

A integração das artes no modernismo baiano: arte e política no discurso da “baianidade”

Neila Dourado Gonçalves Maciel

Graduada em Artes Plásticas pela UFBA, mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - (UFBA) e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). É Professora Adjunta de Teorias e História da Arte do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe.

Resumo. A proposta deste artigo é levantar alguns questionamentos sobre o discurso estético e político da “baianidade”, cuja elaboração se deu por variados agentes culturais, entre os quais as artes plásticas e a arquitetura. Nosso interesse se concentra na produção modernista da chamada “integração das artes”, na cidade de Salvador, sobretudo, no período dos anos 50 a 70, do século XX. Trata-se de um recorte de uma pesquisa mais ampla, cujos desdobramentos apontam uma produção visual apadrinhada pelo poder público e assimilada pela elite econômica soteropolitana, detentora das instâncias de legitimação, reprodução e manipulação de uma “imagem da Bahia” que serviu a interesses bem definidos como capital econômico e simbólico, segundo Bourdieu, principal referencial teórico dessa análise.

Palavras-chave. Integração das artes; modernismo; “baianidade”; Carybé.

Integration of arts in baiano modernism: art and politics in the speech of “baianidade”

Abstract. The objective of this article is to raise up some questions about aesthetic and political discourse of "baianidade", the elaboration of this concept was given by many cultural agents, including the visual arts and architecture. Our interest is focused on modernist production of the "integration of the arts" in the city of Salvador, especially in the period of 50 to 70 of the twentieth century. This paper is an fragment of a wider research, whose developments in the point of a visual production assumed by the public sector and assimilated by soteropolitana economic elite, owner of legitimation instances, reproduction and manipulation of a "Bahia image," which served the well-defined interests, such as economic capital and symbolic, according to Bourdieu, the main theoretical reference of this analysis.

Keywords. Integration of the arts, modernism, "baianidade", Carybé.



Cidade e memória

Os discursos e as leituras sobre a cidade são elaborados sob a luz de diferentes contextos e múltiplas interlocuções. A metáfora da cidade como linguagem é construída e difundida através de diversas formas de discursos literários, artísticos e depoimentos pessoais, os quais expõem ideologias, transformações, memórias e utopias sobre o passado, o presente e o futuro das mesmas. A imagem da cidade também se apresenta como lugar de articulação de interesses econômicos, acompanhados de investimentos simbólicos que lhes servem de suporte. No caso de Salvador, a formulação da imagem da cidade como “cidade patrimônio”, no sentido de cidade que apresenta elementos importantes para a história, a cultura e a identidade do estado e do país, foi uma preocupação presente em muitos momentos específicos do século XX.

O entendimento da capital baiana como um lugar de relevância para a história nacional em termos de lugar de origem, de papel político, de pedra basilar das ordens religiosas católicas, e religiosidades afrodescendentes, ou seja, como um território cujo espaço urbano abriga referências materiais e simbólicas da história do Brasil, de antes e depois da chegada dos europeus, serviu de base para a articulação de diversas ações na fixação da ideia de “cidade patrimônio”. A arquitetura e as artes, de uma maneira geral, são responsáveis por boa parte da definição desse universo imagético e conceitual. Os fragmentos de histórias e memórias transcorridas no espaço urbano, envolvidos em memórias coletivas, nos valores de grupos sociais, estão implicados nas linguagens artísticas. Todavia, é importante ressaltar que os valores e construções históricas e sociais que se impõem no imaginário das narrativas artísticas sobre a cidade e seu povo, são legitimados e definidos, na grande maioria das vezes, pela mesma elite dominante que os produz, tal qual nos aponta Bourdieu (2013a; 2013b) nas suas teorias sobre campo, jogos de poder e capital simbólico. Quando o sociólogo afirma que as tomadas de posição de intelectuais e artistas constituem estratégias de conquista da legitimidade cultural, ou ainda, do monopólio da produção, da reprodução e da manipulação dos bens simbólicos, Bourdieu (2013a, p. 169) corrobora a proposição desse artigo, que é o endosso do discurso das artes visuais junto à ideologia modernista de identidade, de imagem da Bahia, e neste ponto específico, de Salvador como “cidade patrimônio”. Assim, são determinados artistas que se tornam mediadores e construtores desses imaginários. São modos de fazer apadrinhados pelo poder público e assimilados pela



elite econômica, detentora das instâncias de legitimação, reprodução e manipulação, a serviço de interesses muito bem definidos.

Cristina Freire, no livro *Além dos Mapas* (1997), traz uma reflexão pertinente sobre os monumentos localizados em espaços públicos, cujas considerações se fazem importantes para a nossa percepção da cidade como um terreno de elaborações estéticas, cujo funcionamento se dá como “lugares de memória”, sejam elas coletivas ou individuais. Algumas obras de arte trazem isso de maneira mais evidente que outras, mas o imaginário da cidade, mesmo em poéticas pessoais, se faz presente. As obras, nas quais estarão concentradas nossas análises, apresentam uma relação direta com a elaboração de uma determinada memória, de um passado cultural urbano que se queria reter, ao mesmo tempo em que a cidade dava lugar à introdução de significativas mudanças em sua geografia e dinâmica. É, portanto, na instituição de um imaginário de “cidade patrimônio”, com todos seus efeitos sobre as formas urbanas de intervenção, que a imagem da cidade passa a rememorar, em sucessivas atualizações, o seu passado e, conseqüentemente, seus bens simbólicos. Parece existir certa tentativa de recuperar algo perdido no tempo, talvez uma possível “essência” cultural, cuja busca pelas conexões entre passado e presente conduz a discursos sobre um patrimônio edificado, claramente voltado para as construções ligadas a uma cultura branca elitizada, assim como também, a uma “descoberta” do potencial diferenciador de expressões imateriais relacionadas a uma cultura afrodescendente, e ainda, como essa mistura deveria ser preservada e divulgada como um grande diferencial.

Carybé e a “baianidade”

No transcorrer da década de 1950, a obra do artista portenho Carybé ascedia em valorização, transformando-o, num curto espaço de tempo, em um dos mais reconhecidos artistas da Bahia. Argentino, naturalizado brasileiro, Hector Júlio Páride Bernabó, foi um dos artistas de maior atuação no cenário baiano das artes visuais na segunda metade do século XX. Ao longo de sua carreira, Carybé firmou parcerias com diversos arquitetos e foi consagrado como um dos maiores representantes da cultura baiana moderna, apesar de sua origem estrangeira. Suas obras integram parte de uma produção pictórica ligada a certo tipo de modernismo brasileiro desenvolvido a partir de 1940, cujas maiores características versam sobre a busca pela identidade



nacional, pela idealização de símbolos de representatividade da história do Brasil, pela construção de um universo imagético reconhecível como agregador e conciliador, capaz de representar as mais variadas manifestações culturais do país.

Sua poética era plasticamente fluída, embasada por um domínio técnico metuculoso dos materiais e linguagens. No entanto, Carybé permaneceu atrelado ao modelo formal vigente dos principais artistas modernos baianos da primeira geração, ou seja, a representação figurativa/narrativa de elementos culturais regionais, mesmo que estilizados, fugindo dos cânones clássicos. Apesar do desejo latente de modernização, presente em boa parte da sociedade baiana, o conteúdo apresentado nos trabalhos de Carybé condiziam harmonicamente 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 identificação com os personagens retratados, muitos dos quais incorporações visuais das criações literárias de Jorge Amado, dialogavam com o discurso reducionista corrente da “baianidade” que tomava cada vez mais corpo ao longo das décadas de 1950, 60 e 70. É importante ressaltar que essa 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, que 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 esse mesmo universo peculiar gerava entre inúmeros intelectuais estrangeiros e de outras regiões do Brasil, que desembarcavam em Salvador todos os anos.

A imagem da Bahia como uma terra da mistura, sem conflitos, de todas as raças e todos os credos, foi sendo formatada iconograficamente pela obra de Carybé, assim como pela produção de outros artistas. Até hoje, suas criações são colocadas como a “verdadeira” imagem da Bahia, amplamente divulgadas em propagandas, produtos, marcas, sites institucionais, etc. E sua obra, integrada à arquitetura moderna local, evidencia a estratificação de um saber atrelado à negação da multiplicidade de leituras da contingência baiana, de possíveis divergências, tão caro ao discurso homogeneizador, e tão bem apropriado pelo estado em seus



equipamentos públicos, que elegeram o artista como figura representativa. Como nos alerta Foucault (2006, p. 229), 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.

Carybé, é assim, o artista central da discussão aqui empreendida, justamente, por sua obra ter servido como discurso identitário reificador das categorias sociais vigentes, ou seja, ela acabou por legitimar certo tipo de estratificação social, que visava, antes de mais nada, a manutenção da ordem estabelecida, ajudando a formar uma determinada imagem da Bahia, tomada como Verdade. Ainda que os personagens e os elementos trazidos pelo artista em seus painéis e murais estivessem tomando um espaço de representação importante, em lugares icônicos, com sujeitos supostamente dignificados por seus trabalhos, com seu cotidiano e com sua religião de matriz africana oscilando entre um enaltecimento e uma crônica de costumes - postura essa, que até aquele momento não havia sido estabelecida - tais sujeitos representados permaneceram em sua condição de objetos de discurso e de manipulação, ainda objetos e não sujeitos de sua própria história, no campo da representatividade na cidade e do exercício do poder.

Contudo, o argentino não era o único artista plástico a eleger como tema de representação as manifestações de origem afrodescendente. Haviam outros seguidores dessa escolha temática que, na maioria, buscavam a partir de suas experimentações formais, manter-se dentro das expectativas da formação de uma identidade baiana e brasileira através do recurso da narratividade e da lógica apaziguadora da democracia racial. Porém, na contramão desta corrente narrativa do primeiro momento do modernismo baiano, e brasileiro, de modo geral, destaca-se no cenário soteropolitano o trabalho de Rubem Valentim, cuja produção versou sobre a plasticidade das formas e cores, num construtivismo carregado de subjetividade e posicionamento político. Integrante também da primeira geração de modernistas baianos, Valentim iniciou sua trajetória, de maneira autodidata, como um figurativo, explorando temáticas e cores bem próximas às de seus colegas. Porém, logo o artista aproximou-se do vocabulário de uma arte de construção, de uma arte autônoma, passando a pintar abstrações e fugindo do figurativo praticado ao seu redor.

Em 1957, Valentim mudou-se para o Rio de Janeiro, encontrando ali



um ambiente artístico envolvido com as proposições Concretistas e logo depois com o Neoconcretismo, fato decisivo para a consolidação de sua poética de ares construtivos. Embora, Valentim nunca tenha se ligado a nenhum desses movimentos e até mesmo discordasse do racionalismo puro e da pretendida ausência de subjetividade de parte da vertente concreta, o artista tangenciou sua produção em torno do Concretismo, no momento em que sua obra se torna, como bem aponta Frederico Moraes (1994, p. 19) “[...] de grande depuração formal e cromática, de extrema simplificação e de supressão de todo elemento acessório, ausente de qualquer conteúdo narrativo”.

Além do encontro artístico, houve outro marco importante para a formação de Valentim: seu encontro com a Umbanda. Mesmo após ter frequentado terreiros de Candomblé durante sua infância e adolescência, de modo esporádico e, talvez, de modo distanciado, o artista durante a maturidade foi conhecendo e se aprofundando nos rituais de Umbanda de forma mais constante, encontrando assim elementos de um universo muito profundo, misterioso e poético para complementar suas formas geométricas: sua ancestralidade negra. É interessante que, mesmo com a preocupação voltada para a natureza formal da obra, sua elaboração “racional” e jogo de cores na égide concretista, Valentim não abandona o tema místico. Pelo contrário, ele mescla em suas pesquisas plásticas os símbolos trazidos pelos africanos, reelaborados na contingência afro-brasileira. À medida que seu amadurecimento poético avança, as formas se consolidam e, diferentemente dos trabalhos de seus colegas modernistas da Bahia, abre-se um leque amplo de leituras para suas criações. Cada combinação de cores e emblemas provoca um variado número de possibilidades interpretativas sem se distanciar de sua busca por uma arte brasileira e, sobretudo, sem jamais deixar de ter um forte posicionamento político de resistência poética, que foi explicitado oralmente, de modo incansável, e textualmente através da publicação de “Manifesto ainda que tardio: depoimentos redundantes, oportunos e necessários”, em 1976. O artista, então, sai em defesa da não caricaturização do popular, como deixa evidente em seu manifesto:

A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte - tão grande quanto o Brasil - e devemos nela beber, com lucidez e grande amor. Porque perigos existem: como o modismo; as atitudes inconsequentes, inautênticas, os diluidores com mais ou menos talento, mais ou menos honestidade, pouca ou muita habilidade, sendo que os mais habilidosos e vazios são os mais danosos, porque geradores de equívocos; as violentações caricatas do folclore do genuíno; as famigeradas ‘estilizações’ provincianas e o fácil pitoresco que levam a um subkitsch tropicalizado e ao efeitoismo subdesenvolvido. (VALENTIM, 2011, n. p.)



A sua criação pode ser entendida, dentro do contexto do modernismo baiano, como uma ressignificação dos “universos de referência” (GUATTARI, 1998), utilizados por Carybé, Carlos Bastos, entre outros, fugindo assim do determinismo narrativo - representação discursiva do estrato de “baianidade” como folclorização. Tal conceito, pensado no sentido da “imagem da Bahia”, engendrou um tipo de personalidade que passou a identificar idealmente “o baiano” e a impor-se como um padrão de comportamento.

Ao persistir, evidenciar e problematizar a herança das culturas negras e sua relação com a dita cultural erudita oficial, Valentim buscava um autorreferenciamento para a arte brasileira, uma “descolonização cultural” (MORAES, 1994, p. 31), criando assim signos-símbolos profundamente ligados ao complexo cultural da Bahia. Ao mesmo tempo, buscava uma linguagem plástica contemporânea baseada na exploração da subjetividade.

Talvez possamos pensar a produção de Valentim como uma desterritorialização dos valores estabelecidos, enquanto 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. (VALENTIM, 2011, n. p.)

A potência de leituras subjetivas é uma marca forte de seu trabalho, que possivelmente provocou a repulsa de parte do público e crítica, 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 ser 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, diferente de Carybé, que fora “absorvido” pelo maquinário estatal. Entretanto, é importante destacar que para além do “desvio”



estilístico, Valentim não esteve ligado aos grupos políticos de ordem municipal ou estadual. Ele não foi apadrinhado por nenhum grupo de comunicação e ainda tinha um temperamento questionador, considerado, muitas vezes, desconcertante e problemático.

Diante disso, fazemos a 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 e, até mesmo, difícil para a compreensão daquela sociedade? Será que também os signos-emblemas de Valentim seriam capazes de representar todas as individualidades presentes numa cidade/estado tão plural e heterogeneamente formada? É evidente que não, já que nenhuma obra é capaz de alcançar essa pretensa universalidade representativa. Apesar de sua obra não ser restritiva, de ter uma potência de leituras muito mais ampla que a de Carybé, mesmo para quem não conhece o universo simbólico das religiões afro-brasileiras, o que se coloca como questão é o indiscutível domínio de um determinado discurso de formação identitária, 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)

Além de Rubem Valentim, que fazia parte da primeira geração de artistas baianos do período moderno, Emanuel Araújo e Juarez Paraíso, já pertencentes à segunda geração de modernistas, figuram como importantes referências que seguiram na contramão da arte narrativa ainda em voga, além de serem os três negros, sujeitos de suas próprias representações.

O primeiro, Araújo, nascido em Santo Amaro da Purificação em 1940, estudou gravura na Escola de Belas Artes, em Salvador entre 1961 e 1965, e desde suas primeiras xilogravuras já se pode notar uma investigação muito mais concentrada nas formas do que na temática. A partir dos anos 70, suas obras se tornam quase totalmente abstratas, compostas pelos jogos compositivos de formas geométricas. Araújo se aproxima muito das vertentes construtivas, cujas formas e cores explora em diversas técnicas. Existe, em sua produção, 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. 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 à edifícios em Salvador, tais como: um mural no edifício Palazzo Florentino, nº 106, na Rua Marechal Floriano, no bairro do Canela, realizado em 1971 (Fig. 05); uma escultura na Secretaria de Minas e Energia, na 4ª avenida, nº 415, no Centro Administrativo da Bahia, realizada em 1975; uma escultura no Edifício do DESENBAHIA, na Av. Tancredo Neves, nº 776, Caminho das Árvores, realizada em 1979 (Fig. 04); entre alguns outros projetos realizados na década de 1980. Araújo possui, assim, uma grande quantidade de esculturas em praças e locais públicos, além de muitas outras intervenções em edifícios, construídos na cidade de São Paulo, o que indica uma inserção pública, estatal, e mercadológica da obra do artista.

O segundo artista referência, Juarez Paraíso, foi integrante não apenas da corrente abstrata dos anos 60 e 70, mas de outras gerações de artistas plásticos baianos. 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 grande influência na formação de novos artistas, suas obras não eram muito solicitadas nos novos empreendimentos arquitetônicos. Somente a partir do final dos 60 é que seus trabalhos, assim como de outros artistas da segunda geração, começaram a fazer parte de projetos com propostas mais distantes do ideário modernista narrativo, no qual Carybé estava ainda profundamente inserido.

Desenhista e muralista, produziu diversas esculturas, painéis, decorações de carnaval, peças gráficas, figurinos, 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 (1968) (Fig. 03), 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 (Fig. 07) (1988), ambos destruídos; o 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, calçadas, com destaque para os do Edifício Monsenhor Marques, no Largo da Vitória, em Salvador (1978), os calçados da Praça da Sé (1982), ambos destruídos, e os calçados 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.

O projeto de arte ambiental desenvolvido para o hall do Cine Tupy (Fig. 06), é considerado pelos estudiosos do tema 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. (PORTUGAL, 2001, p. 81)

A obra mural de Juez, ganharia destaque nas novas zonas de expansão da cidade de Salvador nos anos 70, como por exemplo, em edifícios residenciais nos bairros da Pituba e Itaigara, e, sobretudo, nas secretarias do CAB. No entanto, tal qual as obras de Valentim e de Araújo, não se enquadra no modelo idealizado de “baianidade” assumido pela maioria da sociedade soteropolitana e, muito menos, pelo poder público, cujos interesses se voltavam também para o uso da imagem de cidade para a preservação de sua memória colonial, através também do discurso do turismo calcado na ideia de patrimônio, sobretudo a partir da década de 1970.

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 por ser transformado numa Verdade, ou melhor, num saber estratificado, reificador e, conseqüentemente, limitado. Torna-se necessário, então, dedicar um pouco mais de atenção aos diversos processos que envolvem a análise desta produção estética. As imagens construídas não podem ser tomadas como “passivamente representativas” das existências, como nos coloca Guattari (1998, p. 38), mas sempre como vetores de subjetivação:

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 resingularização liberadora da subjetividade individual e coletiva.

A integração das artes em Salvador, como uma utopia de síntese e formulação de uma sociedade mais justa, foi uma prática, portanto, na qual o discurso de identidade brasileira e, particularmente, de “baianidade” foi imperativo. 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, sim, 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 e estilizada por Carybé. São imagens em que não há a preocupação em desviar, contrapor, ou fugir de um regime de controle social. Enquanto isso, as propostas de Rubem Valentim, Emanuel Araújo e Juarez Paraíso, se colocam à margem da narrativa folclorizada e exótica e da rápida absorção cultural, devido à sua ênfase figurativa. Há uma tentativa constante de rompimento estético e político, cuja força foi prontamente tornada secundária pelo domínio de um discurso estético-político hegemônico.



Fig. 01. Detalhe de um mural de Carybé, realizado em 1955, localizado na Rua da Grécia nº 11, Comércio, Salvador. Foto da autora.

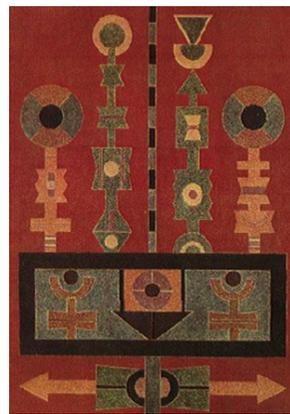


Fig. 02. Rubem Valentim. Têmpera s/ tela, 100 x 73 cm, 1965. Fonte: MORAES, 1994, p 35.



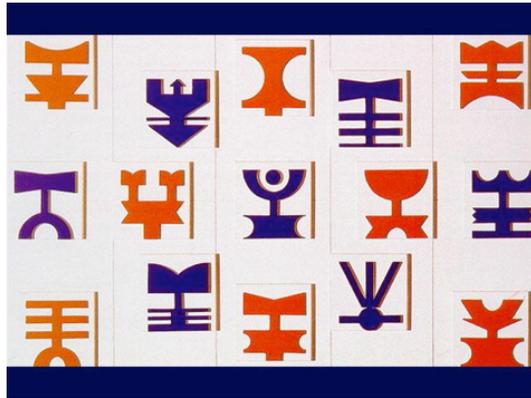


Fig. 03. Rubem Valentim. Painel emblemático. Acrílica s/ madeira, 44 x 70 cm, 1974.
Fonte: MORAES, 1994, p 60.



Fig. 04. Emanoel Araújo, escultura “Pássaro de fogo”, aço carbono, 1979, localizada na frente do Edifício do DESENBAHIA, na Av. Tancredo Neves, nº 776, Caminho das Árvores .
Foto da autora



Fig. 05. Emanoel Araújo, painel “S/ título” Alto e baixo relevo em concreto aparente e madeira, 1971, localizado no Edifício Palazzo Florentino, nº 106, na Rua Marechal Floriano, no bairro do Canela . Foto da autora.





Fig. 06. Juarez Paraíso. Arte ambiental, Cine Tupy, 1968, destruído. Fonte: <http://atarde.uol.com.br/cultura/exposicao/noticias/1512298-mam-ba-inaugura-duas-mostras-que-dialogam-com-salvador>



Fig. 07. Juarez Paraíso. Projeto para mural do Cine Art II – “Nascimento de Oxumaré”, 48 x 89 cm, 1988. Fonte: MATOS, 2013, p 115.



Referências

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013b.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume; FAPESP, 1997.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs.). *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.

MATOS, Matilde. *50 anos de Arte na Bahia*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2013.

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.

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

VALENTIM, Rubem. *Rubem Valentim*. Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia: Salvador, 2011.

