



DO EXÓTICO AO HERMÉTICO: O DISCURSO DE BAIANIDADE NAS ARTES VISUAIS INTEGRADAS A ARQUITETURA MODERNA EM SALVADOR/BA

Neila Dourado Gonçalves MACIEL¹

Resumo: Partindo do pressuposto que as artes visuais são co-responsáveis na criação de um imaginário cultural, denominado Baianidade, desenvolvo minha tese de doutoramento no PPGAU/UFBA, problematizando a produção de Painéis e Murais integrados à arquitetura moderna construída na cidade de Salvador entre os anos de 1950 a 1970. Este artigo traz uma parte desta discussão na tentativa de compreender a valorização de uma determinada memória da cidade, a qual foi transformada em patrimônio simbólico identitário, através da imagem evocada nas obras de arte, tratadas de modo narrativo e, muitas vezes, exótico. Este texto traz à tona o domínio de um discurso e o questionamento de outras possibilidades de representação visual para a imagem de Bahia.

Palavras-Chave: Artes integradas. Arquitetura moderna. Carybé. Análise e crítica de imagem. Baianidade.

Este artigo discute algumas questões abordadas na tese de doutorado, ainda em construção, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Trata-se, pois, do estudo da imagem de cidade evocada nas obras de arte integradas a arquitetura moderna da capital baiana, concentrando-se na relação entre os princípios desta arquitetura e os painéis e murais de um artista plástico em especial. O recorte temporal do estudo se localiza entre as décadas de 1950 a 1970, período de implementação e alargamento das ideias modernistas na cidade de Salvador, já o artista escolhido para a análise é o argentino, naturalizado brasileiro, Héctor Júlio Paride Bernabó, ou simplesmente, Carybé.

Nos painéis e murais deste artista a cidade aparece num recorte temático muito definido, majoritariamente a partir do uso de tradições e vivências de matriz afro-brasileira, além de estar calcada na representação de uma memória tradicional/colonial, rememorando recortes de um passado, embora, sendo integrados a projetos arquitetônicos que ao mesmo tempo se pretendiam modernos e em consonância com o surto de

¹ Graduada em Artes Plásticas pela UFBA (2004), Mestre em Artes Visuais (2009) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFBA, na linha História da Arte Brasileira e é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFBA, na linha de Conservação, Restauração e Gestão dos Bens Patrimoniais. Professora Assistente de História e Teorias da Arte do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe.



desenvolvimento econômico no estado e aplicação de novas tecnologias de construção e urbanismo.

É importante salientar desde já que esta abordagem temática não se encontra somente nas obras de Carybé, mas na maioria da produção dos artistas atuantes naquelas décadas. Desde o final dos anos de 1940, coincidentemente, mesmo período da afirmação e aceitação da arte moderna em Salvador, a colaboração de artistas nos projetos arquitetônicos passou a ser muito expressiva, até pelo menos os anos de 1970, quando esta parceria começa a entrar em desuso, tornando-se bem menos frequente.

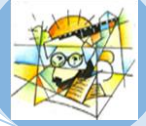
O muralismo em Salvador, se é que podemos assim designar, é quase todo narrativo, concentrado na representação de costumes e festas advindos da matriz africana, acontecimentos históricos, momentos da colonização do país, e tudo isso apresentado de uma maneira formalmente moderna, e presos a um discurso nacionalista, o qual dialoga integralmente com o discurso progressista/modernista das novidades da arquitetura moderna brasileira. É, portanto, no campo simbólico da integração destas linguagens que o jogo de poderes, manifestados através dos discursos prevaletentes, acontece. Assim como, suas reverberações na sociedade, na apropriação de uma imagem de cidade-patrimônio pelo Estado e pelo poder econômico, sejam pelos agentes responsáveis por pensar o turismo ou pelo incentivo e atração de novos investidores, no momento em que Salvador saía da grande crise da primeira metade do Século XX para se tornar um polo cultural, turístico e econômico, com grande capital simbólico.

249



Figura 1: Carybé, “Fundação de Salvador”, têmpera a ovo sobre madeira, 1951. Local: Hall de entrada do Edifício Cidade de Salvador, Av. Estados Unidos, nº 397, Comércio, Salvador. Foto da autora.

A arte mural presente nos novos edifícios emerge 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, com a construção de novas avenidas, túneis e viadutos, e a implantação de uma verdadeira indústria de construção. Todos estes fatores propiciaram a realização de muitas obras de grande porte, tanto 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. Segundo Juarez Paraíso (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.

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 desta integração. 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 da 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 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 pela integração das obras de arte nos projetos de uma arquitetura, cuja implementação e amadurecimento aconteciam exatamente neste período. Essa mesma arquitetura ao seguir os passos dos modelos já consagrados pela “escola carioca”, pelos projetos em Belo Horizonte e depois Brasília, assumia o diálogo com as artes como inerente às inovações e propostas, sejam as custeadas pelo poder público, ou pela iniciativa privada.



Para a realização da referida tese foram utilizados os dados de um Mapeamento de Painéis e Murais de Salvador², realizado pela autora para a Fundação Cultural do Estado da Bahia, publicado no ano de 2010. Estatisticamente, a partir deste mapeamento e demais pesquisas bibliográficas, Carybé é apontado como o artista mais atuante nos projetos de integração das artes, no período compreendido entre os anos de 1950 a 1970. O artista possui o maior número de obras de arte integradas aos edifícios no período entendido como moderno, seguido por Carlos Bastos, Juarez Paraíso, Mário Cravo e Max Urban, entre outros, os quais também são dignos de estudos pela extensão e significância de suas obras. Ao analisar os dados desta pesquisa e ao observar mais detalhadamente a obra de Carybé, algumas questões surgiram de modo mais sobressalente. 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 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, entre outros agentes formadores da imagem de Bahia.

Estas imagens são interessantes quando as estudamos isoladamente, mas se

² Participei de uma licitação, na qual meu projeto foi o contemplado, fazendo parte de um conjunto de ações pensadas pela Fundação em parceria com IPAC, através da Secretária de Cultura do Estado. Trata-se do projeto intitulado Mapeamento de Painéis e Murais em Salvador. Depois de alguns meses nesta pesquisa, e depois da coleta dos dados e das visitas realizadas nos locais onde haviam painéis, murais, esculturas e demais manifestações artísticas integradas aos edifícios públicos e privados, em mais de 25 bairros da capital, alguns pontos saltaram aos olhos como intrigantes questionamentos acerca da produção artística e sua relação com a arquitetura moderna em Salvador. Foram 237 obras de arte mapeadas e analisadas de maneira sumária, visto que, o objetivo era montar uma ficha técnica simplificada com uma imagem não profissional da obra e seus dados básicos, ou seja: autoria, dimensões, ano de realização, técnica, localização, estado de conservação, e pequena análise crítica da obra. 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>



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.

Considerando os espaços arquitetônicos e os produzidos nas obras de arte como espaços de representação de discursos. 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, a estreita ligação com uma arte que buscava construir uma tipologia nacional. Carybé, apesar de ser argentino, se enquadra no perfil do artista que pesquisou e retratou essa “brasilidade”, e essa “baianidade”, sendo mais específico.

252



Figura 2: Carlos Bastos, Painel “A vida da cidade no princípio do século XX”, óleo sobre madeira, 1959. Local: Hall de entrada do Edifício Big, Praça da Inglaterra nº 6, Comércio, Salvador. Foto da autora.

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 representante oficial de Salvador, quando não, do estado da Bahia.



Figura 3: Detalhe de um mural de Carybé, realizado em 1955, localizado na Rua da Grécia nº 11, Comércio, Salvador. Foto da autora.



Carybé passa a residir definitivamente em Salvador em 1953, mas antes disso já havia visitado e realizado alguns trabalhos, inclusive murais e painéis como os da Escola Parque. Sua obra foi rapidamente valorizada, transformando-o, num curto espaço de tempo, em um dos mais reconhecidos artistas da Bahia. Sua poética é plasticamente interessante, fluída, mas 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 na sociedade baiana, o conteúdo apresentado nos trabalhos de Carybé condiziam perfeitamente com a postura conservadora, da manutenção do poder. A leitura um tanto fácil e distanciada de cenas locais e de populações “esquecidas no tempo”, considerados exóticos pela classe abastada, além da identificação³ com os personagens retratados, muitos dos quais incorporações das criações literárias de Jorge Amado, dialogavam com o discurso da “baianidade” que estava tomando cada vez mais corpo naqueles anos cinquenta e sessenta. 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 caros ao discurso homogeneizador. 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, nos atam.” (In MOTTA, 2006, p. 229)

³ É importante ressaltar que esta identificação com os personagens presentes na obra de Carybé, principalmente quando se trata do universo de matriz africana, retratados em cenas cotidianas em ruas insalubres do centro histórico, já desvalorizado, em casarios 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.

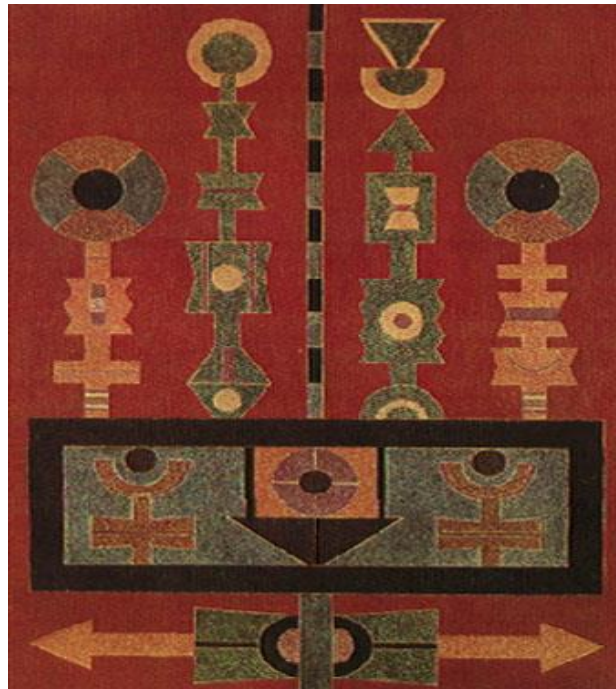
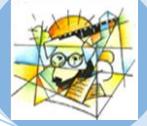
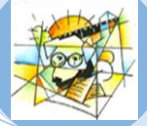


Figura 4: Rubem Valentim. Têmpera s/ tela, 100 x 73 cm, 1965. Fonte: MORAES, 1994.

Na contramão da corrente narrativa e de caráter exótico do modernismo baiano, destaca-se o trabalho de Rubem Valentim, cuja produção versou sobre a plasticidade das formas e cores, num construtivismo carregado de subjetividade e posicionamento político, muitas vezes considerado hermético demais para o entendimento do mercado da arte em Salvador. Integrante da primeira geração de modernistas baianos, Valentim iniciou sua trajetória, de maneira autodidata, como um figurativo, explorando temáticas e cores bem próximas de seus colegas. Porém, logo o artista percebeu seu desejo por uma arte de construção, uma arte autônoma, passando a pintar abstrações e fugindo de tudo o que era praticado ao seu redor.

Em 1957 mudou-se para o Rio de Janeiro, encontrando um ambiente artístico envolvido com o Concretismo e logo depois com o Neoconcretismo, fato decisivo para a consolidação de sua poética construtiva. Embora, Valentim nunca tenha se ligado a nenhum destes movimentos e até mesmo, discordava do racionalismo puro e da pretendida ausência de subjetividade. Segundo Frederico Moraes, o artista apenas tangenciou o Concretismo, no momento em que sua obra se torna “[...] de grande depuração formal e cromática, de extrema simplificação e de supressão de todo elemento acessório, ausente de qualquer conteúdo narrativo.” (1994, p. 19)

Além do encontro artístico, houve outro marco importante para sua formação: a umbanda. Mesmo após ter frequentado terreiros de candomblé durante sua infância e



adolescência, de modo esporádico e, talvez, um pouco distanciado, foi conhecendo e se aprofundando nos rituais de umbanda que Valentim encontrou elementos de um universo muito mais profundo para suas formas geométricas: sua ancestralidade negra. É interessante, pois, mesmo com a preocupação voltada para a natureza da obra, sua elaboração formal e seu jogo de cores, ele não abandona o tema, pelo contrário, vai fundo em suas pesquisas dos símbolos trazidos pelos africanos e reelaborados na linguagem afro-brasileira.

À medida de seu amadurecimento poético, estas formas se consolidavam e, diferentemente dos trabalhos de seus colegas modernistas da Bahia, abria um leque infinito de leituras para suas criações. Cada combinação de cores e emblemas provoca um sem números de possibilidades interpretativas sem se distanciar de sua busca pela arte brasileira e, sobretudo, sem jamais deixar de ter um forte posicionamento político, o qual fora explicitado oralmente, de modo incansável, e textualmente através da publicação do “Manifesto ainda que tardio: depoimentos redundantes, oportunos e necessários” em 1976 (VALENTIM, 2011). A sua criação, pode ser entendida, dentro do contexto do modernismo baiano, como uma invenção de novos “universos de referência” (GUATTARI, 1998), fugindo do determinismo narrativo, representação discursiva do estrato de “baianidade”.

256

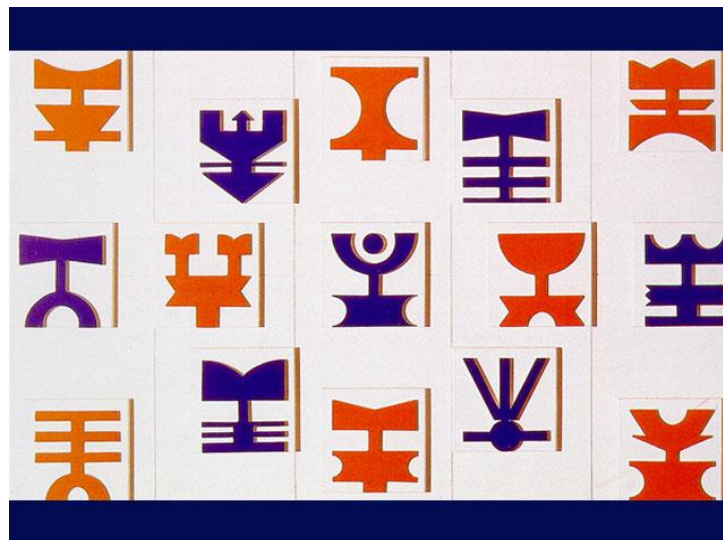


Figura 5: Rubem Valentim. *Painel emblemático*. Acrílica s/ madeira, 44 x 70 cm, 1974. Fonte: MORAES, 1994.

Ao persistir, evidenciar e problematizar sobre a herança das culturas negras, Valentim buscava um autoreferenciamento para a arte brasileira, uma “descolonização cultural” (MORAES, 1994, p 31), criando signos-símbolos profundamente ligados ao



complexo cultural da Bahia, ao mesmo tempo em que buscava uma linguagem plástica contemporânea baseada na exploração da subjetividade. Talvez, podemos pensar a produção de Valentim, como uma desterritorialização dos valores estabelecidos, como uma tentativa de expressão de singularidades outras. Foi justamente, esse desejo construtivo presente em sua obra, que o distanciou das apropriações pitorescas ou do erotismo sempre vinculado, principalmente, à mulher negra, tão adotado entre os pintores modernistas.

De acordo com Paulo Herkenhoff, é Rubem Valentim quem define para a arte brasileira “[...] a existência de questões da negritude, até então, em termos gerais, concentradas em cenas de costumes [...], é quem problematiza a herança do candomblé enquanto possibilidade para o momento de transformação das artes plásticas, para além de um tratamento literário.” (In VALENTIM, 2011, s/p) A potência de leituras subjetivas é uma marca forte de seu trabalho, e, que possivelmente provocou a repulsa de muita gente, pois, sair do território comum não é um processo fácil, pelo contrário, é doloroso e perigoso dentro do exercício do saber-poder instituído.

Apesar de sua poética estar impregnada de elementos culturais baianos, Valentim não foi reconhecido em sua cidade natal. Mesmo após ter recebido vários prêmios nacionais e internacionais, ter exposto sua obra em diversos países e, ter sido analisado por grandes críticos de arte, seu trabalho continuou distante dos museus baianos e ainda sem fazer parte das obras de arte integradas aos edifícios construídos naquele momento.

Diante disto, refazemos à indagação: o que tornava Carybé tão atraente e, ao mesmo tempo, Rubem Valentim tão desprezado aos olhos dos arquitetos e dos clientes, financiadores dos projetos? Os dois artistas trabalhavam com a representação de características baianas. Seria a linguagem geométrica tão distante, até mesmo, difícil para a compreensão daquela sociedade? Mas, será que também os signos-emblemas de Valentim seriam capazes de representar todas as individualidades presentes numa cidade/estado tão plurais e heterogeneamente formados?

É evidente que não, apesar de sua obra não ser restritiva, de ter uma potência de leituras muito mais ampla, mesmo para quem não conhece o universo simbólico do candomblé. Entretanto, o que se coloca como questão é o indiscutível domínio de um determinado discurso, cuja formação deriva de “[...] uma série de elementos que operam no interior do mecanismo geral do poder. Consequentemente, é preciso considerar o discurso como uma série de acontecimentos, como acontecimentos políticos, através dos



quais o poder é vinculado e orientado.” (MOTTA, 2006, p 254) Não queremos, no entanto, formular uma resposta objetiva, onde o discurso seria apenas uma expressão de uma mentalidade, mas, percorrer suas complexidades.

Além de Rubem Valentim, que fazia parte da primeira geração, Emanuel Araújo e Juarez Paraíso, estes já pertencentes à segunda geração, figuram como importantes referências que seguiram na contramão da arte narrativa.

O primeiro, nascido em Santo Amaro da Purificação em 1940, estudou gravura na Escola de Belas Artes, em Salvador entre 1961 e 1965. Desde suas primeiras xilogravuras já se pode notar uma investigação muito mais concentrada nas formas do que na temática. A partir dos anos setenta suas obras se tornam quase totalmente abstratas, compostas pelos jogos de formas geométricas. Araújo se aproxima muito das vertentes construtivas, cujas formas e cores explora em todas as técnicas. Existe um interesse pelo tridimensional desde as primeiras séries de gravura. Sua obra se insere nas inquietações muito próprias da pintura coisa, da teoria do não-objeto de Ferreira Gullar (2007).

Assim como Rubem Valentim, Araújo não permanece muito tempo em Salvador. É em São Paulo que sua obra vai ser reconhecida e desenvolvida. Porém, diferentemente do mestre Valentim, possui algumas obras integradas a edifícios em Salvador, como por exemplo: um mural no edifício Palazzo Florentino, nº 106, na Rua Marechal Floriano, no bairro do Canela, realizado em 1971 (Figura 6); uma escultura na Secretaria de Minas e Energia, na 4ª avenida, nº 415, no CAB, realizado em 1975; uma escultura no Edifício do DESENBAHIA, na Av. Tancredo Neves, nº 776, Caminho das Árvores, realizado em 1979 (Figura 7); entre alguns outros projetos realizados na década de 1980. Araújo possui uma grande quantidade de esculturas em praças e locais públicos, além de muitas outras intervenções em edifícios, construídos na cidade de São Paulo.



Figura 6: Emanuel Araújo, painel “S/ título” Alto e baixo relevo em concreto aparente e madeira, 1971. Foto da autora.



Figura 7: Emanuel Araújo, escultura “Pássaro de fogo”, aço carbono, 1979. Foto da autora

O

segundo artista referência, não apenas da corrente abstrata dos anos sessenta e setenta, mas de toda uma geração de artistas plásticos baianos é o Jurez Paraíso. Nascido em 1934 no Município de Rio de Contas, interior da Bahia, muda-se para Salvador em 1943. Aos 17 anos ingressa na Escola de Belas Artes e cursa Pintura, Gravura e Escultura. Paraíso se destacou a partir da década de 1960, quando já havia se tornado professor de desenho da EBA, como um artista que priorizava a corrente não figurativa através de desenhos, gravuras e pinturas abstratas. Apesar de ter exercido influência muito grande na formação de novos artistas, suas obras não eram muito solicitadas nos novos empreendimentos. A partir do final dos sessenta é que seus trabalhos começam a fazer parte de projetos mais distantes do ideário modernista narrativo, no qual Carybé está inserido.

Desenhista e muralista, produziu diversas esculturas, painéis, decorações de carnaval, peças gráficas, figurinos e cenários para teatro e murais em espaços públicos e privados no Estado da Bahia e em Brasília, fazendo do domínio técnico um aliado incondicional da sua produção artística. Enquanto muralista, suas principais obras foram: o mural do Cine Bahia e a ambientação do Cine Tupy (de 1968, ambos destruídos), o mural da Secretaria da Agricultura, no Centro Administrativo da Bahia (1974), o painel para o Clube da Aeronáutica de Brasília (1976), o mural do Hospital Roberto Santos (1979), os murais dos Cines Art I e II (1988, destruídos), mural do Museu Geológico (1998), além de esculturas expostas na entrada do Parque de Exposições Agropecuária de



Salvador (1979), no Parque de Pituaçu (1979), no Condomínio de Interlagos (1986) e no Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia (1997). Nesse âmbito de atuação em espaços públicos situam-se, também, calçadões, com destaque para os do Edifício Monsenhor Marques, no Largo da Vitória, em Salvador (1978), os calçadões da Praça da Sé (1982, destruídos) e calçadões do Hospital da Aliança da Bahia (1989) e do seu Setor Pediátrico (2001), trabalho que continuou a se desenvolver nos anos seguintes, abrangendo relevos e gradis. (MIDDLEJ In FREIRE; HERNADEZ (Org.), 2014)



Figura 8: Juarez Paraiso. Arte ambiental, 1968, destruído. Fonte:

<http://atarde.uol.com.br/cultura/exposicao/noticias/1512298-mam-ba-inaugura-duas-mostras-que-dialogam-com-salvador>

O projeto de arte ambiental desenvolvido para o hall do Cine Tupy, pode ser considerado como o mais ousado já realizado na capital baiana, totalmente integrado à arquitetura. Riolan Coutinho descreve em palavras aquilo que não podemos mais apreciar, visto que, apenas três anos após sua inauguração, a Cinema International Corporation (CIC) destruiu tudo em inacreditáveis 24 horas:

O conjunto se prende a uma intenção eminentemente plástica, respeitando a finalidade do espaço arquitetural, modelado à semelhança do barroco e transformado numa escultura vazada onde a participação física é um elemento de integração. O teto, por exemplo, existe em função do deslocamento do observador que o visualiza à medida que se locomove, relacionando-se com a modulação lateral circundante. Outro exemplo da envolvimento, isto é, de relação espectador-espaço se encontra nos espelhos que fragmentam a imagem refletida relacionando-a intimamente com



o conjunto. (In PORTUGAL, 2001, p. 81)

A obra mural de Juarez ganharia destaque nas novas zonas de expansão da cidade nos anos setenta, como por exemplo, em edifícios residenciais nos bairros da Pituba e Itaigara, e, sobretudo, nas secretarias do CAB. No entanto, sua obra, tal qual a de Valentim e a de Araújo, não se enquadra no modelo idealizado de “baianidade” perseguido pela maioria da sociedade soteropolitana e, muito menos, pelo poder público, cujos interesses se voltavam também para o uso da imagem de cidade que preservava sua memória colonial, através também do discurso do turismo calcado na ideia de patrimônio.

Diante disso, quando apenas um artista, mesmo que involuntariamente, “assume” a elaboração de uma representação visual - única, o que é mais problemático - de uma população heterogênea em todos os aspectos, genéticos, econômicos e culturais, seu universo estético acaba transformado numa verdade absoluta, ou melhor, num saber estratificado. E, como já mencionado aqui, as imagens construídas não podem ser tomadas como “passivamente representativas”, como nos coloca Guatarri (1998, p 38), mas, sempre como vetores de subjetivação. Torna-se necessário um pouco mais de atenção aos diversos processos que envolvem a análise desta produção estética, por exemplo.

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o “companheiro” anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva. (Ibid, p 158)

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 é possível analisar as relações baseadas no saber-poder, desenroladas no discurso e a partir dele, quando, por exemplo, afirmamos que seria impossível naquele momento, o trabalho mais sutil e reflexivo de Rubem



Valentim ter se transformado na imagem-simbólica da Bahia. As populações negras, com suas diversas matizes e expressões culturais, são representadas de uma maneira muito bem definida por Carybé. São imagens que não se preocupam em desviar, contrapor, ou fugir de um regime de controle social, enquanto, as propostas de Rubem Valentim, Emanuel Araújo e Juarez Paraíso, por exemplo, se colocam à margem da narrativa folclorizada e exótica. Numa tentativa constante de rompimento estético e político, cuja força foi prontamente tornada secundária, naquele momento em Salvador, pelo domínio de um discurso estético-político.

Abstract: With the assumption that the visual arts are co-responsible for the creation of a cultural imaginary, called “baianidade”, I develop my doctoral thesis in PPGAU / UFBA, discussing the production of panels and Murals integrated in to modern architecture built in the city of Salvador between the years 1950 to 1970. This article presents a part of this discussion trying to understand the valorization of a particular memory of the city, which was transformed in to symbolic patrimony of identity, through the image evoked in works of art, treated narrative mode and often exotic. This text bring sup the domain a speech and the questioning of other possibilities of visual representation to Bahia image.

Keywords: Integrated arts. Modern architecture. Carybé. critical analysis of image. Baianidade.

Referências

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.

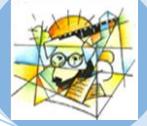
FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira. (Org.) *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1998

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: *Experiência Neoconcretismo: momento-limite da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

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.

MORAES, Frederico. *Catálogo Rubem Valentim: construção e símbolo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.



MOTTA, Manoel Barros da. (Org) *Michel Foucault: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PARAÍSO, Juarez. *A obra de Juarez Paraíso*. Salvador: Juarez Paraíso, 2006.

PORTUGAL, Claudius (Org.). *Juarez Paraíso Desenhos*. Salvador: FCJA; COPENE, 2001.