

Universidade Católica de Goiás
Departamento de Filosofia e Teologia
Mestrado em Ciências da Religião

O PROFETA DA PINTURA ENTRE DEUS E O OUTRO
- Um estudo dos aspectos sócio-cultural e religioso
na obra artística de Waldomiro de Deus

MARIA FILOMENA GONÇALVES GOUVÊA

Goiânia
2002

Universidade Católica de Goiás
Departamento de Filosofia e Teologia
Mestrado em Ciências da Religião

O PROFETA DA PINTURA ENTRE DEUS E O OUTRO
- Um estudo dos aspectos sócio-cultural e religioso
na obra artística de Waldomiro de Deus

MARIA FILOMENA GONÇALVES GOUVÊA

ORIENTADOR
Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em
Ciências da Religião para a obtenção do Grau de Mestre.

Goiânia
2002

Aos meus pais:

José Gouvêa e Maria Lucinda - Fé e trabalho.

Ao Wagner - companheiro.

Aos meus filhos:

Priscila, Lucas e Maíra - minha herança nesta terra.

À memória de Cleber Gouvêa – Irmão e Mestre

AGRADECIMENTOS

Fico feliz ao compreender de fato a “memória é coletiva”! Lembro-me quantas pessoas foram importantes, e o quanto fizeram para que eu pudesse concretizar esse “rito de passagem”. Dessa forma, inicio dizendo: Obrigado Senhor, porque não estive só!

Cronologicamente, agradeço: ao incentivo primeiro da amiga e Ms. Neuza Tolentino, companheira da primeira turma e que me incentivou a fazer o curso, conhecendo o gosto que possuo pela temática religiosa.

Em especial ao artista plástico Waldomiro de Deus que aceitou, desde o primeiro momento, a ser conosco, companheiro e parte do nosso objeto de estudo. De igual forma sua esposa Lourdes de Deus.

Ao Prof. Dr. Raimundo Martins, Diretor da Faculdade de Artes Visuais- UFG, na cooperação do pré-projeto, mostrando diversas possibilidades de pesquisa, bem como, na permissão de realizar a disciplina no Curso de Especialização da UFG- Artes em Cultura Contemporânea com o Prof. Mestre e artista Carlos Senna.

Ao professor e orientador Dr. Manuel F. Lima Filho, Diretor do IGPA – UCG que foi o orientador do “ritual de iniciação”, figura ímpar de minha gratidão. Grata também por ter permitido o Curso de Memória e Identidade com a Prof^a Dr^a Ellen Woortman, que se tornou figura especial neste curso.

Aos professores do Curso de Ciências da Religião, em especial à Prof^a. Dr^a. Sandra Duarte, nos excelentes diálogos incentivadores; à Prof^a Dr^a. Carolina Teles com sua determinação e incentivo e, em particular, à Prof^a Dr^a Laura Chaer, exemplo de vida, que carinhosamente nos ajudou no projeto; ao Prof. Dr. José

Nicolau Heck, Mestre por excelência; ao Prof. Dr. Rodolfo Petrelli que nos ampliou o estudo do humano. Ao Prof. Dr. Sérgio Araújo com sua sabedoria ímpar em mostrar sempre um novo ângulo de visão. As instruções pertinentes da Prof^a. Dr^a Irene Dias de Oliveira, no período de sua direção. Posteriormente na direção o Prof. Dr. Valmor da Silva, que não mediu esforços para cooperar quando precisei fazer matérias extras. Não poderia esquecer da Valéria, secretária efficientíssima, completando o grupo que cuidou de mim nestes dois anos.

Aos colegas do curso que dividiram anseios, apostilas e livros. Em especial a amizade de Belinda, que nas horas difíceis da pesquisa, me foi muito válida.

Muito especialmente quero agradecer a ajuda (financeira e incentivadora) na compra de livros por parte de duas grandes amigas que são também irmãs: Clebiana P. Gouvêa e Ivânia P. Gouvêa e Franklin Gouvêa com a produção visual das imagens. Lembro-me de Cássio Vinícius que fotografou parte das imagens bem como dos importantes empréstimos de livros do Pr. Rev. Geraldo da Silveira Filho.

E a contribuição importante, na revisão, feita por Márcio Cruzeiro e Lélia Lemes.

A todos, carinhosamente, meu muito obrigado.

“Abaixo de Deus tem a Arte” (...)

“O fundamento da minha arte é consertar o que está desconcerto e sintonizar o ser humano com a luz. O ser humano é perfeito. Quando ele está torto e atordoado, tento colocá-lo no caminho certo”
(Waldomiro).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

		Página
FIG.1	“Waldomiro de Deus desenhando”	70
FIG.2	"Sítio"	84
FIG.3	“A cidade”	86
FIG.4	“Decaídos pelo vício”	91
FIG.5	“Seres Celestiais”	102
FIG.6	"Nossa Senhora de Minissaia "	108
FIG.7	“Anjo Forte”	139
FIG.8	“Lúcio Fer – Rei deste planeta”	144
FIG.9	"Oração no mato"	148
FIG.10	Reunião de Oração no Monte	148
FIG.11	Reunião de Oração na Residência do Artista	149
FIG.12	"Acampamento sem terra"	154
FIG.13	"Sem memória"	156
FIG.14	"O Começo e a destruição"	195
FIG.15	“Um corpo para os Espíritos”	198
FIG.16	"O exorcista"	200
FIG.17	“Falsos Profetas”	216
FIG.18	“Revolução através da fé”	219
FIG.19	“Na casa de meu Pai há muitas moradas”	221
FIG.20	“Depressão”	223
FIG.21	“Abatida e não vencida”	225
FIG.22	“Senado”	225

LISTA DE TABELAS

TAB.1 -	Árvore Genealógica das denominações da Pintura Primitiva, segundo diversos autores em Mimese, 1991	Cap. 1
TAB.2 -	Análise segundo Panofsky de "O Exorcista"	Cap. 4
TAB.3 -	1º Levantamento de quadros	Anexo
TAB.4 -	2º Levantamento de quadros de temas religiosos	Anexo
TAB.5 -	3º Levantamento de quadros por datas	Anexo
TAB.6 -	4º Levantamento de quadros através da divisão de Américo Pellegrini Filho.	Anexo
TAB.7 -	Curriculum Vitae de Waldomiro de Deus e Principais referências bibliográficas sobre o artista	Anexo

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	7
LISTA DE TABELAS	9
RESUMO	11
ABSTRACT	12
1. INTRODUÇÃO	13
2. ARTE E RELIGIÃO, SISTEMAS SIMBÓLICOS EM INTERAÇÃO	30
2.1. Sistemas Simbólicos	30
2.2. Sistema Simbólico Religioso	35
2.2.1 O Ritual como Instrumento do Sagrado	40
2.2.2 O Pentecostalismo como Sub-sistema Religioso	43
2.2.2.1 Aspectos da Cura da Alma	45
2.3 Sistema Simbólico Artístico	47
2.3.1 O Imaginário como Instrumento Artístico	51
2.3.2 O Naïf como Sub-sistema Artístico	54
2.4 Sistemas Simbólicos em Interação	63
3. IMAGENS DA MEMÓRIA DE UM PROFETA DA PINTURA	71
3.1. Memórias da Infância na Bahia	75
3.2. Memória do sonho da Cidade Grande	85
3.3. A Memória dos Encontros	93
3.3.1. O Encontro com a Arte no Tempo do Antes	95
3.3.2. O Encontro com o Sagrado e sua Relação com a Arte no Tempo do Meio	126

3.3.3. O tempo entre Goiânia e São Paulo.....	146
4. O “PROFETA DA PINTURA” ENTRE DEUS E O OUTRO	159
4.1. "O Exorcista" entre Deus e o Outro	191
4.2. Os motivos e as imagens na obra de Waldomiro de Deus	192
4.3. O artista interpreta sua obra no período do antes da conversão....	195
4.3.1. "O Começo e a Destruição"	195
4.4. O período do (meio) da conversão	197
4.4.1 "Um Corpo para os Espíritos"	198
4.4.2 "O Exorcista"	200
4.4.2.1. Percorrendo um caminho visual	200
4.4.2.2. Representação do divino – Espaço superior	201
4.4.2.3. Os elementos entrepostos ao céu e a terra —o caminho do meio	204
a) Aspecto Religioso	204
b) Aspecto Angelical.....	204
c) Aspecto Demoníaco	205
4.4.2.4. Representação do Humano (posseço) — Espaço Inferior	206
4.4.2.5. Representações Gerais	208
4.4.2.6. Em favor de um conteúdo intrínseco	209
4.5. Do Período após a conversão	215
4.5.1 Os "Falsos Profetas"	216
4.5.2. "Revolução através da Fé"	219
4.5.3. "Na casa de Meu Pai há muitas moradas"	221
4.5.4. "Depressão"	223
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	234
ANEXOS	242

RESUMO

GOUVÊA, Maria Filomena Gonçalves. O Profeta da Pintura entre Deus e o Outro: Um estudo dos aspectos sócio-cultural e religioso na obra artística de Waldomiro de Deus. Universidade Católica de Goiás, Goiânia: 2002.

RESUMO

O presente estudo objetiva interpretar a interface dos sistemas simbólicos Arte e Religião e seus sub-sistemas em interação cultural, salientando os aspectos sócio-cultural e religioso na obra artística de Waldomiro de Deus. Explora a busca de sentido religioso e artístico a partir dos quadros desse artista, cujo conjunto conduz sua vida e emblema sua forma de existir. Tem como eixo teórico as Ciências da Religião e, em especial, a Antropologia e a Sociologia. É Basicamente alicerçado na teoria interpretativa de Clifford Geertz, com enfoque metodológico na Memória, apresentando a visualidade como fonte de pesquisa. Utiliza-se da pesquisa de campo proposta pela Antropologia. É composto por três capítulos: o primeiro sobre os sistemas simbólicos; o segundo sobre a história de vida (oral e documental) de Waldomiro de Deus; e o terceiro, sobre a interpretação dos quadros feita pelo artista, apresentando imagens de suas obras pictóricas.

ABSTRACT

GOUVÊA, Maria Filomena Gonçalves. The Prophetic by Painter enter God and Other.

A study of social, cultural and religious the aspects in the art of Waldomiro de Deus. Universidade Católica de Goiás. Goiânia: 2001.

ABSTRACT

This study objectify to interpret the symbolical (Art and Religion and their sub-systems in cultural interaction) systems interface. Accentuating social, cultural and religious the aspects in the art of Waldomiro de Deus. This study inquires (into) the religious and artistic significations. These artist's pictures leads to his life and emblem his existence form.

This study has the Religion Science, specially the anthropology and sociology ones. Based theoretical interpretations by Clifford Geertz with emphasis in the Memories by some pictures as resource. There are three chapters: the First talks about symbolic systems. The second is about the history of life (oral and literacy) of Waldomiro de Deus; still, the third about the artist pictures interpretation. Present his picture work .

1. INTRODUÇÃO

Aventurei-me na difícil tarefa de falar de Arte. Não satisfeita com a pretensão, acrescentei o estudo da religião. Confrontei-me, então, com uma grande problemática: a Cultura. Propus especificamente estudar os sistemas simbólicos – Arte e Religião em diálogo. Na vertente popular da cultura, escolhi a arte "Naif"¹ na figura de Waldomiro de Deus e a Religião Pentecostal. Sua obra vista à luz das ciências da religião, me permitiu a inter-relação entre Arte e Religião em interação cultural.

O gosto pela temática Arte e Religião adveio da influência do ambiente familiar paterno. Os pilares de minha formação foram a forte influência espiritualista paterna, centrada nos valores religiosos. Somou-se a isso o engajamento sócio-político materno (de militância socialista - reprimida na nossa infância pelos anos de ditadura militar em Minas Gerais). A vinda para Goiás e a sensibilidade artística despertada e cultivada no convívio fraternal e profissional com meu irmão mais velho

¹ Termo francês do gênero masculino que significa ingênuo. Feminino Naïve. No entanto, é comum no Brasil usar "Naif" para a Arte, mesmo sendo esta uma palavra feminina. Ver próximo capítulo.

- figura de real importância para a história da Arte Goiana -, completaram minha formação na adolescência, momento em que me decidi pelo estudo da Arte.

Nesse ambiente pluri-sensível, de interação entre o divino, o social e o cultural, aprendi a ver o humano em seu aspecto cognitivo, espiritual e relacional, juntamente com as obras (materiais) que se propõe realizar. Vi-me interessada em estudar Arte. Graduei-me em Artes Plásticas e especializei-me em Desenho e Pintura. A partir daí, estava muito motivada ao estudo da Arte e da Religião em Ciências da Religião.

Percebe-se que o homem atua em coletividade. Pensa, fala e age de diversas formas. Ele comunica-se, interage e interpreta seus feitos e os dos outros seres com os quais compartilha a cultura. Recebe e transmite o conhecimento, a afetividade, os usos e os costumes. Nesse relacionamento, toma consciência de si e da realidade que o cerca. Essa mesma realidade, ele a integra de forma real e simbólica, através de sistemas que o ajudam a viver e relacionar-se consigo, com outros e com o sagrado.

Diante do fascínio pelo Sagrado, as formas de pensar, agir e comunicar-se, do ser religioso, são plenamente integradas à sua cultura. Utilizando-se de sistemas de símbolos, ele constrói uma realidade que lhe é própria e o seu interesse, ou o valor que elege para as coisas e a maneira de pensar e de viver, reflete o coletivo no qual está inserido. O espaço e o tempo são categorias construídas para estabelecer uma relação com a realidade. Esse homem religioso (re)produz os sistemas simbólicos a partir de uma realidade social. Constrói e reconstrói representações do mundo.

Além de construir estruturas de pensamento, idéias e mentalidades, o homem atua na matéria, plasmando formas, criando objetos e conferindo-lhes um valor simbólico (de sacralidade), a partir de seu imaginário. Nesses objetos, vê-se a mentalidade do humano que os criou, tornando-os parte da cultura material e dotando-os de representações espirituais. Isso equivale dizer que o homem produz os objetos e transfere para eles ações e maneiras representativas de dimensões sobrenaturais; cria imagens, conferindo-lhes valores simbólicos que representam o comportamento e a crença desse humano, inscrito em espaço e tempo definidos historicamente e apresentam sua identidade cultural. São as representações coletivas pensadas por Durkheim.

Por meio da manipulação dos objetos o ser humano cria estilo, isto é, produz uma relação íntima com sua forma de pensar e ver o mundo e com a realidade. Partilha, ao mesmo tempo, com os seus semelhantes uma maneira de viver e sobreviver dentro do ambiente no qual está inserido. É, portanto, uma construção social.

Na perspectiva da antropologia cultural o interesse é de que as ações, as representações do homem, sejam pelas atividades religiosas, artísticas, econômicas ou políticas, atuem sobre a sua Cultura.

É importante dizer que a linha que construí entre a Arte e a Religião faz uma distinção da arte temática religiosa. Não abordarei a arte sacra, nem a abstrata, muito embora tanto uma, quanto outra, sejam construções culturais. Levantei os dados alicerçados na arte, cuja temática é religiosa e se enquadra no conteúdo de uma cultura específica, apresentando as visões e interesses do artista em seu mundo conceitual, em interação com o espectador.

Fundamental é observar os limites que toda pesquisa apresenta. Limites que cercam o objeto de maior incisão teórica. Pretendi tratar a arte como sistema simbólico, cujo conteúdo revela convenções culturais. Procurei ver se havia uma produtora de sentido em particular e se a mesma me dava suporte para levantar meus questionamentos. Busquei uma arte que não servisse a nenhuma instituição específica e não fosse um mero suporte exterior para recebimento da fé. Estava interessada em estudar um processo de comunicação artística inserida plenamente no contexto religioso. A natureza da arte escolhida foi a religiosa, de expressão, de representação, informação e comunicação. Portanto, a arte aqui trabalhada revela as convenções simbólicas de uma cultura. Não trabalhei a teoria e simbologia da imagem. A arte escolhida é a que se aproxima de uma legitimação da visão de mundo, dos valores, do imaginário, da produtora de sentido. Outro limite estabelecido foi o de analisar uma imagem pictórica dentre as que o próprio artista julgou ser mais significativas para ele, ou seja, a minha escolha foi a partir da escolha do informante. Apresentei as imagens dentro do texto para tornar mais fluente a visualização. Adicionei outras, pois merecem ser vistas, como um acréscimo. Por fim, escolhi uma bibliografia adequada ao tema.

A primeira situação enfrentada na questão cultural relaciona-se com a comunicação. A cultura é ensinada, transmitida, verbalizada e contém, em si, funções comunicativas particulares. Tais funções são desempenhadas a partir do emissor com vistas ao receptor, de maneira tal que abarcam códigos, canais e alcançam o receptor deixando nele aquilo que se decide transmitir: a própria cultura.

Os canais comunicativos são múltiplos. A linguagem verbal é a genuína forma de comunicação. Mas não é a única e o homem não se contenta somente com ela. No dizer de Fernand Léger, “O mundo é um fenômeno visual. E essa é a condição

prévia de intervenção nele” (Léger, 1989:13). Existe a comunicação por meio da visualidade. Ela é autêntica forma de expressão. Nessas formas de comunicação, o símbolo é expressão existente; e somente o homem é capaz de utilizá-lo.

Essa intervenção, a partir da visualidade, chama a atenção à necessidade de um “gerador de mensagem e um receptor” (Chalhub, 1988:11) que se comunicam através de um canal. Meu intento é apresentar um canal - a pintura. Na pintura, os elementos são estruturados formalmente. Eles apresentam uma mensagem da qual participam: tinta, cor, tela e pincel, composição e tema. Na mensagem concentram-se as possibilidades de estudo da cultura à mostra.

Dentro do interesse de explorar o estudo da Religião com outras áreas do conhecimento, a Arte (a pintura em especial) apresenta-se como fonte comunicativa de amostra cultural. Creio que a partir dela pode-se estudar o que o homem pensa, simboliza, abstrai e como se comporta diante dos modelos culturais e sociais, mergulhando em seus “dilemas existenciais” (Geertz, 1989: 3-41).

Manter a relação cultural dos sistemas simbólicos, como forma de explicitar maneiras de pensar, agir e sentir do homem, refletindo a cultura em que foi ensinado, é o meu desejo pois, segundo Geertz, a análise cultural deveria ganhar acesso,

“ao mundo conceptual no qual vivem nossos sujeitos, de forma a podermos num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles” (...) “Olhar as dimensões simbólicas da ação social das categorias, mergulhando no meio delas, colocando à nossa disposição as respostas que outros deram e assim incluí-las no registros das consultas sobre o que o homem falou” (Geertz, 1989: 31, 5 e 41).

Na relação dos sistemas simbólicos, enquanto fenômenos particulares, Arte e Religião são de grande interesse no estudo da Antropologia Cultural. Através dessa análise posso estabelecer boas relações, quer na especificidade de cada uma, quer no que lhes é comum — o Símbolo.

A proposta de interpretação das relações culturais da obra artística e da religiosidade é explicitar e tornar o objeto o mais investigável possível. Desejo com isso enriquecer os estudos da Religião e da Arte como formas simbólicas de apresentação do mundo, a partir dos feitos do homem em seu contexto social. Utilizo desses feitos como identificadores de uma religiosidade e de uma atividade artística. Apresento as estruturas do pensamento, da abstração e da ação do humano que inscreve na história sua razão de ser, de sentir e de responder às indagações que lhes são necessárias para a construção da realidade.

Foram as maneiras de pensar, de sentir e de ver o mundo que me levaram para a arte "Naif". Meus estudos anteriores voltaram-se para o desenho infantil, o que desembocou numa pesquisa plástica, na busca pelo simples e o autêntico, numa tentativa de resgate da infância, a partir das garatujas infantis. Do interesse lúdico das crianças à arte ingênua, o avanço foi natural. Picasso já havia descoberto esse segredo ao afirmar:

“Levamos muito tempo para nos tornarmos jovens. Quando vejo pinturas de crianças, dou-me conta de que só agora posso iniciar meu trabalho de juventude. Quando tinha a idade delas, era capaz de desenhar como Rafael... mas levei anos para aprender a desenhar como criança” (Picasso, *apud* Claret, 1985: 80).

Pois bem, simples é a criança, o "Naif" e o religioso. Brincar, pintar e crer, são as atitudes mais sinceras para criar o mundo e seus conceitos. A complexidade está

fora do âmbito de suas ações. As ações de brincar, pintar e crer são formas de relacionar-se com o mundo visível e de, até mesmo, suportar as contingências.

Entretanto, a arte "Naif" difere da arte infantil, pois esta é divertimento, ao passo que para os "Naif" é a finalidade de seu agir. Anatole Jakovsky sentencia, "O 'Naif' começa onde morre a criança" (D'Ambrósio,1999). A arte "Naif" não é uma arte que se aprende. Ela é expressão única de cada artista, que deixa aflorar "sua criança" interior e expressa imaginação criativa na maneira de ver o mundo e os valores que lhe atribui.

Foi a partir das diversas descobertas das ciências sócio-antropológicas e psicológicas do séc XIX e XX na Europa, que se ampliou o estudo do humano e suas obras. Nessas descobertas, os teóricos perceberam, juntamente com a arte dos loucos, das crianças e dos primitivos, a presença de artistas "Naïf" (ingênuos, sem formação profissional), e suas visões de mundo. Os primeiros a ver o valor patrimonial da cultura popular foram os românticos. Posteriormente, o movimento modernista mostrou um interesse na produção de origem popular (Frota, 1985: 30).

No "multiverso" de possibilidades contemporâneas (Greens, 1997: 41)², presenciamos a expressão "Naif" na arte brasileira, que concentra em si o respeito pelo Brasil no Exterior. No decorrer histórico, a partir do modernismo, de caráter nacionalista e regional, diferindo do "caráter evasivo" europeu (Michelli, 1991, p. 55), é que a arte "Naif" foi reconhecida no Exterior como autêntica forma de arte brasileira.

² Em Greens (1997:56,7), que afirma que: "o pós-modernismo é o único movimento de vanguarda, cujo apelo artístico não se dá à elite artística, mas a todos aqueles envolvidos em atividades da vida cotidiana por meio da cultura popular e dos meios de comunicação de massa" (...) "as expressões pós-modernas unem os reinos do profissional e do popular."

Por essa série de razões, foi escolhida, como objeto de estudo, a arte "Naif". Dentro dela destacamos o artista Waldomiro de Deus, pois na atualidade ele representa, nessa categoria artística, a expressão autêntica de construção do cotidiano, por meio dos sistemas simbólicos Arte e Religião. Relevante é salientar que a cultura brasileira foi construída em grande parte sobre a memória coletiva de religiosidade expressa na arte.

Encontramos em geral, na obra "Naif", uma aproximação com a religiosidade e temas fantásticos e imaginários, por meio de compromisso sócio-cultural. A pessoa de Waldomiro de Deus afirma relacionar-se com o sagrado. Em suas telas ele apresenta seus valores e modos de ver e construir um mundo alicerçado na religiosidade integrada no cotidiano.

Sua obra permite tal forma interpretativa, pois salienta os elementos sócio-culturais contemporâneos que aparecem em suas telas. Waldomiro de Deus é parte exemplar da nossa cultura. De ascendência negra, retirante baiano, sonhou com a "cidade grande", cuja busca mudou os rumos de sua história de vida. Ele possui uma singular sensibilidade artística, é rico em religiosidade sincrética e mística. Tornou-se um referencial da arte "Naif" brasileira, que traz em si parte da identidade nacional tão projetada no Exterior.

A obra de Waldomiro de Deus é de uma originalidade e espontaneidade que revelam as características próprias da arte "Naif". Ela possui uma cosmovisão mítica e instintiva, propensa ao fantástico, ao espontâneo. É de raízes populares, pura e sincera, sem aprendizado formal.

A arte não se realiza alicerçada em "tabus". O que vemos na obra de Waldomiro de Deus é "liberdade" e autenticidade de temas. Com igual naturalidade,

ele pinta imagens que relatam as necessidades cotidianas e biológicas do humano, imagens do erótico, imagens de santos e de uma Nossa Senhora de minissaia. Pinta também relações sociais e de poder. Suas telas retratam sua maneira irreverente e inconformada de defesa do humano, diante das questões sociais, étnicas e políticas.

O artista manifesta traços culturais que valoriza e procura legitimar com a religiosidade. Faz isso apresentando fatos do cotidiano, temas sobre os direitos humanos, a ascensão mítica e a luta do Bem contra o Mal. Mostra, ainda, quais são as concepções e as formas que adota para explicitar tais traços culturais.

Destaco de sua obra alguns quadros: "O Começo e a destruição"; "Nossa Senhora de minissaia"; "O Exorcista"; "Um corpo para os espíritos"; "Falsos profetas"; "Revolução através da fé"; "Na casa de meu Pai há muitas moradas"; "Águia abatida"; e "Depressão", que permitem determinar o valor do antes, do "meio" e do depois de sua conversão. Essa classificação é apenas didática e me possibilitou, através de sua memória e história de vida, bem como de seus quadros, detectar o valor do "meio" para a vida e a obra de Waldomiro de Deus. Estudar sua própria interpretação, deixou ver, através de seus olhos, um pouco da história nacional sub-linearmente descrita nos aspectos sócio-cultural e religioso.

Esses quadros foram escolhidos por representarem, para esta interpretação, uma síntese geral do pensamento religioso do artista. No entanto, num crivo mais profundo, concluí que seu pensamento é o de ser "meio". Em sua memória e em seu processo criativo ele configura "meio" e com ele, sua família, sua arte e seu Deus. Isso é particularmente analisado no "O Exorcista". Foi a partir de sua memória, em sua história oral, bem como nos conteúdos expressos na obra, que cheguei a essa conclusão. Pretendo explorar a sensibilidade artística e a busca de sentido religioso

em seus quadros. Quando o espectador se dispõe a ver tais imagens, o seu modo de ver entra em “jogo” com o do artista. Há um “jogo” ou uma interação de valores que não se fundem, mas se completam ou se opõem. Aqui, o que pensa e pretende fazer o artista com os temas arte e religiosidade e suas interações, é o que pretendo demonstrar. Meu desejo é convidar o leitor para comigo ver e interpretar as imagens pictóricas que Waldomiro de Deus faz da Bahia, de Goiás, do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Brasil, enfim, de nós mesmos.

A interpretação dos quadros permite, no estudo da religiosidade e da obra artística, uma possibilidade de diálogo, com temas contemporâneos, que trazem crescimento para o estudo do homem e suas obras.

O título O Profeta da Pintura entre Deus e o Outro – um estudo dos aspectos sócio-cultural e religioso, significa explorar novas fontes de pesquisa, nas quais a obra artística projeta-se para descobrir o sentido das culturas. A arte “fala” e, em seu “discurso” simbólico, apresenta memórias e traços culturais distintos e locais, cujas formas são apresentadas segundo a visão de seus agentes-artistas.

O Profeta da Pintura entre Deus e o Outro significa, por meio do meu estudo, uma amostra cultural da identidade nacional e religiosa, da memória coletiva documentada pelo artista. É o reflexo da história, percebido em seus aspectos sócio-cultural e religioso, na obra de arte, que revela, na visão do artista, a Arte e a Religião nas tramas da vida coletiva, em seu aspecto simbólico e social.

O objetivo geral deste estudo centra-se em interpretar a interface dos sistemas simbólicos Arte e Religião, salientando os aspectos sócio-cultural e religioso na expressão artística. Por expressão artística compreendo o ato externalizador de uma sensibilidade, que se apresenta na obra. O artista manifesta e

evidencia aspectos sócio-culturais e religiosos, sintetizando-os através de imagens pictóricas. O Profeta da Pintura entre Deus e o Outro procura compreender a interação da religiosidade e da obra artística em favor da cultura, apresentando a obra de Waldomiro de Deus no contexto artístico nacional.

Como objetivos específicos pretendo, nesta pesquisa, explorar a sensibilidade artística e a busca de sentido religioso, enfocando os aspectos sócio-cultural e religioso, juntamente com a vida do artista, levando em consideração sua arte, sua religiosidade e a interação cultural da produtora de sentido pentecostal. Isso, a partir da fala do artista. É ele quem coordena o “jogo” interpretativo, devolvendo-lhe a fala. Apresento como a vida do artista manifesta tal relação e como sua obra o faz.

O relevante retorno do sagrado na contemporaneidade, em especial na nossa cultura, possibilita um estudo dialógico entre arte e a religiosidade, bem como entre outros elementos sociais. A arte está na dependência do humano e de suas visões de mundo. A arte é simbólica das culturas. Vez por outra, apresenta-se na obra artística algo de não estético em sua representatividade, que são os elementos temáticos. Historicamente, a Arte se envolveu com outras categorias além de si mesma, em sintonia funcional com a Religião, política, poder, produto, ideologia, instituição. Além disso, tornou-se uma forma de comunicação construtora e estruturadora de mentalidades e de mundos, extrapolando seus próprios contornos plástico-visuais (entendo por plástico-visuais as questões relativas à pura visualidade e à plasticidade, inerentes às artes plásticas; os materiais; e os elementos artísticos).

Torna-se intrigante observar, no que se percebe do ambiente artístico contemporâneo, cujo caráter é multi-diversificado, o vínculo entre o artístico e o

religioso. Tradição e inovação marcam o contemporâneo nas sociedades complexas, não havendo primazia de uma identidade cultural, pois “o dominante na cultura contemporânea é a projeção de um universo de múltiplas diferenças” (Connor, 1993: 152).

Portanto, na fragmentação das culturas no contemporâneo, a religião multiplica-se em religiosidades, a arte em obras artísticas. Isso possibilita um diálogo interdisciplinar, bem como a construção da realidade, a partir desses sistemas simbólicos, justificando interpretar os aspectos sócio-cultural e religioso, como partes expressivas da obra artística de Waldomiro de Deus. Nessa interface da religiosidade e da obra artística concentra-se meu estudo.

O estudo interpretativo da Arte e da Religião apresenta questões intrigantes na interação dos sistemas simbólicos, dentre elas enumero: como os sistemas Arte e Religião se interagem no caso da construção? O que a obra de Waldomiro de Deus nos fala de uma identidade religiosa? Como se apresenta essa interação na obra de Waldomiro de Deus, em especial nas cinco obras escolhidas? Quais os aspectos sócio-culturais nacionais que podem ser vistos paralelamente nas formas simbólicas estudadas? Como se apresenta a estrutura religiosa pentecostal em sua obra artística “Naif”? Em que contexto a memória de Waldomiro vai espelhar, por meio da obra artística, a religiosidade da cultura brasileira? Quais os lugares da memória que Waldomiro destaca? A que passado Waldomiro pretende retornar ou recortar através de seus quadros, como enquadramento construtor de uma realidade? A que passado Waldomiro de Deus retorna para construção de suas imagens? O que está buscando nessa volta? Qual a seleção para esse retorno? Há algo em seus quadros que diz respeito à identidade do grupo ao qual pertence?

A interface dos sistemas simbólicos Arte e Religião permite identificar mentalidades religiosas e artísticas que emergem dessa interação. Essas mentalidades simbolizam ações ritualizadas, vividas no cotidiano, através de “disposições” (Geertz, 1989:104), como processo comunicativo intersemiótico. Os fenômenos artísticos e religiosos co-existem culturalmente sem, contudo, perder as características básicas de cada sistema simbólico, podendo acontecer que a Arte apresente-se na Religião e a Religião na Arte, mantendo unidade na diversidade, na ambivalência dos dois sistemas. Interpretar os aspectos sócio-cultural e religioso como expressão artística, incorporadas, Religião e Arte, na cultura, é explorar a sensibilidade e a busca de sentido nesses sistemas, como num processo local, como sugere Geertz (1997: 146).

A base primária para tal estudo é que, através dos aspectos sócio-cultural e religioso contemporâneos, a obra artística possibilita a interpretação das “tramas culturais” (Geertz,1989), que necessitam ser vividas ou conhecidas, tanto pelo artista, quanto pelo espectador, em forma de “habilidades”, para que haja interativa comunicação de ambos. Secundariamente, os aspectos (sócio-cultural e religioso) são elementos não estéticos presentes na obra artística de Waldomiro de Deus. São revelados, na interface desses sistemas, a cosmovisão, os valores, a mentalidade humana no contexto cultural específico e relativizado. A obra de Waldomiro de Deus apresenta uma ação ritualizada, vivida no cotidiano através de motivações e disposições como processo comunicativo e estruturado socialmente. Sua obra "Naif" é um fragmento cultural da memória cristã popular, apresentando sua tradição, emblemando o sagrado, estabelecendo os pontos principais enquanto produtora de sentido para a coletividade.

Em razão dessas possibilidades, meu pensamento é que a atitude artística de Waldomiro de Deus está atrelada à sua atitude religiosa. A atitude artística do pintor é com base na comunicação. Ao espectador, é transmitida a mensagem de sua crença, de seus valores e de sua visão de mundo, alicerçados na fé. Sua arte é um ato celebrador e comunicador da sua relação com o sagrado, bem como um documentário da mesma. A atitude religiosa de Waldomiro de Deus acontece a partir da consciência da realidade somada às experiências religiosas e suas práticas ligadas ao sagrado. Práticas essas que estão em maior grau dentro do repertório pentecostal. Se por meio da interação simbólica entre Arte e Religião, podem ser encontradas pistas para se descobrir o sentido construtor da cultura e da sociedade no prosseguimento da História, afirmo que Waldomiro de Deus reflete as imagens da memória nacional e regional. Sua arte é uma amostra cultural. Sua atitude artística, religiosa e histórica, expressa a realidade a seu modo, expressa e comunica uma forma de intervir na vida coletiva por meio dos valores religiosos.

O valor para a sociedade é defendido pelo artista como sendo da esfera religiosa. Ou seja, a autoridade da “Voz do Passado” (J. Thompson, 1992) pertence aos valores de uma ética religiosa. A partir de sua fala (memória oral) juntamente com sua pintura (memória documento), o artista apresenta a sua história de vida relacionada com os aspectos sócio-culturais e vinculada a eles em interação simbólica.

Vislumbrar o âmago da análise cultural deve-se às ações dos sujeitos que permitem interpretações e que nos dão condições de dialogar com eles em seu mundo conceitual (Geertz 1989: 40,1). O sujeito popular envolve a abordagem do sujeito-coletivo, o povo em sua complexidade, fabricando uma visão sobre os agentes sociais que fazem história (Cristián Parker, 1996). A partir deste estudo da

Arte e da Religião é possível, no dizer de P. Thompson: “devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras” (...) “numa dialética entre informação e interpretação” (P. Thompson, 1992: 44), refletindo a cultura, vivendo e fazendo história. Construir, então, sua arte, equivale, para o artista, construir sua própria identidade.

A amostra cultural "Naif" brasileira em Waldomiro de Deus apresenta as reminiscências culturais católicas e afro-brasileiras. Entretanto, meu pensamento é que suas obras falam da cultura pentecostal advinda da aculturação sofrida na conversão religiosa. A partir daí, essa vertente protestante popular se integra ao pensamento do artista, ampliando o quadro de memória coletiva brasileira e constituindo uma ruptura em sua vida e arte.

A interpretação dos cinco quadros pelo artista, bem como por mim a do "O Exorcista", destacam os aspectos sócio-cultural e religioso neles contidos, referindo-se também à abordagem de Geertz sobre a interpretação dos sistemas simbólicos Arte e Religião como processo local construtor de uma realidade.

Tenho como tarefa abordar a obra artística e a religião como sistemas simbólicos úteis para interpretação cultural. Ambas como “modelo de” e “modelo para” (Geertz, 1989: 107) as culturas e dentro de um processo local (Geertz, 1997: 146), apresentando como as mentalidades são manifestas através desses sistemas, cujos sujeitos estão insertos na história, deixando registros de sua cultura através de “disposições e motivações”. Defendo uma interpretação cultural a partir dos sistemas simbólicos, que no dizer de Geertz, deve ser forma “interativa” na arte (Geertz, 1997: 157), com base na “poderosa, penetrante motivação nos homens” à religião (Geertz, 1989: 104). Saliento que o estudo de Arte e Religião como sistemas

simbólicos deve ser realizado juntamente com as tramas culturais e sociais e que, tanto o religioso quanto o espectador, devem estar imbuídos de tal interação. Afirmando ainda que tais sistemas devem ser estudados como processos locais, pois, segundo o pensamento de Geertz, *“Um significado cultural é sempre um processo local...”* (Geertz, 1997: 146); para assim detectar a partir de Panofsky (2001), o significado da obra de arte de Waldomiro de Deus em seus três níveis estruturais interpretativos.

A partir do pensamento de Berger (1985) em *Dossel Sagrado e A construção da Realidade* (1985), em que o autor apresenta um processo dialético de construção, manutenção e estabelecimento da ordem do mundo humano, em uma plausibilidade religiosa no tempo e no espaço, continua como tarefa ver qual o traço cultural definido pelo artista como mais importante em sua obra e que se torna instrumento de sua legitimação.

Como Eliade (1992), procuro ver a formação da realidade na dependência de como se trata o sagrado no tempo e no espaço. Minha tarefa consiste em apresentar o que o artista elege como sagrado para si e o que acha melhor na cultura para transformar em elemento sagrado, que representará através de sua arte.

A metodologia proposta busca uma interpretação cultural das formas simbólicas Arte e Religião, no estudo dos aspectos sócio-cultural e religioso como expressão artística, com enfoque metodológico na Memória³, utilizando-se da pesquisa de campo proposta pela Antropologia.

Através do levantamento bibliográfico nas áreas da Antropologia, Sociologia, Religião e Arte, estive compondo o objeto, à luz de teóricos: os aspectos sócio-

³ Ver Thompson, 1998, p.17.

cultural e religioso como expressão artística. Utilizei a seguinte ordem: primeiro, uma análise dos quadros para se detectar um número de cinco quadros de Waldomiro de Deus, que compõem a análise e interpretação das formas simbólicas; segundo, entrevistas com o artista, sua esposa, Oscar D'Ambrósio e críticos; terceiro, a revisão de documentos como jornais, críticas literárias e livros; quarto, visitas e análise das exposições de Waldomiro de Deus: Bienal Brasil +500; Mostra do Redescobrimento – São Paulo-SP, (2000); Museu Internacional de Arte "Naif" - Rio de Janeiro - RJ, (2000); Individual Galeria Jacques Ardies. São Paulo-SP (2001); e Exposição Individual na Fundação Jaime Câmara em Goiânia-GO, (2001).

A dissertação está dividida em três capítulos: no primeiro, **Arte e Religião - Sistemas Simbólicos em Interação**, apresento a idéia a partir da visão dos teóricos, intercalando pensadores que tratam a questão dos sistemas simbólicos em interação para uma construção de mundo. Verifico a importância das atividades artísticas a partir do imaginário, bem como as atitudes religiosas a partir do ritual. Analiso ainda a correspondência de tais sistemas, cuja centralidade do enfoque são a cultura, a Arte e a Religião - Sistemas Simbólicos em Interação; no segundo, **Imagens da Memória de Um Profeta da Pintura**, foco a Metodologia da Memória na História de vida de Waldomiro de Deus. É propriamente a etnografia; no terceiro e último, **O Profeta da Pintura entre Deus e o Outro**, centralizo minha atenção nos quadros. É uma interpretação pelo próprio artista e uma interpretação de leitura visual e de significado de "O Exorcista". As Imagens apresentam-se no interior do texto, ficando somente os levantamentos e as fotos das reuniões de oração para o anexo. Segue bibliografia utilizada neste estudo.

2. ARTE E RELIGIÃO – SISTEMAS SIMBÓLICOS EM INTERAÇÃO

“A pintura dele (Waldomiro) aspira, acima de tudo, à comunicação com o outro. Pintura de relato, e estória implícita, e registro de fatos, imagem que conta para quem observa, sabendo, adivinhando ou ouvindo e imaginando através dos olhos” (Aracy Amaral)⁴.

2.1. SISTEMAS SIMBÓLICOS

O humano constrói o mundo. O símbolo é a sua ferramenta, forma construtiva. O símbolo é um substituto aceito convencionalmente que carrega sobre si um poder de representação de um objeto, ou “coisa”⁵. A relação entre o símbolo e seu objeto é abstrata. É através da construção simbólica que o homem constrói o mundo e adapta-se à realidade e ao ambiente. A linguagem, a Arte, a Religião, o mito, são partes desse universo simbólico. São formas de adaptação, construção e relação com o mundo. O homem é um “animal symbolicum” (Cassirer, 1977). É essa capacidade que o homem tem, de criar símbolos, que lhe permite reformular constantemente seu universo humano (Ernest Cassirer 1977:47ss).

⁴ Ver D’Ambrósio, 1999:171.

⁵ Ver Charles S. Peirce . Semiótica, 2000,76.

O interesse em estudar a relação do simbólico com realidade, justifica-se na existência de uma familiaridade operacional como sugere Geertz (2001: 26), entre os sistemas simbólicos, como conjuntos de significados. Essa familiaridade operacional, entre Arte e Religião, como “conjunto de significados”, é o modo de Waldomiro de Deus conduzir a sua vida e emblemar uma maneira de existir. Esse é o objetivo deste estudo. A procura de sentido na Arte e na Religião, em intersecção, oferece ao sujeito uma forma simbólica de relacionar-se com o mundo. As participações no conjunto particular de sistemas simbólicos só tornam-se possíveis através da participação na ordenação geral de formas simbólicas que chamamos cultura. Isso possibilita dizer que a Arte e a Religião, enquanto sistemas simbólicos, expressam Cultura, pertencem ao domínio da Cultura. Trata-se de atividades humanas interativas e estruturadas. Os sistemas simbólicos são conjuntos de estruturas ou princípios que regulam certa ordem de fenômenos. São sistemas de símbolos para estabelecer relacionamento com o mundo.

Para Vasques (1999: 73-103), nas diversas relações do homem com o mundo, a relação estética é a maneira mais remota do ser humano se relacionar com a realidade, por ser vinculada à criação de objetos com fins utilitários. Essa relação estética parece ter sido necessária antes mesmo da magia ou religião. Todas as sociedades cumprem essa relação com o mundo.

As atitudes de relacionamento do homem com a realidade no decorrer histórico variam, adquirindo formas: mítico-mágica, religiosa, prático-utilitária, prático-produtiva, relações econômicas, relações políticas, relações jurídicas, conhecimento teórico e tecnológico. Mesmo havendo primazia histórica de umas sobre as outras, notório é que, ao longo dos séculos, elas não deixaram de existir, bem como conservam as devidas importâncias.

Inferindo dos estudos de Vasques (1999), a relação humana pautada na estética (em geral) e artística (em particular), juntamente com a relação religiosa, podem ser vistas como chaves para compreender os rumos construtores da realidade em algumas sociedades. O retorno do sagrado, por exemplo, nos países da América Latina, marca um tipo de construção da realidade cujos contornos são diferentes de épocas precedentes e de outros países. Há também que salientar um estreitamento atual do vínculo entre Arte, Religião e novas tecnologias.

As relações econômicas de produção e produto existem em sociedades capitalistas. Permeiam outras relações tanto estéticas quanto religiosas, que no decurso histórico eram como formas mescladas de lidar com o mundo. Neste aspecto, a Arte e a Religião manifestam novos recortes relacionais com a economia, produção, etnias, gêneros, ecologia e outras novas possibilidades. Mesmo marcadas, no mundo contemporâneo, por uma relação com o conhecimento científico–tecnológico, revelam a existência de outras relações e construções sócio-culturais. Subsiste na atualidade, principalmente em grupos populares, a imbricação do sagrado e do artístico.

Para Geertz, no aspecto cultural, os símbolos são abstrações da experiência fixada em formas perceptíveis, concretas de idéias, atitudes, julgamentos, saudades ou crenças. Os atos culturais, a construção, a apreensão e utilização de formas simbólicas são acontecimentos sociais. Os sistemas simbólicos representam fontes de informação, comunicação e significado. São “modelos de” uma realidade a ser referendada, relacionando como “modelo para” a realidade a ser construída ou a relação a ser efetivada. Os sistemas simbólicos modelam-se à realidade e ao mesmo tempo modelam a realidade a eles. O autor privilegia o aspecto cultural dos sistemas simbólicos em seu caráter significativo (Geertz, 1989: 102, 105).

Para Bourdieu, no aspecto social, os sistemas simbólicos são tratados como “estruturas estruturantes” ou seja, os sistemas simbólicos são princípios de ordem, que ordenam o conhecimento e a construção de mundos. Porém, o mesmo autor coloca-os como “estruturas estruturadas”, pois permitem uma análise que visa compreender a ordenação neles existente e a sua situação. Ele afirma: “Os sistemas simbólicos como instrumentos de comunicação e conhecimento, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (Bourdieu, 1998: 8-15). Tal poder simbólico é um poder construtor da realidade, cujo sentido do mundo é visto pelas categorias de tempo, espaço, número, gênero, personalidade. Os sistemas são instrumentos de “integração social”, tornando possível o sentido de reprodução da ordem social. Para o autor, os sistemas se relacionam com os interesses da classe dominante, como instrumentos de dominação, pois é enquanto instrumentos “estruturados e estruturantes” de comunicação e conhecimento, que cumprem tal função. O autor privilegia o aspecto social da relação dos sistemas simbólicos para a construção de mundo.

Para Berger, é a construção do mundo o empreendimento das sociedades humanas. Ele estabelece uma relação entre a religião e a construção de mundo num processo dialético entre o homem e a sociedade (Berger, 1985: 15). Nesse processo dialético, o autor defende um método formado por três aspectos da visão construtora da sociedade: a exteriorização, a interiorização e a objetivação:

“É através da exteriorização que a sociedade é um produto humano – É através da objetivação que a sociedade se torna uma realidade *sui generis* – É através da interiorização que o homem é um produto da sociedade”. (...) “A existência humana é um contínuo ‘pôr-se em equilíbrio’ do homem com seu corpo, do homem com seu mundo” (Berger, 1985: 16-20).

A exteriorização é a expansão humana de suas atividades mentais e físicas, evidenciando-as sobre a sociedade. Berger afirma que “a exteriorização é uma necessidade antropológica” (Berger, 1985: 17). O homem faz um mundo para si e se relaciona com ele. É nesse processo que ele constrói. Esse mundo que ele constrói e que a ele retorna em construção de si mesmo é a Cultura. A Cultura é, pois, um produto da atividade humana que retorna ao homem em forma de padrões e, sob e sobre ele mesmo se orienta e se constrói (Berger, 1985: 18).

O autor distingue duas categorias de cultura: a material e a não-material. Ele afirma que a sociedade é parte da cultura não material, estrutura as relações humanas em ação social e nenhum humano vive fora dela. Os padrões sócio-culturais são sempre relativos às categorias tempo e espaço. Porém, um dado importante a ser observado é que a individualidade acontece num processo social e a continuidade da individualidade cultural depende dos processos socializadores da atividade humana (Berger, 1985: 20,21).

Peter Berger chama de “situações marginais”, quando o cotidiano é reavaliado e as regras sociais são suspensas para uma esfera espiritualizada. Para Berger, a morte é a “situação marginal” por excelência. Manter o *nomos* é o caráter principal, uma busca de sentido interior. Berger fornece condições de relacionar a religião humana e a construção humana do mundo: o homem não pode existir independente da sociedade.

A sociedade é produto da atividade humana. Exteriorizando suas atividades o homem produz a realidade. Entretanto, a realidade parecendo alheia a si confronta consigo o fato que lhe é exterior. Assim sendo, torna-se um mundo objetivo distinto

dele. Berger afirma que dois são os pontos objetivos da cultura: ela existe fora da consciência humana e ela pode ser experimentada e aprendida.

2.2. SISTEMA SIMBÓLICO RELIGIOSO

Para Durkheim (1989) em *Formas Elementares da Vida Religiosa*, a atitude religiosa acontece a partir da tomada de consciência da realidade, através das categorias (tempo, espaço, gênero, número, substância, personalidade) aliadas às práticas ligadas ao sagrado: ritos, mitos, símbolos. A característica essencial das religiões está na substituição do mundo da realidade para o simbólico. O sujeito vale-se das categorias que apresentam as relações mais gerais da vida intelectual e comum da sociedade. A religião não ignora a sociedade real. O que gera importância nos aspectos sócio-culturais é o fato de que a construção do mundo, da realidade é, no dizer de Durkheim (1989), eminentemente coletiva. A divisão do mundo está em dois domínios – o sagrado e o profano, não miscíveis e opostos entre si. A passagem de um para o outro equivale a uma profunda transformação e isso a partir dos elementos simbólicos. Ao profano equivale o social; ao sagrado o religioso.

Enquanto Durkheim trata o sagrado e o profano explicitando categorias intelectuais de construções da realidade pautada na coletividade, Rudolf Otto (1985), trata o sagrado dentro da esfera do fenômeno religioso na individualidade. Apresenta os elementos⁶ do sagrado, em sua subjetividade, existente exclusivamente no domínio religioso. A experiência com o sagrado enfatiza e determina a diferença dos seres.

⁶ Rudolf Otto, define como sendo elementos do *Numinoso: o Tremendum, o Facinus e o Magestas*. Ver *O Sagrado* de Rudolf Otto, 1985.

A diferença é que, para o indivíduo religioso, o sentimento e idéia de alguma coisa que existe real e objetiva, está além de si. Esse objeto de sua devoção é o *numinoso*, cuja natureza e qualidade são supra-rationais, projetando no indivíduo o sentimento de ser-criatura. Esse sentimento, de ser-criatura, alojado na consciência humana, relaciona-se com esse sagrado, fazendo-o expressar sensivelmente os elementos do *numinoso*. O sagrado possuindo uma qualidade, benéfica ou maléfica, protege ou ameaça, tornando-se um elemento diferencial que resulta em amor ou repulsa por parte do indivíduo. Nessas diferenciações, o sentimento religioso e as experiências religiosas se distinguem culturalmente. O que haverá de ser sagrado para uma cultura, não o será, necessariamente, para outra.

Segundo Ode'a (1969), para o Cristianismo, o sagrado é o Outro, distinto do indivíduo e capaz de lhe dar significação e ordenação, tanto nas relações sociais, quanto nas relações internas de identidade. A presença do sagrado no interior do indivíduo, como espaço cosmogônico é a forma de libertar-se do terror da *anomia*, o sentido é de “estar no cuidado”. Segundo Berger, ser “religioso” é estar no sagrado. “A religião supõe que a ordem humana seja projetada na totalidade do ser” – significativo. Para o homem estar em ordem, é necessário passar para o mundo do sagrado, associando-se a outros indivíduos que também estão na mesma condição, convertidos a uma ordem igual. Daí a presença de evangelizadores e curadores de almas. A essa relação social prestadora de serviço, Berger chama de solidariedade social (Berger, 1985: 41). Ode'a refere-se à conversão, em alguns casos como “aspirações influenciadas por condições sociais das pessoas”, originando *anomias* sociais. (Ode'a, 1969, p. 86).

Na dimensão cultural da análise religiosa, Geertz (1989: 103) afirma que “os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo”. Meslin (1992: 7)

afirma que “não estudamos o sagrado em seu estado puro, mas na existência do homem que o delimita ao concebê-lo” e que “não existe religião que não se encarne em fiéis imersos em culturas particulares” (Meslim, 1992: 52). Na visão interpretativa cultural de Geertz, a religião é:

“Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas” (Geertz, 1989: 104).

Para Geertz (1989: 111), um homem é religioso quando é motivado pela religião. Essa motivação afeta suas disposições de reverência, solenidade e devoção. Logo, a motivação diz respeito à consumação de sua atitude religiosa e às disposições em termos de suas fontes. O religioso é motivado pela Religião enquanto o artista é motivado pela Arte. Um tem como fonte a relação de reverência ao sagrado, o outro se baseia na relação do sensível com o estético (Geertz, 1989: 112).

Nessa dimensão cultural da análise religiosa, os símbolos sagrados têm função de estabelecer os valores, as motivações, as disposições e a visão de mundo do humano. Os valores adotados seguem a visão de mundo. Aquilo que é considerado importante é o que é revestido de valor. As crenças adotadas são refletidas em seu comportamento. As preferências apresentam as disposições e motivações que darão o contorno estrutural de determinada produtora de sentido. As preferências apóiam crenças que são experimentadas através de sentimentos (morais e estéticos), cuja norma e forma são seguidas pela coletividade. São os símbolos religiosos que irão modelar as ações do crente na produtora de sentido.

Essa ação modelar impulsiona o crente a disposições profundas na atitude religiosa. Ele é inclinado a agir e sentir-se dentro de uma esfera concordante com a religião, tornando-se, nesta inclinação, ser “dedicado” ao Sagrado (Geertz, 1989: 103).

Para Mircea Eliade (1992: 20ss) com essa relação de motivação/disposição ao sagrado, dá-se a experiência religiosa na qual o sujeito se inscreve historicamente com e através dos símbolos sagrados. Por meio dos símbolos sagrados os humanos formulam idéias de ordem (Geertz, 1989: 113). Nesta motivação/disposição são o sagrado e o profano as duas situações assumidas pelo homem ao longo da história, como vimos em Durkheim.

A formação da realidade está na dependência de como se trata o sagrado. Para Mircea Eliade as dimensões específicas da experiência religiosa põem em evidência as diferenças da experiência profana, pois mostram “a situação do homem num mundo carregado de valores religiosos” na história. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo, o viver real. O humano elege o sagrado para aquilo que acredita ser melhor em sua cultura. No dizer de Eliade (1992: 18), “O sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência.”

Eliade (1992: 25-61) apresenta ainda como o homem religioso se relaciona com as categorias do tempo e do espaço. Como é o sagrado que funda ontologicamente o mundo, o espaço sagrado tem um valor existencial para o religioso e a experiência religiosa é realidade para o sujeito. Para este, o viver sagrado é a realidade objetiva e nunca uma ilusão, o religioso só pode viver num ambiente sagrado, pois somente o mundo sagrado participa do ser. O homem religioso é sedento do ser e o espaço profano representa para ele o não-ser absoluto. O homem religioso põe-se como centro do mundo por ser lugar nascente

da realidade absoluta. O desejo do religioso é habitar num mundo (santo, divino e puro) tal qual o tempo das narrativas de origem. À experiência religiosa equivale dizer a possibilidade permanente do sagrado na vida cotidiana. O espaço tem a ver com a presença de um sagrado que se manifesta.

O tempo sagrado é ritualizado. Tal ritualização é um intervalo. O tempo é considerado sagrado e reporta ao instante mítico da criação tornado presente através dos ritos. Enquanto o espaço equivale ao da criação, o tempo equivale à reatualização (Eliade 1992: 62-98). Por ser o tempo cristão o único considerado histórico, o homem cristão não se coloca fora da história. É dentro da história que ele instaura o tempo e o espaço sagrado. No entanto, o social é considerado como sendo o profano.

Além do tempo e do espaço serem sagrados para o religioso, a doutrina é parte essencial da preocupação do sujeito religioso. Essa preocupação leva o religioso carismático, ou seja, na visão de Weber (2000: 280), aquele que possui “um dom pura e simplesmente ao objeto ou a pessoa que por natureza o possui e que por nada pode ser adquirido”, a assumir, reivindicando para si mesmo, o caráter de profeta. Por profeta, entende o “portador de salvação” ou “portador de carisma puramente pessoal o qual em virtude de sua missão, anuncia uma doutrina religiosa ou um mandado divino” (Weber, 2000: 303). O profeta assume o papel de reivindicar sobre si a revelação pessoal de substância doutrinária em mandamentos. A profecia é de caráter gratuito, o que lhe é essencialmente importante.

O ofício de Profeta é de propagar uma idéia. Ele possui um interesse em problemas “político-sociais”, sentindo-se no dever de advertir aqueles que cometem injustiça: “oprimem, escravizam os pobres, acumulam cada vez mais terras, violam

jurisdição em troca de presentes” (Weber, 2000: 303), e são, por isso, considerados alvos da ira divina. Mas essa ira divina não tem por base a reforma social e sim a religiosa. O fio condutor do profeta está na presença de uma missão religiosa.

Segundo Weber (2000: 307), a característica de um profeta é que ele “está sempre ausente onde não há anúncio de revelação pessoal”. O profeta se sente “instrumento propagador de um Deus e de Sua vontade” sendo ele o primeiro a ser obediente à revelação.

A profecia, segundo Weber, orienta, concede uma visão homogênea da vida, do mundo e dos acontecimentos, bem como sistematiza de forma coerente e plena de significado, com uma concepção religiosa do mundo. Todos os fenômenos são, por meio dela, valorados e medidos (Weber, 2000: 310).

2.2.1. O RITUAL COMO INSTRUMENTO DO SAGRADO

O ritual religioso é o instrumento de reatualização tanto do espaço quanto do tempo sagrado. Para Meslin (1992: 116), as ações rituais são expressões sociais da experiência religiosa. Elas constituem os meios simbólicos, que religam os homens aos poderes sobrenaturais. Tais ações no tempo e no espaço englobam o homem em sua totalidade. Um dos ritos mais comuns é o da prece. Conforme Mauss, (sd: 103), prece participa da natureza do rito e da crença. A prece é um ponto de convergência dos fenômenos religiosos.

“A prece é uma palavra” (...) “linguagem é o movimento que tem um objetivo e um efeito; é sempre no fundo um instrumento de ação. Mas, age exprimindo idéias, sentimentos que as palavras traduzem para o exterior e substantificam. Falar é ao mesmo tempo agir e pensar: eis porque a prece pertence ao mesmo tempo à crença e ao culto” (Mauss, sd: 103).

É a prece que sinaliza uma progressão religiosa. Nas movimentações históricas das religiões a prece continua a ser importante como rito. Ela marca muitas correntes de fenômenos religiosos na história. Tornou-se mais espiritual, tomando historicamente o lugar da consciência. “Os ritos tornaram-se mais atitudes da alma que do corpo e enriqueceram-se de elementos mentais, de sentimentos e de idéias” (Mauss, sd: 153). Para Mauss, ao mesmo tempo em que se espiritualiza, a religião tende cada vez mais a individualizar-se. Os ritos começaram sobretudo coletivos e mecânicos, tornando-se, em sua maioria, ritos individuais. De natureza mental e interior, deixaram de ser uma recitação para tornar-se, principalmente no Cristianismo, “lugar” de encontro com Deus na alma individual (Mauss, sd: 103,108).

Mauss diz que a prece é um fato social. É um fenômeno social, pois os atos sociais estão implícitos nela, como idéias, sentimentos. As coisas consagradas nos cultos e na igreja pertencem ao domínio social. A religião para Mauss é um sistema orgânico de noções e de práticas coletivas que relaciona o indivíduo com seres sagrados assim reconhecidos. O conteúdo da prece é social e suas formas são de origem social. Em algumas religiões a prática ritual da oração é utilizada apenas pelo grupo religioso ou pela autoridade sacerdotal. Os rituais podem ser tradicionais. São adotados pela coletividade ou por alguma autoridade instituída. Existe uma certa elasticidade no uso dos ritos por aqueles que estão investidos de autoridade.

Os ritos da religião, para Mauss, vinculam a natureza exclusiva do sagrado. Conforme o autor, os ritos da religião “são atos tradicionais que se relacionam com coisas consideradas sagradas”. Nem todo rito é prece, mas toda prece é um rito, colocando em movimento os poderes religiosos. As ações rituais de prece seguem sentimentos e expressões obrigatórias cuja característica é social. Os sentimentos

vinculam idéias coletivas, constituindo essencialmente ações simbólicas para a produtora de sentido, para a qual estão se realizando (Mauss, sd: 153).

No dizer de Victor W. Turner (1974), o processo ritual é a chave para compreender a construção da realidade das sociedades humanas. A execução de alguns rituais, bem como sua frequência, estão relacionadas com alguma *anomia* na vida social, de crises ou conflitos sociais. Pela análise feita em sociedades primitivas, Turner observou que os ritos são os elementos “decisivos para a compreensão do pensamento e do sentimento das pessoas em suas relações, bem como sobre os ambientes naturais e sociais em que operam” (Turner, 1974: 4,19). Muitos aspectos sócio-culturais, invisíveis em sua totalidade, podem ser vistos através dos ritos. Turner define que os “ritos em parte têm a finalidade de efetuar uma reconciliação entre as partes em jogo (humano-divino), visíveis e invisíveis, embora também contenham episódios de exorcismo” (Turner, 1974: 35).

Inferindo de Turner (1974), pelo ritual de uma produtora de sentido, percebem-se as estruturas e anti-estruturas das ações sociais dos indivíduos: o que é o sagrado para tal produtora, o que é bom, ou o que é considerado mal. Nos detalhes do ritual observam-se as etapas processuais que devem ser respeitadas: iniciação, passagem, memória, reatualização, cura, libertação, bem como expressões utilizadas. Veremos a seguir sobre o pentecostalismo, as situações que são reconhecidas e os símbolos utilizados que estruturam tal produtora de sentido.

2.2.2. O PENTECOSTALISMO COMO SUB-SISTEMA RELIGIOSO

Privilegiando o sujeito popular, dentro da esfera dos assuntos populares, abordando com isso o sujeito-coletivo e apresentando a cosmovisão popular, sua linguagem, seu pensamento, seus estilos, suas categorias, suas crenças e práticas

religiosas, acrescentarei sua arte em fecunda interação intelectual-povo. É que se apresenta para esta pesquisa a interação da Arte e Religião dentro da cultura popular (Parker, 1996: 40).⁷

Para compreender as estruturas do pentecostalismo, faz-se necessário rever suas origens. A história do pentecostalismo brasileiro passou por três ondas: a da Assembléia de Deus com base na vivência da fé; a segunda, Deus é Amor; e a terceira, Igreja Universal do Reino de Deus.

A gênese da corrente pentecostal pode ser encontrada em um movimento surgido nos Estados Unidos da América em 1906 e cuja liderança, em seu princípio, era de negros e mulheres.

Foi, em sua origem, uma forma combativa e mística, que remetia à leitura de Atos dos Apóstolos sobre o “batismo com fogo”⁸. Este acontecimento deu-se com os apóstolos antes dos sinais de curas, libertações e da dispersão dos judeus, conforme as narrativas do texto citado. A busca desse batismo abriu a possibilidade progressiva do desenvolvimento dos dons carismáticos como cura, libertação e glossolalia. O batismo tornou-se uma experiência individual carregada de emoções e na dependência da fé do converso (Freston, 1994: 69 - 96).

“Mas o pentecostalismo representou um redirecionamento histórico da articulação da desconformidade através do religioso, já em forma pacífica, institucionalizada, integrada ao processo produtivo e aparentemente apolítico” (Freston, 1994: 73).

O pentecostalismo brasileiro iniciou-se com as influências americanas (principalmente de Chicago, marcada pelas graves explorações industriais, pela

⁷ Ver Schelling, 1990 que trata as discussões sobre a cultura popular Brasileira

⁸ Ver Bíblia Sagrada, Atos dos Apóstolos 2:1-13.

violência cotidiana e pelo forte movimento operário); e com a influência sueca (dos missionários aqui radicados, após profecia). Vieram, conforme Freston (1994), de “um país religioso, e social e culturalmente homogêneo”, e eram missionários que possuíam uma “religião leiga e contra-cultural, com resistência à erudição teológica e de modestas aspirações sociais” (Freston, 1994: 76-79).

“A mentalidade da Assembléia de Deus carrega as marcas dessa dupla origem: da experiência sueca das primeiras décadas do século, de marginalização cultural, e da sociedade patriarcal e pré-industrial do Norte/Nordeste dos anos 30 a 60” (Freston, 1994: 69ss).

Chegando no Brasil, conserva algumas de suas características, como o forte apelo às camadas populares e uma grande rigidez moral. Na segunda metade do século XX, também nos EUA, sofre alterações de ordem social e apresenta uma “tradição pietista da subordinação dos poderes”. A “novidade” chega ao Brasil em meados de 1960 (Campos, 1996: 40). Mas foi nos anos 80 que o pentecostalismo mostrou-se como um divisor de águas do século XX, no cenário religioso brasileiro. Dissidente da Igreja Presbiteriana, seguiu o modelo norte-americano do início do século XX.

Uma das mais fortes características que Rogério Valle e Ingrid Sarti (1996) apontam, é que o pentecostalismo se opõe de forma veemente ao catolicismo popular tradicional, pedindo do fiel uma irremediável conversão. Nos anos noventa, o pentecostalismo cresceu a ponto de ser um marco sócio-cultural no Brasil no final de milênio. O que gera, segundo Vale e Sarti, uma perplexidade diante dos conservadores evangélicos e católicos (Valle e Sarti, 1996: 8, 10).

Nas últimas décadas o maior contato internacional das Assembléias de Deus tem sido com os Estados Unidos da América. Sua característica é o aspecto

financeiro, a educação teológica e as atitudes menos severas nos usos e costumes. Por isso são vistos como “mundanos” pelos suecos: os pontos fortes das influências foram: “os suecos têm a doutrina, os americanos têm os dólares” (Freston, 1994: 69 - 97).

2.2.2.1 ASPECTOS DA CURA DA ALMA

O aspecto doutrinário que é mais relevante para este estudo é o da libertação. Para Cecília Maris (1996), a libertação possui um aspecto mágico, “que seria o primeiro passo de um processo de racionalização, a ponte entre a ‘pessoa’ e o ‘indivíduo’.” (...) “pressupõe que os sujeitos são fracos, não escolhem o mal, mas são dominados por ele. Por isso não são responsáveis pelo mal, mas vítimas deste. Nesta visão se pressupõe também uma união da doença com o pecado” (...) “e não se concebem culpa e arrependimento. Quando aceita o Evangelho o indivíduo se liberta, ou seja, se cura não apenas de doenças, mas também do pecado” (Maris 1996: 204-223).

“O termo libertação é fundamental no discurso pentecostal.” (...) “O conceito de liberdade pentecostal, assim se reporta a uma submissão a Deus, ou seja, a sua regra e seu plano. Ser livre não é seguir os desejos individuais, mas seguir a ética e a palavra de Deus.” (...) “A libertação significa um novo estilo de vida e uma nova concepção de mundo, de eu, de liberdade e de uma nova forma de conhecimento.” (...) “onde se enfatizam a libertação pela ação do Espírito Santo e numa ‘experiência com Deus’. Sem vínculo de dependência com a denominação adotando uma identidade evangélica geral, presente no trânsito da religiosidade contemporânea; sendo o caráter cultural deste evento é que o liberto sente na obrigação de levar toda sua família e amigos para esta transformação cultural e social” (Maris, 1996: 206ss).

Segundo Antônio G. Mendonça (1992: 50-58), a cura divina não é fenômeno estranho ao judaísmo-cristianismo, sendo sinalizada nas Escrituras. O autor distingue três tipos de episódios de cura divina:

“Uma primeira forma a que sinaliza o poder divino tendo como objetivo de manifestar no tempo presente o futuro isento de sofrimento – como anúncio de um reino vindouro. Portanto escatológico. Uma segunda forma que reestrutura uma ordem ameaçada com objetivo de estabelecer uma nova vida e para isso com exorcismo de demônios que ameaçam a ordem. E ainda uma terceira forma de cura, que tem a ver com aspectos de misericórdia a pessoas particulares. Isso tudo por meio da oração com imposição de mãos, no pentecostalismo, exercida somente por aqueles que receberam dons especiais do Espírito Santo” (Mendonça, 1992: 50-8).

Mendonça ainda afirma que os quatro pontos básicos das igrejas pentecostais, servem de fundamento para toda a estrutura da identidade pentecostal: a salvação da alma, o batismo com o Espírito Santo, a cura divina e a segunda volta de Cristo. E esses pontos são associados conforme uma “grande moldura” :

“A grande moldura do sistema de crenças pentecostal é a dicotomia entre o bem e o mal em que se divide o mundo” (...) “A felicidade concedida ao homem não é para este mundo, o corpo receptáculo do mal não receberá vida eterna se não for libertado dele. Para isso o homem precisa ser liberto, exorcizando demônios e afastando da tentação e do pecado. O homem afastará do sofrimento presente e se santificará pelo batismo com o Espírito e a recepção dos dons. A completa vitória sobre Satanás e o pecado, será no milênio, pois o sofrimento é por causa do pecado e este por causa de Satanás. Libertando-se dele, estará o homem pronto para cooperar com a segunda vinda de Cristo e deverá com isso falar a todos do poder de Deus” (Mendonça, 1992: 54).

Dentro dessa postura pentecostal tudo que é estranho à sua identidade é visto como diabólico. A auto-referência cultural traz consigo o etnocentrismo.

2. 3. SISTEMA SIMBÓLICO ARTÍSTICO

Para Antônio Vargas (1997: 63), historicamente a obra de arte na cultura ocidental, como em outras culturas, esteve indissociavelmente unida à prática religiosa. O autor afirma que no processo de dissolução da função religiosa, tirando do objeto a associação divina, houve uma movimentação de projeção sobre o artista.

“o processo de construção da identidade artística ocidental, enquanto que possui a sua base construída sobre o mito do artista, possui um significado simbólico que — a partir de ser como todo símbolo resultado das tensões entre a vontade e o desejo interno, individual, e as necessidades simbólicas do meio social — inevitavelmente está refletido na obra, pois esta é o meio no qual se registra o processo” (Vargas, 1997: 63-4).

Nessas necessidades simbólicas do meio social, Geertz (1997) afirma que o estudo das linguagens artísticas descobrirá a existência de sinais na própria sociedade. Esses sinais tornam-se, segundo o autor, os indicadores e símbolos transmissores de significados presentes numa sociedade e desempenham, dentro dela, determinado papel, que lhes dá existência. O artista trabalha com o espectador. É nessa interação que a obra de arte deve ser explicada enquanto produção de sentido. Afirma que o “objetivo seja explicar o significado de determinados indicadores e de símbolos que transmitam o mesmo, culturalmente — local e específico”. Para Geertz, os indicadores e símbolos, e o significado, se misturam, ou surgem de seu próprio uso — “o universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem”. Todos vinculados ao uso e ao

significado na produção de sentido artístico (Geertz, 1997: 178 - 9). Há que se lembrar a preocupação com a arte como sistema simbólico, já mencionada por Bordieu. Esse mesmo aspecto é percebido enfaticamente em Geertz, cuja abordagem da obra de arte como sistema simbólico, legitima-a como linguagem simbólica produtora de sentido.

Para Geertz o estudo da obra de arte deve ir além da idéia de ser a arte um meio de comunicação ou um código artístico a ser definido metalingüisticamente. O estudo deve, por sugestão do autor, procurar ir além da metalingüística, onde o próprio código, nesse caso a pintura, e seus elementos formais (linha, ponto, plano, cor, texturas), se tornem auto-referentes dentro da mensagem, ou seja falem de si mesmos. O autor afirma que o estudo da obra artística deve buscar a compreensão de um todo cultural. O espectador, tanto quanto o artista, deve integrar-se ao todo, para determinar o sentido que as coisas têm para a vida ao seu redor — no significado do contexto onde surgem —, buscando as origens do seu poder. Essa postura interativa daria lugar “a uma forma de pensamento, um idioma a ser interpretado”, indo além da comunicação, para ver as “tramas” culturais e sociais (Geertz, 1997: 181). Para o autor, “estudar a arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva, e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social” (Geertz, 1997: 149).

Essas bases da formação sócio-cultural não funcionam como mecanismos para a manutenção de regras, ou para o fortalecimento de valores sociais e não são somente compostas de valores estéticos refletidos nos “prazeres do artesanato”. Para Geertz a “conexão central” entre a arte e a vida está no plano significativo e não no plano instrumental. As maneiras como os artistas fazem materializam uma

forma de viver, trazendo para o mundo dos objetos, um modelo específico de pensar, tornando-os (objetos) visíveis. É a manifestação do simbólico em visualidade (Geertz, 1997: 150). A relação dos elementos simbólicos (materiais e não materiais) tem uma “conotação ideacional” e não mecânica com a sociedade em que se apresenta. Assim a arte e a vida social refletem-se reciprocamente. Não enquanto função, mas ideação e simbolização (Geertz, 1997: 150).

Isso é o que Geertz afirma, defendendo a incorporação do problema estético ao cultural, já que atribuir aos objetos de arte “um significado cultural é sempre um processo local”. Ele sustenta, ainda, que a arte não pode ser vista como uma artesanaria, nem como funcionalista, definindo e mantendo as regras e as relações sociais. “Estudar a arte é explorar uma sensibilidade; e que esta sensibilidade é de formação coletiva, e de que as bases dessa formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social; que deve ser estudada não no sentido instrumental em que possa conectar a arte e a vida coletiva, mas sim num sentido de sua significação” (Geertz, 1997: 150).

A interpretação da obra de arte, vista além da idéia de ser um meio de comunicação ou um código a ser definido, indo além da metalingüística auto-referente, busca um todo cultural, externalizado, internalizado e objetivado, tanto do emissor quanto do espectador, para determinar o sentido que as coisas têm para a vida a seu redor e dentro do contexto de onde surgem, seus aspectos locais e as “tramas” sócio-culturais que simbolizam (Geertz, 1997: 181).

É a obra de arte que permeia e transita, tanto o campo material quanto o não-material da cultura. Nossa maneira de ver as coisas é afetada por aquilo que sabemos e acreditamos. Nossa escolha para olhar as coisas mostra o que vemos

(J. Berger, 1999). Segundo Geertz (1997: 142 - 81), é necessário que o repertório do artista venha ao encontro do repertório do espectador para então ocorrer comunicação.

Para Geertz (1997: 142-81), o artista trabalha com o espectador, por meio de uma interação simbólica da cultura. Ele apresenta indicadores e símbolos que mostram ao espectador a sua cultura. Esses símbolos não são funcionais, mas significativos dentro da própria estrutura sócio-cultural. Transmitidos através da arte, esses símbolos transmitem os valores, a visão de mundo e as crenças que fazem parte de um todo social e que fazem parte de um imaginário também cultural (Durand, 1997). A obra de arte, para Geertz (1997: 142-81), além de ser comunicação ou código a ser decifrado artisticamente, deve apresentar um todo cultural, que o artista e o espectador vivenciam. O significado da obra de arte no contexto sócio-cultural em que emerge, atesta para que sejam interpretadas e vistas as tramas culturais e sociais nela explícitas. O conteúdo da obra de arte envolve o artista e o espectador. Esse conteúdo apresenta a cultura e a sociedade. O conteúdo não visa só a estabelecer comunicação, mas para representar a construção da realidade, reflète a própria cultura e a sociedade (Geertz, 1997: 142ss). Ambas , Arte e Religião, são busca de sentido para o humano.

Nas palavras de Fischer (1983: 11): “a arte é um meio de equilíbrio da vida sendo um meio indispensável para a união do indivíduo com o mundo, refletindo a sua capacidade associativa em que circula idéia e experiência”.

No dizer de Meslin (1992: 13-21):

“a religião é modelo para o mundo e modelo do mundo cuja construção é para resolução de problemas da vida, a morte, o mal e o bem,

estendendo-se como modelo de ações e explicações aos dilemas existenciais do sofrimento, da ignorância e da injustiça”.

2.3.1. O IMAGINÁRIO COMO INSTRUMENTO DO ARTÍSTICO

O fato de a criação artística ser objeto de transformação dentro das sociedades industriais, é que preocupa os humanos. Tais preocupações são sinalizadas, podendo ser interpretadas sócio-cultural e religiosamente, em obras artísticas, cujo sentido é manifesto pelo artista através do imaginário dentro da sociedade. A necessidade de participação social leva o artista a criar seu imaginário, utilizando-se da religião, das políticas, como maneiras adotadas de relacionar-se com as *anomias*. Através desse imaginário acha a própria forma de participação. Nas *anomias*, elabora o artista uma forma de quebrar as regras ou “desregramento”, pois é nessa dissolução da estrutura social que abre caminho para o imaginário e a invenção formal. Ou seja, as *anomias* alimentam o processo criador (Duvingnaud, 1970: 45).

Além das *anomias*, o autor propõe outro fato que leva à expressão pelo imaginário, com finalidade de participação social. É o conceito de *atipismo*. *Atipismo* é o sentimento de isolamento por parte do artista, por sentir-se um sujeito diferente na sociedade. Motivado a criar, como participante de uma construção sócio-cultural, o artista estabelece um diálogo com o espectador. As imagens são decodificadas e percebidas pelo grupo e são reconhecidas e admitidas por todos, como uma forma de ser. “A forma imaginária um ato dirigido para Deus e unindo a sociedade ao redor dos seus temores”. No entanto, a atitude de se tratar a criação artística relacionada ao sagrado, não abarca toda a criação artística, mas também não é de todo desprezada (Duvingnaud, 1970: 60).

No entrosamento dos sistemas simbólicos, bem como nas atitudes sociais que unem o sagrado e o artístico, é importante perceber que atitude visa a um “reagrupamento” social, bem como a um “enquadramento” social característico. Prossegue, além da visão de mundo ou de uma ontologia psicológica para ser, na visão de Duvingnaud, uma sociedade entre artista e espectador. Através das atitudes do imaginário, é cumprida uma “missão” existencial na trama da vida sócio-cultural. Afirma o autor que:

“a obra de arte abrange um domínio social recompondo as parcelas de uma humanidade dividida e inculcando o artista, na obra, uma comunidade invisível (...) o imaginário abrange a existência de homens em todos os planos e todos os níveis, pois não nos limitamos a sentir ou aplaudir; participamos, através de sinais que nos comunica a obra de imaginação de uma indefinível sociedade que há de vir” (Duvingnaud, 1970: 9).

Salienta o autor que o espectador é quem completa a obra de arte. “Enraizada na trama da existência coletiva é que permite a significação comunicativa e na possibilidade de prolongar o sentido da obra” (Duvingnaud, 1970, p. 26). Lembro-me de Bourdier (1987: 286), quando este afirma que: “nenhuma obra dá a totalidade de conhecimento ou exhibe seu sentido pleno e acabado”. É, pois, na distância espaço/temporal do criador ao espectador, que se necessita recorrer aos sinais e ao imaginário, pois se não existissem o instante e lugar que transportam o criador ao espectador, este não existiria, nem de forma participativa nem como substância social (Duvingnaud, 1970: 40).

“A obra de arte de uma época representa o papel de um filtro da experiência comum, porque encarna através da coerência de um sistema e de um estilo, os problemas possíveis que os seus

contemporâneos podem encontrar e, por vezes resolver na vida prática” (Duvingnaud,1970: 39).

Para Gilbert Durand (1997: 52), há reflexos dominantes no imaginário humano, condicionados pela cultura:

“A cultura válida, ou seja, aquela que motiva a reflexão e o devaneio humano, é, assim, aquela que sobre-determina, por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo”.

Ou seja, essa sobre-determinação é o que faz o homem adaptar-se ao ambiente cultural — “um mínimo de adequação é, assim exigido entre a dominante reflexa e o ambiente cultural” (Durand, 1997: 52).

Para Durand as “estruturas antropológicas do imaginário” são modelos de estruturas que permitem o diagnóstico de uma construção cultural. O autor separa em “Regimes Diurno e Noturno”, para saber se esses agrupamentos das imagens são motivados pelos traços característicos dos indivíduos ou da relação histórica e social (Durand, 1977: 67). Mostra também diversos símbolos presentes nas culturas. Alguns desses símbolos eu os apresentarei na análise dos quadros de Waldomiro.

2.3.2. O "NAIF" COMO UM SUB-SISTEMA ARTÍSTICO

Conforme G.E.Andrade (1998), a História da Arte é dividida em três vertentes de estudo: a primitiva, abrangendo os “povos selvagens”, com forte acento ideológico e religioso; a arte popular na qual são classificados os povos apegados a tradições e vivências, mas que não pertencem à classe culta (são autodidatas — “Naif”); e a arte culta, considerada cerebral e racional, que requer do espectador um alto nível de intelectualidade, para uma devida interação entre emissor (artista) e

receptor (espectador). O autor defende que essa posição dicotômica entre arte culta e popular é para amearhar a criação popular vinda do povo e para o povo. Afirma:

“Afastada, pois a arte dita culta, a arte "Naif" tem linguagem própria; o que não impede que, freqüentemente o artista erudito possa nela vir a se inspirar ou se apoderar do seu potencial criativo, como foi o caso do pintor catalão Pablo Picasso” (...) “A pintura "Naif" tenta romper o isolamento que a separa do rigor seletivo que norteia as artes plásticas brasileiras“ (...) “pois a mesma tem motivos suficientes para ser representante da nossa identidade cultural ou pelo menos tenta...” (Andrade, 1998: 13-5).

As nomenclaturas dessa categoria de arte são várias: "Naif", Ingênua, ou ínsita⁹, primitiva, onírica, folclórica, espontânea, Kitsch¹⁰, popular. No entanto, o termo "Naif" é o adotado mundialmente. Sua origem remonta ao romantismo, Europa, séc. XIX, quando ocorreram profundas mudanças estéticas, entrando em cena novas correntes artísticas que viriam caracterizar a arte moderna. Entretanto, longe dos “ismos” que compõem a arte moderna e devido ao forte apego temporal, o “Naif” centra-se no cotidiano, em glorificação aos humildes aspectos da vida. Aquino (1978) Afirma que a Arte moderna não criou a arte "Naif", mas foi o elemento legitimador da mesma. A arte "Naif", incluída dentro da arte ínsita (dos loucos, das crianças, dos ingênuos), juntamente com a arte moderna, não é acadêmica, advindo daí tal legitimação (Aquino, 1978).

Afirma Berhalji-Meir (1999) que :

“A arte ‘Naif’, ao não se incluir na variante vaivém dos estilos, manifesta-se como uma arte submetida às próprias leis. Não é uma

⁹ Para um aprofundamento da arte ínsita em Lélia Frota, Mitopoética de Nove Artistas, 1975.

¹⁰ “Kitsch é o que surge consumido” (Umberto Eco, apud Frota, 1975).

arte contra os modernos, apenas uma parcela artística mais subestimada” (Berhalji-Meir, apud D’Ambrósio, 1999: 165).

Flávio de Aquino (1978), concebe a arte "Naif" no termo “primitivo”, chamando o caráter dessa manifestação artística de complexo, variado e individualizado. Essa arte, afirma o autor, “participa da civilização contemporânea como uma espécie de seu anti-retrato”. Aquino diz que:

“Artisticamente falando, do mesmo modo que a arte contemporânea, a pintura ingênua é universal: Um primitivo brasileiro muito se assemelha a um francês, a um alemão, ou a um norte-americano – a visão sincrética de um mundo e do seu ambiente semelhante os estimula – ambiente que desligado do progresso mecanicista, é universal ao mesmo” (Aquino, 1978, p. 86).

A partir da imersão no mercado artístico, o artista "Naif" deixa de ser “pintor de domingo” para entrar nas grandes metrópoles culturais com seus meios de comunicação de massa. Tal acesso resulta na perda da inocência e do sonho. Também chamado de primitivo moderno, a arte "Naif" distingue-se pela vontade do artista de fazer arte, contrapondo-se à folclórica, que é anônima, ou à arte popular propriamente dita. Também difere da infantil por esse mesmo motivo, isto é, a infantil não possui a especulação estética (Aquino, 1978).

Conforme D’Ambrósio, alguns autores conceituarão a arte "Naif" a partir das características brasileiras, as particularidades plásticas, a fluência e o sentimento expressivo. A arte "Naif" mantém-se em constante renovação e deixa-se penetrar por influências eruditas, embora conserve sua natureza própria. Sabedoria e sonho irmanam-se em obras difíceis de definir sob uma única catalogação. É uma arte para ser sentida. A arte "Naif" é marcada por imagens do cotidiano e pela pureza dos traços, cores e formas.

“Convencionou-se chamar de primitivos os artistas não eruditos cuja arte surge a partir de temas populares geralmente inspirados no meio rural. Já quando o tema é urbano, costuma-se utilizar o termo (art naif, arte ingênua em francês) (...) Os dois estilos, porém, têm em comum as cores vivas e uma imaginação, estilização e poder de síntese numa técnica aparentemente rudimentar ” (D’Ambrósio, 1999, p. 161).

Lucie-Smith (1990: 133), afirma que arte "Naif" é: “a obra dos pintores do séc. XX, com um passado cultural europeu, que não receberam formação profissional”. Mas D’Ambrósio vai salientar que:

“A arte ‘Naif’ brasileira, portanto, não toma emprestada a inspiração de vanguarda parisiense, mas reflete uma realidade nacional. Sem mimetismo, extremamente rica e variada, é autêntica e, na maioria das vezes, otimista e alegre. Ela reflete o país tropical, generoso em sua vegetação, aberto em sua gente. Não existe país que o compõe, a arte brasileira tem seu lugar de destaque no cenário mundial”(…) (D’Ambrósio,1999: 166).

Afirma Finkelstein que a intenção dos artistas "Naif" não é provar nada. Eles desejam expressar a pureza pela pintura: “essa é a força da arte deles” (Finkelstein apud D’Ambrósio, 1999: 165). “Em sua expressão ingênua, não há perspectiva, o desenho é rústico e quase não há mistura de cores, já que ele não tem conhecimento técnico” (Andrade, apud D’Ambrósio, 1999: 165). Andrade afirma que a importância da arte "Naif" no Brasil , rica de tradições populares, está:

“Na maneira como os artistas procuram captar uma realidade brasileira, de olhar a realidade ao redor. Conseqüentemente armazenam na memória coletiva do povo uma documentação visual de nossos usos e costumes, comportamentos urbanos e regionais, sem intelectualismo, como a visão simples e sem rebuscamento de quem vê as coisas puras da vida” (...) (D’Ambrósio, 1999: 165).

Para Andrade (1998), a criação popular não distingue entre o ser e o fazer e não possui um “apelo intelectual”. Possui uma leitura simples e sem pretensão, (re)inventa a própria criatividade num processo artesanal, sem prescindir da “artacidade”. “Vista em conjunto, trata-se de uma arte que tem o dom de manter irresistível empatia com o público”. Afirma que a pintura dita “Naif” e/ou ingênua, tem motivos suficientes para ser representativa de nossa identidade cultural, ou pelo menos tenta romper o isolamento que a separa do rigor seletivo pelo qual se norteiam as artes plásticas brasileiras (Andrade, 1998: 12):

“Ao transportar essa cultura para o campo visual, os pintores ‘Naif’ oferecem um retrato sincero e abrangente da terra em que nascemos e vivemos, aproximando-nos de norte a sul, sem preconceitos da nossa própria realidade atávica” (D’Ambrósio: 1999: 165).

Percebe-se uma absorção de outras culturas na cultura brasileira. Tanto o sistema artístico, quanto o religioso, apresentam um peculiar sincretismo. Ao transpor para a pintura essa realidade cultural religiosa, os artistas “Naif” apresentam, sem preconceitos, a “realidade atávica”. Andrade (1998) afirma que, ser autêntico num país culturalmente colonizado e submisso aos padrões internacionais, é algo difícil. E sustenta que as leis e os costumes dos colonizadores impõem-se ao povo subjugado, alterando as manifestações culturais. O que ocorre é uma mescla de influências estrangeiras que sofre variações de região para região no Brasil (Andrade, 1998: 13,16).

Os artistas “Naif”, nascidos, em sua grande maioria, em pequenas cidades interioranas, rememoram vivências passadas por meio de lembranças de suas terras, seus costumes, das festas e das religiosidades ali adquiridas. Entretanto, é nos grandes centros que adquirem a marca comercial, apresentando traços culturais

em vínculo com o cotidiano na sua expressão artística. Geralmente essa expressão torna-se um ofício familiar, passado de geração a geração, tanto no que se refere à afetividade, quanto ao conhecimento técnico-intelectual (Andrade, 1998: 27).

A arte "Naif", para o artista, constitui um "veículo expressivo". No exercício de expressar a si e o mundo em que vive, é a arte a sua própria interferência nesse mundo. Ardies afirma que "o mundo do artista 'Naif' é a sua vivência. Nele plasma sua realidade, intervindo como criador que se expressa da maneira como sente e sabe" (Ardies, 1998: 28).

Para Mimesi (1991: 15ss) a pintura "Naif" é uma afirmação diante do mundo, uma manifestação ínsita, espontânea, sincrética, cujo traço distinto é a sua raiz cultural. A arte "Naif" deixou de ser vista como arte de pessoas pobres e iletradas. Todavia, a grande maioria dos "Naif", está inserida no analfabetismo, na pobreza e à margem da cultura erudita. Sua formulação não está comprometida com a literalidade das tradições escolares, mas insere-se na cultura oral¹¹.

O repertório temático "Naif" enfoca os agrupamentos humanos. O uso da figuração é marcante na arte brasileira e na linguagem "Naif". Sua amplitude apresenta do fantástico ao onírico e do realista ao imaginativo. Entretanto, está na espontaneidade e na criatividade o fluxo da arte "Naif" nacional. Favorecida pela riqueza mística, paisagística e folclórica, retorna às coisas simples da existência, por meio de uma expressão artística, do imaginário, da cultura popular.

Sua espontaneidade e simplicidade são aliadas ao forte apego às raízes populares. É alicerçada numa visão instintiva, mística e mágica, fantástica e onírica. Transforma-se num estilo próprio do artista, como arte que não se aprende.

¹¹ Ver Paul Thompson. A voz do Passado – História Oral, 1998.

Contudo, se torna única, em razão da visão de mundo pessoal. A criatividade é notória tanto nas temáticas, quanto nas resoluções plásticas. Segundo Mimesi (1991, p. 16), o que a consagra à condição de genuína obra “primitiva” é a “emergência de um mundo de conotação popular. Em razão desse mundo, foram feitas para aí viver, transitarem ou serem fruídas – no universo peculiar ao seu —; no seu berço nativo,”.

Afirma Aquino (1978: 69) que no caso do “primitivo moderno” ("Naif"), “a representação é uma liberação do ego, uma espécie de catarse, mas necessária para se adaptar à vida social e cultural de níveis mais elevados que o dele”.

Para Mimesi (1991), o estudo do inconsciente é como uma chave para o entendimento da arte "Naif". O Inconsciente é estudado na sua dualidade de individual e coletivo. As experiências vividas pelo artista e as de seus familiares ascendentes, o dia-a-dia, as tristezas e os questionamentos do ser, dão a carga para o inconsciente individual, cabendo ao inconsciente coletivo, ao qual o artista remete, “a herança da carga mítica do meio sócio-cultural onde ele nasceu e formou-se espiritualmente”. Não obstante, Mimesi afirma que os conteúdos inconscientes do artista por si só não são suficientes para seu enquadramento na arte primitiva/ingênuo/ "Naif". É necessário, acima de tudo, que essa arte reflita as raízes populares (não eruditas), manifestando-se como “indiferença ou rebeldia” (não intencionais), diante do meio escolarizado, ao qual não pode, por natureza, integrar-se. Sua inserção dá-se mesmo na cultura oral, dentro da qual o artista é um depositário cultural de tal expressão (Mimesi, 1991: 37,8).

“Por serem ao livre arbítrio do artista, sem necessitarem de se auto-legitimarem, pelos freios do pré-estabelecido artístico, e aos níveis intelectuais dos mundos da cultura oral” (...) “mundos esses povoados

de superstições, de mitos, de lendas, de céus, de infernos, de bem, do mal, dos sim e dos não, de permitido e de proibido, de estórias fantásticas e de entidades sobrenaturais” (Mimesi, 1991: 37,8).

Mimesi (1991: 38) apresenta algumas motivações que levam um artista "Naif" a comunicar-se por meio da arte. A pintura é um instrumento de defesa. Defesa da individualidade. O artista geralmente é um “estranho” (Berger), ou “atípico” (Duvingnaud), que necessita fazer valer suas raízes sócio-culturais. É um rebelde à literalidade da erudição artística, evidenciando a cultura oral. O artista é um depositário da memória coletiva¹².

Mas não é a visualidade a forma primeira de inserção no mundo segundo J. Berger (1999: 9) “em que ver precede as palavras” ? De fato, a visualidade exerce sobre o indivíduo sua maneira de ver o mundo. Contudo, essa visualidade é alimentada segundo a cultura na qual o sujeito está inserto. A visualidade está entre a oralidade e a literalidade e movimenta-se no meio delas. Se a visualidade é um processo primeiro, logo pode tender para a literalidade, ou para a oralidade, por meio da figuração. Ou seja, pode ser culta ou popular. A figuração, quando situada no campo da literalidade, é em sua forma primária, como o início da escrita. Quando tem vínculo com a oralidade, uma vez que é construída sobre as “tramas culturais” orais, é transmitida por experiências visuais, míticas, folclóricas da coletividade¹². A arte "Naif" apresenta a oralidade pela visualidade em oposição à literalidade escolar da erudição. Seu viés é o povo. Sua memória é sua identidade. A partir da visualidade artística, o espectador pode conhecer a linguagem expressa pelo artista revelando sua cultura. Portanto, o "Naif" revela uma cultura oral por não se valer de um conhecimento intelectualizado, do qual não tem necessidade enquanto

¹² Ver capítulo: Imagens da Memória de um Profeta da Pintura.

instrumento essencial do fazer artístico. Perpassa muito mais o campo do sensível, aliado à transmissão do que se ouviu dizer (Mimesi, 1991: 38).

A arte "Naif" de Waldomiro de Deus aproxima-se da religião popular pentecostal, pois ambas são fantásticas, místicas e sobrenaturais, bem como seus discursos se aplicam à oralidade.

Pellegrini¹³ (1999), afirma que a temática religiosa é uma opção, dentre várias, dos artistas ingênuos. Devido às misturas de tradições de negros africanos e indígenas, o aspecto religioso é muito rico no Brasil. O autor faz uma distinção de obras cuja seleção demonstra como é visto o imaginário místico de práticas religiosas, bem como são pensados os santos, demônios, os mitos e os ritos. Nesse pensar do místico, na arte popular brasileira, o autor divide o assunto em três vertentes: dos "Santos e Demônios"; dos "Mistérios e Mágico-religioso; e das "Práticas Místicas". A primeira compreende a intervenção de anjos na terra. "Santos e demônios tratados com certa intimidade"; a segunda corresponde ao imaginário popular no aspecto do "maravilhoso", em temas folclóricos e entidades mitológicas; a terceira e última tem como base as festas religiosas, os rituais tradicionais-populares. Afirma o autor:

"Se por um lado interessa sobremaneira ler as mensagens das criações populares, por outro lado, é preciso perceber, ao mesmo tempo, que tais criações do misticismo tradicional-popular (muitas vezes tendo o profano tão juntinho com o sagrado) são intuídas e realizadas mediante subjacentes intenções plástico-estéticas, o que já indica a presença de arte. É arte." (Pellegrini, 1999).

¹³ Ver anexo. Esse assunto faz parte de um catálogo da exposição "O místico na Arte Brasileira" de Américo Pellegrini, São Paulo: Sesc, 1999. Obs: Esse catálogo não tem numeração de páginas.

Apresento, para melhor compreensão do sistema (popular) interativo Arte e Religião, um quadro sintético das semelhanças e diferenças entre o popular artístico "Naif" e o religioso pentecostal:

ARTE

- Popular - "Naif"
- Urbana
- Luta entre o bem e o mal
- É tradicional
- Arte como comunicação
- Elementos repetitivos de simbolismo: cores puras
- Linha de contorno, luminosidade
- Contraposição de planos (espaço) figura – fundo e frontalidade
- Liberdade expressiva firmada na arte figurativa e temática
- Técnica rudimentar - autodidatismo
- Fantástico e onírico
- Não representa Deus
- Contemporâneo
- Espontâneo e informal
- Oralidade narrativa

RELIGIÃO

- Popular
- Urbana
- Luta entre o bem e o mal
- Busca fragmentos da tradição bíblica
- Religião como missão comunicativa
- Elementos rituais: exorcismo, orações, afirmações em nome de Jesus
- Contraposição de planos (espaço) – espiritual e terreno
- Liberdade de trânsito religioso na vertente cristã
- Recorte pessoal de religiosidade
- Sonhos e visões
- Temor do sagrado
- Contemporâneo
- Espontâneo e informal
- Oralidade – narrativa bíblica

2.4. SISTEMAS SIMBÓLICOS EM INTERAÇÃO

Para Peter Berger (1985), o homem produz um mundo humano para si, a cultura, que ele chama de “segunda natureza”, simbólica, criada pela própria atividade humana. Ele afirma:

“A cultura consiste na totalidade dos produtos do homem” (...) “o homem produz instrumentos de toda espécie imaginável, e por meio deles o seu ambiente físico e verga a natureza à sua vontade” (...) “há boas razões para pensar que a produção de uma cultura não-material é que estrutura as relações humanas”. (...) “A construção humana é sempre social, a sociedade é, portanto, não só resultado da cultura, mas uma condição necessária dela.” (...) “o mundo humanamente produzido atinge o caráter de realidade objetiva.” (...) “o homem produz valores e verifica que se sente culpado quando os transgride” (...) “o mundo cultural é não só produzido coletivamente como também permanece real em virtude do reconhecimento coletivo. Estar na cultura significa compartilhar com outros de um mundo particular de objetivações” (...) “o indivíduo é socializado para ser uma determinada pessoa e habitar um determinado mundo” (Berger, 1985: 19-24).

“O indivíduo busca sentido para construir o seu mundo cultural simbólico. Para criação desse mundo ele precisa de outros indivíduos, que com ele reconhecem como válida a forma criada com importância social. ‘*A construção humana do mundo é sempre social*’, é sempre produto da ação humana. A isso Berger chama de exteriorização. Ele, indivíduo, cria valores que são reconhecidos no grupo social e que transferem para a sociedade o direito de dirigi-lo, para mantê-lo dentro de uma “acomodação”, pois atingiu o caráter de realidade objetiva. É importante que esse mesmo indivíduo desempenhe o papel previsto pelo grupo no contexto institucional, ainda que lhe seja contrário à vontade. O não cumprimento desses papéis dentro do contexto social causa-lhe um ‘sentimento de culpa’ por transgressão” (Berger, 1985: 20-7).

Segundo Berger, o indivíduo produz um mundo cultural para viver coletivamente, cria a forma de viver nele e o papel que deve desempenhar. Exterioriza, portanto, sua criação simbólica. Objetiva-a, transferindo-a para a sociedade que detém o poder de comando, como algo nascido dela. Esta lhe faz exigências e gera confrontos para que ele atue dentro da realidade objetivada. Por fim, o indivíduo transfere culturalmente essa realidade às gerações posteriores, como forma de preservação. Constrói dentro da própria consciência uma interiorização dessa realidade subjetivada, apropriando-se dela, junto com seus papéis e sua identidade. Tudo isso para estabelecer uma ordenação integrada da experiência, com sentido e significado comuns.

Diz ainda que essa ordem, ou *nomos* objetivo, é interiorizado no decurso da socialização. Em razão dela, o indivíduo dá sentido à sua própria existência. “*Em outras palavras, viver num mundo social é viver uma vida ordenada e significativa*”. A *anomia* será a ameaça que o indivíduo sofrerá, pois o desorienta, fazendo-o perder o senso da realidade, tanto quanto da identidade e do papel a desempenhar. Vários podem ser os aspectos da *anomia* vivida pelo indivíduo e pela sociedade como um todo: dor, sofrimento, doença, morte, perda de entes queridos, tudo que possa funcionar como “*situações marginais*”, até mesmo sonhos e imaginação quando apresentados como formas doentias de realidade (Berger, 1985: 21-32).

Nesse afã de encontrar o *nomos*, a ordem interior, micro-estrutura (individual) e macro-estrutura (social), o indivíduo procura na religiosidade uma forma de “estar” no mundo, onde “*nomos e cosmos*” aparecem como “co-extensivos”. Assim, o indivíduo busca uma ordem sacra, isto é, uma maneira sagrada de relacionar-se com a realidade. O indivíduo canalizará sua busca de ordem nas experiências que lhe permitirão, na transcendência, sua inclusão humana. Então a religião configura-

se como sua ordem, e tanto o espaço interior como o exterior, indivíduo e sociedade, tornam-se lugares de atuação do sagrado.

Penso que a interação entre Religião e Arte, apresenta símbolos culturais de um hemisfério imaginário dentro de uma cultura “local”, produzindo sentido e comunicação com o espectador, em visões integradas de mundo.

Na interface desses sistemas e seus sub-sistemas, tanto artísticos quanto religiosos, retomo-os para uma interpretação cultural em correspondência alicerçada com o pensamento de Geertz (1989: 11ss). Ele afirma que a cultura é construída e o papel do sujeito é desempenhado na sociedade, cujo comportamento é rico em significado e importância, em relação aos grupos sociais. O desejo do autor é de alargar o universo do pensamento-ação do homem, defendendo a interpretação das culturas. O cerne das análises culturais são as ações passíveis de interpretação, com o auxílio do mundo conceitual dos sujeitos, permitindo um diálogo com estes.

Sobre essas ações passíveis de interpretação, Parker (1996: 39ss) afirma que o estudo do sujeito popular envolve “a abordagem do sujeito coletivo, que é o povo, com toda a sua complexidade e a direção para os agentes sociais”, pois são eles que fazem a história.

Situar-se frente às respostas dadas por esses sujeitos, olhando através das dimensões simbólicas da ação social, é mergulhar no meio delas e interpretá-las dentro dos “dilemas existenciais da vida” (Geertz: 1989: 40). Por isso o leitor pode compreender que, estudar os sistemas Arte e Religião, impulsiona a descobrir as respostas que os sujeitos dão, não só inseridos na história, mas enquanto construtores da mesma.

Conforme referi anteriormente, a relação estética com o mundo foi a primeira, no pensar de Vasques, (1999). Segundo Watch (1990), nos primórdios, as primeiras obras artísticas foram cultivadas por inspiração religiosa. O indivíduo, motivado pela experiência religiosa, influenciou outros aspectos da atividade humana em relação com o mundo. Algumas atividades que receberam influência direta das atitudes religiosas foram: a vida sexual, a guerra, a economia e as artes. No geral, a relação estética perpassa as religiões, mas no particular artístico, algumas religiões refutam as artes. A aceitação ou rejeição dessas atividades humanas em relação à sociedade, por parte das influências religiosas, é, em grande medida, em razão das doutrinas, do culto e da organização dos grupos religiosos. A emancipação da arte é algo recente em sua história. Na produtora de sentido que aceita a arte, esta aparece em especial nas construções, nas decorações, nos lugares de culto, nas músicas, nas pinturas e na decoração (Watch, 1990: 62,66-8).

Evidenciar uma relação do sagrado com o imaginário da arte brasileira não é nada raro dentro da cultura popular. Aparecem, na América Latina, no dizer de Maria Amélia Bulhões (1997: 44), símbolos religiosos na temática popular, tanto nas produções plásticas, quanto nas discursivas.

Conforme a autora afirma, na história da arte também a sacralização se relaciona com as categorias do espaço e do tempo. Este “horizonte referencial” (Bulhões, 1997:48), foi o que sustentou grande parte da “vida artística e literária moderna e modernista”. A “manutenção da aura”, o “espaço do mistério” e as “legitimações” servem às manipulações e “operações mercadológicas escusas”. A

isso equivale dizer que a memória e a noção de passado histórico não é neutra¹⁴.

Entretanto, a autora sustenta que,

“A arte em si mesma é uma fonte essencial da vivência humana que carrega de significações, o cotidiano de uma época como a nossa que se pretende totalmente racional” (Bulhões, 1997:48).

A partir da existência de artistas que vivem esta relação com o sagrado, nos capítulos a seguir procuro estudar dois pontos: o primeiro diz respeito a como a vida do artista manifesta tal relação; e o outro como sua obra o faz. Sinto a possibilidade de aliar-me à autora e afirmar, a respeito dos sistemas simbólicos em interação: “A antropologia, com sua tradição no tratamento da alteridade parece, neste momento, portar maiores possibilidades para o tratamento do tema que nos interessa” (Bulhões, 1997: 51).

No que respeita à alteridade, na atual cultura, permite-se simultaneamente várias formas de linguagens artísticas, inclusive a que (re)coloca, para a sociedade, a atitude estética de tratamento da arte junto com a atitude ao sagrado.

Para o estudo da arte "Naif", como produtora de sentido, além da capacidade de percepção que o espectador necessita cultivar, é necessário também haver uma queda de preconceitos diante da arte popular "Naif" que, no dizer de Andrade (1998, 12), é tão incompreendida. Waldomiro de Deus “materializa uma forma de viver”, um “modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-os visíveis”. É o que chamaria o próprio Geertz de uma “conexão ideacional e não mecânica” com a sociedade que se apresenta” (Geertz, 1997: 150). Neste desejo de tornar visível, Geertz faz uma ilustração da forma como Mixel Baxandall interpreta os quadros

¹⁴ Nos capítulos seguintes segue sobre memória e passado histórico.

florentinos do séc XV, considerados religiosos: “Um quadro é sensível aos vários tipos de habilidades interpretativas – estruturas, categorias, inferências, analogias – que a mente lhe traz” (Geertz, 1997: 156). Essas habilidades que defende Geertz, tanto no caso do artista, quanto do espectador, não são inatas, mas “adquiridas” juntamente com a experiência de vida dentro de sua cultura:

“Ao olhar o quadro o observador tem de utilizar todas as habilidades visuais que possui; poucas delas são normalmente específicas para a pintura, e provavelmente ele utilizará as habilidades que sua sociedade mais valoriza. O pintor reage a tudo isso; a capacidade visual de seu público deve ser seu veículo transmissor. Sejam quais forem suas habilidades e especificações profissionais, ele próprio é um membro da sociedade para a qual trabalha e partilha de sua experiência e costumes visuais.” (M. Baxandall, apud Geertz, 1997:156)

(...) “O público não necessita daquilo que já possui. Necessita sim, um objeto precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que ao ver nele o que sabe, possa aprofundar esse seu conhecimento” (Geertz, 1997: 158).

Estudar os sistemas simbólicos em interação aprofunda o nosso conhecimento das relações do homem com o mundo. Relações essas, cheias de significações passíveis de interpretações.

A obra de Waldomiro de Deus pode apresentar aspectos de uma identidade social brasileira, a partir da análise das representações simbólicas nela contidas. Sendo assim, para que possamos fazer um exercício de interpretação cultural-religiosa da obra desse artista, será necessário ver as características das produções, tanto no sentido artístico quanto religioso, para que na sua trajetória de vida, ao lado do histórico religioso pentecostal, seja possível ao leitor perceber a interação dos

sistemas simbólicos para uma construção sócio-cultural. Vejamos um pouco da trajetória de vida de Waldomiro de Deus.



Fig. 1 Waldomiro de Deus desenhando¹⁵

¹⁵ Foto cedida pelo artista

3. IMAGENS DA MEMÓRIA DE UM “PROFETA DA PINTURA”

“Waldomiro nas estrelas
Não podia se queixar
Tinha tudo o que queria
Vivia tudo a pintar”.
(Geraldo Vandré – Nas terras de bem virá) ¹⁶

Tudo a pintar. Esta é a história de vida de Waldomiro de Deus. O artista afirma: *“O que consegui na arte foi com muita luta”*. Então, é por meio dessa luta simbólica, estampada em sua pintura, que apresento Waldomiro ao leitor. Não tenho o interesse de apresentar sua história de vida detalhadamente. Meu intuito é tratar sua obra como fonte de pesquisa de um acervo religioso popular, observando os aspectos sócio-culturais que fazem alusão   história nacional.

Utilizo os estudos da Memória para observar que, como afirma Ellen Woortman (1998:90), não existe memória desinteressada. A defini o do presente  

¹⁶ Apud Oscar D’Ambrósio em Pincéis de Deus, 1999:51.

um projeto ideológico, confrontado com um passado muito mais complexo. A memória retém significados e é construída. A distinção entre passado e presente, no dizer de Le Goff (1996: 203), é um elemento essencial na concepção do tempo. Essa distinção está relacionada à operação da consciência e da história, pois o presente não se liga a um ponto solto no tempo. Esse passado referencial, no qual a fala se concentra e para onde a memória retorna, é um lugar portador de valores religiosos, morais, estéticos. Por isso, a distinção entre passado e presente é maleável e sujeita a manipulações (Le Goff 1996:208). Dentre os valores, Arte e Religião são sistemas culturais significativos para a construção histórica, permitindo ao homem rememorar “as fundamentais definições da realidade e suas apropriadas legitimações” (Berger, 1985:53).

Foi pensando na distinção entre passado e presente que focalizei, na obra de Waldomiro de Deus, momentos da história brasileira. O leitor perceberá que fatos da vida do artista se entrecruzam com características nacionais, tais como: o êxodo rural; o sonho da cidade grande; a problemática social de crianças “jogadas” nas ruas; a corrupção política e religiosa; as influências estrangeiras; o sincretismo religioso; o atual trânsito nas religiões protestantes e os movimentos pentecostais, com sua força discursiva buscando o retorno do sagrado, como reação à dessacralização ocorrida nas últimas décadas do século XX. Estes aspectos sócio-culturais, vistos a partir de um micro-cosmos, permitem ver as inter-relações do indivíduo com a sociedade.

Este estudo tem o propósito de responder questões dentro da metodologia da memória, procurando apresentar a vida do artista, em suas diversas fases, a partir de uma perspectiva mnemônica, cuja intenção é salientar os seguintes aspectos: Quais os lugares da memória Waldomiro destaca? A que passado ele pretende

retornar ou recortar através de seus quadros, como enquadramento construtor de uma realidade? O que está buscando nesse (re)viver uma experiência, ao pintar um quadro? Qual a seleção para esse retorno? Onde Waldomiro de Deus se localizará com a recorrência mnemônica?

A partir dessa etnografia, percebe-se, em Waldomiro, uma estrutura discursiva bastante entrelaçada com o discurso pentecostal. Essa interação permeia sua obra e sua vida sub-linearmente, formando uma “trama” compositiva que será percebida pelo leitor. Entretanto, o discurso pentecostal, em Waldomiro de Deus, interage com o espectador através de elementos simbólicos sócio-culturais que fazem parte de sua própria história. Lembro-me de Thompson (1995:360), quando afirma: “A experiência humana é sempre histórica”. Essa perspectiva amplia-se numa importante hermenêutica antropológica, pois os sujeitos da história não são somente observadores e espectadores, mas construtores ativos. Os valores e os significados, no movimento histórico, são transmitidos de geração a geração, como parte daquilo que de fato são (Thompson, 1995:360).

A história de Waldomiro apresenta situações de luta contra as *anomias*, isto é, contra as dificuldades da vida real. Ainda que tais dificuldades sejam tensões existenciais, tornam-se dispositivos ou motivos que lhe oferecem pretexto para pintar. Sua capacidade de ver o mundo de maneira bem “atípica”, para lembrar Duvingnaud (1970), constrói, a partir de seu imaginário fantástico, uma forma de participar, interativamente, da construção socio-cultural, permitindo entrecruzar a própria vida com a realidade nacional. As *anomias* que faz questão de rememorar, possuem formas e linhas integradas às representações da sociedade. As lutas de classes; os jogos do poder; os conflitos étnicos; o forte apego à religiosidade, enfatizando a luta entre o bem e o mal; a defesa dos direitos humanos e ambientais;

etc, ao serem retratados na obra do artista, realizam-se como interferência na realidade, como ação projetada pela recorrência mnemônica de experiências sócio-culturais.

O enquadramento da memória pode ser visto , nas pinturas do artista, a partir de uma “conexão central entre arte e vida coletiva”. Num plano de significação e comunicação cultural (Geertz, 1997:150) realiza-se a interação entre espectador e artista, através de um processo local – quadros "Naif", com característica de religiosidade pentecostal. Os aspectos da sociedade e da cultura brasileira, à luz da memória pentecostal, interpretados através do imaginário do artista, apresentam, ao espectador, sua vida, sua ação e suas intenções comunicativas.

O “quadro da vida” de Waldomiro de Deus é aqui apresentado em depoimentos coletados por mim e outros autores. Os relatos de Waldomiro são retirados de várias entrevistas. Uma delas foi publicada no livro de Oscar D’ Ambrósio (1999), Pincéis de Deus, um referencial teórico de sua vida; outra foi a de Renato Rovai (2000). Utilizei ainda recortes de jornais com notas ou matérias sobre o artista. As narrativas estão em total conformidade com sua fala. Nela estão implícitas as perguntas de nossas entrevistas, pois ele as repetia para si mesmo.

A luta existencial, social e simbólica, é a forma de vida de Waldomiro de Deus. Atualmente ele define sua obra como crítica social. Logo, tenta apresentar ao leitor um caráter que o incentiva, a ele Waldomiro, a memorar eventos que reforcem esse viés crítico. Esse conteúdo de crítica social pode ser percebido em todas as fases artísticas, sobrepondo-se a outras razões existentes para pintar e aos vários temas e mensagens possíveis, dentro do universo do artista.

Este capítulo apresenta a história de vida do artista, construída dentro da interface entre a oralidade e a literalidade documental. Espera-se que o leitor, ao estabelecer o contato com a narrativa, possa compreender as motivações e disposições da prática artística associada à temática religiosa. Importa perceber ainda que o interesse do pintor é apresentar as tramas sócio-culturais implícitas nessa interação, a partir de sua própria experiência de vida.

Waldomiro de Deus comporta uma história de brasilidade que talvez poucos artistas possuam. Isso faz dele, a um só tempo, único e múltiplo. O artista rompe o silêncio da memória e traz à tona a história de sua vida, participando ao leitor uma “outra” história. O que “se sabe” através de jornais e revistas, descortina-se com sua fala. Ele próprio discursa sobre sua vida, seus valores e visão de mundo —sua memória e identidade. Seu discurso retém significados que são os pilares do seu próprio mundo. Ao recordar, faz presente o passado que deseja valorar. É discurso do presente. A exploração dessa narrativa em primeira pessoa é produto da crença de que a fala transforma e (re)cria a história.

3.1. MEMÓRIAS DA INFÂNCIA NA BAHIA

Waldomiro de Deus Souza, nascido aos 12 de Junho de 1944, filho de Deocleciano de Deus Souza (in memoriam) e Venância Joaquina Costa, relembra que na infância, as surras paternas e os ensinamentos bíblicos maternos foram significativos. Ele narra:

“Nasci em Boa Nova (Itagiba), sul da Bahia. Até os doze anos limpei a terra, plantei arroz, milho, e feijão. Meu pai era pedreiro. Como o dinheiro não dava, ele mandava a gente fazer armadilhas e arapucas para caçar. Durante muito tempo nossa comida foi tatu, paca, gato e

cobra. Cobra era o que a gente mais comia. É só cortar um palmo além da cabeça e outro além do rabo e pronto: é uma delícia” (jornal, sd).

“Aquele vida de comer bicho e apanhar do pai todo dia não era para mim. Eu nunca quis estudar, porque sempre tive coisas estranhas na cabeça e elas nunca me deixaram ficar parado. Nunca fico muito tempo no mesmo lugar ou com uma pessoa só. Era um menino inquieto à procura de vida livre, diferente” (D’Ambrósio, 1999:23).

Waldomiro percebe o passado e detecta os “elementos antigos” (Hobsbawm, 1997:14), como surra, alcoolismo, fome e elabora uma (re)invenção histórica, a partir de sua memória. Em sua arte irá, posteriormente, deixar fluir tais lembranças, que lhe darão a particularidade de artista ingênuo, de tamanha grandeza, que passará a ser considerado o mais expressivo “Naif” brasileiro. Esses elementos antigos, presentes em sua memória oral, posteriormente fragmentada, serão vistos em sua arte. Ademais, sua inquietação na infância impulsionou o desejo de uma vida livre.

Sua busca pela liberdade concentra a significação que extrai dos seus primeiros anos de vida. A memória recortada pelo artista exprime esse aspecto libertário, que se tornou um dos elementos mais importantes em sua construção simbólica. Sua inquietação por uma “*vida diferente*” mostra uma sensibilidade ímpar e uma abertura para o mundo, já sinalizadas na infância. A memória retém valores, que são importantes para o presente. Vistos no passado, esses valores garantem ao artista uma confirmação de sua expectativa de vida presente, legitimando sua identidade. É na memória que se alojam os significados de sua construção de mundo. O processo mnemônico torna o passado presente, dando-lhe significado. “É um discurso sobre o passado no presente. É um discurso do presente” (Woortman 1998:90,106).

Percebe-se no discurso do presente que uma vida livre, “*diferente*”, aliada à alta sensibilidade, ativa desde a infância, é a tônica da construção existencial de Waldomiro de Deus no tempo e no espaço. Chamo a atenção do leitor à observação dos diversos momentos de sua história, nos quais ocorre uma constante busca de significado nas estruturas do seu modo de pensar e construir a realidade. Sua trajetória encerra uma “mola” propulsora e incentivadora, que não lhe permite acomodar-se frente às dificuldades da vida real, fomentando, ao mesmo tempo, o desejo de uma vida diferente.

Sua memória não se liga somente à categoria tempo, mas ao “lugar”, evidentemente desnaturalizado, sinalizado pela fome e pelas surras, que é para o artista uma forma de construção de mundo. Suas memórias individuais aludem ao social. Ainda que essas lembranças somente lhe digam respeito, são memórias coletivas (Halbwachs, 1990:26).

Sua lembrança mais antiga retrocede ao que ouviu de seus pais, como “memória herdada” (Pollak,201):

“Com um ou dois anos teve um eclipse” (...) “meu pai contava que eu fiquei olhando para o céu e chorava muito e gritava: ‘Coitado do sol!’ Até hoje, ninguém sabe bem porque...” (D’Ambrósio, 1999:22).

Essa memória herdada por Waldomiro de Deus registra parte de sua estrutura discursiva, a saber: a existência de dois pólos de atuação em forma de “regimes” no dizer de Gilbert Durant (1997). Os elementos sol e sombra, referendando o dia e a noite, ou a luz e as trevas, em “regimes diurnos e noturnos”. O eclipse situa-se entre esses regimes, como elemento “neutro” entre “bem X mal”. O leitor verá que essa simbologia será inserida em suas telas. Os imaginários diabólico e o divino, posteriormente em conflito, se transformarão em luta pelo poder.

Na construção de seu mundo certas memórias são mais significativas. Elas definem-se e definem o presente, enquanto outras ainda estão por definir-se. São memórias de acontecimentos religiosos de uma identidade popular da cultura brasileira. A construção a partir delas, delineou elementos temáticos em sua arte. Tais elementos funcionam como construtores de seu mundo. Através da memória construída em forma artística, o sujeito reflete características da identidade brasileira e particularidades da cultura popular: o misticismo; o sincretismo; e a gente brasileira “como protagonista de passagens bíblicas, as quais reinterpreta saborosamente, com poderosa vitalidade, conferindo-lhes atualidade através de um tratamento caboclo” (Aracy Amaral,1999:120)¹⁷. Rememora questões étnicas, de gênero, políticas, de crítica social, apresentando, ao povo brasileiro, aspectos sócio-culturais e religiosos da identidade nacional, situados no tempo e no espaço. O ambiente religioso, de festas folclóricas associadas aos festejos de casamentos populares e missas esporádicas católicas da infância, deu um toque em sua temática nos primeiros anos de atividade artística. Não obstante freqüentar tais festas ele afirma:

“Eu não acho que era um religioso, pois não havia igreja perto. Me ‘alembro’ que em Maçaranduba, na pequena vilinha que nós morávamos, o padre vinha dizer missa de três em três meses, então era a maior alegria porque quando o padre vinha dizer a missa na cidade, o povo saía lá da roça e vinha todo aquele povo montado em cavalo, jumento e a pé para Maçaranduba e ali o povo dormia na cidade.”

“Durante os três dias que o padre estava ali era um respeito total na cidade. A cidade era um movimento total, ali tinha às vezes de ter vinte, trinta e até sessenta casamentos. Lembro-me também que às vezes eu saía na missa e ficava ali na cidade. Era muita festa e as pessoas

¹⁷ In Os pincéis de Deus de Oscar D’Ambrósio, 1999: 120.

vendiam coisas pelas ruas da pequena Maçaranduba. Maçaranduba é município do Prado, na Bahia. Ali nos criamos até os doze anos.”

“Nós morávamos na fazenda de meu avô. Naquela época não tinha ainda carro. Era uma estradinha em que o padre vinha montado em animal como burro, cavalo ou jumento. Aquele povo saía e à tarde você só via gente descendo para a cidade assistir a missa do padre. Tinha uma coisa bonita que era as festas na redondeza. Quando acabavam aqueles casamentos você via aquele povo montado naqueles cavalos irem embora. Os noivos iam à frente com as noivas e uns viam vestidos com trajes de casamento. Soltavam fogos. Às vezes tinha pessoa que passava o dia inteiro andando e quando chegava na fazenda era três a quatro dias de festa. Eles matavam num sei quantas cabeças de gado, porco, galinhas. Era uma festa total”.

Ainda que Waldomiro de Deus não admita, no seu discurso presente, que era religioso, sentia-se atraído pelas festas religiosas populares, bem como suas lembranças antigas, dos seus oito anos de idade, remetem ao campo religioso, em memória dos sonhos, visões e mistérios.

“Eu não sei até hoje falar de mistério. Por exemplo: sonhos. Eu morava na Bahia numa pequena casa que meu pai tinha ganhado no terreno de um cemitério. Eu me lembro várias vezes de eu ver pessoas em pé na parede. Dava aquela luz e aparecia aquela gente de terno na parede em pé. Eu não sei o que era isso. Só sei que eu levantava, sentava na cama e via” (...) “O que via não era porque a casa era no cemitério, mas é porque eu via mesmo. Uma das coisas que me marcou na minha vida foi que um dia eu estava dormindo. Minha cama era uma esteira e eu fazia xixi na cama até os doze anos, até os dezesseis eu ainda fiz xixi na cama. Tinha essa tal de ‘urina solta’. Aí me lembro, que um dia estava dormindo em cima da esteira de tapoa com um lenço de chitão. Aí quando eu olho, em frente a minha porta tinha uma salinha e em cima da mesa acendeu uma luz maravilhosa, azul, lindíssima. Apareceu uma menina assentada na mesa; a coisa

mais bonita do mundo. Aquela menina olhava para mim, ela ria, olhava, ria, ela me contemplava. Eu fiquei assustado na cama olhando para aquela menina. Eu era uma criança de oito anos mais ou menos. Eu olhando aquela menina, daí a pouco, chega uma senhora com um vestido até o meio das pernas. Chegou essa senhora, mais pequena e chegou outra, mais outra criança. E aquela senhora mais velha foi em cima da mesa e pôs a menina no colo para levar. Quando ela pegou a menina para levar, a menina olhou para mim. A senhora disse:— ‘vamos!’ Botou a menina no colo e saiu com mais as quatro. Ela e as três e a criança. Quando saíram eu virei a cabeça na cama e deitei outra vez. Na hora que a menina saiu e eu virei, daí a pouco, demorou mais ou menos uns cinco minutos, na hora que a mulher saiu a luz apagou depois demorou mais uns cinco minutos a luz traveis fez — ‘chiiip’. Clareou tudo, que bateu uma resta da luz na minha cara. Aí eu assustei um pouquinho e olhei em cima da mesa e a menininha continuou em cima da mesa, rindo, rindo, rindo. Aí eu ouvi os galos cantando. Quando foi de manhã cedo o dia começou a clarear, a menina desapareceu. Dá para entender um troço desse?”

O fato de sua casa ter sido no cemitério marcou profundamente seu gosto pelo exótico. Posteriormente, ele renovará tais elementos fúnebres dentro de seu próprio quarto, no tempo da rebeldia hippie dos anos 60. Não obstante ser esse o lugar de memória dos mortos, observa-se que, se a falta de luz, no eclipse, entristeceu Waldomiro, a luz vista posteriormente lhe fará muito feliz e será um “gancho” em sua memória, proporcionando recorrentes lembranças e significações, transformando-se no seu maior símbolo de vida – a luz!

Ainda menino “de oito a dez anos”, Waldomiro fazia ladainha e reunia pessoas que iam ouvi-lo. Essa era sua expressão religiosa na infância. Sua atitude era recebida com muito respeito pelos adultos. O leitor perceberá que o respeito ao

líder religioso é algo que Waldomiro ressalta. Posteriormente suas obras farão referência a líderes religiosos:

“Eu era um religioso desse jeito, eu fazia umas ladainhas em casa. Aquelas ladainhas eu fazia sempre e gostava. Eu me lembro que à noite quando fazia aquelas ladainhas, eu convidava as pessoas, as viúvas. As pessoas vinham, mesmo sendo mais velhas. Vinham em casa e eu ficava olhando da porta da casa lá para o ‘boqueirão’. Boqueirão é onde ficam as matas. Aquela coisa! Você via a chuva caindo sobre a mata, Aquela coisa linda né? Aí à noite você via aquele povo que vinha com tacos acesos na mão. Que vinha lá para casa para a ladainha. Aí eu fazia a ladainha, tarde da noite na sexta feira e depois iam embora para suas casas. Sempre dez a vinte pessoas e crianças também. Quando eu cheguei em São Paulo eu parei com essa religiosidade. Deixei de lado, vez que eu fui morar na casa de um Sr. chamado Manuel Pompeu”.

Observe o leitor, que a recorrência às imagens do passado revela, de um lado, a religiosidade organizada da cidade que, muito embora não contasse com igreja, tinha um líder religioso que oficializava a instituição nas festividades religiosas; e, do outro, as missas campais, com suas lideranças ingênuas e a crença em elementos fantasiosos que irão mesclar-se à realidade na obra de Waldomiro. O gosto exótico irá fundir cidade e campo, religiosidade e sensibilidade artística e, através de sonhos, mistérios e situações lendárias, representará características locais do Nordeste brasileiro.

Algumas memórias da natureza foram como “marcos” para Waldomiro. A chuva, a mata, as rezas e o próprio medo, transformaram-se em “reminiscências pessoais” (Burke, 1992:172), que ele conduziu para a Arte e a Religião. Sua narrativa apresenta essas reminiscências pessoais, estruturadoras de suas preocupações atuais. O respeito à religiosidade e às expressões religiosas marcam

muito sua obra e sua fala em épocas seguintes. Porém, é na luta pela sobrevivência, em especial no que tange à alimentação¹⁸, ao desejo de viver uma vida farta, com comida abundante, que se observam os maiores estigmas na vida de Waldomiro. Ele experimentou a fome e isso gravou, em sua memória, episódios tão característicos do sertão baiano.

“Naquela época tinha onça e muita história de lobisomem. Tinha dez anos. Também fazia uns biscoitos de toca-jegue. Toca-jegue é biscoito de polvilho com ovos, água e sal e se assava. Outras pessoas chamavam de João duro, porque depois que passava uns dias ninguém comia de tão duro. Mas eu gostava. Isso marcou muito minha vida. Outra coisa que marcou muito foi, por exemplo, no fundo da minha casa tinha um córrego que chamava Rio do Gato. Ali estava encostado num saibro esperando meu pai chegar da cidade, eu com nove para dez anos. Aí vieram dois bêbados montados em cavalos com um saco de pão em cima. Naquela época era chamado pão cacete. Quando eles vieram passando, entraram dentro do rio e foram descendo rio, que estava muito cheio. O saco de pão subiu acima do arreio e foi descendo rio abaixo e os bêbados deixaram o pão e foram embora. Eu olhando assim de cima aqueles pães avisei Waldeci¹⁹ que estava comigo e corri, entrei no rio e peguei aquele saco que tinha quatro pães. Levei para casa e assei numa trempe no fogão à lenha e comemos aquele pão”.

Juntamente com essas lembranças da escassez de alimentos, valoriza a riqueza dos mitos do Nordeste: por volta dos onze anos acreditou ter visto um

¹⁸ A simplicidade e a proximidade com que trata as pessoas são notórias. Em visitas à sua casa, convida-nos a ir com ele à feira. Transmite uma intensa felicidade em percorrer a feira livre e ver as frutas, verduras e os demais alimentos, e saber que hoje pode comprá-los. Lá se maravilha com a dinâmica do local. Presenteia-nos com doces e compra verduras para sua casa. Faz questão de ir para a cozinha fazer uma deliciosa carne de sol com farinha torrada (observação da autora).

¹⁹ Waldeci de Deus é irmã de Waldomiro e também pintora "Naif" .

lobisomem, conforme as histórias que ouvia de seus familiares. A existência, em seu mundo imaginário, da figura lendária do lobisomem, ressalta fortes características do Nordeste brasileiro.

“Lembro que minha mãe estava doente. Fiquei muito triste e com medo, porque ela sofria muito com aquela dor. Saí, com minha irmã Waldeci, para a casa de meu avô, que ficava do outro lado da fazenda. Ficamos lá até de noite. Lembro que havia uma lua bonita no céu. Como tinha medo de voltar, chamei uma tia para que dormisse em casa conosco. Ela não quis. Quando eu e minha irmã nos aproximávamos de casa, vi um vulto abaixado do tamanho de um cão. Pensei que fosse um bicho qualquer. Quando ouvi bater os dentes, percebi que era um lobisomem. Corremos de volta à casa de meu avô e ele veio atrás de nós. Com a gritaria, todos os que estavam lá saíram com pedaços de pau na mão. Ele fugiu e minha tia, para nos proteger concordou em dormir conosco. Chegamos em casa e minha mãe continuava com dor. Perto da meia-noite minha tia levantou, tomou um café e saiu para fazer xixi perto da porta da frente, o que é comum na roça. Ela deu um grito. O mesmo lobisomem tentou pular sobre ela. Peguei uma espingarda – justo eu, que nunca gostei de armas de fogo –, atirei para cima. Fomos deitar, mas não conseguimos dormir. Ficamos todos acordados, mortos de medo” (D’Ambrósio, 1999:22).

Note o leitor que neste relato a figura materna doente está oposta à ajuda da tia. No meio desse conflito, entre a doença e a busca de ajuda, encontram-se: o lobisomem (meio homem-meio bicho) e o menino Waldomiro de Deus que, entre coragem e medo, pega uma arma, a qual não usa para matar o lobisomem. Atira para o alto. De um lado a mãe, do outro a doença e, no meio, Waldomiro, o lobisomem e o tiro. É nesse meio que Waldomiro de Deus procura o alvo para atirar.

Em sua memória infantil estão, do lado positivo: a mãe, o dia, a luz, a tia e as festas; do lado negativo: o pai, a noite, as trevas, o medo, a doença e a fome. O

meio é sentido pelo próprio Waldomiro: o eclipse; o lobisomem; e os sonhos e visões, como projeções através da sua sensibilidade. A partir de suas memórias percebe-se que ele se lançará entre os extremos, como uma forma de existir sensivelmente.

Escolhi ilustrativamente um quadro que remete às memórias da vida da infância em que se percebe uma idealização da memória, na abundância dos animais presentes no quadro, bem como a presença dos animais que remetem ao simbolismo cristão dos cordeiros.

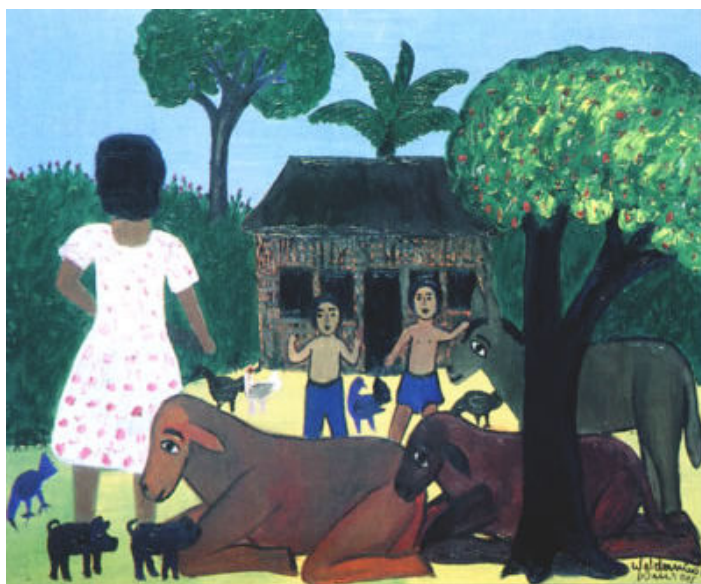


Fig. 2 “Sítio”, Acrílica sobre tela, 50X60, 2001²⁰

Quando sua memória (re)constrói sua história no presente, ele retorna ao passado em que as mudanças de sua vida lhe foram importantes. Cada fase de sua vida opera um certo tipo de sensibilidade e um certo tipo de mudança. Na primeira fase, a da infância, a memória de sua sensibilidade diante dos acontecimentos é dentro do âmbito familiar. A estratégia de sua memória para narrar a forma de

²⁰ Figura retirada do catálogo da Exposição de Waldomiro de Deus na Galeria Jacques Ardies SP, 2001

vitória, na luta infantil, foi na centralização em sua própria sensibilidade, em sonhos e mistérios e na sua fuga das coisas que ele considerava más, assegurando e legitimando sua identidade, de ter sido desde a infância um sujeito que evita, mesmo sem consciência crítica, o que é mal e procura o que é bom. Esse “lugar” da memória é a posição entre os extremos em que se encontrava. Eis o gráfico sintético disso:

WALDOMIRO DE DEUS NASCE EM ITAJIBÁ – BA - 1944

	NEGATIVO	MEIO	POSITIVO
2 ANOS	ROÇA LUA	MATA (BOQUEIRÃO) ECLIPSE	CIDADE SOL CALOR-LUZ
8 A 10 ANOS	ESCURIDÃO	MISTÉRIOS E SONHOS	LUZ AZUL
11 ANOS	HOMEM (AUSENTE)	MENINO – (ELE) LOBISOMEM	MULHER (PROTEÇÃO)
	MEDO	TIRO PARA O ALTO	CORAGEM
	FOME	BICHOS	ALIMENTO
		ABERTO AO MUNDO SENSIBILIDADE DIFERENCIADA	
12 ANOS		FUGA	

3.2. A MEMÓRIA NO SONHO DA “CIDADE GRANDE”

Esse lugar sensível entre os extremos foi procurado, aos doze anos, quando Waldomiro cansado de tanto apanhar do pai que bebia demais, saiu de casa com o sonho de ter uma vida melhor. Ele conseguiu uma carona de caminhão até Minas Gerais. Ficou por lá dois anos, engraxou sapatos e trabalhou numa padaria. Foi um período de muitos episódios. Lembra que na adolescência (dos doze aos dezessete anos), além de menino de rua, foi engraxate, entregador de folhetos, entre outras

funções sub-remuneradas. Assim se constrói em Waldomiro o que hoje pode lembrar do “sonho da cidade grande”:

“Fugi aos doze anos para Nanuque, em Minas Gerais. Cinco dias e cinco noites andando a pé. Não pedia dormida porque tinha medo que me devolvessem para casa. Meu primeiro emprego foi numa padaria. Fazia pão e limpava o chão, mas agüentei um ano só” (jornal, sd). “Varria o chão e dormia em cima do forno. O dono me mandou embora porque comecei a vomitar sangue. Acho que foi de dormir naquele lugar quente” (D’Ambrósio, 1999:23).



Fig. 3 “A cidade”, Acrílica sobre tela, 70x70, 2001²¹

No período em que esteve longe de casa, Waldomiro exercitava sua rica imaginação através das primeiras manifestações artísticas de desenho e de escultura. Suas aspirações eram a liberdade e a arte.

“Colocava no papel o que vinha na frente ou na imaginação. Era um menino inquieto, à procura de uma vida livre, diferente.” (...) “Às vezes eu fazia esculturas ou santos de barro do rio Tietê e as pendurava nas portas das lojas” (José Antônio Leite, Revista Já: 13/12/98).” (...) “Quando a coloquei numa loja da cidade o dono queria me bater.

²¹ Figura retirada do catálogo da Exposição de Waldomiro de Deus na Galeria Jacques Ardies, SP, 2001.

Achou uma falta de respeito com a Igreja e só se acalmou quando eu tirei de lá” (Jornal da Manhã, Marília, 1988).

Saiu também de Minas, pois seu desejo era conquistar a “cidade grande”. Chegando em Osasco, ficou perdido e pediu ajuda para um guarda civil, Sr. Manuel Pompeu, que o acolheu em casa e lhe deu uma caixa de engraxate. Waldomiro tinha convicção que deveria levantar sustento para si na “cidade grande”:

“Com quatorze anos vim para São Paulo, escondido num Pau-de-arara. Dormi três dias na Emigração, ali perto do Largo da Concórdia, consegui um emprego numa casa de italianos. Nesse emprego fiquei um ano. A mulher era muito rica, punha um vestido todo dia e me perguntava se estava bonita. Um dia disse para ela que na Bahia homem solteiro não fica elogiando mulher casada é um perigo danado...”

Seu desejo era desenhar. Entretanto, a grande necessidade de se manter o conduziu a outros serviços. Muitas formas de preconceito e rejeição foram vividas por Waldomiro. Apesar disso, sua construção de vida na cidade grande também foi marcada pela ajuda de pessoas que lhe deram carinho, atenção e, principalmente, um lar, de cuja lembrança Waldomiro diz:

“Eu tinha muita coisa na cabeça, queria fazer arte e só me davam coisas para limpar. Ou então ficavam mangando de mim porque eu estava mordido pelas muriçocas (pernilongos) da Praça da República. Naquele tempo deixavam dormir nos bancos” (jornal, sd).

Sua observação era muito acurada. Ele observava o comportamento distinto, de uma pessoa que considerava boa, e o comportamento de outra, que considerava má. Discernir entre uma e outra era como uma tarefa para Waldomiro.

“Vivi como um menino de rua, dormindo em bancos das praças. Mas há sempre um bom no meio do povo ruim. Foi um inspetor da Guarda

Civil que me deu um copo de leite e seis pãezinhos com manteiga. Depois me levou para sua casa e me apresentou para sua mulher. Nunca esqueço o nome dele: Manuel Pompeu” (Jornal de Osasco, sem data).

O gesto caridoso, o respeito que lhe dedicaram e a religiosidade dessa família, chamaram a atenção de Waldomiro. Isso me faz lembrar que Halbwachs (1990) sinalizou a existência de um “cruzamento” entre o individual e o familiar para a criança, que equivale ao imaginário. Esse imaginário muitas vezes é povoado de seres inimigos. “O mundo, para a criança, não é jamais vazio de humanos, de influências benfazejas ou malignas” (Halbwachs, 1992:42,3). Isso, posteriormente, será para Waldomiro o “prato cheio” de sua arte e religiosidade, na luta entre Bem X Mal.

“Esse senhor (Manuel Pompeu) me pegou na rua e me levou para sua casa. Ele era cooperador da Congregação Cristã no Brasil. Na casa dele ele começou a falar de Deus para mim, mas ele nunca mexeu nos santinhos que eu tinha dentro da mala. Eu saía de bicicleta com ele e nós visitávamos algumas igrejas que ele chamava de Congregação. Era uma coisa muito bonita. Ele ia na frente com a bíblia na garupa e eu seguindo atrás dele. Chegava lá eu assistia a reunião de oração e voltava”.

Ainda que a bondade do Sr. Manuel Pompeu sobressaísse diante das necessidades de Waldomiro, ele percebe que precisava sair da guarda de seu benfeitor:

“Eu fiquei na casa do Sr. Manuel Pompeu por um tanto de tempo, eu saí porque a esposa dele ganhou mais um filho. Nessa época ele tinha o Manuelzinho que eu chamava de Cacau e a Creuza. D. Isaura ganhou mais um filho então eu disse: Eu não vou mais ficar aqui não. Não tinha lugar pois a casa era pequena. E aí eu fui dormir na

Congregação Cristã do Brasil, no Novo Osasco. Era uma casinha onde a igreja estava começando seus trabalhos e eu dormia dentro dela. Eles nunca me obrigaram a ir à igreja. Eu seguia porque gostava muito do Sr. Pompeu. Ele era muito amoroso e me ensinou muitas coisas. Nessa época já estava com treze anos para quatorze anos. Ele arrumou uma caixa para eu engraxar no Largo do Osasco. Foi quando aprendi alguma leitura e escrita com os meninos dali. Por dois a três anos estive na casa dele” (D’Ambrósio, 1999:24).

Waldomiro morava na igreja e era livre para freqüentar, ou não, as reuniões. Morou lá por um tempo e depois foi para a casa de D. Ana e Sr. João, lugar onde se sentiu em família. É na família, pois, que ele concentra o enquadramento mnemônico infantil. No entanto, suas lembranças familiares não lhe chamavam de volta. Ele prossegue em sua saga. Não esquece o convívio familiar. Mesmo em fuga isso era impossível. A memória do lar acompanhou Waldomiro, que buscou em outras famílias o acolhimento como filho. Halbwachs afirma:

“Quando uma criança se perde em uma floresta ou em uma casa, tudo se passa como se, arrastada até então na corrente dos pensamentos e sentimentos que a ligam aos seus. Ela se acha presa ao mesmo tempo em uma outra corrente, que deles distanciava” (Halbwachs 1990:39).

Waldomiro foi acolhido na casa de D. Ana, o que lhe propiciou segurança. Ainda que ficasse no quarto do lado de fora da casa, Waldomiro reconhece a amizade dedicada a ele por aquelas pessoas. Aceitava acompanhá-los à igreja, mas não gostava de ir com seus filhos aos bares. Sua memória se reporta também ao ato de desenhar:

“Também morei na casa de D. Ana e Sr. João que eram também da Igreja Congregação Cristã do Brasil. Na casa de D. Ana, ela tinha dois filhos, um filho já rapaz que se chamava Rodolfo e uma filha chamada Sueli. Ele era um rapaz muito bonito e sua irmã também. Esse casal de

filhos tomou uma amizade comigo tão grande que de vez em quando eles me chamavam para ir aos bares à noite com eles, mas eu nunca gostei de sair para bar. A mãe deles, às vezes, me chamava para ir à igreja e eu os acompanhava. Seu João era padeiro. Eles me arrumaram um quatinho do lado da casa, que só dava para eu botar minha cama no chão. Ali eu fiquei. Ia à igreja de vez em quando com eles na congregação e também desenhava”.

Waldomiro acompanhava o casal à igreja, mas não abandonou o interesse pelo catolicismo. Ele transitava entre uma religião e outra. A repugnância pelo alcoolismo, fomentada desde a infância e por toda a vida, e a aversão aos demais vícios, serão tomadas como temas recorrentes em suas pinturas. Sua arte "Naif" deixará fluir, ao longo de sua existência, a criança guardada na memória:

“Nas sextas-feiras eu ia a alguma quermesse na igreja católica e me lembro que Rodolfo ia comigo e ele começava a beber. Um dia eu me lembro que ele foi preso. Eu não estava com ele. D. Ana soube e disse: ‘Waldi, vamos lá pegar Rodolfo! Você não é meu filho, mas me dá mais alegria que meu filho!’ Fomos lá buscamos ele. Ele não tinha feito nada, só porque estava fazendo escândalo por causa da bebida. Era bonito, tinha uma presença muito fina, mas vivia dominado pelo vício da pinga. Muitas vezes, tínhamos que sair à noite para buscar o rapaz, caído nas ruas ou mesmo na delegacia. Me lembro que mais tarde ele se casou e desapareceu e nunca mais voltou. A Sueli casou-se com outro rapaz que chamava Waldomiro também” (D’Ambrósio, 1999:25).

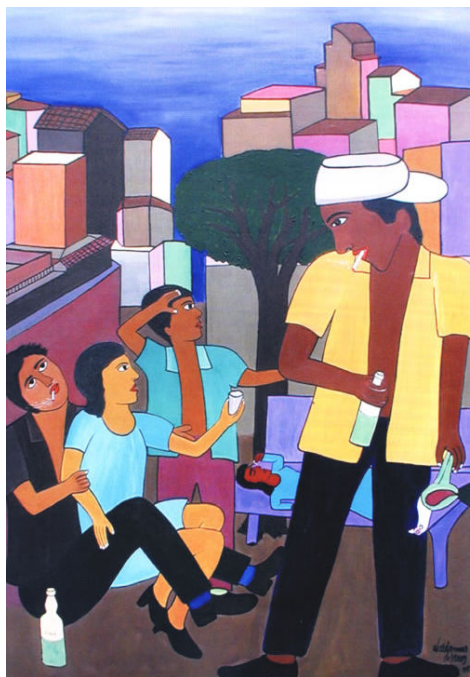


Fig.4 “Decaídos pelo vício”, Acrílica sobre tela, 100x150 cm, 2001²²

Interessante é a afirmação de Halbwachs demonstrando que, ao se perder (ou fugir), o que fica na lembrança da criança é a família. Waldomiro, de filho, torna-se “pai”. Aqui ele já não está sob a guarda de um alcoólatra (o pai), mas, ao contrário, é quem cuida de outro (o rapaz Rodolfo). Waldomiro já não era mais, literalmente, uma criança. Suas lembranças da infância o fizeram transferir os papéis. No dizer de Halbwachs, “do lugar de criança passa ao de pai. Ele entrou para o grupo de adultos, mas nem por isso deixou de ser criança” (Halbwachs, 1990:41).

No entanto, apesar desse convívio familiar e religioso, Waldomiro diz que sua ligação com D. Ana nada tem a ver com sua posterior conversão em Israel e a ligação com o protestantismo popular. Ele afirma: *“Não, não tinha nada a ver uma coisa com outra. Aquilo foi uma coisa que aconteceu. Eu afastei dela e de toda coisa*

²³ Figura retirada do catálogo da Exposição na Fundação Jaime Câmara, Goiânia, 2001.

religiosa”. A mescla religiosa de Waldomiro prossegue até sua juventude e as “produções de sentido” eram de diversas culturas:

“Depois entrei no movimento Hippie e eu afastei de toda coisa religiosa. Antigamente eu andava em cemitério, pegava pedaço de vidro caído, quebrado, eu ia naqueles cruzeiros, que tinham aqueles vidros e pegava e levava para casa e ia fazer decoração”.

Não satisfeito, Waldomiro prossegue sua busca de sentido. Com a saída da casa de D. Ana, tentou viver em outros ares:

“Ouvi falar de Mato Grosso e fiquei curioso. Peguei um trem e fui até Presidente Venceslau. Era uma região de cafezal. Fiquei três dias dentro da mata, com vontade de morar lá. Estava morrendo de saudade da roça e dos ruídos de grilos e das rãs. O problema é que não tinha dinheiro para voltar. Entrei num trem e fiquei quieto. Quando o fiscal veio pedir minha passagem, disse que não tinha. Ele me obrigou a descer em Catanduva e a procurar um passe no Juizado de Menores. Como era sexta-feira e seria feriado na segunda, fiquei quatro dias na delegacia esperando o passe para voltar. Felizmente os policiais me trataram muito bem” (...) “Fiquei por ali algum tempo, mas tive vontade de viajar de novo. Fui para Porto Alegre, onde permaneci jogado nas ruas. Não sabia o que fazer. Voltei para Osasco a entregar papeis nas ruas” (D’Ambrósio, 1999:25).

Novamente o leitor pode observar que Waldomiro de Deus se encontra entre pólos distintos: de um lado os que lhe criticavam (“mangavam”); e do outro os que o respeitavam (Sr. Pompeu e D. Ana). Entre os bares e a igreja. Entre o desejo de não voltar para a casa e o de viver em família. Entre a ânsia de desenhar e o fato de ter coisas para limpar. Entre a rua e a casa. A casa virá a ser lugar de outras referências que ainda serão vistas.

O retorno, através da memória, (re)estrutura o presente para o próprio Waldomiro. Através do retorno ao “lugar” onde suas escolhas e resoluções do passado se operaram é que ele deseja afirmar-se. Nessa fase, da mudança “de lugares” (geográfica, familiar, religiosa), ele reafirma a sua insatisfação e o desejo de transformação. No entanto o retorno é o trabalho de sua memória que se fixa no lugar do “meio”. Vejamos o gráfico:

FUGA PARA A CIDADE GRANDE

12 A 13 ANOS (Nanuque -MG)	NEGATIVO VOLTAR PARA A CASA ▼	MEIO VIDA LIVRE	POSITIVO BANCOS DAS PRAÇAS
14 ANOS (São Paulo)	COISAS (SUJAS) PARA LIMPAR (culpa?) FOME RUA BAR / PRISÃO A CRÍTICA NA RUA Os que “mangavam” ▼	MUITA COISA NA CABEÇA (brainstorm) ↓ Religião	FAZER ARTE PÃO CASA Sr. POMPEU IGREJA/CASA O RESPEITO E CARINHO DO Sr. POMPEU
17 ANOS	CASA PATERNA IGREJA ▼ CONGREGAÇÃO CRISTÃ SUB- EMPREGOS	ABERTO AO MUNDO SENSIBILIDADE DIFERENCIADA BUSCA DE VIDA DIFERENTE	NOVA FAMÍLIA QUERMESSES RELIGIÃO CATÓLICA ARTE

3.3. A MEMÓRIA DOS “ENCONTROS”.

O tempo prescreve as coisas. Passam-se os dias, os anos e a vida se refaz no dia-a-dia. Uma noite, um dia, outra noite, outro dia, num eterno *continuum*. O que

fica, ora através dos sonhos, ora através das memórias, vai se construindo e alicerçando uma forma de viver. Constrói-se o hoje que sempre será passado percebido e rememorado. O futuro será sempre o presente realizando-se. Nesse presente é que se dá o significado de cada decisão. Dá-se um encontro com o mundo, com as pessoas, com o trabalho, com o sobrenatural. Tudo é presente, tudo é passado e nada parece ser novo debaixo do sol. O menino cresceu, as percepções mudaram e em Waldomiro houve uma necessidade de crer que haveria de ter um dia que lhe seria diferente. Ele nadou no rio; esculpiu Nossas Senhoras; entregou folhetos; passou pelas ruas; viu os pobres e os ricos; e sonhou livremente.

Quem sabe nesse tempo ele se lembrou da Bahia, da mãe, do pai que talvez ainda bebesse e maltratasse tanto a família; quem sabe já sonhava com o dia em que teria uma nova vida junto com os seus. Considerando sua idade, ficou para trás o menino. Mas em sua arte, sua maneira marota jamais lhe deixou. Em suas pinturas ele mostra seu menino interior. Nelas o sonho ainda o acompanha. O sonho para ele jamais pode prescrever. O sonho vence o tempo, retorna na memória e lateja na alma do desejoso artista. Só o sonho não se perde entre as dificuldades. Somente o sonho faz o ocaso trazer suas luzes. Só o sonho alojado na alma faz enfrentar o tormento da cidade e a ausência de lar. Qual o lar que Waldomiro desejaria ter? Ele não tem lar. Ele está no meio, entre a casa e a rua. Nesse entremeio, ele prepara sua forma de agir socialmente. Mas sem os “encontros”, ele não construiria sua realidade. No entanto, muitos desses encontros foram inversões da ordem natural das coisas.

3.3.1. O ENCONTRO COM A ARTE NO TEMPO DO ANTES

Waldomiro chegou na sua fase adulta e a responsabilidade lhe chamava ao trabalho. Era necessário se sustentar. Viver no mundo, nas ruas e nas avenidas de São Paulo era algo muito comum para Waldomiro; “fazer bico” era sua luta pela sobrevivência, enquanto a arte aparecia lentamente em sua vida: *“Abandonei aquilo e fui ser servente de pedreiro. Nos momentos de folga fiz meus primeiros desenhos e ia para um ponto de ônibus na Aldeia de Carapicuíba. Não vendi nenhum”* (Jornal de Osasco, sd).

Mas que realidade é essa que não se distancia dos artistas nacionais? E qual artista não conhece a dificuldade *anômica* da subsistência? Para Waldomiro parecia que a arte estava submersa em seu mundo, passava silenciosa à espera do tempo. O tempo. Essa categoria de construção do mundo, e de relacionamento com a realidade, parecia “esperar” Waldomiro encorajar-se a ser artista. Vem em minha memória, leitor, a afirmação de Rollo May²³ de que para criar é necessário ter coragem. Criar é ir ao encontro da “realidade da experiência”, é lutar contra a ordem dos fatos. É uma construção da realidade que Waldomiro, naquele momento, não havia, ainda, conquistado.

No início foi difícil vender seus desenhos. Procurou, então, emprego em outras atividades, invertendo seus desejos, em busca de sustento. Foi engraxate, garçom, entregador de folhetos e, aos dezessete anos, trabalhou como jardineiro na casa de um italiano chamado Pierre Zacoppe. Ali encontrou guache, pincéis e cartolina. Começou a pintar de noite e dormir durante o dia, numa inversão temporal. Tais desdobramentos inversos são essenciais para compreender o que, para

²³ O livro de Rollo May, *A coragem de criar*, Editora Nova fronteira, encontra-se sem data.

Waldomiro, é importante ser lembrado. Subverter a ordem das coisas, torná-las, no mínimo, diferentes, se enquadra na atividade do artista em busca da criatividade. A partir desse “encontro” com a criatividade (May, R., sd, p.39), não demorou muito para ser despedido, embora o patrão, no início, o incentivasse a pintar, dizendo-lhe: — *“Você tem talento para a pintura, você é um “Naif” , um autodidata”* (Renato Rovai, 2000). Apesar do total desconhecimento do que isso significava, tais palavras marcaram Waldomiro.

“Fui trabalhar de jardineiro na casa de um italiano chamado Pierre Zacoppe. Foi quando eu comecei a pintar. Achei a tinta (guache) jogada no fundo da casa de Pierre. Achei pincel, cartolina e comecei a pintar. Assim que eu comecei a pintar o italiano mostrou as pinturas para algumas pessoas. Uma das pessoas que conheci em sua casa foi Maria Pólo. Era do Rio de Janeiro. Ela me deu seu endereço”.

Sua vida prosseguia conforme a infância fugidia, até o encontro com a arte. A decisão de pintar causou um arrebatamento existencial, alterando sua visão de mundo. Essa mudança foi canalizada de tal forma, que a arte tornou-se o centro de sua proposta de vida. Confiou em seu trabalho e levou suas pinturas para o Viaduto do Chá. Na calçada expôs os seus guaches, oferecendo-os aos transeuntes: “Vai um quadro aí doutô?” (J. Cidade 07/87). Um americano comprou-lhe dois. Com o dinheiro arrumou um lugar para morar. Começou ali, humildemente, a vida artística do maior pintor “Naif” da atualidade brasileira, com mais de duas mil obras espalhadas pelo mundo e mais de cento e cinquenta exposições em seu currículo²⁴. *“Fiz meus primeiros trabalhos coloridos e fui para o Viaduto do Chá. Dois americanos perguntaram quanto era, eu não sabia e eles deram quinze cruzeiros. Foi ao que percebi e pedi vinte cruzeiros. Eles pagaram”* (jornal de Osasco, sd).

²⁴ Ver anexo - *Curriculum Vitae*

O fato de não ter ido à escola não impediu Waldomiro de prosseguir na busca de seu desejo, nem de comercializar sua obra. Nela residia seu sustento. A pintura brotava intuitivamente e sua sensibilidade mostrava a aptidão artística: *“Nunca fui à escola, mas isso me fez falta na vida. Mesmo assim desde o começo, minha pintura brota como um dom”* (Adriano Cotias, Estado de São Paulo, 24/04/97). A pintura estava no centro de sua vida e canalizava as demais necessidades. Era o “tiro” certo, no alvo de sua existência.

Waldomiro de Deus viveu e vive, mais voltado para aquilo que “experimentou”, do que para o que poderia ter “estudado”. Forjou-se valorizando mais o aprendizado empírico do que o dirigismo escolar. É um típico exemplo de “um semi-analfabeto regulado pelo livro”. Sua tradição oral está pautada sobre os ensinamentos maternos, centrados nos ensinamentos bíblicos. A tradição oral sobre a Bíblia apresenta uma cultura complexa, da qual se extrai, associado à experiência e à fala, o poder da mensagem bíblica. “A tradição oral torna-se cada vez menos pronunciada, à medida que a cultura se move para a alfabetização maciça, embora alguma tradição oral possa persistir em um ambiente predominantemente alfabetizado” (Burke, 1992: 169-172).

Após um ou dois anos de atividade pictórica, Waldomiro aceitou o convite de Maria Pólo para ir ao Rio de Janeiro. Na residência da anfitriã afirma ter vivido uma experiência diferente:

“Fiquei no apartamento dela. Um dia eu estava dormindo quando acordei às 8 horas da manhã mais ou menos, fiquei olhando para cima e foi quando clareou uma luz no quarto. Clareou uma luz no quarto inteiro e quando eu olho aparece D. Ana, aquela mulher que morei em sua casa, a mãe de Rodolfo e Sueli, esposa de Sr. João. Depois que Sr. João morreu eu fiquei cada vez mais chegado como filho. Ela tinha

uma atenção muito grande. Ela era já de idade. No apartamento, eu deitado, olhando para cima, eu vi a D. Ana que apareceu dentro do apartamento e naquele momento ela olhou para mim e deu aquela risada muito bonita e foi sumindo de costa e desapareceu. No outro dia eu fui para São Paulo, quando eu cheguei em São Paulo minha mãe²⁵ me disse: ‘— Sabe quem morreu? Foi D. Ana!’”.

De fato, D. Ana foi uma pessoa muito importante para Waldomiro. Sua relação com o sagrado era sentida por ele, que se lembra dos mistérios que a envolviam:

“Há mistérios tão grandes, explica Waldomiro, porque essa mulher era uma mulher de muita fé. Era uma cristã de muita fé, de muita comunhão com Deus e eu senti essa comunhão dela também. Eu não sei que mistério foi aquele. Porque entre o céu e a terra tem tantos mistérios que às vezes a gente não entende. Continuei pintando, batalhando e nunca mais vi D. Ana. Foi sepultada e seu filho também desapareceu”.

É exatamente entre os mistérios celestes e terrenos que Waldomiro deseja canalizar seu pensamento. Importa perceber que essa fala é atual e está, portanto, carregada de valores que deseja ressaltar para o presente. A ligação com o misterioso mostra sua ânsia de entender o tempo e de construir sua realidade.

Apresentando suas pinturas no Viaduto do Chá, Waldomiro conheceu o compositor Teodoro Nogueira, que o apresentou ao folclorista Rossini Tavares de Lima. Este comprou alguns desenhos e o pôs em contato com o Museu do Folclore. Américo Pellegrini Filho, então integrante da Associação Brasileira de Folclore, conheceu-o em 1962. Rossini e Pellegrini convidaram Waldomiro para participar de

²⁵ Aqui ou sua mãe lhe visitava ou já tinha sido trazida do Nordeste, pois Waldomiro busca-a por volta de 1968. Segue narrativa.

uma exposição na Primeira feira de Artigos Típicos Brasileiros, no parque de Exposição Água Branca. Apareceu O Marquês Della Stuffa, decorador da alta sociedade e comprou 10 desenhos (D'Ambrósio, 1999: 27 ss). Waldomiro tratará os seus “mecenas”, de “pais” ou de “anjos”. O Marquês Della Stuffa deu-lhe abrigo, pincéis e tintas e fez exposições em sua mansão para amigos, comercializando os quadros. Waldomiro chama-o de *“desaforado da alta sociedade de São Paulo”*. Entretanto, considera-o o Primeiro Anjo que apareceu em sua vida. Aqui novamente se faz sentir uma polaridade: anjo e desaforado. Anjo, porque lhe deu guarida, desaforado porque era proeminente na sociedade paulista.

“O marques Terry Della Stuffa me conheceu em 1962, numa exposição que eu fiz no Parque Água Branca, num curral. Ele comprou quatro mil e duzentos cruzeiros de obras e me disse que eu devia pintar a óleo. Me levou para sua mansão, me deu um (carro) Kharman Ghia com motorista e comprou na loja Dom José de Barros, naquela época, mil e duzentos cruzeiros de roupas. Mas eram roupas burguesas, sem colorido e eu gosto de cores fortes, roupas diferentes e estranhas” (Jornal de Osasco) (...) “Querida até mudar meu nome para Frangelico, em homenagem ao pintor italiano, e que eu aprendesse etiqueta. Era engraçado ver aquela mesa toda chique, com muitos garfos e facas de prata e até sininho para chamar os empregados” (D'Ambrósio, 1999:28).

Esse mundo não era o seu, mas isso não o impediu de se relacionar com o mundo das artes e estar entre os maiores expoentes artísticos, marchands, museólogos e críticos. Sua primeira exposição individual aconteceu na Galeria S. Luiz, São Paulo, em 1964 (dessa época para cá, Waldomiro de Deus expõe em média quatro vezes ao ano²⁶). “O público adorou. Viu nos temas a simplicidade

²⁶ Ver anexo *Curriculum Vitae*

sertaneja que não existia na cidade grande” (Antônio Lisboa, Revista Já, 13/12/98). Conheceu o crítico de arte e físico Mário Schemberg²⁷ a quem chamou de Segundo Anjo de sua vida. Este “anjo” passou a ter uma importância ímpar na vida do artista que, por seu intermédio (do “anjo”), fez exposições em diversos países. Diz Waldomiro: *“Eu agradeço a Deus por ter colocado anjos como o Marques Terry Della Stufra e o professor Mário Schemberg ao meu lado. Se não, nem sei o que teria acontecido comigo”* (Rovai,²⁸ 2000). Esse apoio foi significativo na carreira de Waldomiro:

“ Encontrei assim meu Segundo Anjo. Ele lia minhas obras como se fossem um livro” (...) *“Tinha uma delicadeza ímpar. Sabia analisar detalhe por detalhe. Quando o quadro tinha um tema sexual mais forte, o marquês não gostava, mas o professor Mário via tudo de outra maneira. Buscava e encontrava profundidade nas mensagens das minhas telas.” (...)* *“Passei a sentir uma força muito grande nele. O que ele dizia penetrava em mim e me estimulava a continuar. Ele me dava coragem para fazer o que eu queria.” (...)* *“O Marquês preferia temas como danças do interior e folclore com saci-pererê, mula sem cabeça e lobisomem, enquanto o professor Mário me estimulava a seguir minha criatividade. Nessa época, quando terminava cinco ou seis quadros, levava para o professor ver. Tudo isso criou um certo ciúme no Marquês”* (D’ Ambrósio, 1999:29).

O professor Mário Schemberg foi uma pessoa de extrema importância para que Waldomiro se firmasse nas artes plásticas. Além de ajudá-lo na arte, fez com que valorizasse sua própria identidade, deixando sua criação livre. Episódios com o professor são lembrados com simplicidade:

²⁷ Ver Pedrosa, Mário. Política das Artes. São Paulo: Edusp,1995: 274

²⁸ Entrevista a Renato Rovai, 2000 para Metal Revista (Revista do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco e região - filiado à Força Sindical) nº 4, Setembro de 2000.

“Olha, tem uma história engraçada: aconteceu uma exposição, um salão de artes, lá na galeria Prestes Maia. Aí, mandei meus quadros e um deles foi premiado. Era um baiano tirando fotografia. Quando eu fui lá, vi uma placa onde estava escrito: Menção Honrosa. Eu entendi menção horrorosa. Então fui até a casa do professor Mário Schemberg e falei para ele que o pessoal não tinha gostado do meu trabalho. Disse que tinham escrito embaixo menção horrorosa. Foi quando o professor me explicou: ‘Não Waldomiro, aquilo lá é um prêmio está escrito: menção honrosa’. E me disse o que significava” (Renato Rovai, 2000:19).

Além do professor Mário Schemberg, com sua essencial participação na vida e obra de Waldomiro de Deus, houve outros anjos. Waldomiro afirma ter sido Renato Martins Mimesi o seu Terceiro Anjo.

Percebe-se, na superestima aos protetores, a dificuldade de realização profissional do artista brasileiro. Tal realização torna-se quase impossível sem a companhia de elementos chave da sociedade local.

“Era Renato Martins Mimesi, filho de José Nazareno. Ele era desembargador e vice-presidente do Tribunal de Justiça de Porto Velho. Disse que queria ver meus quadros e me dar a mesma atenção que eu recebia do pai dele.” (...) “Se não fosse ele não teria realizado em 1993, minha grande exposição na Pinacoteca do Estado” (D’Ambrósio, 1999:122).

O mecenato dessa tríade, composta por: Marquês de La Stufra, conhecido no meio artístico e figura de renome da sociedade paulista; professor Mário Schemberg, eminente crítico de arte e físico; Renato Martins Mimesi, desembargador e vice-presidente do Tribunal de Justiça de Porto Velho, favoreceu o desenvolvimento do artista Waldomiro de Deus, fomentando a construção de uma identidade artística, clara e tipicamente brasileira.

Lembro-me de Pollak (1992: 201). Ele dizia que a memória não comporta somente acontecimentos, mas personagens e lugares. A tríade angelical representa, na memória de Waldomiro, esses elementos: acontecimentos, pois significa realizações na vida e nas artes; personagens, que são os próprios componentes do trio; “lugares”, nos quais se concentram o apoio, a proteção, a ajuda financeira, a moradia e o prestígio artístico. Esses elementos passam a representar, não somente para Waldomiro, mas para toda a sociedade, uma construção de realidade cultural.



Fig.5 "Seres Celestiais", Acrílico sobre tela, 60X60, 1991 ²⁹

Entre a fala e o silêncio, percebem-se outros personagens que o artista parece ainda não explicitar com a nomenclatura angelical. Ele silencia sua memória angelical ao omitir-se sobre suas “anjas”: Sua mãe, que o livrou até das violências do pai e o deixou sair quando, ainda criança, sentiu necessidade; Maria Pólo, que o ajudou nos difíceis primórdios artísticos; D. Ana que aceitou ser sua substituta materna; e a Lourdes, sua (futura) esposa que lhe conferirá novo significado na vida.

²⁹ Esta figura se encontra no catálogo da Exposição na Casa Grande Galeria de Arte em Goiânia, GO, 1991.

Será memória silenciada, ou será que as mulheres não se enquadram dentro do que ele considera sacralidade? Ou é exatamente a conformidade cultural de exaltação da figura masculina na sociedade? No entanto, minha interpretação não pretende julgar o “sexo dos anjos”, nem tampouco estou envolvida na dialética dos gêneros. Importa ao leitor observar que as personagens desveladas por Waldomiro são marcadas de significação. Rememorá-las é resgatar a importância que tiveram na sua arte, especialmente, no início da carreira. A essencial presença dessas personagens, no processo mnemônico do artista, representa, em última instância, o amor à arte, pois que a substância de sua vida era e continua sendo a própria arte.

Ainda que Waldomiro tenha seus mecenas em alta estima, ele busca seu caminho sem que esses “anjos” lhe dirijam. Ele é o sujeito agente da sua própria história. Deixando a residência do Marquês, nos anos 60, passou a morar num apartamento na Rua Augusta, com a “turma das novas modas” (D’Ambrósio, 1999:30). Iniciou-se a fase hippie em sua vida. De temperamento extrovertido e liderança inata, Waldomiro de Deus uniu-se a esses jovens artistas e continuou a fazer suas exposições:

“Com o dinheiro das pinturas comprei este terreno que em 1963 custou quatro milhões. Conheci D. Yolanda Matarrazzo e foi ela quem fez a minha primeira exposição: Brasil Imprèvu, em Paris, com onze telas. Foi aí, em 1968, que trouxe meu pai e minha família para São Paulo” (Waldomiro, Jornal de Osasco, sd).

Um processo ritual de mudança se opera nos anos de hippie. A partir de uma aposta, sai às ruas de minissaia dando início a inúmeras críticas em jornais da época: “Saiote Masculino deu confusão ontem na cidade” é uma das manchetes sobre a passeata de protesto de Waldomiro de Deus e seu amigo escritor Luis

Antônio Rodrigues. As pessoas, não compreendendo, “jogavam pedras, cascas de laranja e água”. Relata um jornal paulista:

“A idéia de Waldomiro de Deus Souza de sair de minissaia surgiu, já há muito tempo atrás, quando o costureiro Marcílio Campos preconizou que o saiote se adaptava melhor ao nosso clima e, a exemplo dos escoceses, poderia ser usada no Brasil, em regiões quentes e com temperatura subtropical. Hoje em dia há muita gente defendendo a inovação. O pintor Flávio de Carvalho que há muitos anos atrás já andou pela rua Líbero Badaró, o sociólogo Gilberto Freire e outros começam a se incorporar na nova corrente masculina que adere, dia-a-dia o saiote como roupa para homens” (recorte de jornal paulista sem dados).

Outros artistas fizeram o mesmo, mas os paulistas não aceitaram o retorno do uso da saia por Waldomiro e sua turma. O descontentamento de Waldomiro foi com a polícia, que não os protegeu da agressão do povo (*recorte de jornal paulista sem dados*)³⁰. Com sua arte, mostrou sua rebeldia. Contextualizou personalidades religiosas a partir do foco modernista. Esse foi um período dessacralizado e secularizado, de rompimento com todo o academicismo artístico brasileiro. O nacionalismo e uma visão universal da arte foram as marcas do modernismo nacional. Waldomiro com sua visão "Naif", pintou, irreverentemente, “Nossa Senhora de Minissaia” com ligas, meias e cinturão; e São José com guitarra. “*Enfim tudo que*

³⁰ “Waldomiro ficou triste. Não por causa da reação dos populares, mas porque perto havia policiais que ao invés de cumprirem seu dever de protegê-los, como cidadãos comuns, que querem se vestir da maneira como bem entendem, ficaram a favor dos que agitavam os outros a agredi-los” (...) “O jovem Waldomiro acha que um pintor como ele, primitivista de origem rural, geralmente caracterizado por uma visão devassada de vários séculos em relação à civilização contemporânea, foi como de costume mal compreendido. Tanto seus quadros como sua vida, revelam uma personalidade violenta e carregada de pressentimentos escatológicos. Ao mesmo tempo, possui um temperamento profético pouco contemplativo.” (...) “Waldomiro acha que o pintor deve participar ativamente das revoluções culturais de seu país. Tem que demonstrar interesse nos acontecimentos políticos e sociais e colocá-los nos seus quadros. Seus trabalhos, via de regra, são mordazes e humorísticos,mas dão idéia, também de um espírito eminentemente moderno” (recorte de jornal paulista sem dados).

era santo eu fui modernizando”, o que gerou um sério problema com a igreja católica:

“Quando a Igreja queria me excomungar, me levou várias vezes ao programa Sumaré 23 horas, na TV Tupi para que eu explicasse às pessoas que minha pintura não tinha a intenção de escandalizar, mas apenas mostrar os santos vestindo à nova moda de uma nova época” (D’Ambrósio, 1999:37).

Já morando na Rua dos Ingleses, sofreu diversas perseguições de devotos da Nossa Senhora Aparecida. Viram na sua obra uma ofensa à Igreja. Chegou a ser ameaçado com um revólver, ao sair do programa de televisão da atriz Dercy Gonçalves na TV Globo. Quem o defendeu dos opositores à sua mostra na Galeria Kiarte, foi o padre José Rosário Losso Neto, que fez uma crítica favorável, afirmando: *“seu magnífico trabalho, expressão de sua arte e do seu pensamento elevado, (era) inspirado em Deus”*. Sua casa foi invadida por militantes da sociedade ultraconservadora Tradição, Família e Propriedade (TFP) que, retirando-o da residência, abandonaram-no nu em um matagal no bairro do Morumbi. Durante o episódio, o artista tentou convencer o grupo, sem sucesso é claro, de que aquela atitude, sim, não era cristã (D’Ambrósio, 1999, p.38). *“Por muito tempo sofri ameaças anônimas”* (Antônio Lisboa, Revista Já.13/12/98). *“Meu interesse não era ridicularizar a Igreja, mas representar as transformações que o mundo estava vivendo”* (Adriano Cotias, Estado de São Paulo: 24/04/97).

Waldomiro retornou ao Rio de Janeiro até acalmarem-se os ânimos dos paulistanos. No Rio escandalizou o público do programa “Quem tem medo da verdade de Carlos Manga” pois, ao ser questionado sobre sua sexualidade, por ter saído às ruas de São Paulo de saia, disse: *“levantei a saia para que vissem que eu era homem mesmo”* (D’Ambrósio, 1999:39).

Seus quadros são verdadeiramente “fortes”, como ele mesmo o afirma. E outras perseguições foram vividas posteriormente. Na década de 1980, é novamente ameaçado por expor um quadro de “Santa Honrosa” na Galeria de Arte Primitiva Cravo-Canela em São Paulo. Foi também vítima de vandalismo. Um de seus quadros, exposto no Museu de Osasco, foi cortado a canivete (Jornal o Grande de Osasco, 1984).

Recentemente foi ameaçado no Shopping Plaza (Osasco) por pintar “Águia abatida” (2001), quadro que representa um memorial, cujo tema é o atentado aos EUA.

Na década de sessenta, Waldomiro de Deus vai manter um “sólido namoro com o sensacionalismo”³¹. O ambiente histórico por ele vivido foi de intenso tumulto com autoridades eclesiásticas e policiais, em razão de suas obras e de seus protestos em favor da paz. Era um período de muita mudança na sociedade brasileira. Nossa cultura recebia influências estrangeiras, assimilando características de um novo estilo de vida. As influências eram percebidas nos cabelos longos dos “jovens do ié, ié, ié, cuja definição se dava a partir de uma apologia à paz, à liberdade, através da arte e da literatura” (Estado de São Paulo, sd).

Devido ao modo de trajar e de viver, os cabeludos não eram atendidos em lojas comerciais. Diante desse preconceito mobilizavam passeatas em forma de protesto (Jornal Estado de São Paulo, sd). Jornais apimentavam as notícias referentes à turma cabeluda da década de 60, que protagonizavam manchetes, quase diariamente, de manifestações, seguidas de prisões, em defesa de paz e

³¹ Ver revista Cidade, setembro de 1987:11: “Desfilou de minissaia pela rua Augusta para se transformar em manchete do Notícias Populares. Concebeu um Jesus Cristo de bermudas e Nossa Senhora de Minissaia para ter atrás de si um padre santista que o botou para correr, guarda chuva em punho. E perigosamente, esteve na mira da hidrofobia dos tefepistas.”

amor. As inversões nos usos e costumes eram claras. Elas mostram o sujeito atípico caracterizado por Waldomiro de Deus. O artista rompeu com os costumes da indumentária masculina e vestiu-se com saia, saindo às ruas de São Paulo. Foi vaiado, criticado e sua foto foi usada como um “palpite para o jogo do bicho” (Jornal Última Hora, 29/11/67 p. 11).

Polêmico e rebelde, quando contava seus 23 anos, Waldomiro já era considerado “uma das maiores revelações da pintura primitiva” (Folha da Tarde 1968:11):

“(…) ‘Nossa Senhora de Minissaia’ é o título de um dos seus quadros. Waldomiro justifica essa criação – e outras, como ‘Jesus de Bermudas’ – como tentativa de atualização dos mitos religiosos. Seria o sagrado em termos mais compreensíveis pela massa, a humanização do divino.” (...) “Sua norma de vida é pautada nos conselhos maternos: não roube, não mate, não cobice a coisa alheia. O resto é válido, inclusive as minissaias, tropicalismos e pinturas religiosas que chocam.” (...) “Numa exposição foi defendido pelo Cônsul dos Estados Unidos, contra atitudes agressivas de alguns visitantes.” (...) “Waldomiro não quer ler, é contra a cultura e o estudo. Acha que as misérias, as guerras são causadas pela sabedoria mal usada que os homens adquirem, lendo.” (...) “Farsante para uns, grande expressão da pintura atual para outros, difícil será prever até onde chegará esse baiano extrovertido, que pinta por pintar, sem rebuscar, sem preocupação com forma ou estilo”.



Fig. 6 “Nossa Senhora de Minissaia”, Óleo sobre tela, 90X130, 1966 ³²

Os quadros datados desse período eram críticas à sociedade. No entanto, havia a religiosidade que veiculava seu discurso irreverente. Liderando um grupo hippie, Waldomiro protestou contra toda ordem estabelecida e foi duramente censurado pelos jornais da época:

“O forte de Waldomiro são as promoções que costuma fazer pela rua Augusta lançando modas e dizendo que é contra alguma coisa, para poder vender seus quadros.” (...) “Para Waldomiro e seus amigos, o

³² D’Ambrósio, 1999: 35.

desfile era simplesmente um protesto contra aqueles que vivem dizendo que a rua Augusta é um lugar de compra e venda de tóxicos”.

Os documentos da época mostram que a religiosidade esteve presente na (des)construção dessa (des)ordem:

“Eles se dizem os ‘anjos do Bem’ – Os hippies Paulistas – A religião dos hippies de Waldomiro de Deus apesar do crucifixo no peito, não reza pelo catecismo da Igreja.” (...) “Eles se intitulam o Grupo Hippie Brasileiro Osasquense. Osasquense por causa de seu líder e fundador, o pintor primitivista Waldomiro de Deus, mas que de Deus mesmo está mais distante que amizade de policial e estudante. O grupo, faz questão de frisar que o movimento é bem verde-amarelo, sua única ligação é com o Rio de Janeiro, nada de nada com o pessoal de São Francisco ou Londres. Mas como viver em terra subdesenvolvida é fogo, os ‘Anjos do Bem’ – assim gostam de ser chamados” (...) “Mais uma turma de inocentes, de uma ingenuidade confusa, que realmente seguidores de uma filosofia hippie, os rapazes deixam o cabelo crescer até os ombros e se dizem ‘poetas do protesto’. E como é moda, protestam contra tudo e contra todos: a mentalidade dos pais e dos dias atuais, a sociedade, ‘o que é o mundo?’ O que é a sociedade?...” (M. A . M; recorte de jornal, sd).

Waldomiro, liderando esse grupo de hippies em sua residência, foi chamado de “o profeta oficial dos cabeludos”. A bandeira que empunhava, materializada principalmente nos cabelos compridos, era a do pacifismo e da liberdade. “Preocupam-se mais com a guerra do Vietnã e com a paz”. Em suas reuniões comiam sardinha e bebiam água. Vestiam camisas largas e compridas e usavam correntes no pescoço e sandálias. As mulheres vestiam minissaias e o assunto era modernidade. Um “cabeludo” se expressa: “Somos a favor da paz, mas certos valores da tradição são o mesmo que um velocípede quebrado”. (O Estado de São Paulo: 01.03.67).

O reboiço causado pelos “cabeludos” foi intenso,³³ marcado por passeatas de protesto, em favor do direito de usar cabelos longos. Essas passeatas contavam com a presença de artistas e escritores. Algumas delas foram em São Paulo e outras no Rio de Janeiro, nas ruas da Guanabara. A tentativa de compreender os novos tempos foi notícia nos jornais, que mostravam a guerra como uma das terríveis causadoras da “desagregação moral e dos costumes.” (...) “Nós nos aproximamos de uma Torre de Babel (...)”, segundo o psicólogo Glauco Piovani³⁴. As emissoras de TV defendiam-se dizendo que a manifestação era isolada e desprovida de valor. “Um bando de desocupados”³⁵. O falso casamento de Waldomiro, por ele chamado de Tropicalista, a crítica nomeou de “ridículo casamento tropicalista”, “cena circense” e “mediocre”. À mostra ficou a indignação:

“E que espécie de diálogo ou de contribuição oferece um Waldomiro de Deus e seu grupinho, para citar apenas um caso entre tantos outros? (os outros aos quais me refiro, são os que têm o mesmo problema: De como aparecer sem usar melancias ou de como subir na vida sem fazer força)” (Diário Popular, 19/05/68:5)

Waldomiro explica-se acerca do casamento tropicalista, sugerindo que seu intuito era a quebra de paradigmas. Ele protagonizava uma reviravolta nos usos e costumes, demonstrando aversão a tudo que era institucionalizado. Afirma que seu comportamento nessa época foi parte do todo vivido, múltiplo de um processo vital, em sua carreira artística e maneira de ver o mundo:

³³ Ver O estado de São Paulo ;1/03/67:7

³⁴ Ver Clauco Piovani, psicólogo: (O Estado de São Paulo:1967;11).

³⁵ “É aquele bando de desocupados que anda pela Dom José Gaspar? Não tomamos conhecimento, é manifestação isolada. A não ser que seja alguém que esteja querendo fazer alguma promoção. E é péssima promoção” Afirma P.M.C. (No Estado de São Paulo, Sd). Outras críticas foram feitas, como a manchete: “Como aparecer sem usar melancias (ou como subir na vida sem fazer força).”

“Era para quebrar preconceitos da época. Eu estava de saia e ela de calça. Ela era judia. Foi a maior confusão. E a imprensa adorava e dava destaque. Eram autênticos escândalos, mas não rejeito nada disso hoje em dia. Foram passos necessários para chegar onde eu estou hoje. A diferença é que eram só mais inocentes do que hoje, quando a presença da droga é muito forte, tornando-se uma pestilência para a vida dos jovens” (José Antônio Leite, Revista Já, 134/12/98).

Após a fase sacra, do Cristo das Bermudas, Waldomiro inaugurou uma nova etapa. Instituiu uma escola Pimbahippie. “Uma escola hippie diferente, bem comportada, sem bossa estrangeira”. Expôs em sua casa, dando uma festa “à moda tropicalista” – *“Tudo dentro do espírito dos ‘pimbahippies’. Era como eu chamava os pintores baianos hippies. Éramos contra o tóxico e a guerra. Trabalhamos pela arte e não envolvíamos em política”*. Eram recebidos com violência nas ruas do centro da cidade de São Paulo. Explica Waldomiro: *“O Pimbahippie era mais preocupado com flores e artes, enquanto a tropicália tinha uma vertente mais política” (D’Ambrósio, 1999:41).*

“Não éramos vagabundos como muitos achavam. A maioria era artista e se expressava pintando ou fazendo artesanato. Muitos trabalhavam durante a semana e, aos domingos, ofereciam à população uma opção de lazer, expondo e vendendo suas obras, algumas de inegável valor.”

Nos trabalhos artísticos de 1966 vêm-se temas astronáuticos: *“Eu me divertia, pois imaginava os nordestinos não vindo mais para São Paulo, mas indo sim para a lua, levando suas comidas típicas nos foguetes”*.

“Ele ouvia falar da corrida espacial entre EUA e a então URSS em meados dos anos 60 e pintava naves espaciais com compartimentos que tinham escritas palavras jabá e feijão. Para ele era inconcebível que o homem fosse à Lua sem esses alimentos” (Ana Clara, Apud D’Ambrósio, 1999:).

Em 1967, Waldomiro já havia abandonado o guache e, por sugestão de Pierre, começou a pintar com tinta a óleo. Nesse tempo, participou de exposições em Paris, Moscou, e na Bienal de São Paulo em 1967. Seus quadros foram avaliados entre NCr\$ 200,00 e NCr\$ 2.000,00. “Sua popularidade cresceu muito em São Paulo, após ter sido preso, quando passeava pelas ruas centrais, de minissaia, sob protestos dos populares, que quiseram linchá-lo” (José Antônio Leite, Revista Já, 134/12/98).

Com uma carreira já definida nesse período e “incomodado com as pressões que sofria pelo seu espírito livre” (D’Ambrósio,1999:42), embarcou para o Velho Mundo. Para arrecadar dinheiro e tentar sucesso na Europa, fez festas e trocas de quadros — “O pintor-maldito Waldomiro de Deus vai à Europa” (Notícias Populares 22/06/69). Sua saída do país significou processos de abertura em sua visão de mundo, sedimentando-lhe a noção exata de sua própria identidade rebelde e religiosa:

“Tenho espírito religioso, mas gosto de polêmica. Acho que vivo num mundo que deve colocar em primeiro lugar a inteligência. Faço quadros com uma inspiração natural e não tenho medo de milongas.” (...) “Hoje moro aqui em Osasco, com minha mãe e irmãos. Em casa própria construída com a venda de meus quadros. E onde fiz esta tenda mística e primitiva como qualquer um pode ver” (Recorte de Jornal da época de seu retorno da Europa).

Essa casa abrigou os Encontros de Arte em 1979 e 1985, promovidos por Waldomiro de Deus. Os cômodos tornaram-se salas de convivência, servindo ainda para trabalhos artísticos. Havia culto religioso, ficando a casa “aberta para qualquer religião do mundo”, afirma Waldomiro (Diário de Osasco, 4/5/79).

Se antes, o artista morou em igrejas e cemitério, nesse momento, transforma sua casa em lugar de culto, numa inversão simbólica ou “revanche” simbólica. É a casa que irá conter os símbolos, tanto da igreja, quanto do cemitério; tanto da vida, quanto da morte.

Ernestina Karma, crítica de arte, fala da casa de Waldomiro de Deus:

“É um dos mais estranhos recantos que já vi. Com teto e as paredes recobertas pelos mais variados objetos, imagens, peneiras pintadas, aranhas de plástico, velha boneca transformada em ser andrógino, fotografias de santos e de amigos, jornais velhos, objetos de barro e de ferro – ele abriga ainda dois caixões mortuários. Um está repleto de pequenos trabalhos do artista. O outro lhe serve de leito para dormir nos dias em que se sente muito triste. Conta ele que foi assim, que se recolhendo num berço de morte, que aprendeu a desprezar as coisas materiais e fúteis da vida e encarar a morte com placidez. Acredita que somente no além as criaturas serão iguais, sem distinção de riquezas, credo e cor de pelo” (Ernestina Karma, crítica de arte, apud, D’Ambrósio: 1999:83).

Havia um “quarto secreto” onde o artista se recolhia. Nesse quarto experimentou outra forma de inversão: Os símbolos da morte relacionados com a vida. Para Waldomiro, a morte era vida. A vida terrena é uma passagem para uma posterior “casa da felicidade”, pois no cotidiano agitado só se “encontra maldade, desprezo e inveja”. *“Na morte, tudo o que é ruim desaparece, inclusive o orgulho que apodrece e é cremado com o corpo”*. Continua: *“A morte é aquilo – a podridão vai junto; então deitar no caixão de defunto é deixar de ser podre em vida”* (O Semanário, 15/09/79). *“Mas quando eu vendi a casa (já estando casado) a compradora não gostou e passou tinta branca em tudo”*, conta Waldomiro de Deus (D’ Ambrósio, 1999:81).

Silenciada a memória da casa, pela “tinta branca” da compradora, permanece uma simbologia em Waldomiro, de uma forma geral e no que se refere ao quarto em particular. Segundo Bachelard (1993), a casa é lugar de intimidade protegida:

“Porque a casa é o nosso canto do mundo” (...) “vive-se a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.” (...) “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos” (...) “Ela mantém o homem através das tempestades do céu das tempestades da vida. É corpo é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1993: 24-26).

Essa casa de Waldomiro de Deus é “oniricamente completa”, como diz Bachelard. Cada boneco e imagem na parede, o caixão etc., funcionam como uma “gravura” na memória. É uma imagem que conduz o artista em sua estruturação de mundo. Mas para ter o mundo e o universo como casa era preciso despojar-se humildemente nesse “lugar” da memória. Era necessário, naquele momento, construir uma nova imagem de vida. Ora, Bachelard afirma que “quando a imagem é nova o mundo é novo”. E literalmente tudo lhe era novo! Descortinavam-se diante dele inúmeras possibilidades artísticas e pessoais. O universo passou a ser a casa de Waldomiro de Deus. Suas obras eram acolhidas em todo o mundo e ele, simbolicamente, “habitava” em cada uma delas.

A experiência de sair para o mundo parece não ser estranha à formação da cultural nacional, principalmente quando o destino é o continente europeu. Aparentemente, tudo quanto experimenta ares exteriores à nação, torna-se melhor. Era necessário para Waldomiro legitimar-se com valores estrangeiros, para, então, ser aceito como artista: “Nesse momento, quando sua carreira parecia decolar

definitivamente, lembrou-se que o Marquês lhe dissera que um artista, para ser grande, deveria passar pela Europa” (D’ Ambrósio, 1999: 42).

Segundo D’Ambrósio (1999:45), Waldomiro, com duas cartas de apresentação, uma do governador paulista Abreu Sodré para o embaixador Olavo Bilac em Paris³⁶, e outra do Professor Mario Schemberg à sua filha Maria Clara, se instalou em Paris.

Waldomiro fez sua primeira individual na França. A pintora Iracema Arditi apresentou o artista ao crítico de arte Jakovsky. Anteriormente, Waldomiro já havia participado de uma coletiva, com curadoria de Yolanda Matarazzo e organizada pelo Itamaraty, na Galerie L’Oeil de Boeuf de Ceres Franco. Arditi, segundo D’Ambrósio (1999:48), foi a maior expressão brasileira no panorama internacional até a ascensão de Waldomiro de Deus e de José Antônio da Silva. Ela afirma:

“Quando em Paris, mostrei quadros de Waldomiro a Anatole Jakovsky, o famoso crítico comentou: ‘C’est bom! Quel pays merveilleux le Brésil.’ E disse bem. A pintura de Waldomiro é boa, realmente válida. O Brasil é um país maravilhoso porque dispõe desse novo tipo de inteligência, a inteligência intuitiva, instintiva, que fica ao oposto da cultura no sentido de conhecimentos adquiridos. Nós, os primitivos ou naifs, temos sido aceitos com tantas reticências!³⁷ Por que? Porque aqui não existe crítica especializada quando muito encontramos alguns simpatizantes. Mas a arte não é política. Pintura primitiva não é praga de países subdesenvolvidos e sim privilégio de países como a França e os

³⁶ “São Paulo, 16 de Junho de 1969. Meu Caro Bilac, Waldomiro de Deus, um de nossos pintores primitivos de maior renome, vai agora morar algum tempo na França. Há pouco expôs com sucesso em várias capitais européias, inclusive em Paris (Exposição “Brésil Imprevú”), com outros artistas brasileiros. O bahiano Waldomiro tem, inclusive elogios do crítico Francês Anatole Jakovsky, em cuja Enciclopédia de Primitivos e Naifs é citado. Pediu-me esta apresentação ao caro Embaixador, que faço com muito prazer. Mais uma vez agradeço a D. Carminha e a você a recepção que me ofereceram. Afetuoso abraço do Abreu Sodré.”

³⁷ Não entrei no mérito das discussões entre cultura popular e cultura erudita – ver op. Cit. Pedrosa, Mário:1995:321ss.

Estados Unidos, que maior número de artistas desse gênero deu ao mundo. Deu, cultivou, prestigiou. Mesmo Picasso coleciona seus primitivos ao lado de Cézanne, Braque e Matisse” (D’Ambrósio, 1999: 48).

Jakovsky por sua vez, afirmou:

“Com efeito, Waldomiro tem muito de Deus, pois não cessa de criar a terra e o céu à sua imagem. Certamente tem também algo do diabo, pois, originário da Bahia, terra de eleição dos famosos candomblés, ele pinta virgens não mais católicas que as sereias, e, entre anjos de barro, discos voadores. São verdadeiros tochas os pincéis de Waldomiro de Deus, como que a provar que o sol existe mesmo quando se esconde ou se vai dormir mais cedo” (D’Ambrosio, 1999:48)

Arditi afirmou que:

“Em sua sinceridade mística, Waldomiro procura o seu Deus. Deus sem catecismo ou mandamento. Deus atualizado à imagem do homem” (...) “É a busca do diálogo informal não irreverente e sim desprovido de hipocrisia. Waldomiro, o homem, à noite olha as estrelas, busca-as no céu e chora” (...) E conclui: “Esta época nos surpreende com outros valores. É tempo de Waldomiro de Deus” (Apresentação do catálogo para Galeria Voltaico, 1969).

Estiveram presentes nessa exposição: a atriz Brigitte Bardot que comprou dois quadros; o intelectual Humberto Eco; o norte-americano Henry Miller que elogia, na revista *Planète*, os quadros “Advento de Deus” e “Caminhando pelo reino de Deus”. Irá acentuar o aspecto cultural brasileiro e das obras:

“Este brasileiro de cor, Waldomiro de Deus, que mal sabe ler, cria suas personagens, misturando catolicismo, vodu e reminiscências folclóricas — tudo isso em tonalidades brilhantes. Estamos longe dos símbolos açucarados. Este “Naif” volta-se com humildade e simplicidade de coração para o universo. Sem querer, ele reencontra a busca profunda

de outros artistas. Cada uma de suas composições coloridas descobre um mundo de símbolos artísticos dos mais significativos. O dito primitivismo de Waldomiro é apenas um referimento artístico, não implica sua própria condição intelectual. Do mesmo modo que evoca em seu estilo de essência a perspectiva frontal e seus corpos sem relevo, credices místico-mágicas de seu país encontram surpreendentes coincidências e afinidades com crenças nitidamente européias. Waldomiro interpreta com força de expressão os ritos ancestrais ligados à sua realidade cultural, não prescindindo porém de sua visão altamente crítica” (Apud D’Ambrósio, 1999: 49,0).

Nessa exposição, a partir da amizade com Maria Frias, uma senhora da alta sociedade brasileira, ocorreu um encontro com o pintor surrealista Salvador Dali que *“me deu um beijo surrealista com aquele bigode que parecia duas antenas. Eu não sabia quem ele era. Só depois entendi a importância daquela visita e do elogio do mestre do surrealismo”* (D’Ambrósio, 1999:50). “O tropicalismo conquista o surrealismo”— destacam os jornais da época:

“Sua linguagem é um primitivismo bem baiano que ele imprimiu em 33 telas e cujos temas místicos vistos com ousadia, provocaram um choque na crítica parisiense, deliciaram ou enfureceram um público que, pela primeira vez, via Adão e Eva, o céu e o inferno em versão tropicalista.”³⁸

Suas exposições foram visitadas por diversos políticos incluindo presidentes da República, como Jânio Quadros e João Batista Figueiredo, e ainda prefeitos, ministros e secretários de cultura.³⁹

³⁸ “Waldomiro tinha sido a grande sensação da recepção que a nossa embaixada oferece a brasileiros residentes em Paris no dia 7 de setembro. Acabara de chegar de sua Bahia trazendo apenas suas telas , uma caixa de pincéis e um sorriso primitivo e quase ingênuo como sua arte. Uma semana depois, ninguém sabe como os jornais começavam, timidamente a falar dele. E, de repente, muita gente, numa cidade sofisticada e blasé, começou a se encantar com a sua simplicidade. Waldomiro tornou-se uma figura popular no famoso bairro boêmio de Saint Germain, em menos de um mês” (Luiz Garrido, Mini Reportagens, sd). Ver D’Ambrósio, 1999: 49-ss.

³⁹ Ver Diário de Osasco, 20/07/79.

Entre idas e vindas pela Europa conheceu o compositor Geraldo Vandré⁴⁰, que nesse período estava exilado e perseguido pela ditadura militar, em razão de ser militante de esquerda. Vandré e Waldomiro foram presos na fronteira da França com a Bélgica. Juntamente com seu amigo, amargou ter que passar a noite numa cadeia. Como se isso não bastasse, a notícia de sua prisão com Vandré repercutiu muito mal no Brasil:

“Vandré chegou em casa com um padre, um arquiteto e uma moça, me convidando para ir a Bruxelas. Ia cantando todo alegre quando a polícia o barrou na fronteira e o expulsou da França. Houve uma grande confusão e passamos aquela noite na prisão. Chorei muito, pois nunca imaginei dormir numa cela. Felizmente, fui liberto na manhã seguinte, mas só voltei a encontrar o Vandré muitos anos depois, quando ele me visitou em Osasco e ficou duas horas tocando violão na porta da cozinha” (D’ Ambrosio, 1999:51).

De Paris, Waldomiro foi para Bolonha. Conheceu o crítico Lino Cavalari, que lhe comprou roupas novas ao vê-lo com umas surradas, e deu-lhe total apoio, permitindo-lhe realizar outras exposições na Itália:

“Waldomiro é um artista eclético e não lhe falta também um sutil espírito de ironia, desde o momento que tem a coragem de intervir na vida civil, colocando em caricaturas os tipos que não lhe agradam. Eis porque, vivendo na história, se põe além dela. Não quer representar a realidade, mas expressa-a a seu modo”.

“A arte de Osasco em Terras da Europa” deu a Waldomiro de Deus, na Itália, o título de “Cavaliere Delle Arte”.⁴¹ Após o seu retorno daquele país, foi perseguido

⁴⁰ Geraldo Vandré fez uma música em que cita Waldomiro de Deus no disco: Nas terras de bem virá.

⁴¹ Ver carta de Hélio Furlan ao Presidente da República, documento do artista.

pela polícia por causa da sua prisão com Vandré na França. A vigília policial ocasionou, mais uma vez, o destaque de seu nome nos jornais. Dessa vez aborreceu-se muito, pois o foco da imprensa se concentrava em razões políticas e não artísticas. Abalado emocionalmente e deprimido, tentou o suicídio. Hoje Waldomiro lembra-se:

“Uma vez eu vi o meu nome infiltrado na política brasileira na capa dos jornais: ‘Geraldo Vandré é preso na Europa. Waldomiro de Deus também estava presente’. Eu já tinha voltado para o Brasil e depois de três meses do problema que aconteceu conosco na fronteira da Bélgica. Eu tinha ido para Paris e em seguida para a Itália. Quando eu cheguei no Brasil estourou a notícia. Parece ter ficado com a notícia retida e aí soltaram, pois Geraldo Vandré era perseguido na época da ditadura. Saiu no jornal para escandalizar o Geraldo Vandré e o meu nome saiu junto: ‘Brasileiros na Europa presos e tal...’ Eu fiquei muito chateado, pois a gente batalhando para dar um nome para o País e aí estoura na imprensa aquelas notícias que eu nem recortei por ter ficado com bronca. Em seguida eu comecei a escutar música do Bob Dylan e aí eu via sempre o pessoal do antigo Dops me vigiando em cima da casa na Av. Internacional. Foi quando eu entrei dentro do quarto, eu não tinha aquela segurança com Deus. Eu era aquela pessoa totalmente pirada. Pirado na pintura. Só que eu era pirado, mas nunca usei droga, mesmo eu andando no meio de pessoas e artistas drogados, mas nunca precisei disso. Eu era muito agitado, com aquela angústia dentro de mim. Uma coisa que queria encontrar; um algo mais na vida. Eu tinha a Arte, mas não tinha uma segurança total em Deus. Nesse dia, quando eu vi essa notícia no jornal eu entrei para dentro do quarto à tarde, escutando a música de Bob Dylan, eu tomei 32 comprimidos que o finado Raimundo de Oliveira tomou para morrer. Não lembro o nome do remédio, mas comprei aqueles comprimidos porque eu ouvi falar que ele tinha tomado para morrer. Tomei tudo. Caiu um pé d’água, nisso eu não sei como foi. Minha mãe chegou na porta, bateu na porta e eu ainda tive força para abrir a porta um

pouquinho. Ela me pegou e levou-me debaixo de chuva para o hospital. Eu sei que eu acordei no Pronto Socorro de Osasco com borrachas enfiadas no nariz e na boca com a barriga em tempo de explodir de tanta água. Vomitei tanta água que no outro dia amanheci melhor tomando soro.”

No recôndito de sua casa, Waldomiro era vigiado. Tal memória até hoje lhe é pesada: a violação de sua intimidade e a injustiça recebida. O suicídio foi uma tentativa de desvincular-se completamente do social, o seu símbolo vital de construção de mundo, que, naquele momento, já não fazia nenhum sentido. Ele desistiu de si, da arte e do humano. Na busca de sentido, a arte já não podia lhe proporcionar conforto, nem equilíbrio. Aqui se revela o maior arrebatamento existencial de Waldomiro de Deus: quebra-se o motivo de ligação com o outro, consigo mesmo e com a arte. A morte era uma saída em busca de uma ordem. O artista chegou ao ponto crucial de sua inquietação e sua arte refletia esse desconforto, angústia e fragilidade.

“Aquela coisa, aquela busca me dava uma fragilidade nos pensamentos, aquela inquietação. Sei lá, eu acho que eu queria uma coisa mais. Eu não tinha me completado na arte. Porque na arte, tudo o que você vai tendo, você vai jogando nela e ela vai tirando aquelas coisas que estão dentro de você. Você vai pegando de sua mente e vai jogando na tela, então você vai tirando aqueles problemas e vai relaxando com aquelas coisas. Aí eu comecei a pintar aqueles quadros tão fortes que alguns deles, tão fortes, tão loucos que eu rasguei porque não conseguia ficar com o quadro, eu via eu antes.”

Suicídio frustrado, graças à intervenção da mãe, prestou depoimento na polícia e, recuperado, retornou para Bolonha, na Itália.

O leitor nota que Waldomiro decidiu silenciar sua memória, não guardando nenhum jornal que relata o fato de sua prisão. O grau de complexidade de algumas lembranças é que faz com que sejam mais recorrentes que outras (Halbwachs,1990:49). A recorrência de uma ou mais lembranças depende dos grupos que as manifestam. Aqui entram as “manipulações” da memória (Le Goff, 1996:208), pois o silêncio e o esquecimento carregam em si informações para o grupo do qual emanam. Há acontecimentos para ser lembrados e outros para ser esquecidos, como o da prisão. As demais memórias, ele as consagra com a pintura, perpetuando-as: “Um homem para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, que são fixados pela sociedade” (Halbwachs,1990:54).

Os silêncios da memória são manipulações conscientes ou inconscientes na fala do sujeito e da coletividade. O esquecimento é “traduzido” pelo silêncio, ou seja, o esquecimento equivale a problemas de conservação e retenção da memória, enquanto o silêncio equivale a problemas na atualização e transmissão da memória — aquilo que não se lembra ou não se quer lembrar; aquilo que não se fala ou não se quer falar. “Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulações da memória coletiva” (Le Goff, 1996: 426).

Quando Waldomiro afirma que não quis recortar o jornal que relatava sua prisão com Geraldo Vandré, ele o faz deliberadamente para esquecer e silenciar esse passado (individual e nacional). Ao lembrá-lo, em razão deste estudo, tem plena certeza de que deseja silenciá-lo. Esquecer, porém, é algo para o qual posteriormente ele chamará a atenção do espectador em “Sem memória”, referindo-se à falta de memória do eleitor nacional que elege novamente políticos corruptos. O

porquê do esquecimento, na memória do povo brasileiro, é o que incomoda Waldomiro. Ele usará a pintura para fazer lembrar, à sociedade, as atitudes frente às urnas e a responsabilidade política.

A arte de Waldomiro é, pois, um “suporte de memória”. Conserva na lembrança fatos da história nacional que o artista não deseja ver silenciados. Seu interesse é a comunicação, a crítica e a transmissão histórica de determinado acontecimento, que geralmente o espectador está tentando esquecer. Mesmo sob críticas e ameaças, o artista fez, recentemente, os “Falsos Profetas” e “Águia Abatida”, para lembrar ao povo brasileiro o perigo da falsa religiosidade e os riscos do capitalismo opressivo dos Estados Unidos. Ainda que nutra afeto, tanto à profecia bíblica, quanto ao evangelismo norte-americano, ele não deixa de criticá-los pelo afastamento do bem servir.

Retornemos à sua viagem. De Bolonha foi para Florença e expôs na Galeria D’Arte Arno. Conta que *“lá uma colecionadora, Madame Papini, adquiriu toda a exposição. Com aquela grana toda, pude viajar pelo mundo.”* Nessa longa jornada percorreu Itália, Espanha, Bélgica, Filipinas, Chipre, EUA, Panamá, Colômbia, Equador, Peru e retornou ao Brasil.

Waldomiro se lembra que na década de 70 “precisou deixar o País por conta do regime militar e as perseguições políticas” (D’Ambrósio,1999:53). Logo depois disso expôs na Europa, indo em seguida para Israel expor em Tel-Aviv e no Museu de Jerusalém. Ficou hospedado no Convento de Nossa Senhora do Sagrado Coração:

“Cheguei lá com minhas roupas à Jimi Hendrix, mochila nas costas e bolsa a tiracolo, cabelo comprido e cinto enorme. Elas (as freiras) se

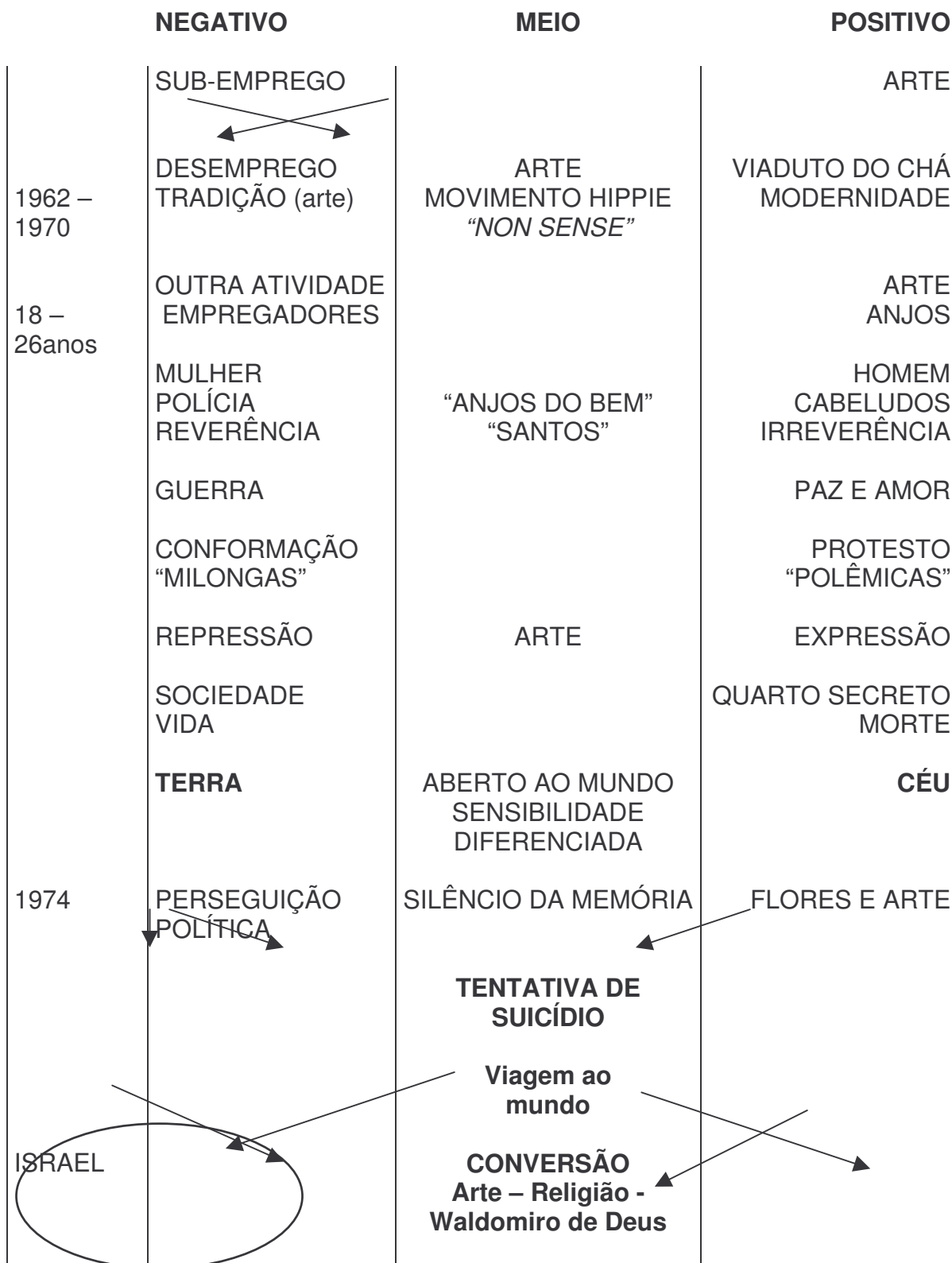
assustaram. Seguramente pensaram que eu era drogado. E eu, que tinha pintado a 'Nossa Senhora de Minissaia', também me assustei ao ficar num lugar de tanto catolicismo" (D'Ambrósio, 1999:56).

Nesse período em que a arte de Waldomiro foi levada ao mundo, ele próprio percorria os caminhos da divulgação, exposição e comercialização dos quadros. Confiou em sua decisão pela arte. Porém, não sentia que ela lhe dava tudo o que necessitava. Continuava sua busca de sentido. Interessante o leitor notar que Waldomiro encontrava-se em meio a uma passagem, da qual desconhecia o destino final. O suicídio frustrado não lhe permitiu sair de cena. A única convicção era a de que ele e sua arte estavam indissociavelmente ligados. Ela fazia parte de seu mundo, ainda que não lhe desse todo o sentido procurado. É claramente observável o que era significativo para Waldomiro nesses anos de encontro com a arte. Foram anos que definiram seu sustento; sua profissão; permitiram a busca da família para perto de si; proporcionaram a compra de uma habitação que revelava seu mundo e onde escondia seu ser. A arte abrigava, em si mesma, as possibilidades da própria vida do artista. Ele a desejava, tanto quanto necessitava dela, ainda que não se sentisse de todo completo. Foi o momento das representações que continham narrativas religiosas modernizadoras e rebeldes.

Durante essa fase de sua vida, percebem-se positivamente os acontecimentos, as personagens e os lugares. O movimento hippie; os protestos; as polêmicas; a liberdade; as personagens angelicais; a modernidade, em oposição ao negativo retrógrado que se revelava nas prisões; as repressões; a guerra; as figuras policiais; o conservadorismo. A arte se encontrava, no meio desse torvelinho, com Waldomiro de Deus. Apesar ou por causa disso, ele havia desistido de viver. O suicídio foi a solução encontrada para os problemas de sua existência.

Há uma estrutura na memória do artista que preserva sua identidade. Essa estrutura é a de se auto-legitimar no “meio”, como lugar de novas possibilidades. Lugar por onde as oportunidades da vida passam e onde, ao mesmo tempo, não se deve deixá-las passar. O “lugar” de sua mudança foi a arte. Daí o fato da arte passar de marginal a central. Interessante notar que Waldomiro afirma ter deixado a religiosidade no período hippie, mas isso não acontece como ele imagina, ao contrário, ele retorna ao religioso pelas imagens, com seus famosos santos modernizados e sua liderança (pseudo)religiosa dos “anjos do Bem”, em meio a toda rebeldia jovial.

A arte se encontrava no meio com Waldomiro de Deus, mas não lhe dava o sentido que desejava encontrar. Num momento difícil de sua existência, tenta suicídio. Estava na morte sua esperança. Seu desejo era o de solucionar as dificuldades, os preconceitos e perseguições vividas na vida real. Vejamos novamente um resumo gráfico:



3.3.2. O ENCONTRO COM O SAGRADO E SUA RELAÇÃO COM A ARTE NO TEMPO DO “MEIO”.

Novamente no interior de uma “casa” situa-se a sua memória. Agora não mais uma casa humana ou global, mas uma casa com um valor divino – um convento de freiras francesas. Entretanto, este espaço geográfico não cristaliza o lugar de importância para Waldomiro. Nem mesmo pelo fato de localizar-se num ambiente de grande autoridade para o cristão — Jerusalém —, onde Jesus Cristo morreu e ressuscitou. O centro simbólico do mundo cristão.

“Em Israel, eu estava num quarto em cima. Na parte inferior podia descer para ir ao templo onde Jesus pregava para os soldados romanos” (...) “Desci até aquele lugar onde tinha pessoas rezando” (D’Ambrósio, 1999:56). “Um dia era manhã, 9:00 , 9:30 da manhã e vi umas pessoas subindo na escada que tinha sido do templo, na via dolorosa. Eu desci para este lugar.” (...) “Em determinado momento, todos foram embora e permaneci lá, sozinho. Comecei a meditar olhando aquelas paredes de pedra. Disse a Deus que queria acreditar Nele; mas, para isso, precisava, naquela hora, de um sinal Dele” (D’Ambrósio, 1999:56). “As freiras quase nem olhavam para mim. Eu tinha um cabelo hippie. Quando eu desci, eu botei meu joelho na tabuinha do banco e fiquei com o outro escorando o braço. Naquele momento comecei falando: —Ah Jesus, se tu existe mesmo, toca em mim um pouquinho, manda alguma coisa aí para eu crer mesmo que tu existe e que tu estás presente. Foi quando eu vi aquela coisa que fez assim feito um raio. Ali aquela luz veio, azulzinha clara e bonita, sempre essa luz azul. Ela veio e chegou em mim e fez assim ‘tric’, assim como você pega um pauzinho e toca assim. Naquele momento foi muito engraçado, eu me senti o homem maior do mundo. Eu senti uma alegria muito grande e parece assim que se um homem tão forte, tão poderoso, ele entrou todo dentro de mim e eu fiquei totalmente assim dentro dele. Ele com aquela luz assim poderosa e eu, a alegria

foi tanta que daí eu passei a crer” (...) “a partir daquele momento, passei a crer no poder de Deus e a ter uma confiança total Nele. Foi uma experiência mística autêntica, já que não bebia, nem usava drogas, ao contrário de muitos hippies” (D’Ambrósio, 1999: 56).

Carregada de símbolos e alicerçada sobre si mesma, Jerusalém é cheia de significados que não são somente individuais, porém coletivos — são cristãos. É um local dotado de componentes que caracterizam o ontem e o hoje, emblemático para o próprio Jesus, elemento central do Cristianismo, e seus seguidores. O lugar recebeu a marca do grupo e vice-versa. No entanto, Jerusalém sofreu mudanças consideráveis entre o tempo de Jesus e o da conversão de Waldomiro, o que não a descaracteriza, para o crente, como cidade santa, tendo em vista o significado nela impresso. Lembro-me de Halbwachs, que afirma:

“Porque os lugares participam da estabilidade das coisas materiais e é baseando-se neles, encerrando-se em seus limites e sujeitando nossa atitude à sua disposição, que o pensamento coletivo do grupo dos crentes tem maior oportunidade de se eternizar e de durar: esta é realmente a condição da memória.” (...) “Certamente ‘para os santos tudo é santo’ e não existe lugar aparentemente tão profano onde os cristãos não possam evocar a Deus. Nem por isso os fiéis experimentam menos necessidade de se reunir periodicamente e de se comprimir uns aos outros em edifícios e locais consagrados à devoção” (Halbwachs, 1990:155ss).

Aconteceu uma mudança de paradigma. Waldomiro encontrou o que há muito procurava, ou se deu conta de sua própria identidade? Ainda que a conversão em Israel, como lugar de memória, sustente em Waldomiro de Deus a imagem espacial de uma terra santa, cujo encontro é objeto de desejo da maioria dos fiéis cristãos, a representação mnemônica mais forte é do lugar de confronto entre o velho e o novo. O lugar de encontro com o Cristo não precisava ser, para o cristão,

necessariamente, Israel. Portanto, o lugar da memória da cultura judaico-cristã amplia-se até à conversão que é esse “encontro”. A esse *turning point* de “passar a crer”, equivaleu uma percepção espaço-temporal. Esse foi o ponto central, entre passado e futuro, na vida de Waldomiro de Deus. Se a tentativa de suicídio significou-lhe a quebra ritual, esse *turning point* completou seu rito de passagem, tornando-se o ápice da transposição do seu limiar. Transpor esse limite foi para o sujeito Waldomiro um fato novo. O rito de passagem caracterizou-se pela gênese de um “novo homem”, com uma nova visão de mundo e cuja vida se reveste de um novo valor. No “lugar” anterior ficou a incredulidade, o velho homem, a falta de fé, os conceitos antigos. No limiar, estava o processo que significou sua aculturação, para encontrar, endoculturando-se, uma nova visão de mundo e um novo “ethos”. Mas esse “lugar”, não o espacial, mas o da significação da conversão, ficou vivo em sua memória, por ser o lugar de encontro com o sobrenatural. Não é no espaço da casa edificada por tijolos, mas alicerçada em estruturas de significação simbólica. A construção de sua realidade, a partir daí, será sempre recorrente.

Movido pela necessidade de resolver dificuldades diante de: sofrimentos; doenças e morte; solidão ou tristezas, o artista procurou o Outro (divino), alheio a ele próprio. Estava descortinado, no rito de passagem, esse novo mundo que ele afirma ter conhecido. Waldomiro de Deus conta que pediu ajuda, um sinal de Jesus Cristo. O signo veio em forma de luz, numa hierofania luminosa. Vindo de fora, consubstancia-se com o sujeito numa união mística, entre o interior e o exterior, expandindo-se a partir dessa interação. Clamando pelo sinal divino, em nome de Jesus, Waldomiro crê que a resposta vem por meio da luz. Através do brilho, da luminosidade, o Outro (divino) entra em seu ser. Intensifica-se o Cristianismo quando invade o coração humano, agraciando-lhe com a força e o vigor que posteriormente

se expandirão, exteriorizando-se em comunicação com o outro (humano). Para o Cristianismo, Deus passa a habitar o centro do indivíduo convertido, do lado de fora está o outro (humano). Ao sujeito, habitado, iluminado, cabe a responsabilidade comunicativa de transferência desse novo valor.

A história vista na obra de Waldomiro vez por outra remonta a um tempo longínquo. Porém, a maioria de seus quadros resgata a história vivida recentemente, que se solidificará, contudo, somente através do retorno a um passado mais distante, cujas explicações estão pautadas em uma gênese bíblica ou na figura central do Cristianismo (Jesus). O artista parece querer que Cristo perpassasse historicamente o tempo. Essa “viagem” benéfica tem seu contraponto, segundo o pensamento do artista, na atuação maléfica de um archi-inimigo, que afeta, de igual forma, a vida do ser humano. A consciência pretérita, na obra de Waldomiro de Deus, reconstitui dois momentos do passado: o longínquo e o imediato. Essa orientação do passado é um componente irreduzível de determinadas produções de sentido, ou seja, o encaixe do contemporâneo, ao passado distante de Jesus Cristo, serve para outorgar uma legitimidade atual da produtora de sentido religiosa e artística. A arte "Naif", por sua vez, produz um atestado de contemporaneidade e de sedimentação histórica, mesclando tradição e inovação em uma única visão de mundo.

Esse inter-relacionar de passados, através da arte, é o desejo de não deixar morrer o sentido construtor e estruturador de determinadas culturas, realizando “estruturas estruturadas e estruturantes”. A consciência do passado e a forma de construção sócio-cultural, a partir da inter-relação de momentos longínquos e próximos, dentro da linha do tempo, estão presentes na obra de Waldomiro de Deus.

A memória constrói o presente e revela a identidade de grupos (religiosos), cujo passado é uma “costura” do remoto com recente ou o contemporâneo.

A “reinvenção da tradição” (Hobsbawm, 1997) em sua obra tenta relacionar novamente a arte com o sagrado. Essa busca de reintegração produz uma didática, cujo objetivo é levar ao homem o conhecimento sacro, além de inferir sobre o humano universal e sobre valores culturais específicos de determinada religião.

De volta a Bolonha, ficou hospedado na casa de uma condessa. Porém, não suportando tanto luxo, deixou a anfitriã. Encontrou um vigilante que o acolheu em seu local de trabalho: “Um asilo de loucos”.

“Pintei muito por lá. Quis conhecê-los melhor e eles viram, pela minha arte, um mundo diferente. Aprendi que os loucos podem ser as pessoas mais tranqüilas do mundo. Tentei ensinar a pintura a eles, mas não consegui. No entanto, aprenderam a acreditar em Deus...”
(D’Ambrósio, 1999: 59).

Nesse asilo conhece Elisabeta Monti, com quem vive uma paixão intensa. Viaja por toda a Itália. Já convertido, sente as primeiras mudanças de conduta em sua vida. Ora a Deus, buscando orientação sobre o relacionamento com Elisabeta: *“Pedi uma direção. Se fosse vontade Dele, ela viria ao Brasil para ficar comigo. Caso contrário, não seria com aquela moça italiana que eu devia casar”*. Ela não aceita vir para o Brasil.

Waldomiro de Deus, convertido, retorna ao Brasil. Era um pintor reconhecido e estabelecido financeiramente. Conhece Lourdes com quem se casa. Enfrenta o preconceito da sogra, por ser negro, e o da própria família, por ser a noiva pobre. A certeza de que ela deveria ser sua esposa adveio de um sonho, durante o qual recebeu de Deus a resposta a um pedido pela indicação do *“melhor caminho”*

(D'Ambrósio, 1999:62). Waldomiro tinha 31 anos, ela 16 e, a princípio, não aceitou o seu pedido:

“Tive um sonho com a minha esposa, Maria de Lourdes da Hora. Vi a cabeça dela rindo para mim em cima de um pé de abacate” (...) “O mais interessante é que, às 10 horas da manhã, após o sonho, Lourdes bateu à porta da minha casa, pedindo para eu arrumar gelo para ela. Disse que arrumaria sim; mas, antes, peguei uma tela em branco e escrevi ‘Você quer casar comigo?’ e virei para ela. Como era de se esperar, surpresa, Lourdes saiu correndo e me xingou todo.”

“Falei com Deus e disse que aquela situação fora idéia Dele. Se Ele começara, tinha que dar um jeito. Não deu outra. Três dias depois, ela voltou e disse que aceitava casar comigo. Comecei a namorar e a pedi em casamento ao pai. Ele achou que eu fosse louco, mas argumentei que tudo era arranjo de Deus. Saímos então para comprar roupas novas e alianças. Ficamos noivos cinco dias após eu a ter pedido em casamento por meio de uma tela” (D'Ambrósio, 1999: 62,3).

Observe o leitor que a tela concentra a fala do artista, referindo, a partir desta, sua identidade. Waldomiro e a arte estão novamente juntos, para novas significações na vida. Por meio do pedido irreverente de casamento Waldomiro foi aceito por Lourdes. A cerimônia foi celebrada em 27 de Março de 1976, de forma nada tradicional⁴², na Igreja Batista de Vila Yara. A Igreja Católica recusou-se a realizar o matrimônio, em razão das polêmicas provocadas pelos quadros do noivo. Mesmo na Igreja Batista a cerimônia não transcorreu normalmente. O pastor não aceitou os paramentos: a noiva vestida de roxo com flores brancas; a dama de honra (a irmã do pintor, Waldeci) de branco; e o noivo de terno com capa rosa choque. Quem conduziu a cerimônia foi o ex-prefeito de Osasco, Francisco Rossi.

⁴² Ver D'Ambrósio, 1999: 63.

Casado, Waldomiro “se voltou mais para a espiritualidade, mas não deixou de manter a criatividade em suas telas” (D’Ambrósio,1999: 135). “O fato é que ele não pára de criar um só instante. Se vê alguma cena, seja onde for, já imagina como ficará num quadro”, lembra o psicólogo e colecionador Roberto Fernandes (D’Ambrósio, 1999: 65-6).

Após o casamento, alguns admiradores apresentaram uma preocupação com relação à influência da vida prática e das necessidades financeiras na criatividade do artista. Luyten: “de que o casamento poderia fluir interferências danosas no processo criativo dele”. O temor era que Waldomiro preterisse o processo exclusivamente criativo, em favor do volume de produção, como forma de atender às necessidades conjugais. Felizmente isso não aconteceu:

“Waldomiro se tornou visivelmente mais sensível. Em sua sempre irrequieta composição, começam a aparecer sinais exteriores da paz de espírito que ele próprio apreende em sua nova vida caseira. Surgem, por exemplo, prosaicos cachorrinhos⁴³. E a partir daí sua pintura navega com serenidade por fases cronológicas, ora episódicas, ora sentimentais. Mas sempre tendo a costurar composições recorrentes a um cromatismo cada vez mais firme, mais definido. Paradoxalmente, diga-se, para um discurso plástico pretendido primitivo” (Revista Cidade, 1987:11).

Em um convite, percebe-se a preocupação dos colecionadores do pintor:

“O casamento, no entanto, emprestou um novo significado para o artista, que sempre esteve em ascensão. Hoje, juntamente com a esposa e os filhos Rebecca, Amomm Herbrom e Edomm Hezrom (até então somente três dos seis filhos), Waldomiro de Deus consegue unir um misto de ambiente familiar com um atelier de intensa

⁴³ Ver D’Ambrósio, 1999:80.

movimentação. Seu trabalho não pára. Pode-se dizer que Waldomiro trabalha ‘full time’, que não se estará mentindo. Crianças na rua, compras em supermercado, roupas no varal: tudo o que é mais comum no dia-a-dia parte do acervo artístico do homem que já foi taxado de violador de coisas santas. Suas exposições, mesmo quando participa de coletivas — embora isso seja raro — atraem a atenção dos ‘experts’, graças à contínua evolução do artista. Sua última exposição em Brasília contou com a presença da linha de frente do governo. O próprio presidente João Figueiredo prestigiou o acontecimento. Waldomiro de Deus lembra com saudades dessa exposição e não deixa de exibir os álbuns de fotografias. Uma razão especial: o então Ministro da Justiça, Petrônio Portela, deixa sua festa de aniversário e vai ao saguão do Eron Hotel visitar a exposição de Waldomiro” (Giovani Palma, 1982).

O “encontro”, entre Waldomiro e Lourdes, gerou seis filhos, que foram registrados com nomes bíblicos: Amomm Herbrom, Edom Hezrom, Rebecca, os gêmeos Edemm Shalom e Naára Tov, e Sara Benaia de Deus Souza.

Até o ano de 1979 havia exposto cinqüenta e duas vezes no exterior. Nesse mesmo ano realiza o I Encontro de Arte no Atelier de Waldomiro de Deus.

Reafirmando a vida de Waldomiro de Deus como marcada por “encontros”, a arte manifestava a sensibilidade que o casamento lhe concedeu. Foi, todavia, o encontro com o divino, que passou a orientar sua existência. Essa orientação, associada ao posterior casamento, solidificou sua relação com o sagrado. A mudança radical provocou sensíveis alterações em sua arte e em sua visão de mundo. A aparente “luminosidade azul” figura em sua obra como elemento simbólico de suas visões.

O artista e sua esposa passam a viver uma vida dedicada a Deus, com inúmeras manifestações de “lutas e mistérios”. Muitas de suas lutas, no entanto, foram vividas em razão das dificuldades financeiras enfrentadas. Seus quadros eram vendidos para salvação de situações difíceis. “Eram organizadas festas loucas. Ele chamava de churrasco, mas oferecia feijão com arroz. Os convidados é que levavam a carne e as bebidas. Como era longe, ficávamos lá para dormir” (Luyten, apud D’Ambrósio,1999:81). D’Ambrósio (1999:71) afirma que “as histórias dos momentos difíceis são muitas, mas sempre marcadas por duas características: a obsessão pela venda dos quadros, de onde tira o sustento e a confiança em Deus”.

O casal admite que as dificuldades financeiras originaram-se da falta de preocupação com o futuro. Fazia grandes jantares para cem, cento e vinte e até cento e cinquenta pessoas. Reconhece: “Que a vida é cheia de surpresas e, quando não se pensa a longo prazo, a gente sofre um pouco” (D’Ambrósio,1999:84). Dizia o artista: *“Adoro dar banquetes, pois o dinheiro quando a gente morre, dentro do caixão de defunto, não vale nada”* (O Semanário da Região Oeste, 15/09/79).

Waldomiro e sua esposa viveram muitos episódios. Dentre eles destaco aquele em que foram convidados para ser testemunhas de casamento de um casal amigo, cedendo-lhe a casa para o evento. Ele contou-me o ocorrido:

“A casa estava cheia de gente. Esperamos então os dirigentes da igreja deles, a Congregação Cristã do Brasil. Finalmente chegaram. Chamados de cooperadores entraram todos duros, de terno e gravata, parecendo bonecos enfaixados, com a Bíblia na mão, achando-se os donos da verdade, do céu e da terra. Pareciam juízes da humanidade. Esses senhores olharam para a casa de Waldomiro e os quadros expostos pelas paredes e as pessoas presentes à cerimônia. Disseram que a água limpa não se mistura com a suja. Por isso não podiam

realizar o casamento. Deram as costas e foram embora. Não fizeram sequer uma oração para o casal que ficou arrasado. Eu também fiquei. Era uma falta de respeito e consideração. Afinal, a Bíblia ensina amar uns aos outros, mas eles não fizeram isso. Eram cheios de eu, arrogantes. Eles esquecem o que disse o apóstolo Paulo: 'Quero que os homens orem em todo lugar levantando suas mãos sem ira, sem contenda'." E critica: "Algumas religiões fazem uma espécie de lavagem cerebral, como se ditassem a única verdade que permite chegar ao céu. O problema é que, quando as pessoas abandonam essa religião, não sabem para onde ir, pois aprenderam que aquela crença é a única correta. Portanto, se saem de lá, acham que o problema é com eles" (...) "Não adianta se vestir bem e ter uma disciplina externa se o comportamento é podre por dentro. Quem faz exceção dos outros, dizendo que 'X ou Y' não pode entrar no céu, é que está cometendo pecado. A língua daqueles cooperadores é que era diabólica, pois prometia um reino mesquinho, só para eles."

Diante desse acontecimento, Waldomiro orou pedindo a Deus direção para responder-lhes acerca desse mal. O artista interpretou que seu pincel seria usado por Deus para "dar um recado" àquele povo. Então, pintou pessoas com igrejas enfiadas na cabeça e de suas bocas saiam línguas satânicas, que destruíam as outras igrejas. A obra⁴⁴ está no Museu de arte "Naif" de Lille, na França (D'Ambrósio 1999:94-5). Waldomiro sente-se legitimado para utilizar sua arte em defesa das vítimas das leviandades e abusos de poder, cometidos por lideranças, tanto religiosas, quanto políticas.

As motivações e disposições de Waldomiro de Deus na Arte e na Religião marcam seu antes e após conversão. Percebe-se que o artista se encontra no meio

⁴⁴ Esta obra não consta no nosso acervo de fotografias.

junto com sua arte. É através dela que ele se insere na sociedade. Mas aqui ele acrescenta um elemento como parte de sua nova criação: a oração. A oração como ação ritual, (re)canaliza a arte em conformidade com o sagrado. Torna-se uma interface entre o sagrado e o artístico. As ações rituais são meios simbólicos que (re)ligam os homens aos poderes sobrenaturais. Um dos ritos de maior expressão simbólica é a oração. A oração faz o homem religioso convergir ao seu ponto de passagem. Vê-se, pois, que o processo ritual é a chave para se compreender a construção da realidade na obra e na vida de Waldomiro. Isso se clarifica, ao notarmos que a utilização de alguns rituais, bem como sua frequência, estão relacionadas com dificuldades, crises e conflitos sociais.

As situações enfrentadas por Waldomiro apresentam alguns símbolos a favor do discurso pentecostal, que pede ao fiel uma irremediável conversão:

“Depois dessa conversão no convento de freiras, houve uma mudança, pois cada dia que eu ia lendo a Bíblia, pois a Bíblia é uma fonte de água cristalina. Ela é uma palavra de transformação na vida do homem, por isso quando Jesus disse: ‘Errais não conhecendo a minha palavra’, porque realmente ela transforma. Agora ela transforma quando o homem dá lugar para Deus operar dentro dele, para Deus resplandecer essa luz dentro dele 24 horas por dia. Nessa busca eu ia lendo a Palavra e ia analisando dentro de mim o que estava faltando e ia afastando por exemplo as loucuras que estava fazendo. Eu posso analisar bem que, no momento que tomamos contato com Deus a gente tem que moderar a vida da gente, tem que lapidar essa vida. O que acontece é que você não pode ir de uma vez, você tem de ir moderando de pouco a pouco, se transformando, ver o que está errado, naquilo que você fazia para não fazer mais, porque certas coisas que a gente faz na vida trazem uma porção de carga negativa para o nosso corpo. A carga negativa que está no corpo humano é consequência daquilo que ele pratica. Nessa transformação eu passei

a evitar essas coisas e para falar num resumo total, tudo que na parte sexual, tudo o que eu poderia fazer naquela época eu não ligava. Eu estava no meio de tudo. Graças a Deus, essa transformação colocou assim como uma parede de vidro. Foi analisado, cortado, quando eu comecei a preencher espiritualmente, tomar essa posição de deixar a luz resplandecer dentro de mim e eu já começar a fazer uma pintura que às vezes até eu mostro nesse campo (erótico), mas eu já estou do lado de cá, e vejo à distancia pois eu coloco na tela, mas não vivo aquilo que pintei. ”

Sendo a conversão o ponto estratégico de sua trajetória de vida, o antes e o depois estarão relacionados aos extremos: negativo e positivo. O antes se refere ao caos; aos tempos “*non sense*”; aos atos sexuais; à vida sem sentido, como sendo o lado de lá. Por sua vez, o tempo após a conversão significará a ordem; a lapidação da vida; o corte das coisas maléficas; a vida com sentido (espiritual), o lado de cá. No meio se projeta o processo gradual da mudança; a transformação; a moderação; a transparência (o vidro). Waldomiro afirma estar do lado de cá, e que no passado estava no meio de tudo. Entretanto, ele afirma que se distancia para ver e colocar na tela aquelas coisas que já não mais pratica, como, por exemplo, o erotismo. Então, qual o porquê de retomá-los através da arte? É porque a arte situa-se no “meio livre” e em possibilidade de avanço sensível, que Waldomiro não deseja perder.

Esse rito de passagem em Waldomiro ficou silenciado por alguns anos. Mas já se podia ver a sua marca nas pinturas. Ela era percebida a partir de uma nova experiência na vida do casal. Por volta de 1981, Waldomiro e esposa sentem a necessidade de se dedicar a Deus. Buscam uma igreja evangélica. Era um período de grande efervescência religiosa nacional, visto como um divisor de águas do século XX, no cenário religioso brasileiro. Essa exacerbação religiosa irá tornar-se, nos anos 90, um marco sócio-cultural no Brasil do final de milênio. Waldomiro e

Lourdes estão inseridos dentro desse recorte da memória religiosa nacional. Ambos, na busca de sentido religioso e de se dedicar a Deus, afirmam ter recebido o dom de libertação e da cura, por meio do Espírito Santo:

“Eu me lembro que eu fui uma vez numa igreja de um senhor de cor” (...) “Eu já estava me dedicando a Deus, comecei a procurar as igrejas e nessa igreja eu fui com a Lourdes. Nunca esqueço. Foi em Osasco e eu tinha chegado de Israel e ali fazia pouco tempo de casado. A igreja chamava-se Templo do Espírito Santo. Fomos nessa igreja e a vigília ficou até tarde da noite. Eu me lembro que quando deu umas 22:30 a 23:00 nós estávamos ali meditando e orando naquele fervor. As pessoas orando naquele momento. Eu vi aquela luz que vinha do céu e clareou sobre a minha cabeça. Naquele momento, eu vi dois anjos, como se estivessem nadando no céu. Com as mãozinhas assim voando e tinha um pauzinho na mão com a cabecinha assim como se fosse aquele negócio que as mulheres usam para fazer renda; bico de renda. Cada um dos anjos tinha um negócio daquele de prata na mão. Eu estava orando e a Lourdes estava do meu lado. Vi que a luz havia tomado a Lourdes também. Os dois anjos que pareciam estar nadando naquele céu azul infinito, um veio do meu lado e o outro foi para o lado da Lourdes. Quando chegou bem junto de nós, chegou na nossa cabeça e nos tocou. Eu sei dizer que não vi mais nada. Eu caí e desmaiei na igreja. A Lourdes não sei se foi arrebatada. Essa coisa de arrebatamento eu não sei. Na hora que eu voltei ela disse: ‘Waldo você não sabe o que aconteceu comigo. Veio um anjinho com um negócio na mão e tocou-me’. Na hora que se separaram um veio até mim e outro chegou nela. Não foi só eu; foram outros mistérios que aconteceram. O toque do Espírito Santo foi muito misterioso. Eu passei muitas coisas boas.”



Fig. 7 “Anjo Forte”, Acrílica sobre tela, 100x100, 1988 ⁴⁵.

Essas narrativas mostram a conformidade com o discurso pentecostal. A necessidade da cura da alma e da descida do Espírito Santo. Lembro-me do que já foi mencionado por Mendonça, no primeiro capítulo, acerca da cura de alma com os objetivos de: apresentar, no tempo presente, um futuro sem sofrimento; reestruturar uma ordem ameaçada; e propiciar misericórdia a pessoas particulares. Tal cura da alma é obtida por meio da oração, com imposição de mãos, por pessoas que receberam os dons do Espírito Santo (Mendonça, 1992:50-58).

Segundo a metalinguagem cristã, na tradição bíblica a identidade divina situa-se fora do homem e deve ser trazida para o centro da existência humana. Surge daí a necessidade de invocá-la. Para o Cristianismo, a possessão de espíritos é algo que deve ser refutada. O homem é “casa” de Deus, o lugar sagrado do divino. Nesse lugar não é permitida a habitação de outras “entidades”, além da pessoa divina. Essa pessoa divina traduz a crença dos místicos: uma unidade do divino no homem.

⁴⁵ Foto cedida pelo artista. Ver também em D' Ambrósio, 1999: 159.

Deus é totalmente o Outro, e Jesus Cristo deve ser invocado para “morar no interior do homem”. Isso é acessível à experiência humana, baseada na fé que vai além dos limites da morte. Se verificarmos na Bíblia, no texto de Apocalipse veremos: “Eis que estou à porta e bato, se alguém ouvir a minha voz e abrir a porta, entrarei em sua casa e cearei com ele e ele comigo” (Ap. 3:20). A passagem explica a concentração do pensamento do cristianismo no fato de que o homem é casa e lugar de moradia divina, e que o divino está do lado de fora, e deve ser aberta a porta de entrada.

A presença do sagrado no interior do indivíduo é a forma de libertar-se e de “estar no cuidado”. Para isso é necessário o homem situar-se no âmbito sacro. É preciso ter uma “Nova Vida”, assumindo a missão de levá-la aos outros, como “oferta” de serviço e/ou gratidão. Essa motivação e disposição têm profunda ligação com as contingências que o sujeito vive. Tal consciência de “aceitação”, no sujeito religioso, leva-o a atitudes comportamentais em sintonia com a produtora de sentido, similar à forma de aproximação desse sagrado.

No que concerne ao nosso artista, o leitor pode notar que seu envolvimento religioso é a sua narrativa que se aproxima da metalingüística pentecostal. Ou seja, há um discurso que promove o intercâmbio da religiosidade com sua própria vida, tornando-a mais completa. Para o pentecostalismo, o sujeito é um ser “neutro”, receptor do bem ou do mal. Essa metalinguagem pentecostal difere das versões tradicionais do protestantismo.

Nas vertentes tradicionais, a soberania divina acompanha a responsabilidade humana em suas escolhas e atitudes. Para o discurso pentecostal, o sujeito é neutro e não responsável pelas suas opções. Ele está no meio e encontra-se suscetível de aceitar as imposições de um lado ou de outro, conforme a dedicação feita. Nos atos

errados, o responsável por todas as induções feitas ao sujeito é o diabo. Mas para o humano que recebeu a luz divina, há uma transformação que o capacita a servir a Deus e a relacionar-se com os homens, conduzindo-os para a fé.

Percebe-se que a eficácia simbólica do discurso pentecostal é apresentada no processo estruturante do discurso de Waldomiro de Deus. Tal natureza legitima os seus quadros, que intercedem dentro desse processo estruturador e estruturado do pentecostalismo, buscando transmitir um recado para o outro humano com vistas à sua conversão, procurando mostrar ainda os atos dos que pertencem ao “lado de lá”.

Nessa liminaridade é que o homem fora do “mundo” e em rumo ao “sagrado”, projeta-se através do seu discurso. O divino encontrando-se no humano e na família, fundidos em uma só pessoa. O outro humano é beneficiado com essa interação. O opositor a este lado torna-se o outro, a saber, o diabo, que assume a própria responsabilidade maléfica.

Retornando ao discurso de Waldomiro, a leitura da Bíblia torna-se atividade intrínseca de endoculturação religiosa. Os erros na vida advêm do não compromisso com sua leitura e do não conhecimento do seu ensino. O homem deve analisar seu procedimento e dar “lugar para Deus operar”. Enquanto isso, vai moderando seus comportamentos. Aqui, entra a eficácia do discurso pentecostal em razão do forte apego aos usos e costumes e ao caráter moral presente em sua meta-narrativa. Parece, no ver do artista, que até mesmo a mudança deve ser gradativa e não ruptura brusca. Indícios há que seu medo do fanatismo conta muito diante de seu envolvimento com o sagrado. É no corpo o alojar do mal, como sendo o elemento “carne” na teologia cristã. Esse lugar de concentração de “cargas negativas” parece

estar alheio à vontade humana, naquilo que se pratica ou deixa de se praticar. E tudo que se manifesta na área sexual, por exemplo, torna-se alvo das assertivas do mal.

A conversão de Waldomiro o separa do outro lado por uma “parede de vidro”, através da qual ele pode olhar e ver. Se antes ele estava no meio, agora rompe a barreira e passa “para o lado de cá”. Esse lado é o lugar de sua memória e o lugar de sua construção. Entretanto, parece que a arte, através da pintura, retorna àquele lado, pois só ela tem o trânsito intocável da “liberdade”. Ou seja, somente ela não se projeta sobre tabus. Assim ele pode dizer que vê as coisas à distância, pintando-as, muito embora não viva mais o que retrata. Ele refuta o erotismo, mas acaba por reafirmá-lo; posiciona-se como neutro, colocando sobre a arte a responsabilidade de ser o “abra olhos e ouvidos” do ser humano.

Sua conversão tem, em sentido amplo, um envolvimento profundo com o sagrado e acaba por ser um retorno à sua origem popular. Da necessidade de encontrar a ordem significativa em seu interior, o pintor apresenta em suas telas a vivência religiosa e a forma pela qual ela se expressa, através de um imaginário rico, místico e preconizador da justiça que deseja encontrar futuramente. A característica do Cristianismo popular pentecostal, que não crê que os homens sejam capazes de exercer justiça por si próprios, se não forem capacitados pelo Espírito Santo e levarem uma vida equilibrada, liberta das forças do “mal”, torna-se um dos grandes temas de sua pintura.

Orando em favor da cura, pensa que pode cooperar na defesa do homem e, não contente com isso, deixa registrado em forma de arte, para que o espectador tome conhecimento. Esse é o valor escolhido que lhe confere uma visão específica

de mundo: Arte e Religião como formas de ordenar o caos dentro do repertório cultural do artista.

A experiência da segunda bênção acrescida à conversão é característica do grupo pentecostal. Nela recebe-se a “virtude do Espírito” e o crente sente-se legitimado a agir segundo os dons recebidos. Em sua arte, desde a conversão até os anos de 1981 a 1983, período considerado processual de sua dedicação a Deus, Waldomiro apresentou obras cuja temática era um relato do mal. Criticou as religiões e apresentou a simbologia do mal, mostrando o que ele chama de forças negativas, como elemento didático. Ele chama essa fase de “Fase do diabo”, cujo interesse será o de mostrar as forças negativas e suas atuações entre os homens⁴⁶. O artista afirma que: *“É difícil entender as coisas espirituais para quem não lida com esse universo”* (D’Ambrósio, 1999:152).

Observe o leitor aquilo que é síntese do pensamento do artista: o antes, como já foi dito, está para o negativo, assim como o depois está para o positivo. É o “meio”, o lugar da transformação e o lugar do cristão. No entanto, essa transformação é sentida através da “segunda bênção” que se projeta além do sujeito crente, pelo poder dos dons recebidos. Logo, o meio está para o seu Cristo, assim como a fé está para o recebimento do Espírito. Aliadas à arte, à família, ao próprio indivíduo, projetam-se, fé e bênção, a favor do outro humano e contra o outro satânico.

⁴⁶ Ver D’Ambrósio, 1999: 150-156, das experiências de Waldomiro contra as forças negativas.

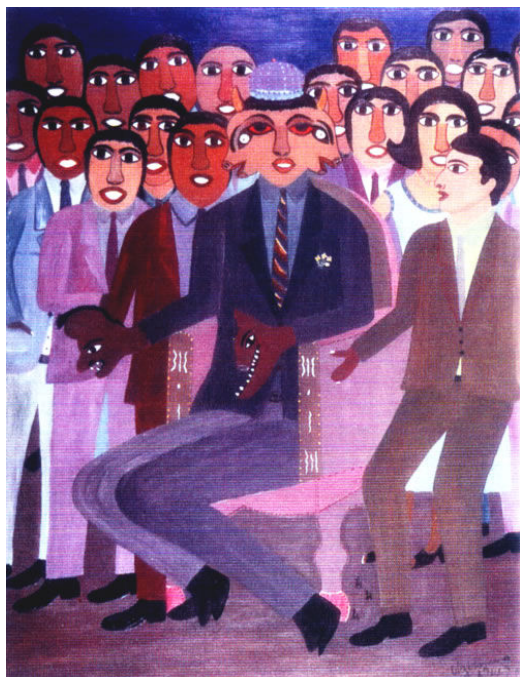


Fig. 8 "Lúcio Fer- Rei deste Planeta", Acrílico sobre tela, 75x102, 1982 ⁴⁷

Observe o gráfico:

	Negativo Antes	Neutro Meio	Positivo Depois
Israel		Conversão Arte – Religião – Liminaridade suspensa Waldomiro De Deus Oração	
	Treva Fraco e sem Confiança ▼	Fé	Luz Forte e poderoso
36 Anos	Maligno Solteiro	Crete Lourdes / Tela/ Casamento	Divino Família
	Rico Injustiça ▼	Sem Acepção Espera	Pobre (Simples) Justiça
1981	Satanás ▼	Espírito Santo	Família - Deus
	Abaixo	Transformação	Alto

⁴⁷ Ver D'Ambrósio, 1999: 144, fig.42. Lúcio Fer – Rei deste planeta, 75X102 Acrílico sobre tela, 1982.

Ainda pode-se perceber que os espaços são importantes à imaginação e à memória do artista. Os sonhos da cidade grande para os nordestinos são um exemplo de memória nacional; Israel para os cristãos é parte da memória simbólica de um grupo religioso; a libertação para o crente é outro lugar de transferência; a descida do Espírito Santo é lugar da capacitação e recebimento de fé; a salvação e o céu são outros lugares projetivos para o futuro. O lugar da memória coletiva é o do conteúdo dessa mesma memória e, no campo religioso, esse espaço é simbólico. Halbwachs (1990:157) afirma: “A religião se expressa portanto sob formas simbólicas que se desenrolam e se aproximam no espaço: é sob essa condição que asseguramos que ela sobreviva”.

Outros lugares são marcos definidos para Waldomiro, como a praça da Sé, o asilo de loucos, as ricas casas, o convento e Israel. Entretanto, não são os lugares enquanto naturalizados, mas as crenças neles estabelecidas: a conversão; os anjos; os demônios; a irmandade; a palavra profética; os dons e o homem interior e a sociedade; a igreja, que funciona como imagem espacial, na qual reúnem-se as mentalidades, as consciências e as intersubjetividades.

A referência para a memória, em suas pinturas, situa-se nos quadros sociais. A relação indivíduo-sociedade estabelece uma reconstrução que é comum ao próprio indivíduo e aos outros, de uma mesma sociedade, para que seja reconhecida e reconstruída a memória (Halbwachs, 1990:34).

A pintura de Waldomiro de Deus reconstrói e reconhece a memória exatamente por encontrar-se estabelecida no plano social. O espectador, Waldomiro não quer deixá-lo “repousar” num sono imemorial, mas quer lembrá-lo, cada vez mais, da possibilidade diferenciada de vida que ele próprio experimentou.

As memórias de Waldomiro e Lourdes apresentam similaridades significativas de conteúdo, permitindo ser compartilhadas dentro do grupo familiar. Em sua arte, Waldomiro pinta acontecimentos vividos. O que ele faz é uma transposição local, ou seja, uma transferência das imagens da memória para imagens pictóricas. Daí a relevância de ser sua obra artística fonte de pesquisa histórica da religiosidade popular brasileira.

Waldomiro defende a fé como a localidade de sua relação com o sagrado. Por isso, vez por outra suas lembranças voltam-se a um monte ou uma mata. Essa rememoração do artista, novamente no tempo e no espaço é transferida para outro espaço: A pintura — ela é o local em que Waldomiro sacraliza sua memória e, conforme sustenta, abaixo de Deus, é a única capaz de reter a história.

O artista, tal qual um tabelião, une a memória das relações espaciais. Sua obra retém significados, valores, idéias e abstrações e apresenta comportamentos que demarcam um espaço das relações entre o espectador e o artista, tornando-se uma fonte documental.

Os lugares da memória que se fixaram em Waldomiro de Deus são simbólicos. Os valores mnemônicos expressam sua identidade com desejo de libertar o espectador de suas amarras frente às questões do sofrimento humano. Daí ele crer que sua pintura é profética, mostrando ao homem o caminho para pensar e agir.

3.3.3. MEMÓRIA DO TEMPO ENTRE GOIÂNIA E SÃO PAULO

No entanto, o constante desejo de mudanças parecia não ter terminado. Waldomiro retorna ao meio caracterizado nas mudanças e resolve conhecer outras terras através de sua arte. Ele procura novos lugares para projetá-la:

“Eu tinha uma exposição marcada em Goiânia, em 1990. Vim para essa exposição e retornei em dezembro para passar as férias. Um senhoras foram orar, a irmã Daura e a irmã Olinda e uma dessas senhoras ao orar disse para nós: ‘Prepara tuas malas que vocês vão mudar de terra e conhecer um povo diferente’. Mas a gente não sabia de nada e começamos a orar. Deus sempre confirmando que nós íamos sair dali. Daí foi assim”:

“Nós viemos passar o Natal na Fazenda do Coronel Passos. Ali surgiram os primeiros traços de oração em Goiânia. Na fazenda eu saí andando na beira de um córrego de fora a fora. Tinha uma mata e um capinzal roçado. Quando voltamos eu falei: Coronel o Sr. gosta de rezar? Ele disse: ‘Eu gosto’. Eu disse: Eu quero convidar o sr. para a gente vir rezar a noite aqui neste lugar. Então ali nós fomos orar naquele lugar. Foi eu, a Lourdes, os meninos, o Coronel, o Dr. Paulinho Passos. Ali começou um certo mistério. Quando nós começamos a orar dali a pouco aquele lugar incendiou tudo de luz. A gente clamava o poder de Deus. A terra acendeu toda” (...) “Aquela luz parecia um pedaço de estrela que tinha caído ali. A gente pegava as folhas acesas. Foi quando falamos de ficar em Goiânia. Os meninos diziam também que não queriam voltar para São Paulo. Eu fui neste lugar com o Coronel pedir uma resposta a Deus para ver se era da vontade de Deus ficarmos aqui. Eu disse: Deus se é da tua vontade que eu venha aqui para Goiânia com a família, que essa árvore que está aqui do lado, acenda de um metro para baixo e que acenda toda. Ali fui orando, orando e daí a pouco de um metro para baixo acendeu toda a árvore.” —‘Era um brilho prateado’ afirma Lourdes. Waldomiro descreve como se fosse um pedaço de estrela que acendeu aquela luz. “Uma luz clara que piscava naquela escuridão”.



Fig. 9 "Oração no mato", acrílico sobre tela, 60x60, 1992⁴⁸

Fig. 10 Reunião de Oração no monte em Goiânia – GO.⁴⁹

Esses espaços passaram a ter profundo significado para o grupo, que iniciava nos montes seus rituais de oração. Era o chamado “Monte do foguinho”, em Goiânia. Vividos por Jesus, os montes eram lugares de oração, reportam também ao tempo de Moisés e à fala divina na narrativa bíblica. Aqueles tempos memoráveis são novamente vividos por Waldomiro de Deus, pois são cheios de significados para sua cultura.

Os artistas e os religiosos são mestres em converter o velho em novo. O caráter didático-comunicador do divino, expresso na arte, nos tempos da Idade Média, é novamente valorizado por Waldomiro de Deus, artista numa ótica contemporânea. O mesmo acontece com a religiosidade contemporânea, na qual os elementos do Cristianismo primitivo retornam à atualidade. A autoridade de expulsão de demônios; as curas; as manifestações espetaculares; os ritos, são impressos na

⁴⁸ Ver D’Ambrósio, 1999: 131.

⁴⁹ Foto cedida pelo artista

cultura protestante popular sob uma (re)invenção tradicional do Cristianismo primitivo, consubstanciando-o em assuntos presentes, tais como: gêneros, etnias, ecologia e críticas sociais.

Nesse compromisso entre a Arte e a Religião, Waldomiro narra outros episódios vividos: recebeu o convite de uns líderes para fundar uma igreja. Eles reconheciam nele o caráter carismático. Waldomiro levava pessoas ao monte e muitas coisas sobrenaturais aconteciam por lá. Sua casa também se tornou lugar onde muitos se reuniam para orar. Diante desses fatos, propuseram-no fundar uma igreja. Ele não aceitou. Em represália, um dos líderes que haviam-no procurado, pisoteou uma de suas telas, dizendo diante das outras pessoas que na obra de Waldomiro havia demônios. Mas, a partir da consciência de saber que seu negócio era a pintura, sai de Goiânia e retorna para Osasco. Hoje, mantém duas residências e ateliês, em Osasco e Goiânia.



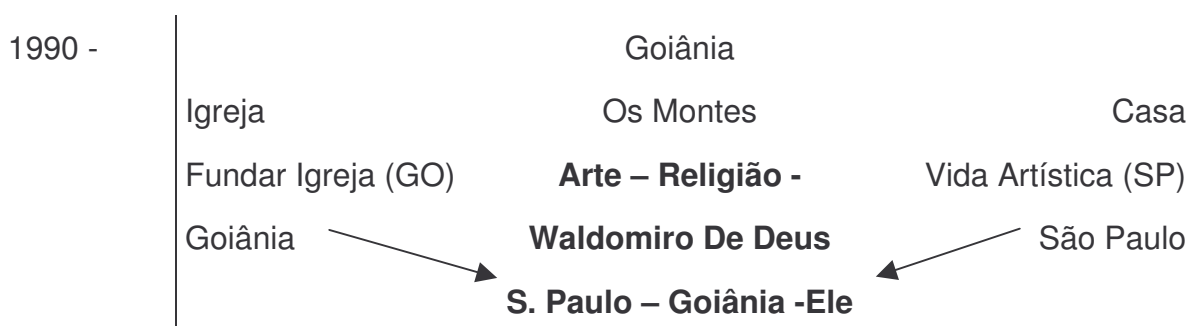
Reunião de Oração na residência do artista em Goiânia.⁵⁰

⁵⁰ Foto cedida pelo artista

Ainda que pudesse ter carisma e talento para abrir uma igreja, ele discursa sobre a sua real tendência religiosa e artística:

“Minha igreja se concretiza graças às minhas figuras, cores e pinceladas fortes, bastante significativas. Minhas imagens são minha mensagem. É preciso entendê-las. É nelas que digo aos meus adeptos, ao povo, que é necessário ser cada vez mais humano e maravilhoso. Estudo a Bíblia, mas não tenho igreja. Tenho um padre católico amigo e faço sermão, se me dão oportunidade, na Igreja Evangélica. Acho que a religião não faz o homem. O que faz o homem é a fé que ele tem dentro dele” (D’Ambrósio:1999:112).

Na dedicação a Deus e vivendo entre Goiânia e São Paulo, Waldomiro necessitou estabelecer o que é Arte, o que é Religião e o que é sustento financeiro em sua vida. Nas conclusões sobre cada uma das partes que caracterizavam sua existência, observou a necessidade de distanciar-se delas para ajudar a resolver problemas do povo brasileiro através da crítica: social, ao poder político e religioso. Sua obra volta a ter “rebeldia”. Antes, a crítica social que desenvolvia era motivo de sua ação artística. O tema era religioso, mas o conteúdo era a modernização da imagem. Atualmente, o motivo é o homem e suas relações. O tema/mensagem continua a ser o religioso, mas o conteúdo é que é crítico-social. As mudanças operadas valeram-se da significação que a arte passou a ter. No entanto, ele era um “Naif” e não poderia deixar de ser. Veja o gráfico:



Então, a partir da conversão que teve, em sentido amplo, um envolvimento profundo com o sagrado acabou por ser um retorno à sua origem popular. Com a necessidade de encontrar uma ordem significativa em seu interior, o pintor apresentou e apresenta, em suas telas, a vivência religiosa e a forma pela qual se expressa através de um imaginário místico. Com a característica similar do discurso religioso, do Cristianismo popular pentecostal, a dicotomia bem X mal torna-se um dos grandes temas de sua pintura, em relação à grande moldura do pentecostalismo.

Se os anos 60 pautaram-se por um comportamento “non sense”, a vida de Waldomiro de Deus possui hoje novas leituras. As imagens da religião no período dos anos 60 marcam um certo tom de brincadeira, ironia e irreverência modernizadora e narrativa. A arte era uma nova possibilidade de vida. Havia, na obra de Waldomiro, um “viés apocalíptico” (D’Ambrósio,1999:55). Mário Schemberg no final daquela década afirmou:

“Ele tem um interesse excepcional pelo sobrenatural, que constitui um dos temas mais freqüentes de seus quadros. Como a maioria dos primitivistas brasileiros, ele é profundamente religioso. Possui um temperamento profético, pouco contemplativo. Combina, de forma curiosa, escatologia apocalíptica com o interesse pelas viagens interplanetárias” (Apud, D’Ambrósio, 1999:56).

Já os anos 70 ficaram marcados como o período de viagens e exposições nacionais e internacionais. Em uma de suas viagens aconteceu o encontro com o Sagrado. O período que se seguiu foi de forte efervescência religiosa. Sua forma artística tornou-se comunicativa de uma fé alicerçada nos moldes cristãos.

Dos anos 80 em diante, após a dedicação a Deus, dele e de sua família, seu olhar se distancia e vê a arte como crítica social, permanecendo sempre ligado aos recorrentes símbolos de religiosidade, para complementar tal crítica. Esse forte acento crítico fixa-se sobre: os homens, os poderes político e religioso. Até esse momento sua religiosidade era uma inferência cultural, uma narrativa. A partir daí, tornou-se crítica das relações sociais, cuja detenção de poder opera-se pelas forças contrárias nos homens.

Nessa década, retratou temas: em defesa das campanhas das “Diretas Já” e pela abertura política em 1984; e sobre os primórdios da globalização. A partir de 1985 passou a dar conotações políticas a suas obras: *“A gente não quer se envolver com a política, mas não dá para ser alienado. É preciso gritar”* (Alphaville, sd., 1988). “Nos anos 80, Waldomiro pensava mais sobre as relações entre o homem e o poder do que nos loucos e alegres anos 60”, afirma D’Ambrósio (1999:73). O crítico Luyten comenta:

“Nos últimos anos, o que mais tem evoluído em Waldomiro de Deus é a beleza das cores de suas obras. Há um verdadeiro processo de extração de luzes e brilhos que não eram notados antes. E esse brilho foi essa transformação espiritual desenvolvida por ele” (Luyten, Informativo do 2º encontro de Arte de Osasco, Jul/93).

Abre a década de 90 transferindo seu domicílio para Goiânia. Retorna posteriormente para Osasco e passa a ter os dois espaços como lugares de: moradia, atelier e memórias. Em Goiânia, sua esposa encontra-se com a pintura. Companheira também na arte, Lourdes de Deus irá percorrer seu caminho junto ao Mestre. Lourdes pinta suas festas folclóricas do interior brasileiro. Já para Waldomiro, a preocupação artística gira em torno de: folclore baiano; crítica social; religião; mundo aquático; preocupação política; e planetas. “Nos caminhos do

Universo” foi um tema com forte presença de anjos numa visão espacial. Nessa década o artista tentou a política, filiando-se ao Partido Popular Socialista (PPS). Porém, a experiência não o agradou e foi abandonada.

Ainda nos anos 90, Waldomiro, além das exposições⁵¹ que realizou, organizou na cidade de Osasco Encontros de Arte junto à sociedade paulista,⁵² com o propósito de incentivar as artes plásticas. Organiza a exposição “Mulheres nas Artes”⁵³, apresentando a leveza e a maneira sensível da estética feminina. Participou, ao lado de vinte e oito artistas de expressão internacional, da Campanha Contato de Sensibilização em favor de quem tem Aids⁵⁴ com o quadro “E amarás o teu próximo como a ti mesmo”, 1995, representado em outdoor. Waldomiro tem feito, anualmente, várias exposições.⁵⁵ Em Osasco está nos jornais quase que semanalmente.

Em 1997, expõe com a família – “Arte Primitiva em família”⁵⁶ em Goiânia. Em 1999 é publicada sua primeira biografia “Pincéis de Deus”, de Oscar D’ Ambrósio. Nos anos de 2000 e 2001, realiza diversas exposições e é homenageado no Salão de Piracicaba. Sua esposa Lourdes de Deus recebe o prêmio de pintura neste mesmo salão. Em plena atividade, Waldomiro de Deus faz sua crítica social com base na religião. D’Ambrósio diz que: “ Para Waldomiro, a arte é o seu vínculo com o divino”(…) “Pintar e interceder a Deus são duas atividades às quais Waldomiro dedica hoje sua vida” (D’ Ambrósio, 1999,133). Waldomiro diz: “*Agradeço a Deus*

⁵¹ Ver o Grande Osasco, 2 a 8/7/95.

⁵² idem.

⁵³ Ver O Grande Osasco, 2 a 8/7/95.

⁵⁴ Ver Jornal da Tarde – SP, 15/5/95.

⁵⁵ Ver curriculum vitae, anexo.

⁵⁶ Ver o Popular (Goiânia-GO), 29/Jul/97

pelo dom que ele me deu de transmitir meus pensamentos e aquilo que Ele quer na minha vida por meio da pintura”.



Fig. 12 “Acampamento Sem Terra”, Acrílica sobre tela, 90x60cm, 1998.⁵⁷

Atualmente, Waldomiro utiliza a história humana como motivo para seu produzir artístico. Acredita que suas pinturas da década de 70/80 são profecias do que está acontecendo hoje na sociedade: a violência e os seqüestros. Crê que sua arte é prenúncio de um novo tempo. Mas, “tudo a pintar”, continua sendo a pretensão do artista. Percorre figuras angelicais; satânicas; sociais e políticas; e o cotidiano dos homens, com a mesma liberdade. Waldomiro de Deus atesta, em seus quadros, sua identidade, bem como a identidade “Naif” nacional, através da luta contra as anomias existenciais, consolidando-se como o maior artista (vivo) “Naif” brasileiro. Sua arte e religião se completam no cenário mnemônico da cultura brasileira:

“Eu crio dentro da minha simplicidade tendo como tema os fatos do cotidiano relacionados com a religião, a mística e a própria existência

⁵⁷ Esta figura foi retirada do catálogo da Exposição na Fundação Jaime Câmara, Goiânia-GO, 2001.

de Deus e não me preocupo em dar uma etiqueta a isso; cada um chame como preferir, arte primitivista, popular, folclore ou qualquer nome” (Folha da Tarde, SP, 10/09/79).

Waldomiro pretende que sua “memória de” fatos vividos desde o contexto infantil à fase adulta (suas lutas e vitórias apresentadas na relação com o sagrado e com a obra artística), seja uma “memória para” (Woortman, 1998) a construção de uma sociedade e de uma cultura nacional, bem como “modelo de” e “modelo para” (Geertz,1987:107) a sociedade. As categorias analisadas à luz da memória, apresentam o homem nas tramas da vida coletiva. Nesta pesquisa de campo, baseada nos pilares da antropologia, busquei uma interpretação cultural das formas simbólicas citadas, explicitando a visão de mundo e a identidade do grupo no qual o artista se insere. Waldomiro simboliza ações e meios sociais e reporta significados únicos da cultura à qual pertence.

Como conteúdos de acontecimentos, tais situações passam a ter uma realidade plena de significado para o artista. A soma dos fatos vividos, ou seja, o tempo, segundo Halbwachs (1990: 118), repercute sobre sua vida pois, além de cristalizar acontecimentos, consubstancia imagens da memória que ele carrega consigo. A arte para ele tem o papel de colocar-se na brecha entre os pólos negativo e positivo e, a partir da sensibilidade, avançar rumo a uma libertação das *anomias* existenciais.

Em razão da consciência que possui dos acontecimentos vividos, dentro de um recorte coletivo nacional, é que sua obra e sua vida podem ser vistas como parte de uma “Memória Histórica” (Halbwachs, 1990:55). Por certo, outras memórias ele não inclui necessariamente, como aquelas que relata nos quadros do impeachment de Collor, a inflação, o FMI, ou o pacote econômico. Mas eterniza outras imagens da

memória nacional que, como cidadão, viveu e vive, rememorando-as através da arte, tanto para si mesmo, quanto para o espectador.

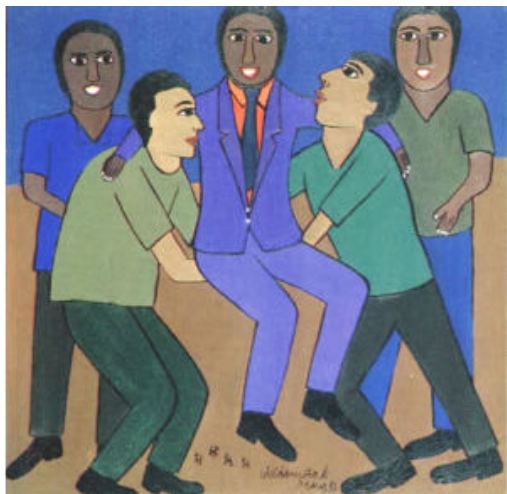


Fig. 13 “Sem memória”, Acrílica sobre tela, 60x60, 2001⁵⁸

O artista pretende que suas memórias, expressão de sua cultura, não sejam somente preservadas, mas, principalmente, não sejam olvidadas ou silenciadas. Ao adotar a memória como método, tive em mente que as reminiscências pessoais do artista, seu passado e seu presente, atestassem uma tradição oral, em sua religião e obra artística. A voz de Waldomiro está nas pinturas. Ela é o meio de seu discurso e de suas atitudes. Nela se vê a memória e a identidade. Daí sua afirmação de que é preciso interpretá-las.

A vida cotidiana do artista e sua atitude perante o sagrado e a arte, sintonizados dentro da esfera da memória nacional, a partir de sua história oral, posteriormente narrada na pintura, serviram como fonte documental de evidências. A Arte e a Religião são expressões da memória e tornam-se fontes cujo interesse se

⁵⁸ Figura retirada do catálogo da Exposição em São Paulo na Galeria Jacques Ardies, 2001.

firma na visão de mundo, nos valores, nas crenças, no comportamento social e estético.

As “reminiscências pessoais” (Burke,1992:172) de Waldomiro, ele as traz para a pintura. Esta assume o caráter de oralidade também. É uma pintura cuja expressão narrativa é livre e baseia-se na memória. A estrutura do pensamento do artista é vista a partir de suas obras, bem como de sua fala. Ele acrescenta, à comunicação pictórica, mensagens escritas contendo partes das sagradas escrituras. Ao fazer isso reforça a fala e a escrita. Novamente o caminho entre os pólos será a visualidade entre: fala – escrita e/ou oralidade – literalidade.

As imagens da memória de religiosidade incluem, tanto o brasileiro, quanto qualquer outro homem. O Cristianismo é uma religião que visa à universalidade e Waldomiro de Deus retrata esses elementos universais, que evocam memórias culturais. Há ainda elementos étnicos e de gênero, aos quais ele imprime um certo sabor ingênuo.

Os estados que perpassam sua existência (infância, juventude e vida adulta até o momento de conversão) tornam-se conscientes, levando-o a perceber a duração do tempo, do antes e do depois da conversão, que ele destaca como ponto crucial de sua vida, transformando-a em um “lugar” não físico, mas (des)naturalizado, que se torna elemento do sagrado na memória.

A partir desse corte, dessa conversão, estabelece para si mesmo uma consciência que não lhe pertence, mas ao sagrado. Sua memória vai além do passado, trazendo ao presente uma construção. Esse lugar da memória (a conversão), ele entrelaça com outros lugares por meio do símbolo da luz azul. É o lugar de passagem do antes para o depois e configura-se como sendo o seu

caminho do meio. Tal caminho entrecruza-se com a figura de Jesus, com a família, com a arte e com o seu próprio ser. Essa é a morada da memória de Waldomiro – o “meio”. Nele a luz se manifesta, legitimando a passagem para o futuro que o espera.

Portanto, o binômio tela-Arte corresponde a profeta-Religião. É a fusão de representações (sistemas) simbólicas imersas no contexto da cultura brasileira, que permite a Waldomiro de Deus a (re)construção permanente de sua identidade e memória.

Para ser ele mesmo (meio) Waldomiro busca o outro (negativo) do antes, que necessita ser transportado para o outro (positivo) do depois. Isso significa que o Outro de Waldomiro precisa sair do Diabo para se encontrar com Deus. Então, enquanto artista, e utilizando-se de suas telas, torna-se o profeta, ou seja, o meio dessa passagem com dimensão religiosa e social.

4. O “PROFETA DA PINTURA” ENTRE DEUS E O OUTRO

“É fundamental ter a sensibilidade para perceber que há mais do que as aparências mostram em minhas telas. É preciso interpretá-las” (Waldomiro, apud, D’Ambrósio, 1999).

“Talvez eu seja um profeta da pintura” (Waldomiro).

Fiz questão de compor, no capítulo anterior, uma etnografia da vida do artista privilegiando o método da memória, com foco centralizado na percepção do seu passado, pois foi por meio dessa apreensão que me interessei pela realidade criada.

A relação entre história, memória e silêncio⁵⁹, justifica a tentativa de inserir fontes novas no estudo mnemônico e histórico. Extraíndo, a partir da visualidade, os significados religiosos contidos na história, posso entender, como Ginzbourg (2001: 181), “por história, uma experiência vivida no passado e não um conhecimento distante dele”. Lembrando que “a memória” (...) “não é mais uma reminiscência que também implicaria um sentido de distância, mas uma atualização” em que, “qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes,

⁵⁹ Conforme capítulo segundo.

reforça um nexos com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele”. Então, a relação como o passado assume novas formas, pois “o poder que domina os sinais na nossa mente é a memória” (Ginzbourg, 2001: 179,181).

A memória embaralha os fatos. Mas ao recordar, o sujeito deixa ver a diferenciação de sua pessoa. Ainda que Waldomiro de Deus seja uma figura ímpar na arte brasileira, tenha pintado centenas de quadros e viajado quase o mundo todo, isso não diminui, ao contrário, acentua, a sua busca por uma identidade. Identidade essa que interpreto como sendo “do meio”. Assim, neste capítulo quero apresentar ao leitor características que me levaram a tal conclusão.

Tentarei mostrar a diferenciação de Waldomiro de Deus, na sua figuração enquanto “meio”. Ainda que o processo de selecionar os quadros da memória e o da criação artística embaralhem os fatos etnográficos referentes à vida do artista, pude classificar três momentos que me parecem importantes para ele: o antes, o meio e o depois. O período de liminaridade, do meio, foi aquele que parece ter sido marcante em seu processo pessoal de equilibrar a Arte com a Religião.

Foi no período do *non sense*, de *anomia* diante da vida, buscando a morte, que ele se encontrou com o sagrado, representado por um estado de liminaridade. A partir daí, isto é, da conversão, começa um período de maturidade, que confere sentido ao seu existir. Fiz um recorte didático perpassando momentos entre antes, meio e depois, caracterizados nos quadros do artista. Essa classificação — a identificação com o meio — é de um olhar distanciado, vendo o pintor a partir de suas próprias memórias. Descobri nesta pesquisa que Waldomiro de Deus é meio.

Então escolhi alguns de seus quadros que melhor caracterizam esse “meio”, isto é, ele se colocando entre Deus e o outro.

Isso implica dizer que os acontecimentos não estão no passado, fechados e distantes, mas são atualizados, pela seleção dos quadros da memória. É ver pelos olhos de quem viu ou pelos ouvidos de quem ouviu. A diferença, ou a distância em que Waldomiro se encontra da minha própria história, é para mim, um estranhamento diante das visões de mundo. Reforço que o estudo da memória, na história de vida, me permite ver algo que somente com os olhos do outro poderia ser visto, olhos daquele que viveu o tempo que não vivi e que atualizado, pela lembrança, nos permite, a mim e ao leitor, enxergar outras e novas dimensões.

Sua vida e obra, bem como as motivações e disposições para a pintura e a religião, foram descritas e interpretadas salientando a baixa auto-estima existencial, causadora da tentativa de suicídio. Este fato certamente causou um refluxo da memória, deixando Waldomiro aberto para um período de “crise” que impôs uma “reclusão” no mosteiro, cuja conseqüência foi a “conversão”, (re)significando sua vida, Arte e Religião

O que foi visto, pela memória do artista, nas aberturas sensíveis, acabou por reafirmar o caminho mediano entre os extremos. Ou seja, ele assume a situação do “meio” para, através de sua arte, registrar passagens já trilhadas em sua sensibilidade religiosa marcada desde a infância. O pensamento acerca do bem e do mal em sua obra, reforça o “lugar” do meio. Parece que ele se situa numa transição de valores, numa reafirmação ritual, não mais para si mesmo, mas para conduzir o outro a percorrer o mesmo caminho.

Uma vez findo o período da “crise”, da reclusão e da liminaridade, Waldomiro de Deus busca uma nova ordem. Na tentativa de estabelecer novamente sua relação com a sociedade e consigo mesmo, o artista busca o equilíbrio pela via do sagrado. Ele tende a explicar o mundo real pelo mundo simbólico. Valendo-se do social, do religioso⁶⁰, e das categorias de tempo e espaço, ele reestrutura suas relações com o mundo.

A passagem para o “novo”, via conversão, equivale para o artista a uma profunda transformação de valores e visão de mundo, bem como de comportamentos e atitudes religiosas e estéticas. A transformação operada no seu interior, pela experiência com o sobrenatural luminoso, enfatizou a diferença entre o ser antes e após a conversão.

Por isso, neste capítulo pretendo mapear algumas de suas obras que reforçam as experiências memoradas no antes, no meio e no depois. Não é possível interpretar sua obra, inferindo somente a partir da plausibilidade da realidade exterior a ela, ou seja, somente pelas formas. Necessário se faz observar sua mensagem/tema, bem como os conteúdos subjetivos que o artista desejou expressar.

Descrevo aqui, alguns aspectos que o próprio artista aponta em sua obra. Trato do tema ou mensagem de seus quadros, em contraposição à forma destes, ou seja, faço uma descrição a partir da fala, que se estenderá a uma interpretação da mesma. Recorro aos níveis que Panofsky (2001) ressalta para alcançar uma interpretação da obra de arte, observando seus aspectos de conteúdo.

⁶⁰ Nesse sentido, a busca de Waldomiro de Deus é perfeitamente Durkheimiana.

Forma, tema e conteúdo são palavras ordenadoras na arte. Todo aquele que deseja investigá-la confronta tal ordenação, que envolve: a “sensibilidade natural”, “o preparo visual” e a “bagagem cultural”. Não há um espectador ingênuo por excelência (Panofsky, 2001: 36).

De um lado, não há ingenuidade total do espectador, de outro há a necessidade de desenvolver habilidades interpretativas para que esses sistemas sejam absorvidos. Essas habilidades, conforme Geertz (1997: 156), não são inatas e sim adquiridas com a experiência de vida e, eu acrescentaria, pelo encontro etnográfico.

O tema/mensagem da obra de arte não se limita ao que ela mostra. Completa-se com aquilo que nela vemos. John Berger (1999:10) afirma que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos, ou pelo que acreditamos”. A maneira como o artista cria traz para o mundo dos objetos sua forma específica de pensar, complementada com a visão do espectador acerca da obra. A importância do pensamento de Geertz, no que tange à interação do artista com o observador, associa-se à afirmação de Costela de que “a fruição artística pressupõe sempre a existência de um observador, além da obra em si. As habilidades do observador devem ser levadas em conta” (Costela, 1985:41), para criar uma relação interativa. A arte de Waldomiro de Deus é uma arte "Naif", porque seu significado apresenta-se dentro das particularidades "Naif". Encerra repertório, valor, crenças e comportamentos enquadrados nessa categoria, ou seja, a sua identidade é "Naif" e pressupõe a existência sensível do observador e suas habilidades visuais e simbólicas.

Notamos que, para Geertz, os sistemas simbólicos existem para ser vistos além de sua metalingüística, isto é, alcançando o cultural. A arte não existe somente para se auto-referendar, mas também para expressar dimensões sócio-culturais passíveis de interpretação. Na interface dos sistemas simbólicos é possível aprofundar as relações do homem com o mundo e com o outro.

Ainda que a obra de Waldomiro de Deus retrate o cotidiano enquanto aspecto temporal, sua expressão artística deseja apresentar outras realidades implícitas nesse cotidiano – o religioso bem como o sócio-cultural. Sua obra apresenta uma liminaridade que perpassa o narrativo e expressivo, não menosprezando o dramático ou fantástico, bem como o sentimento do espectador.

O artista deseja que o espectador interprete sua obra. O criador tem em mente que o receptor responda aos seus apelos, através da habilidade interpretativa. Sua visão de mundo estampada na arte, não se concentra no belo artístico, mas no mundo que ele quer expressar. Esse mundo se encontra na interface dos sistemas simbólicos Arte e Religião.

Alheia ao artista, a obra possui suas regras materiais e visuais. Por meio destas exterioriza-se e objetiva o pensar do seu criador. Essas regras são os instrumentos do artista para transmitir uma mensagem. É uma construção, um reflexo cultural, tanto quanto uma interpretação do mundo; é uma significação. No todo, a arte em geral, e a pintura, em particular, é um objeto da cultura material e da não-material. Na arte "Naif", o conteúdo técnico-material geralmente é a tradicional tela e o uso da tinta, que o artista aprende pelo exercício do fazer. O suporte e o instrumento são aquilo a que se destina a especificação técnica. A arte de

Waldomiro de Deus é bidimensional, tradicional, técnica, atualmente, tinta acrílica sobre tela.

Através da experimentação é que Waldomiro aprendeu a lidar com esse conteúdo técnico e com os elementos básicos da arte (cor, linha, textura, manchas). É a maneira através da qual manifesta tais conhecimentos que faz dele um "Naif". É Autodidata, ingênuo, como já foi visto, expressão da cultura popular. No entanto, meu interesse é o significado do processo criativo de Waldomiro de Deus, que faz uma intersecção entre Religião X Arte, e o que esta representação me conta de um passado e presente culturais nacionais, nela embutidos.

Nos níveis sugeridos por Panofsky (2001: 48-87), o primeiro estágio é composto de dois significados: O factual e o expressional. Para o autor, a significação factual é a simples identificação das formas, permitindo uma fácil compreensão das mesmas. Importante ressaltar a observação de Turner (1974: 15). Segundo ele, em Arte e Religião não existe povo mais simples, existem povos com tecnologias mais simples, e afirma: "A vida imaginativa e emocional do homem é sempre e em qualquer parte rica e complexa." Assim, o aspecto formal da obra de Waldomiro é de simples identificação, mas o significado e o conteúdo, a meu ver, são ricos e complexos.

Então, a obra de Waldomiro objetivamente apresenta-se em uma simplicidade figurativa, narrativa popular e ingênua. Para o significado expressional, o artista representa seu sentir. O que é expresso interfere no sentimento do observador. Entretanto, esse sentimento pertence à obra e não ao espectador.

Waldomiro de Deus reconhece que muitos de seus quadros causam repulsa no observador. São os quadros que ele próprio define como "fortes". Além dessa

impressão, uma atmosfera luminosa e alegre marca as obras que o artista intitula de “bonitinhos” (por sinal, mais facilmente comercializáveis). Outros quadros mostram angustiantes sensações, como as que o artista expressa em "Depressão". Os estados ou as situações vividas são os motivos que o levam a pintar, centrando seu interesse no humano.

Esses motivos, por serem parte do “nível primário ou natural”, vistos no tempo e no espaço, encerram o primeiro estágio de análise da obra de arte, que é chamado, por Panofsky (2001:48), de pré-icnográfico⁶¹ e envolve somente elementos da visualidade. Ele afirma:

“O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos” (Panofsky, 2001: 48).

Nesse nível, o artista se vale das categorias (tempo e espaço) apresentando uma relação com a realidade, em sua forma geral e comum dentro da sociedade. No caso de Waldomiro, o homem e suas relações.

Mas para uma interpretação da obra artística, é necessário ultrapassar o nível primário e, de igual forma, o médio ou secundário, no qual está a significação cultural. Este segundo plano de análise não está ligado somente aos fatos, formas ou motivos, mas envolvido com o “mundo prático dos costumes e das tradições culturais peculiares a uma dada civilização”. Ele se processa a partir do reconhecimento, nas formas, ou motivos vistos (um anjo ou um homem ajoelhado),

⁶¹ Citando o dicionário de Oxford, Panofsky define: icnográfico é a descrição e classificação das imagens, “assim como a etnografia é a descrição das raças humanas”. É um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por motivos específicos. Panofsky, 2001:54.

de significações de uma cultura específica. Panofsky irá chamar esse segundo nível de “Tema secundário ou convencional”, ou ainda iconográfico. Ao opor o tema/mensagem à forma, evidencia mais incisivamente a esfera dos temas secundários ou convencionais.

Nessa dimensão cultural, o artista considera importante aquilo a que confere valor. Suas motivações é que dão o contorno estrutural de sua produção de sentido. Elas é que geram disposições na atitude de relacionamento com o mundo, quer religioso, quer artístico. Cabe perguntar: o que Waldomiro considera valor em sua arte?

Há, nessa significação secundária ou convencional, noções gerais ou abstratas que se apresentam como símbolos da sociedade e para a sociedade. Na arte de Waldomiro de Deus estabelece-se um poder “estruturante”, porque “estruturado” sobre os motivos do artista, ou seja, sobre a motivação no humano e nos seus relacionamentos.

A obra de Waldomiro de Deus torna-se um instrumento de comunicação e conhecimento da significação religiosa, que o tema/mensagem reivindica sobre si. A arte é, pois, um instrumento que visa à integração da sociedade, para tornar possível, a ordem social que ele deseja estabelecer.

É nesse nível secundário ou convencional que se concentra o pensamento Geertziano, que torna necessária a compreensão dos símbolos que fazem parte do todo da “trama” sócio-cultural. De um lado a arte apresenta o que ela é (factual e expressional), e de outro consubstancia-se como veículo, com seu tema/mensagem que (neste caso Waldomiro de Deus) é religioso.

A obra de Waldomiro de Deus vista assim, é rica em imaginação criativa, não infantil, e em visão de mundo própria da cultura popular, como já foi mencionado. Em sua temática religiosa apresenta uma irreverência peculiar em defesa dos direitos humanos; das etnias; do erotismo; dos gêneros; da ascensão mítica; de fatos do cotidiano urbano; do espetacular; da luta entre o bem e o mal; e da preocupação com a cura do corpo, da alma e do espírito humano, por meio de métodos sobrenaturais, cujos aspectos são tão discutidos na contemporaneidade. Todos esses aspectos apresentam-se junto com ele no “meio”. Nada mais após sua conversão fica à margem de sua vida, sensibilidade e arte.

Seu pensamento, vez por outra remete a algum ensinamento das Escrituras. Ela é fonte de produção de sentido. O livro sagrado é o seu “modelo de” e “modelo para” viver e comunicar-se. Como a Bíblia, as telas de Waldomiro de Deus são o meio. O artista identificado como pentecostal procura seguir uma conduta sinalizada pela Bíblia. Sua leitura condiz com o que Ginzbourg (2001: 184) afirma sobre a doutrina agostiniana: “O que impunha ler a Bíblia, quer de forma profética, quer de forma histórica, era a adaptação divina à história do gênero humano”. Assim parece fazer Waldomiro.

Entretanto, a obra de Waldomiro de Deus explicita vários repertórios religiosos, como o afro-brasileiro, o católico e o judaico⁶², mesclando-se ainda com o protestantismo e as crenças do folclore brasileiro. O recorte que fiz no capítulo sobre os **Sistemas Simbólicos em Interação**, privilegiando o protestantismo popular, refere-se à história da inserção desta vertente no Brasil. Isso implica dizer que, ao afirmar que possui em sua obra características dessa produtora de sentido,

⁶² Algumas figuras de Waldomiro se encontram com o quipá judaico. Ver o quadro "O Exorcista".

Waldomiro não invalida as demais. A escolha dessa produtora tem a ver com o próprio discurso, no qual o artista afirma identificar-se com a fé pentecostal. Ou seja, parece ser a que apresentou uma melhor “eficácia simbólica”, após a sua conversão. É a estrutura de seu recomeço. Ficar, portanto, para uma nova oportunidade o exame de outro viés religioso, ressaltado que compreendo que Waldomiro de Deus não é de todo pentecostal.

O mundo cultural em que se insere o sujeito-artista define seu modo de ver e os seus valores. Essa forma de ver e se expressar possui significados estilísticos. Costela (1985:39) afirma: “o conteúdo estilístico é justamente a expressão do vínculo da obra à corrente cultural na qual foi engendrada”. O conteúdo da obra se insere no coletivo bem como na individualidade do artista. As visões de mundo, os valores, as crenças e o comportamento, integram-se, nesse conteúdo, como forma estilística (“Naif”), englobando as questões culturais (populares) da sociedade, na qual o sujeito está incluso (Costella, 1985:32-40). Como já foi visto, sociedade e cultura são produtos da atividade humana, e Arte e Religião são expressões sócio-culturais.

A obra de arte vista em sua época, não dirá o mesmo em uma época futura. Esse significado pode ser delineado no tempo, no vínculo entre artista e espectador, cujas habilidades (de ambos) fazem a obra ultrapassar os limites do seu próprio conteúdo, tornando-se mítica.

Percebo, pois, na obra de Waldomiro de Deus, apresentada ao leitor através das motivações e disposições do artista, que ele complementa a Arte com a Religião e vice-versa. Waldomiro faz uso da Religião como mensagem/temática artística e utiliza a Arte como veículo de comunicação religiosa. São essas as suas formas de ação sócio-cultural e religiosa, a partir da arte.

Aos dois primeiros níveis de análise, Panofsky chama de fenomenais, pois se localizam no plano da experiência com o espectador. Irá perceber, então, que as “formas puras” (primeiro nível) e as “alegorias e estórias”, e “imagens” (segundo nível), tornam-se valores simbólicos do terceiro nível, que dará bases para a investigação documental, em outras áreas de estudo (Panofsky, 2001: 52).

No terceiro nível, a análise iconográfica converte-se em interpretação iconológica⁶³, como parte integral do estudo da arte. Nesse estágio é que ocorre o significado intrínseco ou conteúdo da obra. O autor dirá:

“Esse conteúdo é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (Panofsky, 2001: 52).

Tal conteúdo será distinguido pelo modo individual de encarar as coisas e de reagir no mundo. Na análise pré-iconográfica apresentam-se os motivos. Na iconográfica tratam-se as imagens, estórias e alegorias, pressupondo familiaridade com o tema ou conceito. Finalmente, a interpretação iconológica vai além da familiaridade com conceitos ou temas, para encontrar os “sintomas culturais” ou símbolos. O significado intrínseco da obra ou grupo de obras é o que importa na interpretação iconológica. Continua:

(...) “é na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdos que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas uma das outras” (Panofsky, 2001: 63).

⁶³ Por Iconologia, Panofsky define: “Assim concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar no papel de exame estatístico preliminar. Iconologia portanto, é um método de interpretação que advém da síntese do que da análise.” Ver Panofsky (2001: 54).

No entanto, refletir sobre a obra artística não é tarefa fácil: “a integração de alguém no universo de uma dada cultura impõe-lhe esforço interior” Costela (1985: 12). Meu desejo de abordar a imagem pictórica de Waldomiro é o da significação⁶⁴. A pintura de Waldomiro de Deus é seu modo de produção de sentido. A produção de sentido é o meio. Ela expressa valores e visões de mundo. Sua pintura comunica e significa. Ele apresenta os princípios de seu pensamento-ação na obra artística. No dizer de Martine Joly (1996) “é uma maneira de provocar significações, isto é, interpretações”.

Sua obra comunica aspectos sócio-culturais num sincretismo religioso que revela parte da identidade popular brasileira. Ele não só pinta o sincretismo, vive-o; não é só defensor a etnia negra, faz parte dela; muito mais que posicionar-se ao lado do pobre, do trabalhador sem terra, reafirma sua vivência como tal; conhece bem a fome, as ruas, as amizades, os interesses e também o preconceito e as injustiças. Ao expressar essas experiências, em imagens pictóricas, ele adentra na realidade nacional. Porém, o faz utilizando um repertório religioso que também está vinculado a uma verdade brasileira. Se se permite colocar dentro desse local (arte) seu modo de pensar religioso, é porque há, nessas produções de sentido, a possibilidade interativa.

Procuro apresentar as diversas significações da Religião na Arte de Waldomiro, dentro do seu próprio modo de ver, devolvendo ao sujeito sua própria fala.

Suas imagens, em geral, carregam em si o símbolo de seu pensamento mediano. Existem nelas convenções culturais, desde as cores até o sentido. São

⁶⁴ Ver Panofsky, Erwin. Significado nas Artes Visuais, 2001.

concebidas para realizar a intersecção entre o espectador, de um lado; e o mundo, a Arte e a Religião, na outra ponta. Representam, para o artista, profecia, pois ele crê que Deus revestiu alguns homens com autoridade para falar em Seu nome. Para esse “profeta”, que se afirma ungido pelo poder de Deus e os dons do Espírito Santo, constitui crença inabalável a prerrogativa recebida de arauto divino.

Primeiramente é importante apresentar algumas explicações que Waldomiro constrói sobre o que considera importante e sagrado. Para ele o sacro é tudo o que lhe passa uma ordem significativa, principalmente nos relacionamentos:

“O Sagrado para mim é Deus na vida dos Homens, é uma família bem organizada. É o respeito ao ser humano. É o amor às pessoas, é olhar para o outro e ter respeito, dignidade e carinho. É olhar sem desprezo, sem acepção de pessoas, sem maldade, sem inveja, sem egoísmo e ver nessa outra pessoa o espelho dele, pois se ele sente dor o outro também sente.”

“Dizem que a mulher é a metade do marido e o marido a metade da mulher. É aquela coisa seis meses homem e seis meses mulher; acho que todo o homem é um pouco feminino, se for só homem não dá certo. Agora, quando o homem é só machão, ele acaba com a mulher. E o lar precisa ter harmonia entre a mulher e o homem. E eu fico muito feliz porque minha mulher depois de 10 anos de casados começou a pintar. E hoje ela faz parte do meu trabalho, como faço parte do dela. Eu vou para a cozinha, lavo roupa, lavo louça e estou criando todos os meus filhos fazendo isso.”(...) “Eu estou com 24 anos de casado e tenho uma mulher maravilhosa que hoje também é uma profissional das artes. Hoje ela é uma artista de mão cheia. Taí o povo israelita colecionando as obras delas, o povo chileno. Ela acabou de ganhar o prêmio da Bienal de Piracicaba” (Renato Rovai, 2000: 19).

Essa ordenação pelo sagrado, nos relacionamentos, coloca o artista no centro da questão, ou seja, para haver harmonia é necessário não haver a rigidez dos

extremos. Ele defende uma relatividade que reforça o que Roger Callois (sd : 19) afirma: “o sagrado aparece como uma categoria de sensibilidade”. E da maneira que se vê o sagrado, é que se dá a experiência religiosa. Ainda que no discurso pentecostal, de sorte como em toda a fala cristã, o homem seja o responsável pelos acertos e erros no matrimônio, e a atuação do cônjuge masculino será, ou de benfeitor ou de vilão (Maris: 111), a experiência vivida por Waldomiro refletiu sensivelmente em sua função marital. Sua fala revela, simultaneamente, uma auto-exaltação dentro do ambiente doméstico e uma relatividade funcional no lar.

Essa relatividade está presente ao afirmar-se meio mulher, meio homem. Waldomiro quebra a ordem estabelecida e se assume dentro dos pólos masculino e feminino, ou seja, ele rompe com a rigidez do discurso pentecostal, caracterizando uma (des)ordem, ou uma anti-estrutura funcional que ele próprio legitimará.

Contrariando as preocupadas expectativas dos críticos e analistas, o casamento de Waldomiro, associado à dedicação religiosa, transfere, para a arte, uma sensibilidade diferenciada, produto da conversão e do matrimônio. Para Waldomiro, o casamento é o meio no qual circula, tanto com sua arte, quanto com sua própria existência. A família concentra-se no pólo positivo, extremo ideal de felicidade e de Deus. Ela é o lugar de ordenação do sagrado. O respeito pela esposa alcança a profissão. Todos estão no meio, na liminaridade, no alcance da perfeição. Quando o outro vê a si mesmo, vê seu espelho: Deus!

Além disso, a arte torna-se sustento da família, portanto, sagrada: “*Abaixo de Deus tem a arte*”, ou seja, a Arte é o meio. Abaixo da Arte está o profano.

“Na trilha do mestre” (Primeira Hora, 07/95), Lourdes afirma: “Eu não sou de falar, só sou de pintar” (...) “Sempre observei a maneira como ele trabalha e aprendi

que a disciplina é fundamental.” (...) “Toda vez que eu vou pintar peço que Deus me ilumine e que eu possa preparar um presente para a humanidade.” Essa capacidade de Lourdes é algo aprendido. É Muito característico nos meios populares a seqüência familiar de certas aptidões. Logo, o espaço familiar torna-se a concentração de toda ordem relacional:

“O espaço sagrado para mim é o lugar em que estou com as pessoas queridas. Esse espaço pode ser em qualquer lugar. Pode ser embaixo de uma árvore, dentro de uma faculdade, pode ser dentro de uma humilde escola, dentro de uma casa coberta de sapé, em cima de um barco na água. Esses espaços são sagrados porque quando eu elevo o meu pensamento para o Alto e tenho essa comunhão com o meu Deus e com as pessoas que estão junto comigo e com a mente para o Alto, de onde vem a Luz, aí esse ambiente se torna sagrado. A terra inteira é sagrada. Porque ela foi feita para nós usufruirmos todas as suas maravilhas. Por causa do idiotismo do homem em deixar se levar por forças negativas esse espaço sagrado que é a terra, que é o nosso lar, que é a cidade, que é isso tudo aí se torna impossível.”

Waldomiro cultiva um processo ritual de oração coletiva, de elevação do pensamento a Deus junto com as pessoas, fundamentado no social. Esse “lugar” onde o religioso se encontra com Deus é o meio. E nesse meio são construídos os espaços e os lugares de atuação do homem e do sagrado. O religioso se põe no centro do mundo, por ser lugar de realidade absoluta. Para o homem religioso só se pode viver no sagrado, e é isso que o artista considera como valor. A divisão: alto, meio e baixo, é gerada em um discurso que novamente parte do meio.

Em suas representações usa símbolos para revelar tanto o bem, quanto o mal:

“As figuras que eu represento o Bem como se vê é, que na arte cada vez eu vou mais descobrindo uma coisa secreta que está por detrás

para se descobrir. Eu mostro o nível social que nós vivemos. Por exemplo: às vezes eu passeio no INSS e eu fico olhando uma coisa terrível. Aquele povo que trabalha ali ganha do imposto do povo e algumas pessoas que estão ali não são pessoas boas. Tem alguns que são até pessoas simples, mas porque estão de ternos e com gravatas se tornam prepotentes. Uma pessoa vai ali à procura de informação, ao invés de darem a informação com carinho e com amor para a pessoa, tratam de qualquer jeito como se a pessoa fosse uma pessoa qualquer e às vezes fica o dia inteiro esperando. Aquele, ganha do povo e está ali porque está ganhando pelos impostos do povo. O pouco caso em cima do ser humano, sobre as pessoas mais simples, compreende? Também vejo que a pessoa por ser simples também não tem a quem apelar. O apelo será para Deus para que ele ponha as mãos sobre esses homens e faça justiça; como ele fez com um certo político que desapareceu no mar. Parecia ser muito bonzinho, mas colocou certos tipos de leis e com ele são muitos outros que estão aí neste País.”

Bem e Mal são categorias dentro do sagrado e fazem parte da “grande moldura” do discurso pentecostal. Essas categorias, Waldomiro de Deus as inscreve na crítica às diferenças sociais. Para o artista é o pobre e simples o Bem, enquanto o “prepotente de terno e gravata”, ou seja, o que nesse caso exerce o poder, é o Mal. Os desastres são tidos como justiça divina. A justiça em vez de ser uma conquista social, é elevada para o simbólico, realizando-se somente na atuação de Deus. Enquanto:

“O mal é em parte representado pelos políticos e por outros tipos de pessoas também. Eu sei que o mal impera fortemente em cima do planeta terra. É tanto que Jesus disse: ‘O mundo jaz no maligno’. O mundo está todo dentro do maligno. O maligno está imperando aí. Agora isso não quer dizer que porque ele está imperando não terá a destruição dele. De um momento para o outro terá uma resposta do alto céu. Acho que todo o sofrimento, as trevas só duram até a luz

chegar. Essa luz pode ser por pessoas dirigidas por Deus, desde que elas não se deixem corromper pelo mal.”

Os políticos, o mundo, o sofrimento, a injustiça social, a má distribuição de renda, são seres do mal, segundo seu discurso:

“Uma coisa que é diabólica completamente: O ser humano ganha um salário que é uma mixaria, mas ele tem que pagar imposto, ele já paga imposto de tudo. Tudo que ele compra ele paga imposto. Quando é no fim do ano, se passou um pouquinho a mais ele tem que pagar imposto daquilo. Um senhor que está no poder, que o povo votou nele, deveria pagar o imposto do que ele ganha. Ele ganha dez mil vezes mais que um operário ou muito mais, mas não paga imposto de nada. Ele tem todas as regalias. Tudo aquilo que deseja está lá e o coitado do povo tá nessa situação. Daí eu dizer que não represento o povo negro, eu represento o povo queimado, sofrido, compreende? Um povo queimado pelo sol, pelo sofrimento, a realidade é essa, é o sofrimento que está em cima desse povo — dia e noite. Esse sofrimento faz do negro, do moreno ser sofrido, suado e esse povo não tem cor. O sofrimento faz ele ficar escuro de ódio, faz ele ficar espumando pelo sofrimento, pelo mau trato, quando ele olha para o lado e vê todo esse tipo de coisa, esse tipo de barbaridade. Oh meu Deus do céu! Não sei se sou eu que sou cego, ou são essas pessoas lá que não vêem nada!”

Tudo o que se relaciona com os interesses da classe dominante é parte do Mal. O Bem e o Mal, como estruturas estruturantes, são formas de dominação simbólica que Waldomiro quer inverter:

“Sabe o porque de colocar a religião se a luta é de poder e de classes sociais? É que a religião é também um poder. Muitos desses políticos que estão aí em cima, são postos pelas religiões. Agora o que precisaria é elaborar ao homem, mostrar realmente uma dignidade espiritual mais séria, para ele para que ele possa olhar o ser humano com mais seriedade e não ele chegar lá em cima e ficar trabalhando com um grupo de religioso que deu apoio a ele. Isso não deixa de ser

egoísmo, não deixa de ser uma força negativa sobre ele. Quando Cristo diz: ‘—Amai uns aos outros assim como eu amei’. Jesus fala ao mundo inteiro, à humanidade inteira. Ele não fala a um grupo de pessoas.”

Religião é luta de poder! Aqui se percebe que o sujeito Waldomiro de Deus não é ingênuo. Ingênua é sua Arte! A sua necessidade de mostrar uma dignidade espiritual mais séria, está exatamente implícita no desejo de apresentar os falsos profetas e demonstrar a universalidade do pensamento cristão, que é contra a exclusão de pessoas.

“De ponta a ponta desse País se vê o sofrimento, no mundo se vê o sofrimento. Os países do Oriente que vivem naquela situação, é o poder político. Então quando eu digo desse poder político, maligno, que atua no ser humano, eu me dirijo ao mundo inteiro e não falo somente no Brasil. Essa força diabólica é tão grande que é capaz de fazer a cabeça para poder o homem matar o outro através da guerra. Isso é uma tristeza. Que tipo de Deus afinal essas pessoas pregam? Um Deus violento? Deus não é isso. Deus é amor! Deus é de um amor tão grande que não quer que nenhum de seus filhos se perca. Será que Deus fez esse planeta Terra para só meia dúzia de homens usufruírem? Quantos milhões vivem na maior dificuldade, no maior quebra pau para poder comer um prato de arroz, de feijão? A Terra está aí e tudo o que se joga nesse País e no mundo inteiro se dá. Esse País teria condições de exportar mantimento para o mundo inteiro. Era só ter política com a mente mais aberta para ajudar o ser humano com mais carinho junto com a Religião e com a Arte também.”

Fica evidente que Waldomiro não aceita o Islamismo como religião de Deus. É importante dizer que todas as religiões são etnocêntricas, isto é, tendem a considerar o conjunto de valores, de cultura e organização social do grupo, como modelo que deve ser aplicado às demais comunidades. Assim, mesmo havendo

alguma forma de sincretismo, nenhuma religião instituída aceita a “superioridade” de outra. O Islamismo também não considera o Cristianismo sagrado. O Sagrado se conforma, se restringe, pois, aos parâmetros adotados e aceitos por cada crença e cultura. Importante lembrar Ales Bello (1998), que afirma:

“Cada religião sempre considerou a si própria como sendo a verdadeira religião, continuando a sustentar o mesmo, e é justo que o faça. Se quiser demonstrar a sua boa fé” (Ales Bello, 1998: 171).

Podem surgir, dessa proposição, duas atitudes:

“Uma é de absolutização do próprio ponto de vista chegando até a condenação e o desprezo daquilo que é ‘diferente’; a segunda atitude é de acolhimento: uma aceitação que nasce de considerações nem sempre iguais, mas que podem ter como denominador comum a idéia de que se trata de uma única divindade” (Ales Bello, 1998: 171).

A atitude de Waldomiro é de absolutização ou de acolhimento? Parece que ambos ou nenhum. Novamente a posição do “meio”. No entanto, se para a divindade, há distinção de deuses nas culturas, e para o maligno? Ele fala:

“Eu busco algumas coisas nas religiões, porque as religiões falam de Deus. A pentecostal, por exemplo. Eu sempre digo que a religião certa é a organização da igreja católica, a fé do pentecostal e a bondade do espírita. São três coisas totalmente diferentes. O que o espírita faz de bondade é impressionante, só que não tem a fé do pentecostal. Essa fé que remove montanhas. Fé que cura, fé que transforma. A organização da igreja católica é essa coisa bonita, bem organizada. O padre com a hóstia a oferecer ao povo; pessoa por pessoa. A igreja pentecostal é fé e poder”.

Para Waldomiro, a religião pentecostal é modelo de ação e explicação do mundo, forma que deve ser assumida por todos. Tal modelo estabelece fortes e

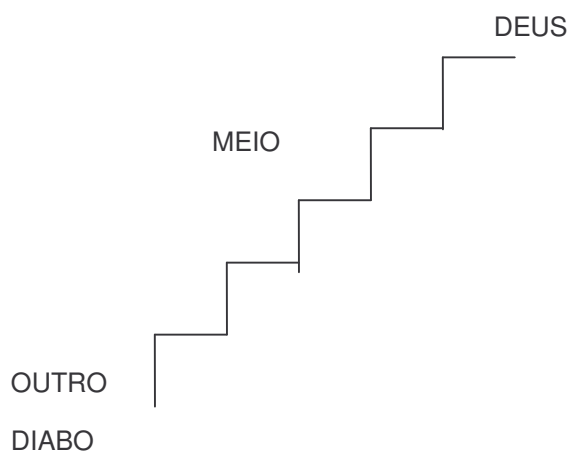
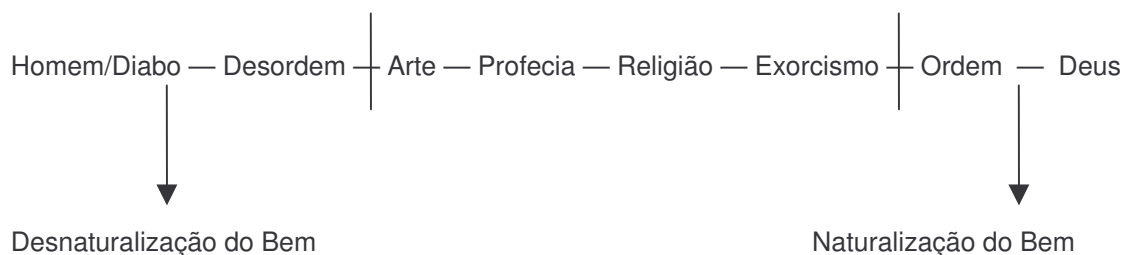
duradoras motivações e disposições no indivíduo. Os conceitos são adotados a partir de uma ordem que para o sujeito é geral e factual, a ponto de tornarem-se a sua própria realidade (do sujeito).

Por mais que Waldomiro reconheça que outras religiões falem em nome de Deus, ele sustenta que nenhuma professa a fé, tal qual a pentecostal. Aqui se evidencia sua produtora de sentido. Ele não admite uma mescla cultural, pois destaca somente as partes que considera louvável em cada religião, privilegiando, em última instância, a pentecostal. É a própria arte que faz essa intersecção e valorização. Sua obra é, assim, uma tentativa de juntar o que julga bom ou mal nas culturas, como forma de aceitação de todas.

“Isso não é uma mistura, é arte também e faz parte da arte. Por que o que é arte? A arte é pintar o ser humano, pintar aquilo que o ser humano transmite, aquilo que ele faz, que ele pensa. O pentecostal é gente. A fé vem de Deus. Eu pinto anjo e o pentecostal também fala de anjo, busca anjo. Não tem nada uma coisa a ver com outra, eu pinto santo, pinto anjo, pinto tudo o que vem e trago tudo para a tela. Mas do meu modo. É um modo que procuro não fazer acepção de pessoas.”

O discurso que Waldomiro recorta para proferir como pentecostal é o seguinte: O sofrimento vem do pecado que vem de satanás. A vitória plena será quando Jesus Cristo voltar. Enquanto se está aqui, o exorcismo é ordem para uma desordem. Ao indivíduo compete deixar as coisas que fazia antes, arrepender-se e passar a crer. Dá-se a conversão. Daí se estabelece a “nova vida”. Os dons são recebidos (de cura da alma ou exorcismo, e de profecia). O convertido torna-se profeta em nome de Deus. E se transforma em um meio de ação a favor do outro.

Observe o desenho:



Para Waldomiro de Deus, o homem não tem maldade, é puro de nascença. A contaminação nesse mundo é que opera uma aproximação do mal com a vida humana. A falsidade da aparência choca Waldomiro. Falsidade dentro da igreja, da política, da sociedade, é algo contra o que Waldomiro irá protestar. No entanto, ele não se coloca em extremos, a ponto de dizer que essa ou aquela religião é a correta. Relativiza seu pensamento, canalizando a busca de Deus pelo homem e não as expressões humanas:

“Acho que toda igreja que está buscando a Deus, tentando se aproximar de Deus, pois se você vai analisar as Escrituras, o próprio Cristo diz assim: ‘A fé é o firme fundamento das coisas que não se vêem e não se alcançam’. A fé, a própria palavra de Deus fala que ele abala, remove montanha. A fé é a coisa mais importante, pois ‘sem fé é impossível agradar a Deus’. O próprio Jesus disse isso. Ele não está

dizendo que é preciso estar numa igreja para você ter fé. Agora é lógico que eu entendo as igrejas, porque a igreja é o lugar em que se reúnem pessoas que estão na mesma finalidade para buscar a Deus; isso é muito bom, é igual. Por exemplo a pessoa que está com carro quebrado na rua e às vezes tem uma pessoa só puxando, então se tornou mais difícil de empurrar o carro. Se você está com um grupo de pessoas empurrando o carro, ele vai mais para frente. Então a fé é uma coisa muito importante. Eu acredito nisso para todas as igrejas. Se vê pessoas aí que não são religiosos, mas tem um carinho tão grande com Deus. É um egoísmo dizer que só a pessoa evangélica que vai para o céu. Não, eu digo o contrário: a pessoa que tem Deus como fonte principal de sua vida, esse realmente alcança a glória de Deus.” (...) “O homem é tão mesquinho que faz um grupo de pessoas aqui para ele falar com Deus , aí ele acha que ele é melhor que os outros e que só eles que vão para o céu os outros não. Eu acho que o homem faz o preconceito.” (...) “Eu me assusto um pouco. Eu não sou membro de nenhuma igreja. Eu vou em todas. Aqui em Goiânia eu frequento a Batista do Monte Hebron e a Assembléia de Deus. Eu não deixo certas opiniões autoritárias fazerem minha cabeça. Eu já tenho minha cabeça. Se eu for numa chácara, ali eu perto de uma pedra, embaixo de uma árvore, eu vou no mato e ali eu coloco meu joelho no chão e sinto a presença de Deus tão importante, tão poderosamente que eu posso falar melhor com Ele ainda, pois não tem ninguém do meu lado para ouvir, nem para censurar. Já que sou um templo onde habita Deus, todo lugar que eu for Ele está presente.”

O trânsito religioso do final de século, visto dentro do contexto brasileiro é explicitado pelo artista. Muito embora pareça participar somente das religiões que se denominam cristãs. Mas é no recôndito, no meio, de sua própria vida que ele recorta sua memória do sagrado. O que Mauss (sd: 153) afirma sobre os rituais se tornarem cada vez mais individualizados é notoriamente exemplificado pelo artista. E mais, ele os transfere para a arte, pois com ela se funde, no meio.

Como a arte transita com liberdade absoluta e nela não se projeta proibições, para Waldomiro, na representação artística, não há misturas. E mesmo se houver, ela não se “polui”. Pela sua (des)ordem cria ordem. Nela existem visões de mundo, valores, idéias e abstrações. Tudo o que ele vive e leva para a arte, ela processa como o elemento amalgamador da sua presença (do artista) no meio.

“Eu nunca vi tanta necessidade de Deus no ser humano como hoje” (...) *“A arte é a coisa melhor que Deus me deu para transmitir a minha mensagem, a minha rebeldia, mas a rebeldia que é uma realidade do dia-a-dia. O primeiro artista foi Deus, que pegou o barro e fez Adão. Logo em seguida mostrou que era artista duas vezes pois pegou a costela de Adão e fez Eva. Esse outro lado que Deus deu para o ser humano, inteligência, dignidade para poder transmitir na tela, na pedra, na escultura essas coisas bonitas; não aquelas coisinhas bonitinhas para decorar. A arte tem que falar, tem que denunciar, tem que, às vezes, chocar as pessoas para quando olhar na frente de uma obra, como a um espelho. A arte faz a pessoa refletir e se conscientizar. Ela mostra a realidade. Minha preocupação é essa, eu trago o demônio que atormenta o ser humano e joga na tela. A pessoa olha para esse demônio e diz: ‘será que pode haver dentro do ser humano esse tipo de coisa?’”*

De fato o artista se convence de que é um profeta entre Deus e o outro, para transformar este outro:

“A arte é tanto que ela vai despertando, vai mostrando. Eu gostaria que o ser humano, eu gostaria que o político, esse tipo de político egoísta, chegasse numa exposição minha e visse por exemplo o quadro que fiz: “Senado Maléfico”, 2001 e olhar e ver realmente que o que está lá dentro é demônio engolindo demônio.” (...) *“Eu gostaria que as pessoas sentassem de frente um quadro meu e vissem a violência que retrato em cima das pessoas simples, como o quadro que mostro a violência nas ruas de São Paulo. O que leva esse o jovem à violência? A droga.*

A droga é controlada por quem? Será que esses homens que estão no poder se quisessem acabar com as drogas não acabariam? Lógico que acabariam.”

A arte de Waldomiro é o veículo mediador para o despertar do humano. O seu desejo é que ela seja vista como elemento de transformação, tal qual a luz foi elemento de conversão. Arte e luz misturam-se significativamente. É na interface entre o espectador e a tela que ele deseja solidificar sua pintura e sua pessoa. O desejo do artista é justamente a interação entre ele e o espectador, para que o mal seja expulso pela dinâmica da fé, operada através daquilo que Waldomiro tenta comunicar.

Waldomiro de Deus acredita que sua arte é instrumento para falar a verdade, e sua mensagem é a preocupação com o homem cultural, social, político e religioso:

“Eu não me acho profeta. Talvez eu seja um profeta da pintura.” (...) “A pintura leva essa função também. Porque Deus sabe e o porquê algum tipo de revelação através da tela, do que pode vir acontecer no dia de amanhã.” (...) “Essa questão de eu ser usado por Deus é que embora eu fujo um pouco, pois eu sou um pouco Jonas — fujão.” (...) “Acho que a melhor profecia que tem é através da arte, porque o artista procura transmitir na tela o que Deus ordena.” (...) “Eu simplesmente digo: Oh! Deus eu estou sob Tua direção. Tu sabes que a hora que quiser me usar Tu usas e fazas de mim um instrumento. Agora eu tenho uma grande facilidade com as coisas de Deus. Eu tenho Deus como um amigo a todo momento. Deus para mim é eu dentro Dele. Eu e minha família.”

Essa relação de amizade com Deus e inimizade com o Outro(diabo) em favor do (outro) humano é que define o modo de ver de Waldomiro acerca da criação artística. Por isso reivindica para si o caráter de “Profeta da Pintura”. A sua arte é, para ele, um instrumento anunciador de Deus e de Sua vontade. O que ele deseja é

se auto-afirmar com a pintura, que é a sua revelação profética. Nela os valores, a visão de mundo e os comportamentos são expressos como orientação ao espectador. Para o pintor, sua profissão artística é plena de significados, conferindo-lhe o papel de “profeta da pintura” ou, no dizer de Weber⁶⁵ (1994), um “portador do carisma”, através da arte. Para Waldomiro a arte é integrante de seu carisma. Na tentativa de advertir o espectador acerca das opressões da sociedade contemporânea, o profeta marca em seu discurso um caráter crítico-social, muito embora não voltado para as mudanças sociais, mas, principalmente, integrado na religião.

“O quadro traz uma certa carga e influência se a pessoa é levada a pintar através de uma certa força oculta negativa. Certos tipos de espírito que usam a pessoa para pintar por meio de artistas do passado. Não é uma tela criativa porque esse pobre espírito só vive levando a pessoa a fazer o que o outro já fez no passado. Essa é uma diferença daquele que é regido pelas mãos divinas, pois todo momento tem inspiração para tudo, a qualquer hora e qualquer lugar que se pega uma tela, tem inspiração para colocar nela e transmitir o seu mundo.”

Waldomiro abre novamente um espaço intermediário, ao admitir que a arte pode ser usada por forças negativas. No entanto, defende a criatividade como fonte divina. Para afirmar-se, pois, como artista ungido, crê-se sempre inspirado. Parece não negar de todo a reencarnação em si. Refuta, contudo, a permissão, em sua “casa”, do “estranho”, ou seja, um outro que não o divino, cuja presença (divina) é ratificada pela criatividade. Sua memória, transmitida pela arte, deseja assegurar ao espectador que sua criação é *benesse* de Deus.

⁶⁵ Ver Max Weber, 1994.

Novamente o retorno do meio serve para o artista se auto-legitimar como profeta da pintura. Legitimar-se através do ofício de artista é sacralizar sua arte. A forma de relação na qual Waldomiro situa sua arte, é a que Duvingnaud afirma ser a da relação com o sagrado. Existem artistas que se relacionam nesse âmbito, como um instrumento do divino, seres iluminados, realizadores do dom recebido de Deus. Por isso, como Deus é ilimitado, eles crêem que também o são, em sua expressão criativa. A presença do sagrado na arte de Waldomiro, em sua vida, e em sua família, assegura um espaço cosmogônico. É uma forma libertadora dos terrores anômicos da realidade. É estar no cuidado do sagrado.

“Hoje me sinto assim, uma pessoa que a pintura é uma alegria. Mesmo nas telas que coloco uma certa tristeza eu me sinto alegre. A maior alegria para mim é quando eu termino de pintar um quadro. Eu não sinto completo e estou sempre buscando. A melhor tela minha é a que eu termino de pintar. A última é ótima e dela já tenho uma idéia para a próxima e assim eu vou tocando o barco (...)”

Observe o leitor que, ao referir-se ao tempo presente, ele cria a noção de tempo e de sagrado. Evidencia que antes a sua pintura não lhe proporcionava alegria. Como ele mesmo relatou, em Israel recebeu um sinal, enchendo-se de júbilo. É o mesmo que dizer que se encheu do sagrado, do divino. Estabelece uma distância entre sentir-se alegre e colocar certa tristeza no quadro, ou ainda sentir-se completo e buscar mais; isso mostra um distanciar das visões do artista, bem como suas memórias, vistas com os olhos de quem se afasta para ver melhor. Pois sua tentativa é ver o “novo”, virtualmente presente em sua próxima tela. Motivado por Religião e Arte, e disposto a transmitir uma mensagem religiosa artística, gera arte religiosa.

“A pintura é uma forma de eu expressar aquilo que está dentro de mim. É a mensagem dela é que é espiritual. Eu não represento Deus, porque Deus não tem forma. A própria Palavra diz para ninguém pintar Deus. Ninguém se atreve a pintar o jeito de Deus. Ele é Santo. Puro e Meigo e tão Doce que não tem forma de pintar. Eu posso pintar Jesus. Eu já fiz ‘Jesus de bermuda’, uma ‘Nossa Senhora de minissaia’ e um ‘São Pedro tocando guitarra’, porque foram homens. Deus não tem forma. Deus não me deu essa liberdade. Aliás, em São Bernardo tem um quadro que está na Pinacoteca. Eu pintei o Espírito Santo sobre as águas. Eu botei um homem, mas nessa época eu não era religioso. Eu não tinha dedicação a Deus. Deus só traz maravilha para a vida dos homens. Deus traz beleza, paz e alegria. O diabo é que eu preciso pintar, porque ele é ousado, destruidor. ‘Ele veio para matar, roubar e destruir’ e às vezes o ser humano está sendo usado por ele e não sabe disso.”

A proibição da imagem⁶⁶ é remota e retorna ao tempo narrativo da criação do povo de Israel. Para o Cristianismo a reverência máxima é somente a Deus. O diabo não merece reverência, então pode ser pintado. Retratá-lo em forma humana, de réptil ou qualquer outro animal, é uma maneira criativa de subestimá-lo. Pintando o diabo, Waldomiro acredita estar preparando o homem para negá-lo ou expulsá-lo:

“Eu preciso pintar o diabo e mostrar as suas astutas ciladas que ele pratica em cima do planeta terra. É para o homem saber e despertar que ‘o homem é templo onde habita Deus’. É templo onde habita uma Luz maravilhosa, essa Luz não tem forma. Eu não sei expressar essa Luz de Deus nos meus trabalhos, mas sim mostrar essas astutas ciladas que as forças contrárias fazem e querem impedir que as pessoas possam olhar e dizer ‘tudo posso naquele que me fortalece’ e se revestirem do poder e da glória de nosso Deus.”

⁶⁶ Ver: Alain Besançon . A imagem proibida, uma história intelectual da iconoclastia. 1997; e Bíblia Sagrada Êxodo 20.

“As forças negativas é o diabo mesmo. É o que impera no planeta terra.” (...) “Essa luta é do dia-a-dia do homem entre o bem e o mal. Há essa preocupação pois o ser humano às vezes convive com o mal dentro dele. Às vezes é levado a praticar o mal. E aí é quando eu pinto um quadro forte mostrando o mal que está dentro do ser humano. O homem toma um choque ao ver, pois ele não acredita que dentro dele pode ter certos tipos de coisas tão feias que o deixam inquieto.”

Ridicularizar o diabo é uma forma de desforra simbólica construída pelo artista para vencer as *anomias*, criando sua maneira de viver o sagrado. Perceba o leitor, que Waldomiro de Deus lança mão das relações: negativo X positivo, bem X mal, e as utiliza em sua arte com o intuito de denunciar, chocar e refletir a imagem humana. Seu desejo é:

“estar sempre protestando de alguma coisa. Porque na arte eu protesto contra a falsa religião, contra o mal político, contra a miséria. A vida é muito fácil de viver, com dignidade e caráter.”

Colocar suas rebeldias em forma de crítica social surgiu de sua própria experiência religiosa. Esta muitas vezes imita voluntariamente modelos, como o modelo do Cristianismo: Jesus Cristo. Pelo desejo de se unir ao divino, o sujeito procura uma expressão religiosa que vá ao encontro do modelo, dos lugares sagrados, do tempo, das ações rituais e sociais que esse modelo gravou na memória histórica. O não encontro dessa prática, por parte do grupo, gera naquele que se sente fiel, o compromisso de ser o delator dos que não procedem em conformidade. Ele sente-se como o purificador.

O processo da experiência religiosa está, mais no que se trata como sendo realidade para aquele que a experimentou, e nem tanto no que se tem de conhecimento dela. Então, não basta para o sujeito saber como é, mas viver o que a

experiência significa. Waldomiro dá à sua experiência, pela inserção da fé, o alcance objetivo. Daí criticar aqueles que não vivem segundo o que definiu como modelo. Os imperativos éticos, sociais, culturais, as idéias, os sentimentos e práticas, ele transfere para a fé como uma realidade vivida. O sujeito se desdobra em ser: o que experimenta; e o que conhece do sagrado, ou do modelo. O objeto da fé é o divino e o sujeito é o homem. Waldomiro assume ter tido uma experiência com o divino, logo o sagrado para ele é vivido, derivado de uma prática existencial. A própria experiência apresenta os resultados imediatos retirados pelo sujeito. Como Waldomiro é um sujeito sensível, os sentidos lhe dão o conhecimento necessário para o julgamento e crítica (Meslin, 1992: 80-90).

“ A crítica surgiu da minha história, de toda aquela busca de um lado e de outro. Eu via as pessoas falar uma coisa e fazer outras. O cara fala tanto de Deus, de uma coisa tão bonita que é o evangelho de Jesus Cristo, que é um amor tão profundo e depois eu vejo o mesmo cara praticar tanta besteira por ganância, por dinheiro. Você vê os homens religiosos juntando fortunas e fortunas, poder e mais poder. Via aquele povo sofrido do interior perdendo tudo o que tinha na busca da cidade grande. Aí eu comecei a pintar essas coisas. Eu acho que o ser humano tem o direito de viver uma vida digna” (Renato Rovai, Metal Revista, 2000: 19,ss).

“Pois a crítica social porque um homem que está imperando no poder está se preocupando só nele, só no egoísmo dele, no eu dele e isso ele não deixa de estar sendo usado por uma força negativa. Se ele tivesse aquela coisa bonita de estar amando o próximo, ele teria uma visão mais aberta para respeitar mais o ser humano, amaria mais o ser humano e faria justiça. Mas esse homem está liderando.” (...) “Mas liderado pela falsidade, como se diz, por aqueles raios negativos que estão lá dentro, sempre resplandecendo sobre ele, aplicando aqueles

raios ele acaba ficando mal também; mas isso não quer dizer que não tenha os bons (...)”

“Esse desnível social me entristece, mas não é que sou contra a riqueza. O que eu acho é que, aquele que ganhou com esforço que luta, batalha para ter uma riqueza digna, com caráter, com moral, isso é uma coisa maravilhosa. Sou contra esse tipo de pessoas que entram para fazer alguma coisa para o povo e daí a pouco estão bilionários, com não sei quantas mansões, não sei quantos apartamentos de luxo. Na próxima eleição eles vão procurar outros, enganar outros e fazer a cabeça de outros para ganhar votos para si. E assim vai nè? Dá uma tristeza...””

Esse inconformismo diante das diferenças sociais angustia o artista. Então ele as apresenta como conteúdo de suas telas. A história nacional vista por Waldomiro de Deus, dentro desse recorte social, é para ser rejeitada como algo que pertence ao mal ou é fruto dele. Sua pretensão com a arte é romper barreiras e não criá-las. Como conteúdos de acontecimentos, tais situações passam a ter uma realidade plena de significado para o artista. A soma dos fatos vividos, ou seja, o tempo, segundo Halbwachs (1990: 118), repercute sobre sua vida pois, além de cristalizar acontecimentos, consubstancia imagens da memória que ele carrega consigo. A arte para ele tem o papel de colocar-se na brecha entre os pólos negativo e positivo e, a partir da sensibilidade, avançar para libertar o sujeito das *anomias* existenciais.

Há uma dicotomia em seu modo de ver o mundo: Deus X Diabo; ou Bem X Mal; ou ainda Positivo X Negativo. Porém, só um é vencedor. Situar-se em seu mundo é estar entre essas duas forças. A compreensão desse princípio, através do qual a vida do artista se apresenta como “estruturada e estruturante”, em significações históricas, permitiu-me observar que sua maneira de estabelecer uma

relação com o mundo sintetiza-se no quadro "O Exorcista", exemplo de significação particular de sua obra e pensamento.

Na trajetória de transformação do artista houve primeiro sua conversão em Israel; e posterior dedicação junto com sua esposa, na leitura da Bíblia e na oração. Sentiu-se, então, legitimado e autorizado a delatar e expelir as forças malignas do mundo. Ele vive o rito de cura da alma e depois o rememora, "imortalizando-o" na pintura. Nela o artista reivindica para si o ofício profético de ameaçar os opressores políticos e sociais dos pobres, com uma ira divina vindoura, pela qual receberão a justa medida. Utiliza-se da arte para tentar infundir tal temor. Sua forma será a de rebeldia contra a ordem estabelecida, desejando instaurar um novo arranjo através da arte e assegurar o relacionamento com o sagrado. Separar em vida a arte e a religiosidade é impossível, pois seu papel na vida e na arte religiosa é estabelecido entre o Deus e o diabo, bem como entre Deus e o outro. Então, para Waldomiro de Deus, o exorcismo representa uma catarse, consumada ao expelir toda a carga negativa inerente à sua vida: pobre, negro e nordestino.

4.1. "O EXORCISTA" ENTRE DEUS E O OUTRO

Nas pinturas escolhidas para compor a interpretação da obra de Waldomiro, recortei três etapas distintas que para mim se tornaram didáticas. É uma identificação percebida no decorrer da pesquisa; um olhar distanciado para compreender, através da memória do artista, o que se configura como meio para ele e para a arte. Com já referi, nem o processo criativo, nem a memória, seguem essa ordem. Contudo, ela foi escolhida para análise interpretativa porque se compõe de dados que ressaltam diferenças do antes, do meio e do depois, na vida e na obras de Waldomiro de Deus.

Podemos lembrar, do capítulo anterior, as fases vividas: desde as figuras religiosas modernizadas do antes; passando pela temática do diabo durante os momentos de ruptura religiosa, a aceitação da fé e a adoção do mundo simbólico; até chegar às críticas ao poder; e à resolução dos problemas sócio-políticos, por meio da fé; entrecruzando, finalmente, com o discurso pentecostal de luta contra as “forças malignas”, no depois.

Como o intuito era apresentar a cultura do artista e seu pensamento, vinculados a essa produção de sentido, cujo processo de adoção de outros valores e outra forma de ver o mundo se deu a partir da conversão, percebi que a obra "O Exorcista" sintetizava os princípios de sua idéia religiosa. A partir da representação contida nessa obra, compreende-se o que os demais quadros são para o artista: forma de narrar memórias (individuais e coletivas); bem como apresentação de um modelo a ser seguido para ordenar um caos existencial.

Como foi visto na história da arte brasileira, Waldomiro de Deus se afigura como um dos nomes de “real expressão” na contemporaneidade (Lélia Frota 31). Sua obra é fonte de visualidade para uma interpretação cultural. Foi através da fala, que o artista rompeu o silêncio e interpretou sua própria obra artística.

Assim como já foi dito acerca dos pontos privilegiados que Waldomiro recorta em sua memória, bem como seu caráter profético entre Deus e o outro por meio de sua arte, aqui quero mostrar o que Waldomiro representou artisticamente como memória, para que pudesse ser hoje estudado dessa forma especial, entre os sistemas simbólicos em interação.

Estabeleci um antes, um meio e um depois, tendo como base a conversão. Entretanto, antes de passar para esses estágios, apresentarei aspectos formais e

gerais do imaginário que o artista utiliza e que podem ser elementos identificadores de sua obra. Dentre o recorte feito com quadros do período do meio, estarei analisando em particular a obra "O Exorcista" pelos motivos já explicados. Seguirei a seqüência triádica em: superior, meio e inferior, para observar a característica de suas telas. Lembrando ao leitor que faço uma referência ao capítulo três, no gráfico ali localizado, em antes, meio e depois. Seguirei a sugestão de Panofsky acerca dos motivos, imagens e conteúdo da obra de arte para descobrir sua significação.

4.2 . OS MOTIVOS E AS IMAGENS NA OBRA DE WALDOMIRO DE DEUS

Algumas características são bastante peculiares em sua obra e todas possuem motivos humanos (1º nível); e significados religiosos, de forma expressiva, a passar uma mensagem profética (2º nível). A "luz azul", ou melhor, a cor azul, se faz presente em quase todos os quadros, podendo-se ver um tom uniforme, que parte de um azul celeste para um azul cobalto, ultramar e, pouquíssimas vezes, para um azul escuro. Especialmente seus quadros são recortados por uma linha do horizonte que divide a terra e o céu. É comum ver as figuras dividindo tal espaço em dois. Essa polaridade de alto e baixo, esquerda e direita irá condizer com a polaridade superior x inferior, e bem x mal. Entretanto, sempre há algo a acrescentar entre esses dois "mundos". Nele concentram-se os anjos, além do bem e do mal, ou ainda pertencentes a cada um dos pólos. É comum um certo teor erótico em suas telas, como mencionei no capítulo anterior.

Vê-se na sua obra que determinadas figuras humanas, quando apresentadas sob possessões espirituais, são retratadas com patas de cavalo, referindo outras religiões. Algumas figuras apresentam-se mascaradas pelo mal e outras tendo este

como parte de seu próprio corpo. Há presença de animais⁶⁷ como peixes, ovelhas e os pastores, pombas (que parecem galináceos) e a vida rural dentro de um repertório cristão.

Há uma certa padronização dos rostos das figuras. Entre homem e mulher só se faz diferença nos trajés. É importante ressaltar que as figuras apresentam-se com os joelhos à mostra. Porém, em alguns quadros estão paramentadas com roupas longas e semi-longas. Os homens simples são retratados de forma a exibirem-se com o peito à mostra. Isso é comum no "O Exorcista", nos quadros dos "Sem terra", nos viciados pelo álcool e nos pescadores, ou seja, os que estão enfrentando a luta do dia-a-dia.

Seus trabalhos fundamentam-se na técnica dos contrastes colorísticos. Costumam ter como base a cor azul, em contraste com a amarela, tendendo ao ocre. A cor vermelha é utilizada nas bocas das figuras e as unhas são pigmentadas na cor branca, tanto nos homens quanto nas mulheres e anjos. A simbólica da pureza interior do humano é vista nas bocas branquinhas de cada figura, exceção feita para alguns "demônios" que estão sendo expulsos, como se vê no quadro "O Exorcista". O contorno de cor preta é característico de alguns artistas "Naif". Todavia, Waldomiro de Deus, além de desenhar a forma, limita a cor. Suas pinturas são desenhadas primeiramente e posteriormente pintadas. É vista ainda uma grande concentração de cores secundárias (verde, violeta e laranja em menor escala).

Os motivos dentro do repertório afro-brasileiro, remetem à etnia do nosso povo, formada, em boa parte, pela miscigenação dos nativos com os povos negros.

⁶⁷ Durante a pesquisa percebi que o imaginário de Waldomiro é rico em imagens de animais, tidos como positivos e negativos segundo a divisão dos regimes das imagens sugeridos por Gilbert Durand. Entretanto, não explicitarei esses dados, cuja interpretação se dará em outra ocasião.

Waldomiro primeiro pinta “Mulatos do Brasil 2050”, cuja cor de pele tem o tom da nossa mescla. É o cacau baiano transformado em cor chocolate.

Na grande maioria de seus quadros, é curioso notar que Waldomiro coloca todas as figuras “mulatas”, livres ou “presas”, pois diz que: “pinto mulatos, mostro o Brasil do ano 2050, que deve estar mais moreno pela miscigenação.”

“Na minha obra, não é nem o negro, nem o branco e sim o mulato. O mulato porque quando eu vejo o Brasil, de cinqüenta por cento de uma raça negra e cinqüenta por cento de branca, eu vejo uma outra nação surgindo, os morenos. Um tipo de mistura . Eu acho essa liberdade de mistura a coisa mais bonita. Eu procuro trazer para a pintura essa liberdade entre a raça humana. Quebrando os racismos, tanto do branco quanto do negro, pois o negro também é racista tanto quanto o branco.” (...) “Deus quer um povo unido, maravilhoso e de bom caráter. De boa moral. Um povo que respeite o outro e que ame uns aos outros como o próprio Jesus nos amou. A melhor coisa é quando Deus está dentro do homem.”

“Eu pintei somente uma vez um cara louro. E em seu colo sentado uma moça negra. Chama-se ‘Quando se ama’. Levei para Piracicaba. Chegou um rapaz filho de europeus. Ele era louro de olhos azuis e era apaixonado por uma negra e me disse: — ‘Você pintou a minha crioula Waldomiro!’ Eu disse a ele que esse quadro eu pintei 6 anos antes e era uma tela grande que doe para a Pinacoteca e botei o nome deles atrás do quadro e escrevi: ‘Quando se ama não existe raça, pobreza, riqueza, o amor supera todas as coisas’. Quando nós temos Deus nós olhamos para o ser humano com respeito com carinho e amor. Preconceito se tem quando nós estamos com Ele enrustido dentro de nós, assim o racismo está dentro de cada um de nós.”

No entanto, o que é importa observar é que, nas suas memórias, Waldomiro ressalta a localização mediana em favor da etnia. O mulato é meio. Sua obra

apresenta as figuras na sua totalidade como mulatas, ou seja, nem branca nem negra, para mostrar ao espectador o preconceito vivido. Ele reporta à memória da formação brasileira; do vínculo das etnias; do preconceito. Waldomiro sabe o quanto significa a crítica social em defesa do desfavorecido, pobre, negro, sem-terra etc.

Para cada representação de Waldomiro de Deus existe um pólo e um meio: Para o negro e o branco, o mulato; para os animais, o positivo e o negativo, no meio o lobisomem, que nem é bicho nem é homem; para as religiões, a afro-brasileira, a pentecostal e a católica num trânsito mesclado de culturas.

4.3. O ARTISTA INTERPRETA SUA OBRA DO PERÍODO ANTES DA CONVERSÃO

4.3.1. O COMEÇO E A DESTRUIÇÃO – 1966



Fig.14 “O começo e a Destruição”, Acrílico sobre tela, 100X150, 1966⁶⁸

⁶⁸ Ver D’Ambrósio,1999: 42.

Convido o leitor a olhar uma de suas obras antes da conversão: "O Começo e a Destruição": Essa obra mostra nitidamente o caráter do pensamento de Céu (lugar de paraíso); Terra (lugar de luta); e Inferno (lugar de derrota e punição). Na Terra, como lugar intermediário, é possível alojamento de forças contrárias. A simbologia da casa aqui é a do universo.

"O começo e a Destruição" é uma das poucas obras em que o artista apresenta a figura divina, que está colocada em semelhança à forma humana. Lembrando o esquema no capítulo três: Deus=Outro. A figura divina está sentada num trono, vestida de branco, símbolo da pureza. Do trono observa tudo o que se passa. Nesse paraíso existem casas e pessoas, e há presença de anjos.

A área do meio compreende o lugar entre o céu e a terra. Nela estão situadas o homem e a mulher, e o diabo que os atenta. Observe o leitor a presença dos montes atrás da figura masculina que, mesmo antes da conversão já marcavam de valores a obra de Waldomiro. O imaginário da figura diabólica com chifres e cauda remete ao Cristianismo. O homem retorcido em seus desejos e "tentações" é o fogo que arde no inferno para os derrotados.

A área inferior apresenta um emaranhado de formas, que o autor não define muito bem. Aqui a presença forte da cor vermelha é associada ao imaginário do fogo infernal que queima e consome. Não se vê figuras humanas nela, somente casas que se queimam.

O leitor pode observar que há palavras de ordem escritas em todo o quadro. Dentre elas, na área superior: *"Esta vai ser para os fiéis a Deus, a renovação"*. Na área do meio, uma imprecisão de maldição para a ambição: *"Maldita seja a inbição"*. E na parte inferior quase não tem palavras, ou seja, já não adianta mais

dizer. Nitidamente a visualidade assume a interface entre as narrativas oral e escrita da criação bíblica de "O Começo e a Destruição".

Percebe-se que esse pensamento irá acompanhar o artista. Após sua conversão, a presença de uma simbologia angelical e bestial irá permear sua obra, mostrando, através dessas figuras, o imaginário cristão.

Mas a diferença substancial aparece na obra polêmica “Nossa Senhora de minissaia” e no que já foi mencionado nos seus tempos de *non sense* (ver capítulo três), quando os motivos eram crítica à sociedade por meio do tema/mensagem da religião, e o conteúdo intrínseco da obra era a modernidade. Essa é a grande diferença das pinturas posteriores. Essa obra polêmica, rebelde e modernizadora permitiu que Waldomiro se sobressaísse nas artes. Sua irreverência era sentida em todo os aspectos de sua vida: no período de non sense, a minissaia, as passeatas, os falsos casamentos (ver etnografia - capítulo três).

4.4. DO PERÍODO (DO MEIO) DA CONVERSÃO

Perceba o leitor, que as obras do período próximo ao da conversão e dedicação, "O Exorcista" (1982); "Um Corpo para os Espíritos" (1982); Lucio-Fer – Rei deste Planeta (1982), configuram-se dentro de uma simbologia do mal. No quadro a seguir, Waldomiro deseja apresentar o lugar intermediário, no qual forças podem ocupar o corpo humano. A simbologia da casa aqui é o corpo. A transformação se dá pelos motivos dentro do repertório do diabo. O tema/mensagem era religioso e os conteúdos também. A diferença é que neste momento de sua vida os valores eram os religiosos e parecem apresentar sua transformação cultural, como ver o sagrado e os valores religiosos influenciados pelo discurso pentecostal. Posteriormente assumirá novas posturas diante do sagrado.

4.4.1. UM CORPO PARA OS ESPÍRITOS - 1983



Fig.15 “Um corpo para os espíritos”, Óleo sobre tela, 70x100, 1983. ⁶⁹

Nesse quadro percebe-se que o homem, para Waldomiro, encontra-se no meio de duas forças contrárias, que exigem dele uma escolha. A partir dessa escolha pode definir de que lado está. No entanto, a simbologia da casa referida anteriormente é novamente evidenciada na obra:

“Nesse quadro ‘Um Corpo para os Espíritos’, por exemplo, eu mostro que o corpo do ser humano não deixa de ser uma casa. Uma casa pode ser representando o ser humano. Essa casa pode ser contornada com cores bonitas, não seria bem cores, mas seria luminosidade, seria tudo por fora, como uma roupa que o homem esteja muito bem vestido. Um terno bonito dá uma beleza no ser humano. Esta pintura chama muito a atenção.” (...) “Às vezes você vê um ser humano bonito mas por dentro é uma desgraça, uma tragédia; cheio de maldades, malícias, mentiras, hipocrisia, um olho muito altivo, aquele olho ganancioso com certa maldade, aquele olho que tudo quer. Então por trás disso tudo, o

⁶⁹ Foto cedida pelo artista. Ver também em D’Ambrósio, 1999: 126.

que está dentro do ser humano? O corpo dele está sendo provavelmente ocupado por várias forças que estão levando ele a praticar todo este tipo de coisa, porque o homem mesmo, o ser humano não tem maldade, ele é bonito de nascença, só que essas forças que imperam dentro do homem, o lado negativo é que leva ele a praticar este tipo de coisa.”

“Por exemplo, roubar você acha que é bom? Estuprar, matar, o homem que faz uma chacina, um assassinato tão louco, o que é que está por detrás e o que está dirigindo ele para fazer esse tipo de coisa? Caim quando matou Abel, estava dominado pela serpente e estava sob o seu efeito, e sob o mesmo efeito da serpente que traiu a Eva e que lutou para que Adão e Eva caíssem no pecado. Essa coisa está desde o começo e aí foi cada vez crescendo e você vê o ser humano hoje.”

Waldomiro se fundamenta em narrativas bíblicas sobre a culpa humana, vinda da influência da serpente que incitou o homem ao pecado. A característica do pensamento pentecostal é de que o homem é neutro e são as pressões que fazem-no polarizar para um ou outro lado.

Waldomiro de Deus não faz acepção de pessoas e censura todos que cometem maldade, por serem parte das forças negativas. Nesse quadro "Um Corpo para os Espíritos" ele se coloca responsável por mostrar aos homens o que está atuando por trás de suas aparências.

“O que mostro nesse quadro, até evangélicos se assustam pois eles estão orando a Deus direto, pedindo a Deus para afastar essas forças da vida deles, pra afastar o homem negativo, para afastar a própria maldade da igreja e até lá dentro, elas estão usando aquele homem que está pregando lá em cima. Se ele não tiver com uma vida bem vista na presença do nosso Senhor Jesus Cristo, ele passa a dar lugar a essas forças. Ele pode até estar com a Bíblia na mão.”

4.4.2. O EXORCISTA – 1983



Fig.16 "O Exorcista", Óleo sobre tela, 83x120, 1983⁷⁰

4.4.2.1. PERCORRENDO UM CAMINHO VISUAL

Waldomiro expõe o fenômeno religioso em "O Exorcista". O leitor me acompanhe a olhar o quadro novamente. Conforme nossa maneira de ler no ocidente, da esquerda para a direita, é que desejo passar rapidamente os olhos pela pintura.

Observe como o vemos. Nossos olhos entram e encontram os raios em forma de funil que, para o artista, é o poder divino que vem do alto. A forma como Waldomiro coloca esse "poder" do lado esquerdo do quadro, parece dizer-nos que importa entrarmos por ele. Nossos olhos passam pelo anjo e os demônios e pela figura "endemoninhada", e retornam, fixando-se, num breve repouso, sobre o campo

⁷⁰ Foto cedida pelo artista. Ver também D'Ambrósio, 1999: 116.

da cabeça e as mãos do exorcista. É o poder que Waldomiro quer que observemos. O anjo não é o elemento central, mas sim o exorcista. Em suas mãos está o ponto forte do quadro. "O Exorcista" é o instrumento do poder simbólico.

4.4.2.2. REPRESENTAÇÃO DO DIVINO – ESPAÇO SUPERIOR

Deus não é representado sob forma humana ou qualquer outra, nos quadros de Waldomiro. Ele o desvela como um campo de luz. A luz vem de cima, penetra na figura do exorcista e passa-lhe pelas mãos. A expressão luminosa mescla-se, do transparente em forma de luz branca, com vermelho e amarelo. É uma luz multicolor.

Aqui a antítese da luz e das trevas faz parte do imaginário, sobre o qual Gilbert Durand (1997) afirma:

“(...)um notável isomorfismo une universalmente a ascensão à luz”(...) “a maior parte das religiões reconhecem igualmente esse isomorfismo do celeste e do luminoso” (Durand, 1997:146).

A partir da Luz a presença do Divino:

“Essa Luz é paz, essa Luz veio para nos dar uma certeza da virtude do nosso Deus, nosso criador. Essa luz nos mostra que o ser humano não está sozinho, quando ele tem uma mente positiva, uma mente que tenta se aproximar do nosso criador. Porque eu sempre falei que o nosso criador é o arquiteto construtor do universo. Ele em graça nos colocou aqui neste planeta para usufruir as suas maravilhas e as suas belezas. Será que o ser humano não tem tido tempo para agradecer por tudo isso que tem recebido e por tudo que tem usufruído? Então eu procuro sempre de alguma forma agradecer nosso criador e a Jesus Cristo. Agradecer ao nosso Jeová através de seu filho Jesus Cristo por todas essas maravilhas que ele tem nos dado. Daí vem a alegria nos quadros. Observa-se que as bocas das figuras são sempre brancas, porque do ser humano deve sair sempre coisas boas e bonitas. Vêm-

se os olhos das figuras sempre encarando o mundo. Espantados perguntam, por quê? Às vezes até os cachorrinhos⁷¹ estão numa posição como que impressionados com o que está acontecendo, fazendo uma pergunta para o próprio homem: — ‘Por que tanta imbecilidade em certos seres humanos na Terra?’”

Deus aqui é para ser “sentido” como a luz: “Deus é luz e não há nele treva alguma” (Novo Testamento). A negativa da imagem de Deus por meio de figuras remete à proibição bíblica já mencionada:

“O fundamento da minha arte é consertar o que está desconsertado e sintonizar o ser humano com a luz. O ser humano é perfeito. Quando ele está torto e atordoado, tento colocá-lo no caminho certo.” (...) *“as falhas existem, mas não podemos dar lugar a elas. Se isso acontece, caímos no abismo. Nos lugares em que ando, em meio às exposições, falo do poder e da glória do nosso Deus, mostrando como o ser humano é importante. Somos como uma flor maravilhosa que resplandece com vida. Se um ser humano olhar no coração do outro, só encontrará beleza, nunca violência ou desespero. O ser humano não foi feito para sentir medo um do outro.”* (...) *“Meu trabalho abrange da poesia e do lirismo, do campo à violência das grandes cidades, mostrando sempre nossa realidade e partindo para a espiritualidade”* (D’Ambrósio,1999:172).

“Em meio a exposições”. Esse parece ser o lugar de atuação profética de Waldomiro de Deus, no qual tentará mostrar que ele recebeu poder desta hierofania luminosa.

⁷¹ Os cachorrinhos aparecem em toda sua obra. Estão pintados junto a sua assinatura. Eles referem aos animais que Waldomiro já teve. São um sinal de autenticidade e lembrança para o artista.

A luz tem suas significações em diversas culturas. Basicamente sucede às trevas; prenuncia uma evolução de conhecimentos; uma separação do cosmos, onde se encontra em mistura com as sombras; uma essência divina não conhecida pelo homem; imortalidade; uma epifania; a vida, a salvação, a felicidade, opostas às trevas que seriam o castigo, o mal, a infelicidade, a perdição e a morte. Para os cristãos, “Jesus é a luz do mundo” (São João 8); e devem crer: “Vós sois a luz do mundo...”(São Mateus 5).

A luz parece saltar dos quadros que tentam apresentar a vida de oração do pintor. São obras bem iluminadas e de cores alegres. O caráter da luz para sua pintura é de rebeldia contra as trevas. Ordena o caos; revela as obras e vence o medo das trevas.

Medo, trevas, abandono, fraqueza e demônios de um lado; contra amor, luz, aceitação, poder e Deus do outro. Assim apresentam-se os relatos de Waldomiro, sobre sua experiência com o sagrado, com a arte e a sociedade.

Esse confronto de luz e trevas; rebeldia e ideais melhores; repressão e desejo de liberdade; medo, solidão e violência; e a sensação de uma presença sobrenatural terrificante, que incomoda Waldomiro, vão ser mudados a partir de experiência de conversão. A partir dela o artista se entrega à visão, mudando seu modo de encarar o mundo e de se relacionar com o medo, com a repressão, e com a própria liberdade. Sente-se seguro: “senti o maior homem do mundo”. Está pronto para vencer seu maior opositor: o diabo.

A partir desse “transporte” torna-se claro que a significação da luz para Waldomiro é algo pungente, marcado pela presença divina. Encontra-se pronto para cruzar “as forças negativas” e vencê-las. Várias experiências podem ser relatadas,

nas quais a luz é a marca que Waldomiro de Deus invoca como forma protetora e vencedora.

4.4.2.3. OS ELEMENTOS ENTREPOSTOS NO CÉU E NA TERRA – O CAMINHO DO MEIO

a) Aspecto religioso

Curioso observar que a figura do exorcista divide os espaços e se coloca no meio, entre o céu e a terra. Ela se apresenta com os olhos como que fechados para o mundo natural, envolvidos somente com o sobrenatural. Traja roupa verde, que na nossa cultura é símbolo da esperança, muito embora a vestimenta aberta não aparente bem vestir, informalidade ou liberdade.

b) Aspecto angelical

“Os anjos fazem parte da vida da gente, porque se Deus não guardar a gente através dos anjos o que seria da vida da gente? Os anjos sempre apareceram em meus quadros mesmo naquela época antes da conversão, mas eram anjos diferentes. Teve um quadro da década de 60 que eram três anjos e esses anjos já tinham uma certa presença. Eles já trabalhavam na minha vida. Os anjos são para estar me olhando e vigiando mesmo quando eu estava nos caminhos tortos.” (...)
“Mesmo que o inimigo tenha tentado me destruir através do suicídio, Deus disse aos anjos: — ‘Olha lá porque o inimigo pode até tentar tocar nele, mas não vai tocar na vida dele porque Waldomiro vai fazer muita coisa espiritualmente através dos seus quadros’(...) ‘É a mensagem dele que é espiritual, que é positiva’ ”.

No imaginário coletivo os anjos possuem asas que lhes conferem um caráter celestial. O anjo do quadro parece possuir um “quipá” na cabeça, remetendo à cultura judaica. Veste verde e suas asas são cor-de-rosa, num tom suave, que

contrasta, tanto com o azul do céu, quanto com o verde de sua roupa. Parece estar presente somente como força extra ao exorcista, ou está esperando a hora de agir.

c) Aspecto demoníaco

Se Deus não é representado como forma humana, o diabo, Waldomiro não se preocupa em colocá-lo como homem ou parecido com este. Ridiculariza-o exatamente com uma humanização em linhas retorcidas. Parece ser uma forma de diminuir seu poder diante da oração humana e da força divina.

Quando o artista opta por desenvolver uma pesquisa sobre a simbólica do mal, está querendo mostrar que há vitória por meio do bem. Além disso, ressalta a terrível condição humana diante das atrocidades que o próprio homem exerce, segundo Waldomiro de Deus, em conformidade com as “forças negativas”. Ao manifestá-las em sua arte, revela que a vida humana deve ser vivida num contexto de benignidade e que é possível vencer o mal.

Waldomiro faz de sua arte uma proximidade com Deus, e somente a vitória contra o mal possibilita essa afinidade com o divino. Para o campo simbólico desse artista, o corpo é lugar onde Deus habita: “Quando isso não acontece, nos tornamos moradia do diabo. Passamos então a praticar maldades, desgraças e imbecilidades: a mulher começa a ignorar o marido, o homem enfeitiça por outra mulher, todos ficam violentos” (D’Ambrósio:1999:104).

Dentro do pentecostalismo a conversão é um “divisor de águas”. A partir dela há uma ênfase na busca pela manifestação do Espírito Santo, cujo encontro é desejado. Os dons são revelados e, em razão disso, todo mal tem de ser expulso para iniciação em uma nova vida. A luz vista na infância é a mesma procurada na fase adulta. O medo foi substituído por uma coragem criativa. A arte permanece

sendo de grande importância. A luz requerida como atestado da presença divina, refletiu como ponto de encontro criativo e forma de dedicação a Deus.

4.4.2.4. REPRESENTAÇÃO DO HUMANO (possessão⁷²) – ESPAÇO INFERIOR

O “endemoninhado” veste terno. Saem de seu interior umas figuras simbólicas do demônio, que parecem fazer menção a alguns “pecados” para o grupo religioso: prostituição ou homossexualismo, representados pela presença só de roupas íntimas; glotonaria pela expressão das mãos no ventre do “demônio”, com uma enorme barriga; e cegueira espiritual, inferida a partir de uma figura sem olhos e com boca escura. Parece representar a ignorância. Há ainda um quarto elemento com as mãos retorcidas de forma anormal. As pernas do sujeito encontram-se reviradas e as mãos presas para trás, forma que expressa o: “está amarrado em nome de Jesus”, tão característico dos momentos de expulsão de demônios, nas igrejas pentecostais.

A figura exorcizada tem os olhos estatelados, alheios ao real, voltados para baixo. Os raios que saem do “endemoninhado”, sugerem trevas. Aqui a antítese luz e trevas faz parte do imaginário que Gilbert Durand comenta:

“Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo. um notável isomorfismo une universalmente a ascensão à luz” (...) “a maior parte das religiões reconhece igualmente esse isomorfismo do celeste e do luminoso” (Durand, 1997:146).

⁷² Neste pormenor de possessão e expulsão demoníaca, ver Maria Emília Carvalho de Araújo, 2001. Em: Tecendo os fios da trama coletiva: possessão e exorcismo rituais na igreja universal. E também D’Ambrósio em Pincéis de Deus, 1999, em algumas experiências de Waldomiro de Deus.

Segundo Parker (1996), uma das características do pentecostalismo brasileiro é o fato de ser urbano e popular, com um “acentuado zelo missionário”, “com sua mensagem de reavivamento religioso sentido e esperança, alimentando de afeto, ou espírito de fraternidade e de euforia religiosa a vida monótona do oprimido pelo sistema”. O pecado é o que oprime e causa as moléstias e misérias humanas. A “força de protesto”, simbólica, contra a opressão do pecado, contra a segregação racial, as injustiças sociais e a dominação, é uma forma para o pentecostal estabelecer o *nomos*. Continua a afirmar que o pentecostalismo apresenta-se com um caráter alienante e num “circulo místico de uma religião protetora, oferecendo-lhe, num plano mágico-religioso, as oportunidades que não encontra na sociedade”. Parker (1996) aponta uma convergência entre os pentecostais e os afro-americanos, diante da centralidade da expressão corporal no culto: “Ritualidade corporal expressiva, festiva, de canto e possessões. Uma pelo Espírito Santo, outra pelos espíritos” (Parker, 1996: 217).

Conforme Gomes (1996), a possessão demoníaca, assim dita, configura-se como sistema lógico que explica as formas da miséria, pobreza, doença, dor, conflitos familiares e sociais. Tudo o que se caracteriza como ruim é atribuído ao demônio, o único responsável, que isenta o homem de qualquer responsabilidade pelos seus atos pessoais. Explica que os demônios, segundo os neo-pentecostais, alojam-se nos lugares onde ocorre o problema. Se um indivíduo sente dores na cabeça é aí o local de sua atuação, podendo habitar centenas, milhares, em um mesmo indivíduo. Nos rituais pentecostais e neo-pentecostais as manifestações de demônios são formas de os mesmos serem humilhados e expulsos, em demonstração de poder divino. Gomes chama essa estética de “teatro religioso” (Gomes, 1996: 225- 245).

Essa pintura, “O Exorcista”, demonstra uma profunda relação de experiência com o cotidiano do artista, e seu objetivo pode ser interpretado como demonstração do poder divino, transferido ao homem, como representante de Deus, para manifestar a cura dos enfermos da alma e do corpo. É simbólica característica do protestantismo pentecostal, presente nos cultos deste grupo religioso. A arte de Waldomiro é realizada a partir dessas experiências vividas no contexto ritualizado da oração e expulsão de demônios. E aqui ela não opera como um discurso de si mesma, mas possui uma intenção, uma mensagem da tipificação de um grupo religioso no qual o artista está inserido. É memória, é trabalho expressivo de trazer ao presente momentos de significados vividos, formadores de um contexto a ser repassado, rememorado e transmitido a novas gerações. É documento histórico de uma cultura "Naif".

4.4.2.5. REPRESENTAÇÕES GERAIS

As pinceladas do fundo são todas na horizontal. Direção essa do repouso. Parece que tanto no azul celeste, como no amarelo da terra, Waldomiro quer dar a idéia de repouso, ou tranqüilidade, na ação de “seu Deus”. A agitação parece estar dentro do homem, que longe de Deus é carente de Seu poder. Vemos os olhos da figura exorcizada estatelados e uma certa tranqüilidade na figura do exorcista.

A direção das figuras no espaço transmitem essa movimentação. O poder que cai sobre Waldomiro está na vertical, em forma de atividade, a linha vertical dá essa sensação. Portanto, toda a obra se manifesta movimentada pelos elementos diagonais que nela se encontram.

4.4.2.6. EM FAVOR DE UM CONTEÚDO INTRÍNSECO:

No exame do quadro "O Exorcista", a fala do artista apresenta a expulsão do "mal" como pré-requisito para o encontro com Deus. O seu discurso o coloca na qualidade de intercessor diante de Deus e dos homens através da oração e da arte. Todos esses símbolos reforçam o local onde se situa o pensamento de Waldomiro: O meio.

Como intercessor ele é o próprio exorcista:

"No Paraná, há dona Cléa. Ela pediu para eu fazer uma oração para um gerente de uma empresa que torceu o pé e estava com gangrena. Disse que não havia problema. Era só ele ir à minha casa em Goiânia. Ele chegou elegante, bem vestido e de muleta. Lourdes leu um salmo. Começamos a orar. Coloquei a mão nele. Então uma força negativa se manifestou no corpo dele." Waldomiro pediu que ele saísse. "Ele disse que, se saísse viria um pior. E veio. O homem entortou. Esse saiu e veio um outro ainda pior. O homem não sentia mais dor na perna e pulava feito sapo. Disse que queria destruir aquele homem e família. Me avisou ainda para que parasse de azucriná-lo: 'Ocê anda mexendo com a minha falange'. Respondi que eles tinham raiva de mim porque eu tinha autoridade de Jesus Cristo para expulsá-los das pessoas que eles tentavam levar para o abismo." O espírito negativo continuou dialogando com Waldomiro. "Ele me disse que eu estava passando dificuldade financeira e que podia me dar o que eu quisesse se parasse de mexer com eles. Respondi que não queria as migalhas terrenas e chamei o anjo Gabriel para que ele saísse daquele corpo. O homem rolou no chão e voltou a si" (D'Ambrósio, 1999: 150).

Essa experiência me possibilita uma tentativa de compreensão de sua luta em favor de uma ordem significativa, bem como uma possível desforra simbólica através da arte e da religiosidade. O quadro apresenta um homem orando em favor da cura

física de outro, que é gerente de uma empresa, ou seja de uma classe social privilegiada. Ao orar ocorre uma possessão, seguida de uma expulsão e posterior dedicação ao Sagrado. O artista apresenta seu objetivo:

“Eu mostro nesse quadro a própria autoridade que Deus deu ao homem de colocar as mãos sobre aqueles que estão dominados por essas forças negativas e repreender essa força contrária. É lógico que esse homem para ele colocar a mão ou levar uma palavra de transformação para essa pessoa que está dominado por este mal, por esta força espiritual da maldade nos lugares celestiais, precisa estar se revestindo também; muito revestido do poder de Deus”.

A partir de “O Exorcista”, o artista pode ser identificado como constituinte de uma mentalidade religiosa, e sua arte como simbólica dessa apresentação. Eis que aparece uma identidade cultural, simbolizando ações ritualizadas, vividas no cotidiano através de “disposições” (Geertz, 1989:104) que revelam não só as culturas, mas também documentos artísticos como produções do espírito humano, de legítimo valor: um imaginário remetendo a uma prática ritualista e a uma realidade sobrenatural do campo simbólico, da arte e da religiosidade. A pintura “O Exorcista”, permite estudar as questões dos fenômenos religioso e artístico, numa forma interpretativa das culturas e numa visão sócio-cultural contemporânea.

A importância percebida na Arte-Religião de Waldomiro é a de colocar o outro frente a frente com o sagrado. O que concede segurança à vida do artista é saber que sua obra pode servir à expressão do sagrado. Para o que crê, o poder vem do Alto. Do reino das luzes onde não pode haver treva alguma. Nesta “desforra simbólica” (Bordieu, 1987), nesta expulsão de todo mal, mostra a “coragem criativa” (Rollo May, sd) do artista que, após viver o momento sagrado, pinta-o em encontro

único com a arte, representando toda a ação de injustiça dos homens, na figura do diabo, revelando, assim, seus meios (do diabo) inescrupulosos de engano.

A fé é o ponto de encontro do homem com o sagrado, podendo fazer parte do comportamento humano e ser vista como forma de resolver lutas existenciais. A comunicação com o desconhecido é aventura da alma dialogante, numa imaginação que é realidade para aquele que possui a fé. O desejo de ser visto e ouvido por Ele (Deus), não pode ser impedido por nenhuma força contrária. Encontrar-se com Deus é encontrar-se em Deus, é não desistir diante das lutas e barreiras. É transpor caminhos. A presença motiva a existência. O diálogo motiva a presença.

A oração configura-se como diálogo, funcionando como fator de luta contra as anomias. A oração ilumina a alma e rende o âmago do homem à presença Daquele que inspira a fé. A oração transpõe os vales da apatia, da dor, da enfermidade, da hipocrisia, da traição e do preconceito. É o voltar-se para o alto em forma de mãos rendidas que carecem de luz, de vida e de paz. É render-se ao que já foi rendido pelo amor. A oração aplaca a ira Daquele que tudo vê e que tudo sabe. Ela expulsa o mal do interior do homem e o faz novo, como um rio de vida lhe brota no interior e alcança o outro com amor inconfundível. Assim apresenta-se o sujeito do quadro, que procura um companheiro de oração. Um companheiro que se poste diante do Trono daquele que é Poderoso, para suplicar a cura. Ajudando-se em cooperação mútua. Essa é verdadeira essência de quem já teve um encontro dialogante. Assim, pede que Deus abençoe com Sua luz a mente do jovem que carece de iluminação divina. A luz é o símbolo da presença. É a forma de encontro com Deus, que torna plausível a cura humana de todas as crises. Nesse desejo de diálogo, torna-se um intercessor de outras pessoas inclusive autoridades eclesíásticas, pois para Waldomiro a oração é meio.

O artista diz que não concorda com as religiões que invocam espíritos, e afirma que: *“Respeito todas as religiões, mas enquanto elas invocam espíritos, minha dedicação é só a Deus. Por que vou invocar espíritos se não sei de onde vêm e se são do bem ou do mal? Para que vou dar meu corpo para alguém que não conheço?”* (D’Ambrósio, 1999:125). A invocação ao diálogo participante é prevista por ele somente com a presença da divindade cristã. Seu corpo, conforme sua cultura, é para ser um templo do Espírito Santo. Habitar Deus é o desejo do homem que crê no Cristo, visto agora como “Encontrado” ou “Achado” por aquele que almejou o encontro. Daí não concordar com a presença do “estranho” que traz seus atos indignos para manipular o homem, alijando-o de sua própria consciência.

Na decisão do indivíduo de crer (no aqui e no além), apresenta-se a motivação que leva a determinada atitude. Podemos ver os valores que o artista adota, bem como sua preocupação com o outro humano. O que para ele é real, passa pelo sagrado. Sua crença o motiva a agir e comportar-se dentro dos valores religiosos para se comunicar com o outro humano. Esse relacionamento com o sagrado e o outro humano, Waldomiro o estabelece através da oração, seu ritual de anti-estrutura.

Waldomiro de Deus, ao pintar os momentos religiosos vividos, mostra-nos uma disposição básica: a ordenação do caos através do encontro — a luta e a vitória. Duas são as maneiras que ele utiliza: a busca de significado no transcendente e a busca plástica de ordenação de um caos na arte, através dos motivos, das imagens e do conteúdo. Duas, portanto, são as formas simbólicas que ele estabelece para ordenar o caos: arte e fé, ajustando significados e necessidades espirituais juntamente com necessidades espaciais, estéticas, dentro do contexto cultural em que vive.

O ministério de oração que exerce e as cenas que o artista apresenta nas narrativas de seus quadros, relatam preocupação com uma vida livre para o indivíduo. Liberdade social e espiritual é o que deseja no encontro com a Arte e a Religião. Dessa ligação, desse “religare” espiritual e artístico, Waldomiro de Deus traça fortemente a importância que dá ao Sagrado em sua vida, mas não ignora que precisa da pintura, como forma de manter-se financeiramente.

Percebe-se uma personalidade consciente espiritualmente, que sabe o perigo do usar o poder de forma indiscriminada. Em face de crer que o homem pode ser liberto pelo poder da oração, ele não faz uso leviano desse “dom” que diz ter recebido, e “corre” daqueles que querem torná-lo um “enviado”, embora saiba que muitas vezes parece ter sido instrumento do divino. A comunidade que subia com ele ao monte⁷³ queria atribuir-lhe o “carisma”, como um representante profético do divino. Sua missão é a pintura. Ele sabe da existência de homens que estão à caça de profissões lucrativas, do engano e da perversão. Critica-os e foge deles.

Perceba-se ainda uma atribuição maléfica aos que exercem qualquer forma de poder; tanto religioso, quanto político. Outras questões como o alcoolismo; as festas; e os relacionamentos entre homem-mulher, passam pela crítica social, deixando notória a preocupação nesta área. Há também a simbologia da casa em que Waldomiro guardará lembranças inesquecíveis, por ser lugar de interioridade e aconchego. A casa está no meio. Nos seus estados vividos, ela assumirá novas simbologias e será vista como lugar de concentração de forças opostas. Tornar-se-á neutra, juntamente com o artista e a arte. A casa abriga a arte.

⁷³ Interessante observar que os montes são elementos significativos para Waldomiro. Eles correspondem ao meio. No entanto, um meio mais próximo do Alto.

Os motivos presentes na obra e os temas e mensagens que o artista deseja transmitir, advêm do fato de serem, para ele, uma aura de realidade, que possui uma ordem geral existente, revestida de concepções julgadas importantes. Waldomiro utiliza essas concepções na arte, que está para ele, na mesma medida que ele está para ela. Desvincular Religião, Arte e Waldomiro é impossível. É um fato.

As características com as quais Waldomiro vai alimentar sua arte, manifestam seu comportamento contrário à possessão de espíritos, expressando sua personalidade e sua religiosidade através da arte: uma forma irreverente, contestadora, voltada para a defesa do mais fraco e injustiçado, numa luta simbólica.

Entretanto, não é só do fenômeno religioso, enquanto ritual de exorcismo, que Waldomiro pretende tratar em "O Exorcista". Ainda que seja prudente lembrar que esse quadro é para o artista, memória de um fato vivido e não desmerecendo o caráter fenomenológico da religião como um todo e a oração, em especial, nota-se uma desforra simbólica em forma de crítica social.

Talvez Waldomiro de Deus queira dizer que o corpo/alma, do brasileiro em especial, sujeito a uma possessão sócio-histórica do mal (pobreza, preconceito de cor e de origem) deve resistir à possessão, "domesticação" do *status quo* social, ou ser alvo de exorcismo, ou inversão social. Ou seja, historicamente a vítima do mal (social) é o pobre, o nordestino e o negro. O mal que oprime vem do rico, do que possui o poder. Mas no seu quadro o que está possesso é o rico. O pobre tem o poder de exorciza-lo. Dá-se uma inversão social bem como uma desforra simbólica em sua arte e religião. Se o poder sócio-histórico está nas mãos do rico, ele inverte concedendo ao pobre o poder simbólico (espiritual), necessitando assim, o rico, do favor simbólico do pobre.

O pintor sente a possibilidade de fazer justiça por meio de sua religiosidade e comunhão dialogante com Deus, comunicando isso ao espectador de sua arte. Em sua relação intelectual, espiritual, artística e semântica, carregada de preocupação com o ser humano “doente” e “preso” – deprimido diante das pressões contemporâneas, sobrenaturais, ditas malignas –, e dentro de um repertório religioso, é que prefigura sua arte, ou seja, a preocupação é ver livre o homem contemporâneo (tanto no aspecto social quanto religioso). Livre em suas motivações e disposições para se encontrar Naquele que é digno de encontro. Procura ser existente e dialogante, permitindo apresentar, por meio de si mesmo e de sua arte, a legitimação recebida do próprio Deus.

Portanto, em sua obra, Waldomiro de Deus parece desejar que o espectador vá além das formas e motivos que o levam a pintar. Ele quer que, além de vistas, suas pinturas sejam sentidas. No entanto, não pretende desalinhá-las do contexto sócio-cultural vivido, apresentando o imaginário de repertórios sócio-culturais específicos. Quer chegar ao alcance do significado intrínseco, constituído dentro do mundo dos valores simbólicos, capazes de estruturar mentalidades, das quais ele deseja que sua arte seja um meio de compreensão.

4.5. DO PERÍODO APÓS A CONVERSÃO

No período após conversão, suas obras marcaram uma força combativa social. Waldomiro irá pintar obras políticas, sociais e religiosas, criticando as estruturas do poder. As obras de teor político-social e religioso: "Falsos Profetas" (1995); "Revolução através da Fé" (1995); "Na casa de Meu Pai há muitas

moradas"⁷⁴ (1997); "Oração no mato" (1992); "O Milagre" (1999); "Depressão"(1999), trataram de assuntos importantes para o artista na década de 90. Os motivos aqui mudam consideravelmente. Ainda que transite em diversos temas, como aspectos do cotidiano, ele continua com enfoque na religião e o conteúdo intrínseco passa a ser a crítica social. A simbologia da casa aqui é a sociedade, a doutrina, a política e o universo.

4.5.1. "FALSOS PROFETAS" – 1995



Fig.17 Falsos Profetas, Óleo sobre tela, 70x70,1995⁷⁵

Por que "Falsos Profetas" seria um lugar "do meio" no pensamento do artista? É através desse agente que a mudança de opinião pode ser formada. A vigilância é o meio de conquista de uma autenticidade na fé, ou seja, é de importância única a credibilidade da fala do profeta. No íntimo Waldomiro critica os outros profetas e

⁷⁴ Este quadro se apresenta com dois títulos: "Na minha casa há muitas moradas" e "Na casa de Meu Pai há muitas moradas". O primeiro extraído de Oscar D'Ambrósio, 1999; e o outro de minha pesquisa - expresso pelo artista.

⁷⁵ Foto cedida pelo artista. Ver também D'Ambrósio, 1999: 90.

autentica a si mesmo como um profeta da pintura. Isso me traz uma questão a pensar: será que existem, para Waldomiro, falsos pintores?

Waldomiro narra acontecimentos no tempo e no espaço e quase todos tornam-se, posteriormente, quadros. No entanto, em "Falsos Profetas" ele apresenta sua preocupação com a questão religiosa e a consciência dos perigos que envolvem a religiosidade sobre os homens.

Para Waldomiro, "Falsos Profetas" defende *"o direito de levar uma palavra maravilhosa para transmitir uma mensagem bonita e para tentar levar o seu irmão até Cristo e mostrar um reino eterno, uma glória celestial, aonde ele afirma espelhar a glória eterna. Eu vivo em prol dessa glória eterna":*

Daí a crítica através dos seus quadros:

"'Falsos Profetas' tem a ver com pessoas que estão pregando a palavra só por dinheiro. —'Eu oro por você ser liberto, mas você tem que dar tanto, fazer isso..'. Porque eu sei que a Bíblia diz assim: 'de graça recebei de graça daí' Outra coisa: 'Não ajunteis tesouros na terra onde a traça come, os ladrões 'escarafuncha' e rouba e a ferrugem come.'"

Waldomiro sabe a diferença entre profeta e sacerdote, em razão do caráter econômico deste. Ressalta a questão do profeta:

"A gente fica um pouco preocupado, mas ao mesmo tempo eu não sou contra as pessoas que estão à frente da igreja e pedem o dízimo, pedem a cooperação porque a pessoa tem que viver do evangelho. Tem que viver da pregação da Palavra. Eu sou contra aquelas coisas dos que dizem: — 'Eu tenho que ganhar com isso. Eu estou montando uma igreja para ganhar'. Isso virou comércio. Isso não é do agrado de Deus. A coisa de Deus é muito amorosa. A palavra de Deus é muito

amorosa e muito profunda. Ela não é para oprimir o homem ela é para libertar. Então a gente precisa tomar cuidado para não se envaidecer e querer por exemplo usufruir dela, porque assim se tem a recompensa aqui na terra mesmo.”

Waldomiro afirma sua indignação com as lideranças religiosas e sua forma de ajuda social:

“Deus não habita em quatro paredes feitas pela mão humana, porque às vezes o homem faz uma igreja tão luxuosa quando tem tanta criança jogada nas ruas, passando fome, velhos abandonados precisando de um lugar para dormir. Será que Jesus ficaria mais contente com uma casa de abrigo para os velhos ou para crianças abandonadas ou com pessoas sentadas por uma hora dentro de uma igreja e após saírem fica toda fechada? Então há tempo para todas as coisas. Que se faça um lugar para adorar a Deus, mas que faça um lugar também para dar aqueles que estão jogados nas ruas.”

Nessa preocupação, conhecer o próprio sentido de existir, faz com que Waldomiro valorize ainda mais suas experiências, que ele chama de mistérios:

“São mistérios. Será que não tem homens aí pregando e que também estão sendo usados por forças negativas? A Bíblia diz o que? ‘Pelos frutos é que se conhece a árvore’. Tem pregador que se vai ver a vida dele e que não é fácil. Ta dentro da igreja se quiser ‘transar’ com uma irmã, ele ‘transa’, se ele puder fazer alguma coisa errada ele faz. Tudo naquela coisa assim que parece um cordeiro. Bonitinho como se fosse uma ovelha, aquele pelinho bonito...”

Waldomiro defende seu direito de pintar, libertando a pintura:

“Deus sabe que eu tenho minhas falhas. Porque eu pinto um quadro erótico, eu pinto todo tipo de coisa. A palavra de Deus fala: — ‘faça o que poderes, porque para onde vais não podes fazer nada’. Tudo o que eu posso fazer na pintura eu faço. O homem que julgue o homem que

veja, e o homem que dê suas opiniões. Que goste ou deixe de gostar. Pois eu já vi religiosos brigando por causa dos meus quadros, já vi religiosos 'quebrando o pau' e falando que a minha pintura é do Inimigo. Já vi religioso falar que minha pintura é uma bênção. Já vi todo tipo de coisa."

Waldomiro, ao dizer que o que pode fazer faz, e que é tudo, parece encontrar uma abertura, deixando a cargo do outro o julgamento. Ele se auto-legitima pela fala divina do versículo citado de Eclesiastes, que parece garantir que Deus lhe dá tal permissão, e isso lhe basta. Para aquele que está no meio, se vale dos dois opostos e parece que "colhe" idéias de ambos. Fica aqui uma questão intrigante: Será que Waldomiro estabelece para si uma pretensa imunidade? Ou o meio é quase uma imunidade artística simbólica?

4.5.2. "REVOLUÇÃO ATRAVÉS DA FÉ" - 1995



Fig.18 "Revolução através da Fé", Óleo sobre tela, 170x122, 1996 ⁷⁶

⁷⁶ Foto cedida pelo artista. Ver também em D'Ambrósio, 1999: 153.

No próprio título desse quadro, ele coloca o liminar de uma passagem: “através”. Agora num contexto sócio-político, em que sua fé é meio, juntamente consigo e com os outros, o motivo será político, o tema é religioso e o conteúdo é a crítica político-social:

“Neste quadro, ‘Revolução através da Fé’, eu mostro principalmente Brasília. Há tantos políticos que o brasileiro coloca lá em cima e que confia, dá o seu voto para que ele faça alguma coisa em favor do País. Às vezes esse homem entra lá e está convivendo com toda aquelas coisas, aquele luxo lá em cima, toda aquela grandeza, e se esquece que foi o povo que o colocou lá. Ele deixa ser levado por uma força oculta negativa que leva ele através de um espírito chamado ganância — Espírito Ganancioso, de Grandeza. Esse homem passa a usufruir desse poder e passa a viver segundo o interesse dele e de sua família. Ele não olha mais para o lado. Ele não vê mais o sofrimento. Ele só vê o poder na vida dele. É o Eu querendo subir, querendo dominar. Eu mostro neste quadro que o povo brasileiro não é capaz de fazer uma revolução com metralhadoras como em outros países. Isso eu acho bom ele não fazer, mas em compensação, reuniram em Brasília setecentas mulheres e fizeram em frente do Palácio da Alvorada um clamor. Foi um grupo de mulheres evangélicas da igreja metodista de Goiânia, foram para orar em frente do palácio. Daí a pouco começou uma reviravolta em Brasília. Começou aparecer o escândalo: Impeachment de Collor” (...) “através desse clamor houve essa coisa aí, essas forças negativas naqueles políticos gananciosos sendo manifestos e aqueles espíritos que estavam dominando eles começaram a cair”.

O artista dá o exemplo a partir do quadro:

“Por exemplo, ‘Não há nada que não seja revelado’, neste quadro, eu mostro o dedo de Deus enviando fogo sobre Brasília e sobre o Palácio da Alvorada e em alguns desses maus políticos dominados por forças negativas” (...) “Por alguns desses políticos gananciosos que estão

dominados pela grandeza, pelo que está vindo a tona. Então colocando nas mãos de Deus para que Ele faça justiça. Se ninguém pode fazer justiça ou pegar numa metralhadora, a melhor justiça é a justiça divina. Se os sem-terra, os sem-teto, fizerem um grande clamor, em Brasília, no Pará, no Brasil, por exemplo, se colocar na mão de Deus e pedisse solução seria outra coisa. Seria outra coisa muito maravilhosa para o País. Eu tenho certeza que o País teria uma estrada aberta. Porque eu creio que toda revolução vem de Deus. 'Porque não cai uma folha sem que seja da vontade de Deus'".

4.5.3. "NA CASA DE MEU PAI HÁ MUITAS MORADAS" - 1997



Fig. 19 Na casa de meu Pai há muitas moradas, óleo sobre tela, 300X180 cm, 1997⁷⁷

⁷⁷ Foto cedida pelo artista. Ver também Oscar D'Ambrósio, 1999: 151. Esta obra se encontra na Pinacoteca Municipal de Rio Claro, SP.

A memória de Waldomiro alcança uma percepção do futuro. Ela está pautada naquilo que leu na Bíblia. Uma visão escatológica, concentrando o pensamento do artista, no ser “depois” do “depois”. É a conquista do lado de lá, que é desejo de quem passa pelo meio, alcançar. Esse lugar de fala do artista é a sua percepção de futuro, marcada pelos ensinamentos bíblicos e reforçados pelo protestantismo popular. Aqui a simbologia da casa se torna o universo celestial. Nesta série mudam somente os motivos, pois o tema ainda é religioso, sua mensagem é clara no texto que dá o nome ao quadro e o conteúdo é social. O céu de Waldomiro tem todos os povos, é multi-universo:

“(...) Eu mostro vários planetas porque isso tudo está na mão do nosso Deus. Ele domina o universo. Ele pode fazer realmente a morada que Ele quiser, onde Ele quiser, de forma que Ele quiser e dar para o homem viver uma vida digna. Até mesmo transformar esta Terra que vivemos, que já foi transformada de paraíso que o homem acabou perdendo em beleza e dar para o homem viver uma vida alegre, digna, vida sem maldade.” (...) “Eu vejo anjos, eu vejo coisas maravilhosas. Eu vejo as orações sendo levadas. Anjos subindo e levando as orações. O clamor subindo. As boas palavras subindo, as coisas boas subindo. Todas as coisas que Deus se agrada na vida do ser humano” (...) “No céu vai ter gente de toda religião. Esse negócio dessa gente que fica dizendo que só minha religião é que vai para o céu” (...) “Eu penso que esse Deus é um deus mesquinho, de cabeça muito pequena, pobre e preconceituoso, pois o verdadeiro Deus ele olha os seres humanos e vê o amor, a fé e a dedicação”.

4.5.4. "DEPRESSÃO" - 1999

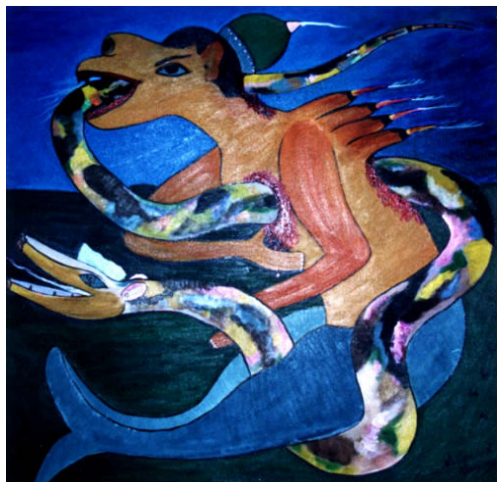


Fig. 20 Depressão, Acrílica sobre tela, 100x100, 1999⁷⁸

Essa obra traz uma memória interna de um tempo vivido na interioridade. É uma memória de dor. Mas perpassa agora o sentido social, com a sua preocupação com a cura, envolvendo o homem espiritual, físico e o emocional. É o estado em que se encontra para ele o indivíduo que necessita do divino, conforme sua própria experiência. Aqui se encontra um motivo diferenciado dos demais. Entretanto, continua sendo o cotidiano, o tema/mensagem é religioso, de uma invasão maligna no corpo do sujeito. E o conteúdo é o de crítica à sociedade, voltada para as *anomias* (da saúde) no presente século. Conforme o discurso pentecostal toda doença procede do diabo e:

“Você vê nesse quadro ‘Depressão’ que é um quadro onde eu mostro essa força negativa penetrando no coração do homem, destruindo, penetrando na mente, no coração em forma de monstro. Essa pessoa já está dominada também. É um monstro sendo dominado por outro monstro. São aqueles tipos de pessoas dominados mesmo pela força contrária. Porque a depressão é uma coisa diabólica, é um sofrimento,

⁷⁸ Esta é parte de uma série: "Depressão". Foto cedida pelo artista. Ver também D'Ambrósio, 1999: 156. Coleção particular de Oscar D'Ambrósio.

é uma angústia que a pessoa não tem uma resposta à vida. Ela penetra no coração, ela domina a mente, ela quebra todo o corpo da pessoa e ela deixa a pessoa transformada. Esse sofrimento da depressão, Cristo quando entra na nossa vida, ele vai transformando.”

Preocupado com as questões que envolvem o homem contemporâneo, Waldomiro de Deus acredita ser um profeta da pintura que possui o dom de expulsar o mal. Ele critica as injustiças sociais e os opressores são por ele rechaçados, tratados numa desforra simbólica como seres de procedência maligna. Waldomiro pretende estar entre Deus e o outro (diabo e homem). Aquele ser autorizado pelo divino a falar em nome deste e a expulsar os demônios por meio da Religião e da Arte. E ser meio significa transformar o outro negativo em outro positivo, próximo a Deus.

Motivado pela religião e disposto em obra artística, Waldomiro deseja revelar-se, acima de tudo, como pertencente a Deus e “portador do carisma” para expulsar o mal. Ele se legitima em Deus para criticar as relações sociais desajustadas através da simbologia do mal, inferindo da sociedade um aspecto sobrenatural, através do seu imaginário, para resolução do problema da injustiça, das *anomias* e das lutas.

Em seus últimos quadros o aspecto político aparece em “Senado” (2001) e “Águia abatida” (2001), que gerou polêmica em razão do atentado aos EUA. Outros quadros participam do mesmo tema como “Abatida e não vencida” (2001) e “O vírus está chegando” (2001).



Fig.21 Abatida e não vencida, Acrílica sobre tela, 30X40, 2001 ⁷⁹



Fig. 22 “Senado” Acrílica sobre tela, 100X150 cm, 2001⁸⁰

Portanto, o caminho do meio é a maneira como Waldomiro de Deus constrói sua realidade. Conforme Roger Callois afirmou:

⁷⁹ Retirada do catálogo da Exposição Individual na Galeria de Arte da Fundação Jaime Câmara Goiânia, 2001

⁸⁰ Idem

“nada existe no universo que não seja tão suscetível de formar uma oposição bipartida e que não possa então simbolizar diferentes manifestações emparelhadas e antagônicas do puro e do impuro. Energia vivificante e forças de morte juntam-se para formar pólos atrativos e repulsivos do mundo religioso” Callois (sd, p.42).

Porém, na interface dos dois mundos, Waldomiro de Deus deseja reivindicar para si o caráter profético, valendo-se de se situar entre Deus e o outro, para modificar este outro e ao mesmo tempo a si mesmo, como uma esteira simbólica, móvel, que busca o equilíbrio.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a obra artística de Waldomiro de Deus, na tentativa de explicar seus aspectos sócio-culturais e religiosos, estimulou um diálogo interdisciplinar entre categorias de conhecimento. A familiaridade operacional, entre os sistemas simbólicos Arte e Religião, pôde ser vista na contemporaneidade, como fragmento das possibilidades plurais de estudo.

O PROFETA DA PINTURA ENTRE DEUS E O OUTRO, tratou a Religião na Arte de uma forma documental, perscrutando uma memória brasileira imbricada na vida de Waldomiro de Deus. Suas pinturas, como fonte de estudo, serviram de micro-amostra, de síntese do seu pensamento sócio-cultural e religioso, que apresenta as estruturas de religiosidade pentecostal em imagens "Naif". A busca de significados em sua Arte e Religião, não está isolada. Interpretar essa busca de significados, a partir dos encontros com a arte e o sagrado, no tempo e no espaço, faz habitar um conjunto de significados, com uma familiaridade operacional que conduz a vida do artista na forma de existir — Os significados são construções de mundos.

Waldomiro, através da religiosidade que permeia sua obra artística, registra significados, constrói, estrutura e confronta memórias que apresentam as tramas da vida coletiva. Através do misticismo e do sincretismo, expressa seus valores e sua visão de mundo.

Sua obra abriga uma ambivalente situação: a da liberdade expressiva (podendo ser crítica ou não) e a de ser símbolo de uma cultura. Dentro dessa liberdade expressiva peculiar, de poder “dizer” o que quer, ele acaba por expor uma visão de mundo, valores e comportamentos, que se tornam diálogos com o espectador. O símbolo, o rito, a cosmovisão "Naif", bem como o discurso de uma religiosidade popular pentecostal, são apresentados como mensagem religiosa-artística ou artística-religiosa e consubstanciam-se em obra de arte “livre”, na qual o momento vivido passa a ser um reforço à cultura, distinguindo-a das demais, eternizando, em documento, uma mentalidade específica.

A cultura construída sobre a memória coletiva, vista através da vida e arte de Waldomiro de Deus, representa uma faceta construtiva do cotidiano brasileiro. Os sistemas simbólicos, dentro da cultura, podem interagir para a construção de uma identidade e de uma relação com o mundo. As ações artísticas dos sujeitos e dos espectadores interagem em idéias e abstrações, que além de comunicar, significam. Produzem realidades. Importa ressaltar que tais ações servem para esses sistemas como “modelos de” culturas, funcionando como motivações e disposições que constroem mundos.

A inseparabilidade de Religião e Arte, na pintura de Waldomiro de Deus, está além de um prazer no meio expressivo. É fruto de uma sensibilidade própria do artista, que integra a amplitude da experiência vivenciada e construída, a partir de

memórias, ritos e narrativas aprendidas, que posteriormente são transferidas com um significado próprio para sua arte. O pintor estabelece, a partir de sua história de vida e de sua pintura, um vínculo entre obra e espectador.

Meu desejo foi o de estudar essa construção, mantendo a relação desses sistemas simbólicos; acessando o mundo conceitual de Waldomiro de Deus; vislumbrando as dimensões da ação social; e apresentando a forma de ver o mundo, a partir de registros externalizados pelo artista.

As maneiras de pensar, sentir e ver o mundo desse artista "Naif", provocadoras da minha pesquisa, apresentam originalidade e espontaneidade, a partir de sua identidade. Identidade essa, construída com base na religiosidade, especificamente a partir do ponto central da conversão em Israel. Nos fatos etnográficos viu-se, a partir dessa conversão, a existência de uma classificação ternária na memória do artista: uma fase anterior à conversão; outra situada no "meio"; e uma terceira conformada após a transmutação espiritual.

A classificação da memória do antes se dá em polarizações entre o bem e o mal, e em aberturas sensíveis para lidar com o mundo. A classificação do meio, delimita-se no "lugar" onde as experiências sobrenaturais começam a ter novo sentido, reestruturando o modo de vida e de condução da arte, bem como o papel que irá desempenhar através desta. A memória do depois define-se a partir da conversão, é marcada pela crítica social, conferindo ao pintor o apanágio de profeta da pintura, mediador da condução do outro até Deus.

O passado a que Waldomiro de Deus pretende retornar pela memória é o que pode legitimar seu papel de profeta na sociedade, de condutor humano, através da pintura, do homem até Deus. Para isso, ele se vale de criticar a sociedade e as

injustiças sócio-políticas, e, alicerçado em questões religiosas, auto-referenda a condição de profeta. Essa práxis de Waldomiro o define, basicamente, pelo que Weber entende por profeta.

Ele retorna, pela memória, àquilo que pode colaborar para o não esquecimento das injustiças e corrupções no meio político. Canalizando e atribuindo seu discurso à luta entre o bem e do mal, em forma de possessão sócio-histórica (pobreza, preconceito e rejeição), sustenta a necessidade de exorcizar, ou no mínimo, inverter a realidade social, numa desforra simbólica, proposta por seus quadros.

A forma combativa de luta tem que ser expressa em sua obra, pois ele acredita que o pobre não tem a quem apelar. Waldomiro procura, então, na religião, a busca de sentido para seus conflitos sociais. O pentecostalismo, que carrega em seu discurso um alto teor moral; é erigido nas camadas populares; e centra seu pensamento na defesa do homem em sua totalidade, serve eficazmente à mensagem que Waldomiro de Deus veicula em sua pintura.

Foi a eficácia simbólica do pentecostalismo, em intersecção com a maneira expressiva "Naif", que permitiu a Waldomiro de Deus fazer interagir os sub-sistemas religioso e artístico, bem como operar a construção da cultura e sociedade brasileira neles embutidos.

A luta de classes e o espírito combativo e místico do pentecostal; o embate entre o bem e o mal; e o fantástico e onírico na arte "Naif", são “estruturas estruturadas e estruturantes” de produções de sentido da cultura em voga. No entanto, A crítica de Waldomiro concentra-se na luta de classes. Pobre x rico (político principalmente). O poder do mal sobre o planeta deve ser rechaçado para

uma reestruturação da ordem ameaçada. Por isso é necessário o exorcismo de demônios que ameaçam a ordem. Sua destruição é o triunfo do cristão — o triunfo da luz. A luz apresenta-se como o divino ou o humano que não se deixa corromper.

A injustiça é considerada como pertencente ao reino das trevas. Estão sob o domínio do mal: os políticos, os impostos e a opressão financeira contra o pobre. É uma luta simbólica do poder político, associado ao poder religioso. Waldomiro critica o inescrupuloso jogo das eleições. O egoísmo e a força negativa são agentes do mal. Seu pensamento religioso é universal. O artista se preocupa com toda a humanidade marginalizada e oprimida.

São aparências do mal: egoísmo; traição ao povo, após as urnas, pelos políticos; ações contrárias à pregação pré-eleitoral; má remuneração; luta pelo poder eclesiástico e político; e o engano. Devem ser rejeitadas a todo custo. Já: a riqueza pelo trabalho; a verdade nas urnas; o respeito ao ser humano; o evangelho de Jesus Cristo; o amor; a vigilância contra o egoísmo; e a autoridade religiosa, são virtudes a ser conquistadas.

A história nacional é vista pelos sistemas simbólicos que se interagem e mostram: como foi criada a cultura popular brasileira; a opressão ao pobre; a corrupção política; a falta de memória do povo brasileiro; a exploração religiosa; os falsos ensinadores; os usurpadores do reino celeste para fins inescrupulosos; o sincretismo; o misticismo; e a guerra de poderes.

Esses sistemas revelam também: o sofrimento do povo nordestino e o sonho da cidade grande; os meninos na rua; a opressão política dos vinte longos anos de ditadura; as religiões se mesclando; e o transitar religioso em busca de sentido. Apresentam: a falta de “anjos” que acolham mais artistas; e o desejo de ver

exterminado o preconceito. Ainda desvela os montes, que concedem a poucos o privilégio de uma visão mais além.

Tudo isso, pode ser observado no microcosmo da história de vida de Waldomiro, e nas referências mnemônicas que constróem seu presente, há uma rica percepção do seu passado. Ele constrói, pois é meio. Somente aquele que está no caminho pode desfrutar das sensíveis possibilidades de mudança.

É o que Oscar D'Ambrósio proferiu por ocasião da última exposição em Goiânia de Waldomiro de Deus :

“Para o pintor bahiano, a vida é tudo menos estaticidade. Por isso, comporta-se como camaleão. Está sempre mudando. Porém, enquanto o animal muda para não ser visto no ambiente em que se encontra, fugindo dos predadores, Waldomiro de Deus funciona ao inverso. Desafia a todos ao mudar antes do meio que o cerca. Coloca-se, portanto, na vanguarda, esperando que os que estão ao seu redor o sigam” (D'Ambrósio, catálogo, 2001).

De um lado, sua vida “camaleoa”, de outro sua obra “memória”. No meio estão: a cultura pelo mulato; a religião professada pelo profeta-mensageiro; o seu interior equilibrado pelo encontro; e a mensagem social em favor do outro.

Então, é Waldomiro o ator social de sua construção histórica. Ele é o sujeito que, de “tudo a pintar”, controla, numa desforra simbólica, ou seja, enfrentando-as simbolicamente, as anomias da vida. Reconfigurando-se, no meio, com a arte, supera a problemática social, transformando assim o seu mundo, pois a riqueza não é o que Waldomiro condena e, sim, o ganho ilícito, a opressão ao pobre, o egoísmo e a injustiça. Será que, para Waldomiro, Anjo é aquele que não faz acepção de pessoas e que auxilia o pobre em suas dificuldades, independentemente de credo

religioso e sem manipulação do poder? Ou será que “Anjo” é aquele que valoriza sua arte?

Será que Waldomiro, ao afirmar que existem "Falsos Profetas", não está querendo dizer que existem falsos artistas? Ou, ainda mais, que exista uma falsa pintura? Será que neste ofício paralelo entre a profecia e o exorcismo, Waldomiro não quer exorcizar algum estilo do universo artístico?

E mais, sendo meio, Waldomiro de Deus pode novamente abrir brechas de sensibilidade e avançar em sua construção de mundo como tantas vezes o fez. Isso, sim, intriga, levando-me a pensar: Qual será a nova fase do artista e qual sua nova espécie de rebeldia ou de contestação no meio?

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

1. LIVROS

AGUILAR, Nelson. **Mostra do Redescobrimto.Arte Popular.** Nelson Aguilar, organizador / Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

AMARAL. Aracy Abreu. **Arte para que? A preocupação Social na arte Brasileira 1930-1970.** São Paulo: Nobel. 1984.

AQUINO, Flávio. **Aspectos da Pintura Primitiva Brasileira.** São Paulo: Spala Editora Ltda. 1978.

ARDIES, Jacques. **A arte "Naif" no Brasil/** Jacques Ardies; textos de Geraldo Edson Andrade – São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão. Fenomenologia da situação de psicodiagnóstico.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro / 2ª ed. — Campinas-SP: Ed. Papyrus. 1995. Coleção Ofício de Arte e Forma,1995.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARDI, Pietro Maria. **Popular Art. In: New Brazilian Art.** New York — Washington — Londres: Praeger Publishers, 1970.

BELLO, Angela Ales. **Culturas e Religiões: Uma leitura fenomenológica** / Ângela Ales Belo; tradução de Antônio Angonese. — Bauru, SP: EDUSC, 1998.

BERGER, Peter. **Rumor dos Anjos, A sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural.** Trad. Waldomar Boff, Jaime Clasen. Petrópolis, RJ, Vozes, 1996.

_____. **O Dossel Sagrado;** Trad. De José Carlos Barcelos. São Paulo: Ed. Paulus, 1985.

_____. **A construção Social da Realidade.** Tratado de Sociologia do conhecimento por Peter Berger e Thomas Lukmam / Tradução de Floriano de Souza Fernandes — Petrópolis: Vozes, 1985.

BERGER, John. **Modos de Ver.** Tradução de Lúcia Olinto. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999. – (Artemídia). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1959.

BESANÇON, Alain. **A imagem Proibida. Uma história Intelectual da Iconoclastia.** Tradução de Carlos Sussekind – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1997.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Cia das Letras. 1986.

BURKE, P. **A Escrita da História.** São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil, 2. Ed., em letra grande. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1996. Atos dos Apóstolos 2:1-13; João 8.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas.** Introdução de Sérgio Miceli. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987.

_____. **O Poder Simbólico.** Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal) – Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.

BULHÕES, Maria Amélia e Maria Lúcia Bastos Kern. **As questões do Sagrado na Arte Contemporânea Da América Latina**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade. Sd.

CAMPOS, Leonildo Silveira. **Culturas e Cristianismo**. São Paulo: Loyola, 1999.

CASSIRER, Ernest. **Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o homem. Introdução a uma Filosofia da Cultura humana**. Tradução do Dr. Vicent Felix de Queiroz / 2ª Edição — São Paulo: Editora Mestre Jou, 1977.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática. 1988.

CLARET, Martin. **O pensamento vivo de Picasso**. Tradução: José Geraldo Simões Jr — Editora Tecnoprint, sd.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós Moderna**. São Paulo: Ed. Loyola. 1993.

D' AMBRÓSIO. **Pincéis de Deus. Vida e obra do pintor "Naif" Waldomiro de Deus**. São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial, 1999.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando**. Uma interpretação à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco. 1997.

DE MICHELI, Mário. **As vanguardas Artísticas do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: O sistema totêmico na Austrália** /Émile Durkheim; (trdução Joaquim Pereira Neto; revisão José Joaquim Sobral). — São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do Imaginário**. Tradução Hélder Godinho — São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUVINGNAUD, Jean. **Sociologia da Arte**. Tradução de Antônio Teles. Rio de Janeiro - São Paulo: Companhia Editora Forense, 1970.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. A essência das Religiões. SP: Martins Fontes. 1992.

FINKELSTEIN, LUCIEN. **O mundo fascinante dos Pintores Naïfs**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /SPHAN/ Pró- Memória. 1989.

FISCHER, Enest. **A necessidade da Arte**. Tradução de Leandro Konder. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FRESTON, In **Nem Anjos nem Demônios. Interpretações Sociológicas do Pentecostalismo**. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de Nove artistas brasileiros. Vida, Verdade e obra**. Rio de Janeiro: Funarte. 1978.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. 1998.

_____. **O Saber Local. Novos Ensaios Em Antropologia Interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne — Petrópolis,RJ, Vozes, 1997.

_____. **Nova luz sobre a Antropologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão técnica de Maria Cláudia Pereira Coelho — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira. Nove Reflexões sobre a Distância**. Tradução de Eduardo Brandão — São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GRENS, Stanley Jr. **Pós Modernismo – um guia para entender a filosofia do nosso tempo**. Tradução Antivan Guimarães Mendes — Rio de Janeiro: Edições Vida Nova, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo. Vértice. 1990.

HOSBAWM, Eric. **A invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. **Sobre História**. São Paulo: Cia das Letras, 1998

JAKOVSKY, Anatole. **MUSÉE INTERNATIONALE D'ART "Naif"**. França: Nice: Action Culturelle Municipale.Directions des Musees de Nice. 1981

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel. 1989.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

LUCIE-SMITH, Edward **Dicionário de Termos de Arte**. Tradução de Ana Cristina Mântua. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1990, p.133.

MARIS, Cecília Loreno. **In: Nem Anjos nem Demônios, Interpretações sociológicas do Pentecostalismo**. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARTINS, Narciso. **Aspectos da Pintura Moderna no Brasil**. Sd.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**, com introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss / tradução de Lamberto Puccinelle — São Paulo: EDU, 1974.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, sd.

MELO, Luiz Gonzaga Melo. **Antropologia Cultural**. Petrópolis: Vozes, 1983.

MELO, Rita Maria Costa e Danielle Perim Rocha Pitta. **Vertentes do Imaginário. Arte, Sexo e Religião**. Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Universitária. UFPE. 1995.

MENDONÇA, A. G. **Introdução ao Protestantismo no Brasil**. São Paulo: Loyola, 1990.

_____. **Estudos da Religião**. São Bernardo do Campo: EDIMS, 1992.

MESLIN, Michael. **A experiência Humana do Divino**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992.

MIMESI, José Nazareno . **Pintura Primitiva (naive)**. Resultados de uma pesquisa. São Paulo. Gráfica e Editora Ltda, 1991.

NASCIMENTO, Antônio. **Bienal Naifs do Brasil**. São Paulo- Sesc : sd.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Imprensa Metodista. 1985.

PANOFSKY, Erwin, **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perpectiva S.A . 3ª edição, 2001

PARKER, Cristian. **Religião popular e modernização capitalista**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.

PEDROSA, Mário. **Política das Artes/ Mário Pedrosa; organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes**. — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

PIERCE. Charles S. **Semiótica**, sd. 2000.

POLLAK, P. **Memória e Identidade Social. Estudos Históricos**. Fundação Getúlio Vargas, RJ, vol. 5 a 10, 1992.

READ, Herbert . **Arte e alienação: o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. **As origens da forma na Arte**. Tradução de Waltesir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1981

RIBEIRO, Marília Andres e da Silva, Fernando Pedro. **Artistas Populares de Belo Horizonte**. S.d..

SHELLING, Vivian. **A presença do povo na Cultura Brasileira**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1991.

TILLICH, P. **A coragem de ser**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967.

THOMPSON, Jonh. B. **Ideologia e Cultura Moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995.

THOMPSON, P. **A voz do Passado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

VALLE Rogério; SARTI, Ingrid. **In: Nem Anjos nem Demônios, Interpretações sociológicas do Pentecostalismo**. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

VARGAS, Antônio, **Antropologia Simbólica: Hermenêutica do mito do artista nas Artes Plásticas in: As questões do Sagrado na Arte Contemporânea**. / organização por Maria Amélia Bulhões Garcia e Maria Lúcia Bastos Kern — Porto

Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS: Programa de Pós Graduação Mestrado em Artes Visuais, 1997.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánches. **Convite à Estética**. / Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999.

OD'EA, Thomas, **Sociologia da Religião**. Série fundamentos da Sociologia Moderna. São Paulo: Enio Matheus Guazzeli e Cia Ltda, 1969.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. Fundamentos da Sociologia Compreensiva. Brasília: DF. Editora da UNB, 1994.

WOORTMAN, Ellen F. **Homens de Hoje, Mulheres de amanhã**. In: **Memória**. Org. Carmelita Brito de Freitas. Série Seminários. V.3. Goiânia: Editora UCG, 1998.

2 . REVISTAS, PERIÓDICOS e CATÁLOGOS SOBRE O ARTISTA E SEUS QUADROS:

ALPHAVILLE, SP:1988.

Cotias, Adriano, Estado de São Paulo, 1997.

Diário de Osasco, 20/07/79.

Diário Popular, São Paulo, 1968, p. 5.

Garrido, Luiz . Mini Reportagens, sd.

Jornal da Manhã, Marília, 1988.

Jornal da Tarde – SP 15/5/95

MENDONÇA, Antônio Gouvêa, **Sindicato dos Mágicos: pentecostalismo e cura divina (desafio histórico para as igrejas)** In: Revista de Estudos e Pesquisas em Religião Ano VI, nº 8 de 1992.

PALMA, Giovanni , 1982 (catálogo).

PIOVANI, Glauco. O Estado de São Paulo, 1967, p. 11.

Revista Cidade, setembro de 1987, p.11.

ROVAI, Renato. **Metal Revista** – (Revista do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco e região. (filiação à Força Sindical) nº 4 Setembro de 2000.

PELLEGRINI, Américo. **O místico na Arte Popular Brasileira**. São Paulo, Sesc Itaquera. (catálogo).

O ESTADO DE SÃO PAULO; 1967, p. 7.

O Grande Osasco 2 a 8/7/95

O Popular (Go) 29/Jul/97

O Semanário da Região Oeste, São Paulo, 1979.

ÁRVORE GENEALÓGICA DAS DENOMINAÇÕES DA PINTURA PRIMITIVA
SEGUNDO MIMESI, 1991.



Árvore genealógica das denominações da Pintura Primitiva,
segundo diversos autores

ANÁLISE DO SIGNIFICADO DE "O Exorcista" SEGUNDO PANOFSKY

PRIMEIRO NÍVEL: DESCRIÇÃO ICONOGRÁFICA – TEMA PRIMÁRIO OU NATURAL - MOTIVO: RELIGIOSO

- 1) FORMAS: Há motivos religiosos: Anjos, “demônios”, luz, céu e terra
 - a) Triângulo formado pelos vértices: da cabeça do exorcista à cabeça do possesso aos pés do mesmo.
 - b) Triângulo formado pelo facho escuro que sai do ventre do possesso aos “demônios” de um extremo ao outro
 - c) Triângulo formado pela luz da margem superior até as mãos do exorcista.
 - d) Triângulo formado pelo anjo das suas asas até o corpo
 - e) Ainda apresenta um triângulo formado pela cor verde que une os demais pela cor nas roupas do exorcista, do anjo e da calça do terceiro demônio.
- 2) EXPRESSIONAL : Possui composição formada por formas triangulares em predomínio de linhas oblíquas. A composição apresenta um aspecto agressivo e movimentado. A obra possui contrastes intensos causando desconforto visual.



SEGUNDO NÍVEL: DESCRIÇÃO ICONOGRÁFICA – TEMA SECUNDÁRIO OU CONVENCIONAL - TEMAS E CONCEITOS CONVENCIONAIS: RELIGIOSOS, CRISTÃOS.

Arte "Naif" - Ingênua; Cultura Popular; Imaginário Pentecostal; Temas e conceitos do Cotidiano; Oníricos; Possui significação religiosa; Fantástico; Expressa a cultura popular pentecostal da cura da alma (cap. 2).

Permite através da história de vida observar a ênfase temática do diabo.

Crença na oração; crença na cura da alma; crença na descida de virtude ou dons espirituais; crença na libertação; crença na salvação.

Inclui conceitos e convenções do imaginário da cultura específica: luz, anjos, chifres.



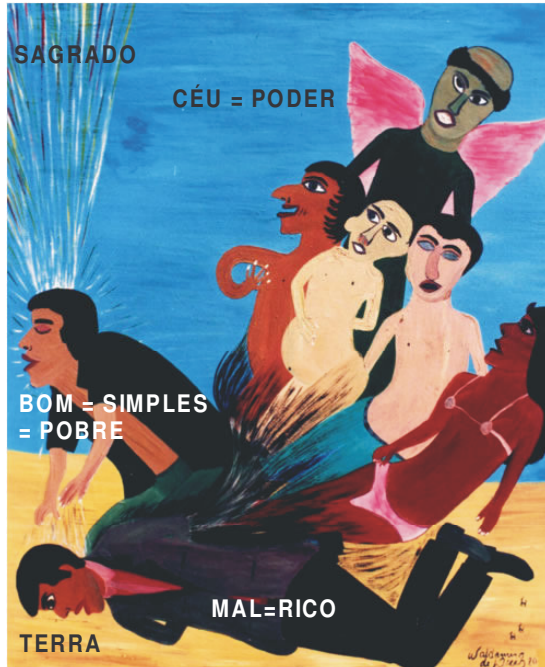
TERCEIRO NÍVEL: INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA – CONTEÚDO INTRINSECO: Mundo dos valores simbólicos: crítica social – luta do bem e do mal.

Desforra simbólica: Bem=pobre; Mal = Rico; Poder= Deus; Expulsão do Mal = presença sobrenatural – reforço do caráter carismático.

Presença de três áreas significativas: superior; meio; inferior, Contendo um corte (linha do horizonte) separando os espaços concedendo um espaço entre o céu e a terra através das figuras.

Inclui “sintomas culturais” – entrecruzando a história de vida com as características da história nacional cujo período foi marcado pela forte influência pentecostal. Entre o céu e a terra – o meio – "O Exorcista" (O ARTISTA)

É possível observar que: 1) O anjo está no meio lateral mais para o lado alto da tela; 2) Os demônios ainda que figurem na região centro-lateral reforçam a parte inferior em expansão- enfatizam os valores dados pelo artista em superior – meio e inferior.



PRIMEIRO LEVANTAMENTO DE QUADROS DE WALDOMIRO DE DEUS

Livro – Pincéis de Deus – de Oscar D’Ambrósio e de fotos do artista

TEMAS DATAS	SOCIAL	POLÍTICA	RELIGIOSA	COTIDIANO	POLÊMICO	NATUREZA	FICÇÃO/PLANETAS	FOLCLORE	GÊNERO
1960-1970	Casamento 78X63 cm. 1967 Família 50X60cm 1967		Os sete cavaleiros do Apocalipse 181X148cm, 1966 O começo e a destruição - 100X150 1966	Primeiros passos 55X47cm 1965					
1970-1980	Flor 250X200cm- 1977 Passeando na Glasurit – 200X150cm- 1987	Descobrimento do Brasil 355X270cm 1977	Muro das Lamentações - 67X87 - 1971 Lúcio-Fer – Rei deste Planeta 75X102cm 1982 O exorcista 83X120cm 1983		Nossa Senhora de Mini-saia	Travessia na balsa 200X120cm 1983		O lobisomem - 1986	As damas de Assis – 200X100cm- 1983
1980-1990			Um corpo para os espíritos –70X100cm- 1983 O anjo forte 100X100cm 1988 Cidade concretex Celestial- 100X150cm -1986						
1990-1999	Massacre no Pará 77X77cm 1996	Malta e cuia 109X109cm 1992 Sem terra 100X70cm 1995	São Sebastião 60X60cm 1992 Oração no mato 60X60cm - 1992 E amaráis o teu próximo – 36X16cm – 1995 Falsos Profetas 70X70 1995	O Milião 50X70 1995 O Cagão 50X70 1995	Romana no campo 1996 O jabuti (Capa de livro) 1992	Nos caminhos do Universo – 123X143cm 1996 A desova 50X60 1997		Tambores do Maranhão – 150X200 - 1997	
TEMAS DATAS									

TEMAS DATAS	SOCIAL	POLÍTICA	RELIGIOSA	COTIDIANO	POLÊMICO	NATUREZA	FICÇÃO/PLANETAS	FOLCLORE	GÊNERO	
Sem data	Reflexo (violência)	Esconderijo de corruptos sd	Nossa Senhora de Minissaiá 90X130cm - s.d	Mercado Central de Assis	A primeira vez	Catando Piolho Sd	ET.		Criadora de Gatos	
	Será que não tem aids - MAG	Um voto por 20 reais sd	O agradecimento			O sítio Sd				
		Pacote de verão sd	Condessa (espírito que separa os casais) sd			Metrópole Sd				
		Fim de um presidente 90,3x90,3 ost MAG	Irmãos sd.			A enchente Sd				
			Caminhada para o monte sd.			O pássaro do céu azul				
			São Jorge – o guerreiro – sd			A tropa Sd				
			A paz sobre a terra Sd			Fazenda sd				
			O cavaleiro da esperança sd.							
	Ano 2000	Decaído pelos vícios 100X150 cm 2001	Águia abatida 1,50X 1000 2001	Arvore da vida 100X150 cm 20001	Pescaria penosa 60X60 2000		Peixe e Jairo 50X70 2000		Filha Da Ciência	
		Em busca da felicidade 100X150 2001	Os vírus estão chegando	Edeem do céu ele volta	Noite da viola 100X150 2001		O céu espera por um olhar 172X80 2001		Mulinha de Januário 50X60 2001	
	Boa tarde Donzela 60X60cm 2000	Abatida e não vencida 40X30 cm 2001	Onde vamos 60X60 2001			Passaros assustados 40X60 2001		Bumba meu boi 50X60 2001		
		Senado 120X70cm	Assim na terra como no rio 1000X150 2001					Mãe rendeira 60X60 2001		
			Sinfonia 60X60 2000					Alegoria 1000X150 2001		
			Lobisomem 30x30 2001					Saci 30x40 2001		
Obras do Museu de Arte de Goiânia, doação de Mimesi – 1983 OST	Será que tem aids? 60X80 cm OST	Fim De um presidente OST 90,3X90m3	Monstro da vida 69,9 X100cm	O sonho OST 72,8 X100		Luar do Rio OST 73X100,1 cm				
	Noite de seqüestro 80,1X80cm		Demônio OST 60X60	Se ele soubesse 80X60 cm		Gangorra da vida 79,8 X60 cm				
			Jacó e Isaque 79,9 X90cm							

SEGUNDO LEVANTAMENTO DE QUADROS (RELIGIOSOS) DE WALDOMIRO DE

DEUS

SAGRADO	MITO DE ORIGEM E DO FIM	RITOS	EXORCISMOS	GÊNEROS	DOCTRINÁRIOS	SOCIAL
Cidade concretex Celestial- 100X150cm -1986	O começo e a destruição. 100X150 cm-1966	Oração no mato 60X60cm - 1992	O Exorcista 83X120cm - 1983	Nossa Senhora de Mini-saia 90X130cm – s.d	Falsos Profetas 70X70 - 1995	E amará o teu próximo – 36X16cm – 1995
São Sebastião 60X60cm - 1992	Tribulação no Paraíso – 85X75, 1986	Muro das Lamentações 67X87 - 1971	Um corpo para os espíritos –70X100cm- 1983	O agradecimento	O milagre 50X60cm - 1999	Revolução através da fé 170X122cm - 1996
O anjo forte 100X100cm - 1988	Os sete cavaleiros do Apocalipse -181X148, 1966		Lúcio-Fer – Rei deste Planeta - 75X102cm - 1982	As damas de Assis – 200X100cm-1983		
	Na minha casa há muitas moradas - 300X180cm- 1997					
	Travessia do Milênio – 300X180 –1997					
	Soberano da Nova Era 100X100cm – 1998					
	Edemmm do céu ele volta					

TERCEIRO LEVANTAMENTO DE QUADROS (RELIGIOSOSCOM DATA)

1960-1970	1970-1980	1980-1990	1990-1999	Ano 2000	Ano 2001	Sem data
Os sete cavaleiros do Apocalipse - 181X148, 1966	Muro das Lamentações 67X87 - 1971	Um corpo para os espíritos - 70X100cm-1983	São Sebastião - 60X60cm 1992	Pescaria penosa 60X60 2000	Decaído pelos vícios 100X150 cm 2001	Nossa Senhora de Minissaia 90X130cm
O começo e a destruição. 100X150 cm-1966	Lúci Fer - Rei deste Planeta 75X102cm - 1982	O anjo forte - 100X100cm 1988	Oração no mato - 60X60cm 1992	Peixe e Jarro 50X70 2000	Arvore da vida 100X150 cm 20001	O agradecimento
	O Exorcista - 83X120cm 1983	Cidade concretex Celestial- 100X150cm -1986	E amaráis o teu próximo - 36X16cm 1995	Edemmm do céu ele volta	Águia abatida 1,50X 1000 2001	Condessa (espírito que separa os casais)
			Falsos Profetas - 70X70 1995	Boa tarde Donzela 60X60cm 2000	Em busca da felicidade 100X150 2001	Irmãos
			Travessia do Milênio - 300X180 1997	Senado 120X70cm	Noite de viola 100X150 2001	Caminhada para o monte
			Na minha casa há muitas moradas 300X180cm-1997	Sinfonia 60X60 2000	O céu espera por um olhar 172X80 2001	São Jorge - o guerreiro
			Soberano da Nova Era. 100X100cm 1998		Abatida e não vencida 40X30 cm 2001	A paz sobre a terra
			O milagre - 50X60cm 1999		Aonde vamos 60x60 2001	O cavaleiro da esperança.
					Assim na terra como no rio 1000X150 2001	
					Pássaros assustados 40X60 2001	
					Os vírus estão chegando	

QUARTO LEVANTAMENTO EM CONFORMIDADE COM AS DIVISÕES ESTUDADAS POR AMÉRICO PELLEGRINI FILHO, 1999 (Catálogo de Exposição)– ARTE –POVO E RELIGIOSIDADE; “O MÍSTICO NA ARTE POPULAR BRASILEIRA”

SANTO E DEMÔNIO	MISTÉRIOS E MÁGICO-RELIGIOSO	PRÁTICAS MÍSTICAS
O anjo forte - 100X100cm – 1988	O começo e a destruição. 100X150 cm-1966	Um corpo para os espíritos –70X100cm-1983
São Sebastião - 60X60cm - 1992		O Exorcista - 83X120cm 1983
Os sete cavaleiros do Apocalipse - 181X148, 1966		O milagre - 50X60cm 1999
Lúcio-Fer – Rei deste Planeta 75X102cm - 1982		Oração no mato - 60X60cm 1992
O cavaleiro da esperança.		Travessia do Milênio – 300X180 1997
Soberano da Nova Era. 100X100cm 1998		
São Sebastião - 60X60cm 1992		
Nossa Senhora de Minissaia 90X130cm		
Condessa (espírito que separa os casais)		
São Jorge – o guerreiro		

Levantamento de Notícias

Data	Jornal	Título	Obras
Vanguarda de Osasco. Registro 512 ano XXII p. 3		Waldomiro de Deus expõe em SBC	
Where- revista voltada ao turismo (SP) 10/89		Sugestão para o mês. Fundação Blue Life de Cultura	
Jornal da exposição - Museu Internacional de Arte "Naif" do Brasil		O mundo fascinante dos pintores "Naif"	Homem no galo () e Pau de sebo ()
O Popular		A arte irreverente de W.D.	
A Cidade - set/87		Valorização - p.11	
1º Hora Osasco- 14 a 20 de junho		III encontro de artes	
O Diário- 89		Waldomiro de Deus expõe no Portal de Osasco	
S. d. Pág. 4		De Deus tem visão e pinta "língua satânica"	
Primeira hora - (agosto e setembro de 1995)		Waldomiro vai a Catanduva	O mijão (1995)
Estado de S. Paulo		Osasco inaugura mostra de pinturas	
O Osasco 26/07		III encontro de arte : organizado por Waldomiro de Deus no Colégio da Vila Pestana	
SD.		Saiote virou roupa de homem em S. Paulo	
O Alphanews - Dez/97		Nossa capa por Waldomiro de Deus	
Diário de Osasco		Waldomiro faz sucesso no Rio e ganhou Jânio Quadro como patrono	
O Jornal		O Brownboveriano Waldomiro de Deus	
SD.		De Deus recebe Ana	
SD.		O premiado Waldomiro de Deus expõe	

Data	Jornal	Título	Obras
SD.		Estão batendo nos cabeludos. Hippie vive, e pintor Waldomiro é preso	
SD.		Alguns primitivos: Américo Modonez, José Antonio da Silva	
Folha da Tarde		Comemoração de 20 anos de carreira na galeria Cravo e Canela	
SD.		Saiote masculino já foi lançado	
SD.		Figas para o ídolo dos "beatnicks paulistas"	
S.d.		Encontro de Waldomiro com Jânio Quadros será informal	
Diário 02.80		Radio Guatemmi prestigiando nossa arte (W. D.)	
O Osasco		Em Osasco, W. D. inaugura o seu novo ateliê	
Correio Popular		Coisas de Outro mundo por Moacyr Jorge	
S. d.		Mini museu de arte destaca nome de Osasco no plano artístico nacional	
O Semanário da Região oeste		Zona oeste por dentro e por fora , Artistas doam obras a S. Bernardo.	
Cidade (Revista) - Jan/Fev/1986		De Deus 25 anos com os pincéis	
S. d.		De Deus leva o diabo a Jacareí	
S. d.		De Osasco revoltado com a exploração europeia	
O Diário		Mini crônica - A pintura erótica de Waldomiro de Deus por Ana Leite	
S. d.		Pertinente	
Cultura e variedades, OSASCO		Waldomiro de Deus: biografia em livro para o país e o mundo	Estação Central
São Paulo- Oeste (Esporte) abril 80	1º semana de	Gilmar o pintor que virou goleiro	
O Osasco		Pintor Osasquense volta a expor seus quadros na Europa	

Data	Jornal	Título	Obras
	S. d.	Telas vendidas na Itália não são autênticas	
	Correio Democrático	Artista Internacional expõe na casa da Cultura de Catanduva	
	S. d. De Valdir Pires	Farofa nos ventiladores do Teatro Municipal	
	Cultura e Variedades - Osasco	Waldomiro de Deus - o senhor dos pincéis fala da arte "Naif"	Formosura
01/09/66	Folha de S. Paulo	Cerca de 100 obras de 35 artistas no salão de Pesquisa Operacional, dentre eles W. D.	
15/09/66	Estado de S. Paulo	Nossa arte irá a Paris	
28/02/67	Jornal da tarde	Cabelos grandes, saias curtas: Uma aventura	
28/02/67	Estado de São Paulo	Polícia prende os cabeludos	
28/02/67	O Estado de S. Paulo	Cabelos grandes, saias curtas: uma aventura	
28/02/67	Diário da Noite - SP	Não chegou ainda a hora e a vez dos cabeludos	
01/03/67	Estado de São Paulo	São Paulo sofre de falta de confiança	
05/07/67	O Estado de S. Paulo	Júri da Bienal finaliza seus trabalhos. IX Bienal de S. Paulo	
02/11/67	Última Hora	W.D. de saia na rua. W.D. pintor primitivista, adota a mini-saia para homens e já fez sua estréia pelas ruas da	
02/11/67	Noticias Populares	Saiote virou roupa de Paulista- Homens usam saias na rua.	
08/11/67	Noticias Populares	Saiote masculino deu confusão ontem na cidade	
26/11/67	Folha de São Paulo	Pintor bisa mini-saia	
27/11/67	Noticias Populares	Homens de saia presos na rua	
27/11/67	Folha da tarde - SP.	Estão batendo nos cabeludos	
29/11/67	U H S. Paulo	A foto do dia : "Waldomiro de saia" - Palpite para o jogo do bicho	

Data	Jornal	Título	Obras
17/01/68	A Gazeta (p. 12)	Exposição de arte religiosa na Barão de Itapetininga	
19/03/68	Folha de São Paulo	Desfile de W.D com terno floral	
08/05/68	Folha da Tarde S.P.	Homem de mini-saia casa hoje- W. D. numa festança tropicalista. Gil e Veloso os padrinhos	
09/05/68	S. Paulo	W.D. casou ontem de mini-saia e comendo banana	
09/05/68	UH- São Paulo	Waldomiro, o noivo hippie de mini-saia	
09/05/68	Edição da Tarde- Última Hora ano XVI S. Paulo	Hippie nasceu homem e se veste de mulher	
09/05/68	DN	Casamento tropicalista é com margarida, mini-saia e banana	
19/05/68	Diário Popular	Como aparecer sem usar melancias, ou como subir na vida sem fazer força.	
26/05/68	O Dia	W.D. "O pintor maldito" sem mascara sem reboque	
07/03/69	O dia	Risos e Lagrimas, Vitamina de graça	
08/03/69	Folha da Tarde	Pintor de mini-saia combate tóxicos em plena rua Augusta	
16/06/69	Popular da tarde	A Pimba hippie de Waldomiro	
22/06/69	Noticias Populares	Pintor- maldito brasileiro tentara sucesso na Europa	
30/09/72	Jornal Municipio em Marcha	Waldomiro de Deus inaugura mini museu de arte em Osasco	
12/08/73	O Osasco	Mostra de pinturas primitivas	
18/01/74	O Globo	A múltipla visão dos primitivos brasileiros. W. D. sereias e discos voadores	Apresentação do livro de Anatole Jacovisky -"Les Proverbes Vus partes Peintres "Naif"-, O livro
15/02/74	Osasco	Obras de arte para o povo na festa de aniversario.- W.D. O conhecido artista plástico osasquense, estará presente	
05/04/75	Jornal Municipio em Marcha	Encontro de Artista., na A . A . Floresta	
04/07/75	A gazeta	Festa de cores no MASP	

Data	Jornal	Título	Obras
16/12/75	Folha de S.P. J. B. Natali Jr. nosso correspondente	Exposição em Paris de primitivos do Brasileiros	
04/09/76	Jornal de Osasco- Suplemento especial- Ficon 3	"Fusculino" de W.D.	
23/10/76	Diário de Notícias	Osasco- Reunião com artista de Osasco e depois uma exposição de planos do prefeito.	
30/11/76	Diário de Osasco	Waldomiro de Deus, o grande mestre do primitivismo mundial	
21/09/77	Tribuna do Norte p. 10 serviço	Obra: Moça Sentada de W. D.	
29/11/77	Diário de S. Paulo	A luta de Gilmar, abalou o pincel.- W. D., o grande incentivador de Gilmar	
13/02/79	O Diário de Osasco	Waldomiro de Deus , o artista que Osasco esta esquecendo	
16/03/79	Diário de Osasco	Exposição de Waldomiro	
26/04/79	Diário de Osasco	Waldomiro de Deus revoluciona Artes Plásticas em Piracicaba	
03/05/79	A Vanguarda de Ibiúna	W. de Deus e o 1º encontro de artes em Osasco	
04/05/79	diário de Osasco- de Eliane	Começa hoje o I encontro de artes no ateliê de Waldomiro	
08/05/79	A Região	Caleidoscópio- Ateliê de Deus e o 1º encontro de artes	
09/05/79	O Osasco	1º encontro de artes : Uma comunhão perfeita	
09/05/79	A Região	W. D. em mostra na cidade de Piracicaba	
20/07/79	O Estado de S. Paulo	Primitivos brasileiros	
20/07/79	Diário	Presidente Figueiredo, visita Waldomiro de Deus	
19/08/79	O Estado de São Paulo - Suplemento cultural	A pintura primitivista - Os primitivistas brasileiros em Londres	
10/09/79	Folha da tarde de S. Paulo	Waldomiro de Deus mostra suas obras em Brasília	
15/09/79	O Semanário	Waldomiro de Deus ao alcance da morte	

Data	Jornal	Título	Obras
17/05/80	O diário	W.D. o xará de Deus.	
16/08/80	A Região- Sociedade de Alfredo Macedo de Oliveira	Artista Osasquense expõe em Piracicaba	
16/08/80	O diário de Osasco	Pintor Osasquense é ameaçado de morte por seita religiosa	
23/01/81	A Região (Sociedade de Alfredo Macedo de Oliveira)	Aberta exposição conjunta de W. D .e Mary Lino , no Rio de Janeiro	
01/03/81	O Osasco	Waldomiro decide ficar em Osasco	
13/05/81	O Jornal	Waldomiro apenas. Mas é de Deus.	
03/07/81	O Diário de Osasco	De Deus poderá expor em Jundiá	
16/10/81	Folha da Região - Araçatuba	Artes Plásticas - Waldomiro de Deus	
16/04/83	O Diário Regional de Osasco	Waldomiro na Academia Italiana	
15/06/83	Osasco	Acadêmico Italiano	
17/06/83	A região - sociedade	A obra de Waldomiro de Deus - por Enock Sacramento - Membro da APGA - Associação Paulista dos críticos de	
18/06/83	A Rua	W.D. - mais de 1000 pessoas presentes na abertura de sua exposição no Tênis Club de Santo andré	
19/06/83	O Grande Osasco	Waldomiro expõe em Santo André	
19/06/83	Osasco	Waldomiro expõe em Santo André	
22/06/83	A Região	2º encontro de artes reagrupamento de pintores que se dispersaram	
01/09/83	D.O . Leitura Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado	A pintura primitivista vai bem	
04/09/83	O grande Osasco	Protesto contra uma comedia é o maior problema de Osasco	
07/09/83	O diário regional	Independência...ou FMI (ilustração da capa)	
16/09/83	Diário de Jacareí	Waldomiro é membro da Academia Italiana	

Data	Jornal	Título	Obras
15/10/83	A rua	Arte na Rua - Waldomiro de Deus um dos 75 artistas escolhidos	
08/01/84	Osasco	Ano de Gran Via - Curtinhas... Evento artistico - Encontro das Artes promovido por Dr. Daniel Barbosa de Andrade e	
05/02/84	O Grande Osasco	Tela de W. D. é cortada no museu de Osasco	
05/02/84	O Grande Osasco	W. D. vítima do vandalismo	
11/02/84	Diário de Jacareí	Vinda de Jesus Cristo nas nuvens- Sobre o vandalismo na obra de W. D. (corte a)	
26/07/84	A Região	Mais duas homenagem ao pintor Waldomiro	
13/12/84	Correio Popular de Campinas	Novo espaço para as artes, só das pinturas "Naiifs"	
26/05/85	Noticias Populares	Mulher de Marte vai às festas e apavora S. Paulo	
26/05/85	Noticias Populares	Os retratos falados expostos na quadra do Centro Cultural do Jardim de Santo Antonio	
28/05/85	Noticias Populares	Dama de morte apareceu na secretaria de Cultura.-Waldomiro, evangélico, diz: "Madame Zorobabel é	
07/06/85	1º Hora de Osasco	Fim de romance de W.D.	
22/06/85	A Região	Fantasma está apavorando mais uma vez a população de Osasco.	
28/06/85	A região	Cultura contra- Waldomiro de Deus	
16/10/85	A Região	Artistas de Osasco estão pleiteando novos espaços	
08/01/86	Correio Popular - Campinas	Questionamento sobre "arte ingénua" por Marcos Rizolli.	
08/04/86	A Região	Crítico Italiano no Encontro de arte. (Lino Cavalari)	
21/05/86	O Popular- caderno 2 (Goiânia)	Exposição de Waldomiro	
17/06/86	Diário de Osasco	W.D. 25 anos	
10/07/86	O Diário de Osasco Regional	Waldomiro de Deus, o bom baiano de Anna Leite	

Data	Jornal	Título	Obras
26/10/86	Tribuna de Minas	Galeria de arte proíbe quadro sobre o estupro	
25/05/87	Diário Catarinense- Especial DC	O mercado catarinense- Em Florianópolis pode-se comprar desde nomes renomados da pinturas brasileiras como a de Waldomiro volta a Campinas	Romaria, -Anjos que só se diferenciam das pessoas comuns do sertão pelas asas.
09/06/87	Artes Plásticas		
20/09/87	Jornal de Domingo - Campinas-SP	Pintor primitivista homenageado na Unicamp	
16/10/87	Primeira Hora	Deus expõe em Paris	
21/01/88	O Diário	Candidato ou não? Waldomiro indeciso.	
25/10/88	Artes e Espetáculos- Estado de S. Paulo	Waldomiro, pintando o Brasil da crise. "W. D. expõe em Alphaville suas obras fortes, falando da nossa realidade	
25/10/88	Jornal da Tarde	Waldomiro, pintando o Brasil	Jogado na rua, Pátria em desespero, Abismo 88, Os marajás
18/02/89	Osasco Regional	Artistas homenageiam "O Diário"	
20/07/90	O Diário	Cuba analisa as obras de Waldomiro	
11/08/90	O diário de Osasco Regional	Elvis Presley é relebrado em exposição no Morumbi Shopping	
23/10/93	O Diário Osasco Regional	W. D. fez panorama de sua produção na Pinacoteca do Estado de S. Paulo	
10/05/94	O Popular	Ingenuidade recompensada - Antônio Poteiro e Waldomiro de Deus recebem homenagem e Sergio Kleik e Sandro Collor dever ser respeitado diz o pintor.	
13/07/94	O Diário		
20/08/94	O Popular - Caderno 2 - Projeto Arte Viva Sesc	A arte da simplicidade	
05/03/95	O Popular	Pintura e Mulher	
27/05/95	O Diário de Osasco	Waldomiro	
08/09/95	O grande Osasco (2 a 8 de setembro de 1995)	Waldomiro de Deus organiza mostra de mulheres nas Artes	A inflação monstro ()
27/04/96	O diário de Osasco	Waldomiro de Deus	

Data	Jornal	Título	Obras
29/06/96	Diário da Manhã	Do vaso sanitário às estrelas	
24/04/97	O Estado de São Paulo	Osasco brilha na tela da vida de pintor primitivo	Romana no campo
24/04/97	O Estado de São Paulo	Filho segue as pinceladas do pai	
24/04/97	O Estado de São Paulo	Waldomiro de Deus fala de sua paixão pela cidade	Um voto por vinte reais
29/07/97	DM revista (Goiânia)	Arte primitivista em família. Waldomiro de Deus inaugura a exposição "Família de Deus A mostra traz obras de arte	
29/07/97	O Popular (Goiânia)	Arte primitiva em família	
19/12/97	Correio do Povo - Osasco	Natal com Waldomiro de Deus	
05/03/98	Correio Popular	A travessia do milênio	A travessia do milênio
01/10/98	Jornal da Manhã	Deus pinta certo com linhas tortas	Fisionomia, Criador de gatos, Pescadora
28/10/98	Rio Claro	Unesp realiza mostra de arte no C. Cultural	
28/10/98	Rio Claro	Waldomiro de Deus, expõe no C. cultural	Nos caminhos da Universidade
30/10/98	Fim de Semana	Artista plástico expõe no centro cultural	
11/11/98	Local	A arte sem fronteiras de Waldomiro se Deus	
05/04/99	Correio Popular	Vida brasileira em cores	Com vivencia cultural
05/04/99	Plural	O melhor da arte "Naif"	
26/10/99	Sem título	Inspiração através do cotidiano	
17/11/99	Cultura e Variedades	Mostra reafirma a força da cultura negra	Arrebatamento, Catando Piolho, Quilombo dos Palmares, Mulheres colhendo flores
18/11/99	O Popular	Sábio senhor dos pincéis	
17/03/00	Correio Paulista	Livro conta a vida e obra de Waldomiro de Deus	São Francisco de Assis ()- Polêmica com a religião

Data	Jornal	Título	Obras
03/08/00	O Popular - Goiânia-Go	Arte de Waldomiro de Deus no Rio de Janeiro	

CURRICULUM VITAE **DE WALDOMIRO DE DEUS**

DATA	EXPOSIÇÃO	LOCAL
1962	1ª Feira de Folclore – Parque da Água Branca	São Paulo – SP
	Individual Galeria São Luiz	São Paulo – SP
1965	Individual Galeria Meia Pataca	Rio de Janeiro – RJ
	“Propostas” - Fundação Armando Álvares Penteado	São Paulo – SP
1966	Individual Museu de Arte de Campinas	Campinas – SP
	Individual Galeria Directa	São Paulo – SP
	Salão Paulista de Arte Moderna	São Paulo – SP
	Salão de Belo Horizonte	Belo Horizonte – MG
	I Bienal da Bahia	Salvador – BA
	Salão da Arte Contemporânea de Campinas	Campinas – SP
	Coletiva de Artistas Brasileiros	Moscou – URSS
	Coletiva “Brésil Imprevú”	Paris – França
	Coletiva de Artistas Brasileiros	Varsóvia – Polônia
1967	Individual Galeria Kiart	Santos – SP
	Galeria Varanda	São Paulo – SP
	Galeria SESC	São Paulo – SP
	IX Bienal de São Paulo	São Paulo – SP
1968	Galeria Da Vinci	São Paulo – SP
	Galeria Acreta	São Paulo – SP
	Salão do Trabalho	São Paulo – SP
	Salão de Atibaia	São Paulo – SP
	Aliança Francesa	São Paulo – SP
	Universidade de Indiana	USA
	Coletiva de Artistas Brasileiros	USA
1969	Galeria Vocaio	Rio de Janeiro – RJ
	Exposição de Naives Brasileiros	Madrid – Espanha
	Galeria Antoinette	Paris – França
	Galeria GEAD	Rio de Janeiro – RJ
1970	Galeria do Sesc	São Paulo – SP
	Galeria da Embaixada do Brasil	Londres – Inglaterra
	Museu de Laval	Paris – França
	Individual Galeria Antoinette	Paris – França
	“La Maison et son Décor”	Paris – França
1971	Peckete Gallery	São Paulo – SP

	Galeria do Centro Cultural Americano	Paris – França
	Coletiva de Artistas	Jaffa – Israel
	Kibutz Gaash	Israel
	Kbustz Bruhaal	Israel
	Zoa House	Tel-Aviv – Israel
	Galeria D’Arte	D. Bernardi – Itália
	Galeria D’Arte La Colona	Bologna – Itália
	Galeria D’Arte Arno	Florença – Itália
	Galeria Municipal de Arte	Hollywood–
		Califórnia – USA
	Galeria Courtney	Alabama – USA
1972	Galeria do Sesc	São Paulo – SP
	Museu da Galliera	Paris – França
	Trienal de Bratislávia	Bruxelas – Bélgica
	Third Internacional Art "Naif"	Basiléia – Suíça
	Galeria Dierickx	Bruxelas – Bélgica
	Galeria Isy Brachot	Bruxelas – Bélgica
	Kersge Arte Center Gallery	Michigan State
		University – USA
1973	Museu de Belas Artes	Rio de Janeiro – RJ
	Cherry Gallery	Bologna – Itália
	Galeria de Teatro Mínimo	Mantova – Itália
	Galeria Mariani	Ravena – Itália
	Museu Louisiana	Dinamarca
1974	Galeria do SESC	Santos – SP
	Museu Nacional de Belas Artes	Santiago – Chile
	Charlotte Galerie Fur Naive	Munique - Alemanha
	La grande Domenica Galeria	Milão – Itália
	Galeria Aldebaran	Milão – Itália
	Galeria Del Barcon	Milão – Itália
	Galleria Comunale di Arte Moderna di Bologna	Bologna – Itália
1975	Individual Vargem Grande do Sul	São Paulo
	Galeria de Artes Americana	São Paulo
	Museu de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Aliança Francesa	São Paulo
	Salão de Artes de Jundiaí	Jundiaí – SP
	Galeria Arumã	Ribeirão Preto – SP
	“Festa de Cores” – Museu de Artes de S. P.	São Paulo
1976	Galeria Rodarte	São Paulo
	Panorama Galeria de Arte	Salvador – BA
	1º Encontro Uruguaio-Brasileño de Arte Naif	Montevidéu –
		Uruguai
	Biennale Internationale Naif/Erba	Como - Itália
	Brive Tulle	Paris- França
	Galeria L’Oeil de Bouf	Paris França
1977	Galeria Jardins das Artes	São Paulo – SP
	Faculdade de Direito de Osasco	Osasco - SP
	Galeria de Arte Batik	São Paulo – SP
	Saguão do Teatro Cacilda Becker	São Bernardo do
		Campo - SP

	Peintres Brasiiliens d L'Imaginaire	Ville De Riz - França
	Peintres Brasiiliens d L'Imaginaire	Orange – França
	Peintres Brasiiliens d L'Imaginaire	Paris - França
	Galeria Ipanema	Tel Aviv – Israel
	Gallery Sarasota	Flórida – USA
	Grinter Gallery – Universit of Florida	Flórida - USA
	Galeria Aan de Haven	Holanda
1979	Galeria do Hotel Eron	Brasília – DF
	Hamilton's Fine Art Gallery	Londres – Inglaterra
1980	Salão Brasil – Japão	São Paulo – SP
	Salão Paulista de Artes Plásticas	São Paulo – SP
	Paço das Artes	São Paulo – SP
	Galeria Cravo e Canela	São Paulo - SP
	Salão de Embú – convidado Especial	Embú- SP
	Museu do Sol	Penápolis – SP
	Galeria Sin Paora	Paris – França
	Le Genie des Naifs - Grade Palais	Paris – França
	Museu de Arte Anatole Jakovsky	Paris - França
	Museu Trebjne	Iugoslávia
1981	Galeria Jean Jacques	Rio de Janeiro – RJ
	Pinacoteca de São Bernardo do Campos	São Bernardo do Campo - SP
	Salão de Exposições do DEC	Jacareí –São Paulo
	Museu de Arte de Matão	Matão – São Paulo
	Salão Brasil – Japão	Tóquio - Japão
1982	Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais	São Paulo – SP
	Individual Associação Paulista do Ministério Público	São Paulo – SP
	Individual no Paço Municipal e Pinacoteca	São Bernardo do Campo – SP
	Mito e Magia Del Colore	Nápoles Itália
	Musée International D'Art "Naif" Anatole Jakovsky	Paris – França
1983	Salão de Arte do Tênis Clube de Santo André	São Paulo – SP
1984	Galeria Jacques Ardies	São Paulo - SP
	Arte na Rua (out door) Organização MAC – SP	São Paulo - SP
	Projeto Releitura – Pinacoteca do Estado de São Paulo	São Paulo – SP
	L' Arte Popolore Sudamericana – Circolo Sardegna	Bologna – Itália
1985	18ª Bienal de São Paulo	São Paulo – SP
	Casa de Arte Brasileira	Campinas – SP
	L'Ariete Gallerie d'Arte	Bologna – Itália
	Galeria do Centro Cultural Ítalo Brasileiro	Milão – Itália
	Connaissance Des Naifs - Marie du 9m	Marselha - França
	Galerie L' Oeil de Boef	Paris - França
1986	Galerie L' Oeil de Boef	Paris - França
	Galeria Blue Life	São Paulo – SP
	Museu de Arte de Goiânia	Goiânia – GO
	Museu de Arte Contemporânea José Pancetti	Campinas – SP

	Nu – Visão do Artista – Paço Municipal	São Bernardo do Campo – SP
	Projeto Zumbi IV Bienal Ibirapuera	São Paulo - SP
	Centro Sociale A . Montanari	Bologna – Itália
1987	Galeria 3 do Teatro Nacional	Brasília – DF
	XXXVIII – Congresso Nacional de Botânica da USP	São Paulo – SP
	Individual Museu de Arte de Santa Catarina	Florianópolis – SC
	Individual Espaço de Arte	Campinas – SP
	Individual Galerie L’ Oeil de Boef	Paris – França
	Individual Museu de Arte de Joinville	Joinville – SC
1988	L’ Arte Naif Bresilien Musée D’Arte Naif Max Fourny	Paris - França
	Collection Du Museu do Sol	Penápolis – SP
	Mão Afro-Brasileira – Museu de Arte Moderna do Ibirapuera	São Paulo – SP
	Arte Brasileira Pinacoteca do Estado	São Paulo – SP
	Mês da Pintura Ingênua Brasileira – MASP	São Paulo – SP
	Orixás Alphaville Galeria de Arte	Barueri - SP
	Recado a Mário Schenberg – Funart	São Paulo - SP
1989	Museu Internacional de Arte Naif Paço Municipal	Rio de Janeiro – RJ
	Itaú Galeria de Arte	Maringá – PR
1990	Portal Galeria de Arte	Goiânia – GO
1991	Casa Grande Galeria de Arte	São Paulo – SP
1993	Pinacoteca do Estado de São Paulo	Goiânia – GO
1994	Espaço Cultural Pinauto	São Paulo – SP
1995	Teatro Cacilda Becker	Goiânia – GO
		São Bernardo do Campo – SP
	Galeria Casa das Artes	Piracicaba – SP
1997	Galeria Mercúrio	Santos – SP
1998	Museu de Arte Contemporânea	Campinas – SP
1999	Museu Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro – RJ
2000	Museu Internacional de Arte "Naif" do Brasil – MIAN	Rio de Janeiro - RJ
2001	Galeria Jacques Ardies	São Paulo – SP
	Osasco Plaza Shopping	São Paulo – SP
	Mostra Departamento Cultural	Paraguaçu - SP
	“Recado em Cores” – Fundação Jaime Câmara	São Paulo - SP

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE O ARTISTA

1969	Dicionário de Artes Plásticas no Brasil – Roberto Pontual	Rio de Janeiro – RJ
1973	Les Proverbes vus por les peintres naifs - Anatole Jakosvsky – Ed. Max Fourny	Paris

1975	La chanson traditionnelle et les naifs – Roger Blanchard Ed. Max Fourny	Paris
1976	Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier – A. Jakovisky – Ed. Brasilius	Basel
1977	Genius in the backlands – Popular artists of Brazil - Seld Rodman	USA
	L'Arche de Noé et les naïfs – Louis Pauwels – Ed. Max Fourny	Paris
1978	Arte Nordeste Hoje – Fran Marques	Recife
	New Brazilian Art – P. Maria Bardi	São Paulo
1979	Dicionário das Artes Plásticas no Brasil – Carlos Cavalcanti - Mec	Rio de Janeiro
	Aspectos da Pintura Primitiva Brasileira – Flávio de Aquino - Ed. Spala	Rio de Janeiro
1980	Album Mondiale de la Peinture Naive – Ed. Max Fourny	Paris
1981	As festas brasileiras pelos pintores populares – Geraldo E. de Andrade	Rio de Janeiro
1982	Naive Malerei heute – H Wiesner	Hamburgo - Alemanha
1984	Word Enciclopedy of Naive Art – Merin & Toasecic	Belgrade – Iugoslávia
1986	Anuaire de L'Art International – Patrick Sermadiras	Paris – França
1989	Dicionário das Artes Plásticas no Brasil – Roberto Teixeira Leite	São Paulo
1990	L'Arbre et les Naifs – Marx Fourny – Ed. Art et industrie	Paris – França
1997	Dicionário de Pintores Brasileiros – Waldir Ayala	Rio de Janeiro
1998	Arte "Naif" no Brasil – Jacques Ardies e Geraldo E. de Andrade – Empresa das Artes	São Paulo
2000	Arte Popular – Mostra do Redescobrimento – Associação Brasil 500 anos	São Paulo
	Os pincéis de Deus – Oscar D' Ambrósio Ed. UNESP	São Paulo
2001	Bienal "Naif" do Brasil sala especial Sesc Piracicaba	São Paulo
	Museu de Arte "Naif" de Assis	Assis – SP
	Mostra Departamento Cultural	Paraguaçu - SP