

MARIA ALICE MILLIET



**RAIMUNDO
DE OLIVEIRA**



**RAIMUNDO
DE OLIVEIRA**

MARIA ALICE MILLIET

**RAIMUNDO
DE OLIVEIRA**
UM ANJO DE ASAS VERMELHAS

DANGALERIA
2023

“ERAS UM HOMEM E UM ANJO EM
CONFLITO [...] TUAS CORRENTES TE
PESAVAM DEMAIS E AS ARRANCASTE NO
QUARTO DO HOTEL, RETIRASTE DA MALA
DE VIAGEM TUAS ASAS DE ANJO E FOSTE
SENTAR NA MÃO DE DEUS...”

JORGE AMADO



Caro leitor,

você tem em mãos um livro que trata da vida e da obra do artista brasileiro Raimundo de Oliveira, um baiano que, apesar de ter vivido apenas por 36 anos, deixou uma ampla produção que, como veremos, é original e extemporânea.

O colecionador responsável pela idealização e realização deste livro é Victor Adler que, com obstinada determinação, selecionou cuidadosamente as mais de 180 obras que são aqui apresentadas. Acompanhar ao longo dos anos suas aquisições deu-nos ensejo a um longo e prazeroso exercício de conversas e discussões sobre as obras desse artista.

Maria Alice Milliet, autora do livro, abraçou a tarefa com a plena convicção da importância de Raimundo de Oliveira no cenário da arte brasileira. Autora de várias publicações sobre o modernismo, a arte concreta e a abstração informal, ela conhece profundamente o contraponto entre a pintura figurativa de temática religiosa que o artista produziu nas décadas de 1950 e 1960 e a arte concreta que despontava no mesmo período.

Coube a Maria Alice a tarefa de reconstruir a vida e a obra desse artista que iniciou sua trajetória seguindo tendências expressionistas, vivendo numa cidade de fortes tradições religiosas e sendo muito influenciado pela personalidade devota de sua mãe.

A obra madura de Raimundo da década de 1960 surpreende por várias singularidades e uma grande originalidade estética e narrativa. É interessante notar que, em livro anterior editado sobre o artista – *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira* –, há vários textos de críticos de arte e outros autores, que o identificaram com as mais diversas e contraditórias escolas e tendências estéticas. Raimundo ora é classificado como *naïf*, ora como simbolista, ou bizantino, ou medieval..., o que por si só já demonstra o quanto a sua arte é peculiar e difícil de rotular.

Quando perguntamos a Victor Adler o que o levou a escolher Raimundo de Oliveira como artista que desejava ver publicado, ele nos disse que, obviamente, era a qualidade de sua pintura como um todo, mas que desejava comentar especialmente a constante presença dos anjos gravitando em torno das figuras centrais de cada quadro. As expressões dos anjos – ora felizes, ora angustiados, temerosos, invejosos, levitando, caídos, guerreiros, e com tantas outras expressões tão bem caracterizadas –, sempre lhe chamaram a atenção. Para Adler, as figuras coadjuvantes dos quadros de Raimundo ajudam a compreender e mostrar a humanidade tal como ela realmente é. Esse comentário lembrou-me de uma conversa que tive certa vez com um grande estudioso bíblico, que me disse que, a seu ver, um dos elementos da sacralidade da Bíblia residia no registro tão pleno e abrangente do comportamento humano em todas suas múltiplas facetas. Portanto, essa observação e percepção mostram a sensibilidade muito particular e sutil do colecionador que reuniu esse conjunto de obras.

Do ponto de vista pictórico, vejo na obra de Raimundo de Oliveira uma espécie de serialidade, nas cores intensa e fortemente repetidas nas roupas ou nos rostos dos grupos de figuras, conferindo aos quadros uma energia e uma intensidade muito peculiares. Ao mesmo tempo, as obras, que certamente não são *naïf*, apresentam uma estruturação e construção geométrica que lhes acrescentam uma expressão de contemporaneidade.

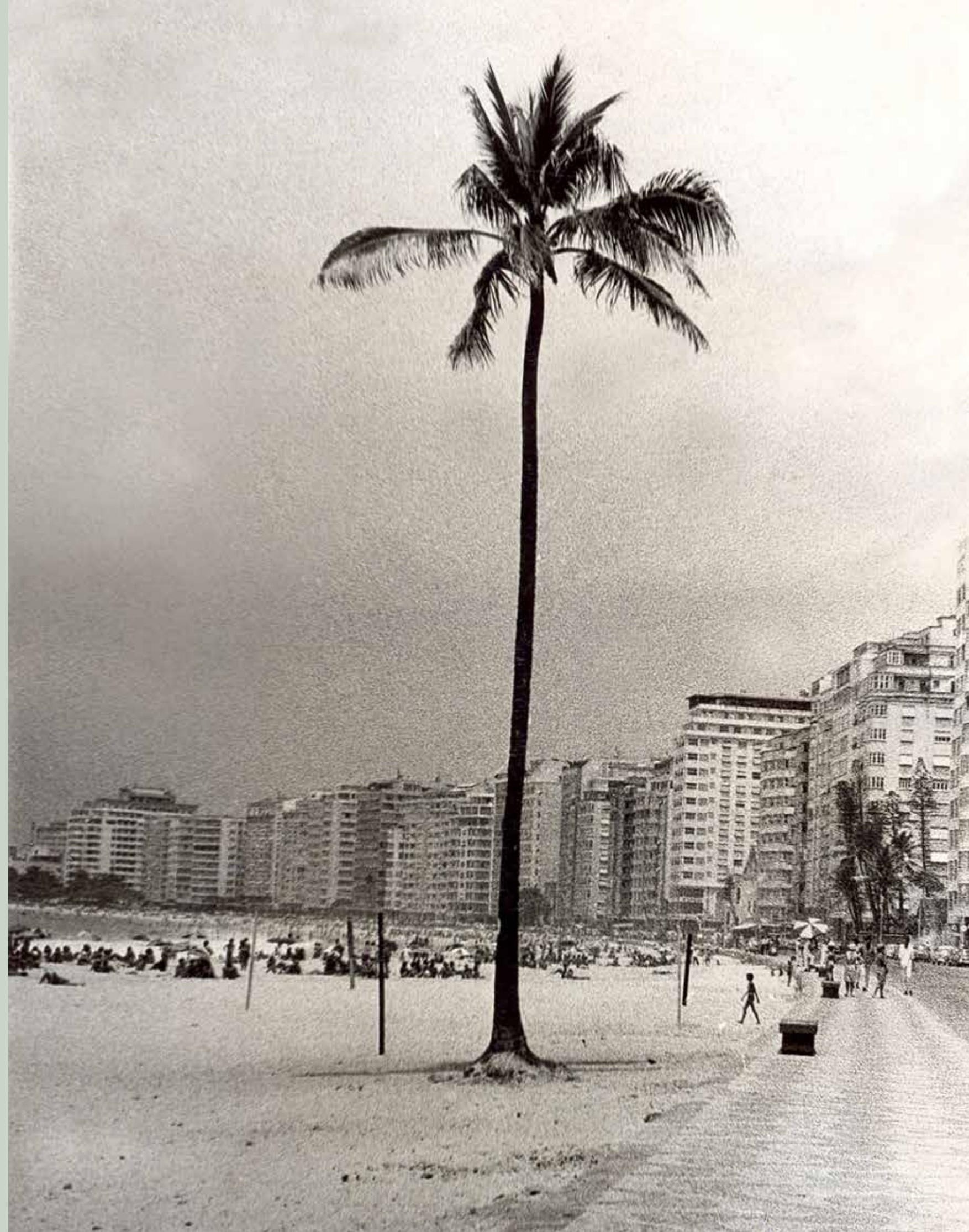
Em síntese, temos em mãos uma publicação surpreendente, que resulta do esforço conjunto de um colecionador determinado e de uma estudiosa da arte brasileira, e que enriquece a nossa biblioteca sobre a arte do século XX.

PETER COHN
Dan Galeria

SUMÁRIO

10	VISITA AO COLECIONADOR
42	INTROITO
64	EPIFANIA
106	FAMA E DESILUSÃO
158	OBRAS EM DESTAQUE
238	NOTAS BIOGRÁFICAS
251	PUBLICAÇÕES
257	OBRAS NA COLEÇÃO VICTOR ADLER

VISITA AO
COLECCIONADOR





Hall de entrada, residência
Victor Adler, Rio de Janeiro (RJ).
p. 11
Praia de Copacabana, Rio de
Janeiro (RJ), déc. 1960.

Há dois anos não punha os pés em um avião, tampouco me hospedava em hotel. Estávamos em plena pandemia de covid-19, agora em seu terceiro surto. A contaminação pela variante ômicron lotava postos de atendimento, farmácias e hospitais, provocava baixas no serviço público e obrigava o cancelamento de voos por falta de tripulação. Em tempos pandêmicos, um simples fim de semana no Rio de Janeiro virou uma aventura arriscada. Porém, apesar dos prognósticos negativos, decidi viajar. Ponderei que outra oportunidade de estar com o colecionador Victor Adler não aconteceria tão cedo, pois ele logo partiria para Lisboa, onde vive durante boa parte do ano. Minha ida ao Rio tinha dois propósitos: entrevistá-lo e ver os quadros do pintor baiano Raimundo de Oliveira (1930-1966) em sua coleção.

Na sexta-feira, quando sobrevoei a baía de Guanabara, fui tomada por uma alegria inesperada, quase infantil, ao avistar o Pão de Açúcar, o Cristo Redentor e a Ilha Fiscal. Já em terra, de passagem pelo *hall* do aeroporto, pude rever os balões e as aeronaves dos murais que tanto me encantavam quando criança. Na calçada, um perfume intenso e adocicado chegou até mim. Vinha das árvores floridas plantadas por

Burle Marx na praça em frente. Para quem chega, o exotismo dessa espécie amazônica, conhecida popularmente como abricó-de-macaco, funciona como um preâmbulo à exuberância tropical do Aterro do Flamengo. O táxi o percorreu de ponta a ponta, já que eu ia me hospedar no simpático bairro do Leme, logo à esquerda de quem sai do túnel em direção à praia de Copacabana. No hotel, larguei a mala na porta do quarto e me dirigi à janela. Queria ver o mar. Diante da deslumbrante paisagem carioca, o paulistano torna-se humilde!

Já no sábado, ao amanhecer, o céu estava claro, de um branco leitoso e cálido. Poucas pessoas caminhavam ao longo da orla marítima, algumas em passo acelerado faziam seus exercícios matinais; outras, de andar preguiçoso, levavam seus cães para passear. Nada se atrevia a perturbar o lento despertar do dia, até que o véu de nuvens baixas se esgarçou e o sol animou a paisagem com cores quentes.

A subida da temperatura acordou a cidade. Logo, o trânsito de automóveis, a movimentação de banhistas e de vendedores ambulantes, os jogos de praia, os turistas entrando e saindo dos hotéis promoveram tal agitação que a tranquilidade da manhã passou a existir somente na lembrança dos que madrugam. Aderindo ao novo ritmo, tomei um rápido café e saí para o calor da rua.

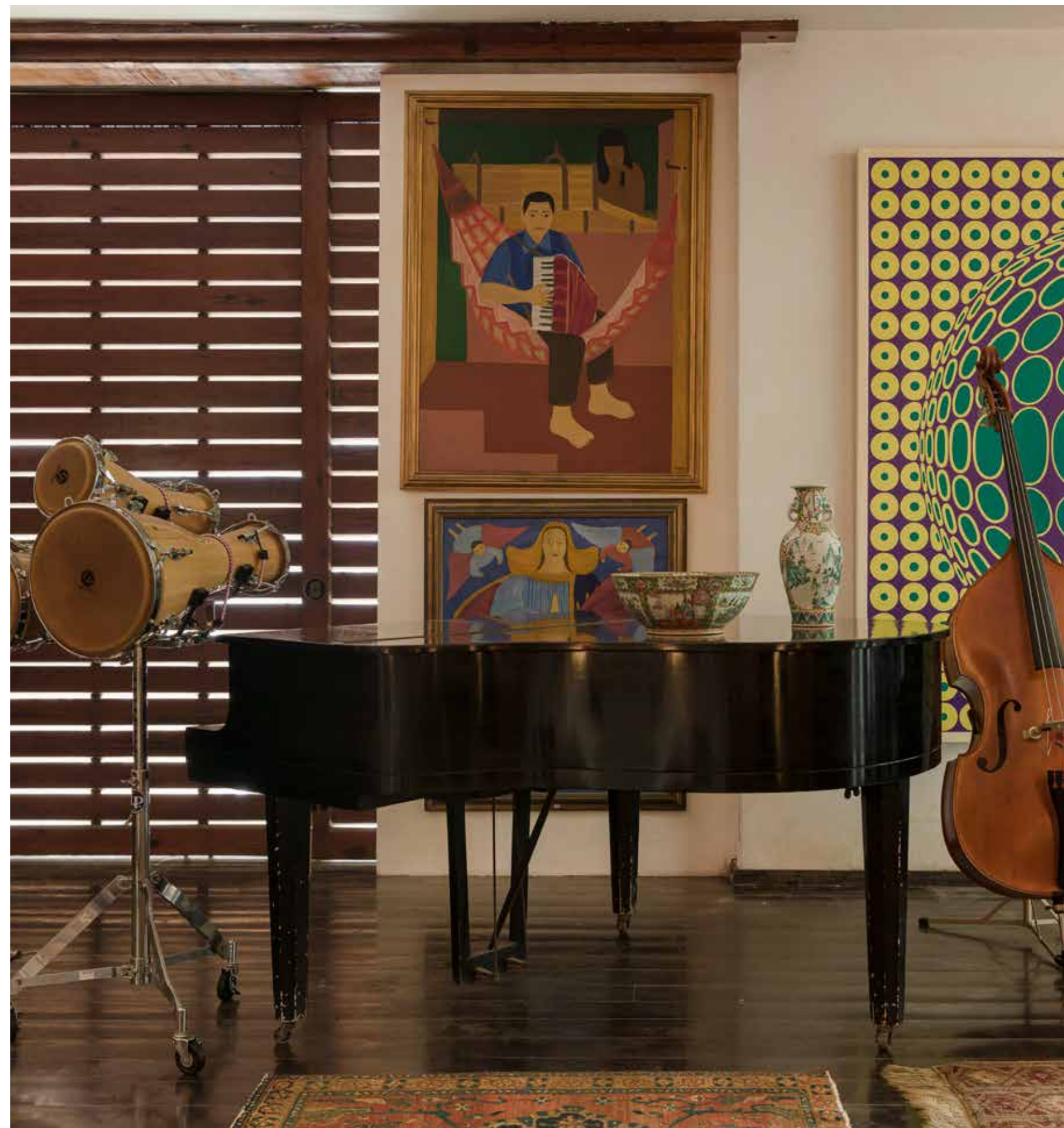
Para o historiador da arte, a visita a uma grande coleção supera em interesse qualquer programa turístico. Nessa feliz expectativa, caminhei até o edifício onde Victor Adler reside. Ao entrar no apartamento, tive um primeiro impacto: três grandes contrabaixos posicionados à frente de um painel de Vasarely montam guarda à entrada. A seguir vem um piano de cauda e, depois, um conjunto escultural de tambores batás de origem africana.¹ A surpreendente sequência de instrumentos musicais termina em um grande vão aberto para o terraço. A luz solar invadia o amplo living. Na contraluz, mal pude perceber os contornos do ambiente. Aos poucos, dei-me conta de que as paredes do salão estavam literalmente forradas de quadros.

Bem acomodada em um sofá e já sorvendo uma refrescante água de coco, comecei a reconhecer imagens e autores em meio àquela profusão de obras. Do chão ao teto, as pinturas se sucedem.

Hall de entrada, residência
Victor Adler, Rio de Janeiro
(RJ).

pp. 16-17
Sala de estar, residência
Victor Adler, Rio de Janeiro
(RJ).

1. Batá (também conhecido como "abatá", no Brasil) é um tambor coberto com couro nas duas extremidades, originalmente usado em ritos religiosos da cultura ioruba, associado ao orixá Xangô.







José Pancetti, *Retrato de Rachel Adler*, 1947.



Elias e os sacerdotes de Baal, 1962

Predominam as glórias e as tragédias da Bíblia, fonte inesgotável de inspiração para os quadros de Raimundo. No centro da parede de maior visibilidade da sala está a tela *Elias e os sacerdotes de Baal* [à dir.], obra de grande valor afetivo para o colecionador, como ficarei sabendo ainda nesta manhã. Mais algum tempo e pude distinguir outras criações do pintor baiano, tais como *O profeta Elias* [p. 186], *José recebe seus irmãos* [pp. 142-143] e *A Lei das Tábuas* [p. 235]. Adler descrevia cada uma dessas cenas bíblicas com a segurança de quem as conhece nos menores detalhes. Minha curiosidade ia sendo satisfeita; porém, em cada segmento de parede descobria mais e mais obras a explorar. Até mesmo por detrás das cerâmicas chinesas reunidas em mesas baixas, havia quadros: semiculta por um cão de Fó, entrevi a tela *José explica o sonho do faraó* [p. 22], que pertenceu a Giovanna Bonino, galerista cujo entusiasmo pelo trabalho de Raimundo foi determinante no desenvolvimento da carreira do artista.

Em meio ao cromatismo vibrante de Raimundo, a pintura dos demais autores empalidece. Senti-me desafiada a identificá-los. Enredados na trama colorida formada pelas telas do pintor baiano, encontrei uma paisagem de Bernard Buffet, vistas litorâneas de Pancetti, cenas populares de Djanira, entre as quais o seu encantador *Parque de diversões*, e mais: o interior do ateliê de Raoul Dufy e um detalhe dos jardins de Versalhes pintado por Maurice Vlaminck.

pp. 20-21
Sala de estar, residência
Victor Adler, Rio de Janeiro
(RJ).





José explica o sonho do Faraó, 1964

Enquanto me ambientava, conversávamos animadamente. Victor saltava de um assunto a outro, discorrendo sobre episódios de sua biografia e fatos relativos à formação da coleção. Antonia, sua companheira, e Rosane, sua assistente, seguiam com atenção as explicações, sem interferir. Ele contou que em 1983, depois que os pais se mudaram para um apartamento menor, veio morar nesta cobertura. Deles viria a herdar uma coleção de cerca de 60 obras. Rachel, sua mãe, que por anos trabalhou com moda, tinha sensibilidade para escolher quadros, frequentava leilões e gostava de negociar. Retratada por Pancetti em 1947 e por Guignard em 1958, foi ela quem o iniciou no mundo das artes visuais.

Aos poucos, colecionar tornou-se uma paixão para ele, mas não a única. A música e o mar são amores antigos e persistentes. Na juventude, um primo, pianista e amante do jazz, introduziu-o no meio musical. Victor passou a ouvir e a estudar música. Logo estaria tocando contrabaixo na noite carioca, em conjuntos musicais de base jazzística. Vale lembrar que, nas décadas de 1950 e de 1960, era chique fazer a ronda das casas noturnas de Copacabana, nas quais se ouvia Dick Farney, Lúcio Alves, Maysa, Silvinha Telles – cantores que haviam incorporado a modulação do jazz em suas interpretações – e trios instrumentais com acento jazzístico. Nessa época, na zona sul do Rio, surgiram a bossa nova e o samba-jazz, com a participação pioneira de João Gilberto, que gravaria, em 1964, com o saxofonista norte-americano Stan Getz, um álbum antológico que popularizou a música moderna brasileira em todo o mundo. Victor viveu intensamente esses anos de efervescência musical e boêmia. Ainda assim, encontrou tempo para cursar a Universidade Federal Fluminense, onde se formou em Direito. Como dificilmente se ganha dinheiro com música, enquanto estudava em Niterói fez curso e prestou concurso no antigo Estado do Rio de Janeiro para o cargo de perito criminal, com especialização em grafotécnica. Aprovado, exerceu a profissão por algum tempo, a fim de cobrir suas despesas.

Seu pai, o médico e cirurgião plástico David Adler, via com preocupação suas muitas atividades que, em certo momento, incluíam o comércio de pescado. Victor não só era proprietário de uma traineira, como saía com a tripulação para pescar. Passada essa fase, o gosto pelas lides do mar não desapareceu, levando-o a manter uma lancha e participar de torneios de pesca nacionais e internacionais. Os troféus alinhados no

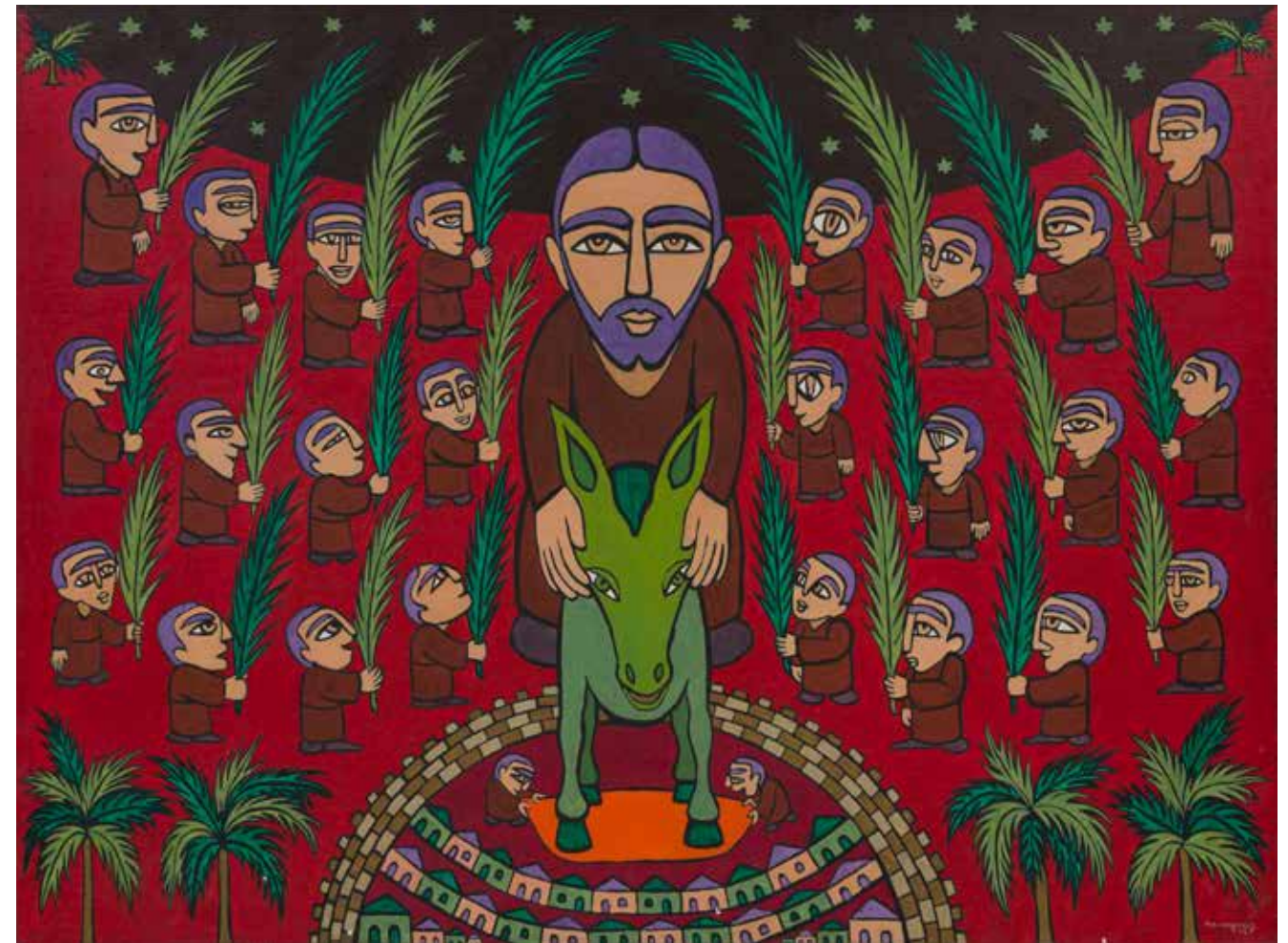


hall de entrada do seu apartamento recordam esses sucessos e completam o cenário afetivo de uma vida intensa e diversificada.

Na década de 1970, deixou de trabalhar na perícia e, gradualmente, ingressou no mercado de ações, onde já atuava como investidor. Nessa altura, seu pai viajava muito aos Estados Unidos, onde se atualizava na sua especialidade médica. Um dia, véspera de viagem, ele pediu a Victor que comparecesse a um determinado leilão, a fim de adquirir um quadro de Raimundo de Oliveira, artista bem cotado, falecido havia cerca de dez anos. O pedido não veio com teto máximo de gasto – a ordem era comprar a obra. Roberto Lasry, carismático leiloeiro, conhecido por caprichar na adjetivação dos lotes que comercializava, foi quem comandou o pregão. Na hora em que o quadro de Raimundo foi apresentado, Victor não hesitou em arrematá-lo. Soube depois que a pintura seria seu presente de aniversário. Foi assim que *Elias e os sacerdotes de Baal* entrou em sua casa. Até então, de Raimundo, Victor tinha apenas uma gravura de Jesus crucificado (*Cristo na cruz*, p. 56).

Não demorou muito e adquiriu das mãos do mesmo leiloeiro uma segunda tela, uma das mais belas do artista baiano: *Cristo entrando em Jerusalém – Domingo de Ramos* [à dir.]. Dessa vez, a escolha foi sua. O quadro tinha *pedigree*: pertencera ao importante *marchand* Jean Boghici. Entusiasmado com o acerto da compra, arrematou logo depois, agora na Bolsa de Arte, mais duas pinturas da fase final do artista: *José recebe seus irmãos* e *Profeta Elias* [p. 207], este último um tema recorrente na produção de Raimundo, como veremos adiante. Desde então, comprar em leilão tornou-se uma constante, ou melhor, uma opção preferencial para Victor. Quando um conhecido lhe oferece uma obra, costuma sugerir que a envie a uma casa de leilões para ser vendida. Prefere pagar o preço de mercado e, assim, preservar a amizade. Mas há exceções. Adquiriu diretamente da família de Samuel Malamud, advogado e figura proeminente da comunidade judaica carioca, o quadro *Salomão e a rainha de Sabá* [pp. 136-137], que fora destaque na exposição intitulada *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, promovida pela Cornell University e apresentada no Guggenheim Museum, em Nova York.² Sabedor do interesse do amigo pelo quadro, Samuel havia recomendado aos herdeiros que, após sua morte, se resolvessem vender a obra, procurassem primeiro por Vicky Adler. E assim foi feito.

pp. 24-25
Sala de estar, residência
Victor Adler, Rio de Janeiro
(RJ).



2. A exposição curada pelo historiador da arte e diretor do museu Thomas M. Messer circulou por cinco cidades dos Estados Unidos, nos anos de 1965, 1966 e 1967. O catálogo traz em destaque a obra de Raimundo de Oliveira aqui mencionada.

Cristo entrando em Jerusalém – Domingo de Ramos, 1965



Leonardo da Vinci. *Il Cenacolo*, c. 1495-1498, Convento de Santa Maria delle Grazie, Milão.

SANTA CEIA Passava do meio-dia e ainda havia muito a ver e comentar. Victor encadeava uma história na outra, recordando as circunstâncias de cada aquisição. Na sala de jantar, paramos diante da *Santa Ceia* [pp. 30-31] de Raimundo de Oliveira. No centro da parede principal, circundado por telas de Volpi, o quadro chama atenção por suas cores contrastantes e pelo inusitado da composição. Trata-se de uma versão muito particular da última refeição de Jesus com seus apóstolos, antes de sua prisão e morte. Como de costume, o pintor baiano ignora a perspectiva renascentista, tão evidente no famoso *Il Cenacolo* (1495-1498), pintado por Leonardo da Vinci³ no refeitório de um convento milanês. E não é só isso. Enquanto no mural de Da Vinci há pratos vazios, copos semicheios e uma parcimoniosa distribuição de pães sobre a mesa, na tela do brasileiro, uma bandeja transbordante de frutas tropicais – cajus, abacaxis e mangas –, encimadas por um cacho de uvas e um belo peixe,⁴ está à disposição dos convivas. O visual apetitoso dos alimentos sugere que ali haverá um banquete e não uma conversa tensa, como ocorre na ceia de Leonardo. Outra particularidade: na versão de Raimundo, Judas não está identificado. Dentre os comensais, um único agigantou-se: Jesus. De pé, posicionado lateralmente, com os braços estendidos, ele acolhe os amigos e lhes oferece uma lauta refeição. Estes, sentados à mesa como crianças ao redor do pai, parecem intimidados diante de tanta abundância e aguardam para se servir. Já na clássica ceia de Milão, Cristo, situado no ponto de fuga da perspectiva, abre os braços em atitude de oferenda, mas também de entrega.

Sala de jantar, residência Victor Adler, Rio de Janeiro (RJ).

3. Leonardo da Vinci (Anchiano, 1452 – Amboise, 1519). O afresco conhecido como *Il Cenacolo* foi pintado numa das paredes do refeitório do convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão.

4. O peixe é um dos símbolos mais antigos do cristianismo. A palavra *ichthys* ou *ichthus*, que significa “peixe”, em grego, presta-se ao acrônimo que em português quer dizer: Jesus Cristo, filho de Deus, Salvador. Ainda na composição, o cacho de uvas faz referência ao vinho da Eucaristia. Já as frutas tropicais denotam o abraço do tema pelo artista.





Santa Ceia, 1965

Segundo a tradição, na última ceia o mestre teria anunciado aos discípulos que um deles o trairia (seria Judas que, na pintura de Da Vinci, segura um saco de moedas), daí a agitação dos convivas. Vale notar que, nos dois trabalhos, é a estrutura compositiva que dá consistência às narrativas. Na encenação de Raimundo, o olhar é imediatamente atraído pela exuberância das frutas e do peixe que, vistos de cima, ocupam o centro da mesa – aqui, a expressão “comer com os olhos” se justifica, tal a voluptuosidade das formas e cores. Em contraste, na ceia de Leonardo, a atenção do observador concentra-se na figura frontal de Jesus, inscrita no eixo mediano do extenso mural. Jesus, de cabeça baixa, em atitude de recolhimento, mostra-se alheio às discussões à sua volta. À direita e à esquerda, os apóstolos, distribuídos em grupos, comentam o anúncio feito pelo mestre. Ao enfatizar a gesticulação dos discípulos, o pintor sugere o debate moral em que estão empenhados. Diante da disparidade dessas duas visões, pode-se dizer que o apelo da cena pintada pelo baiano é predominantemente sensual, enquanto no *Il Cenacolo* do mestre italiano o que nos atrai é a espiritualidade de Jesus em contraste com a inquietação emocional dos demais personagens. Cabe ressaltar que Raimundo, em sua modéstia, nunca pretendeu confrontar os clássicos. Sua pintura advém de certo isolamento, ousaria dizer, de certa marginalidade pessoal e artística. Fora do *mainstream* – na vida e na arte –, Raimundo construiu uma obra diferenciada, com linguagem visual própria. Essa é sua maior conquista. Sua originalidade no trato de temas bíblicos tem como contraponto a abordagem plástica dos ritos afro-brasileiros por Rubem Valentim, baiano de Salvador e seu contemporâneo.

À medida que a complexidade de sua produção ia se tornando mais familiar, crescia minha compreensão crítica da obra de Raimundo de Oliveira, objeto deste livro. Entretanto, naquela tarde de verão, apesar do meu interesse e da boa vontade do colecionador em me apontar cada quadro, o mormaço arrefecia os ânimos. A temperatura aproximava-se dos 30 graus e dava para prever que logo choveria. A melhor opção era sair para almoçar. A caminho do Yacht Clube, começou a pingar. Chegamos sob leve garoa. Fiquei contente em rever o lugar que frequentei na adolescência, em viagens com meus pais. Victor, muitas vezes eleito conselheiro do clube, ao se dirigir ao restaurante, cumprimentava amigos que vinham ao seu encontro. Eu sabia que, ao me receber naquele fim de semana, ele abriu uma exceção. Habitualmente reserva os dias



Adão e Eva no Paraíso, 1964



Romances da Bahia – homenagem a Jorge Amado, 1964

Residência Victor Adler, Rio de Janeiro (RJ).

de lazer à pescaria. Entretanto, a ideia do livro sobre Raimundo justificava a quebra da rotina. Meia hora depois, saboreando frutos do mar, nossa conversa deslizou para o campo das amenidades. Passamos em revista amizades e episódios do passado e ele contou de sua vida em Cascais, balneário próximo a Lisboa. O sol já se punha na marina da Glória quando deixamos o clube. Victor e Antonia, gentilmente, levaram-me ao hotel, não sem antes combinarmos o encontro do dia seguinte.

No domingo, avistei mais uma vez os prédios do Leme, a favela do morro Chapéu-Mangueira e, mais distante, o Cristo do Corcovado. Estava no 18º andar. Do alto, reconheci algumas coberturas que, na noite anterior, haviam sido palco de encontros festivos. Depois de um tranquilo café da manhã, retornei ao apartamento de Adler para conferir o que faltava ser visto. Havia tomado notas e feito rápidos registros com o celular, mas o essencial era observar as obras de perto. Nos corredores do apartamento, só dava Raimundo. As passagens da Bíblia sucediam-se: *Sansão no templo* [p. 266], *Barac sobre o Monte Thabor* [p. 195], *A vara de Aarão* [p. 149] e tantas outras. Pude ver também a obra *Romances da Bahia* [acima], que o pintor ofereceu a Jorge Amado, seu amigo desde quando ele, moço acanhado, chegou de Feira de Santana para viver na capital.

De 1951 a 1966, Raimundo pintou incessantemente, às vezes de modo obsessivo, varando noites, à luz de velas. Com uma ideia mais abrangente de seu trabalho, comecei a fazer recortes, agrupar obras e desenhar fases de sua carreira, antevendo mentalmente o que iria escrever. Acompanhando Victor no entra e sai das diversas dependências do apartamento, notei que, em alguns quadros, os personagens têm íris brancas e globos oculares inundados de cor, o que lhes confere uma expressão alucinada. No auge da fama, com exposição individual na Galeria Bonino e participação em coletivas no exterior, Raimundo vivia então uma fase de maturidade artística e de sucesso no mercado de arte. Entretanto, os mais chegados sabiam das crises de depressão que o acometiam: “Ele chegou a dizer que queria se matar”,⁵ relatou Oleone Fontes, um amigo muito próximo, com quem se encontrou no Rio de Janeiro pouco antes de retornar à Bahia. Em dezembro de 1965, ele foi visto em Salvador. Assim que virou o ano, correu a notícia de que Raimundo havia se suicidado. Morreu em janeiro de 1966, aos 36 anos.

Súbito me dei conta de que a tarde avançava sem que eu tivesse visto os álbuns lançados pela Petite Galerie e pela Galeria Bonino logo após a morte de Raimundo. Mais pungentes que as serigrafias, as xilogravuras da *Pequena Bíblia* [pp. 154-155] me impressionaram. O lançamento foi póstumo, mas a criação saiu das mãos de Raimundo. Estimulado pelo editor Julio Pacello, ele gravou na madeira uma série de dez cenas bíblicas para compor o álbum. Pela síntese formal alcançada, pelo refinamento do uso da cor, por apresentar uma linguagem plástica muito pessoal, esse seu último trabalho pode ser visto como um álbum-testamento. Ali deixou registrada a temática religiosa que o obcecou. Depois de tantas pinturas, rematou sua obra com o retorno à tradição do cordel interpretada à sua maneira. Voltarei ao assunto no decorrer do livro, porque entre o fazer popular e a obra de Raimundo há todo o percurso do artista.

SÃO SEBASTIÃO Que alívio senti ao retornar a São Paulo. Tinha escapado à possível contaminação do coronavírus e me sentia estimulada a escrever sobre a extraordinária coleção que visitara. No dia seguinte à minha chegada, recebi uma mensagem de Victor Adler. Ele agradecia o livro que deixei na portaria do edifício em que mora e enviava a imagem de *São Sebastião e o Criador* [à dir.], quadro pintado por Raimundo de Oliveira em 1964. Era 20 de janeiro, dia da fundação da cidade do Rio de Janeiro,

São Sebastião e o Criador – Homenagem à cidade do Rio de Janeiro, 1964



5. Fontes, Oleone. Entrevista a Neila Dourado Gonçalves Maciel, Salvador, 27 set. 2007. In: *O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Salvador: Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2009, s.p.

daí a oportuna lembrança. Logo reconheci a obra. Pertencia à coleção Adler e participara da exposição intitulada *Homenagem à cidade*, na Galeria Vila Rica, por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro. Nela, o santo crivado de flechas oferece a cidade – representada por seus principais símbolos: a baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e o Corcovado – ao Criador. Esse gesto de oferecimento traz implícito um pedido de proteção. O santo, cuja imagem foi trazida ao Brasil em 1565 por Estácio de Sá, foi venerado como protetor da cidade contra invasões estrangeiras. Embora o perigo tenha deixado de existir, o culto a Sebastião, entre os cariocas, só fez crescer. A devoção popular levou à sincretização do mártir cristão com Oxóssi, divindade das matas, orixá caçador, no candomblé e na umbanda, cujo símbolo é o arco e a flecha.

Mas não é só. Aqui vale lembrar que a invocação do santo teria começado em 680 d.C., quando Roma foi assolada pela peste. Durante a Idade Média, quando a peste tornou-se uma ameaça permanente, a devoção ao mártir expandiu-se por toda a Europa. Hoje, em face da pandemia, São Sebastião recupera a função de proteger a população de doença contagiosa e letal, no caso, a covid-19. Tal como Oxóssi, orixá provedor, cabe a ele sustentar a vida. A obra do baiano Raimundo certamente acolhe essas ambivalências, típicas da cultura afro-brasileira. Comprometido com a religião católica, cuja temática impregnou toda a sua produção artística, nem por isso ele deixou de se render ao apelo das manifestações de raiz africana. Fiel ao imaginário cristão, na visão do escritor Jorge Amado, “sua Bíblia tem uma respiração de candomblé (não fosse ele filho de mãe Senhora do Ôpo Afonjá e não tivesse aprendido a cozinhar com Olga do Alaketu)”.⁶

Diante dessa miscigenação de culturas, cabe indagar como Victor Adler, um carioca de família judaica, chegou a ter tanta afinidade com a arte de Raimundo de Oliveira, a ponto de se tornar o seu maior colecionador. É preciso recuar aos seus avós para entender essa ligação. O casal José Adler e Anna Hinke imigrou da Palestina para a Bahia antes da 1ª Guerra Mundial, quando sequer existia o Estado de Israel. Com negócios de alfaiataria e venda de aparelhos domésticos (a exemplo da representação da geladeira Frigidaire), a família vivia em Salvador. Isso explica o fato de David, pai de Victor, ter sido colega de Jorge Ama-

6. Amado, Jorge. “O profeta Raimundo”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 35.

Olga de Alaketu (Olga Francisca Régis, 1925-2005) foi ialorixá de candomblé do terreiro de Alaketu em Salvador. Pertenceu à linhagem real africana Arô, do antigo reino de Ketu, hoje Benin. Filha de lansã e batizada na Igreja Católica, foi laureada pelo Governo do Brasil com a Ordem do Mérito Cultural.

7. Entrevista digital concedida por Victor Adler à autora, 7 jan. 2022.

8. *Ibidem*.

do no curso ginásial. Posteriormente, aderindo ao comércio do cacau, a família mudou-se para Ilhéus. David seguiu para o Rio de Janeiro, onde estudou medicina e se casou. Menino do Rio, Victor cresceu em Copacabana, mas continuou tendo fortes ligações familiares e afetivas com a Bahia. Conheceu Raimundo superficialmente na Galeria Oxumaré, em Salvador, ou talvez na Bonino ou na Galeria Astreia, em São Paulo... não se recorda bem. A obra do baiano lhe era familiar, pois os pais tinham quadros do artista em casa.

Seu interesse por adquirir arte começou nos anos de 1970. De início, as compras eram esparsas, tornando-se mais frequentes à medida que progredia como investidor na Bolsa de Valores. Nos dois mercados, o de ações e o de arte, sua estratégia é a mesma. Adepto do *buy and hold*, ele compra pensando no longo prazo. Em ambos os casos, seus investimentos são seletivos, concentrados e de longa duração. No campo da arte brasileira, pode-se dizer que a coleção Adler aposta, preferencialmente, em seis artistas: José Pancetti (1902-1958), Djanira da Motta e Silva (1914-1979), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Alfredo Volpi (1896-1988), dos quais detém lotes significativos de obras, além de Raimundo de Oliveira, com mais de cem obras nesse acervo.

As compras foram acontecendo, o conhecimento sobre a obra e o artista foi aumentando... Fui atraído pela dramaticidade e pela temática interessante, além de considerar as vantagens de uma produção relativamente pequena. E talvez tenha sido levado pelo simples desejo de um dia proporcionar ao artista (mesmo não estando mais vivo) o seu devido lugar na história da arte brasileira.⁷

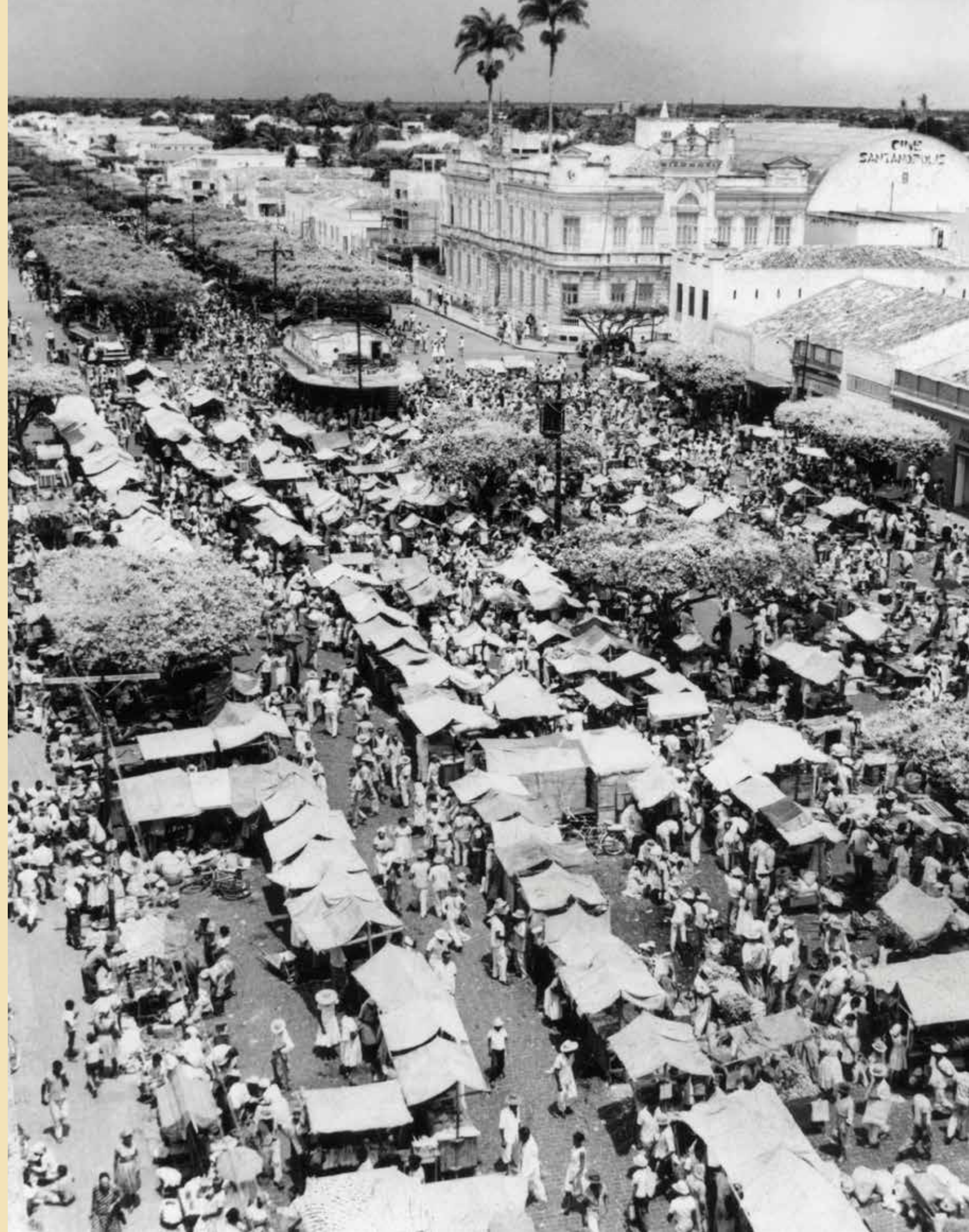
Questionado sobre suas preferências, Victor, como todo colecionador que se preze, deu prioridade ao conjunto de obras presente em sua coleção:

Impossível determinar quais obras são as de minha predileção, pois todas têm uma história por trás e, acredito, um futuro pela frente, que não sei direito como se dará. Mas penso muito sobre isso. Todas me tocam, não compro nada que não me emocione, cada uma faz parte de um pedaço da minha vida. Acredito que, em primeiro plano, é o conjunto que se impõe. Indivisível, portanto.⁸

São Francisco salvando os pecadores, 1954



INTROITO





Pietà, 1953
p. 43
Feira livre, Feira de Santana
(BA), déc. 1960.

1. Rui Barbosa (1849-1923), ao visitar a cidade em 1919, deu-lhe esse apelido.
2. O Campo do Gado compreendia um complexo de currais de madeira feitos para abrigar e negociar até 3 mil animais, entre bovinos, equinos, caprinos, ovinos, pássaros e caças, o maior mercado de gado em pé do Nordeste.

Feira de Santana, a tão louvada “Princesa do Sertão”,¹ foi o cenário da infância e dos primeiros anos de juventude de Raimundo Falcão de Oliveira. Conhecida por sediar o comércio do gado proveniente do alto sertão da Bahia, a cidade era ponto de encontro de vaqueiros, agricultores, artesãos, grandes e pequenos comerciantes que ali se reuniam para comprar e vender bois e produtos regionais.

Os animais eram comercializados no Campo do Gado,² na periferia da cidade, enquanto as demais mercadorias eram oferecidas na feira livre, instalada semanalmente na confluência das avenidas Getúlio Vargas e Senhor dos Passos. A complementariedade dessas duas instituições contribuiu para que Feira de Santana se tornasse um grande centro comercial, o maior da Bahia, depois de Salvador.

A história do município explica sua vocação para o comércio e sua devoção à padroeira. O primitivo arraial formou-se ao redor da capela dedicada a Sant’Ana, erigida em 1732, nas terras doadas pelo casal de portugueses Domingos Barbosa de Araújo e Ana Brandão, proprietários da fazenda que levava o poético nome de Sant’Anna dos Olhos-d’Água. A localização privilegiada do povoado entre a Zona da Mata e o Agreste, as boas pastagens e as lagoas naturais existentes em seu entorno atraíram os vaqueiros que lá descansavam suas boiadas a caminho do porto de Cachoeira.



Av. Senhor dos Passos, Feira de Santana (BA), déc. 1950.



Igreja matriz, Feira de Santana (BA), déc. 1950.

Com o tempo, cresceu a comercialização do gado e, com ela, a feira livre, muito procurada pela oferta de produtos agrícolas e pelo artesanato – em couro, barro e madeira – vendido em suas barracas. Concomitantemente, expandiu-se a religiosidade cristã, visível na festa da padroeira, nas novenas e nas procissões, eventos de grande participação popular, que compunham o calendário da Igreja Católica.

A partir de meados do século XX, acelerou-se o desenvolvimento econômico do município, o que acarretou mudanças na vida da população feirense, até então pautada pelas tradições da família patriarcal. Com a crescente industrialização e, em 1959, a pavimentação da rodovia BR-324, que ligava Feira a Salvador, abalou-se a vigência de hábitos e crenças locais, promovendo-se uma verdadeira revolução nos costumes.

O embate entre conservadores e adeptos das inovações, que vinha desde a instalação da República, atravessou décadas, até que, em 1977, um decreto municipal determinou a extinção da feira sertaneja, em nome da “modernização”. Tal medida veio a pôr fim ao comércio espontâneo ligado às origens da própria cidade, assim encerrando as sucessivas campanhas pela eliminação de certas práticas, como as correrias de vaqueiros pelas ruas do centro e a entrada dos sertanejos na área urbana. No entender do poder público, era preciso “civilizar” o município. De há muito se buscava afastar do convívio urbano os “vaqueiros encourados”, os ta-

baréus e a malta de desocupados que frequentavam o comércio de rua. Para ser moderno nos anos 1930 e 1940, o feirense deveria apejar do cavalo, despir o gibão de couro e apresentar-se em traje urbano de linho ou de casimira, chapéu de feltro e, se possível, na direção de um automóvel.

Esse novo padrão de masculinidade não foi adotado sem resistência. A reação da sociedade patriarcal logo se fez sentir. Ocorreu então um movimento de restauração das figuras do vaqueiro e do fazendeiro como tipos masculinos ideais e modelos de virilidade. Cabra-macho era o sertanejo, homem rude, temperado na luta pela sobrevivência, na lavoura ou na lida com os animais. Acima dele estava o coronel, dono de terras, homem intransigente no mando e na defesa da honra. Para ambos, o ideal de macheza compreendia a bravura, o destemor e o apego à tradição. Em contraste: “O homem moderno, para o discurso tradicionalista, era entendido como pouco viril, mole, frágil, portanto, menos másculo”.³ Quanto à mulher, a cultura sertaneja sempre associou a feminilidade ao recato, à dedicação aos filhos e aos afazeres domésticos e, acima de tudo, à submissão ao pai, depois ao marido, representantes da autoridade masculina, cuja supremacia era incontestável.

O fato é que, em confronto com a modernidade, o mundo rural insistia em projetar seus valores sobre a cidade. Nesse embate, as medidas de reordenação urbana e social anunciavam a gradual perda de prestígio

3. SIMÕES, Kleber José Fonseca. *Os homens da Princesa do Sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1928)*. Dissertação (mestrado em História). Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 127. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/11245/1/Dissertacao%20Kleber%20Simoesseg.pdf>. Acesso em: 2 maio 2022.



Prefeitura Municipal, Feira de Santana (BA), déc. 1950.



Av. Senhor dos Passos, vendo-se à direita o Hotel Avenida, Feira de Santana (BA), déc. 1950.

daqueles que se apegavam à velha ordem. Ameaçados de ser retirados do confortável papel dominador, os representantes da sociedade patriarcal enfrentavam, desde o início do século, uma crise política e social que só fez se agravar com o crescimento das cidades, com a industrialização e a introdução de inovações tecnológicas, tais como a luz elétrica, o automóvel, o telefone, o rádio, o cinema, o avião, etc.

Nesse cenário de mudanças, a luta pela equalização dos gêneros teve papel relevante no processo de desestabilização do patriarcalismo. Com a chegada da televisão, houve um salto: a divulgação de novos comportamentos e de novos hábitos de consumo estimulou a adesão de homens e mulheres a um modo de vida mais suscetível à influência externa, tendente à quebra da hierarquia social e à liberação sexual. Foi quando o mundo sertanejo, abalado pelas transformações no campo econômico e social, perdeu suas raízes. Em contrapartida, o sertão passou a ser tema de novelas televisivas, de filmes, de canções gravadas em discos, ganhando na década de 1960 um estatuto mítico no universo da cultura brasileira.

IDENTIDADE EM CRISE Na juventude, Raimundo de Oliveira, “Mundinho” para familiares e amigos, viveu intensamente esse período de transição, quando o patriarcado procurou, com atitudes regressivas,

manter seu domínio sobre a família e a sociedade. Há que ressaltar que entre os comerciantes havia um discurso ambivalente, ora retrógado, ora a favor da modernidade. Não obstante, as marcas patriarcais prevaleceriam ainda por muito tempo, embora sem a mesma rigidez.

Filho de Arsênio de Oliveira e de Leolinda Falcão de Oliveira, Raimundo nasceu em 24 de abril de 1930. O pai, homem discreto e de poucas falas, era sócio da bem-sucedida empresa comercial Marinho, Santos e Cia. Ltda. A mãe, pessoa de posses desde o berço, conhecida por sua dedicação às atividades promovidas pela Igreja Católica, atendia pelo significativo apelido de “dona Santa”. Pelos relatos dos que conheceram a família à época, ela casou-se tarde, tendo um único filho, Raimundo, que na infância morava com os pais na avenida Senhor dos Passos, onde residia a chamada “aristocracia dos currais”.⁴ Era uma via larga, plana, com postes de iluminação alinhados no canteiro central, à maneira europeia, e ladeada por casas e palacetes em estilo eclético, ao gosto da *belle époque*. “Residir naquela artéria, que tinha a imponência de um *boulevard*, era socialmente muito importante em Feira, principalmente no cone final, pelo menos até os anos cinquenta”, relatou Edivaldo Boaventura, contemporâneo de Raimundo.⁵

Embora gozando de condição socioeconômica favorável, Mundinho foi uma criança tímida, arredia e extremamente apegada à mãe. “Um me-

4. Na mesma rua moravam os avós de Raimundo por parte de mãe e as famílias de suas tias, irmãs de dona Santa, casadas com comerciantes.

5. BOAVENTURA, Edivaldo. “Raimundo de Oliveira e as origens de sua pintura em Feira de Santana”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 10.

Edivaldo Boaventura (1933-2018) foi secretário da Educação e Cultura da Bahia nas décadas de 1970 e de 1980, livre-docente e fundador da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), além de presidente da Academia de Letras da Bahia.

nino em estado de fuga”,⁶ diria mais tarde Eduardo Portella, vizinho com quem compartilhou os primeiros passos no difícil universo dos adultos. “Eu morava ao seu lado, parede com parede, e pude acompanhar esses movimentos”, acrescentou.⁷ Ao evocar lembranças dessa convivência, ele denunciou o dilema que precocemente acometeu Raimundo: era difícil conciliar a repressiva moral religiosa ministrada pela mãe e os impulsos do jovem ansioso por conhecer a vida.

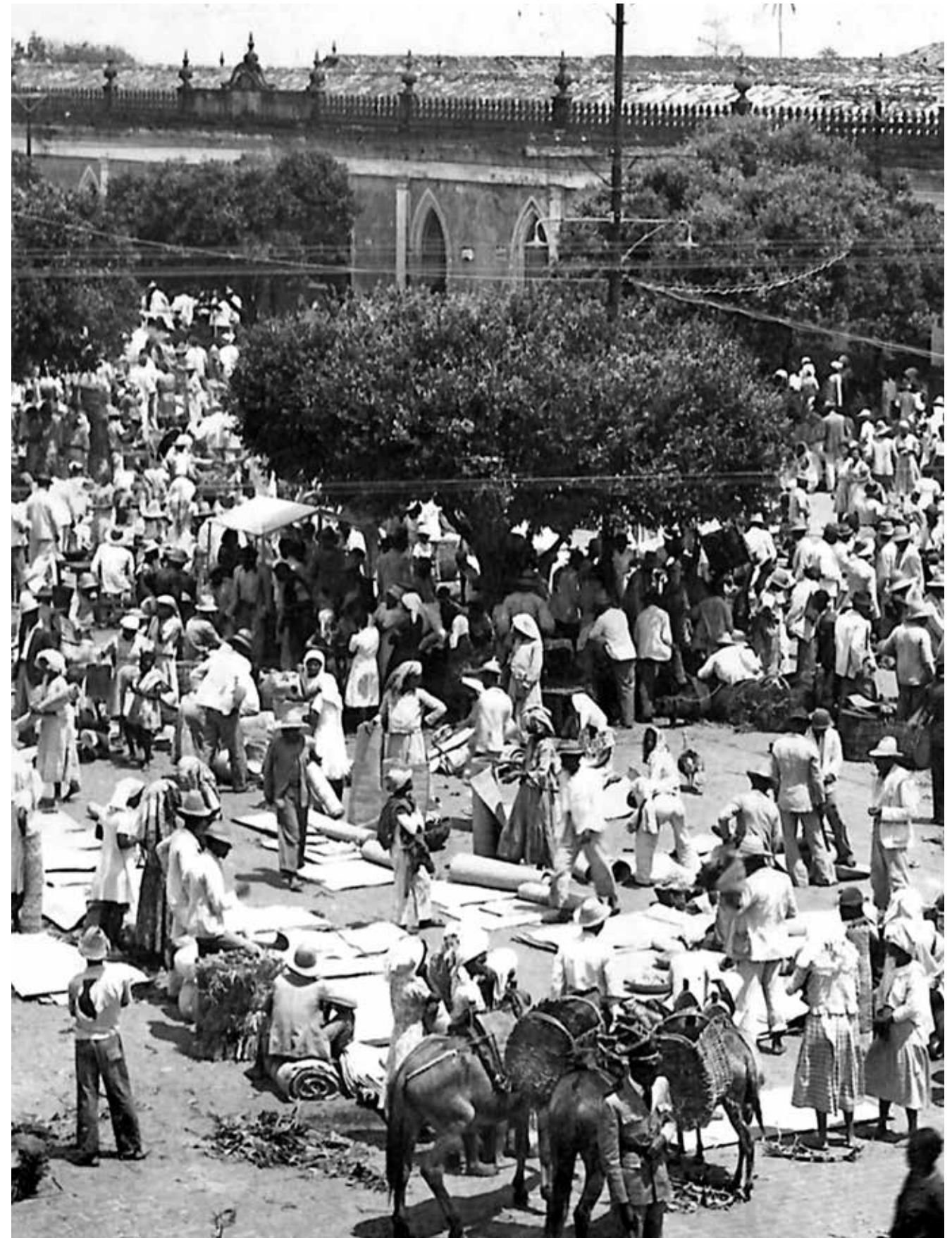
E Portella vai fundo ao recordar a incessante busca do amigo por saídas, desde sua esperança de encontrar apaziguamento na religião e na arte, até suas muitas viagens, seu afeto sem limites e, por fim, seu mergulho na solidão: “Alternam-se as estratégias liberadoras entre o sair do interior (dos interiores) como *utopia libidinal* ou como prática do desejo de encontrar, impelido pelo olhar insistentemente aberto, ansiosamente aberto sobre as coisas e as cores do mundo”.⁸

Sua primeira evasão foi rumo à capital. Mas antes houve um tempo de aprendizado local. Sabe-se que iniciou seus estudos na escola da professora Margarida Brito, situada perto de sua casa. Seu interesse pelo desenho e pela pintura começou cedo, na convivência com a mãe e com os trabalhos artesanais que ela fazia para a igreja. Menino, ele copiava estampas religiosas e personagens impressos nas páginas de revistas e nos calendários ilustrados. Edivaldo Boaventura, seu amigo de infância, recorda o ambiente devocional em que a relação filial se desenvolvia:

Habituei-me desde muito cedo ao tempo em que, criança, morava na Praça da Matriz, a ver Raimundo, sempre de paletó e calça escuros e aparentando mais idade do que realmente tinha, passar bem devagar, conduzindo pelo braço D. Santa. Vinham mãe e filho pelo Beco de Santana, atravessavam o largo em cadência lenta e ritmada e entravam na Matriz pelo portão da frente. [...] A passagem daquele casal de filho mais alto e mãe mais baixa e idosa acontecia sempre aos domingos pela manhã a caminho da missa, nas novenas do mês de Maria e em louvor à Senhora Santana, em janeiro.⁹

Mais tarde, cursando o Ginásio Santanópolis, Raimundo teve Hermengarda Oliveira como professora de desenho. Com seu estímulo,

Feira livre, Feira de Santana (BA), déc. 1960.



6. PORTELLA, Eduardo. “Principalmente Raimundo de Oliveira”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 163.

Eduardo Portella (1932-2017) foi professor universitário, ministro da Educação no governo João Baptista de Oliveira Figueiredo, e ocupou vários postos na Unesco, além de outros cargos políticos. Em 1981, foi eleito para a 27ª cadeira da Academia Brasileira de Letras (ABL).

7. *Ibidem*, p. 163.

8. *Ibidem*, p. 163.

9. BOAVENTURA, Edivaldo. *Op. cit.*, p. 9.



Ascensão, 1954

produziu uma série de retratos dos professores, exibindo-os em uma mostra coletiva do próprio colégio. Aproximava-se da conclusão do curso ginasial e já pensava em “estudar na Bahia”, desejo de muitos adolescentes, ansiosos por viver a liberdade que a distância das famílias propiciava.

Consta que, nessa época, sua mãe ambicionava vê-lo entrar para o convento, porém o pai não endossava a ideia. Como o rapaz insistisse em estudar na capital, ao final dos anos 1940, seu Arsênio cedeu aos pedidos do filho, levando-o a Salvador. Matriculou-o na Escola de Belas Artes e teve o cuidado de deixá-lo devidamente instalado na Pensão Comercial, à ladeira de São Bento, onde também residiam outros estudantes de Feira.

INICIAÇÃO A década de 1950 principiava. A Bahia entrava num período de efervescência cultural, cujos desdobramentos são percebidos ainda hoje. Os jovens da geração formada após a guerra de 1945 foram os primeiros a fazer arte moderna na cidade de Salvador. Muitos vinham de vivências e de estudos no exterior. Carybé, recém-chegado, relembra que

Mario Cravo voltava dos Estados Unidos, Jenner vinha de Aracaju com dez anos de tirocínio na capanga, Carlos Bastos de Nova York, do Paraná vinha Poty, do Rio, Henrique Oswald, de São Paulo, o Lenio Braga, o Agnaldo Manoel dos Santos de Itaparica, o Hansen de Hamburgo, Di Preti da Itália, Marcelo Grassmann do interior dos Sonhos, o Udo Knopf da Prússia Oriental, e tanto mais que como o Mundinho de Feira de Santana, o Pancetti de Campos de Jordão, Willys do ateliê do Simões na rua do Cabeça, Genaro de Paris e eu vinha de Buenos Aires.¹⁰

Embora principiante e tímido, Raimundo não teve dificuldade em ser aceito nesse meio de vanguarda, acolhido que foi pelo líder do grupo: Mario Cravo Júnior. Frequentava o ateliê do escultor, observava atentamente seu modo de trabalhar, ouvia seus ensinamentos e saía com ele à procura de peças de artesanato em feiras populares. “Eram essas peças que me cercavam quando conheci Raimundo. Eu dava o incentivo: volte lá e desenhe! Ele pegava uma peça dessa aí e desenhava e desenhava cantando ladainhas, ave-marias, o tempo todo”, contou Mario.¹¹ O hábito de cantar enquanto trabalhava, ele manteve por toda a vida. Segundo os amigos, quando não cantava, costumava ouvir música erudita, tal como fazia Mario Cravo.

10. Apud James Amado. “Raimundo, realidade e mito”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 31.

11. CRAVO JR, Mario. Entrevista concedida a Neila Dourado Gonçalves Maciel. Op. cit., s.p.



Ladeira de São Bento,
Salvador (BA), déc. 1960.

Na Escola de Belas Artes, tradicional instituição de ensino que foi incorporada à Universidade Federal de Bahia (UFBA) em 1948, Raimundo ligou-se a Maria Célia Amado, professora de desenho, pioneira na introdução da criação livre em arte e de exercícios compositivos com materiais não convencionais, como a *collage*. Ela o iniciou na História da Arte, estimulando-o a adquirir livros e a formar uma pequena biblioteca de consulta. Na escola aprendeu também a técnica da xilogravura, que pressupõe o entalhe da matriz em madeira, modalidade usada no Nordeste para ilustrar os livretos de cordel, de grande aceitação popular.

Durante os primeiros anos do curso morava em Salvador, mas ia frequentemente a sua cidade natal. Nessas ocasiões, reencontrava companheiros de infância, com os quais compartilhava seus novos conhecimentos. Na época, a família Oliveira residia na rua do Sol. A casa tinha uma grande varanda, onde Raimundo pintou um mural visível da rua. Costumava receber os amigos na sala da frente, que havia convertido em ateliê, forrando as paredes de quadros e de livros trazidos da capital.

Um dos visitantes mais assíduos era Edivaldo Boaventura, que, interno em Salvador, só tinha contato com Mundinho nas férias. Em uma dessas ocasiões, ele compareceu à festa de casamento de Acidália, irmã de criação de Raimundo. Bom observador, notou o grande número de obras



Escola de Belas Artes,
Salvador (BA), déc. 1960.

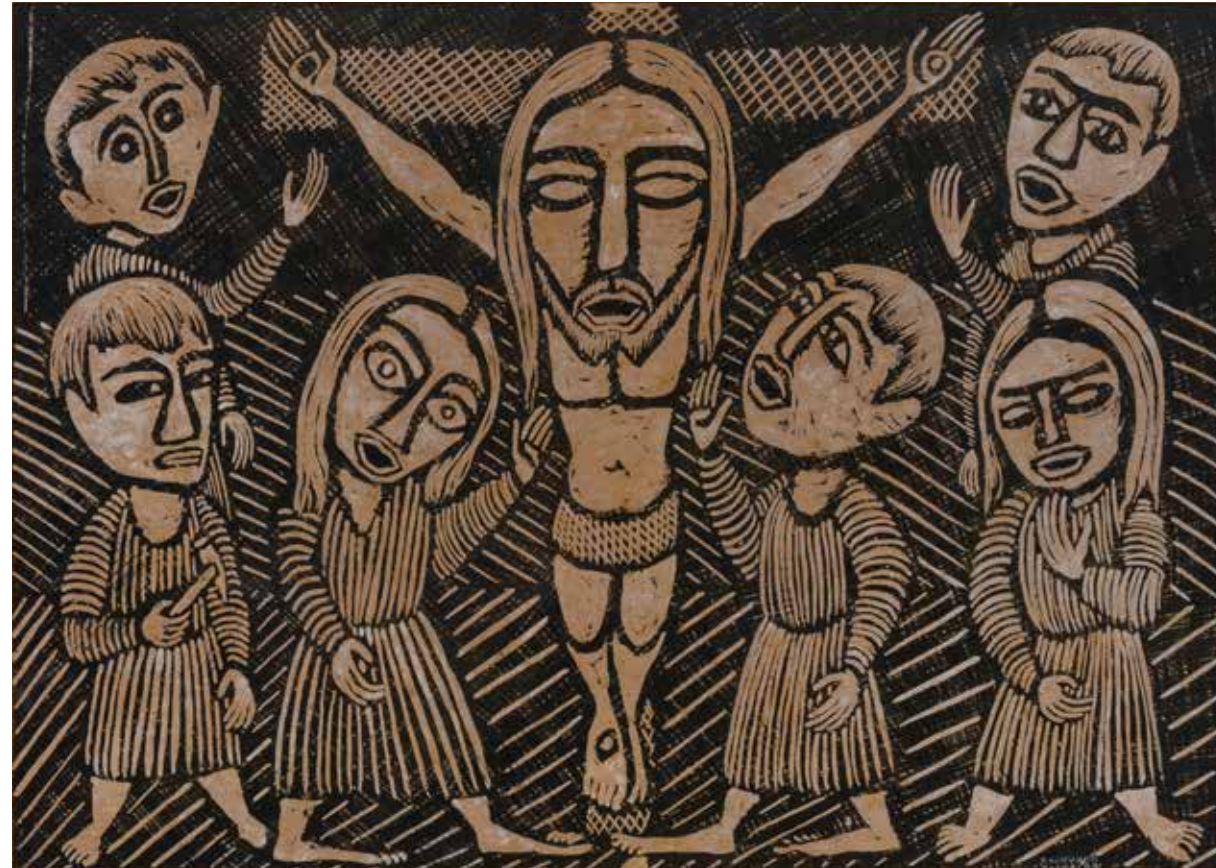
de temática religiosa espalhadas pela casa, todas de autoria de Raimundo que, aliás, emprestava seus próprios traços fisionômicos a muitos dos personagens que criava. A tendência a se autorretratar iria persistir nos figurantes que o artista viria a pintar em dezenas de cenas bíblicas, em especial, nos rostos dos anjos de sua maturidade. Porém, naquela noite, essa inclinação apenas se insinuava. O quadro que mais chamou a atenção do amigo foi um que destoava do conjunto pelo motivo e pela cor. “Tratava-se de uma pintura sobre candomblé dominada pelo amarelo e com muita luz no centro. O trabalho foi executado por volta de 1951 e muito agradava ao autor. Foi um dos primeiros que vendeu”, lembrou Boaventura.¹² Outra discrepância relatada por Edivaldo diz respeito à predileção de Raimundo por Carmen Miranda, estrela de sucesso nos Estados Unidos, cujas fotos colecionava. Seu gosto pelos figurinos extravagantes da cantora contrastava com o cromatismo sombrio e os personagens sofridos de sua pintura. “O seu entusiasmo pela famosa atriz era tão exagerado que os seus companheiros o chamavam de Raimundo Carmen Miranda. Tal alcunha chegou mesmo a funcionar como apelido, com certa dose de ironia ou de malícia”,¹³ destacou o amigo.

Nessa fase inicial, a maioria de seus trabalhos era de desenhos a *crayon* ou a nanquim sobre papel, inspirados na iconografia católica veiculada em estampas de grande circulação e presente em imagens de culto. Dessa

12. BOAVENTURA, Edivaldo.
In: Op. cit., p. 11.

A cor amarelo ouro, no candomblé, é associada à orixá Oxum. Segunda esposa de Xangô, Oxum é rainha dos rios e das cachoeiras (água doce), representa a sabedoria e o poder feminino. No Brasil, aparece sincretizada com Nossa Senhora da Conceição.

13. Ibidem, p. 11.



Cristo na cruz, 1955



Ceia, 1955

época, há também alguns registros de mendigos, moradores do mangue e gente triste e solitária do povo. Abordando tema sacro ou profano, seu traço era invariavelmente áspero e duro – até mesmo canhestro.

Embora apenas um aluno em Salvador, Mundinho já gozava de algum reconhecimento em Feira, sendo procurado por pessoas que se interessavam por seus quadros. Essa receptividade o animou a reunir material para realizar uma exposição. Em janeiro de 1951, Raimundo apresentou ao público sua primeira individual na sede da prefeitura de Feira de Santana.

A abertura solene foi à noite, com a escadaria da prefeitura toda iluminada, dando para a avenida Senhor dos Passos. O que havia de melhor, social, intelectual e comercialmente, estava presente. [...] Foi um dia de glória para Feira, para Raimundo, que de terno azul-marinho e de gravata recebia os abraços, e para os amigos.¹⁴

Entre eles, Edivaldo Boaventura que, pela colaboração na montagem da mostra, ganhou um quadro com dedicatória. Na ocasião, algumas obras foram adquiridas por parentes e por conhecidos, o que prenunciava o

14. *Ibidem*, p. 12.

15. Dival Pitombo (1915-1989) dedicou sua vida ao ensino e ao desenvolvimento cultural de Feira de Santana. Em 1967, com Odorico Tavares, fundou o Museu Regional, hoje Museu Regional de Arte (MRA), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

sucesso de vendas que acompanharia o artista mesmo em seus períodos de maior instabilidade emocional. A boa acolhida estimulou o jovem artista a se associar ao professor Dival Pitombo¹⁵ na organização da 1ª Exposição de Arte Moderna de Feira de Santana, que veio a acontecer no ano seguinte.

O evento foi muito visitado, mas não chegou a alterar o panorama cultural da cidade, onde qualquer manifestação mais ousada era recebida com restrições pelos mais velhos. Entretanto, a ousadia da iniciativa demonstrava o quanto Raimundo estava sintonizado com os avanços do movimento moderno no Brasil. Vale lembrar que a 1ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) – um divisor de águas na história da arte brasileira – havia ocorrido apenas um ano antes, com intensa repercussão no meio cultural de todo o país.

Entrando pela década de 1950, sua carreira deslançou. Participou de vários salões na Bahia e, em 1952, foi aceito no 1º Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, com um *Autorretrato*. Foi sua primeira incursão no eixo Rio-São Paulo que, após a Segunda Guerra Mundial,

comandava a atualização do meio cultural brasileiro, em sintonia com o movimento internacional pró-arte moderna. Ainda nesse ano, Raimundo concluiu o curso na Escola de Belas Artes.

Em 1953, alcançou alguma visibilidade em Salvador, ao mostrar desenhos e pinturas na Galeria Oxumaré,¹⁶ então a única galeria de arte existente naquela cidade. Das 32 obras apresentadas, 13 recriavam episódios bíblicos. A crítica da época logo percebeu a irregularidade dessa produção. “Sem dúvida, uma exposição indefinida ou equívoca, onde o desenho é quase esquecido para dar lugar a uma despropositada preocupação de amplitude de composições”,¹⁷ escreveu Wilson Rocha. Por seu turno, o crítico José Valladares, após ter visitado a mostra por várias vezes, concluiu que era “difícil crer que o autor dos desenhos e aquarelas seja o mesmo dos quadros a óleo”.¹⁸

Naquele momento, Raimundo passava de fato por uma fase de transição. Deixava de trabalhar exclusivamente em desenhos a nanquim e guache para se aventurar na pintura a óleo, técnica que não dominava por completo. A imaturidade artística não o impediu de expor na Oxumaré. Esse feito, por si só, demonstra o quanto ele estava enturmado com os intelectuais e artistas da cidade. Frequentava os locais em que a vanguarda se reunia. Era amigo e admirador de Jorge Amado e de Mario Cravo, cujo comentário dá bem ideia do ambiente efervescente no qual Raimundo fora acolhido: “Conviveu com nosso momento de euforia. Tinha festa demais, era tudo muito à vontade: comidas, bebidas, etc.”¹⁹

Na Salvador dos anos 1950 e 1960, a vida intelectual misturava-se à boêmia. No início da década de 1950, o lugar em que escritores e artistas se encontravam com políticos e com figuras da alta burguesia era o bar e restaurante Anjo Azul,²⁰ na rua do Cabeça. Ali se reunia o grupo da revista *Caderno da Bahia*, do qual Raimundo fazia parte. Tendo como pano de fundo o mural pintado por Carlos Bastos, entre móveis antigos e uma escultura de Mario Cravo, os frequentadores conversavam enquanto bebericavam o *drink* da casa, o famoso “mijo de anjo”. O ambiente era a versão baiana do que seria, em Paris, uma cave existencialista – tanto que para lá foram levados Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre de passagem pela cidade, em 1960, a convite de Jorge Amado e Zélia Gattai.

16. A Galeria Oxumaré foi fundada em 1948 pelo professor Carlos Eduardo da Rocha, em parceria com Zettelman de Oliva e Manuel Cintra Monteiro. Funcionou no Passeio Público até 1961. Por ela passaram os artistas mais promissores da Bahia: Mario Cravo Jr., Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, entre outros. Também expôs artistas como Carybé, Yolanda Mohalyi, Pancetti, Flexor, e outros.

17. ROCHA, Wilson. “Quatro pequenas exposições”. *A Tarde*, Salvador, 15 out. 1953.

18. VALLADARES, José. “Na Oxumaré”. *Diário de Notícias*, Salvador, 18 out. 1953.

19. CRAVO JR., Mario. Entrevista concedida a Neila Dourado Gonçalves Maciel. Op. cit., s.p.

20. O bar Anjo Azul foi inaugurado em 1949 e pertencia ao antiquário e colecionador José Pedreira. O local abrigava uma pequena livraria e, eventualmente, apresentava exposições de arte.



Artistas no bar Anjo Azul, Salvador (BA), déc. 1950.

Da esq. para a dir.: Mirabeau Sampaio, Antônio Rebouças, Lenio Braga Brazil, Carybé, Mario Cravo, Jenner Augusto, Rubem Valentim, Raimundo de Oliveira, Genaro de Carvalho.



Santa Ceia, c. 1957



Expulsão do Paraíso, c. 1958

Nessa altura, a Galeria Oxumaré já funcionava no térreo de um edifício no Passeio Público, em dependências cedidas pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, cujo diretor, na Bahia, era o jornalista Odorico Tavares. Com uma coluna no jornal *Diário de Notícias*, Tavares escrevia sobre a movimentação cultural de Salvador. Grande incentivador da arte moderna, ele costumava influir na escolha dos artistas que iam expor na Oxumaré.

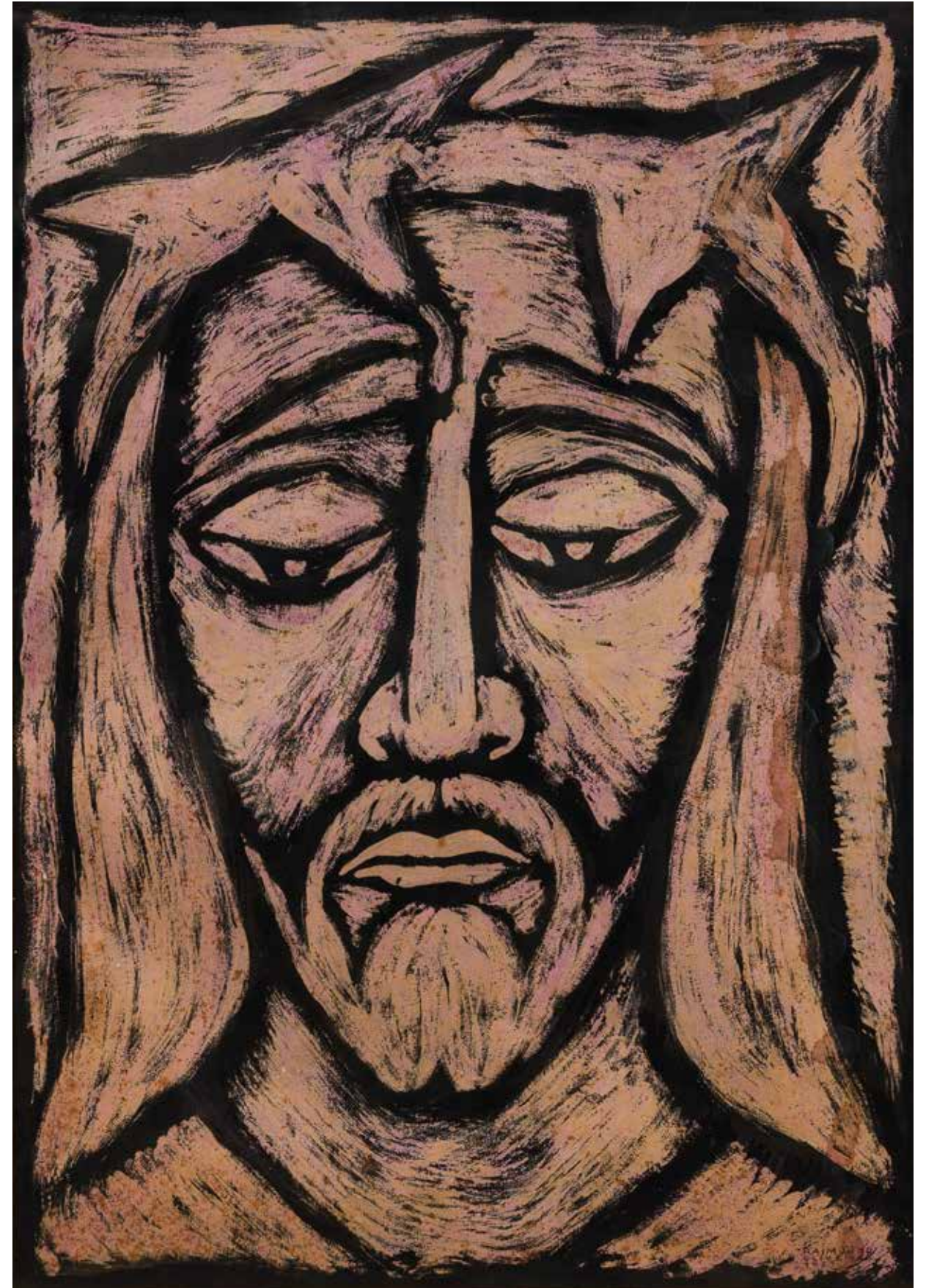
Tal intimidade com os artistas levou-o a se tornar, talvez, o maior colecionador de arte da Bahia. Odorico gostava da pintura de Raimundo e percebia sua inclinação à solidão:

A motivação permanente de sua arte foram os temas bíblicos. Tendo a vida pela frente, era na história sagrada de Deus e do povo de Deus que buscava inspiração. A agitação feroz do entorno não contava. As belezas de sua terra ele não as trazia diretamente para os seus quadros. O frêmito permanente de hoje, que faz artistas levarem a arte às últimas consequências, não tinha sentido para ele. E, como em uma fuga, ia encontrar-se no cotidiano de Deus. Uma maneira de fugir, uma maneira de ficar sozinho, em diálogo com o Senhor e sua gente.²¹

21. TAVARES, Odorico. *Diário de Notícias*, Salvador, 23 jul. 1966.

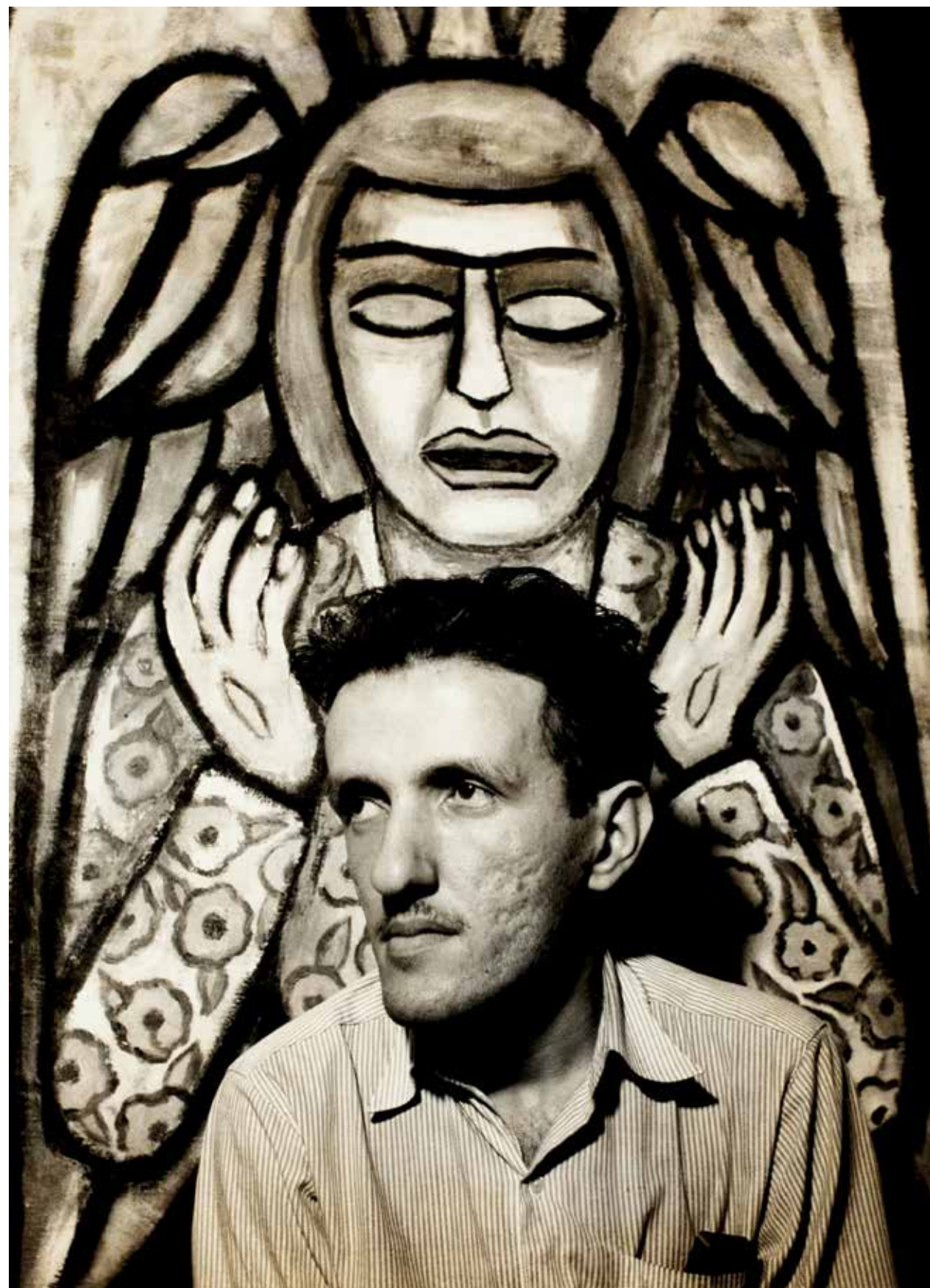
A arte foi para Raimundo um refúgio e uma redenção. Dedicou a vida a recriar as narrativas bíblicas e essa obsessão o salvou de ser um artista medíocre. A insistência em lidar com determinado gênero ou temática tem levado certos artistas a um depuramento formal e estilístico difícil de acontecer quando não há a mesma obstinação – haja vista Volpi com suas fachadas e bandeirinhas e Rubem Valentim com seus signos inspirados no candomblé. Ambos forjaram identidades visuais e o mesmo ocorreu com Raimundo. Na infância e na juventude viu estampas religiosas de divulgação (os “santinhos”), viu imagens de culto em igrejas e oratórios domésticos, viu ex-votos e ilustrações da literatura de cordel, e dessa iconografia católica de cunho popular tirou inspiração para seus trabalhos de juventude, pouco ou nada absorvendo da Escola de Belas Artes, no que diz respeito ao desenho de anatomia ou à perspectiva. No princípio, seus desenhos a *crayon* e nanquim eram de uma expressividade rude, sem cor. Depois, lentamente, a composição foi se tornando mais complexa e as cores foram aparecendo em tons baixos, como que esmaecidos pelo tempo. Até aí, nada fazia supor que Raimundo teria fôlego para chegar à plasticidade delirante e à explosão de cores que iriam caracterizar sua pintura na maturidade.

Cabeça de Cristo, 1959



EPIFANIA





Raimundo de Oliveira, final da déc. 1950.
p. 65
Elevador Lacerda e vista da Cidade Baixa, Salvador (BA), déc. 1950.

Depois de anos de letargia, a descoberta de petróleo no município de Candeias, em 1941, e o cultivo de cacau no sul do estado vieram a dinamizar a economia baiana, propiciando importante desenvolvimento urbano e cultural a Salvador. A criação da Refinaria de Mataripe, em 1950, inaugurou o processo de industrialização que, partindo do Recôncavo, chegou aos arredores da capital. Ao longo da década, a concentração de renda e o crescimento da população provocaram sensíveis alterações na paisagem da velha cidade.

No antigo bairro da Graça, muitos casarões foram demolidos, para dar lugar a arranha-céus destinados a escritórios, serviços públicos e residências da alta burguesia. Foi quando surgiu a arquitetura funcionalista de extração carioca, facilmente reconhecida pelo uso de pilotis, marquises, esquadrias de ferro e vidros, além de painéis de elementos vazados, os chamados “cobogós”. Alguns desses novos edifícios tornaram-se emblemáticos da modernização em curso.

Já em 1949, o Hotel da Bahia, projeto de Diógenes Rebouças, passara a acolher em suas modernas instalações turistas estrangeiros que chegavam a Salvador, atraídos pela mistura de tradição e exotismo que a cidade oferecia. No restaurante do hotel, um grande mural de Genaro de Carvalho dava o clima da terra, mostrando baianas a caráter vendendo acarajés, capoeiristas e outras personagens da vida local.



Hotel da Bahia, Salvador (BA), déc. 1960.

O Teatro Castro Alves, de autoria do arquiteto José Bina Fonyat, viria a ser outro marco da moderna arquitetura soteropolitana. Apesar do prejuízo provocado por um incêndio ocorrido em 1958, pouco antes de sua inauguração, o teatro converteu-se em importante centro difusor de cultura. A ideia de ocupar o foyer e parte do palco preservados do fogo, com exposições de arte e encenações teatrais, partiu da arquiteta Lina Bo Bardi, que acabara de chegar à capital baiana. Com o apoio de Eros Martins Gonçalves, então diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ela desenvolveu novos meios de atrair o público, de passar informação e de estimular o aprendizado. Juntos, eles realizaram produções teatrais inovadoras e uma série de atividades pedagógicas para crianças e jovens. Nasceu ali o embrião do Museu de Arte Moderna da Bahia, que Lina dirigiu com entusiasmo de 1960 até o golpe militar de 1964.

Vale lembrar que o responsável por essa revolução cultural foi o reitor Edgard Santos, que imprimiu nova dinâmica à UFBA. Durante sua longa gestão, ele estimulou a revitalização da música, da dança, do teatro e das artes plásticas, na então provinciana e conservadora Salvador. A incorporação de professores da competência do músico Hans-Joachim Koellreutter, da dançarina Yanka Rudzka e do teatrólogo Martim Gonçalves aos quadros da instituição possibilitou a formação de um ambiente propício à experimentação criativa. Essa abertura acabou por influir na

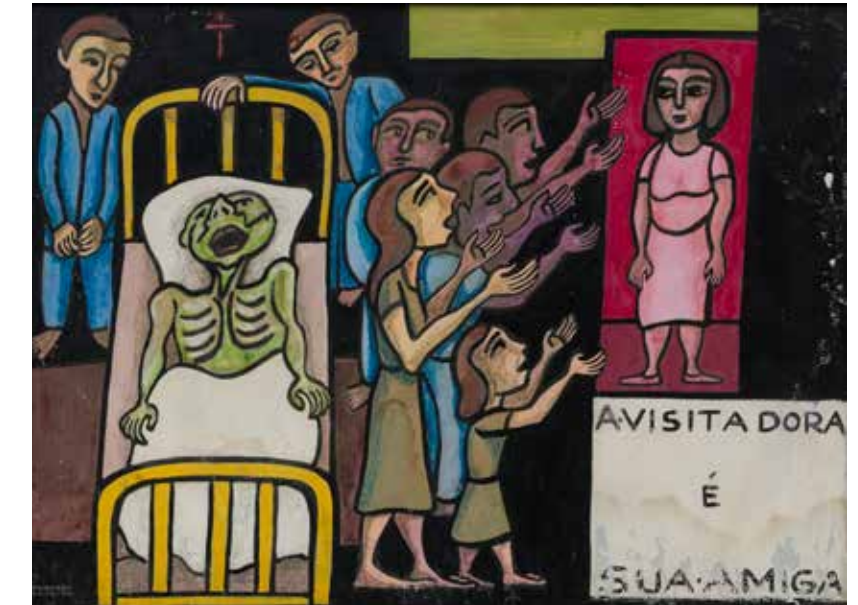


Teatro Castro Alves, Salvador (BA), déc. 1960.

formação de toda uma geração, cujos talentos, a exemplo de Glauber Rocha, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé, colocaram a Bahia na vanguarda das artes, na década de 1960.

A Escola de Belas Artes, que existia desde o século XIX, não ficou de fora desse movimento de atualização do ensino. Fundada em 1877 por um colecionador, a antiga Academia de Belas Artes havia sido incorporada à UFBA em 1946, permanecendo, inicialmente, em sua antiga sede, o solar Jonathas Abbott, em zona decadente do centro histórico de Salvador. Apesar dos esforços de professores como Maria Célia Amado Calmon, Mario Cravo Júnior, Diógenes Rebouças, a modernização do ensino acadêmico custou a se realizar plenamente. Por muito tempo, “a Bahia culta e católica” repudiaria a arte moderna, considerando-a um insulto aos bons costumes e à tradição. Essa resistência à inovação era notável mesmo entre certos professores da Escola de Belas Artes. Decepcionado, Raimundo, aluno da escola, interrompeu por algum tempo seus estudos, só vindo a concluir o curso de pintura em 1952.

Em Salvador, o que mais lhe interessava era a convivência com os novos amigos, artistas plásticos da primeira geração modernista da Bahia. Aparecia em reuniões e em festas sempre de terno escuro, hábito que conservou durante toda a vida. Tratava todos com exagerada polidez, temeroso de não agradar. Ria muito e se emocionava com facilidade. Era



uma figura estranha, “reprimido emocionalmente” e “desagradável fisicamente”, diria Mario Cravo, que no entanto o acolheu, dando-lhe sugestões para o desenvolvimento de seu trabalho. “No primeiro encontro era desarticulado, mas na intimidade você ia se acostumando...”¹ Vencida essa barreira inicial, muitos passaram a conviver com Raimundo. Em rara fotografia dessa época [p. 59], vemos o feirense reunido com um seleto grupo de artistas, no bar Anjo Azul. Era a nata dos artistas emergentes baianos, todos mais experientes que Raimundo, alguns já com estudo no exterior, como Mario Cravo Jr., nos Estados Unidos, e Genaro de Carvalho, na França. Esse era o lado socialmente aceito de Mundinho. Havia outro, conhecido por poucos – o de frequentar os bordéis da ladeira da Montanha, o das noites sem dormir, em quartos de pensão, o das crises de angústia...

“SÓ NASCI MESMO EM 1954”² Justo quando Raimundo começava a ascender no meio artístico soteropolitano, um duro golpe lançou-o na depressão: a morte de sua mãe, em 1954. A perda de dona Santa foi uma tragédia para ele. Amigos o socorreram, mas o vazio que ela deixou nunca foi preenchido. Depois disso, as idas a Feira de Santana foram se tornando cada vez mais escassas e o grupo de conterrâneos, que frequentava a casa da rua do Sol quando ele estava na cidade, acabou por se desfazer. O segundo casamento do pai, inaceitável para ele,

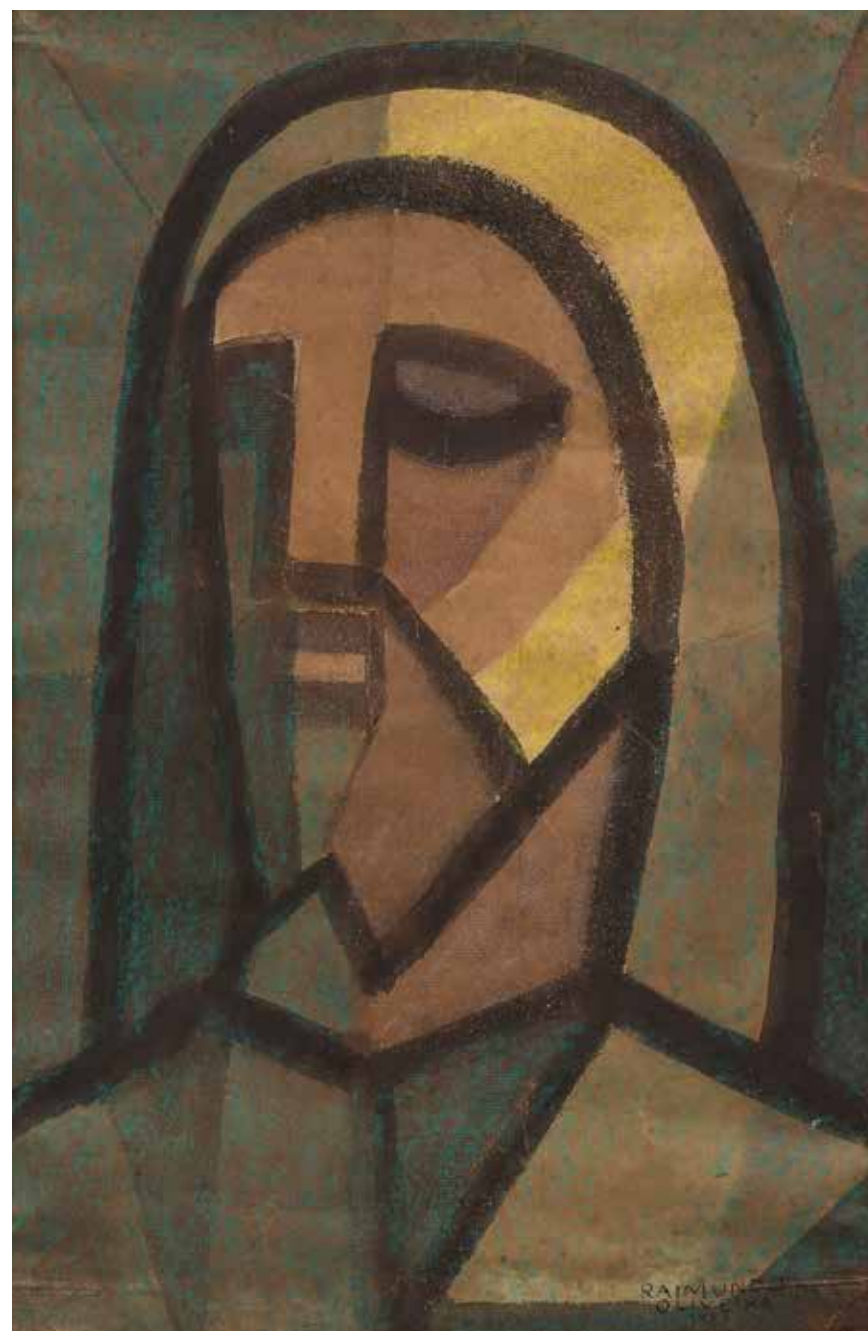
Expectativa, 1955
BCG, 1955

Diagnóstico precoce, 1955
A visitadora é sua amiga, 1955

1. CRAVO JÚNIOR, Mario. Entrevista a Neila Dourado Gonçalves Maciel. Op. cit., s.p.
2. OLIVEIRA, Raimundo de. In: MENEZES, Walda. “Gente da cidade”. *O Jornal*, Estado da Guanabara, 24 nov. 1963.

veio a afastá-lo definitivamente da família. Quanto ao trabalho artístico, ainda não tinha claro o caminho a seguir. Havia a presença constante da temática de inspiração religiosa, mas os temas profanos ainda apareciam. Vale lembrar que, na individual da Galeria Oxumaré, o crítico José Valladares considerou os quadros que retratam a vida ruda de homens e de mulheres do mangue os melhores da exposição. A temática social reaparece, em 1955, em uma série de desenhos coloridos semelhantes a cartazes de uma campanha sanitária. Esse conjunto, possivelmente resultante de encomenda, sugere que Raimundo buscava trabalho. Com limitações financeiras, longe da família, morando em pensões e em hotéis baratos, vivia entre a boêmia e a arte, territórios difíceis de conciliar.

Em 1956, renunciou definitivamente aos temas profanos. A individual *O drama do Calvário*, que apresentou no Belvedere da Sé, em Salvador, versava sobre a Via Sacra e outras cenas da vida de Jesus. A mostra continha alguns óleos, mas os desenhos a nanquim e guache sobre papel arrebataram a atenção do público e da crítica, constituindo a primeira referência significativa de sua obra. Raimundo desprendia-se de um figurativismo banal, por vezes pretensamente cubista (um cubismo acadêmico, de formas geometrizadas atravessadas por diagonais, tão praticado nas décadas de 1940 e 1950 por pintores ansiosos por parecer modernos), e evoluía para uma representação de caráter expressionista, com notável aprimoramento técnico.



Cristo no Calvário, 1955

Trabalhando o contraste entre branco e preto, criou uma série de desenhos a nanquim com efeitos gráficos semelhantes aos obtidos na xilogravura, técnica que tão bem conhecia. Com pincel e tinta mimetizou, por meio de áreas chapadas e áreas hachuradas, o resultado da impressão em papel, a partir de matriz talhada em madeira. Muito popular no Nordeste, a iconografia dos folhetos de cordel certamente inspirou a produção de Raimundo. A propósito, a ligação com a cultura popular é notável em toda a sua obra. Isso não o impediu de ser moderno, até porque a arte moderna na Bahia tende a buscar no saber popular expresso nas crenças, nas festas e nos folguedos, na culinária, no artesanato, nos repentes e nas cantorias, referências para suas obras. Essa proposta, comum à primeira geração de modernistas baianos, impregnou também a produção de Raimundo, como se verá na pintura solar que desenvolveu de 1960 até sua morte precoce, em 1966.

Cristo, 1955

Em um tempo em que a arte religiosa vivia das glórias do passado, Raimundo sabia que optar pela interpretação das narrativas bíblicas lhe traria certo isolamento. Entretanto, essa escolha tornou-se inevitável para ele: acreditava que só no serviço de Deus encontraria a paz de que tanto necessitava. Foi na imaginária católica difundida na Bahia – estampas religiosas, ex-votos e imagens de culto – que encontrou inspiração para encenar episódios do Antigo e do Novo Testamento. Seus personagens, aglomerados em espaços restritos, exprimem por meio da mímica o drama religioso que, nesses trabalhos, confunde-se com o drama da população desassistida do Nordeste brasileiro. Nessas obras, não há paisagem, nem terra, nem céu, só homens e mulheres unidos

pelo sofrimento. Esses corpos atarracados, comprimidos em blocos narrativos, recordam as figuras esculpidas em pedra nos capitéis, nos tímpanos e nos túmulos das igrejas do românico da Alta Idade Média. Esse arcaísmo de derivação medieval está também presente nas ilustrações e na própria literatura dos folhetos de cordel, como bem apontou o escritor paraibano Ariano Suassuna.

Em janeiro de 1957, Raimundo esteve na capital paulista para participar da exposição *Artistas da Bahia*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Por iniciativa da revista *Habitat*, a coletiva trouxe à cidade o que havia de arte moderna em Salvador. Participaram os pintores José Pancetti, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Carybé, Lenio Braga, João Quaglia, Raimundo de Oliveira, Rubem Valentim, e também os escultores Mario Cravo Júnior, José Mirabeau Sampaio, Antônio Rebouças, Agnaldo dos Santos, além do gravador Karl Heinz Hansen, mais tarde conhecido como Hansen Bahia – a nata da primeira geração modernista baiana. Antes da abertura da mostra já se previa que aquela produção impregnada de regionalismo vinha na contramão da vanguarda construtivista, em pleno florescimento no eixo Rio-São Paulo.

Estes artistas felizmente não atendem ao “modismo” reinante. Como um desafio aos últimos “ismos” irão dar, com essa exposição, o primeiro toque de clarim como sinal de ataque contra as linhas frias, mecanizadas pelo tira-linhas, o compasso, a régua e outros instrumentos geométricos.³

O crítico enganou-se. O concretismo enunciado nos manifestos dos grupos Frente e Ruptura não foi um modismo – significou o ingresso do programa construtivo na arte moderna brasileira, até então regida pela ideologia do primeiro modernismo, ou seja, restrita à representação da paisagem e da gente brasileira, temário entendido como nacional. Enquanto no Sudeste brasileiro aderir ao geometrismo significava estar em sintonia com a modernidade e com a industrialização do país, no Nordeste, o moderno compreendia a atualização das linguagens, mantendo-se o acento regional como signo de diferenciação. O fato é que, apesar das diferenças de origem e de formação, um grande número de artistas viria a tangenciar o movimento concreto, na virada dos anos 1950 para os de 1960, a exemplo de Volpi e de Milton Dacosta, o que veio a dar maior complexidade à arte moderna brasileira.



3. SILVA, Quirino da.
“Artistas baianos”. *Diário da Noite*, São Paulo, 15 jan. 1957.

Anjo, 1958

Raimundo tinha cinco desenhos e cinco pinturas na mostra do MAM. As telas pertenciam à série “Santos da Bahia”, em que retrata imagens de culto e ex-votos, o que revela o quanto essas representações eram familiares ao artista. Seu repertório imagético vinha dos oratórios domésticos, nos quais se acumulavam os santos de devoção das famílias, das igrejas que frequentou na infância e da recolha de imagens que fez com Mario Cravo, em seus anos de aprendizado em Salvador. Raimundo usou essas peças como objeto de sua pintura, em uma atitude reverente tanto à crença popular como aos santeiros. Nesses quadros, a densidade pictórica advém da paleta de cores encontrada nessas velhas imagens, pintadas e repintadas ao longo dos anos, desgastadas pelo uso, pelo calor das velas, pela poeira do tempo: são azuis arroxeados, vermelhos enegrecidos, verdes biliosos, amarelos desbotados, brancos sujos.

A estada em São Paulo abriu-lhe os olhos. Impressionado com a dinâmica cultural da cidade, voltou a Salvador, certo de que, para crescer como artista, seria preciso retornar à capital paulista. Vontade não lhe faltava. Havia inscrito seis desenhos na seleção para a 4ª Bienal de São Paulo – que abriria em setembro de 1957 – mas sua proposta não foi aceita. Raimundo não estava sozinho em sua frustração. Mais de 80% de todas as obras inscritas foram recusadas pelo júri integrado por Sergio Milliet, Lívio Abramo e Lourival Gomes Machado. Quando o resultado foi divulgado, levantou-se um grande protesto no meio artístico. Chegou-se mesmo a ensaiar uma Bienal dos recusados, afinal não realizada. Ao ler o resultado da “depuradíssima” representação nacional, Raimundo sentiu que as obras dos selecionados não iriam lhe interessar – mesmo assim, foi à Bienal. Logo percebeu que não perdera a viagem. Perambulando pelo vasto espaço expositivo, cruzou com Quirino da Silva,⁴ a quem confessou ter ficado “deveras extasiado” com a Sala Lasar Segall, uma retrospectiva do pintor então recém-falecido. Levado a opinar sobre as delegações estrangeiras, revelou ao crítico sua preferência pelas exposições dos surrealistas belgas, de Morandi e de Marc Chagall, cuja pintura o tocou profundamente. Inaugurada em 1951, essa era a primeira vez que a Bienal se realizava no espaço que viria a ser sua sede permanente, o Pavilhão das Indústrias do parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer para as comemorações do IV Centenário de São Paulo. A cada nova edição, o prestígio da Bienal crescia: participar da grande mostra era o sonho de todo artista brasileiro.

Ressurreição, 1958



4. SILVA, Quirino da.
“Raimundo de Oliveira”.
Diário da Noite, São Paulo,
3 out. 1957.



O cordeiro da expiação, 1959

Novamente em Salvador, Raimundo continuou a trabalhar com afinco. Aos poucos, introduziu cor em seus desenhos, mantendo o traço vigoroso e tosco e preenchendo as formas com guache bem diluído. Essa produção foi bem aceita e muitos quadros foram vendidos na Bahia, abrindo caminho para uma individual em Buenos Aires e participação em importantes coletivas no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde, no final de 1958, faria sucesso na Galeria de Arte das Folhas. A preparação dessa mostra deu-se na capital paulista, onde o artista instalou-se com a intenção de ingressar no Seminário do Santo Cura D’Ars, na Freguesia do Ó, instituição dedicada a abrigar vocações tardias para o sacerdócio.

Segundo afiançou em conversa com a reportagem das Folhas, desde que assumiu a resolução de fazer-se padre, sentiu verdadeira transformação em sua vida. Encontrou mais facilidade de concatenar seus propósitos, enfrenta mais decididamente a existência, acha-se em paz consigo mesmo. Anteriormente, sentia-se desajustado, não parava em lugar nenhum. Vivia sem rumo definido.⁵

Entretanto, sua vocação para a vida religiosa não se confirmou. Acometido de nova crise depressiva, Raimundo retornou temporariamente a Salvador, hábito que adotou desde então. Aguardava-o uma segunda individual na Galeria Oxumaré. Durante a exposição, três de suas telas foram cortadas a navalha, em um ato de vandalismo. Surpreendeu a todos a tranquilidade com que o artista encarou a agressão a suas obras. Chegou-se a supor que teria sido ele mesmo o autor dos cortes, mas nada ficou provado. Essa ocorrência acabou por reforçar sua decisão de fixar residência em São Paulo.

É provável que em setembro daquele ano de 1958 já estivesse de volta à capital paulista, a tempo de ver a exposição de cópias dos mosaicos de Ravena que o MAM, recém instalado no Ibirapuera, apresentava. Teria, assim, tomado contato com o decorativismo, a ausência de perspectiva e a planimetria característicos da arte bizantina, estética que adotaria em sua pintura, na maturidade. Em novembro do mesmo ano, quando da coletiva realizada na sede das Folhas, com um grupo eclético de artistas (Yolanda Mohalyi, Moussia Pinto Alves, Fernando Odriozola, José Antonio da Silva – concorrentes ao Prêmio Leirner), o professor Wolfgang Pfeiffer, então diretor do MAM, anotou no catálogo:

5. “O artista místico baiano Raimundo Oliveira vai expor desenhos na Galeria de Arte das Folhas”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 nov. 1958.

“Os desenhos coloridos de Raimundo de Oliveira despertam emoção pelos seus contornos fortes, sua textura quase gráfica e as cores, as quais, como naquelas imagens antigas, não iluminam apenas, mas simbolizam sempre.”⁶ Mais que isso, um frêmito percorre os corpos cujos contornos por vezes se esgarçam, criando auréolas de luz: há muito de visionário nessa figuração, algo que faz lembrar as ilustrações de William Blake para o *Inferno* de Dante, como bem notou o crítico Geraldo Ferraz. Essa fase estendeu-se até 1960, quando sua pintura a óleo ganhou maturidade e passou a ocupar toda a sua produção.

Empenhado em divulgar seu trabalho, Raimundo preparava novos desenhos para as individuais que faria no saguão de um edifício, em Santos, e na Galeria Ambiente, em São Paulo. Iniciava-se o ano de 1959 e ele começava a trilhar o árduo caminho que o levaria a ascender no competitivo mercado de arte do sul do país.

Num pequeno quarto de pensão da Vila Buarque, tão cheia desses cortiços em que acabou aquele outrora belo bairro residencial paulistano, um baiano ascético, triste e sério trabalhou essas pinturas que vão ser mostradas em Santos por iniciativa do Clube de Arte e patrocínio da Comissão Municipal de Cultura.⁷

O jornalista Paulo Maranca, tendo visto a exposição santista, criticou a “supervalorização do tema” e o “descuido da forma”⁸ presentes nos desenhos do jovem baiano, que insistia em representar os episódios da Paixão de Cristo, com a rudeza das encenações e dos cultos populares que, oriundos da Idade Média, na Bahia remanesciam no imaginário da população sertaneja para a qual a instrução não chegava e a luta pela sobrevivência era uma fatalidade. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, cidades cosmopolitas nas quais a modernidade estava implantada, a dramaticidade exacerbada desses desenhos parecia excessiva e até mesmo chocante.

Em março, Raimundo recebeu Quirino da Silva em seu modesto ateliê na rua Marquês de Itu. Na conversa, ponderou que, embora nenhum trabalho seu fosse vendido em Santos, a exposição tivera boa divulgação e fora bem visitada. Sobre seus planos, disse que em abril faria sua primeira individual na capital paulista, na Galeria Ambiente, e que



Fuga para o Egito, 1958

6. PFEIFER, Wolfgang. Catálogo da exposição coletiva na Galeria de Arte das Folhas.

7. FERRAZ, Geraldo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 mar. 1959.

8. MARANCA, Paulo. “Raimundo e o descuido da forma”. *Notícias de Hoje*, São Paulo, 22 mar. 1959.



aguardava a seleção do júri da Bienal para a qual enviara oito desenhos. Quando o crítico perguntou-lhe se tinha intenção de permanecer na cidade, não hesitou em dizer: “Sim. Gosto de São Paulo. O verdadeiro ambiente artístico do Brasil – para mim – encontra-se aqui”.⁹

Por difícil que fosse, queria ter seu trabalho reconhecido naquela que era então “a cidade que mais cresce no mundo”. Em setembro, abriu a 5ª Bienal de São Paulo, porém, ainda não seria desta vez que Raimundo teria obras na prestigiosa mostra. Entretanto, estar na capital paulista naquele momento, era, no mínimo, estimulante.

É que sob a grande marquise que cruza o parque foi montada a memorável exposição *Bahia no Ibirapuera*, evento paralelo à Bienal, em cuja abertura Juscelino Kubitschek, então presidente da República, foi flagrado degustando um apetitoso acarajé, ao som dos berimbaus. A mostra promovida pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com curadoria de Eros Martins Gonçalves e expografia de Lina Bo Bardi, foi um sucesso de público. Em contraste com a Bienal, lá se apresentava o fazer popular e anônimo por meio de uma seleção de objetos de uso cotidiano, feitos para atender às necessidades materiais e espirituais de populações que viviam à margem da industrialização. Muito além

Raimundo de Oliveira, final da déc. 1950.



9. SILVA, Quirino da. “Raimundo de Oliveira”. *Diário de Notícias*, São Paulo, 5 mar. 1959.

O anjo, 1958

da promoção de uma cultura regional, a exibição de peças de produção artesanal em barro, madeira, palha, tecidos e materiais reciclados suscitava o questionamento dos limites da arte pautados na tradicional dicotomia entre o erudito e o popular. O debate ganhava ainda mais sentido, em face do contraponto que a Bienal, instalada no edifício ao lado, oferecia.

A década de 1950 encerrou-se com a chegada do tachismo. Manabu Mabe, filho de imigrantes japoneses estabelecidos no interior paulista, foi o vencedor do prêmio de pintura na Bienal de 1959. As manchas de cor que aplicava sobre a tela, com gestos decididos, encontraram imediata aceitação por parte da crítica e do público, e o jovem desconhecido tornou-se famoso da noite para o dia. Naqueles anos, participar da Bienal valia como chancela de qualidade e era garantia de ter o nome inscrito na história da arte brasileira. Daí a insistência dos artistas em enviar obras para a seleção. Raimundo não fugia à regra. A dificuldade em ser aceito na Bienal vinha de sua fidelidade aos temas bíblicos. Como a figuração estava em baixa e a religião cristã raramente servia de inspiração à arte moderna e, menos ainda, à arte contemporânea, ele era considerado um resistente aos novos “ismos”.

De fato, Raimundo era seletivo, mas não imune ao conhecimento que só um meio cultural cosmopolita como o de São Paulo poderia proporcionar. Provavelmente, sua pintura teria estagnado não fosse a revelação que representara, para ele, a obra de Marc Chagall, exibida pela primeira vez no Brasil na 4ª Bienal. Eram 25 telas do pintor russo, o suficiente para que vislumbrasse o mundo mágico de Chagall. Nele encontrou o mesmo interesse que sentia pela arte popular e pelos temas bíblicos, mas tratados com liberdade inusitada. Admirou o abandono da unidade de tempo e lugar na representação pictórica, as relações inesperadas e fora do convencional, o uso de cores arbitrárias, não naturalistas, recursos que, a seu modo, adotaria nos quadros que iria pintar em seus últimos anos.



Cabeça de Cristo, 1959



Cena bíblica, 1956



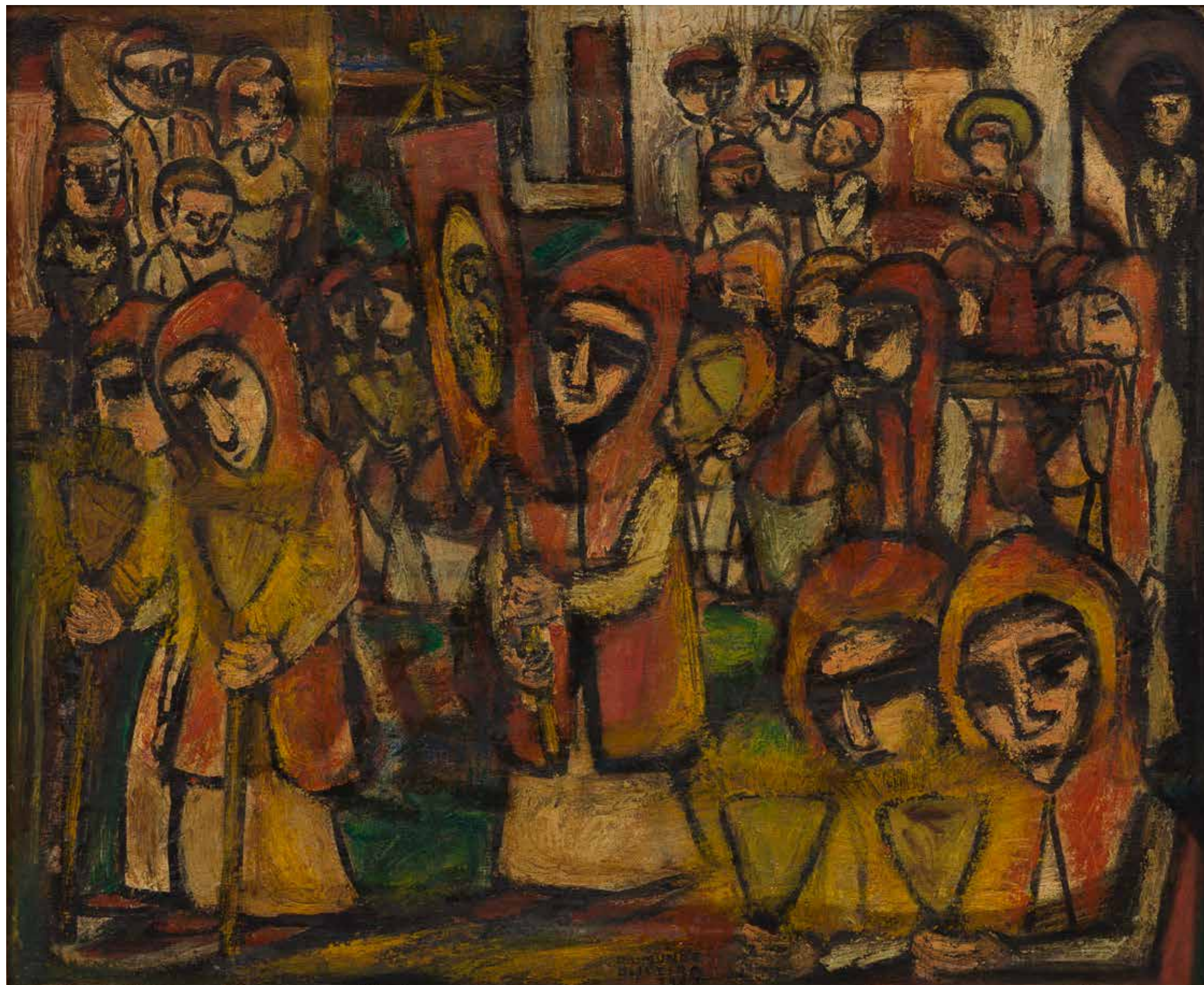
Cena bíblica, 1956



Cena bíblica, 1957



Cena bíblica - Os três Reis Magos em visita ao Menino Jesus, 1957



Procissão, 1957



Rei Davi oferece templo, 1959



A visão de Isaías, 1961



Flagelação de Jesus, 1961



Rei Davi, 1961



Feira de Santana - Mercado, c. 1958



Bumba meu boi, c. 1958



Elias é arrebatado aos céus, 1958



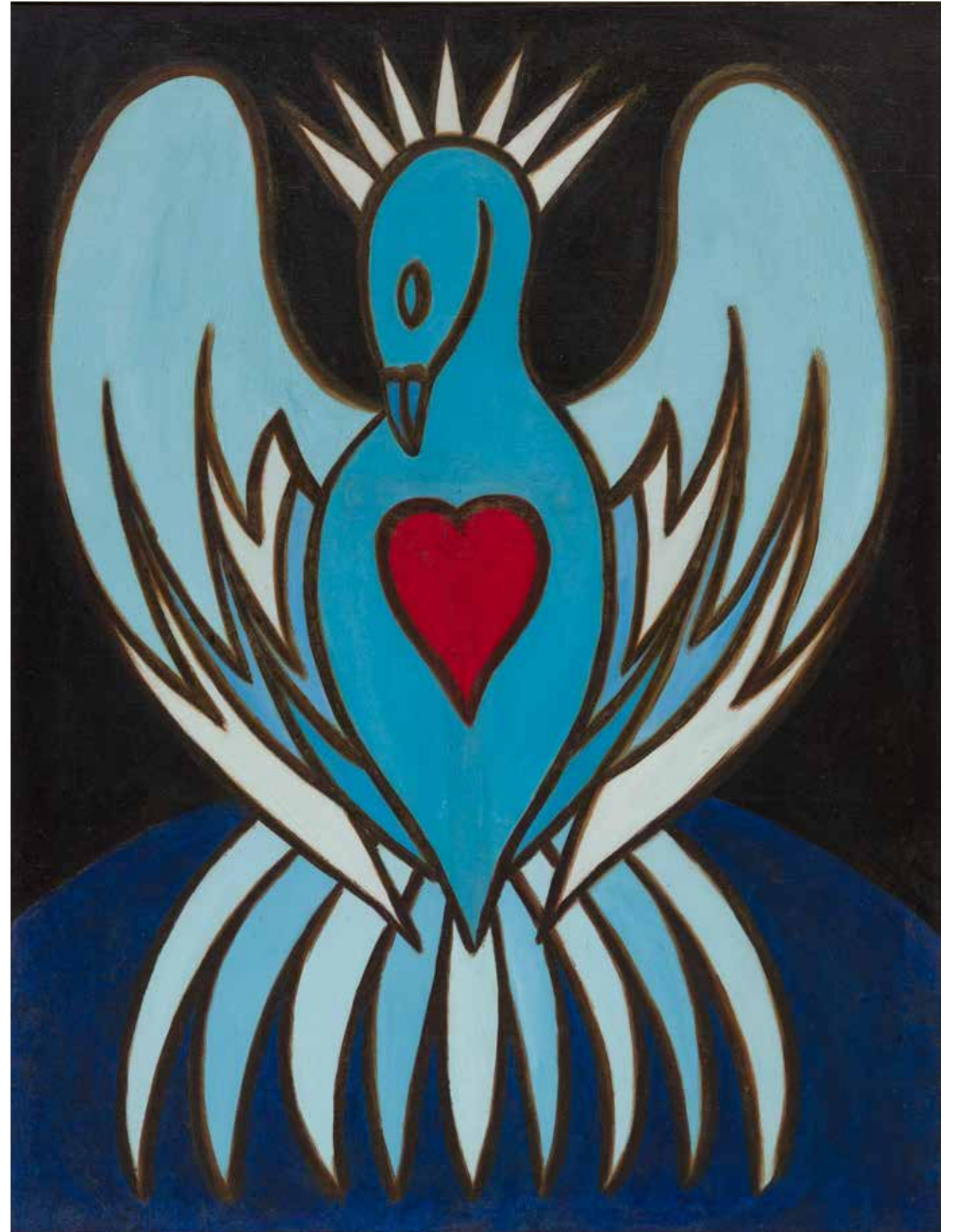
As trombetas de Jericó, c. 1958



O sonho de Jacó, 1958



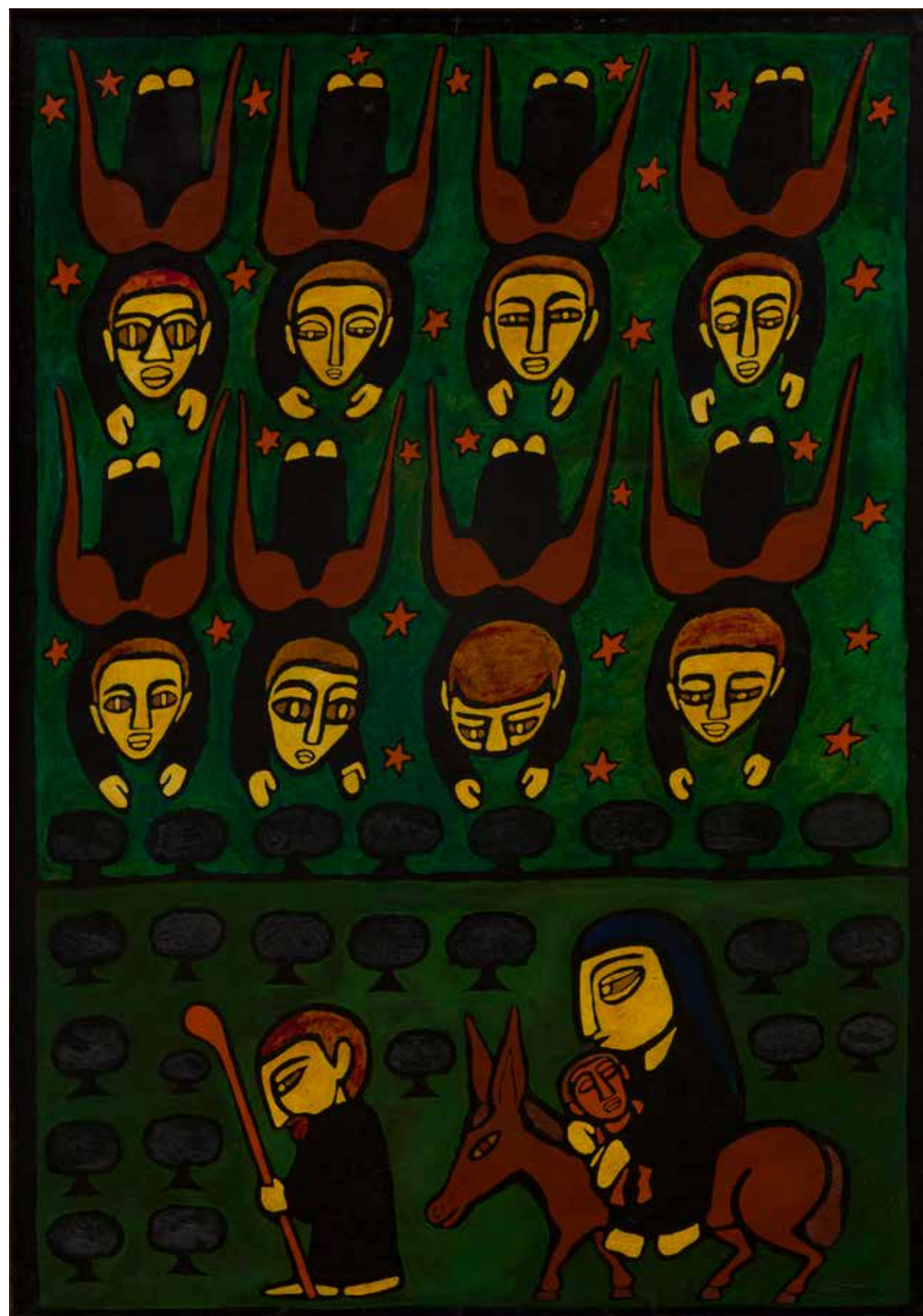
Anjo, 1957



O Divino, 1957

FAMA
E DESILUSÃO





Fuga para o Egito, 1962
p. 107
Praça da República, São
Paulo (SP), déc. 1960.

No início de 1960, Raimundo andou por Goiás, acompanhando os frades dominicanos em missões de catequese. Retornando a São Paulo, enviou obras ao 9º Salão Paulista de Arte Moderna, que seria realizado naquele ano na Galeria Prestes Maia. Para sua satisfação, foi premiado com medalha de bronze e um diploma assinado por Tarsila do Amaral, presidente da comissão organizadora. Meses depois, expôs desenhos no saguão do Teatro Novos Comediantes – que daria lugar ao Teatro Oficina –, por ocasião de sua inauguração. No ano seguinte, conquistou o Prêmio Aquisição no 10º Salão Paulista de Arte Moderna. Foi quando a percepção da crítica com relação ao seu trabalho começou a mudar. Residindo havia três anos na capital paulista, Raimundo eventualmente recebia algum crítico ou jornalista no quarto da pensão onde morava. Houve quem falasse que ele vivia como um monge em uma cela, tal a modéstia de suas instalações. Em uma dessas visitas, o jornalista e pintor Quirino da Silva, que acompanhava seu trabalho havia bastante tempo, notou que sua pintura – ainda que restrita ao nanquim e ao guache sobre papel – estava bem mais liberta.

As enfartadas linhas, grossas, que caracterizam sua grafia tornaram-se mais adocicadas nas curvas e nos ângulos: o impulso, o entusiasmo gráfico não se enfraqueceu. Na atual obra de Raimundo, a compreensão pictórica se evidencia muito mais cimentada pela virtualidade técnica...!

1. SILVA, Quirino da. *Diário de São Paulo*. São Paulo, ago. 1961.

Constatou também que a dinâmica da composição havia mudado e percebeu o surgimento de diminutos personagens, com grandes olhos, que viriam a marcar, nos anos seguintes, a pintura a óleo de Raimundo.

Esse retorno de Raimundo à pintura após cerca de seis meses de perambulações místicas e de experiências proletárias parece mais tranquilo e fértil que os anteriores.² Pouco a pouco, ele abandonou a trágica herança do catolicismo enraizado no sertão baiano. Tomado por uma energia nova, por uma segurança antes desconhecida, retomou a Bíblia, reinterpretando-a com um frescor que a todos encantava. A novidade correu. Logo começou a ser procurado por ávidos colecionadores. Foi difícil reter alguns trabalhos para a mostra na Galeria Aremar, em Campinas. Por fim, Theon Spanudis escolheu seis pinturas sobre papel e Benedito Lacorte Peretto, amigo do artista, escreveu a apresentação no catálogo. A pequena amostragem, embora realizada fora de São Paulo, repercutiu entre a crítica e os compradores.

Em matéria publicada no jornal *Correio Paulistano* de outubro de 1961, Paolo Maranca, que anos atrás criticara o “desleixo da forma” na pintura de Raimundo, ao ensejo do décimo aniversário da Bienal de São Paulo, chamou a atenção da instituição e dos intelectuais paulistas para “a pujança expressiva de Raimundo” e tomou a liberdade de sugerir que dessem atenção à sua pintura. O isolamento do artista vinha não só de sua timidez, mas do seu apego à representação de temas bíblicos. Rotulado de “pintor místico”, Raimundo era ignorado pela esquerda materialista e pelos adeptos do abstracionismo. Entretanto, a boa acolhida dos colecionadores à sua nova linguagem abriu os olhos dos galeristas para a singularidade do pintor baiano.

Raimundo certa vez criou coragem e, levando um rolo de desenhos debaixo do braço, dirigiu-se à Galeria Astreia, talvez a melhor de São Paulo à época. Recebido pela gerente Sara Campos, ele espalhou seus papéis pelo chão para serem vistos. Encantada, ela telefonou imediatamente para Stefan Gheiman e pediu que ele viesse o mais rápido possível para a galeria. No pouco tempo que ele levou para chegar, um argentino de passagem por São Paulo entrou e comprou oito desenhos. No dia seguinte, os últimos quatro foram vendidos. Percebendo o potencial de



2. MARANCA, Paolo. “Notas de Arte”. *Correio Paulistano*. São Paulo, ago. 1961.

Fuga do Egito, 1961



Raimundo, Stefan, proprietário da galeria e também da livreria Kosmos, convidou-o a expor, propondo abrir o calendário de 1961 com uma mostra individual do artista.

Tudo parecia acertado, porém logo se viu que seria necessário alterar a programação, devido à escassez de obras do pintor. Foi preciso que Raimundo passasse a ocultar os trabalhos já prontos para que os colecionadores não insistissem em adquiri-los. Só em novembro conseguiu entregar as 30 pinturas prometidas à galeria. Sem mais demora, a exposição abriu em grande estilo, com acarajé, cocada de fita, batidas de tamarindo, de coco e de maracujá, trazendo o sabor da Bahia para a noite paulistana. As vendas começaram ainda durante a montagem e seguiram firmes com “os colecionadores paulistas dizendo ‘presente’ com seus livrinhos de cheque”.³ Embora o preço das telas de Raimundo tivesse quintuplicado em pouco mais de um ano, no encerramento da individual ele estava com tudo vendido e algumas encomendas por fazer. Dali em diante, a demanda por seus quadros só faria crescer...

Àquela altura, ele vivia na pensão de dona Rosária Ferri e seu Agostinho Muniz, donos da cantina Mamarana. Lá, todos os pensionistas o conhe-

Via-Crucis, 1961

3. Ibidem.

ciam. Pressionado pelos compromissos assumidos com o galerista e com colecionadores, Raimundo pintava noite adentro, ao som de Bach e à luz de velas. Tinha medo de fracassar, de perder a inspiração necessária para dar conta de tantas encomendas. No afã de manter um bom ritmo de trabalho, esforçava-se por superar sua instabilidade psíquica, amparado em suas crises por dona Rosária.

“Seus dias na pensão foram mais de dor que de alegria. Três vezes tentou matar-se, três vezes foi socorrido a tempo”,⁴ recordou a atriz Myrian Muniz, dias depois do suicídio do pintor. Ela e o irmão José conviveram com Raimundo por seis anos, no tempo em que ele morou na pensão dos pais deles, na rua Maranhão, no bairro paulistano de Higienópolis. Nesse período, apesar dos altos e baixos emocionais, Raimundo encontrou forças para desenvolver uma linguagem própria, reconhecível por sua originalidade. A grande virada, como já foi assinalado, aconteceu na passagem da década de 1950 para os anos 1960. Cabe aqui recapitular esse momento inaugural para melhor entender o que veio depois.

A ruptura deu-se com o abandono da figuração naturalista que persistia em sua pintura, apesar da deformação de caráter expressionista. A representação da figura humana tal como pressupõe o desenho de anatomia desapareceu e, em seu lugar, surgiu um corpo apenas insinuado, a cabeça desproporcionalmente grande, os olhos desmesurados, as mãos e os pés apenas esboçados, porém capazes de sugestiva gesticulação. Concomitantemente, o espaço compositivo abriu-se e os personagens, antes comprimidos junto às bordas do quadro, ganharam liberdade para agir em um espaço dilatado, um campo de cor. Nem “naïf”, nem primitiva, a pintura de Raimundo insere-se no contexto da arte moderna, endossando o uso de recursos plásticos contrários às convenções acadêmicas, tais como a ausência de perspectiva, a planimetria, o uso arbitrário da cor. Sua nova linguagem visual veio impregnada de um caráter tão pessoal que alguns críticos começaram a falar em estilo “raimundiano”.

PINTURA VISIONÁRIA Nos quadros desse período, para além das invenções formais, há detalhes intrigantes: os figurantes têm os olhos injetados de cor e as pupilas dilatadas, como em transe induzido

4. Depoimento de Myrian Muniz ao *Jornal da Tarde/O Estado de S.Paulo*, 20 jan. 1966.

por droga alucinógena. Há também a frequente presença dos autorretratos incorporados aos personagens. Essas “anomalias” são indícios do total envolvimento do pintor com os dramas que representa. E aqui cabe voltar às agudas observações de Theon Spanudis, o psicanalista convertido em crítico e em colecionador de arte, conhecido por ser seletivo em suas apreciações, tendo louvado Volpi, quando poucos davam valor ao pintor do Cambuci, mais tarde reconhecido como um dos mestres da arte moderna brasileira. Foi Spanudis quem primeiro apontou o encontro de Raimundo com a obra de Marc Chagall como sendo decisivo para que o pintor baiano tivesse coragem de se libertar das convenções e dar livre expansão à sua criatividade. Chamado a escrever a apresentação dessa nova fase do pintor, ele apontou o que havia de particular nessa produção:

O traço mais marcante da presente situação da sua pintura é o caráter “visionário” da mesma. São “visões” que R. O. tem e realiza; manifestações espontâneas e, independentes da vontade e controle da pessoa, e por conseguinte estranhos a quem as recebe [...] É um gênero de pintura centralmente dominado pela exigência visionária e tudo, cor e forma, serve somente para a realização da mesma.⁵

E esclareceu: “Essa comunicação visionária não é realística, nem abstrata, nem narrativa, nem simbólica”,⁶ tampouco surrealista, visto que o surrealismo busca acessar o inconsciente, enquanto Raimundo, no entender de Spanudis, não podia evitar que certas imagens irrompessem em sua pintura. Na prática, é difícil precisar o quanto ele controlava seu processo criativo.

É inegável que há muito de intencional e de planejado no trabalho desenvolvido nos anos 1960, período em que o pintor baiano firmou-se como um dos artistas mais originais da cena brasileira. Basta ver que seus quadros são construídos a partir de um desenho traçado na tela, ao qual se submete a aplicação das cores. Apesar da racionalidade desse procedimento, o fluxo de imagens geradas no inconsciente continuou a alimentar sua iconografia, pelo menos até 1962. Em suas interpretações da Bíblia, há personagens que parecem tomados por alucinações. É possível que o “caráter visionário” a que Spanudis se referia tenha sido inspirado por experiências alucinógenas do próprio artista,



5. SPANUDIS, Theon.
Apresentação da exposição
de Raimundo de Oliveira.
Galeria Astreia: São Paulo,
1961.

6. Ibidem.

Celebração, 1964



Horto das Oliveiras, 1961

já que, na época, as drogas eram muito consumidas no meio artístico. Mas é certo que, durante o amadurecimento de sua linguagem plástica, Raimundo viveu em um estado de angústia crescente.

O quadro intitulado *Horto das Oliveiras* [pp. 116-117] é emblemático dos primórdios da invenção poética que o consagraria como um pintor originalíssimo. O episódio não poderia ser mais significativo para ele. Segundo o *Evangelho de São Lucas*, Jesus, acompanhado de três de seus discípulos, refugiou-se em um bosque situado nos arredores de Jerusalém para ali passar a noite. Tiago, João e Pedro, embora exortados a permanecer em vigília, logo adormeceram, mas Jesus, antevendo sua morte, foi tomado de grande apreensão. Não podendo conter o medo, exclamou: “Pai, se quiseres, afasta de mim este cálice; não se faça, contudo, a minha vontade, mas a Tua”. Então, vindo do céu, apareceu um anjo que o confortou.⁷

Conservando apenas os elementos essenciais do drama e uma paleta suja, o pintor recriou o clima tenso e sombrio que precedeu a chegada dos soldados para prender Jesus. A maneira tosca com que aplicou as cores condiz perfeitamente com a intensidade das emoções em jogo. Solidão e desamparo são sentimentos com os quais Raimundo estava muito familiarizado, daí sua empatia com o sofrimento de Jesus, às vésperas de sua prisão. Tudo na narrativa de Lucas o comovia: o desesperado pedido de socorro dirigido ao Pai, a negligência dos discípulos, a traição de Judas e a mitigação da dor figurada no gesto do anjo dirigido a Jesus.

No quadro, toda a ênfase é dada à cumplicidade de ambos: a proximidade dos rostos, a troca de olhares e os braços estendidos estão no centro da composição. Mas, não é só. Enquanto o mestre vive uma experiência transcendente, os discípulos dormem como crianças, incapazes de participar daquela angustiosa espera. Na mesma cena, vemos Judas que se aproxima. Vem sorrateiro, seguido por um grupo de soldados. Dedo em riste, ele indica a quem devem prender. Nenhum aspecto do relato do evangelista foi omitido, porém o pintor extraiu do episódio dramático o que mais o tocava: o momento de suspensão da angústia propiciado pelo anjo que vem ao encontro de Jesus.

7. Lucas, 22: 42.



Pentecostes, 1961

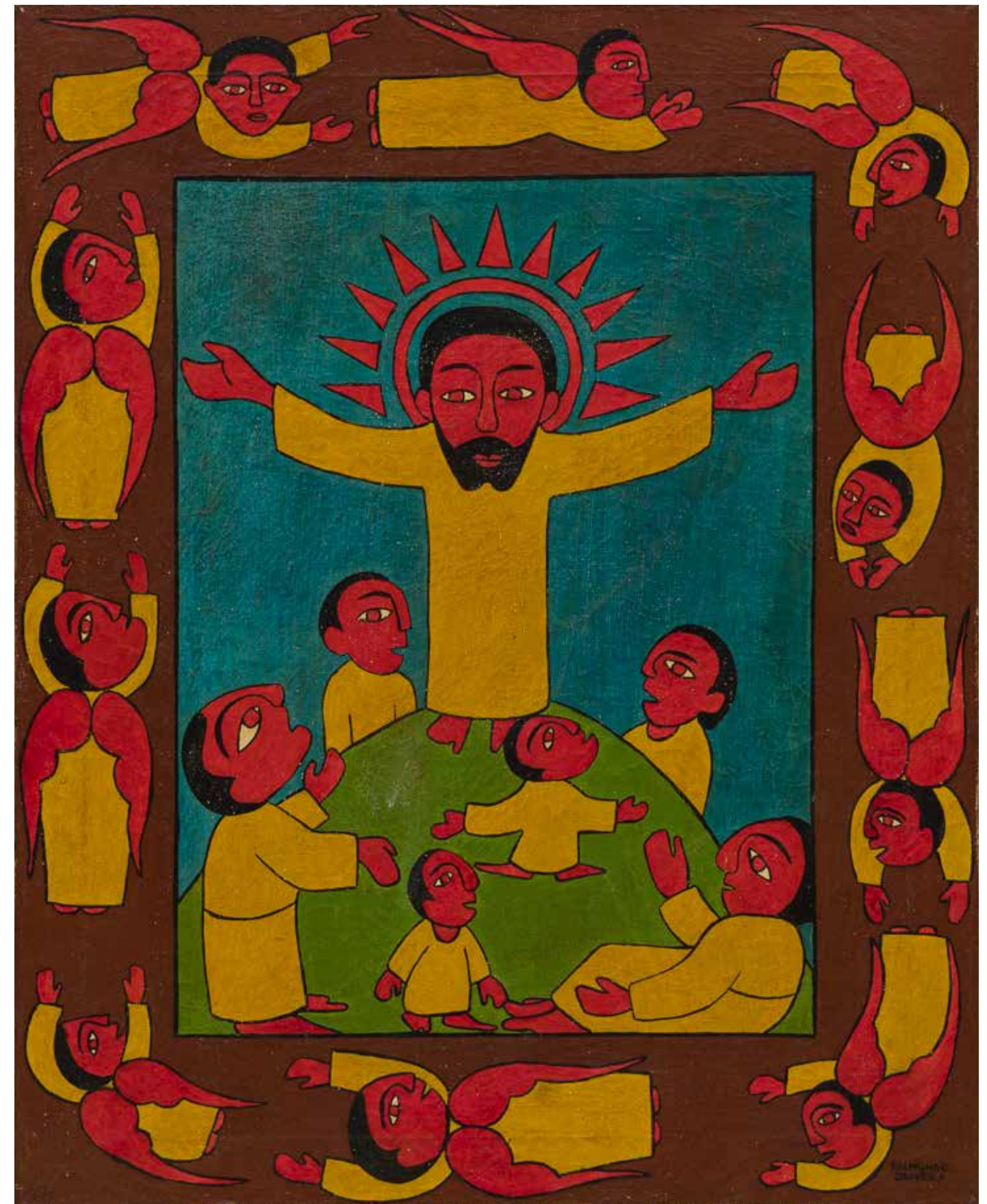
Nessa fase do trabalho de Raimundo, há uma essencialidade, cujo vigor advém da arte popular, a exemplo do que se vê nas ilustrações da literatura de cordel, nas pinturas de ex-votos, nos oratórios domésticos... Outras pinturas – ainda em nanquim e em guache sobre papel – mostram essa mesma concisão de linguagem, tal como se apresenta em *Celebração* [p. 115], a última refeição de Jesus com seus discípulos, tema muitas vezes retomado pelo pintor. A hierarquia dos personagens está posta pela diferença de tamanhos: o mestre, o maior deles, posicionado no eixo central da composição, está ladeado pelos companheiros dispostos em grade ortogonal como peças em um tabuleiro de xadrez. Cada um tem um cálice à sua frente, um destino a cumprir. O conjunto, extremamente disciplinado, não chega a ser monótono, porque os convivas têm expressões diversas. Entretanto, há algo em comum entre eles, algo que não vemos e que os olhos alucinados denunciam. A essa visão/alucinação, só os iniciados têm acesso. Praticantes de um ritual, os apóstolos comungam de uma experiência transcendente. O que poderia ser apenas uma despedida converte-se, pela instituição da Eucaristia, em transmutação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo, “um mistério de fé” partilhado pelos crentes.

Talvez a obra que melhor explicita o “caráter visionário” dessa fase da pintura de Raimundo seja *Pentecostes* [p. 119], um acontecimento extático narrado nos *Atos dos Apóstolos*. Com a morte de Jesus, seus discípulos procuravam se reunir em busca de um sinal que os orientasse. No 50º dia após a Páscoa, enquanto os judeus comemoravam o fim da colheita e a entrega das Tábuas da Lei a Moisés, os cristãos estavam reunidos em torno de Maria, no interior de uma casa, em Jerusalém. Movidos por exaltação mística eles oravam quando,

de repente, veio do céu um ruído, como se soprasse um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceu-lhes então uma série de línguas de fogo que se repartiram e pousaram sobre cada um deles. Ficaram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar vários idiomas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem.⁸

Na concepção do artista, os apóstolos erguem-se tomados pela força da descida do Espírito Santo sobre suas cabeças. À exceção de Maria, de olhos fechados em profundo recolhimento, os demais contemplan

Sermão da Montanha, 1960



8. *Atos dos Apóstolos*, 2: 2-4.

em êxtase as chamas que emanam da pomba, símbolo do divino. O pintor, cristão praticante, acreditava na “iluminação” advinda do Espírito Santo. Sua iconografia é sincera, deriva de sua fé. Contudo, não se pode ignorar que a juventude de seu tempo vivia intensamente a contracultura, movimento que defendia o uso de drogas como meio de expandir a consciência e de atingir um estado de elevação espiritual. Ademais, a adesão às práticas pseudoreligiosas e experiências místicas era comum entre os jovens contestadores dos valores consumistas. Nesse contexto, não seria surpreendente se Raimundo, em alguma medida, aderisse a essa onda de rebeldia, por vezes combatente, por outras, pacifista.

ANJOS Em novembro de 1962, inaugurou-se a segunda individual de Raimundo de Oliveira na Galeria Astreia. Em seis dias, os 30 quadros em exposição tinham sido vendidos. De um ano para o outro, sua pintura ganhou em maturidade, com maior apuro na aplicação da tinta a óleo sobre a tela, dando um aspecto polido à superfície pintada. “Agora, desenho diretamente com tinta preta e logo depois vou colorindo sem o menor tropeço artesanal”,⁹ contou Raimundo a Quirino da Silva. Resolvida a questão técnica, seus quadros ganharam ritmo e um cromatismo vibrante. Abandonando as pinceladas espontâneas que mal cobriam o suporte, sentia-se confiante em pintar grandes telas com cores lisas e brilhantes. Ademais, a riqueza de detalhes e o aspecto decorativo de seus quadros agradavam ao público, cada vez mais fascinado com a inventividade das soluções plásticas dadas aos episódios extraídos da tradição judaico-cristã.

Formação do Dilúvio [à dir.] exemplifica bem essa produção. A inundação da Terra por chuvas incessantes, tradicionalmente narrada como uma catástrofe, no quadro parece mais com uma travessura de anjos ocupados em despejar jarros de água sobre o planeta até fazer subir a maré. Indiferentes ao destino dos homens que vão morrer afogados, eles se divertem sob o olhar complacente de Deus, interessado em salvar apenas os poucos seres recolhidos na Arca de Noé. Essa maneira livre de interpretar a Bíblia torna o trabalho de Raimundo extremamente original. Em suas criações, os anjos têm a missão de tornar a retórica bíblica menos dramática.



9. SILVA, Quirino da.
“Raimundo de Oliveira”.
Diário de São Paulo. São
Paulo, 18 nov. 1962.

Formação do Dilúvio, 1963

Tal como os duendes, criaturas mitológicas do folclore europeu, os anjos raimundianos têm a capacidade de interferir no curso dos acontecimentos; a diferença é que o fazem sob o beneplácito divino. Os anjos estão por toda a parte, prontos para auxiliar no que for preciso, a exemplo do que ocorre em *Jonas e a baleia* [p. 181]. No interior do cetáceo, em cujo ventre o profeta habita, os anjos cuidam para que ele tenha em sua estranha morada o conforto de um verdadeiro lar.

No quadro *Criação do mundo* [à dir.], um sol inclemente tinge de dourado toda a cena: as águas foram separadas da Terra e Deus tem em suas mãos o homem que acabou de criar, um jovem de pele morena, um brasileiro, talvez. Em solo firme, alguns anjos estão ocupados com tarefas domésticas, como reparar a casa, cozinhar, transportar água, regar plantas, enquanto outros, em pleno voo, dedicam-se à nobre tarefa de louvar o Criador. A dominância da gama dos amarelos e da gente morena levou a crítica a falar em “tropicalização” da iconografia judaico-cristã. De fato, a paleta solar nos transporta às regiões quentes do planeta, seja ao sertão da Bahia ou ao *habitat* original do povo de Israel, como se vê nas telas *Volta dos emissários de Canaã* [p. 183], *Rei Davi invade Jerusalém* [p. 182], entre outras.

Uma breve comparação entre *Formação do Dilúvio* [pp. 122-123] e *Arca de Noé* [p. 126] evidencia abordagens distintas: o dinamismo das formas e a saturação das cores do primeiro quadro contrastam com a estabilidade da composição e a suavidade cromática do segundo. Enquanto o ímpeto das águas é descrito por linhas curvas, a bonança é assegurada por um triângulo alusivo às velas do barco cujo vértice coincide com o eixo central da composição, o que confere estabilidade ao todo. Temas diferentes exigem tratamentos diversos. Vejamos os anjinhos: em *Formação do Dilúvio*, eles contribuem ativamente para a subida das águas, porém, quando o Sol retorna à Terra, eles voltejam sobre a arca e um deles se dirige a Noé, aparentemente para anunciar a boa nova – o fim das chuvas. Essa revoada de anjos faz lembrar a existente no afresco pintado por Giotto¹⁰ na capela italiana de Scrovegni, em Pádua, 500 anos antes. A persistência dos anjos no imaginário cristão justifica a presença dessa iconografia na pintura de Raimundo, até porque os *putti* são recorrentes nos altares entalhados das igrejas que frequentou na infância.



10. Giotto di Bondone (Vecchio, 1267 – Florença, 1337), autor do afresco *A lamentação sobre Cristo morto* (c. 1303-1305).

Criação do mundo, 1962



Arca de Noé, 1963

NA BIENAL Aproximava-se o final do ano de 1962 quando uma notícia trágica repercutiu no meio cultural: a morte de Wanda Svevo, em desastre de avião ocorrido em Lima, no Peru, onde ela negociaria a vinda de uma exposição de peças pré-colombianas para a Bienal de São Paulo que se aproximava. A competente secretária-geral da Bienal tinha muitos amigos no Brasil e no exterior, entre eles Raimundo, que ela, com seu notável discernimento, decidiu apresentar e defender no período de adaptação dele à capital paulista. Wanda não veria Raimundo ser aceito na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963, uma conquista de grande significado para ele, depois de duas tentativas fracassadas em 1957 e em 1959.

Raimundo ficava indo e voltando a Salvador. Lá tinha muitos amigos, sentia-se em casa. Um deles era Oleone Fontes, que lhe fora apresentado por Vivaldo Costa Lima, nos idos da década de 1950. Na época, eles eram jovens, frequentavam festas e, vez ou outra, iam aos bordéis da ladeira da Montanha. “Raimundo era uma pessoa muito doce, muito



Giotto di Bondone, *A lamentação sobre Cristo morto*, c. 1303-1305, Capela Scrovegni, Pádua.

gentil, posso até dizer ingênuo, muito ingênuo. Mas era muito feio, era fanho, tinha uma risada estranhíssima, enfim, era uma figura estranha, mas muito amigável.”¹¹ A amizade entre eles perdurou. Estiveram juntos em algumas situações inesquecíveis. Oleone relembra:

Quando ele foi convidado a participar da Bienal me convidou a acompanhá-lo na viagem. Foi a sua primeira viagem de avião. Nós ficamos hospedados no Hotel São Sebastião. Essa viagem foi um problema, porque ele era bissexual e ficou apaixonado por um rapaz e deu o maior “bolo”...¹²

O júri da Bienal, formado por Sergio Milliet e por Walter Zanini, havia aceitado quatro telas enviadas pelo pintor: *A Torre de Babel*, *A multiplicação dos pães e peixes*, *Oração no Jardim das Oliveiras* e *Entrada de Cristo em Jerusalém*. A 7ª Bienal era aguardada com grande expectativa, pois seria a primeira edição desvinculada do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e realizada sob a responsabilidade da Fundação Bienal. Talvez por isso o júri aprovou uma grande quantidade de obras para compor a representação nacional. Apesar desse gigantismo, a pintura de Raimundo não passou despercebida.

“A gente chega na Bienal. Percorre sala após sala e, de repente, se depara, em um cantinho, com quatro quadros que são como uma gota de água fresca”, reportava Walda Menezes a seus leitores. Encontrando o

11. Entrevista de Oleone Fontes, historiador e ficcionista, a Neila Dourado Gonçalves Maciel, em 27 set. 2007. Op. cit. 2009, s.p.
12. Ibidem.



Pesca milagrosa, 1963

pintor, ela aproveitou para perguntar como ele se sentia em relação ao sucesso de suas últimas exposições. Ele, que era a antítese do vedetismo, declarou que ficava “meio escabreado”¹³ diante do entusiasmo dos colecionadores. E na Bienal não foi diferente. Antes do encerramento do certame, ele já tinha todas as suas obras vendidas.

ABRASILEIRAMENTO Outra jornalista que se deixou impressionar pelo trabalho de Raimundo foi Vera Pacheco Jordão. Ao anunciar sua individual na Galeria Bonino, ela o apresentou como sua grande descoberta na Bienal de São Paulo, então em pauta. Chamou atenção para a liberdade com que pintava episódios do Antigo Testamento,

criando uma atmosfera poética na qual o candelabro judaico despe a solenidade ritual para confraternizar com a moringa baiana, o cálice do sacrifício se enquadra entre o frango assado e o abacaxi, sem nenhum desrespeito, na naturalidade com que o sagrado se incorpora ao profano.¹⁴

É possível dizer que houve um “abrasileiramento” de sua pintura, notável na ambientação sincrética e no cromatismo vibrante que passou a emprestar às narrativas bíblicas, a exemplo do que se vê na tela *Festa das luzes – Sucot* [à dir.].¹⁵ Essa ambientação não é, nem nunca será paisagística – vem dos objetos, com destaque para o candelabro judaico (a *menorah*) e da mesa farta na qual se inclui até mesmo um leitão assado, iguaria inadmissível no cardápio israelita.

ANGÚSTIA O amadurecimento do pintor de Feira de Santana fazia-se notar. Embora certa crítica apressada insistisse em classificar Raimundo como “primitivo”, um observador atento logo percebe que sua pintura nada deve ao acaso. Nela, a geometria rege o arranjo formal e a paleta cromática serve à expressão, tudo convergindo para a criação de uma imagética original, ainda que fundada na tradição. Essa tradição prende-se menos à iconografia consagrada pela Igreja Católica, por meio dos grandes mestres da arte ocidental, e mais às manifestações do catolicismo popularizado nas imagens de culto presentes nas festas e procissões, nos oratórios domésticos, nos ex-votos, nas ilustrações dos livretos de cordel.

Festa das luzes – Sucot, 1962



13. MENEZES, Walda. *Estado da Guanabara*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1963.

14. JORDÃO, Vera Pacheco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1963.

15. Segundo a tradição hebraica, Sucot ou Festa dos Tabernáculos ou das Cabanas é uma cerimônia religiosa de agradecimento a Deus, por ele ter suprido os israelitas e não ter deixado faltar água durante os anos de perambulação pelo deserto. Eles comiam carne de cordeiro e ervas amargas, conforme o livro *Êxodo* da Bíblia.



Júlio Pacello e Raimundo de Oliveira em almoço no apartamento do artista, São Paulo (SP), 1965.

p. 134
Colagem mural realizada por Raimundo em seu apartamento, São Paulo (SP), 1965.

p. 135
Colagem mural realizada por Raimundo em seu apartamento, São Paulo (SP), 1965.

16. LAUS, Harry. "Rio de Janeiro", *Jornal do Brasil*, 20 jan. 1966.

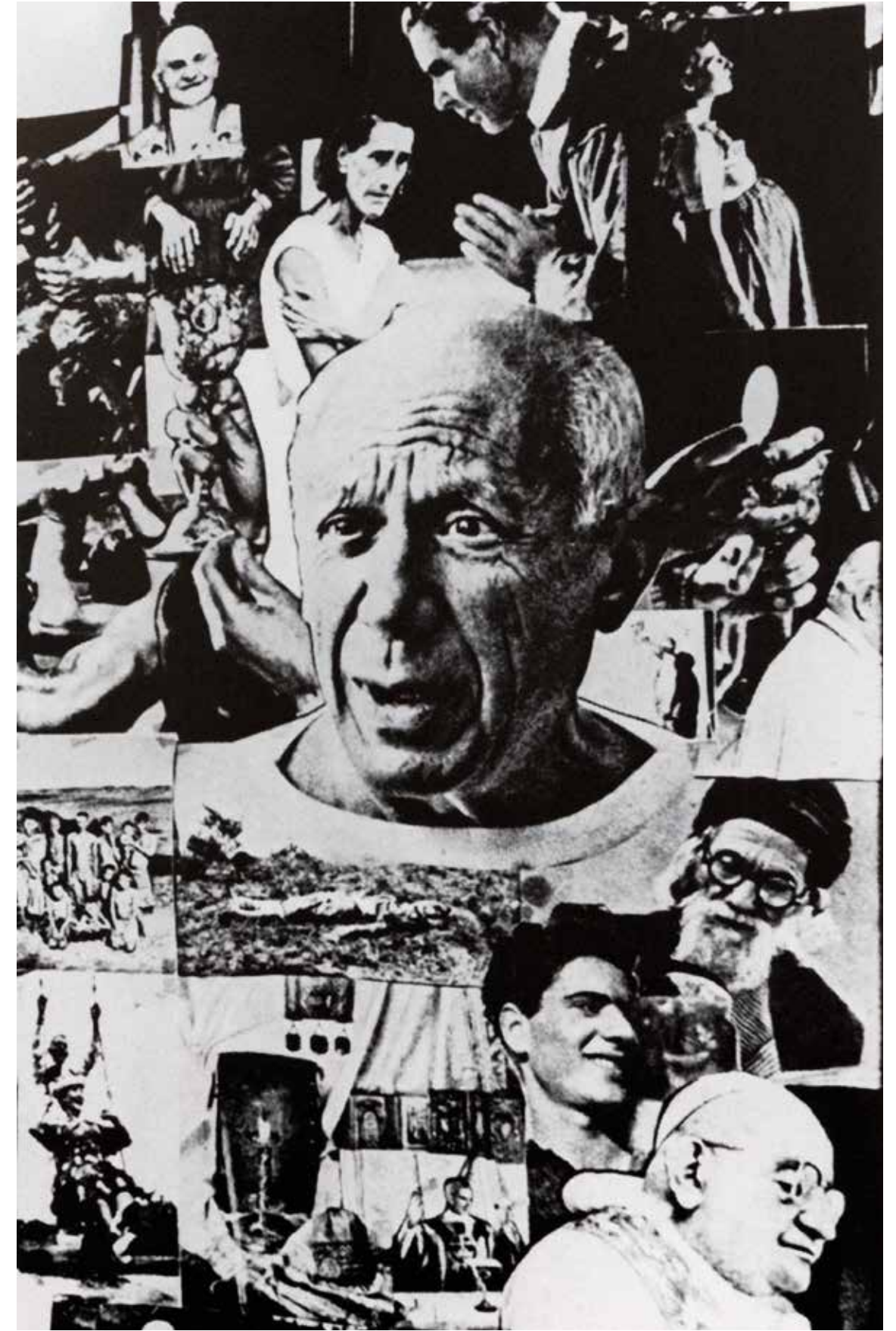
17. "Weber de Moraes está fazendo reviver no Barcinski Gabinete de Arte Botafogo a obra e a personalidade inesquecível de Raimundo de Oliveira, um dos grandes valores da pintura contemporânea." *Correio Brasiliense*. Brasília, 26 jun. 1969.

18. Depoimento da historiadora Aracy Amaral à autora, em 13 out. 2022.

Em novembro de 1963, a Galeria Bonino lançaria Raimundo de Oliveira no Rio de Janeiro, com uma bem cuidada exposição de 30 quadros. Encantada com sua obra, Giovanna Bonino ofereceu-lhe um contrato de exclusividade por três anos, um raro privilégio. Na sequência, ela promoveria mais duas individuais do pintor, uma na Bonino de Buenos Aires, em 1964, e outra no Rio de Janeiro, em 1965. A demanda por suas obras cresceria muito nesses anos, os últimos de sua curta existência. Pressionado a produzir, Raimundo angustiava-se. Temia perder a inspiração: a conexão de sua pintura com a religião era-lhe fundamental.

Sem pouso certo, morando ora em São Paulo, ora no Rio ou em Salvador, por vezes hóspede de amigos, ele estava sempre no provisório. O crítico Harry Laus, que por um mês o acolheu em sua casa no Rio de Janeiro, pôde "sentir a evolução do seu descontrole emocional".¹⁶ Segundo Laus, depois de muito hesitar, Raimundo decidiu alugar um apartamento no Flamengo. Feita a mudança, não tinha ânimo para arrumar suas coisas. Na tentativa de aliviar sua angústia, eventualmente recorria a barbitúricos e bebidas alcoólicas, o que preocupava os mais próximos, que o aconselhavam a se tratar. Entre altos e baixos, conviveria nesse período com o jovem *marchand* Weber de Moraes que, após sua morte, comercializaria muitos de seus trabalhos.¹⁷

RIGOR GEOMÉTRICO Paradoxalmente, em paralelo à pintura solar que vinha praticando, crescia a instabilidade emocional do artista. No entanto, os percalços de ordem pessoal não afetariam sua carreira no Brasil e a divulgação de sua obra no exterior, a começar pela participação na importante exposição itinerante *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, curada por Thomas M. Messer, cujo ponto alto foi a apresentação da mostra no Guggenheim Museum, de Nova York. No catálogo, ganha destaque uma série de flagrantes em que Raimundo aparece em seu apartamento e em locais que frequentava em São Paulo. São fotos tiradas por Cornell Capa, conhecido fotógrafo norte-americano, que acompanhou o curador em sua viagem ao Brasil. Num raro momento de alegria, Raimundo ofereceu uma feijoada aos visitantes ciceroneados, na cidade, por Aracy Amaral.¹⁸





Salomão e a rainha de Sabá, 1963

O quadro *Salomão e a rainha de Sabá* [pp. 136-137], antes apresentado na Galeria Bonino de Buenos Aires, foi das obras mais apreciadas nos Estados Unidos. No eixo central da composição, contra um fundo de flores estilizadas, Salomão estende os braços para receber o presente que a rainha de Sabá lhe oferece. Há algo dos mosaicos bizantinos na encenação desse encontro de soberanos: a postura hierática dos personagens, o uso de padrões decorativos e o rigor geométrico do conjunto, tudo isso remete à suntuosidade da arte de Ravena. A estatura de Salomão ultrapassa em muito a da rainha e de todos os demais, o que denota sua supremacia e seu poder. Uma quadrícula, semelhante a um tabuleiro de xadrez, suporta os pequenos figurantes alinhados ao longo das bordas da tela: do lado direito, estão os serviçais portando oferendas; à esquerda, aparecem os soldados com suas lanças e, abaixo, o séquito real. Nesse caso, o decorativismo constrói-se pela alternância de formas e de cores em ritmo sincopado, o que produz uma vibração cromática que, por si só, traz brilho e luxo à cena, atributos condizentes com o *status* real dos protagonistas.

A presença de uma base geométrica, neste e em outros trabalhos, faz supor que Raimundo teve um olho posto na antiguidade e outro na arte moderna, mais especificamente no construtivismo que, no Brasil, sob o nome de “concretismo”, esteve em alta na década de 1950. O movimento concreto repercutiu na obra de muitos artistas, ainda que poucos tenham assinado seu manifesto. A adoção de um viés construtivo denota maior atenção do pintor para com a estrutura compositiva do quadro, disciplina que levará a iconografia raimundiana a atingir seu melhor momento. Outra inovação dessa fase é o emprego de cores arbitrarias, não naturalistas, liberdade que Raimundo manteria nos trabalhos realizados em 1964 e em 1965.

Na obra *Em Belém, José e Maria pedem pousada* [à dir.], um episódio que poderia ser tratado com piedade cristã – ainda mais por estar ela grávida e sem ter onde passar a noite – a pintura assume um tom de crítica social. Logo à primeira vista, a construção visual do quadro se impõe: contra um céu estrelado, o casario escande toda a extensão da tela, atravessado por uma diagonal que cruza as fachadas e faz convergir os olhares para o casal de viajantes. O que mais chama



Em Belém, José e Maria pedem pousada, 1963

a atenção na cena são os moradores que, das janelas, observam curiosos o que se passa na rua onde José, em conversa com o estalajeiro, aponta para Maria em seu burrico. Aqui, importa mostrar a curiosidade do povo, a maledicência, a ausência de solidariedade para com os necessitados. Daí o deslocamento dos personagens mais relevantes no curso da história sagrada para a borda inferior direita do quadro. O ritmo das formas e das cores, sabiamente contrastantes, denota a maestria do autor no uso dos recursos plásticos com os quais dá um novo sentido a uma história antiga.

SENSUALIDADE Em dezembro de 1964, Raimundo voltou a expor na Galeria Astreia, sendo aguardado pelos colecionadores paulistanos, ansiosos por conhecer seus novos trabalhos. Na *preview*, eles ficaram surpresos com o que viram. “De repente tudo mudou. A figura voltou de novo com seu volume e suas exigências imperativas. O colorido decorativo virou expressivo”,¹⁹ anunciava Theon Spanudis e previa: “A sua nova fase, menos esquemática e mais humana, sem dúvida alguma, aumentará ainda mais a admiração daqueles que são encantados com sua obra”. O crítico acertou. Muitos quadros foram vendidos antes mesmo da abertura da exposição e, no encerramento da mostra, nada restava para ser adquirido.

Nessa etapa, Raimundo imprimiu uma nova dramaticidade a suas obras. As composições de cunho geométrico, quase abstratas, cederam lugar a encenações complexas, que lembram o barroquismo das comemorações religiosas do interior da Bahia. Os excessos de ornamentação e de cor e a sinuosidade dos movimentos tornam-se cada vez mais frequentes. E porque ficaram em sua memória as infindáveis procissões que acompanhou na infância, em muitos de seus quadros o espaço é organizado em alas, em blocos ou em filas de figurantes. Esses elementos coreográficos estruturam a pintura *Rei Davi entrando em Jerusalém* [à dir.], na qual o rei, acolitado por seus anjos, encaminha-se ao som de trombetas para o templo, figurado como igreja colonial, que bem poderia ser a matriz de Feira de Santana. Diferentemente das fases anteriores, os personagens ganham naturalidade, a gesticulação fica mais solta e o cortejo transmite alegria. Pode-se dizer que há certa “carnavalização” desse triunfo.



19. SPANUDIS, Theon.
Apresentação no catálogo
da exposição. São Paulo:
Galeria Astreia, 1964.

Rei Davi entrando em Jerusalém, 1964



José recebe seus irmãos, 1964

Uma das obras mais representativas de seus últimos anos é *José recebe seus irmãos* [pp. 142-143]. Segundo a Bíblia, José – então, um alto funcionário da corte do faraó – perdoa seus irmãos por terem-no vendido aos egípcios quando criança e, diante da seca que os aflige, sugere que venham para o Egito, onde seriam acolhidos e teriam boas terras para morar. No quadro, a figura grandiosa de José acolhe os irmãos, estendendo-lhes os braços. Eles, como crianças arrependidas, apegam-se ao protetor com gestos de submissão amorosa. O socorro e a proteção dos mais fracos, tema caro a Raimundo, aqui se reveste de sensualidade expressa pelo encadeamento das curvas que designam os irmãos agarrados às mãos de José e pela riqueza do traje egípcio, cujo colorido se derrama por todo o quadro. As roupas, em tons de azul, rosa e alaranjado, contrastam com o verde da pele dos figurantes, em clara demonstração do quanto Raimundo se afastou do naturalismo para aderir, sem nenhum constrangimento, ao decorativismo.

Dominante na fase final da pintura de Raimundo, o decorativismo fica evidente na obra *Sacrifício de Abraão* [à dir.], na qual um anjo se dirige ao patriarca e livra seu filho da morte iminente. O quadro tem *pedigree*. Pertenceu à coleção do físico Mário Schenberg, figurou na exposição *Tradição e ruptura*, que a Fundação Bienal de São Paulo promoveu em 1984, e foi adquirido por Victor Adler do espólio do Banco Econômico, em 1998. Seu tema é dos mais pungentes da Bíblia: o drama de um pai disposto a assassinar o filho em obediência a Deus. Surpreendentemente, a obra é desprovida de *pathos*: o menino Isaac dorme tranquilamente, alheio ao risco que corria. A estampa de grandes flores amarelas das roupas e o azul-turquesa da pele dos personagens capturam a atenção do observador de tal maneira que, sem conhecer o título da obra, fica difícil atinar com o que se passa entre as três figuras. O jogo de cores é ousado e, mais ainda, por desviar a percepção do sofrimento que preside a cena. E não seria essa a função da pintura para Raimundo?

Entrava o pintor em seu último ano de vida. Sua preocupação em março de 1965 era fazer o envio de obras à Bienal de São Paulo. Foram cinco telas – *Davi invade Jerusalém*, *Deus lança o mundo no espaço*, *A mulher de Ló*, *A vara de Aarão* e *A serpente de bronze* –, todas aceitas pelo júri de seleção, integrado por Mário Pedrosa e por Mário Schenberg. Em abril, Raimundo foi agraciado com menção honrosa no concurso comemo-



Sacrifício de Abraão, 1964



Rei Davi entrando em Jerusalém, 1962

rativo do IV Centenário da Fundação do Rio de Janeiro, pela obra *São Sebastião e o Criador* [p. 37], a mesma que, em 1966, faria parte de uma coletiva de pintores brasileiros enviada ao Museu de Arte Oriental de Moscou.²⁰ Sua pintura ganhava visibilidade no exterior, sobressaindo em coletivas apresentadas em Paris, no Museu de Arte Moderna e na Galeria Jacques Massol, e em Caracas, na Venezuela.

O caso mais estranho é talvez o do jovem Raimundo de Oliveira, que prova que não é somente para os homens de antigamente que o recurso ao passado é fecundo. Ele se inspira nas lendas religiosas e inventa uma espécie de Bíblia historiada em miniaturas dignas dos manuscritos etíopes e dos bordados coptas e, entretanto, de uma absoluta modernidade.²¹

Apesar da carreira em ascensão, lá pelo meio do ano, Raimundo só falava em voltar para a Bahia. O jornalista Quirino da Silva fez uma enquete entre os amigos. Sara Campos, diretora da Galeria Astreia, não acreditava que ele se afastasse de São Paulo; Benedito Peretto dizia: “Ele vai, mas volta”. Foi quando a historiadora Aracy Amaral, em nota publicada em 21 junho de 1965, anunciou:

Sábado, Raimundo de Oliveira embarcou de volta à Bahia. Depois de mais de dez anos de viver em São Paulo, Raimundo parece ter se rendido à evidência: vida melhor, só mesmo na Bahia. [...] Aqui conseguiu, a duras penas, prestígio, nome, grande número de vendas. E apesar de ser o artista que mais vende, talvez, em São Paulo, é sem fortuna que regressa à Bahia. Simplesmente. [...] São Paulo, terra boa para vencer, terra áspera para se viver.²²

O pintor não demorou muito em sua terra. Logo partiria rumo ao Sul. Em outubro, estaria expondo na Bienal e, em dezembro, na Bonino. Na 8ª Bienal – primeira edição depois de instaurado o regime militar no país – a Fundação começava a sofrer pressão política do poder público. Na cerimônia de premiação, os artistas Maria Bonomi e Sérgio Camargo entregaram ao então presidente General Castelo Branco uma moção em favor da revogação das prisões preventivas dos professores Fernando Henrique Cardoso, Mário Schenberg, Florestan Fernandes e João Cruz Costa. Era a resistência à censura ideológica que se iniciava, à medida que o governo endurecia.



20. Dessa coletiva participaram os pintores Heitor dos Prazeres, Grauben do Monte Lima, Tereza D'Amico, Francisco Silva, Niobe Xandó e Raimundo de Oliveira, cujos trabalhos foram muito citados pela imprensa russa.

21. LASSAIGNE, Jacques. Catálogo da exposição *Huit peintres naïfs brésiliens*. Galerie Jacques Massol: Paris, 1965.

22. AMARAL, Aracy. “Raimundo volta à Bahia”. *A Gazeta*, São Paulo, 21 jun. 1965.

A vara de Aarão, 1965



Ester e o rei, 1965

No campo das artes visuais, havia certa exaustão da crítica, depois da acelerada sucessão de “ismos” trazidos pelas Bienais. “Nada mais fatigante para quem escreve sobre Arte do que ter de se enquadrar rigorosamente nas vanguardas, mais aparentes do que substanciais [...] furiosamente ortodoxas e arrogantes”,²³ desabafava Jayme Maurício. Comentários sobre o atrelamento da arte que se fazia no Brasil aos movimentos internacionais serviam para justificar sua admiração pela obra de Raimundo, cuja individual na Galeria Bonino estava prestes a se encerrar. Ao visitar a exposição, escreveu: “É quase com alívio e festa que encontramos a lírica e deliciosamente arbitraria pintura de Raimundo de Oliveira cujo *appeal* há de ser mais para os místicos, os poetas, os literatos e puros.”²⁴

DECORATIVISMO O decorativismo foi a tônica dessa derradeira mostra. As lembranças de sua infância na então provinciana Feira de Santana, no Recôncavo Baiano, nunca deixaram de inspirar Raimundo. Criado por uma mãe devota e dedicada à ornamentação dos altares, das festas e das procissões promovidas pela Igreja Católica, ele nunca esqueceu das palmas recortadas em metal, das guirlandas e das flores de papel crepom, das bandeirolas das quermesses, das asas de penas dos anjinhos, dos arcos de folhagens, de toda uma parafernália de adornos que trazia encanto àquelas manifestações de fé popular. Nessa fase final, muitas vezes a pintura de Raimundo é sobrecarregada por detalhes decorativos. Entretanto, nem sempre esse decorativismo é gratuito.

Na obra *Ester e o rei* [pp. 150-151], o decorativo justifica-se, porque a história de Ester é uma narrativa de sedução, na qual vestir um belo e rico traje é parte importante da estratégia montada para conquistar o rei. Na Bíblia, ela aparece como heroína do povo de Israel. Jovem judia, escolhida entre as virgens de todo o império persa para fazer parte do harém real, Ester viria a se tornar rainha e conseguiria livrar seu povo da condenação ordenada por um édito emitido contra os judeus.

O quadro mostra Ester na presença do soberano: ela, ricamente vestida, tem os olhos baixos em atitude de modéstia e de recato, enquanto o rei, seduzido por sua beleza, convida-a a se sentar no trono e assumir

23. MAURÍCIO, Jayme. “Raimundo: a Bíblia em termos de alegria e Bahia”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 dez. 1965.

24. *Ibidem*.

25. CASTRO, Willys de. *Volpi pinta volpis*. Catálogo da exposição de Alfredo Volpi. São Paulo, Galeria São Luís, 1960.

26. CAMARGO, Ralph. Convite da exposição *Bíblia em gíbi*. Rio de Janeiro: Ralph Camargo Consultoria de Arte, 1983.

seu lugar de rainha. A figura de Ester, por sua estatura e posição central, domina a composição. Diante dela, o rei Assuero (possivelmente, Xerxes), senhor de um império, aparece pequeno e gentil, assim como o serviçal que lhe oferece a coroa. O ambiente ornamentado com mosaicos em tons de azul sugere a suntuosidade do pátio interno do palácio, ocupado lateralmente por cortesãos envolvidos em intrigas. Vale notar que as formas geometrizadas e o contraponto entre cores quentes e frias estende-se por toda a tela, à maneira dos sofisticados tecidos estampados criados pelo italiano Emilio Pucci, estilista de moda de grande projeção nos anos de 1960.

Obra-síntese de todo um percurso artístico pós-expressionista, *Ester e o rei* ilustra o uso da planimetria, da frontalidade, da redução formal e de um cromatismo exuberante, livre de convenções naturalistas ou simbólicas, recursos que caracterizam a melhor pintura de Raimundo.

Tomando a frase de Willys de Castro – “Volpi pinta volpis”²⁵ – como emblemática do que seja a criação de uma linguagem original, ousou dizer que Raimundo pinta raimundos. Sua pintura toca o imaginário brasileiro, cuja matriz foi impregnada de religiosidade desde os tempos coloniais, quando o universo judaico-cristão mesclou-se às crenças indígenas e africanas. Todo esse imaginário, absorvido e temperado por uma vivência pessoal, traduziu-se em uma imagética peculiar, em quadros que encontram ampla aceitação, tanto no meio culto como no popular.

Fora do Brasil, as obras de Raimundo de Oliveira também foram bem recebidas, certamente devido ao exotismo e à irreverência com que o pintor baiano tratava de temas consagrados pelos grandes mestres da arte ocidental, infundindo vitalidade ao esclerosado mundo da iconografia cristã. “Sua Bíblia é gíbi vital, almanaque lúdico, mística história”, escreveu Ralph Camargo ao apresentar uma individual do artista no Rio de Janeiro, quase vinte anos após a sua morte. Assertivo, concluiu: “É o Walt Disney brasileiro”.²⁶ De fato, sua linguagem se afina com a das histórias em quadrinhos e dos desenhos animados, suas figuras estilizadas em cores brilhantes podem ser vistas como ícones da cultura *pop*. Seus anjos bem poderiam ser *emojis*, entes que na comunicação digital agem e falam por nós.



Xilogravura do álbum
Pequena Bíblia de Raimundo de Oliveira, 1966

Aproximava-se o final do ano de 1965 e a individual na Galeria Bonino estava prestes a terminar. Para Raimundo era tempo de partir para a Bahia. Pouco antes, o amigo Oleone Fontes, sabendo que ele estava muito deprimido, foi ter com ele.

Nós estivemos juntos um mês antes de ele morrer, em um apartamento em que ele estava morando. Ficava no Aterro do Flamengo [...] Ele chegou a dizer que queria se matar, me pediu para ficar com ele, ajudá-lo. Nós jantamos juntos e eu acabei dormindo na casa dele. Dormindo não, passando a noite, porque ele não dormiu, passou a noite inteira ouvindo a rádio Mundial, sentado na cama. Nós nos despedimos pela manhã e foi a última vez que nos vimos. Dias depois, me telefonou dizendo que ia viajar e disse também que tinha tomado vários comprimidos para dormir, ele queria mesmo se matar [...] É difícil falar sobre isso, me emociona demais...²⁷

MORTE ANUNCIADA Em 18 de janeiro de 1966, Raimundo de Oliveira foi encontrado morto em um hotel em Salvador. Tinha 36 anos e deixava uma carta aos amigos. Nela agradece a todos, nomeando-os um a um. Destina o pouco dinheiro guardado com Giovanna Bonino e Emanuel Araujo a suas tias pobres, em Feira de Santana; das joias que estavam com Stefan, o anel fica para Sara Campos e as argolas de ouro para a dra. Gertrude Klein. Despedida emocionada, de frases mal encaixadas, porém significativas.

27. FONTES, Oleone. Entrevista a Neila Dourado Gonçalves Maciel em Salvador, 27 set. 2007. Op. cit., s.p.



Xilogravura do álbum
Pequena Bíblia de Raimundo de Oliveira, 1966

Ninguém é culpado do que aconteceu agora, somente eu, porque amei além dos limites [...] Tenho certeza que a minha morte não foi por causa dos meus problemas sexuais mas sim por problemas financeiros, pois é horrível todo mundo pensar que a gente é rico sem ser. Quero que nunca mais suceda o que aconteceu comigo a nenhum artista brasileiro nem de lugar nenhum.²⁸

Surpreende que alguém tão religioso, na derradeira hora, não chame por Deus ou faça alguma menção ao transcendente. Suas preocupações eram de ordem terrena: os amigos, os poucos bens, as dificuldades financeiras. A fama não lhe trouxe felicidade. Como outros artistas, não resistiu à avidez dos compradores e galeristas, às pressões do mercado, à falta de remuneração adequada. Chegava à maturidade com grandes possibilidades de desenvolver seu trabalho. Começava a ser conhecido no exterior. Chamava atenção por ser um ponto fora da curva, um *outsider* no competitivo mundo da arte internacional. E Raimundo tinha consciência de seu potencial e de sua fragilidade psíquica. Por isso escreveu: “Foi uma pena que eu não conseguisse aguentar.”²⁹

Ficou sua obra, ainda hoje carente de uma retrospectiva de porte, capaz de trazê-la à apreciação contemporânea e fazer jus ao apego que tantos colecionadores lhe tem. Há indícios de que o pintor buscava expandir sua temática, deixando de pintar, exclusivamente, episódios da Bíblia para se aventurar na representação de fatos da história nacional.

28. Carta de Raimundo de Oliveira encontrada em Salvador, 18 jan. 1966. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Op. cit. pp. 165-166.
29. *Ibidem*. p. 164.

Outra abertura possível seria a pintura de murais e o desenho de vitrais. Vale lembrar que ainda no ano de sua morte saiu um belíssimo álbum com dez xilogravuras a cores de sua autoria. Julio Pacello, amigo e editor experiente, conta que a ideia nasceu quando juntos, ele e Raimundo, saíram para distribuir convites para sua exposição na Astreia (1964), uma gentileza da qual o pintor não abria mão. Depois, foram muitos meses de estreita colaboração, desde a seleção das cenas mais representativas até a escolha das cores. *A Pequena Bíblia* [pp. 154-155], lançada no Rio de Janeiro pela Petite Galerie, contou com prefácio de Jorge Amado. Vindo a São Paulo, o escritor encontrou-se com Sara Campos na Galeria Astreia – a conversa foi sobre Raimundo, falecido havia 15 dias. Entre tantas lembranças, ela lhe disse: “Era uma criança órfã, nem todo amor do mundo podia saciar sua fome e sua sede de afeição.”³⁰ Sua insanável carência afetiva fez da amizade seu maior valor. Na vida, como na arte, foi um anjo com asas vermelhas, amoroso e transgressor.

Ascensão de Cristo, 1961



30. AMADO, Jorge. “Carta a Raimundo”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Op. cit. p. 160.

OBRAS
EM DESTAQUE





Milagre do Maná, 1961
p. 159
Raimundo de Oliveira no Largo do
Arouche, São Paulo (SP), 1965.



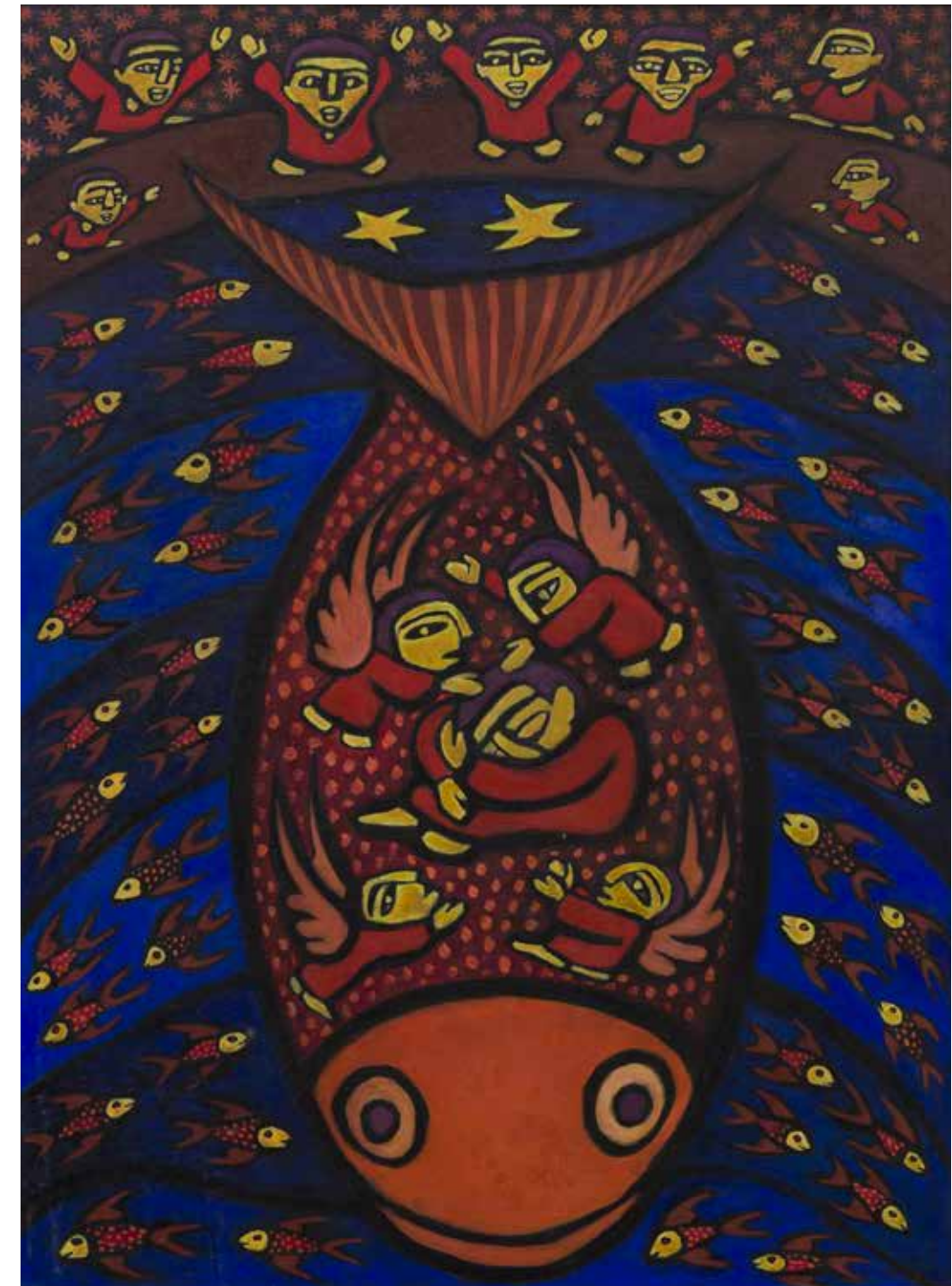
Pesca milagrosa, 1961



Pesca milagrosa, 1962



Abertura do Mar Vermelho por Moisés e sua travessia, 1963



Jonas e a baleia, 1963



Paraiso, 1963



Pecado original, 1963



Última Ceia, 1962



Última Ceia, 1962



O festim de Baltazar, 1962



O milagre da multiplicação dos peixes e pães, 1963



Milagre da multiplicação dos peixes, 1963



Jonas e a baleia, 1963



A justiça de Salomão, 1962



Jonas e a baleia, 1963



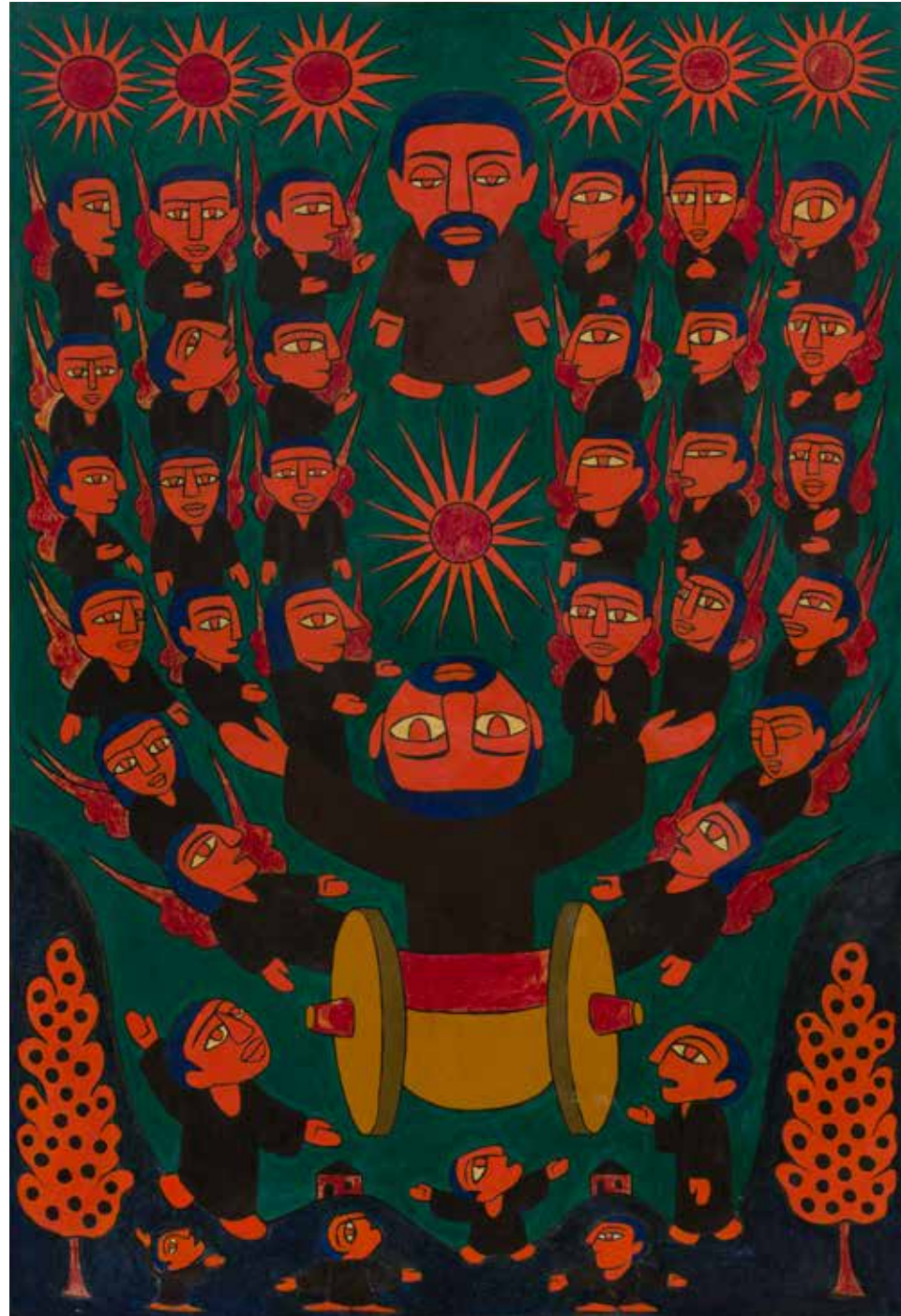
Rei Davi invade Jerusalém, 1963



Volta dos emissários de Canaã, 1963



Os irmãos macabeus negam-se a adorar a grande
estátua de Nabucodonosor, 1963



O profeta Elias, 1963



Jesus e a samaritana, 1963



José e seus doze irmãos, 1963



Cena bíblica, 1962



Neemias reconstrói as muralhas de Jerusalém, 1962



Taça de Daniel e os sete anos de fartura, 1964



Arca de Noé, 1964



Barac sobe o Monte Thabor, 1965



Deus mostra o caminho de fogo a Moisés, 1964



Trombetas de Jericó, 1964



Pedro (Simão) pescador de homens, 1965



A criação de Adão, 1964



Colhendo trigo em véspera de Shabat, 1964



Os judeus entram em Canaã, 1964



Profeta Elias, 1965



A volta do filho pródigo, 1964





pp. 210 e 211
Raimundo de Oliveira em seu apartamento,
São Paulo (SP), 1965.

Negação de Pedro, 1965



Negação de Pedro, 1965



Cristo na coluna, 1965



Cristo caminhando sobre as ondas, 1965



O milagre do Maná, 1965



Adão e Eva no Paraíso, 1965



Adão e Eva expulsos do Paraíso, 1965



A matança dos primogênitos, 1965



Apocalipse – Visão do trono de Deus, 1965



Sagrada família, 1965



Cena bíblica, 1965



Mesa do Senhor, 1965



Fuga para o Egito, 1965



O Messias, 1965



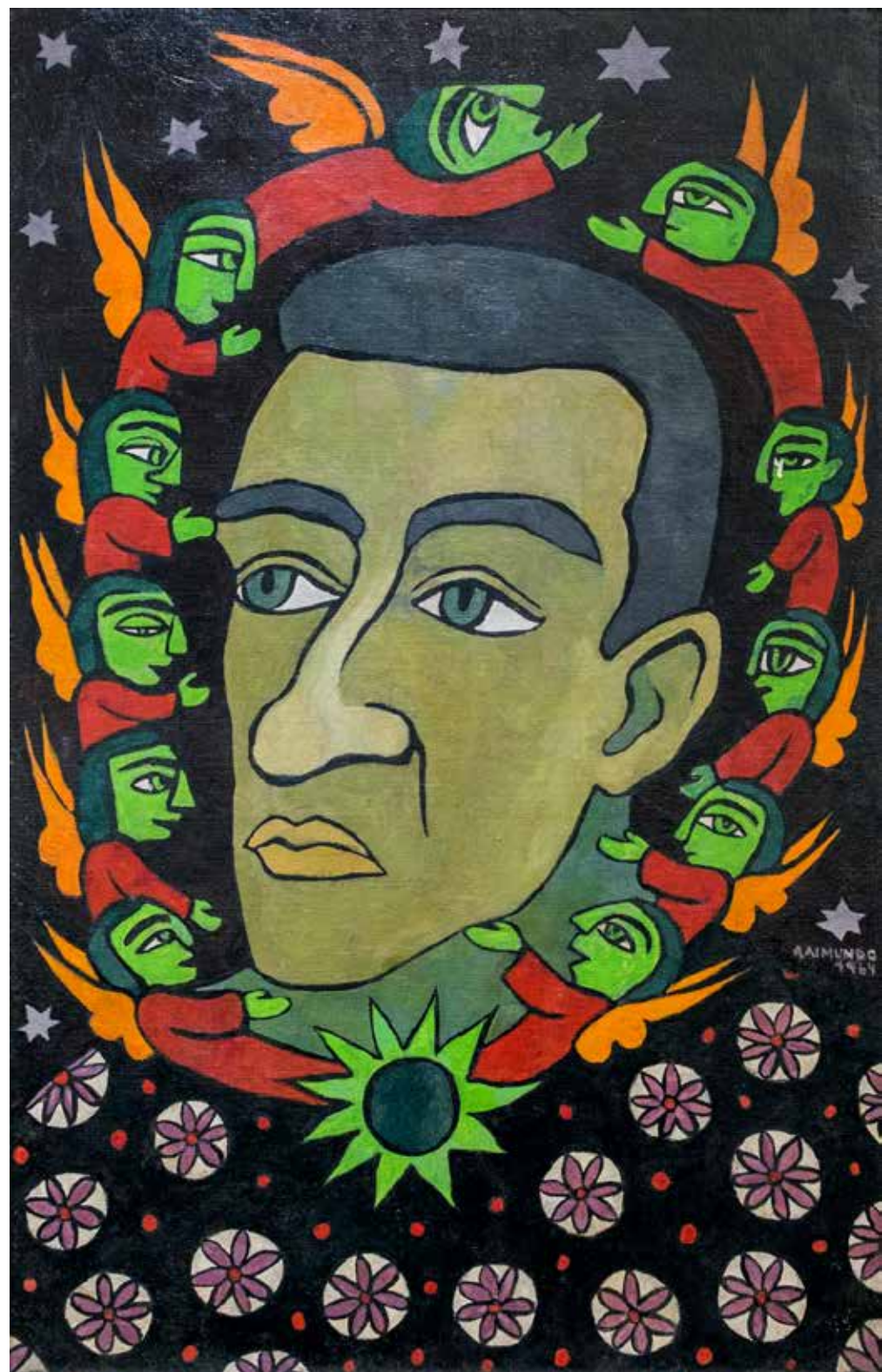
A Lei das Tábuas, 1965



Sob a proteção dos anjos, 1965

NOTAS
BIOGRÁFICAS





Raimundo de Oliveira, *Autorretrato*, 1964.
Museu Regional de Arte de Feira de
Santana – MRA/CUCA.

p. 237
Raimundo de Oliveira,
Galeria Bonino, Rio de
Janeiro (RJ), 1966.

RAIMUNDO DE OLIVEIRA nasce em Feira de Santana, estado da Bahia, em 24 de abril de 1930, filho do comerciante Arsênio Oliveira e de Leolinda Falcão Oliveira (dona Santa). Cursa a escola primária da professora Margarida Brito em sua cidade e forma-se no Ginásio Santanópolis. Em 1947, muda-se para Salvador, onde ingressa na Escola de Belas Artes. Conhece os artistas Mario Cravo Júnior e Jenner Augusto, que lhe dão acesso ao meio artístico da cidade. Abandona temporariamente a Escola de Belas Artes e passa a colaborar na revista *Cadernos da Bahia*, iniciativa de um grupo de artistas independentes. Em 1951, realiza sua primeira exposição no *hall* da Prefeitura Municipal de Feira de Santana. A partir daí, sua carreira deslança. Participa de inúmeros salões de arte e é convidado a expor em galerias de prestígio, tais como a Bonino, no Rio de Janeiro, e a Astreia, em São Paulo. Tem obras expostas nas edições de 1963 e 1965 da Bienal Internacional de São Paulo. Nesse período, reside ora em São Paulo, ora no Rio. Retorna à Bahia em 1965. Em 18 de janeiro de 1966 suicida-se num quarto de hotel em Salvador. Nesse mesmo ano, é lançado o álbum *Pequena Bíblia de Raimundo de Oliveira. Xilogravuras*. Em 1982, é publicado o livro *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, um retrospecto de sua vida e obra. Em 1997, a Prefeitura de Feira de Santana institui o Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira.



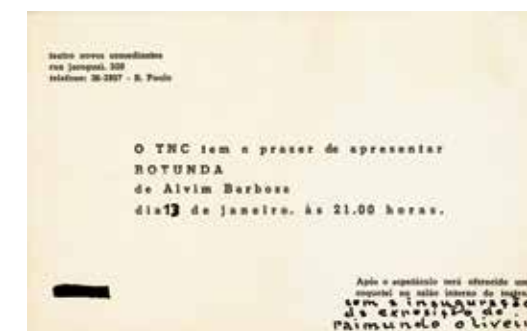
Plástica Galería de Arte, Buenos Aires (Argentina), 1957



Galeria Ambiente, São Paulo (SP), 1959



Clube de Arte de Santos/Comissão Municipal de Cultura, Santos (SP), 1959



Inauguração do Teatro Novos Comediantes, futuro Teatro Oficina, São Paulo (SP), 1960

Cronologia

Exposições individuais

1951

- Prefeitura Municipal de Feira de Santana (BA).

1953

- Galeria Oxumaré, Salvador (BA). Expõe 32 trabalhos, entre desenhos e pinturas.
- Prefeitura Municipal de Feira de Santana. Apresenta 75 obras no *hall* da sede da prefeitura.
- Inauguração do retrato de Maria Quitéria, encomendado ao artista pela Câmara Municipal de Feira de Santana.

1956

- Belvedere da Sé, Salvador. Catálogo com apresentação de Wilson Rocha. Mostra 80 trabalhos, entre desenhos e pinturas de temas religiosos, sob o título *O drama do Calvário*.

1957

- Plástica Galería de Arte, Buenos Aires (Argentina).

1958

- Galeria Oxumaré, Salvador.

1959

- Clube de Arte de Santos/Comissão Municipal de Cultura, Santos (SP). Catálogo com texto crítico de Geraldo Ferraz. São apresentadas 22 pinturas inspiradas na Via Sacra, no *hall* do edifício Indaiá, em Santos.

- Galeria Ambiente, São Paulo (SP). Expõe 22 pinturas inspiradas na Via Sacra. Catálogo com apresentação de Theon Spanudis.

1960

- Inauguração do Teatro Novos Comediantes, futuro Teatro Oficina, São Paulo. Desenhos expostos no saguão do teatro.

1961

- Galeria Aremar, Campinas (SP). Catálogo com apresentação de Benedito I. Peretto. Mostra 6 pinturas.
- Galeria Astreia, São Paulo. Catálogo com apresentação de José Geraldo Vieira. Expõe 30 trabalhos.

1962

- Galeria Astreia, São Paulo.

1963

- Galeria Bonino, Rio de Janeiro (RJ). Catálogo com apresentação de Odorico Tavares. Expõe 68 pinturas.

1964

- Galeria Bonino, Buenos Aires.
- Galeria Astreia, São Paulo. Catálogo com apresentação de Theon Spanudis.
- Galeria Convivium, Salvador. Exposição organizada por Juarez Paraíso.

1965

- Galeria Bonino, Rio de Janeiro. Pinturas.

Exposições individuais póstumas

1966

- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Petite Galerie, Rio de Janeiro. Lançamento do álbum *Pequena Bíblia de Raimundo de Oliveira. Xilogravuras*. Prefácio de Jorge Amado.
- Galeria Bonino, Rio de Janeiro. Lançamento de álbum com 5 serigrafias, executado por Mario de la Parra. Prefácio de Jorge Amado.

1967

- Galeria Varanda, Rio de Janeiro. Estudos e desenhos profanos inéditos.

1969

- Barcinski Gabinete de Arte Botafogo, Rio de Janeiro. Catálogo com apresentação de José Geraldo Vieira. Expõe 10 desenhos representando estações da Via-Crucis.

1971

- Praça Benedito Calixto, São Paulo. Os casais Tutu e Draja Mihajlovic e Zilda e Luís Ernesto Kawall convidam para exposição de obras do artista.

1976

- Portal Galeria de Arte, São Paulo. Catálogo com apresentação de Geraldo Ferraz. Mostra 35 obras entre desenhos e óleos de diversos períodos.

1979

- Galeria de Arte Ipanema, São Paulo. Catálogo com apresentação de Geraldo Ferraz. Inclui 30 trabalhos.

1982

- Instituto Mauá, Salvador. Inauguração da Galeria Raimundo de Oliveira.
- Ralph Camargo – Consultoria de Arte, Rio de Janeiro. Apresentação de Ralph Camargo. Exposição *Bíblia em gibi*, com obras de vários períodos e lançamento do livro *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*.

1986

- Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

1989

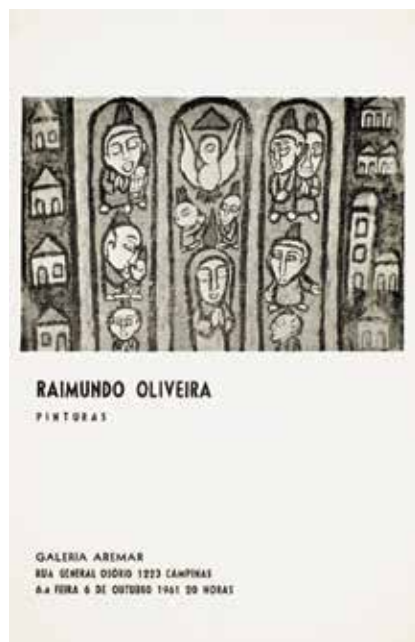
- Ada Galeria de Arte, Salvador. Mostra inaugural da galeria de Adailda e do publicitário Fernando Carvalho.

1992

- Galeria Bonino, Rio de Janeiro. *Homenagem a Giovanna Bonino: Pinturas de Raimundo de Oliveira*.

1993

- Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.



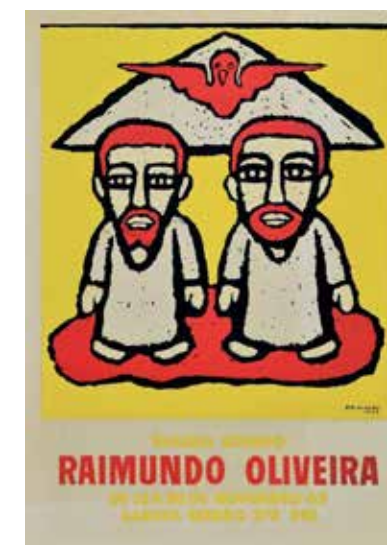
Galeria Aremar, Campinas (SP), 1961



Galeria Astreia, São Paulo (SP), 1962



Galeria Bonino, Rio de Janeiro (RJ), 1963



Galeria Bonino, Rio de Janeiro (RJ), 1963

Exposições coletivas

1951

- 1º Salão Universitário Baiano de Belas Artes, Salvador.
- 3º Salão Baiano de Belas Artes, Salvador.

1952

- 1ª Exposição de Arte Moderna de Feira de Santana, realizada no saguão do Banco Econômico da Bahia. Coletiva promovida pelo artista, juntamente com o professor Dival Pitombo. Integrantes da mostra: Pancetti, Poty, Aldemir Martins, Darel, Aldo Bonadei, Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Carlos Scliar, Lívio Abramo, Clóvis Graciano, Inimá de Paula, Jenner Augusto, Mario Cravo, Calasans Neto, Carybé. Raimundo participa com 1 desenho e 1 pintura.
- 1º Salão Nacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 2º Salão Universitário Baiano de Belas Artes, Salvador.

1953

- Galeria Oxumaré, Salvador. Obras de Poty, Carlos Bastos e Raimundo de Oliveira.

1954

- 4º Salão Baiano de Belas Artes, no Hotel da Bahia, Salvador.

1955

- 5º Salão Baiano de Belas Artes, na Galeria Belvedere da Sé, Salvador. Menção honrosa na categoria Desenho.

1956

- 5º Salão Nacional de Arte Moderna, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Participa com dois trabalhos: *Pietà* e *Cristo na cruz*.
- 6º Salão Baiano de Belas Artes, na Galeria Oxumaré, Salvador. Menção honrosa em Pintura.
- *Artistas modernos da Bahia*, na Galeria Oxumaré, Salvador.
- *Exposição de pintura moderna*, promovida pela Legião Feminina de Educação e Combate à Tuberculose, no saguão do Palácio Rio Branco, Salvador.
- Coletiva na Galeria Phililândia, Salvador.

1957

- 6º Salão Nacional de Arte Moderna, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- 3º Congresso de Folclore, na Galeria Oxumaré, Salvador.
- *Artistas da Bahia*, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mostra realizada em colaboração com a revista *Habitat*. Catálogo com apresentação de José Valladares. Participa com 5 desenhos e 5 pinturas.

1958

- Coletiva no Belvedere da Sé, Salvador.
- Galeria de Arte das Folhas, São Paulo. Coletiva com os artistas Fernando Odriozola, Yolanda Mohalyi, José Antonio da Silva, Lisa Ficker Hoffman, Moussia Pinto Alves, Raimundo de Oliveira, concorrentes ao Prêmio Leirner de Arte Con-

temporânea. Catálogo com apresentação de Raimundo por Wolfgang Pfeiffer. Participação com 10 desenhos.

1959

- 5ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Apresentação de 8 desenhos da série "Via-Crúcis".

1960

- 9º Salão Paulista de Arte Moderna, Galeria Prestes Maia, São Paulo. Medalha de bronze.

1961

- *Arte sacra contemporânea*, na sede do Movimento Graal, São Paulo. Participação com 10 pinturas.
- 10º Salão Paulista de Arte Moderna, Galeria Prestes Maia, São Paulo. Prêmio aquisição.
- Coletiva promovida pelo Círculo dos Amigos da Arte, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS). Apresentação de 2 trabalhos.

1962

- 11º Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo. Medalha de prata.
- Clube dos Artistas Amigos da Arte Moderna (Clubinho), São Paulo.
- Casa do Artista Plástico, São Paulo. Exposição de acervo.
- Galeria Sobradinho, Rio de Janeiro.

1963

- Galeria Seta, São Paulo. Inauguração da galeria.

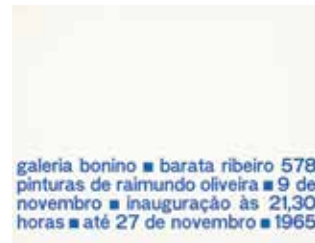
- 12º Salão Paulista de Arte Moderna, Galeria Prestes Maia, São Paulo.
- 7ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo. Apresentação de 4 pinturas datadas de 1963: *A Torre de Babel*, *A multiplicação dos pães e peixes*, *Oração no Jardim das Oliveiras* e *Entrada de Cristo em Jerusalém*.

1964

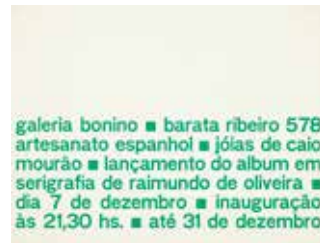
- 13º Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo.

1965

- *Salon Comparaisons*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (França).
- *Huit peintres naïfs brésiliens*, Galerie Jacques Massol, Paris.
- *Homenagem à cidade do Rio de Janeiro por seu IV Centenário*, Galeria Vila Rica, Rio de Janeiro. Menção honrosa.
- Coletiva promovida pelo Círculo dos Amigos da Arte, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Apresenta 2 obras.
- *Evaluación de la Pintura Latino-americana*, Caracas (Venezuela).
- 8ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo. Apresentação de 5 pinturas: *Davi invade Jerusalém*, *Deus lança o mundo no espaço*, *A vara de Aarão*, *A mulher de Ló* e *A serpente de bronze*.
- *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, NY (EUA). Curadoria Thomas M. Messer.
- *Pintura e escultura de artistas brasileiros contemporâneos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Portugal).



galeria bonino ■ barata ribeiro 578 pinturas de raimundo oliveira ■ 9 de novembro ■ inauguração às 21,30 horas ■ até 27 de novembro ■ 1965



galeria bonino ■ barata ribeiro 578 artesanato espanhol ■ jóias de caio mourão ■ lançamento do álbum em serigrafia de raimundo de oliveira ■ dia 7 de dezembro ■ inauguração às 21,30 hs. ■ até 31 de dezembro



The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (EUA), 1966



Barcinski Gabinete de Arte Botafogo, Rio de Janeiro (RJ), 1969



Praça Benedito Calixto, São Paulo (SP). Os casais Tutu e Draja Mihajlovic e Zilda e Luis Ernesto Kawall convidam para exposição de obras do artista, 1971

Exposições coletivas póstumas

1966

- *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s* (exposição itinerante), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (EUA).
- *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s* (exposição itinerante), Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign-Urbana, Illinois (EUA).
- *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s* (exposição itinerante), De Cordova Museum, Lincoln, Massachusetts (EUA).
- *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s* (exposição itinerante), The National Gallery of Canada, Ottawa (Canadá).
- 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador, conhecida como “Bienal da Bahia”. Sala especial.
- *Artistas brasileiros contemporâneos*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
- 2e Salon International de Galeries pilotes Lausanne (Suíça). Coletiva *Artistes et découvreurs de notre temps*. Obra reproduzida no jornal *Tribune de Lausanne*.
- *Brazilian Artists*, Amel Gallery, Nova York.
- *Artistas brasileiros contemporâneos*, Montevidéo (Uruguai).
- *Artistas da Bahia*, Instituto de Cultura Hispânica, Madri (Espanha).

- *Pintores primitivos brasileiros*, Museu de Arte Oriental, Moscou (URSS). Obras de Teresa D’Amico, Heitor dos Prazeres, Niobe Xandó, entre outros.
- 15º Salão Paulista de Arte Moderna, Galeria Prestes Maia, São Paulo. Homenagem póstuma.
- 4º Resumo da Arte do JB, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1967

- *XIII Exposition Terre Latine*, Musée d’Art Moderne de Paris.
- *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s* (exposição itinerante), John and Marble Ringling Museum of Art, Sarasota, Flórida (EUA).

1977

- *Acervo do Grupo Sul América de Seguros – artistas brasileiros*, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo.
- *Colecionadores das Arcadas*, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1980

- *Coleção Sul América*, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
- *Coleção Sul América*, Metrô Cinelândia, Rio de Janeiro.
- *Coleção Sul América*, SESC – Madureira, Rio de Janeiro.
- *Coleção Sul América*, SESC – Ramos, Rio de Janeiro.

- *Coleção Sul América*, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.
- *Coleção Sul América*, Faculdade Moacyr Bastos, Rio de Janeiro.
- *Coleção Sul América*, Faculdade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.

1982

- *A arte brasileira na Coleção Odorico Tavares*, Museu Carlos Costa Pinto, Salvador.
- Inauguração da Galeria Raimundo de Oliveira, Instituto Mauá, Salvador.

1984

- *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo.
- *Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato na arte brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1988

- *Pintura ingênua brasileira*, Espaço Quadros e Objetos de Arte, São Paulo.

1990

- *Figuratvismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira*, Itaualeria, São Paulo.

1992

- *Décima primeira arte*, Fundação Romulo Maiorana, Belém (PA).

1993

- *Xilogravura: do cordel à galeria*, Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), João Pessoa (PB).

1994

- *Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos do Unibanco*, Casa da Cultura, Poços de Caldas (MG).
- *Xilogravura: do cordel à galeria*, Metrô de São Paulo.

1995

- *Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos do Unibanco*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1996

- 15º Salão de Arte do Pará, Museu de Arte de Belém.
- *Ex Libris/Home Page*, Paço das Artes, São Paulo.

1997

- Acervo da Caixa, Conjunto Cultural da Caixa, Porto Alegre.

1998

- Acervo da Caixa, Conjunto Cultural da Caixa, Curitiba (PR).
- Acervo da Caixa, Conjunto Cultural da Caixa, São Paulo.
- Acervo da Caixa, Conjunto Cultural da Caixa, Rio de Janeiro.
- *Os colecionadores Guita e José Mindlin: matrizes e gravuras*, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo.

1999

- *100 artistas plásticos da Bahia*, Museu de Arte Sacra, Salvador.



Galeria de Arte Ipanema, São Paulo (SP), 1979



Ralph Camargo – Consultoria de Arte, Rio de Janeiro (RJ), 1982



Galeria Bonino, Rio de Janeiro (RJ), 1992

- 60 anos de arte brasileira, Espaço Cultural da Caixa Econômica Federal, Salvador.

2000

- *Investigações. A gravura brasileira*, Itaú Cultural, São Paulo.
- *Os anjos estão de volta*, Pinacoteca do Estado, São Paulo.

2001

- *Investigações. A gravura brasileira*, Itaú Galeria, Brasília (DF).
- *Investigações. A gravura brasileira*, Galeria Itaú Cultural, Penápolis (SP).
- *Coleção Aldo Franco*, Pinacoteca do Estado, São Paulo.
- *Lugares na arte naïf: coleção MAC USP*, São Paulo.

2002

- *Arte brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro.
- *Santa ingenuidade*, Fundação Instituto de Ensino para Osasco (UNIFIEO), Osasco (SP).

2006

- *O olhar do colecionador: Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky*, Fundação José e Paulina Nemirovsky/Pinacoteca Estação, São Paulo.

2010

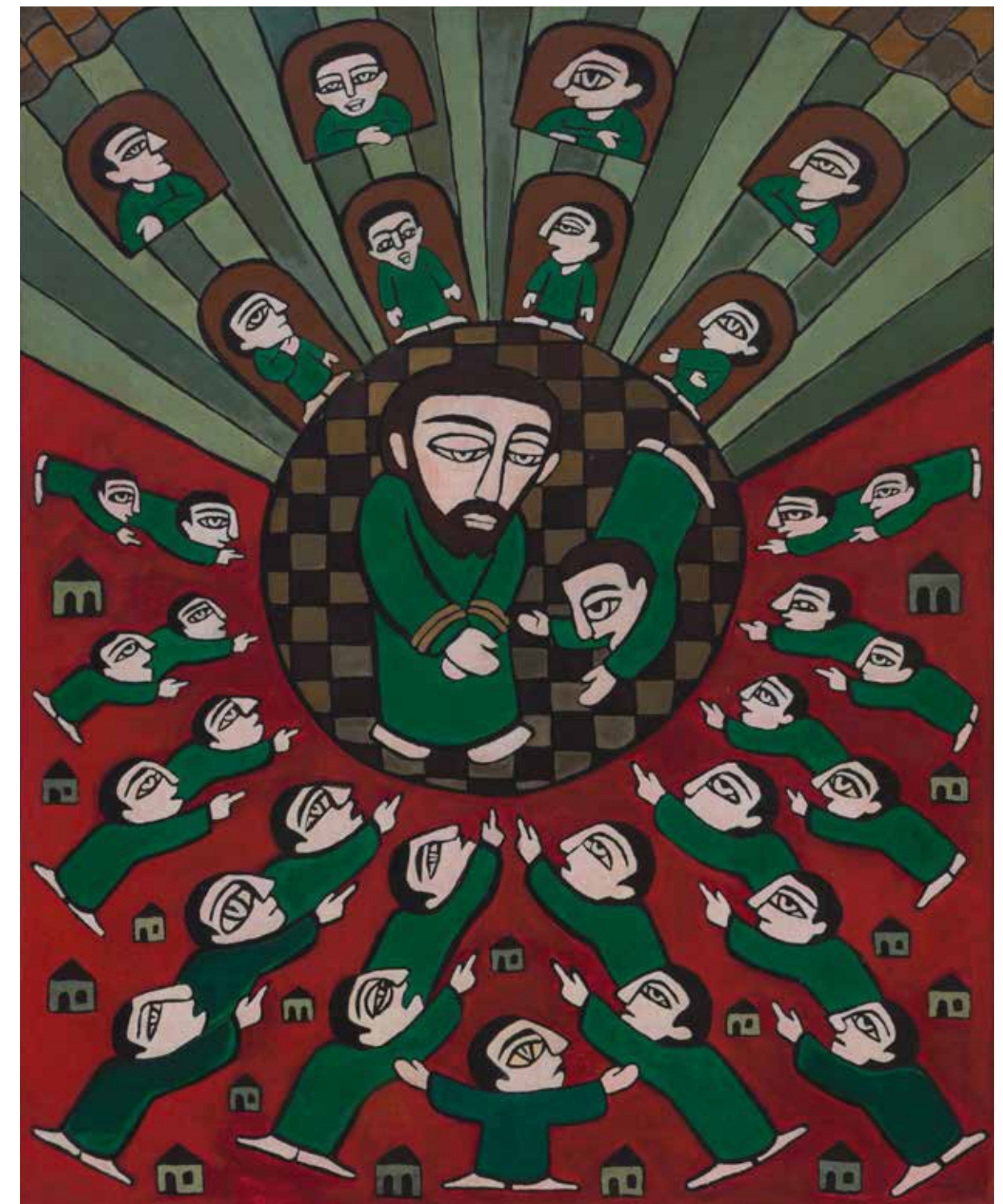
- *Arte sacra na Coleção Nemirovsky*, Fundação José e Paulina Nemirovsky/Pinacoteca Estação, São Paulo.

2014

- *Variações e afinidades: obras do acervo do MUnA*, Museu Universitário de Arte da Universidade de Uberlândia (MG).

2022

- *Raio que o parta*, SESC 24 de Maio, São Paulo.

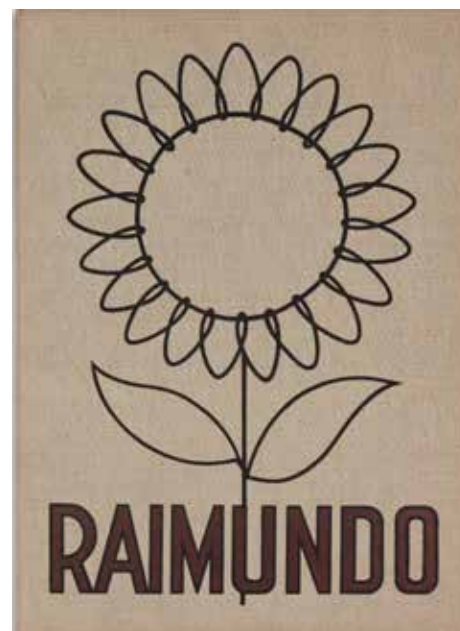


Ecce Homo, 1964



PUBLICAÇÕES

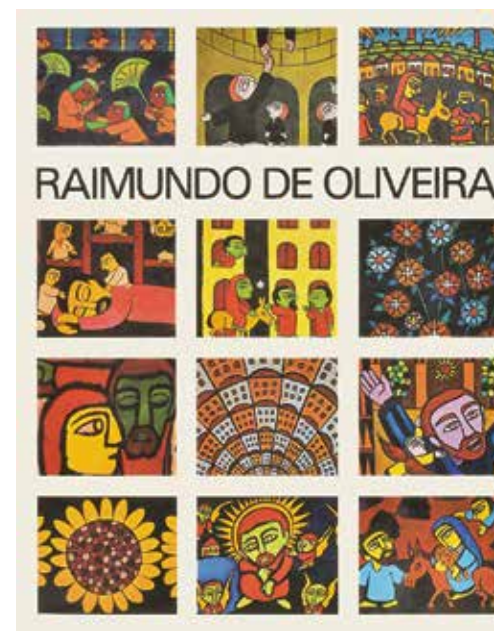
A Torre de Babel, 1964



Raimundo de Oliveira. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1966. (5 serigrafias.)



Pequena Bíblia de Raimundo de Oliveira. Xilogravuras. São Paulo: Edit. Lia Cesar, 1966. (10 xilogravuras.)



A Via Crucis de Raimundo de Oliveira. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.



Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Colorama Propaganda, Fototécnica e Artes Gráficas, 2 vol., s.d.

Álbuns

Raimundo de Oliveira. Jorge Amado (pref.). Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1966. (5 serigrafias.)

Pequena Bíblia de Raimundo de Oliveira. Xilogravuras. Júlio A. Pacello (apres.), Jorge Amado (pref.), Eduardo Portella (texto). São Paulo: Edit. Lia Cesar, 1966. (10 xilogravuras.)

Expoentes da pintura brasileira. Antonio Bento (apres.). Rio de Janeiro: Editora Clube de Arte, 1973. (31 reproduções de obras de vários artistas, sendo 1 obra de Raimundo.)

Arte brasileira contemporânea. Walmir Ayala (apres.) Rio de Janeiro: Colorama Propaganda, Fototécnica e Artes Gráficas, 2 vol., s.d. (8 reproduções de obras de vários artistas em cada álbum, sendo 1 obra de Raimundo.)

Dissertações de mestrado

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. *O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Salvador: Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2009.

SIMÕES, Kleber José Fonseca. *Os homens da Princesa do Sertão: Modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1938)*. Dissertação (mestrado em História). Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 2007.

Monografias

MORAES, Marcus. *O (con)sagrado mundo de Raimundo de Oliveira*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2004.

PINHO, Maristela. *Religiosidade no sertão da Bahia*. A fé de Canudos na arte de Juraci Dórea e Raimundo de Oliveira. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006.

Livros, catálogos e periódicos

A Via Crucis de Raimundo de Oliveira. Antonio Carlos Magalhães (apres.). Antonio Celestino et al. (textos). Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

ALENCAR, Hélder. “Espaço vago”. Feira de Santana: Edição particular, 1969.

ALENCAR, Leonardo. “Mundinho”. *Jornal da Feira de Santana*, s.d.

AMADO, James. “Raimundo, realidade e mito”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 31.

AMADO, Jorge. “Carta a Raimundo”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 160.

_____. “O profeta Raimundo”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 35.

ANDRADE FILHO, Oswaldo de. “Raimundo de Oliveira na Galeria Ambiente”. *A Gazeta*, São Paulo, 6 maio 1959.

AQUINO, Flávio. “Cenas bíblicas”. *Manchete*, Rio de Janeiro, jan. 1975.

_____. “Raimundo de Oliveira – Dez anos depois”, *Manchete*, Rio de Janeiro, out. 1976.

_____. *Museu Manchete: edição comemorativa*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1982.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. “Glória e tragédia”. *Veja*, São Paulo, 6 out. 1976.

BENTO, Antônio. “Via sacra de Raimundo de Oliveira”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1969.

BERLINCK, Izar do Amaral. “A pintura nacional na VII Bienal”. *O Esporte*, São Paulo, 8 jan. 1964.

BERNARDES, Ernesto. “O paraíso perdido”. *Veja*, São Paulo, 2 abr. 1997.

BOAVENTURA, Edivaldo M. “Raimundo de Oliveira e as origens de sua pintura em Feira de Santana”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, pp. 9-11.

BRAGA, Rubem. “Notícias de pintores”. *Jornal da Bahia*, Salvador, 29 jan. 1966.

CAMARGO, Ralph. In: *Série bíblica*. Ralph Camargo Consultoria de Arte. Rio de Janeiro, 1983. Catálogo da exposição.

CATUNDA, Eunice. *Última Hora*, São Paulo, 24 jan. 1957.

CELESTINO, Antonio. “In memoriam de Raimundo de Oliveira (I)”. *A Tarde*, Salvador, 6 dez. 1981.

_____. “In memoriam de Raimundo de Oliveira (II)”. *A Tarde*, Salvador, 13 dez. 1981.

COUTINHO, Wilson. “A Bíblia tropical de um pintor trágico”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1983.

FERRAZ, Geraldo. “Raimundo de Oliveira”. In: *Pinturas de Raimundo de Oliveira*, Clube de Arte de Santos/Comissão Municipal de Cultura de Santos, 1959. Catálogo da exposição.

_____. “Exposição de Raimundo de Oliveira”. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 mar. 1959.

_____. “Do acidente involuntário que arrastou Raimundo”. Portal Galeria de Arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1966.

FONTES, Oleone Coelho. “Raimundo de Oliveira”. *A Tarde*, Salvador, 16 jan. 1971.

JORDÃO, Vera Pacheco. “O bíblico Raimundo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1965.

KAWALL, Luís Ernesto Machado. “O místico Raimundo de Oliveira”. *Folha de São Paulo*, 10 out. 1976.

KLINTOWITZ, Jacob. *O ofício da arte: a pintura*. São Paulo, SESC, 1987.

LASSAIGNE, Jacques. In: *8 peintres naïfs brésiliens*. Galeria Jacques Mossol. Paris, 1965. Catálogo da exposição.

LAUS, Harry. “Em busca de paz, Raimundo encontrou a morte”. *Jornal do Brasil*, 11 jan. 1966.

_____. “A sabedoria de Raimundo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1966.

LIMA, Marisa Alves de. “Raimundo de Oliveira encontrou o céu”. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, abr. 1966.

MARANCA, Paolo. “Raimundo Oliveira”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 out. 1957.

_____. “Raimundo e o descuido da forma”. *Notícias de Hoje*, São Paulo, 22 mar. 1959.

_____. “Cristo acalma a tempestade”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 nov. 1961.

_____. “A escada de Jacó”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 dez. 1961.

_____. “O isolamento de Raimundo e sua pintura brasileira”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 set. 1962.

MAURÍCIO, Jayme. “Raimundo: a Bíblia em termos de alegria e Bahia”. *Correio da Manhã*, Guanabara, 4 dez. 1965.

_____. “Aproximações”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, pp. 65-71.

MORAIS, Frederico. “Raimundo Oliveira: acima do drama, um inventor de formas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 maio 1963.

PARAÍSO, Juarez. “Raimundo de Oliveira – um grande estilista”. *Diário de Notícias*, Salvador, 6 fev. 1966.

PERETTO, Benedito I. In: *Pinturas de Raimundo Oliveira*, Galeria Aremar. Campinas, 1961. Catálogo da exposição.

PERKTOLD, Carlos. *Raimundo de Oliveira*. Portal Artes. Disponível em: https://portalartes.com.br/colunistas/carlos-perktold/raimundo-de-oliveira.html. Acesso em 21 fev. 2022.

PFEIFFER, Wolfgang. In: Galeria das Artes das “Folhas”. *Prêmio Leirner de Arte Contemporânea*. São Paulo, 1958. Catálogo de exposição coletiva.

PITOMBO, Dival. “Santo de casa não faz milagre”. *Folha do Norte*, Feira de Santana, 4 mar. 1977.

PORTELLA, Eduardo. “O (des)encontro de Raimundo”. *Tempo Brasileiro*, n. 8, Rio de Janeiro, fev. 1966, p. 104.

_____. “Principalmente Raimundo de Oliveira”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 163.

ROCHA, Carlos Eduardo da. “O pintor Raimundo de Oliveira”. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, pp. 37-39.

ROCHA, Wilson. “Quatro pequenas exposições”. *A Tarde*, Salvador, 15 out. 1953.

_____. In: *O drama do calvário*, Belvedere da Sé. Salvador, 1956. Catálogo da exposição.

_____. In: *A Via Crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, pp. 37-39.

SANCHEZ, Manuel. “Quando o homem prefere a morte”.

Enciclopédia. Rio de Janeiro: Bloch Editores, abr. 1969.

SILVA, Alberto. “Tempo de um pintor livre que Feira preparou para o mundo”. *Jornal da Bahia*, Salvador, 18 out. 1964.

SILVA, Quirino da. “Raimundo de Oliveira”. *Diário da Noite*, São Paulo, 30 abr. 1951.

_____. “Raimundo de Oliveira”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1957.

_____. “Um pintor”. *Diário da Noite*, São Paulo, 3 out. 1957.

_____. “Raimundo Oliveira”. *Diário de São Paulo*, 21 set. 1958.

_____. “Raimundo de Oliveira”. *Diário da Noite*, São Paulo, 5 mar. 1959.

_____. “Raimundo de Oliveira”. *Diário da Noite*, São Paulo, 20 ago. 1961.

_____. “Raimundo de Oliveira”. *Diário da Noite*, São Paulo, 22 nov. 1961.

_____. “Raimundo de Oliveira”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1962.

_____. “Raimundo de Oliveira”. *Diário da Noite*, São Paulo, 21 jun. 1965.

SPANUDIS, Theon. “A pintura de Raimundo de Oliveira”, 1961. Catálogo da exposição.

TAVARES, Odorico. “Os anjinhos de Feira levaram Raimundo para bem longe da sua solidão”. *Diário de Notícias*, Salvador, 23 jan. 1966.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. “Crer em Deus, hoje”. *Veja*, São Paulo, 2 abr. 1997.

VALLADARES, José. “Na Oxumaré”. *Diário de Notícias*, Salvador, 18 out. 1953.

_____. In: *Artistas da Bahia*, Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, jan. 1957. Catálogo da exposição.

VIEIRA, José Geraldo. “Exposição Artistas da Bahia”. *Habitat: Arquitetura e Arte no Brasil*, n. 38. São Paulo, jan. 1957, p. 47.

_____. “Raimundo de Oliveira na Astreia”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, 23 nov. 1961.

_____. “Morreu Raimundo de Oliveira, o pintor de temas bíblicos”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, jan. 1966.

_____. In: *Via Crucis*, Barcinski Gabinete de Arte Botafogo. Rio de Janeiro, jul./ago. 1969. Catálogo da exposição.

ZANINI, Ivo. “Raimundo, o bíblico”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1961.

_____. “Raimundo tem medo de casar, prefere pintar”. *Folha de São Paulo*, 28 jul. 1963.

Bibliografia de referência

A nossa invenção da arte. Coleção Ladi Biezus. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Ed., s.d., vol. II.

_____. *Artistas brasileiros: acervo do Grupo Sul América de Seguros*. Rio de Janeiro: Colorama, 1975.

_____. *Arte brasileira*. Rio de Janeiro: Colorama, 1985.

BARDI, Pietro Maria et al. *Arte moderna no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAVALCANTI, Carlos e AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1973-1977.

COELHO, Antonio Alves. *Contribuição ao estudo das artes brasileiras II*. Salvador: Centro de Estudos Bahianos, n. 61, 1969.

Da coleção: os caminhos da arte brasileira. São Paulo: Julio Borigicin Imóveis e Raízes Artes Gráficas, 1986.

Grandes pintores modernos do Brasil. Manchete. Suplemento. Rio de Janeiro: Bloch Editores, abr. 1969.

GULLAR, Ferreira. *Arte contemporânea brasileira*. São Paulo: Lazuli, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: A. Jakobsson, 2002.

Impressões: panorama da xilogravura brasileira. Porto Alegre: Santander Cultural, 2004.

KLINTOWITZ, Jacob. *Coleção Aldo Franco*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2000.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 2000.

LAUS, Harry. *Artes plásticas*. Ruth Laus (coord.). Rio de Janeiro: Centro Cultural Harry Laus, 1996.

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

Matrizes e gravuras da coleção Guita e José E. Mindlin. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MILLIET, Maria Alice (coord. edit.). *Coleção Nemirovsky – Nemirovsky Collection*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

MINDLIN, José. *Júlio Pacello e sua obra editorial*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1979.

MORAIS, Frederico de. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ORSI, Ricardo Vieira. *Gravura no Brasil*. Brasília: Briquet de Lemos; Casa da Memória da Arte Brasileira, 2015.

PEDROSA, Mário. *Política das artes: textos escolhidos I*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Antônio Houaiss (apres.). Mário Barata et al. (textos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

ROCHA, Wilson. “Reflexões sobre a pintura de Raimundo de Oliveira”. In: *Artes plásticas em questão*. Salvador: Omar G., 2001.

SCALDAFERI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1998.

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

Catálogos de Salões e Bienais

5º Salão Nacional de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

9º Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1960.

11º Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1962.

12º Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 1963.

7ª Bienal de São Paulo, 1963.

8ª Bienal de São Paulo, 1965.

Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras. João Marino (coord.); Roberto Muylaert (aprese.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

Filme

O profeta de Feira de Santana, 1971

Direção: Olney São Paulo

Produção: Julio Romiti Produções Cinematográficas

Documentário

Duração: 8’

Vídeo

Memorial de Feira, 2019

Realização: Prefeitura de Feira de Santana

Duração: 2’19



Formação do Dilúvio, 1962

OBRAS NA
COLEÇÃO
VICTOR ADLER



Pietà, 1953
óleo sobre tela
155 x 105 cm



BCG, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
76 x 56 cm



Diagnóstico precoce, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
71 x 53 cm



Os filhos dos outros, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
73 x 55 cm



Ascensão, 1954
aquarela e nanquim sobre papel
62 x 44,5 cm



Ceia, 1955
técnica mista sobre papel
49 x 67 cm



Esqueleto, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre papel
35 x 27 cm



Pietà, 1955
técnica mista sobre papel
35,5 x 62 cm



Cena bíblica, 1954
óleo sobre papel colado sobre madeira
40 x 50 cm



Centro de saúde, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
55 x 75 cm



Expectativa, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
47 x 65 cm



Pulmões, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
54 x 74 cm



Figura bíblica, 1954
aquarela e nanquim sobre papel colado sobre madeira
47 x 33 cm



Cristo, 1955
técnica mista sobre cartão
47 x 30 cm



Figura bíblica, 1955
óleo sobre papel colado sobre aglomerado de madeira
52,5 x 34,5 cm



Saúde e Higiene, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
55 x 75 cm



São Francisco salvando os pecadores, 1954
óleo sobre tela
70 x 50 cm



Cristo na cruz, 1955
xilogravura sobre papel
45 x 63 cm



Figuras religiosas, 1955
técnica mista sobre papel
47 x 65 cm



Sepultamento de Jesus, 1955
técnica mista sobre papel
44,5 x 63 cm



A visitadora é sua amiga, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
56 x 75 cm



Cristo no Calvário, 1955
técnica mista sobre papel
32 x 64 cm



Julgamento de Jesus, 1955
técnica mista sobre papel
43 x 61 cm



Sofrimento, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
36 x 27,5 cm



Tuberculose, 1955
Série "Saúde Pública do Estado da Bahia"
Campanha contra a Tuberculose (Vacinação BCG)
técnica mista sobre cartão
54 x 74 cm



Os três Reis Magos em visita ao Menino Jesus, 1957
aquarela e nanquim sobre papel
46 x 65,5 cm



Elias é arrebatado aos céus, 1958
óleo sobre tela
65 x 100 cm



Ressurreição, 1958
aquarela e nanquim sobre papel colado sobre tela
74 x 52,5 cm



Cena bíblica, 1956
guache e nanquim sobre aglomerado de madeira
45 x 64 cm



Procissão, 1957
óleo sobre tela
60 x 73 cm



Expulsão do Paraíso, c. 1958
xilografia sobre papel
26 x 37 cm



Cabeça de Cristo, 1959
técnica mista sobre cartão
72 x 54 cm



Cena bíblica, 1956
guache e nanquim sobre aglomerado de madeira
45 x 63,5 cm



Santa Ceia, c. 1957
xilografia sobre papel japonês
25,5 x 37 cm



Feira de Santana – Mercado, c. 1958
óleo sobre aglomerado de madeira
36 x 51 cm



Cabeça de Cristo, 1959
técnica mista sobre papel
66 x 46 cm



Anjo, 1957
óleo sobre tela
65 x 92 cm



Anjo, 1958
técnica mista sobre papel colado em aglomerado de madeira
50 x 50 cm



Fuga para o Egito, 1958
guache e nanquim sobre papel
47 x 65 cm



Domingo de Ramos, 1959
óleo sobre papel colado em aglomerado de madeira
45 x 65 cm



Cena bíblica, 1957
aquarela e nanquim sobre papel
43 x 62 cm



As trombetas de Jericó, c. 1958
óleo sobre tela
80 x 117 cm



O anjo, 1958
técnica mista sobre papel
49 x 56 cm



Figura bíblica, 1959
aquarela e nanquim sobre aglomerado de madeira
48 x 33 cm



O Divino, 1957
óleo sobre tela
117 x 88 cm



Bumba meu boi, c. 1958
óleo sobre aglomerado de madeira
39 x 53,5 cm



O sonho de Jacó, 1958
óleo sobre tela
73,5 x 92,5 cm



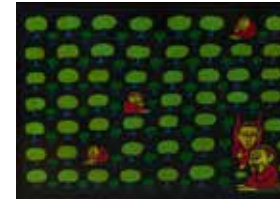
Jesus Cristo e João Batista, 1959
óleo sobre papel colado em aglomerado de madeira
50 x 70 cm



Moisés, 1959
aquarela e nanquim sobre
papel colado em aglomerado
de madeira
48 × 33 cm



Jesus e seus apóstolos, 1960
óleo sobre cartão
46 × 41,5 cm



Agonia no Horto das Oliveiras (Getsemani), 1961
óleo sobre aglomerado de
madeira
70 × 100 cm



Milagre do Maná, 1961
óleo sobre cartão colado em
aglomerado de madeira
70 × 100 cm



Natividade, c. 1959
nanquim sobre papel
36 × 44 cm



O cerco de Jericó e o toque de trombetas, 1960
óleo sobre aglomerado de
madeira
49,7 × 69,3 cm



Ascensão de Cristo, 1961
óleo sobre tela
75 × 63 cm



Pentecostes, 1961
óleo sobre papel colado em
aglomerado de madeira
55 × 76 cm



O cordeiro da expiação, 1959
aquarela e nanquim sobre
papel
65,5 × 45,5 cm



Pescadores, 1960
xilogravura sobre cartão
19,5 × 27 cm



*Entrada triunfal de Jesus em
Jerusalém*, 1961
óleo sobre papelão colado em
madeira
70 × 100 cm



Pesca milagrosa, 1961
óleo sobre aglomerado de
madeira
55 × 76,5 cm



Rei Davi oferece templo, 1959
óleo sobre aglomerado de
madeira
47 × 67 cm



Santa Ceia, 1960
óleo sobre papel colado em
aglomerado de madeira
29,5 × 40 cm



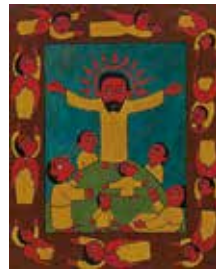
Flagelação de Jesus, 1961
nanquim sobre cartão colado
em aglomerado de madeira
67 × 96,5 cm



Rei Davi, 1961
óleo sobre papel colado sobre
aglomerado de madeira
67 × 100 cm



Cristo, 1960
óleo sobre cartão
31 × 25 cm



Sermão da Montanha, 1960
óleo sobre tela
50 × 40 cm



Fuga do Egito, 1961
óleo sobre papel colado sobre
aglomerado de madeira
70 × 100 cm



Via-Crúcis, 1961
óleo sobre papel colado em
aglomerado de madeira
56 × 76 cm



Jesus acusado pelos fariseus,
1960
óleo sobre papel colado em
aglomerado de madeira
47,5 × 70 cm



A visão de Isaías, 1961
nanquim sobre cartão colado
sobre aglomerado de madeira
67 × 96,5 cm



Horto das Oliveiras, 1961
óleo sobre papel colado em
aglomerado de madeira
62 × 82 cm



A justiça de Salomão, 1962
óleo sobre tela
100 × 130 cm



Adão e Eva no Paraíso, 1962
óleo sobre tela
88 x 130 cm



Festa das luzes – Sucot, 1962
óleo sobre tela
100 x 81 cm



O festim de Baltazar, 1962
óleo sobre aglomerado de madeira
70 x 100 cm



Sarça ardente, 1962
óleo sobre tela
73 x 100 cm



Anjos e peixes, 1962
óleo sobre papel colado em aglomerado de madeira
70 x 98 cm



Formação do Dilúvio, 1962
óleo sobre tela
116 x 81 cm



Pesca milagrosa, 1962
óleo sobre tela
81 x 100 cm



Sem título, 1962
óleo sobre tela
77 x 100 cm



Cena bíblica, 1962
óleo sobre tela
73 x 100 cm



Fuga para o Egito, 1962
óleo sobre cartão
100 x 70 cm



Profeta Elias, 1962
óleo sobre tela
73 x 100 cm



Última Ceia, 1962
óleo sobre tela
70 x 100 cm



Conversão de Paulo de Tarso no caminho de Damasco, 1962
óleo sobre tela
72 x 99,5 cm



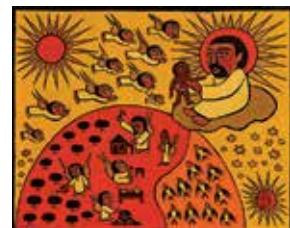
Jesus anda sobre as águas, 1962
óleo sobre tela
100 x 73 cm



Profeta Elias arrebatado ao céu em uma carruagem de fogo, 1962
óleo sobre aglomerado de madeira
70 x 99,5 cm



Última Ceia, 1962
óleo sobre tela
80,5 x 100 cm



Criação do mundo, 1962
óleo sobre tela
81 x 100 cm



Jonas e a baleia (estudo), 1962
óleo sobre cartão
33,5 x 73 cm



Rei Davi entrando em Jerusalém, 1962
óleo sobre tela
60 x 62 cm



Via-Crucis, início do Calvário, c. 1962
óleo sobre papel colado em aglomerado de madeira
56 x 75,5 cm



Elias e os sacerdotes de Baal, 1962
óleo sobre tela
73 x 100 cm



Neemias reconstrói as muralhas de Jerusalém, 1962
óleo sobre tela
88 x 106 cm



Santa Ceia, 1962
óleo sobre tela
90 x 130 cm



A recolha do Maná em véspera de Shabat, 1963
óleo sobre tela
101 x 74 cm



Abertura do Mar Vermelho por Moisés e sua travessia, 1963
óleo sobre tela
73 x 100 cm



Formação do Dilúvio, 1963
óleo sobre tela
90 x 115 cm



José e seus doze irmãos, 1963
óleo sobre tela
89 x 116 cm



Os irmãos macabeus negam-se a adorar a grande estátua de Nabucodonosor, 1963
óleo sobre tela
92 x 73 cm



Arca de Noé, 1963
óleo sobre tela
80 x 100 cm



Jesus a caminho do Calvário, 1963
óleo sobre tela
88 x 130 cm



Milagre da multiplicação dos peixes, 1963
óleo sobre tela
81 x 100 cm



Paraíso, 1963
óleo sobre tela
89 x 116 cm



Cena bíblica, 1963
óleo sobre papel colado em aglomerado de madeira
40 x 58 cm



Jesus e a samaritana, 1963
óleo sobre tela
73 x 100 cm



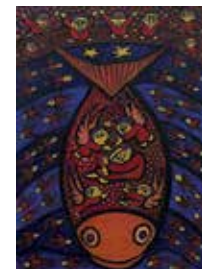
Muralha de Jericó, 1963
óleo sobre tela
92 x 72,5 cm



Pecado original, 1963
óleo sobre tela
80 x 100 cm



Em Belém, José e Maria pedem pousada, 1963
óleo sobre tela
89 x 116 cm



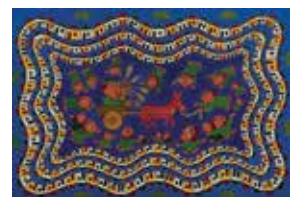
Jonas e a baleia, 1963
óleo sobre tela
100 x 73 cm



O anjo e o povo, 1963
óleo sobre tela
81 x 100 cm



Pesca milagrosa, 1963
óleo sobre tela
81 x 100 cm



Festa de Shavuot, 1963
óleo sobre tela
88 x 129 cm



Jonas e a baleia, 1963
óleo sobre tela
89 x 115 cm



O milagre da multiplicação dos peixes e pães, 1963
óleo sobre tela
73 x 92 cm



Rei Davi invade Jerusalém, 1963
óleo sobre tela
100 x 81 cm



Fim do Dilúvio, o ramo de oliveira, 1963
óleo sobre tela
89 x 116 cm



Jonas e a baleia, 1963
óleo sobre tela
73 x 92 cm



O profeta Elias, 1963
óleo sobre tela
130 x 88,5 cm



Salomão e a rainha de Sabá, 1963
óleo sobre tela
78,5 x 79,5 cm



Salve agraciada Maria, 1963
óleo sobre tela
65 x 92 cm



A Torre de Babel, 1964
óleo sobre tela
115 x 89 cm



Colhendo trigo em véspera de Shabat, 1964
óleo sobre tela
135 x 90 cm



Jesus no Horto das Oliveiras, 1964
óleo sobre tela
100 x 73 cm



Sansão no templo, 1963
óleo sobre tela
73 x 100 cm



A volta do filho pródigo, 1964
óleo sobre tela
85 x 130 cm



Deus mostra o caminho de fogo a Moisés, 1964
óleo sobre tela
80,6 x 99 cm



Jesus rodeado de anjos, 1964
óleo sobre tela
55 x 38 cm



Torre de Babel, 1963
óleo sobre tela
88 x 115 cm



Adão e Eva no Paraíso, 1964
óleo sobre tela
100 x 80 cm



Domingo de Ramos ou Entrada de Jesus em Jerusalém, 1964
óleo sobre tela
73 x 92 cm



José explica o sonho do Faraó, 1964
óleo sobre tela
81 x 100 cm



Volta dos emissários de Canaã, 1963
óleo sobre tela
73 x 100 cm



Arca de Noé, 1964
óleo sobre tela
101,5 x 82 cm



Ecce Homo, 1964
óleo sobre tela
100 x 81 cm



José recebe seus irmãos, 1964
óleo sobre tela
73 x 100 cm



A criação de Adão, 1964
óleo sobre tela
81 x 100 cm



Ceia em Emaús, 1964
óleo sobre tela
99 x 132 cm



Fuga do Egito, 1964
óleo sobre tela
85 x 68,5 cm



José recebe seus irmãos, 1964
óleo sobre tela
72 x 91 cm



A expulsão dos mercadores do templo, 1964
óleo sobre tela
72 x 91 cm



Celebração, 1964
óleo sobre papel colado em aglomerado de madeira
55 x 76 cm



Jesus e a samaritana, 1964
óleo sobre tela
53 x 65 cm



Muralhas de Jericó, 1964
óleo sobre papel colado em aglomerado de madeira
49 x 99 cm



Os israelitas voltam a Jerusalém, 1964
 óleo sobre tela
 130 x 90 cm



Santo Antonio de Pádua, 1964
 óleo sobre tela
 27 x 22 cm



Trombetas de Jericó, 1964
 óleo sobre tela
 89 x 116 cm



Anjo Gabriel avisa José, 1965
 óleo sobre tela
 73 x 100 cm



Os judeus entram em Canaã, 1964
 óleo sobre tela
 85,4 x 129,7 cm



São Francisco de Assis, 1964
 óleo sobre tela
 91,5 x 72,5 cm



A Lei das Tábuas, 1965
 óleo sobre tela
 130 x 97 cm



Anjos e flores, 1965
 óleo sobre tela
 65 x 100 cm



Profeta Elias, 1964
 óleo sobre tela
 83,5 x 98 cm



São Francisco de Assis, 1964
 óleo sobre tela
 93 x 60 cm



A matança dos primogênitos, 1965
 óleo sobre tela
 80 x 100 cm



Anunciação, 1965
 óleo sobre tela
 60 x 47 cm



Rei Davi entrando em Jerusalém, 1964
 óleo sobre tela
 73 x 92 cm



São Sebastião e o Criador - Homenagem à cidade do Rio de Janeiro, 1964
 óleo sobre tela
 100 x 72,5 cm



A vara de Aarão, 1965
 óleo sobre tela
 97 x 129 cm



Apocalipse - Visão do trono de Deus, 1965
 óleo sobre tela
 114 x 146 cm



Romances da Bahia - Homenagem a Jorge Amado, 1964
 óleo sobre tela
 65 x 99,6 cm



Simão Sirineu ajuda Jesus, 1964
 óleo sobre tela
 100 x 64,5 cm



Adão e Eva expulsos do Paraíso, 1965
 óleo sobre tela
 81 x 100 cm



Barac sobe o Monte Thabor, 1965
 óleo sobre tela
 97 x 130 cm



Sacrifício de Abraão, 1964
 óleo sobre tela
 89 x 116 cm



Taça de Daniel e os sete anos de fartura, 1964
 óleo sobre tela
 73 x 92 cm



Adão e Eva no Paraíso, 1965
 óleo sobre tela
 114 x 146 cm



Cena bíblica, 1965
 óleo sobre tela
 81 x 100 cm



Cristo caminhando sobre as ondas, 1965
óleo sobre tela
80 × 100 cm



Jonas e a baleia, 1965
óleo sobre tela
89 × 128 cm



O sonho de Jacó, 1965
óleo sobre tela
80 × 120 cm



Sob a proteção dos anjos, 1965
óleo sobre tela
118 × 150 cm



Cristo entrando em Jerusalém – Domingo de Ramos, 1965
óleo sobre tela
97 × 130 cm



Mesa do Senhor, 1965
óleo sobre tela
81 × 100 cm



Pedro (Simão) pescador de homens, 1965
óleo sobre tela
93,4 × 127 cm



Última Ceia, 1965
óleo sobre tela
72,5 × 99,5 cm



Cristo na coluna, 1965
óleo sobre tela
89 × 116 cm



Negação de Pedro, 1965
óleo sobre tela
72 × 100 cm



Profeta Elias, 1965
óleo sobre tela
81 × 99,5 cm



Via-Crucis, 1965
óleo sobre tela
114 × 145,5 cm



Ester e o rei, 1965
óleo sobre tela
97 × 130 cm



Negação de Pedro, 1965
óleo sobre tela
96 × 130 cm



Ressurreição de Lázaro, 1965
óleo sobre tela
80 × 100 cm



Fuga para o Egito, 1965
óleo sobre tela
80 × 120 cm



O Messias, 1965
óleo sobre tela
114 × 148 cm



Sagrada Família, 1965
óleo sobre tela
112 × 144 cm



Horto das Oliveiras, 1965
óleo sobre tela
89 × 116 cm



O milagre do Maná, 1965
óleo sobre tela
72 × 100 cm



Santa Ceia, 1965
óleo sobre tela
114 × 162 cm

* A presente catalogação de obras é de responsabilidade da Coleção Victor Adler.



Agradecimentos

Victor Adler
Antônia Cluicy Pires Chaves

Peter Cohn

Arcênio José Oliveira

Rosane Moraes Coutinho de Oliveira

Instituições

Fundação Bienal de São Paulo

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Museu Regional de Arte Contemporânea
de Feira de Santana

Universidade Federal da Bahia

Colaboradores

Evandro Carneiro, Jones Bergamin,
Peter Cohn, Roberto Alban, Soraia Cals,
Ula Pancetti Medeiros da Silveira

Aida Cordeiro, Ana Paula Marques, Andrea
Vasconcellos, Anderson Marinho da Silva,
Antonio Jorge de Oliveira Pedreira, Aracy
Amaral, Carlos Alberto Almeida Melo,
Cristina Damasceno, Emanuel Araujo (*in
memoriam*), Fernanda Cajado, Flávio Cohn,
José Angelo Leite Pinto, Juarez Paraíso,
Léia Carmen Cassoni, Lívio Lima, Luiz
Alberto Ribeiro Freire, Luli Hunt, Marcele
Souto Yakabi, Michelle Guedes, Monica de
Souza, Neila Dourado Gonçalves Maciel,
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves,
Simone Beraldo, Ulisses Cohn

Luiza de Melo Franco (conservação
técnica da coleção)

Dulcineia Batalha da Costa (manutenção
diária da coleção)

Coleção e organização

Victor Adler

Textos

Maria Alice Milliet

Coordenação editorial

Maria Alice Milliet

Projeto gráfico

Paulo Humberto Ludovico de Almeida

Secretaria executiva

Soraya Bataglia

Pesquisa iconográfica

Maria Alice Milliet

Paulo Humberto Ludovico de Almeida

Preparação e revisão de textos

Lia Ana Trzmielina

Produção gráfica

Ludovico Desenho Gráfico

Tratamento de imagens e impressão

Ipsis

Obtenção de direitos de uso de imagem

Tempo Composto

Fotografia

Ana Pigosso

Assistente **Daniel Argieri**

Edição 2023

Dan Galeria Comércio de Livros e Quadros Ltda.

Tiragem: 600 exemplares

Papéis

Capa: Masterblank 135 g/m²

Miolo: Couché Fosco 150 g/m²

Copyright das imagens

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos autorais e de imagem desta publicação. Agradecemos qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e nos comprometemos a incluí-los nas futuras edições.

© Arcênio José Oliveira

Detentor dos direitos relativos à obra de Raimundo de Oliveira

© Acervo pessoal de José Angelo Leite Pinto e Carlos Alberto Almeida Mello: pp. 46-49, 51

© Angelo Pinto: p. 238 (reprodução de obra)

© Arquivo A Tarde: pp. 55, 68, 69

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, RJ: p. 43

© Ana Pigosso: Ambientes: pp. 12, 15-17, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 34. Reprodução de obras: pp. 18, 19, 22, 27, 30, 31, 33, 35, 37, 41, 44, 52, 56, 57, 60, 61, 63, 70-73, 75, 77, 78, 81, 83, 85-105, 108-126, 128-131, 136-157, 160-172, 174-199, 202-211, 214-235, 249, 250, 256. Reprodução de catálogos: pp. 132, 134, 135, 159, 206, 207, 244, 251. Reprodução de capa do álbum de gravuras: p. 250

Autoria não identificada/Coleção particular: p. 237

© Cornell Capa: pp. 133-135 (catálogo da exposição *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, EUA)

© Estadão Conteúdo: p. 10

© Felipe Almeida de Araújo: pp. 173, 200, 236

© Folhapress/Folhapress: p. 107

Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo: p. 59 (© Voltaire Fraga), p. 66 (Autor não identificado), p. 240 (esq. © Plástica Galeria de Arte / dir. © Ambiente), p. 241 (esq. © Clube de Arte de Santos / dir. © Teatro Novos Comediantes), p. 242 (esq. © Galeria Aremar / dir. © Galeria Astréia), p. 243 (esq. / dir. © Galeria Bonino), p. 244 (esq. / centro © Galeria Bonino), p. 245 (esq. © Barcinsky Gabinete de Arte / dir. © Tutu e Draja Mihajlovic, Zilda e Luiz Ernesto Kawall, p. 246 (esq. © Galeria de Arte Ipanema) / centro © Ralph Camargo – Consultoria de Arte Ltda. / dir. © Galeria Bonino), © Tribuna da Imprensa

Gennadii Saus i Segura/Wikipedia, Giotto: p. 127

Guia Geográfico, Salvador Antiga: p. 54

© José Pancetti: p. 18

© Marcel Gautherot/Acervo do Instituto Moreira Salles: p. 65

Wikipedia/Santa Maria delle Grazie, Milão: p. 28



Maria Alice Milliet. Nasceu e vive em São Paulo. Historiadora da arte, crítica e curadora. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e da Fundação José e Paulina Nemirovsky. Autora de inúmeros livros e ensaios críticos sobre arte moderna e contemporânea, tais como *Lygia Clark: obra trajeto*; *Lothar Charoux, a poética da linha*; *Tarsila, os melhores anos*; *Concretos paralelos: construtivismo britânico e arte concreta e neoconcreta brasileira*; *Yolanda Mohalyi: a grande viagem*; entre outros.

Milliet, Maria Alice
Raimundo de Oliveira: um anjo de asas vermelhas / Maria Alice Milliet
São Paulo: Dan Galeria, 2023

ISBN 978-65-00-83559-5

1. Arte moderna, Brasil 2. Artes plásticas 3. Oliveira, Raimundo (1930-1966) 4. Pintura no Brasil

Índices para catálogo sistemático: 1. Artistas plásticos: vida e obra

CDU: 75.036(81)

CDD: 709.81

Capa:
Raimundo de Oliveira
Formação do Dilúvio, 1963
Coleção Victor Adler

[2023]

Dan Galeria
Rua Estados Unidos, 1638
01427-002 – São Paulo – SP
Telefone (11) 3083.4600
www.dangaleria.com.br





Raimundo de Oliveira [Feira de Santana (BA), 1930 – Salvador (BA), 1966] Raimundo morreu cedo. Emocionalmente instável, o sucesso não lhe trouxe o equilíbrio esperado. Atormentado pela solidão e por dificuldades financeiras, suicidou-se numa pensão modesta. Nos últimos anos de vida, oscilava entre pintar obsessivamente e entregar-se à boêmia, mecanismos que utilizava para fugir da depressão. Apesar

dos sobressaltos emocionais, sua arte fluía. Galeristas e colecionadores disputavam seus quadros.

Em sua obra, a temática religiosa, de herança materna, foi sempre uma constante. Na Bahia, começou por identificar o trágico destino de Jesus com a dura vida sertaneja. Em São Paulo, sua pintura mudou – os temas religiosos permaneceram, mas sem a violência do sertão. Trocou a aspereza do traço e as cores sombrias por linhas sinuosas e cores vibrantes. Sua linguagem ganhou originalidade.

Da geração dos primeiros modernistas baianos, Raimundo incorporou em seus quadros os avanços da arte brasileira pós-Bienal. Dotou suas composições de base geométrica e criou personagens de caráter *pop*. Despreendeu-se do naturalismo e passou a pintar as histórias da Bíblia com a liberdade que se vê nas animações para cinema. Reis e rainhas, soldados, vencedores e vencidos, Cristo e seus discípulos, todos participam dessas encenações em que drama e humor muitas vezes se conjugam. Há em sua arte um frescor incomum. Quem conhece sua obra não mais a esquece.

Maria Alice Milliet



Sobrecaça:
Raimundo de Oliveira
Formação do Dilúvio, 1963
Coleção Victor Adler

