Publicidade do início de século XX, no jornal «Diário de Notícias» - Lisboa, Portugal. Disponível no álbum de fotos de Saloia. In: <http://www.flickr.com/photos/saloia/2246654353/in/set-72157603864915421/>, acessado em 12/02/2008 (imagem meramente comparativa a que aparece no mural).

<sup>99</sup> Publicidade da Revista Carioca, de 1936. Disponível no Blog "Dias que voam. Um diário cruzado entre amigos e opiniões muito diferentes". In: <http://diasquevoam.blogspot.com/2007/08/leo-de-fgado-de-bacalhau.html>, acessado em 23/12/2007 (imagem meramente comparativa a que aparece no mural).

<sup>100</sup> DÓREA, Juraci. "Ensaio fotográfico". IN: **Légua & Meia** – foto digitalizada.

elementos não só provindos da realidade na qual o artista mergulhou para levar a efeito o projeto do mural. Sendo assim, há, ali, um “arquivo” tanto pessoal quanto coletivo, exposto pelo mural no formato de um imenso registro visual: de realidades, tempos, espaços, memórias, oralidades, outras mídias e propagandas. I. Lotman também dá pistas sobre o assunto ao afirmar que “el desarrollo de la cultura al igual que el acto da conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a ‘otro’: a un *partenaire* en la realización de ese acto” (p. 71).



101



102

Têm-se, aqui, elementos visuais que remetem à Idade Média, como o cavaleiro e a princesa como que debruçada à janela ou balcão (referências que aparecem no painel muito provavelmente via literatura de cordel), imagens que chegaram ao artista de modo indireto, pela memória móvel que ultrapassa os tempos/espaços, passando de mídia em mídia, com vistas à continuidade de uma comunicação ancestral e que se atualiza, assim, com o trabalho daqueles que lidam com a cultura enquanto signo intemporal, cambiante e ao mesmo tempo fugaz, que nunca se assenta de todo pela arte ou por outros modos de significação da vida.

Norval Baitello Jr., em **A cultura do ouvir** (1997), trata dos ‘vínculos sonoros’, assunto importante para os estudos de cultura em geral hoje e que, de algum modo, estão presentes/registrados pelas imagens de Lênio, sobretudo quando se trata de

<sup>101</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

<sup>102</sup> DÓREA, Juraci. “Ensaio fotográfico”. IN: **Légua & Meia**, p. 123 – foto digitalizada.

entender e decifrar o processo de composição da obra, ou seja, o tempo anterior à obra instalada e dada ao público.

Ao tentar seguir por essa rota anterior à obra, pela qual só Lênio passou, observei de perto as imagens do mural feirense. Nesse exercício, saltou-me aos olhos a questão dimensional da obra. O filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser que, entre outros assuntos se ocupou também da comunicação, trata de quatro processos comunicativos que interessam à leitura dos murais sob o prisma das dimensões não só espaciais (apud texto eletrônico de José Eugênio de Oliveira Menezes, em **Cultura do ouvir: vínculos sonoros na contemporaneidade**):

“O autor mapeia o crescimento da abstração na medida que experimentamos a comunicação tridimensional (com o corpo), a comunicação bidimensional (com as imagens), a comunicação unidimensional (com o traço e a linha da escrita) e a comunicação nulodimensional (com os números e os algoritmos das imagens técnicas).

Em linhas gerais, a partir dessa proposição, percebe-se que o mural de F. de Santana não só dá uma amostra da experiência comunicativa do autor com sua arte e com a realidade, como também proporciona outras experiências de cunho comunicativo na recepção, ao revelar suas várias dimensões, fato que aproxima a prática artística da teoria referida, sobretudo com os três primeiros tipos de comunicação propostas por Flusser. Assim, é matéria poli-comunicativa e que é capaz de provocar esta percepção por parte do público receptor.

É a presença desses diversos níveis ou tipos de comunicação nos murais se dá não só em uma ou duas dimensões (às vezes três ou quatro, se levarmos em conta a parede, os azulejos, a pintura e alguns relevos (altos e baixos, a exemplo da imagem do Conselheiro aqui na tese já citada), como um palimpsesto, o que incita a leitura a um passeio desbravador por cada camada (aparente ou transparente, porque não mais vista, mas presente desde o tempo do processo de composição das obras).

E a viagem comunicativa se torna cada vez mais interessante quando o assunto é a voz e seus mil disfarces ou faces (na imagem, entre, por detrás, em passagem e para além das imagens) e as incontáveis possibilidades de encontro com elas e, desses

encontros, resultar/seguir em infinitas leituras. Eis aqui um misto de dificuldade, impossibilidade ou possibilidades ainda não ou pouco conhecidas.

Em meio ao desenvolvimento de sociedades e culturas cada vez mais tecnológicas, atualmente receptivas e geradoras de signos ligados à velocidade comunicativa, na maioria das vezes baseadas na necessidade de próteses do humano (no sentido de levar as pessoas para além dos seus limites físicos, geográficos, espaço e temporalmente), vê-se que o universo vocal tende a ser preterido, salvo os estudos na área que, em vias paralelas, vem crescendo a cada dia, tanto pelas vias tradicionais dos estudos da voz, quanto passando por técnicas ou processos comunicativos computacionais.

Chego a esse ponto do trabalho com uma sensação forte: a de que a obra de arte oferecida à recepção, pelo artista, resguarda inúmeros traços de sua composição<sup>103</sup>: alguns prontos a serem lidos/decifrados com certa facilidade; outros que requerem um olhar mais experiente e aguçado, sempre a exigir um novo tempo de observação acurada; outros, ainda, que, talvez, jamais cheguem a ser cogitados ou vistos – perdidos que estão entre as imagens.

Fica a impressão do caráter inconcluso e vacilante do que se pode dizer/traduzir da obra em estudo, como se as certezas fossem apenas propriedade do autor do painel. Sendo assim, encontro eco nas palavras de Paul Klee, em relação ao contexto de minhas observações, uma vez que o crítico chama atenção para o quesito do movimento que reside/perpassa as obras, ao afirmar que: “a obra de arte também é em primeira instância gênese, nunca pode ser vivenciada [puramente] como produto” (grifo do autor – p. 47).

Quando Klee diz que “a obra pictórica surgiu a partir do movimento, é ela mesma movimento fixado e percebida em movimento (os músculos oculares)”; de tal assertiva posso entender o estado de limitação ao qual a recepção está fadada a vivenciar diante da obra finalizada, principalmente porque esse mesmo movimento, que parte já da obra, causará sempre novas impressões e modos de olhar diferenciados em cada observador, através dos tempos. Portanto, o que se aponta

---

<sup>103</sup> Característica comum a outras obras de arte ou outros processos criativos (anotações em aula).

neste estudo dá conta apenas das necessidades desta leitura, sem se pretender como algo definitivo.

- Repertórios ancestrais de tradição oral: passagem e registro no muralismo baiano de LB

L' image se pose comme réalité présente. (...). L' image est acte de conscience, conscience de quelque chose, engageant un sujet autant que son objet; pourtant, elle n' est pas la chose que peut-être elle représente; elle est une chose en soi. (ZUMTHOR, Paul, 1993a, p. 346) <sup>104</sup>

“Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam idéias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir na corrente do tempo, e é precisamente nesse sentido que são estudados pelo humanista. Este é fundamentalmente, um historiador.” (PANOFSKY, Erwin, 2007, p. 24-25)

O mural rodoviário de Feira de Santana mostra repertórios de cultura que se reportam à épocas ancestrais e que foram registrados ali duplamente: iconograficamente, mas não só, pois a voz ao ser captada por meio da imagem é em si mesma registro capaz de gerar outros registros.

Figuras como a da Donzela Guerreira e de Joana D'Arc, aparecem representadas na obra mural de LB, estabelecendo comunicação e contato entre a contemporaneidade artística e alguns elementos iconográficos e de tradição oral presentes na história da humanidade desde o final da Idade Média.

A obra em estudo não revela somente elementos culturais ligados ao medievo; compõe-se, também, de traços que o sertão já revela, registra e recria das influências ancestrais.

Há que se frisar, nos repertórios aqui levantados, tanto a presença quanto a passagem da oralidade pelo mural, a que perpassa tempos e espaços e se faz presente nas

---

<sup>104</sup> Tradução livre e aproximada: “A imagem põe-se como realidade presente. (...) A imagem é ato de consciência, consciência de qualquer coisa, ligada a um assunto tanto quanto a seu objeto; portanto, não é mais a coisa que representa; é a coisa em si mesma.”

imagens de um dos sertões baianos retratado pelo artista, ou melhor, é a oralidade que passeia pela imagem sem jamais se deixar prender/reter completamente.

Realizar, em parte, um levantamento de repertórios a partir de registros iconográficos ancestrais, é a proposta central deste trabalho. Para falar de repertórios ligados de alguma forma a épocas passadas, notadamente medievais e de tradição oral, passíveis de serem detectados em registros artísticos da cultura sertaneja, é preciso falar, antes, das especificidades do objeto que aqui se coloca em debate.

Trata-se de uma obra de arte largamente conhecida como ‘muralismo, painel ou arte mural’. A autoria do mural é de LB, artista que contou com a colaboração de Udo Knoff<sup>105</sup>. É uma arte dada ao público e sua localização não poderia ser mais pública: a Estação Rodoviária da cidade de Feira de Santana, interior do Estado baiano.

Em termos específicos, nota-se que a grande maioria das imagens que formam o conjunto da obra se configura como que uma espécie de registro de alguns folhetos de Literatura de Cordel que circulavam (e talvez ainda hoje) à época da confecção do mural.

Com isso, pode-se interpretar que o mural feirense apresenta uma mistura de linguagens iconográficas, porém, a predominante é a do cordel, sobretudo no tocante à xilogravura que estampa as capas da maioria dos livretos ainda hoje. Sendo, então, registro do cordelismo, o mural tece uma representação imagética, ou melhor, uma releitura das imagens provindas de cordel, valendo-se de outras formas de imagem, mas sem deixar de ser registro artístico de outro registro cultural e também artístico: é a arte registrando outra arte. José Cledson Ponce Moraes (2002) designou o mural como um “cordel iconográfico”, ao nomear sua dissertação de Mestrado sobre a arte de LB.

Os dados que apresento aqui apontam para algumas direções que ora convergem, ora divergem do tema central da tese, escapando mais não fugindo de todo: interessam as direções da arte que se quer/se faz pública e se dá ao público “viajante” em

---

<sup>105</sup> Udo Erich Knoff, alemão que morou na Bahia e que foi especialista na arte de trabalhar com a cerâmica; “(1912-1994) nasceu na Alemanha e faleceu em Salvador-BA onde possuía ateliê de cerâmica no bairro de Brotas. O artista vivia no Brasil desde 1938” – Cf. Wandeck, Renato. “Painéis de Udo Knoff Bahia”. IN: **Painéis: Azulejos, Cerâmicos, Pastilhas, Mosaicos etc.** Página da web CERÂMICANORIO. Documento eletrônico acessado em 24/08/2006. Disponível em: <http://www.ceramicanorio.com/paineis/udoknoff/udoknoff.html>

estações rodoviárias, de metrô, trem e em aeroportos; interessa o movimento presente e flagrado nesse tipo de obra, que casa perfeitamente com o local em que estão expostas, mas que pouco ou nunca pode ser notado por seus espectadores viajantes, dada a típica velocidade que se nota nesses entrepostos de passagem em que esse tipo de muralismo geralmente é instalado.

Por fim se chega ao interesse pela presença de ícones, símbolos, figuras e emblemas que marcam a arte mural de LB. Tal presença suscita uma espécie de ligação entre o imaginário sertanejo (que se nos apresenta a partir da literatura de cordel) e o imaginário medieval ou influências deste, que já chega até a arte contemporânea por demais filtrado e, muitas vezes, exaustivamente (re)presentado.

Com o exercício de leitura do mural feirense, outra leitura se fez de suma importância: realizar um levantamento de possíveis repertórios iconográficos, de imagens ligadas à tradição oral. Com isso, as figuras femininas, emblemáticas da bravura, como Joana D'Arc, a princesa Isabel, Maria Quitéria, todas estas desenhadas no formato de representação da Donzela Guerreira, podem ser associadas a um repertório: o que se reporta ao tema da mulher guerreira, a exemplo, também, de Maria Bonita, ícone sertanejo de bravura dos mais fortes, porém que não se encontra registrada no mural:



106



107



108

<sup>106</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

<sup>107</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

<sup>108</sup> Foto digital – acervo particular da autora, 2009 – mural de Feira.

Rubens Edson Alves Pereira, no artigo intitulado “Painel do vasto sertão” (sobre o mural aqui em estudo), informa que duas donzelas guerreiras pintadas no mural podem certamente estar ali presentes em representação da “heroína feirense”, Maria Quitéria (2001, p. 132).

Ao realizar uma leitura panorâmica do mural, vê-se que ali se faz presente um *mix* de repertórios provindos de diferentes séries culturais (Cf. BRANCO, José Amálio Pinheiro, 2004): da religiosidade (ex-votos, imagens de santos, como Cosme e Damião) aos símbolos do folclore (ferradura, saci, boi-bumbá etc). Pode-se conjecturar que a série que liga o mural aos tempos ancestrais das donzelas guerreiras é a da Literatura de Cordel, seja como tema, como imagem ou como elemento que povoa o imaginário coletivo; este último, constantemente revisitado em outras séries culturais, como o cinema, para citar apenas a produção dos estúdios *Disney* – *Mu-lan*.

Em termos de registro e repertório, o mural de Feira é um duplo “arquivo” de oralidade: primeiro por registrar, através da iconografia, a literatura de cordel que, por mais que seja escrita, é a oralidade que predomina; segundo, porque recupera imagens reais ou imaginárias que podem provir do universo oral, como é o caso de um desenho, no mural, que retrata uma donzela da realeza, atrás de um balcão (sacada ou balaustrada) e, logo abaixo deste, um rapaz a admirá-la ou cortejá-la:



109

<sup>109</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

Tal imagem visita a obra Romeu e Julieta, de William Shakespeare e suas versões antecessoras e póstumas. Ao lado desse desenho, há uma frase: Nobreza de um ladrão – inscrição que acompanha a imagem e/ou o título do cordel ali representado.

Uma nota é importante ressaltar aqui: é preciso deixar claro que o levantamento dos repertórios ancestrais, a partir do mural em estudo não faz parte das escolhas de LB ou dos artistas da Literatura de Cordel retratada no painel de Feira. Porém, a presença de imagens ligadas ao passado medieval ibérico, nesta obra, aponta para uma pista ou dado histórico no mínimo interessante: parece que algumas artes do nordeste brasileiro (a exemplo do próprio mural e da Literatura de Cordel) mantêm viva a memória ibérica (que recebeu por herança de nossos antepassados europeus) por meio de outras criações que envolvem diversos componentes temporais e culturais.

Sendo assim, cada vez mais as matérias do medievo encontram espaço nas composições artísticas atuais e, com isso, vão se atualizando e mantendo os vínculos entre passado e presente mais e mais fortes. Com essa constatação, percebe-se o ir e vir de temas, imagens, personagens, motivos etc., da arte moderna e contemporânea ao passado, ato atemporal que sempre foi recorrente ao longo da evolução cultural de incontáveis modos de fazer arte. É a mímese presente e atualizada que aqui se mostra.

E a Idade Média, neste contexto, mostra-se e é usada como celeiro de idéias, fonte de “monumentos” (reais e imaginários) de cultura, sendo considerada, como aponta Jacques Le Goff (1980, p.13), “passado primordial onde nossa identidade coletiva, busca angustiada das sociedades atuais, adquiriu determinadas características essenciais”.

Ao realizar o levantamento de repertórios em meio ao mural de Lênio, vou, com isso, pontuando nestes, tempos e espaços (convergentes/divergentes) em que pode ocorrer o diálogo da voz com outras inscrições, sobretudo o diálogo da voz com a imagem, resultado em ecos de um passado oral e que se pode “captar/ouvir” quando da “leitura” atenta das imagens que formam o conjunto/painel feirense.

Mas a tarefa não resulta em facilidades; antes, coloca alguns obstáculos instigantes à observação, já pontuadas por Le Goff quando da sua leitura acerca da oposição (ambígua) entre cultura popular e cultura erudita: “a palavra que se deixa captar como eco, rumor ou murmúrio (...), toda a complexidade dos empréstimos e das permutas” (*Idem*, p.13).

O mural faz registro da capa de um cordel<sup>110</sup> que apresenta (possivelmente, ou é livre representação do artista) a imagem da história denominada BATALHA DE OLIVEIROS COM FERRABRÁS. Esse registro nos dá uma idéia de como o imaginário sertanejo se vale de dados ancestrais: recontar parte da gesta de Carlos Magno pautando-se em leituras de livros populares, na audição ou memorização de romances ou cordéis brasileiros, baseados na história ibérica; é o que informa Jerusa Pires Ferreira (1993, p. XVI – Prefácio):

No caso dos folhetos que nos levam à gesta carolíngia (...) à História do Imperador Carlos Magno. Este livro, como se sabe, teve destino excepcional nas literaturas da Península Ibérica e em sua extensão colonial (...). Um texto muito repetido, em inúmeras edições que chegaram ao Brasil, edições mais ou menos extensas, mais complexas ou facilitadas pelas editoras populares portuguesas e brasileiras.

A informação que aqui se apresenta revela como se deu a entrada de histórias de tradição medieval e ibérica em terras brasileiras. Vale ressaltar a popularidade dessas histórias à época da constituição do mural, motivo forte que talvez tenha impulsionado o artista a abrir espaço em sua arte para tais conteúdos.

A presença da Donzela Guerreira no mural, mesclada com outros ícones de bravura feminina brasileira, aponta para a rica capacidade nacionalista e romântica que histórias como a de Joana D' Arc (ou a donzela de Orléans – Cf. Georges Duby, 1992, p. 277) despertam nas pessoas, levando-se em conta a identificação das mesmas com essas heroínas.

Pela via do cordel ou não, fato é que LB retrata suas donzelas guerreiras no mural, quer para mostrar o apreço dos sertanejos por essas histórias, quer para mostrar as suas predileções em termos de repertório iconográfico popular.

---

<sup>110</sup> Cf. **Revista Léguas & Meia**. Feira de Santana/BA: PPGLDC – UEFS, 2001-2, p. 123 e 128.

Para dar idéia da diversidade das personagens femininas que se encaixam no perfil da donzela guerreira, Walnice Nogueira Galvão (1998, p. 11-12, 14 e segunda orelha do livro) mostra um grande número delas:

Santa Joana D' Arc, Palas Atenas, Durga–Parvati ou Iansã (...). E está no céu, como Bellatrix, a Guerreira, estrela gama da constelação de Órion. (...) Atalanta, a donzela guerreira da Grécia antiga (...). Na Eneida, Camila é a heroína dos volscos (...). Assim é Electra, virgem vingadora (...). Catarina de San Juan (...). Santa Rosa de Lima e Mariana Paredes y Flores, o Lírio de Quito (...) a Monja Alferes. Seja como Diadorim, protagonista de Grande Sertão: veredas, de Guimarães Rosa (...); [ou] como Mu-lan, a camponesa da China do século V (...).

Com isso, percebe-se a popularidade da donzela guerreira: figura que passou por incontáveis histórias, mídias, representações, culturas e que não poderia ficar de fora de um “local” destinado, em arte muralista, a pintar alguns traços do imaginário sertanejo, como o é o mural feirense composto por LB.

A figura do dragão, ou melhor, uma das imagens possíveis de se fazer do dragão, tão recorrente no medievo (como as narrativas em torno de São Marcelo e São Jorge, para citar apenas dois exemplos) aparece de alguma forma no desenho do mostro retratado no mural (Cf. figuras abaixo). Na ponta da cauda e da língua do monstro reside uma simbologia bestial, (criada em épocas imprecisas da história da humanidade e que se mantém viva e presente em outras representações do imaginário coletivo sertanejo - Cf. LE GOFF *op. cit.*, p. 221 e 228): o formato pontiagudo (como uma lança) é como se fosse o elemento comum que une figuras horrendas ligadas ao mal em um mesmo patamar ou categoria.



111



112

Um pequeno repertório ligado de algum modo ao medieval começou a ser, aqui, levantado; outras presenças ou ausências poderão advir desse debate que por ora se inicia e apontar para outros caminhos por onde conduzir a pesquisa. Ficam registradas, ao menos, partículas de variados mosaicos (imagético/culturais) que se podem (re)montar a partir do mural em estudo.

- Registros de um imaginário: caminhos críticos e leituras

Antes, há que saber ouvir. Ouvir o que é falado nessa fala múltipla, difusa, grávida dos significados os mais diversos (...). (MEYER, Marlyse, 2001, p.37)

Do ponto de vista humanístico, os registros humanos não envelhecem. Assim, enquanto a ciência tenta transformar a caótica variedade dos fenômenos naturais no que se poderia chamar de cosmo da natureza, as humanidades tentam transformar a caótica variedade dos registros humanos no que se poderia chamar de cosmos da cultura. (PANOFSKY, Erwin, 2007, p. 24-25)

Ao percorrer (também metodologicamente), em primeiras leituras, duas obras de Marlyse Meyer (**Pirineus, caixas...** e **Caminhos do imaginário no Brasil**), encontro uma espécie de registro imaginário expresso/impresso nas memórias reveladas da autora e em suas motivações de pesquisa. São registros (diretos ou indiretos) de quem se preocupou com a idéia de uma outra “descoberta” do Brasil,

---

<sup>111</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

<sup>112</sup> Foto digital (mural de Feira) – acervo particular da autora, 2009.

que foi realizada aos poucos, de viagem em viagem, ao percorrer culturalmente o Brasil. O assunto e o percurso se fazem importantes por conta de encontrar esses mesmos ecos pelas camadas mais profundas do muralismo aqui trazido a estudo.

A “viajante”/autora escolheu as rotas que levaram a alguns aspectos dos peculiares imaginários brasileiros. Chego a esses caminhos por conta do interesse pela “escuta” de oralidades que podem se fazer presentes em alguns dos imaginários estudados por Marlyse e que interessam à análise dos murais de LB.

Logo de início, uma curiosidade toma de assalto a leitura: saber qual imaginário cultural chamou atenção da escritora e, essa, de pronto, logo se apressa por explicar a questão: “um imaginário que tento reconstruir a partir do meu próprio, me procurando e me reencontrando através desta imaginária reconstrução que é procura e aspiração de uma comum identidade” (2001, p.14)

Em **Caminhos do imaginário no Brasil**, ao longo do prefácio intitulado “Explicando”, Marlyse vai deixando o leitor entrever seus percursos de pesquisa. Para mostrar como chegou aos caminhos do imaginário brasileiro, nos diz que: “(...) venho registrando as relações genéticas, propulsoras, com as referências culturais de outras plagas, e a incorporação diferenciada desse referencial de fora para a constituição do que viria (está vindo) a ser uma maneira outra de ser cultura” (*idem, ibidem*).

Também chamou minha atenção um dos motes principais da autora, quando rumo a essa outra “descoberta do Brasil”, no que diz respeito ao movimento de formação dos imaginários presentes no país, ou seja, nos diz Marlyse, “chegar, a saber, por que isso e não aquilo foi armazenado em imagens geradoras de outros encadeamentos permitiria talvez chegar ao âmago: a esta especificidade brasileira que procedeu à escolha e a foi processando para desembocar nesta cultura que está aqui e não noutra” (*idem, ibidem*).

Posso falar, aqui, de pelo menos dois tipos de repertório a partir do que Marlyse chamou de “imagens geradoras”: um repertório de imagens virtuais que emanam de textos variados (escritos, orais e de culturas) e que vão se desdobrando por incontáveis âmbitos da vida; e um outro repertório de imagens visuais, pictóricas,

que ilustram ou são coadjuvantes a outros textos (também orais, escritos ou de cultura).

Os três murais baianos/paranaenses que venho estudando, oferecem caminhos de imaginários que enveredam tanto pela via dos repertórios, quanto pela via pictórica: são, em conjunto ou individualmente, como que um espaço que também revela imaginários, que descobre um determinado Brasil e que dá lugar não só aos sertanejos/sertanejas que viveram e vivem nas regiões de entorno de cada mural: Feira de Santana, Jequié e Itabuna, bem como a outros povos e elementos de cultura.

A partir do trabalho das “descobertas do Brasil” (pretendidas e realizadas por Marlyse), convém ressaltar, aqui, o que a autora enfatizou, ao nos dizer sobre: “o que e a quem se descobre” em tais descobertas. E seu questionamento aponta outros caminhos de leitura.

À luz de uma aproximação possível entre minhas reflexões e aquelas que Marlyse Meyer experimentou ao longo de suas trilhas de pesquisa, encontro alguns fios de ligação que podem ajudar a entender melhor o objeto de pesquisa que vem motivando meus estudos de doutoramento. O primeiro diz respeito aos repertórios de imagens que foram se formando, no Brasil, quando de cada produção criativa e modos de vida e expressão que aqui tiveram espaço para se desenvolver. A arte mural do artista paranaense, LB, também se constitui em uma espécie de imenso banco de dados composto por imagens que, por sua vez, recebeu/sorveu influências/inspirações, como até hoje “oferece” influências e pode até inspirar novas composições artístico-culturais.

Quando Marlyse fala de “um processo coletivo de mixagem”, referindo-se aos encontros de cultura que a mesma promove em suas leituras e que são uma constante na vida real, encontro a primeira grande lição que pude apreender das leituras que a autora nos dá a ler, lição que me faz ler melhor o que venho estudando – “um processo coletivo de mixagem”, repito – eis uma excelente forma de entender os murais rodoviários de LB: tanto modificado, tocado ou inspirado pelos influxos de cultura provindos do mundo factual, quanto, em retorno, oferecendo outros influxos culturais à realidade dos espaços em que estão expostos e as pessoas espectadoras.

Ao observar as imagens dispostas no mural instalado permanentemente na parte interna da estação rodoviária da cidade de Feira de Santana, no interior baiano, penso que cada elemento ali presente e em retrato de vários imaginários, encontra-se em constante processo de “reinvenção”, “reimaginação”, “reorganização”, “reutilização” e “ressignificação de discursos e práticas”, como assinala a reflexão teórica de Marlyse Meyer.

Posso dizer que o mural feirense é um micro exemplo do modo como os imaginários brasileiros processam os vetores de permanência e invenção dos influxos de cultura, em circulação por incontáveis tempos e espaços. Há que se frisar, aqui, uma espécie de entendimento alargado em relação às culturas populares e ao diálogo entre culturas diferentes: no mural feirense, lê-se um entendimento não muito claro/revelado, muito mais intuído do que refletido criticamente; já nos dois livros de Marlyse Meyer, aqui trazidos ao debate, leio um entendimento relativo à culturas diferentes muito avançado para o período em que veio a público, um entendimento buscado e refletido em paralelo ao exercício de reflexão pessoal que a autora faz registro em seus livros.

Um dos rastros de imaginário, talvez mais interessantes, que por hora leio no mural feirense, diz respeito a um repertório medieval, registrado ali a partir da figura da donzela guerreira e que retrata a heroína Maria Quitéria. A segunda imagem geradora que aparece neste mural é a figura que representa a festa do bumba meu boi. De acordo com os escritos da professora Marlyse, a festa tradicional e muito presente em diversas partes do Brasil, não só está ligada de algum modo à *Commedia dell'art* italiana mas, aqui, em terras brasileiras, encontra eco na cultura sertaneja e nas lides com o boi, para marcar um processo de adaptação necessário, quando se trata de pontos de contato entre culturas distintas (2001, p. 38).

Quando LB faz alusão ao bumba meu boi, dá a pensar na festa popular e nos seus diversos contextos e especificidades locais, que mudam de região para região. Uma única figurinha de boi, pintado sobre a cerâmica ao modo do boi estilizado pela folia já típica na face cultural brasileira, e que é capaz de suscitar outros contornos da festa, para além das “molduras”/limites espaciais do mural.

Quanto se pode ler desse boi estilizado em “boi-bumbá”, no mural de Lênio e na obra de Marlyse? No primeiro (o mural), a figura aparece espalhada em sentidos, representações e tonalidades de representação à luz do que acontece, na prática, em cada modo de festejar/teatralizar o “bumba-boi”, como se diz em algumas cidades da Bahia; no segundo, à moda marlyseana, lê-se uma figura bifurcada, perpassada por culturas diferentes e, ao mesmo tempo, dando exemplo de um ato teatral/perfomático que percorreu longas viagens a partir da Europa, ao desembarcar Brasil a dentro para se (re)encontrar com as lides sertanejas e daí gerar casamentos felizes entre culturas geograficamente separadas, mas unidas por afinidades transculturais.

Assim, ao realizar algumas leituras dos murais a partir das obras de Marlyse, percebo pontos importantes a diversos campos do saber, ontem e hoje: a atualidade do tema e da abordagem; o senso de alteridade e, sobretudo, as lições de pesquisa que vão do apuro teórico, passam pelo rigor metodológico até chegar à valorização das culturas abrazeiradas com as cores locais, resultado do trato direto com o outro.

Com base nos poucos dados biográficos encontrados sobre LB, dá para traçar uma rota de viagens que movimentaram e renderam lugares ao artista paranaense, em linhas gerais: de Ribeirão Claro ao Rio de Janeiro; do Rio à Bahia; da capital soteropolitana a São Paulo e da “terra da garoa” ao Rio de Janeiro, uma vez mais. Lênio foi um artista viajante.

Os três murais rodoviários, por si sós, dão idéia de viagem; ou estão ligados ao tema de algum modo: seja por que fazem parte de estações rodoviárias de certa forma importantes para as vias de circulação viárias do Estado baiano. São murais ao mesmo tempo móveis e estáticos, convergindo tempo e espaço no momento mesmo em que “viajam” (sem viajar) por histórias, culturas e épocas diversas, nessa mão dupla de ir/estar ao mesmo tempo: de “ir” em mergulhos profundos (mundo a fora – Brasil a dentro), passeando/contando lendas, marcos históricos (como a saga do cacau no sul da Bahia, na parede da estação de Itabuna), ou de “estar” contando o dia a dia interiorano, quebrado/mudado pela passagem de companhias de circo e teatro mambembe (muitas vezes fugaz por conta de alguns poucos espetáculos), como nos mostra o mural de Jequié.

Ao trazer símbolos e imagens pertencentes a culturas ancestrais, na maioria das vezes “embarcando” em cordéis escutados ou lidos ou quem sabe apenas apreciados e fruídos por meio de suas capas ricamente sugestivas, em sínteses xilográficas, cada mural reafirma essa duplicidade espaço/temporal e revela uma exata e ao mesmo tempo fugidia condição: a de continuamente proporcionar e ser uma viagem imaginária ou um caleidoscópio de imagens que carregam em si uma incrível potencialidade de hipertexto, pois que estão ligados a diversos mundos, espacialidades, temporalidades, culturas, ânimas, e que, a cada vez que recebem o fluxo de olhar das pessoas que fruem os murais, tem a capacidade de se transmutar, de receber outros sentidos, significados ou interpretações em um mesmo texto, sem distinção.

## Vias de saída

A lição que LB legou à recepção não é fácil de decifrar, porque está gravada em uma camada de sua arte em que se chega de modo apenas fugaz. Ali se percebem os sentidos mais subjetivos, ativados ao lado do pleno exercício da alteridade.

Caminhando lado a lado, sem se fundir e respeitando suas especificidades, os dois elementos são capazes de atrair o observador/artista a captar, interpretar/traduzir e assim registrar iconograficamente, com o pincel intersemiótico, o que o mesmo sentiu ao ver, escutar e imaginar a geografia humana das gentes dos sertões.

Cruzando meu olhar (de observadora e recepção ao mesmo tempo) com muitos olhares que Lênio pintou voltados para fora do mural feirense, sinto a força da obra desse artista, força que atrai e convida a muitas viagens por cada imagem ali posta; pelo tempo e espaço da feira; pelos espaços da cidade de Feira, como o cine Éden; pelas alusões ao tempo da obra e aos tempos mais remotos, enfim, um apelo a também fazer parte do grande signo/obra (cf. Lotman) ao mesmo instante ato de representação no espaço e espaço de atos de representação.

Renova-se, com isso, a presença do “outro” pelos murais: em passagem, em movimento e em registro de âniã. Da tradição (nã só artísticã) a que teve acesso, LB usou e compôs memória: em desenhos, histórias, arte e comunicação, ou seja, registros alternativos das vozes de seu tempo, ao mesmo tempo tã aclimatadas aos locais que receberam suas obras, como também de modo bem independente, compondo registros de outras culturas e povos.

No espaço/arte de LB há um tipo de estímulo quase inaudível a leituras diferentes, em relação ao que se tornou comum de se fazer hoje. E dessa ‘deixa’, um pensamento se faz plausível: a leitura material e ao mesmo tempo imaterial da cidade e de suas culturas, umas tangíveis, outras nã. Tal pensamento é capaz de gerar ações simples, tanto de salvaguarda natural (ecologia social, arqueológica, arquitetônica etc, por parte das pessoas envolvidas neste movimento em prol de educação e comunicação), quanto de manutenção e/ou difusão de culturas e bens públicos ou privados, artísticos ou nã, que contam com mídias, suportes e próteses que nã a escrita.

A leitura que faço dos murais mestiço/baianos que Lênio nos legou, não é algo que se diga extraordinariamente novo, mas é um trajeto, um caminho que indica a abertura de algumas (talvez novas) frestas educacionais dentro do atual cenário de educação que se tem, hoje, no Brasil.

Se uma criança oriental é estimulada a passar horas “lendo” a natureza, diante de uma árvore, há razões de sobra para (re)pensar a nossa educação escolar atual, a que se reduz, quase completamente, aos limites físicos da sala de aula e da escola.

Se os estudos nas áreas da comunicação, educação e ciências sociais convergem rumo ao entendimento de que quase tudo pode ser considerado “texto” e, conseqüentemente, está passível a leituras, nada mais pertinente do que pensar a cidade e suas configurações diversas como *lócus* propício a realizações de modos de ler diferentes e que são potencialmente atrativos no que diz respeito ao (des)centramento do lugar educativo que se adota, quase exclusivamente, ainda hoje, em nosso país, para citar apenas um exemplo.

Para além de ser um devaneio visual ou auditivo a possibilidade de perceber o movimento - de passagem - da voz pela palavra e pela imagem, esse estudo incita meu olhar/leitor a outros tipos de leitura do que está pronto e se dá a ler por onde quer que se vá, para qualquer lugar que se direcione a nossa retina. E esse não é outro olhar senão aquele mesmo que as literaturas (ou os modos de comunicação artísticos) nos ensinam (e nos ensinaram sempre) a desenvolver, mais precisamente aqueles com sotaques da Península Ibérica e que são (foram) estímulos bastantes para que criássemos o nosso próprio sotaque comunicativo/artístico brasileiro.

## REFERÊNCIAS GERAIS (BIBLIOGRÁFICA E ELETRÔNICA):

ANTONACCI, Antonieta. **Culturas da voz em circuitos África/Brasil/África**. Texto acessado em 21/10/2006, a partir do endereço eletrônico disponibilizado em <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel61/MariaAntonacci.pdf>

ARNHEIM, Rudolf. **El “Guernica” de Picasso – Gênesis de una pintura**. Tradução para o castelhano de Esteve Riambau i Saurí. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1976. (Col. Comunicación visual).

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1995.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade, 1996.

BAITELLO JR., Norval. **A cultura do ouvir**. EM: **Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea**, 1997. Texto eletrônico disponível na biblioteca do site CISC - Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, PUC/SP - <http://www.revista.cisc.org.br/>

BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, Alfredo (org.). “Plural, mas não caótico”. EM: **Cultura Brasileira**. Temas e situações. São Paulo: Ática, 1987 (Série Fundamentos, 18).

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

BRANCO, José Amálio Pinheiro. “Por entre Mídias e Artes, a Cultura”. EM: **Ghrebh**. Revista brasileira de ciências da comunicação e da cultura e de teoria da mídia. São Paulo: CISC - Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, número 6, novembro de 2004. ISSN 1679-9100. Texto disponibilizado a partir do site <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh6/artigos/06amalio.htm> - acessado em 15 de maio de 2005.

BRANCO, José Amálio Pinheiro. **Anotações em classe**. São Paulo: PUC – Doutorado em Comunicação e Semiótica. Disciplina: “Ambientes midiáticos e espaços culturais: mídia e mestiçagem”, 2007.2.

BURKR, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004 (Col. História).

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CALDAS, Alberto Lins. **Oralidade, Texto e História: para ler a história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Estrategias para entrar y salir da modernidad. México: Grijalbo, 1990.

CARVALHO, José Jorge de. **As duas faces da tradição**. O clássico e o popular na modernidade latinoamericana. Brasília: UnB, 1991 (Série Antropologia, 109). Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/serie109empdf.pdf> - acessado em 03/03/2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. rev., atual. e ilust. São Paulo: Global, 2000.

CÂMARA brasileira de jovens escritores. Documento eletrônico capturado a partir do endereço disponível no sítio <http://www.camarabrasileira.com/cordel9.htm>, e acessado em 12/04/2007.

COLOMBO, Fausto. **Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates – Comunicação, 243), 1991.

- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DÓREA, Juraci. “Ensaio fotográfico”. EM: **Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana/BA: – UEFS, Programa de Pós-Graduação, número 1, ano 1, 2001-2. (Ilustrações da Capa, contra-capas, orelhas e parte de artigo do Professor Rubens Edson Alves Pereira sobre o mural de Lênio Braga).
- DUBY, Georges. **Idade Média na França (987 – 1460): de Hugo Capeto à Joana D’ Arc**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Debates, 215). Prefácio de Nelson Ascher.
- FAILUTTI, Domenico. Foto de quadro, 1920. Imagem capturada a partir do endereço: [http://www.vidaslusofonas.pt/maria\\_quiteria.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/maria_quiteria.htm) - documento eletrônico acessado em 30/06/2007.
- FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. **Ver a cidade: cidade imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1998 (Col. Espaços).
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória**; conto e poesia popular. Salvador: Fund. Casa de Jorge Amado, 1991.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **O livro de São Cipriano: uma legenda de massas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **O Fausto no Horizonte** (Razões míticas, texto oral, edições populares). São Paulo: Educ/Hucitec, 1995.
- FERREIRA, Jerusa C. Pires. “Matrizes impressas do oral”. EM: João Cezar de Castro Rocha. (org.). **Intersecções: a materialidade da comunicação**. Rio de Janeiro: Eduerj, IMAGO, 1998, p. 77-84.
- FERREIRA, Jerusa Pires (org.). **Oralidade em tempo e espaço**. Colóquio Paul Zumthor. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1999.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2003.
- FILHO, Asa. “É Segunda Feira”. EM: MENEZES, Gil Mário de Oliveira. **Cultura e Artes Plásticas em Feira de Santana**. Feira de Santana, 2002. Documento (poema) acessado em 21/11/2008, a partir do endereço eletrônico: <http://www.uefs.br/portal/ensino/cultura>
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira – um estudo de gênero**. São Paulo: Ed. Senac, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.
- GINZBURG, Carlo. “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”. EM: **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GONZÁLEZ, José Antonio Moreira, ARILO, Jesús Robledano. **O conteúdo da imagem**. Trad. Leilah Santiago Bufrem. Curitiba: Ed. da UFPR, 2003 (Pesquisa; n. 86).
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

- HALBWACHS, Maurice. “Memoria y tradición”. EM: **Anais**. Segundo Congresso da Abralic, 1991.
- HUYSSSENS, Andréas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- IMAGENS**. Literatura e imagem. São Paulo: UNICAMP, n. 6, janeiro/abril 1996.
- KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Sússekaind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KRUS, Luis. “O imaginário português e os medos do mar”. EM: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Campanhia das Letras, 1998.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas/S.P.: Ed. da UNICAMP, 1996.
- LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no ocidente**. Trad. Maria Helena da Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1980 (Col. Imprensa Universitária, 14).
- LE GOFF, Jacques e TROUNG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**, 2006
- LIMA, Luiz Costa. “A documentalidade face à literatura: primeira aproximação”. EM: **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I. Semiotica de la cultura y del texto**. Trad. Desiderio Navarro. Valencia: Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia; Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Seleção e tradução do russo por Desidério Navarro, com um capítulo final de Manuel Cáceres. Madrid: Cátedra / Frónesis / Universidade de Valencia, 2002.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MANZONI, Piero. “Livre dimensão”. EM: Glória Ferreira, Cecília Cotrim (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Trad. Pedro Susekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006 (o texto aqui citado foi originalmente publicado sob o título: “Libera dimensione”, em Azimuth 2. Milão, 1960).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travessias latino-americanas de comunicação na cultura. Trad. Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004 (Comunicação contemporânea, 3).
- MEYER, Marlyse. **Pirineus, caïçaras...** Da Commedia dell’arte ao bumba-meu-boi. 2. ed. rev. e ampl. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 1991 (Col. Viagens da voz).
- MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MENEZES, José Eugênio de Oliveira. **Cultura do ouvir: vínculos sonoros na contemporaneidade**.
- MORAIS, Cledson José Ponce. **Um entrecruzar de histórias, símbolos e estórias: o cordel iconográfico de Lênio Braga**. Feira de Santana/BA: PPGLDC - UEFS, 2002. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Maria Theresa Abelha.
- OROZCO, José Clemente. **Textos de Orozco**. Mexico: Imprenta Universitaria; Instituto de investigaciones estéticas; Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1955 (Col. Estudios y fuentes del arte em Mexico, IV). Estudo e apêndice por Justino Fernandes.
- PANOFSKI, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007 (col. Debates, 99).
- PEIXOTO, Alberto. “Painel da Estação Rodoviária”. EM: **Jornal Feira Hoje**. Acessado na WEB a partir do endereço eletrônico disponibilizado pelo jornal, em 20/08/2008 - <http://www.jornalfeirahoje.com.br/conteudo.php?pg=9&codcolunista=8&codconteudo=1412> – acessado em 15/10/2008.

PEREIRA, Rubens Edson Alves. “Painel do vasto sertão. Painel de Lênio Braga: Estórias da Feira & Mural do Sertão”. EM: **Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana/BA: – UEFS, Programa de Pós-Graduação, número 1, ano 1, 2001-2.

**REVISTA da Cultura**. Reportagem – Em vivo contato. Edição nº 16, novembro de 2008. Documento eletrônico acessado a partir do site da Livraria Cultura, disponível através do endereço: <http://www2.livrariacultura.com.br/culturaneuws/rc16/index2.asp?page=reportagem> – acessado em 16/11/2008.

**Revista Jangada Brasil: a cara e a alma brasileiras**. Março 2001. Ano III - nº 31. Revista eletrônica disponível na web a partir do endereço: <http://www.jangadabrasil.com.br/marco31/fe31030d.htm>

**Revista Légua & Meia**. Revista de Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana/BA: Ed. da UEFS/Grafinort, 2001/2002, número 1.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética e semiótica: uma interface possível**. Documento eletrônico (disponibilizado pela autora).

SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTIAGO, Silvano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. “Voix et discours de la mémoire: recherches en littérature orale”. EM: MATTOSO, Katia de Queirós, SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, ROLLAND, Denis. **Matériaux pour une histoire culturelle du Brésil**. Objets, voix et mémoire. Paris – FRANCE: L’Harmattan (Recherches Amériques latines, Serie Brésil), 1999.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. “Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira”. EM: BERND, Zilá, MIGOZZI, Jacques (orgs.) **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS (Col. Ensaio CPG-Letras:1), 1995.

SARDUY, Severo. **Escritos sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SERRES, Michel. **Filosofia mestiça**. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas. **E o verbo ultrapassa a imagem: encontro de ecos, vozes e textos ancestrais na arte mural baiana de Lênio Braga**. EM: Anais do XI Encontro Regional da Abralic. São Paulo: USP. Tema do Encontro: Literaturas, artes, saberes; realizado de 23 a 25/07/2007. Documento eletrônico disponibilizado a partir do site <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/69/1626.pdf> - acessado em 07 de junho de 2008.

SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas. **Repertórios ancestrais de tradição oral: passagem e registro no muralismo baiano de Lênio Braga**. Comunicação apresentada no I Encontro Regional da Associação Brasileira de Estudos Medievais (Abrem) - Rio de Janeiro: UERJ, novembro de 2006.

SODRÉ, Muniz. **O bicho que chegou a Feira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

THOMPSON, E. P. “Historia y antropologia”. EM: **Agenda para una historia radical**. Trad. Helena Grau e Eva Rodríguez. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado - História Oral**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

VERMEERSCH, Paula Ferreira. **Considerações sobre representações fantásticas em capitais românicos**. São Paulo: Publicação de Alunos de Graduação e de Pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem. IEL/UNICAMP. Documento eletrônico capturado a partir do endereço disponível no sítio: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00016.htm>, em 12/04/2007.

Wandeck, Renato. "Painéis de Udo Knoff Bahia". EM: **Painéis: Azulejos, Cerâmicos, Pastilhas, Mosaicos etc.** Página da web CERÂMICANORIO. Documento eletrônico acessado em 24/08/2006. Disponível em: <http://www.ceramicanorio.com/paineis/udoknoff/udoknoff.html>

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A "literatura" medieval.** São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **La Mesure du monde.** Représentation de l' espace au moyen âge. Paris: Editions du Seuil, 1993a (Col. Poétique).

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Educ/Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento.** São Paulo: Hucitec, 1997a.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo.** Entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

## NOTA SOBRE OS ANEXOS

Logo após a definição que me levou a estudar/ler a obra mural de LB, comecei a procurar informações, fora da Bahia, sobre o artista, e que pudessem ajudar em meus rumos por conhecer melhor o paranaense de Ribeirão Claro.

Encontrei fotos, estudos, referências em livros, dicionários e textos e algumas imagens de outros trabalhos do artista, tudo isso espalhado pela internet, imagens públicas e outras pertencentes a leiloeiros de arte (Cf. anexos).

Tais dados que me revelaram uma obra diversa dos murais aqui em estudo, porém, que resguardava enorme coerência plástica com o traçado dos desenhos de cada painel instalado na Bahia. Ficou a forte impressão de uma marca pessoal capaz de revelar a autoria das obras.

Tendo em vista pesquisas futuras e mais específicas sobre arte mural de LB elaborei, nos anexos, uma espécie de breve “galeria” contendo fotos das obras do artista disponíveis em sítios da WEB e fazendo menção aos respectivos endereços eletrônicos.

## ANEXO 1 – Imagens dos murais e textos da web sobre o autor e sua obra

\* Visão panorâmica (parcial) da parede principal do mural feirense

EM: <http://www.infocultural.com.br/edicoesanteriores/fevereiro/cultura/mat1.htm>

e <http://www.infocultural.com.br/edicoesanteriores/fevereiro/cultura/cultura.htm>



\* Detalhe com vários elementos da parede principal do mural feirense

EM: <http://www.infocultural.com.br/edicoesanteriores/fevereiro/cultura/cult1.htm>

## \* Cronologia de Lênio Braga

[http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=1997](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=1997)  
acessado em 23/03/2006

### **Braga, Lênio (1931 - 1973)**

#### **Nascimento/Morte**

1931 - Ribeirão Claro PR

1973 - Rio de Janeiro RJ - 26 de março

#### **Formação**

ca.1950 - Rio de Janeiro RJ - Inicia-se autodidaticamente na pintura

1955 - São Paulo SP - Estuda gravura com Lívio Abramo e Ylen Kerr no MAM/SP

#### **Cronologia**

Desenhista, artista gráfico, gravador, escultor, ceramista, fotógrafo

ca.1950 - Rio de Janeiro RJ - reside na capital carioca

1956 - Salvador BA - Passa a morar nesta cidade

1956/ca.1970 - Bahia - Executa numerosos murais em edifícios públicos, como os da Estação Rodoviária de Feira de Santana, do Banco do Comércio do Nordeste, da Estação Rodoviária de Jequié e de Conquista, e da Capela dedicada ao Menino Jesus de Praga em Itapetinga

ca.1970 - Rio de Janeiro RJ - Volta a residir nesta cidade

#### **Exposições Individuais**

ca.1963 - Salvador BA - Individual, na Galeria Querino

1963 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie

1970 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria da Praça

#### **Exposições Coletivas**

1954 - São Paulo SP - Salão Paulista de Arte Moderna

1957 - São Paulo SP - Artistas da Bahia, no MAM/SP

1966 - Salvador BA - 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas - grande prêmio de pintura

1967 - São Paulo SP - 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal

1968 - Salvador BA - 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas

### **Exposições Póstumas**

1998 - São Paulo SP - Coleção MAM Bahia: pinturas, no MAM/SP

### **Críticas**

"Radicando-se posteriormente no Rio de Janeiro, passou a produzir obras sobre o circo e outros temas igualmente pitorescos, fazendo uso de um colorido vivo e de uma composição elaborada, em suportes de avantajadas dimensões".

### **José Roberto Teixeira Leite**

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

### **Fontes de Pesquisa (desta cronologia)**

ARTE no Brasil. Apresentação de Pietro Maria Bardi e Pedro Manuel. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Waldir, org. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Apresentação de Maria Alice Barroso. Brasília: MEC/INL, 1973-1980. (Dicionários especializados, 5).

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Prefácio de Gilberto Allard Chateaubriand e Antônio Houaiss. Apresentação de M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil**. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

(Documento atualizado pela web em 23/08/2005)

\* Vida e obra de Lênio Braga

<http://oinel.wordpress.com/> - acessado em 01/04/2008

## Lenio Braga - uma pequena galeria virtual

### INÍCIO



oferenda

Lênio Braga nasceu em Ribeirão Claro, norte do Paraná, em 27 de junho de 1931. Segundo filho da professora Adelaide Braga Brazil e do juiz de Direito Hernande Brazil, mudou-se para São Paulo com 9 anos de idade, onde estudou até completar o científico.

Desde cedo manifestou inclinação para as artes plásticas, demonstrando grande habilidade e uma curiosidade inesgotável, que o acompanhou por toda a vida. Experimentou praticamente todas as formas de expressão plástica: desenho, pintura, gravura, escultura em madeira e metal, muralismo, cerâmica, artes gráficas e fotografia.

### Juventude



nobre sentado

Seu espírito inquieto e rebelde fez com que entrasse em conflito com o pai, saindo de casa antes de completar 19 anos. Fez o serviço militar obrigatório na Aeronáutica, de onde saiu detestando visceralmente qualquer tipo de farda ou batina.

Este traço torna-se explícito nas obras que criou nos anos 60, caricaturando sem piedade padres e militares em óleos, gravuras e desenhos, o que lhe acarretou problemas com a Censura da época.

São Paulo, no final da década de 40, ainda provinciana, orbitava em torno do Museu de Arte Moderna, na rua Sete de Abril, no centro. Reuniam-se ali artistas consagrados e jovens como Lênio, Caio Mourão, Roberto Delamônica, entre outros.

Lênio teve aulas de gravura com Lívio Abramo e Helen Kerr, e foi autodidata em outras técnicas. Estudou História da Arte e se debruçou sobre os clássicos, estudando composição, volume e técnicas de claro-escuro. Apaixonou-se pelos impressionistas, optando definitivamente pelo figurativismo como forma de expressão. Pesquisou atentamente o Modernismo brasileiro, preparando o terreno para sua ativa participação nos anos 60.

### Bahia



sereia

Em setembro de 1955 casa-se com Muriel Alves, transferindo-se para Salvador, BA. Encontra ali um ambiente efervescente, onde pesquisadores, artistas, professores e, claro, jovens artistas, estavam procurando entender, explicar e traduzir o Brasil. Antropólogos como Pierre Verger e Juana Elbein, músicos como Walter Smetak, escritores como Jorge Amado, Nelson Araujo e Antonio Olinto, artistas como Carybé, Mário Cravo, Jenner Augusto, Mirabeau Sampaio, José de Dome, Emanuel Araújo, Hansen Bahia, Rubens Valentim, Genaro de Carvalho e José Cláudio, entre outros.

A Universidade Federal da Bahia, dirigida por Edgard Santos, era o epicentro dessa agitação. Ali se fermentou a onda criativa que iria desaguar nos movimentos de teatro, dança, cinema, música e artes plásticas dos anos 60, quando Salvador rivalizou com Rio e São Paulo como centro irradiador de tendências.

## Arte Mural



Cristo em Salvador

Em 1966 conclui o painel da Rodoviária de Jequié, em mosaico. Convidado pelo arquiteto Katsuki, esculpe um cruzeiro em pedra-sabão e um menino Jesus em madeira para a capela de Itapetininga (BA).

No ano seguinte, conclui seu maior mural, na rodoviária de Feira de Santana (BA). Hoje tombado, é atração turística na cidade e motivou ensaios e teses acadêmicas. Participa da Bienal de São Paulo, com desenhos e pinturas. Ainda em 67, edita o livro Porque Oxalá Usa Ekodidé, de Mestre Didi (Deoscóredes dos Santos), ilustrando e caligrafando um conto tradicional do candomblé africano.

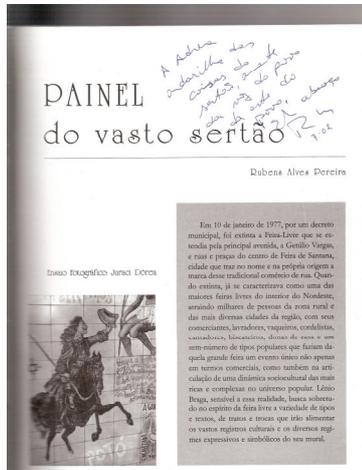


a curra

A partir de 1956, Lênio participa de exposições coletivas, integrado ao grupo de artistas que emergia na época: Mário Cravo, Carybé, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Agnaldo dos Santos, Carlos Bastos, José de Dome, Hansen Bahia, Rubem Valentim, Mirabeau Sampaio, Raimundo de Oliveira, Ubirajara e outros.

Fez suas primeiras individuais no início dos anos 60, nas galerias Oxumaré (BA), Querino (BA) e Cosme Velho (SP). Experimenta técnicas diversas, trabalha com fotografia, cria suas primeiras esculturas e murais. Em 1965, conquista o Prêmio Nacional de Pintura na I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, com a obra *Monalisa & Moneyleague*, influenciado pela pop-art de Warhol e Rauschenberg, fato que causou grande polêmica na época, dividindo o meio artístico.

\* Ensaio fotográfico de Juraci Dórea para a **Revista Língua & Meia**





EM: DÓREA, Juraci. “Ensaio fotográfico”. EM: **Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana/BA: – UEFS, Programa de Pós-Graduação, número 1, ano 1, 2001-2. (Ilustrações da Capa, contra-capas, orelhas e parte de artigo do Professor Rubens Edson Alves Pereira sobre o mural de Lênio Braga, intitulado “Painel do vasto sertão”) – imagens escaneadas pela autora.

NOTA 1: Estas imagens foram citadas indiretamente ao longo da tese, em relação à temática que representam.

NOTA 2: As imagens de Juraci receberam tratamento especial com relação à cor, para fins de edição da revista, por isso não condizem com as cores originais do mural.

## ANEXO 2 – Outras imagens de LB



1- **Desenho** - [http://www.mfvirtualgallery.art.br/artistas/lenio/curri\\_lenio.php#](http://www.mfvirtualgallery.art.br/artistas/lenio/curri_lenio.php#)

2- **Bico de Pena** -

[http://www.officinadopensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio\\_braga/Bico-de-pena.gif](http://www.officinadopensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio_braga/Bico-de-pena.gif)

3- **Oferenda** -

[http://www.officinadopensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio\\_braga/Oferenda.gif](http://www.officinadopensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio_braga/Oferenda.gif)

Imagens de 2 e 3 estão disponíveis também em

<http://www.revistazunai.com.br/officina/arquivos/index.htm> - Clicando em Gaop.

4- **Poeta e Modelo** - óleo s/ madeira, ass. inf. esq. e ass. dat. nov. 1971 e titulado no verso, 80 x 80 cm

<http://www.evandrocarneiroleiloes.com/materia/resources/images/obras/2006marco/109.jpg>



5



6



7



8



9

- 5 - **Sonata** - [http://www.officinadpensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio\\_braga/Sonata.gif](http://www.officinadpensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio_braga/Sonata.gif)  
6 - **Violinista** - [http://www.officinadpensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio\\_braga/Violinista.gif](http://www.officinadpensamento.com.br/arquivos/gaop/img/lenio_braga/Violinista.gif)  
7 - **Mulher e peixe** - <http://www.officinadpensamento.com.br>  
8 - **Cântico** - <http://www.officinadpensamento.com.br>  
9 - **Figura Medalhão** - <http://www.officinadpensamento.com.br>  
Imagens de 7 a 9 estão disponíveis também em  
<http://www.revistazunai.com.br/officina/arquivos/index.htm> - Clicando em Gaop.



10



11

10 - Mulher, Crianças e Catavento - <http://www.soraiacals.com.br/109402?artistId=88798>

11 - Festa Pagã - <http://www.soraiacals.com.br/109402?artistId=88798>

## ANEXO 3 – Outras informações relevantes

Sobre Udo Knoff (ceramista que trabalhou no mural de Feira)

### Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica

Rua Frei Vicente, 03 – Pelourinho – Centro Histórico

Salvador – BA.

Tel: 71.3117.6388/3117.6389

E-mail: muk@ipac.ba.gov.br

### Ateliê de Udo

Av. Dom João VI, 411 – Bairro de Brotas

Salvador - BA.

## ANEXO 4 – IMAGENS DA FEIRA DE NOSSA SENHORA SANT'ANNA

Fotos do site:

<http://www.feiradesantanna.com.br/feiraontem.htm>

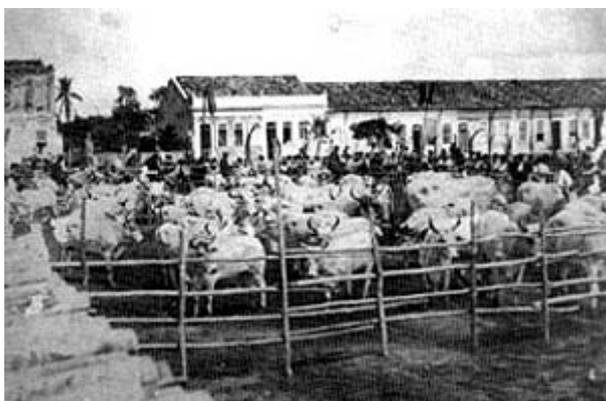
### Feira de Santana - Memória Fotográfica



Detalhe da Feira Livre



Feira Livre no centro da cidade



Campo do Gado - Atual Fórum Desemb. Filinto Bastos

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)