

O DISCURSO DA “BAIANIDADE” ATRAVÉS DA INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA ARQUITETURA MODERNA EM SALVADOR.¹

THE DISCOURSE OF "BAIANIDADE" THROUGH INTEGRATION OF ARTS IN MODERN ARCHITECTURE BUILT IN SALVADOR.

Neila Dourado Gonçalves Maciel

Universidade Federal de Sergipe, UFS

neilamaciel@gmail.com

Resumo

A proposta deste artigo se concentra na discussão teórica sobre a legitimação de um discurso do moderno, ligado ao desejo de formular uma identidade brasileira, regionalmente recortada como “baianidade”, na cidade de Salvador na segunda metade do século XX, através das obras de arte integradas a edifícios construídos entre as décadas de 1950 a 1970. Trata-se de uma leitura de como esta ideologia se legitimou na capital do estado através da integração das artes, a partir da valorização de uma determinada memória da cidade, transformada em patrimônio simbólico identitário, como uma “ideia de Bahia”, ou como “baianidade”. Neste trabalho, os painéis e murais integrados aos edifícios são entendidos como imagem, mas, sobretudo, como discurso formador e legitimador deste pensamento. Concentrando-se na relação entre alguns princípios construtivos e estéticos da arquitetura moderna, variáveis em suas aplicações, e os trabalhos do artista plástico Carybé, nos quais a cidade aparece num recorte temático muito definido, a partir do uso de tradições de matriz afro-brasileira, além de estar calcada na busca de uma memória colonial, rememorando recortes de um passado, embora, ao mesmo tempo Salvador se pretendesse moderna e em pleno surto de desenvolvimento econômico e aplicação de novas tecnologias de construção e urbanismo.

Palavras-chave: Integração das artes. Arquitetura moderna. Baianidade.

Abstract

The purpose of this article focuses on the theoretical discussion about the legitimacy of a discourse of modern, on the idea of forming a Brazilian identity, regionally cut as "baianidade", in the city of Salvador, through the works of art integrated into buildings constructed between the decades 1950-1970. It is an attempt to understand how this ideology legitimized in the state capital through the integration of the arts, from the valuation of a particular memory of the city, transformed into identity symbolic heritage as an "idea of Bahia", or as "baianidade". In this article, the panels and murals integrated into buildings are understood as an image, but mainly as a formative discourse and legitimizing this thought. Focusing on the relationship between some constructive and aesthetic principles of modern architecture, variable in their applications, and the work of the artist Carybé, in which the city appears through a thematic focus very well defined, from the use of african-Brazilian traditions matrix, based on the search of a colonial memory, remembering specific episodes of a past, while at the same time Salvador wanted to be modern and in good time of economic development and application of new technologies in construction and urbanism.

Keywords: Integration of the arts. Modern architecture. Baianidade.

1 INTRODUÇÃO

Muito já foi escrito sobre a arquitetura moderna brasileira, sobretudo, no que diz respeito aos grandes nomes, como por exemplo, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, entre muitos outros, os quais se firmaram no cenário nacional e internacional com suas inovações plásticas, formais, estruturais e conceituais. Nas mais diversas bibliografias disponíveis de autores brasileiros e

¹ MACIEL, Neila D. Gonçalves. O discurso da “baianidade” através da integração das artes na arquitetura moderna em Salvador. In: **11° SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL**. Recife: DOCOMOMO_BR, 2016.



estrangeiros, podemos notar o direcionamento para o estudo das características que qualificam os projetos analisados como modernos, como por exemplo: as novas técnicas de construções; as soluções e adaptações estruturais; a valorização do espaço e das formas puras, livres da ornamentação “exagerada e supérflua” de movimentos e escolas anteriores; a arquitetura e o urbanismo como veículo do paradigma de uma sociedade industrial, funcional, entre outras tantas. Entretanto, existem outros meios de analisar a construção e a legitimação de um ideário moderno na arquitetura brasileira, e particularmente, nos projetos realizados na Bahia dos anos de 1950 a 1970, como tentamos apontar neste artigo, cujo desenvolvimento teve como base o trabalho de pesquisa realizado para a tese de doutorado “Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador”, defendida em julho de 2015, no PPGAU da UFBA.

A proposta deste artigo se concentra na discussão teórica sobre a legitimação de um discurso do moderno, ligado ao desejo de formular uma identidade brasileira, regionalmente recortada como “baianidade”, na cidade de Salvador na segunda metade do século XX, através das obras de arte integradas a edifícios construídos nas três décadas supracitadas. Trata-se de uma tentativa de compreensão do modo como uma ideologia do moderno se legitimou na capital do estado baiano através da integração das artes, particularmente, a partir da valorização de uma determinada memória da cidade transformada pelo poder público e privado em patrimônio simbólico identitário, como uma “ideia de Bahia”, ou “imagem de “Bahia”, e ainda, como “baianidade”.

2 A ARQUITETURA E O URBANISMO COMO PORTA-VOZ DE UM POSSÍVEL “MODERNISMO BAIANO”

As questões de estrutura e de planejamento para a construção de uma “nova Salvador”, são importantes para a compreensão dos ideais de modernização presentes no campo da política, da economia e das relações socioculturais da capital baiana sobressalentes em meados do século XX.

Podemos encontrar na tese de Nivaldo Andrade Júnior (2012) uma revisão das principais publicações sobre arquitetura no Brasil, na qual, na qual ficou demonstrada uma narrativa muito homogênea e dominante, através da exaltação da escola carioca e dos mesmos nomes, não abrindo espaço para outros arquitetos e outras experiências nas mais diversas regiões do país, portanto, legitimando um discurso predominante, mesmo com toda a diversidade de adaptação dos modelos, concepções e formas da arquitetura moderna. É interessante destacar que esta literatura, e uma parte considerável das publicações que versam sobre a formação da arquitetura moderna no Brasil, se restringem a falar do contexto Rio - São Paulo, ao focar na escola carioca e nos arquitetos estrangeiros radicados na capital paulista, com algumas exceções de experiências isoladas em Recife, Belo Horizonte e em Salvador. Embora, os trabalhos publicados junto ao DOCOMOMO sejam responsáveis por ampliar as leituras e discussões sobre outras produções ainda não tão problematizadas nas publicações de maior circulação.

É preciso também pontuar desde já, ainda que brevemente, a questão da peculiaridade da arquitetura moderna brasileira, e, por consequência baiana, ligada diretamente ao contexto histórico, político e social. Já que estamos tratando a arquitetura como um campo de produção simbólica, procurando evidenciar como esta, assim como a produção das artes visuais integradas à mesma, podem transformar-se em manifestação a serviço de determinada concepção temporal e de determinada ideia de cidade dando materialidade a esta. Segundo Bourdieu (2013), o que está em jogo no campo simbólico é, em última análise, o poder propriamente político. Seria, portanto, através de uma “nova proposta” arquitetônica e urbanística que Salvador veria ser concretizada a ideologia de um “modernismo baiano” àquele momento?

O que podemos destacar de antemão é o aparelhamento dos investimentos em ações de construção de novas avenidas e ruas, novos edifícios e planos de urbanização, assim como, da preocupação com a manutenção de um acervo/patrimônio, sobretudo, arquitetônico dos séculos anteriores. Trata-se da



valorização de uma memória, de uma tentativa de salvaguardar características de um passado glorioso no intuito de construir um futuro imponente e "moderno". Características que estão no cerne da produção do artista plástico Carybé, cujos painéis e murais estão integrados a muitos exemplares dessa arquitetura, e cujo discurso é analisado aqui como co-responsável pela legitimação de uma "baianidade", construção modernista de uma identidade cultural muito particular do Brasil. Segundo Miguez,

[...] em Salvador, a dinâmica do Modernismo - inscrita em símbolos como "máquina", "eletricidade", "fábrica" e "arranha-céus" - vai ser recebida com um sentido diferente da febre de remodelação urbana que provocou importantes transformações na cidade nas primeiras décadas do século e antecedeu a industrialização baiana que só chegaria a partir dos anos 50. Antes que buscar na velocidade modernista um mecanismo de compensação para o atraso e a modorra de sua vida insular, Salvador vai fincar pé nas tradições do seu orgulho quatrocentão, mantendo-se como um bastião do conservadorismo literário. Suas elites dirigentes vão defender a cultura oficial do ataque perpetrado pelos códigos de anarquia e destruição do movimento Modernista (MIGUEZ, 2000, p. 33)

Estas supostas contradições são a espinha dorsal de boa parte da produção moderna brasileira: o olhar para o passado visando o futuro. E no caso de Salvador, essa característica se acentua devido ao seu expressivo conjunto de monumentos e equipamentos preservados, ainda que precariamente, desde os tempos de colônia. É nesse mesmo momento de reestruturação da linguagem plástica, formal e estrutural da arquitetura e do urbanismo que as ideias de conservação e proteção ao patrimônio edificado vão ganhar força.² O modernismo brasileiro foi baseado, nas suas mais diversas linguagens, no processo de construção de uma identidade nacional. A arquitetura e o urbanismo também seguiram por este caminho. Toda a configuração inovadora das formas e do uso do espaço são permeados por uma ideologia de construção de uma estética/forma/discurso, e pela de negação de valores ligados a simples importação de modelos.

Deste ponto, podemos destacar outra característica, também já levantada por alguns autores, que é a ligação direta deste novo modelo de arquitetura com os ideais do Estado brasileiro. Tal ligação é vista em outros países latino-americanos, e tratada mesmo como indissociável. A arquitetura como representação de uma modernidade nacional, cujo mote esteve imbuído de um capital político o tempo inteiro, também acentuado em Salvador pelas perspectivas desenvolvimentistas, as quais foram tão logo abraçadas pela elite política e econômica no estado, e o arquiteto modernista como o produtor deste símbolo, ideal de um país que constrói o novo, que abre as portas para o progresso, mas preserva sua história, seus valores tradicionais do passado. Exemplos não faltam para ilustrar tais relações entre um projeto político e a arquitetura como aplicabilidade matériaca e simbólica do mesmo, como a relação do ministro Capanema e Lúcio Costa, Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer que, desde o Ministério da Educação até Pampulha e Brasília, os quais definem um tipo de gestão que concretiza os principais marcos da arquitetura moderna brasileira. Veremos esta relação de apadrinhamento do Estado, além da relação com o projeto político-ideológico de identidade, exemplificado no contexto mais próximo, quando analisamos mais detalhadamente as transformações vividas pela cidade de Salvador, cujo slogan surgido na década de 1970, "A Bahia constrói o seu futuro sem destruir o seu passado", reforçava um discurso de construção/preservação, no sentido de construir uma nova paisagem urbana, moderna e emparelhada com o desenvolvimento industrial e econômico nacional, ao mesmo tempo em que desenvolvia uma preocupação em manter a particularidade do conjunto tradicional edificado, sobretudo a partir da primeira gestão de Antônio Carlos Magalhães, enquanto governador do estado (1971-1975). A ideia de patrimônio se estenderia,

² Os primeiros exemplares da arquitetura moderna brasileira são da década de 1930, assim como a criação do maior órgão de proteção e discussão sobre a memória e o patrimônio brasileiro, o SPHAN, fundado em 1937, hoje denominado IPHAN.



um pouco mais tarde, para a cultura imaterial. Ainda que este conceito de cultura imaterial só tenha sido incorporado às ações patrimoniais a partir do final dos anos oitenta.³

Entre os anos de 1930 e 1970 acontecem muitas transformações na maneira de pensar a arquitetura e também de planejar e executar planos urbanísticos. Em Salvador, esta série de planos buscou pensar a “cidade moderna” na sua totalidade, ou seja, na extensão da cidade, cuja configuração foi se alterando cada vez mais rápido desde os anos 1940, seja pelo aumento da população, pela necessidade dos sistemas de vias e transportes, ou pela sedimentação da função de cidade-terciária, como nos afirma Sampaio, “[...] à cidade-portuária vai se superpondo uma outra cidade-terciária [...]” (1999, p.79), cuja grande meta era atender ao capital bancário oriundo da oligarquia do cacau, do algodão, do fumo e mais tarde, financiada pelo capital gerado pela Petrobrás, SUDENE e etc. ⁴

No que diz respeito a arquitetura, há, além da rejeição e ruptura com os modelos tradicionais, concretizada numa mudança de vocabulário formal e de concepção espacial, uma busca por uma nova postura de atitude crítica e reflexiva. Entretanto, esta postura reflexiva não se estende aos outros setores da vida social. Não é por acaso que alguns pesquisadores nos apontam (ORTIZ, 2006) o primeiro momento da modernidade brasileira como um desejo elitista de trazer “civilidade” para o país. E mesmo no segundo momento, quando as preocupações se voltam mais para a atualização estética e técnica, associadas à construção discursiva de uma identidade brasileira, baiana, esta ideia de pretendida “elevação cultural” continua posta. Os símbolos de modernidade criados na Bahia, particularmente em Salvador, foram pensados nestes novos modelos formais e conceituais da arquitetura moderna, como podemos ver nos vários edifícios erguidos no bairro do Comércio, como por exemplo: Edifício Caramuru, projeto de Paulo Antunes Ribeiro, de 1946; Edifício Cidade de Salvador, projeto de Diógenes Rebouças, de 1951; Edifício Larbrás, projeto de Diógenes Rebouças e José Bina Fonyat, de 1955, entre outros, os quais eram de utilização comercial e de prestação de serviços.

Além destas construções que abrigaram instituições financeiras, serviços de advocacia, contabilidade, comércio, entre outras funções, outros exemplos de arquitetura moderna desse período também são

³ A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial e, também, ao estabelecer outras formas de preservação como o Registro e o Inventário, para além do Tombamento.

⁴ No Cadernos da Cidade, publicação da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, Habitação e Meio Ambiente — SEDHAM, a grande ampliação da mancha urbana nos anos 70 se dava, sobretudo pelos seguintes processos: “a) substituição de usos uniresidenciais por padrões mais intensivos de ocupação do solo nas regiões de ocupação já consolidada, como no caso dos espaços residenciais da Área Central e da região da Barra, principalmente na proximidade da Av. Centenário; adensamento construtivo mediante ampliação das edificações já existentes e criação de novas unidades imobiliárias, em Itapagipe e na Liberdade, duas regiões nas quais a população apresentava-se estável, com ligeira tendência de declínio do seu crescimento; adensamento populacional e construtivo mediante o preenchimento dos espaços vazios nas regiões de São Caetano, de Brotas, do Rio Vermelho e na região da Barra, especialmente nos bairros de Ondina e Federação; na região da Boca do Rio, rápida consolidação do bairro popular da Boca do Rio, a partir do loteamento implantado pela Prefeitura em 1969, para o qual foram transferidos moradores de invasões erradicadas na Orla de Salvador; também foram implantados na região vários conjuntos habitacionais, entre os quais os COHEX I e II e dos Bancários, no STIEP, e os conjuntos Marback e Vivendas do Rio, na Boca do Rio, com acesso pela Av. Paralela. b) a expansão urbana se processava principalmente a partir da BR 324, seguindo na direção, especialmente no Cabula/ Pernambuco, em São Gonçalo/ Tancredo Neves e também Pau da Lima; novas nucleações de ocupação espontânea surgiram no extremo norte do Município, entre os quais Palestina e Dois Irmãos; a implantação de programas habitacionais em Castelo Branco e Nalandiba torna-se bastante significativa para a ocupação do Miolo, principalmente Castelo Branco, implantado em 3 etapas, face ao volume de população alocada e à valorização das áreas pela presença de infra-estrutura; c) a implantação da Av. Suburbana, em 1969, e da Base Naval de Aratu teve grande impacto no crescimento da população dos Subúrbios, acelerando a ocupação dos lotes vazios ainda remanescentes em parcelamentos implantados nas décadas de 1950 e 1960, e favorecendo o surgimento de novos loteamentos populares a meio caminho entre Plataforma e Paripe, destacando-se o loteamento Fazenda Coqueiro, em Itacaranha, e o Parque Setúbal e Parque Carvalho, em Periperi; também por influência da Av. Suburbana, recrudescer a ocupação às margens da Enseada do Cabrito, com Alagados e posteriormente Novos Alagados; d) expansão na direção Nordeste, principalmente a partir da ocupação de lotes vazios dos parcelamentos implantados nas décadas anteriores; e) nas Macrounidades de Ipitanga e das Ilhas não se observa crescimento significativo.” (2009, p 51 e 52)



interessantes do ponto de vista da investida na ideologia modernista: as residências de grandes empresários e políticos da Bahia. Andrade Júnior (2012) traz em sua tese uma valorosa análise de algumas das mais inovadoras residências, muitas delas construídas em bairros mais distantes do Centro como Itapoã, cujo acesso e estrutura estavam sendo melhorados a partir da abertura de avenidas e da expansão da cidade. O mesmo autor sugere que se existe uma característica que pode ser considerada marcante dessa arquitetura baiana, é a articulação de ações significativas em outros campos, como o planejamento urbano e as artes plásticas. E considera como arquitetura baiana toda obra concebida para a Bahia, independente da origem do arquiteto, leitura que também admitimos aqui. Contudo, a elite baiana apostou na construção deste modelo moderno, cujas variações são inúmeras, porém, não aplicou o mesmo esforço no combate ao subdesenvolvimento da economia e da sociedade de um modo geral.

É interessante destacar que não é intenção desse trabalho elaborar um panorama do processo de implementação da arquitetura moderna na Bahia, nem dos projetos realizados pelos renomados arquitetos, mas pontuar como algumas de suas características são salutares para a compreensão de muitos aspectos simbólicos, enquanto discurso de uma produção forte e apropriada como a imagem da “nova velha Bahia”. A legitimação deste discurso, seguindo o pensamento desenvolvido pela aqui, pode ser observada a partir da prática moderna da integração das artes. As obras de arte integradas, veiculam, propagam e ratificam o discurso moderno, o qual estamos nos debruçando neste artigo.

De modo geral, o que se passou em Salvador, foi uma adaptação deste ideário moderno num espaço urbano central desde muito já ocupado, e com uma importância histórica defendida como patrimônio identitário. Patrimônio este compreendido pela ótica branca e colonizadora, ou seja, igrejas centenárias e construções imponentes, entendidas como detentoras de uma história relevante para a “construção” do Brasil. O que podemos perceber é uma aproximação do discurso do patrimônio com o discurso do novo. Segundo Couto, considerava-se que Salvador possuía a virtude de ser um dos poucos espaços no território brasileiro a valorizar suas tradições. Poderia até seguir os exemplos de modernidade de Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, ou outra metrópole, mas deveria manter as características de primeira capital do Brasil, “[...] principalmente as manifestações culturais herdadas dos colonizadores, índios e escravos africanos que representavam a nacionalidade e deveriam ser mostrados aos visitantes”⁵ (In MOURA, 2011, p 83).

A aproximação destes discursos torna-se ainda mais interessante quando se observa a relação do projeto arquitetônico e as artes integradas aos mesmos. O que é visível nos painéis e murais presentes, na grande maioria dos edifícios, é a imagem da cidade antiga, das ruas do centro histórico e, sobretudo, a imagem da população afrodescendente e suas manifestações culturais. A modernidade das artes plásticas na Bahia também era “contaminada” pelo nacionalismo, assim como em todo o país.⁶ Contudo, os personagens que estão registrados nas obras de arte integradas aos projetos, são muito distantes da noção de Patrimônio elaborada naquele momento, muito embora, existissem algumas falas precursoras, como as de Mário de Andrade, por exemplo. Em pouco tempo estas manifestações culturais populares se transformariam no grande diferencial da identidade baiana. Em Salvador, os discursos sobre identidade e patrimônio nacional acabaram por se entrecruzar com os da tradição afro-brasileira, na construção da imagem-força da Bahia, sobre a qual a produção imagética das artes integradas teve decisiva contribuição.

⁵ Não deixa de ser uma realidade, no mínimo complexa, pois ainda nas primeiras décadas do XX, a população negra e também os seus costumes, eram mal vistos e mesmo perseguidos pela polícia e pela Igreja católica.

⁶ Desde o final do século XIX, e até a metade do XX, algumas manifestações de origem afro-brasileira [...] foram alçadas à condição de símbolos nacionais. O samba e o futebol constituem-se em exemplos expressivos. No entanto, a novidade é que, a partir dos anos sessenta, as políticas oficiais passavam, paulatinamente, a incorporar algumas manifestações negras e dar-lhes sentidos de autenticidade da nossa brasilidade. (SANTOS, 2005, p 54)



Neste trabalho, os painéis e murais produzidos e integrados aos edifícios são entendidos como imagem, mas, sobretudo, como informação, como discurso formador e legitimador de um pensamento. Imagem esta evocada nas obras de arte integradas, concentrando-se na relação entre alguns princípios construtivos e estéticos desta arquitetura, variáveis em suas aplicações, e os trabalhos do artista plástico Carybé, nos quais a cidade aparece num recorte temático muito definido. As cenas pintadas por este ítalo-argentino, radicado no Brasil, estão plenas de paisagens da Cidade Baixa e da Cidade Alta, ruas e ladeiras, sobrados do “tempo do Imperador”, como escreveu Dorival Caymmi⁷, repletas de homens e mulheres negras no trabalho, na puxada de rede, jogando capoeira, no porto, nas feiras, nos rituais de candomblé, nos sambas e nas mais diversas atividades cotidianas. São estas cenas, compostas de imagens de uma cidade anterior às mudanças geográficas, econômicas e sociais, como podemos ver no painel “Cidade de Salvador” na Figura 1, e da população de matriz africana, que são escolhidas para integrar e compor o ideário do modernismo soteropolitano. Mesmo que aparentemente seja um paradoxo, estas escolhas são justificadas por uma série de questões que envolvem estratégias políticas populistas, além do grande interesse despertado entre os estrangeiros e pensadores das teorias de mestiçagem e dos diálogos e permanências referentes aos países da diáspora africana.

Figura 1 - Detalhe do painel “Cidade do Salvador”, Carybé, têmpera a ovo s/ madeira, 1951. Localizado no hall do Edifício Cidade do Salvador, Av. Estados Unidos, nº 397, Comércio, Salvador, Bahia.



Fonte: Fotografia da autora, 2011.

3 A INTEGRAÇÃO DAS ARTES - O USO DE PAINÉIS E MURAIIS COMO VEÍCULO DO IDEÁRIO MODERNO

É interessante analisar com cuidado a relação entre os artistas visuais e os arquitetos, para não correr o risco de interpretar mal a atuação e a interação de ambos. Em muitos projetos, o trabalho do arquiteto e do artista eram realizados concomitantemente, como foi o caso do emblemático Ministério da Educação e Saúde em 1936. A ideia era não haver uma disputa de relevância plástica. O planejamento era para que a plasticidade envolvesse o edifício como um conjunto de formas e

⁷ Muitas das letras de Dorival Caymmi formam, juntamente com a literatura de Jorge Amado, as fotografias de Pierre Verger e as obras de Carybé, uma memória construída e apropriada pelo poder público e depois pela iniciativa privada. “Nas sacadas dos sobrados, da velha São Salvador, há lembranças de donzelas, do tempo do imperador [...] (CAYMMI, 2014, p 574) É um trecho da música “Você já foi à Bahia?”, composta em 1941, e que muito traduz a imagem propagada sobre a Cidade da Bahia, patrimônio do Brasil.



conceitos que se expressassem na mesma sintonia. Embora, veremos que na maioria das vezes os discursos eram visualmente contraditórios na sua forma final, mas consonantes no propósito delineador. Quase sempre as artes integradas eram trabalhadas nas linguagens do painel e do mural, nas mais variadas técnicas, não apenas pela azulejaria, tais como: têmpera a ovo, óleo sobre madeira, técnica mista, altos e baixos relevos em cerâmica, madeira ou cimento, encáustica, mosaico, e etc., além dos recursos escultóricos, funcionando mais como um ornamento integrado do que de fato como uma obra única, integrada. Portinari, por exemplo, é um artista que se destacou muito na realização de imensos murais e painéis no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, sobretudo com a técnica da azulejaria. Seus desenhos e cores foram muito divulgados e analisados como exemplares de uma possível identidade brasileira.

A ideia de “síntese”, ou integração como foi adotada por Lúcio Costa, e também aqui, se encontra entre a utopia e o planejamento, constituindo uma relação com “o pensamento estético mais profundo de nosso tempo” (ANELLI, 2009, p 5). A utopia modernista foi praticada num processo de atropelamento do contexto socioeconômico, num cenário onde o Estado se apropriou do projeto modernista pelo viés do reformismo populista, “signo condutor do desenvolvimentismo”, como nos aponta Segawa (2010, p 114.) Assim o aparente contraste entre modernidade e a tentativa de firmar uma identidade brasileira se tornará atravessado, e até mesmo explícito nos projetos de integração das artes, diante da capacidade dos arquitetos e artistas incorporarem as características formais e de utilização do espaço, tão caros ao modernismo, como a reinterpretação de algumas características da cultura material e imaterial do brasileiro. Embora, se saiba que a escolha destas possíveis características e símbolos, os quais se tornariam nacionais, é preenchida pelo discurso dominante e excludente da elites políticas e intelectuais do país. Mas, na concepção dos arquitetos e teóricos do modernismo, como o próprio Lúcio Costa, o que vai se consolidar como matriz teórica hegemônica da arquitetura moderna brasileira é antes de tudo, a preocupação com a memória, com o patrimônio edificado e suas mais variadas interpretações e adaptações da arquitetura europeia ao longo dos séculos de colonização. Todavia, deixando claro que para a tradução arquitetônica do projeto modernista da nação, a identidade não seria feita na “catalogação” do passado, mas numa invenção daquele presente, cujo modelo de vida plenamente moderno ainda era distante da realidade do recente país.

3.1 Das obras integradas em Salvador

A integração das artes em Salvador, pode ser pensada junto com o próprio desenvolvimento da arte moderna na cidade. A partir das diversas informações obtidas no “Mapeamento de Painéis e Murais em Salvador”⁸, assim como, pelos estudos posteriores, foi percebido que em Salvador, os murais e painéis modernos começaram a aparecer no final da década de 1940, quando a cidade iniciava seu processo de mudança no cenário artístico, cultural, econômico e geográfico. A crítica de arte Matilde Matos (2013, p 40) afirma que os primeiros murais modernos na cidade foram feitos por Carlos Bastos no “Anjo Azul”, misto de bar e boate, idealizado pelo decorador e escritor José Pedreira na rua do Cabeça no Bairro 2 de Julho. Embora, alguns autores levantem a possibilidade de que o Instituto do Cacau (1933-1936) tenha sido o primeiro espaço a apresentar a primeira obra artística integrada a um edifício moderno na Bahia (ANDRADE JÚNIOR; ANDRADE; FREIRE, 2009, p 6). Todavia, trata-se de um

⁸ O “Mapeamento de Painéis e Murais em Salvador” foi um projeto de pesquisa, realizado pela autora, entre 2008 e 2010, financiado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Este projeto teve como objetivo catalogar todas as obras de arte integradas aos edifícios residenciais, escritórios, hospitais, escolas, instituições públicas e privadas e demais espaços de circulação. A catalogação foi pensada de maneira simples, realizada através do preenchimento de uma ficha de identificação, na qual constavam as seguintes informações: identificação da obra, localização, medição, análise superficial do estado de conservação, pesquisa sobre a autoria, descrição dos materiais utilizados e um pequeno comentário crítico sobre as obras. O número total de obras catalogadas chegou a 237, cujo conteúdo encontra-se disponível integralmente no site da FUNCEB desde 2010: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/projetos/mapeamento-de-murais-e-paineis-artisticos-de-salvador>



conjunto de gradis com motivos geométricos, e não de um mural de artista moderno, como afirma Matos. As pinturas murais tiveram início em maio de 1949 e o bar, que veio a se chamar “Anjo Azul”, em homenagem a Marlene Dietrich, estrela do filme com o mesmo nome, é inaugurado no mês seguinte. O espaço ostentou dois murais deste artista, os quais mediam aproximadamente 230 x 600 cm, realizados em óleo sobre parede, e uma escultura abstrata de Mário Cravo, feita em ferro fundido e martelado, intitulada “Madona”.

A arte mural moderna emerge, portanto, quando a cidade, após as comemorações do seu quarto centenário, inicia uma etapa desenvolvimentista sem par, apresentando um considerável crescimento demográfico, expansão nos seus limites territoriais, a construção de novas avenidas, túneis e viadutos, e a implantação de uma verdadeira indústria de construção. Todos estes fatores, propiciaram a realização de obras de grande porte, tanto em edifícios públicos, como privados. Este irreversível processo de urbanização, auxiliado pela sedimentação da arquitetura moderna, com suas novas tipologias, e a preocupação com a integração das artes, fez com que Salvador presenciasse, então, um extraordinário florescimento da arte mural. Edifícios bancários, comerciais e residenciais procuraram se distinguir pela presença de um painel ou mural, em seus espaços públicos, semi-públicos ou, até mesmo, privados, como fachadas, áreas de convivência, salões internos, etc. Segundo o artista e pesquisador Juarez Paraíso (In FALCÃO, 2006, p 34), estes murais foram executados através das mais variadas concepções e técnicas, as quais oscilavam entre o geometrismo abstrato e as representações figurativas referentes a fatos históricos da cidade, costumes e mitos populares e, muitas vezes, composições puramente decorativas e superficiais evocando, de forma banalizada, elementos do folclore baiano.

Depois dos murais de Carlos Bastos no bar “Anjo Azul” outro artista deixou sua marca nesta nova fase do muralismo moderno em Salvador: Genaro de Carvalho. Integrante da primeira geração de modernistas na Bahia, tal qual Carlos Bastos, foi convidado pelo Governo do Estado a executar um mural num empreendimento de alta importância para aquele momento da cidade, o Hotel da Bahia.⁹

No mesmo momento da realização do mural do Hotel da Bahia, outro importante marco para a integração das artes em Salvador era realizado. Trata-se do projeto educacional de Anísio Teixeira chamado de Escola-Parque. Quando assumiu a secretaria de Educação e Saúde, durante o governo de Otávio Mangabeira, Teixeira havia planejado oito Escolas-Parque, cada uma com um número variável de Escolas-Classe. Na Escola-Classe, o estudante obteria o estudo clássico, e na Escola-Parque as crianças seriam educadas através de uma série de atividades incluindo esportes, artes aplicadas, dança, música e teatro. No entanto, apenas uma foi construída e está localizada no bairro popular, e populoso, da Caixa D'Água.

Para esta discussão, nos interessa saber que em 1951 foram inauguradas as Escolas-Classe I, II e III e os primeiros pavilhões da Escola Parque, cujo processo só se completaria em 1954-1955, nos quais foram incorporadas muitas obras de artes plásticas, seguindo a ideia de integração. Os arquitetos Diógenes Rebouças e Hélio Duarte foram os responsáveis pelos planos, dentre os quais, apenas a Escola-Classe III foi projetada por este último. O complexo só seria concluído em 1963, com a construção da Escola-Classe IV e dos demais pavilhões da Escola-Parque, projetados também por Rebouças. Foram convidados para participar deste grande projeto os principais artistas já modernos, atuantes em Salvador, assim como também, artistas de outros estados e estrangeiros, como Carybé e

⁹ Projetado por Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, o Hotel da Bahia era também um símbolo do desejo de modernidade, buscado por uma parte da sociedade baiana. Finalizado ainda na gestão de Otávio Mangabeira, mas inaugurado apenas em 1952, já na gestão de Régis Pacheco, o hotel só foi concluído de fato em 1967 (LUDWING, 1982, p 60). O hotel foi projetado imbuído do ideal da integração das artes. Existem muitas obras espalhadas e integradas aos mais diversos ambientes. Algumas já estavam presentes na inauguração, como o mural do restaurante pintado por Genaro de Carvalho, outras foram sendo acrescentadas posteriormente, como por exemplo, os painéis de Carybé, instalados na década de 1980.



Udo Knoff. Pela quantidade e, sobretudo, pelos trabalhos dos artistas, os quais estavam imersos nas preocupações da arte moderna, cada qual a sua maneira, é que o conjunto de obras da Escola-Parque se sobressai como um marco da arte mural, e da integração das artes em Salvador e no Brasil como um todo.

Nos anos seguintes à construção da Escola-Parque, para além do desenvolvimento econômico, expansão demográfica e todos os fatores que caracterizaram as mudanças no desenho da cidade e, propiciaram o crescimento da construção civil com as obras de arte integradas, as quais nos reportamos acima, houve também outro incentivo para o florescimento da prática da integração das artes. Trata-se da Lei Municipal nº 686, de 22 de junho de 1956, que tornava “[...] obrigatório contemplar com obras de valor artístico prédios que vierem a ser construídos.” (CRUZ, 1973, p 50) A iniciativa do poder público dos Estados Unidos na década de 30, com o “Projeto Federal de Arte”, serviu de inspiração para os políticos de vários países e, particularmente, da cidade de Salvador na criação de uma legislação específica em relação à arte mural, única lei municipal em todo o Brasil àquele momento. Entretanto, esta lei não foi regulamentada, embora, aplicada em muitas das construções entre as décadas de 1950 a 1970, entrando em desuso pouco tempo depois. Embora possamos considerar a Lei como um incentivo, o que nos parece ter acontecido de fato, foi um interesse espontâneo pela integração das obras de arte nos projetos de uma arquitetura, cuja implementação, amadurecimento e experimentações aconteciam exatamente neste período. Essa mesma arquitetura ao seguir os passos dos modelos já consagrados pela “escola carioca”, em Belo Horizonte, em Brasília, assumia o diálogo com as artes como inerente às inovações e propostas, em sua maioria custeadas pelo poder público, mas também, pela iniciativa privada, caindo no gosto de uma parte da elite soteropolitana.

No período em que estamos nos concentrando, Héctor Julio Paride Bernabó, ou simplesmente, Carybé é o artista mais atuante nos projetos de integração das artes em Salvador. O artista argentino possui o maior número de obras de arte integradas aos edifícios no período entendido como moderno, seguido por Carlos Bastos, Juarez Paraíso, Mário Cravo Júnior e Max Urban, entre outros, os quais também são dignos de estudos pela extensão e significância de suas obras. Ao analisar os dados do mapeamento de painéis e murais e ao observar mais detalhadamente a obra de Carybé, algumas questões surgiram de modo mais preponderante. Uma das primeiras constatações é sobre a temática utilizada pelo artista. Suas pinturas apresentam narrativas quase sempre tratando da valorização e exaltação de algumas imagens-símbolos da cidade de Salvador, sua história colonial e suas três matrizes culturais. Esta observação é muito clara diante do conjunto das obras levantadas, e faz parte da temática também abordada em suas obras produzidas nas mais variadas linguagens além da muralista, embora, nas outras experiências artísticas exista uma maior variedade de temas e desdobramentos formais. As imagens da “cidade da Bahia” com casarões, igrejas, fortes, e etc., chamam muita atenção, pois nos transportam para um outro tempo. Carybé escolheu contar a história (uma história) de Salvador, suas glórias e seus processos de desenvolvimento. Suas narrativas se mostram como uma versão da cidade apreendida pelo autor em suas vivências diárias na cidade baixa, nas ladeiras do centro histórico, mas também, como fruto de uma imaginação criativa alimentada pelos romances de Jorge Amado, pelas poesias musicais de Dorival Caymmi, pelo contato visual com as imagens reveladas por Pierre Verger, entre outras fontes.

Estas imagens são interessantes quando as estudamos isoladamente, mas se tornam ainda mais intrigantes, quando passamos a analisá-las sob o contexto a que estão integradas. Dos 38 painéis e murais mapeados, 21 são integrados a edifícios considerados modernos, ao menos pelo ponto de vista temporal. Então, ao observar o universo plástico contido nestas obras e confrontá-lo com o espaço projetado nos edifícios, surge uma aparente dissonância de discursos empreendidos na prática da integração das artes em Salvador. Considerando os espaços arquitetônicos e os produzidos nas obras de arte como espaços de representação de discursos.

Como já mencionado anteriormente, o discurso moderno da arquitetura estava vinculado, entre



outras coisas, à ideia de uma vida moderna representada por uma vida urbana, ligada ao sentido do novo, cuja estética estaria mais interessada na solução de problemas práticos de otimização dos espaços, na utilização de elementos funcionais e alinhados às novidades tecnológicas e conceituais, influenciados, sobretudo, pela escola carioca, construções estas, concentradas majoritariamente no bairro do Comércio, Centro (da Rua Chile ao Campo Grande), Barra e Graça. Contudo, também faz parte do elenco do ideário modernista brasileiro, igualmente já destacado, a estreita ligação com uma arte que buscava construir uma tipologia do nacional. Carybé, apesar de ser argentino, se enquadra no perfil do artista que pesquisou e retratou essa “brasilidade”, e essa “baianidade”, em particular (Figura 2).

Figura 2 - Mural de Carybé, “Os pescadores”, 1955, Encáustica a fogo, localizado no hall de entrada do Ed. Barão de Itapoan, Rua Barão de Itapoan, Barra, Salvador Bahia..



Fonte: Fotografia da autora, 2015.

Nossa avaliação se deteve, principalmente, aos bairros do Comércio e Centro devido às tipologias/funções dos edifícios, tais como: bancos, cinema, escritórios, instituições públicas, edifícios comerciais, já que a análise teve como foco locais de livre e ampla circulação. Estes espaços físicos, que pela experiência vivida por cada transeunte, e por toda a história transcorrida no espaço urbano, tornou-se lugar de memória. Lugar de imagens subjetivas do ser e estar na cidade de Salvador, que teve esta região como detentora de definições nos seus rumos políticos, econômicos e culturais. Região que sofreu inúmeras modificações, as mais radicais, justamente, a partir da metade do século XX, mas que aparece nas obras de Carybé e de outros artistas, como por exemplo, Carlos Bastos, com uma feição anterior a estas modificações. Talvez, possamos considerar que esta representação da cidade antiga seja uma tentativa de preservar uma memória, cuja referência estava se desfazendo pela modernização da cidade. Diante dessa possibilidade, cabe questionar sobre que memória estes artistas estavam falando. E, além disso, tentar entender os caminhos que fizeram com que esta memória, fixada na obra destes e de outros determinados artistas plásticos, poetas, músicos e fotógrafos, se tornassem o universo imagético veiculado como representação oficial de Salvador, e quase sempre, representativa do estado da Bahia.

A produção de Carybé, integrada aos projetos arquitetônicos modernistas, teve início em 1950 com o convite para a realização de dois painéis no projeto de Anísio Teixeira, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, descrito acima. Sua produção muralista é impulsionada em 1951 com o mural “Cidade do Salvador” (Figura 1), pintado à têmpera a ovo sobre madeira no hall do Edifício Cidade do Salvador, localizado na Av. Estados Unidos, nº 397, no bairro do Comércio e se espalha em vários outros edifícios, numa extensa parceria com diversos arquitetos, entre eles, Diógenes Rebouças, com o qual realizou 8 projetos.

Com o passar dos anos cinquenta a obra de Carybé ascendia em valorização, transformando-o, num



curto espaço de tempo, em um dos mais reconhecidos artistas da Bahia. Sua poética é plasticamente interessante, fluída, embasada por um domínio técnico absoluto dos materiais e das linguagens, contudo permaneceu presa num modelo também seguido pelos principais artistas modernos baianos da primeira geração, ou seja, a representação figurativa/narrativa de elementos culturais regionais, mesmo que deformados, fugindo dos cânones renascentistas. Entretanto, apesar do desejo de modernização, latente em boa parte da sociedade baiana, o conteúdo apresentado nos trabalhos de Carybé condiziam perfeitamente com a postura conservadora da manutenção do poder (Figura 3). A leitura um tanto fácil e distanciada de cenas locais e de populações “esquecidas no tempo”, considerados exóticos pela classe abastada, além da identificação¹⁰ com os personagens retratados, muitos dos quais incorporações visuais das criações literárias de Jorge Amado, dialogavam com o discurso da “baianidade” que estava tomando cada vez mais corpo naqueles anos cinquenta, sessenta, e sobretudo, nos setenta.

Figura 3 - Detalhe do mural de Carybé, “O cultivo da cana-de-açúcar”, realizado em 1955, Têmpera a ovo, localizado na Rua da Grécia nº 11, Comércio, Salvador, Bahia.



Fonte: Fotografia da autora, 2011.

A imagem da Bahia como uma terra da mistura de todas as raças e todos os credos sem conflitos, foi sendo formatada iconograficamente pela obra de Carybé, entre tantos outros artistas. Até hoje, suas criações são colocadas como a “verdadeira” imagem da Bahia, amplamente divulgadas em propagandas, produtos, marcas, sites institucionais, etc. Sua obra integrada à arquitetura evidencia uma estratificação de um saber atrelado à negação das multiplicidades de leituras, de possíveis divergências, tão caras ao discurso homogeneizador, e tão bem apropriado pelo estado em seus equipamentos públicos, nos quais este artista tem obras integradas. E, como nos alerta Foucault, essas produções de verdades “[...] não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem,

¹⁰ É importante ressaltar que esta identificação com os personagens de matriz africana presentes na obra de Carybé, retratados em cenas cotidianas em ruas insalubres do centro histórico, já desvalorizado, em casarões abandonados, em prostíbulos degradantes, ou em rituais de candomblé, capoeira e rodas de samba, era dada pela folclorização deste universo. A alta sociedade baiana e os políticos não haviam deixado de ser racistas repentinamente, passaram a explorar esta temática porque perceberam nela um diferencial diante de outras cidades brasileiras, além do enorme interesse que este mesmo universo peculiar gerava entre inúmeros intelectuais estrangeiros e de outras regiões do Brasil, os quais desembarcavam em Salvador todos os anos.



nos atam.” (In MOTTA, 2006, p 229)

Carybé é o artista central da discussão empreendida aqui, justamente, porque sua obra, conforme estamos tentando demonstrar, serviu, e também foi ela própria, discurso, ou seja, acabou por legitimar um tipo de conduta que visava, antes de mais nada, a manutenção da ordem estabelecida, ajudando a formar uma determinada imagem de Bahia, tomada como verdade absoluta. Ainda que os personagens e os elementos trazidos pelo mesmo em seus painéis e murais estivessem tomando um espaço de representação importante, em lugares importantes, dignificados em seus trabalhos, seu cotidiano e sua religião de matriz africana, coisa que até aquele momento não tinha sido feita, eles continuaram a ser objetos de discurso e de manipulação. Objetos e não sujeitos de sua própria história, no campo da representatividade na cidade e do exercício do poder.

A integração das artes em Salvador, como uma utopia de síntese e formulação de uma sociedade mais justa, foi uma prática, na qual o discurso de identidade brasileira e, particularmente, de “baianidade” foi predominante. Carybé elaborou seu repertório plástico dentro das expectativas dos agentes envolvidos no processo de desenvolvimento, de modernização da imagem da cidade. Não se trata, no entanto, de apontar um poder oculto por trás das manifestações estéticas, mas a possibilidade de analisar as relações baseadas no saber-poder, desenroladas no discurso e a partir dele.

REFERÊNCIAS

- ANELLI, Renato Luiz Sobral. Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). 8º **Seminário DOCOMOMO Brasil**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/086.pdf>
- ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo V. de; ANDRADE, Maria R. de C.; FREIRE, Raquel N. da C.. O IPHAN E OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO: A aplicação na Bahia do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos. 8º **Seminário DOCOMOMO Brasil**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/142.pdf>
- ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo V. **Arquitetura moderna na Bahia, 1947-1951: uma história a contrapelo**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CADERNOS DA CIDADE. Uso e Ocupação do Solo em Salvador**. Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, Habitação e Meio Ambiente — SEDHAM Coordenadoria Central de Produção de Indicadores Urbano-Ambientais — COPI Salvador—Bahia— Ano I, No 1—Junho de 2009 Volume 1. Disponível em: http://www.sim.salvador.ba.gov.br/caderno/Cadernos_da_Cidade.pdf
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- CRUZ, Luiz Gonzaga. **A arte do mural e o muralismo na Bahia**. Tese apresentada ao Concurso para Professor Assistente do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFBA, 1973.
- FALCÃO, Washington (Coord.). **A obra de Juarez Paraíso**. Salvador: Juarez Paraíso, 2006.
- LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador – 1950 – 1970**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais UFBA, Salvador, 1982
- MACIEL, Neila D. Gonçalves. **Mapeamento de Painéis e Murais Artísticos de Salvador**. Projeto de Pesquisa financiado e publicado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e FUNCEB, 2009-2010.
- MATOS, Matilde. **50 anos de Arte na Bahia**. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2013.
- MIGUEZ, Paulo. **Periodizando a cultura baiana no novecentos: uma tentativa preliminar**. Salvador: UNIFACS, 2000. v.1, n.8, p.33-36.
- MOTTA, Manoel Barros da. (Org) **Michel Foucault: Estratégia, Poder-Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MOURA, Milton (Org). **A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SAMPAIO, Antônio Heliodório Lima. **Formas urbanas: cidade-real & cidade-ideal; contribuição ao estudo urbanístico de Salvador**. Salvador: Quarteto Editora/ PPG/AU, Faculdade de Arquitetura da UFBA, 1999.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.