

## **A integração das artes na arquitetura moderna em Salvador e a construção de um discurso**

### ***Integrations of the arts in modern architecture in Salvador and the construction of a discourse***

Neila Dourado Gonçalves Maciel

#### **Resumo**

O presente artigo vem contribuir na reflexão sobre as representações possíveis da cidade, no caso Salvador, através da integração das artes durante a implantação da arquitetura moderna na capital baiana, entre as décadas de 1950 a 1970 e as relações que permearam a sua produção e apreensão, pensando aqui na análise do discurso visual elaborado por esta prática, considerando o contexto histórico-social e as relações de poder e de força que regiram a concretização de um modelo artístico supostamente moderno, que por sua vez, buscou uma formatação e consolidação de uma identidade nacional/regional/baiana para se auto-afirmar. Tomaremos como exemplo, a parceria estabelecida entre os arquitetos modernos e o artista plástico Carybé, artista com maior número de obras integradas às construções desse período, ao mesmo tempo em que artistas tão importantes como Rubem Valentim foram completamente negligenciados.

#### **Palavras-chave**

Integração das artes; arquitetura moderna; Salvador; Carybé; Rubem Valentim.

#### **Abstract**

*This paper is to contribute to the reflection on the possible representations of the city, where Salvador, through the integration of the arts during the deployment of modern architecture in Salvador, between the decades from 1950' to 1970' and the relations that permeated their production and understanding, thinking here in the analysis of visual discourse produced by this practice, considering the historical and social context and power relations that led the implementation of a model supposedly artistic modern, which in turn, sought a formatting and consolidation of national identity / local / Bahia to assert itself. We will take as an example, the partnership established between modern architects and artist Carybé, artist with most number of works incorporated into the construction of this period, at the same time that artists as important as Rubem Valentim was completely neglected.*

#### **Keywords**

*Integration of the arts; modern architecture; Salvador; Carybé; Rubem Valentim.*

## 1. Introdução

A ideia desse artigo é construir uma análise crítica sobre uma parte da história das artes visuais e arquitetura soteropolitana. O período, situado entre as décadas de 1950 e 1970, já foi muito revisitado em diversos estudos, entretanto, algumas peculiaridades ainda mantêm um potencial a ser desenvolvido, além das revisões e novas formas de abordagem sobre os mesmos temas. O ponto central da discussão a ser apresentada aqui, é a integração das artes realizada durante a implantação da arquitetura moderna em Salvador. Entretanto, não se trata simplesmente da integração entre a arquitetura e as chamadas belas-artes, mas, as relações que permeiam a sua produção e apreensão, pensando aqui na análise do discurso elaborado por esta prática, considerando o contexto histórico-social, os agentes financiadores, o porquê da escolha por um determinado modelo, a mensagem que queriam transmitir, a influência disso no cotidiano das pessoas, no desenvolvimento urbano da cidade e, as relações de poder e de força que regiram a concretização de um modelo artístico supostamente moderno, que por sua vez, buscou uma formatação e consolidação de uma identidade nacional/regional/baiana para se auto-afirmar.

A análise do discurso aqui terá como base os estudos de Michel Foucault, principalmente, da obra *Arqueologia do saber*. 1986, quando este nos propõe um estudo desta temática a partir de enunciados, relações históricas e práticas intrínsecas aos discursos. Tomemos como estudo de caso o exemplo da parceria estabelecida entre os arquitetos modernos e o artista plástico Carybé. Dentre os diversos artistas que foram convidados a trabalhar em conjunto nos projetos deste período, Carybé se destaca pelo quantitativo e pelo discurso emitido em seus tantos painéis, murais e gradis espalhados pelos bairros mais antigos da capital baiana. O mesmo possui o maior número de trabalhos integrados às construções na cidade de Salvador. Como tudo é permeado por relações de poder, esta constatação pode ser analisada além da rasa percepção de que os números simplesmente refletem um gosto das construtoras, dos arquitetos e dos clientes pelo trabalho deste artista, cuja estética é enaltecida até os dias atuais.

No entanto, se pensarmos sobre os novos parâmetros e ditames do pretendido modernismo que a Bahia queria alcançar naquele momento, podemos perceber uma certa dissonância com relação à obra deste e da maioria dos artistas baianos, considerados modernos. Todavia, se olharmos para outro artista, também moderno e baiano, cujo trabalho instigante, reflexivo e inovador não fora aceito e até mesmo mal compreendido, poderemos pensar numa ligação com os citados anseios modernistas de renovação dos arquitetos. Trata-se de Rubem Valentim.

Veremos, pois, neste artigo, uma reflexão sobre porque as propostas inovadoras de Valentim não poderiam se firmar no cenário baiano daquele momento, visto que, havia um discurso a se concretizar também plasticamente, cuja forma de conteúdo, ou seja, o que se vê, prevaleceu na integração das artes, através da estética de Carybé, incorporada à nova feição da cidade.

## 2. Desenvolvimento

Começamos pela integração das artes, cujo princípio de síntese entre as linguagens estéticas sempre existiu, variando com a época e os lugares. É possível observar que em todos os períodos houve exemplos de uma profunda ligação entre a arquitetura e as chamadas artes maiores para se chegar a um resultado de harmonia e unidade simbólica, vide igrejas, palácios, e tantas outras construções. No entanto, para a arquitetura moderna o que está em jogo é a integração desde a concepção do projeto, onde cada componente possui uma função, mas cumpre um objetivo de criar uma leitura de unidade estética que se complementa, todavia, respeitando os valores particulares independentes. Para os modernistas não se tratava mais da utilização das artes plásticas como ornamentação, decoração, superfície, mas como valor artístico autônomo, fazendo parte integrante da composição. E esta foi uma discussão internacional após o final da primeira Guerra Mundial, destacada nas reuniões do CIAM<sup>1</sup>.

Segundo a pesquisadora Fernanda Fernandes (2005, p. 2), ainda em 1936, a partir do encontro com Le Corbusier, Lúcio Costa escreveria um texto no qual aborda a importância da integração das artes, influência direta do convívio com as idéias do arquiteto francês. No Brasil, temos como caso emblemático o edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, cuja integração de pinturas, esculturas e murais à arquitetura quis afastar o decorativismo e proporcionar a atualização das técnicas construtivas e também, compor a vontade de estabelecer símbolos da idealizada identidade nacional. Segundo Anelli, “[...] o Ministério pretendeu simbolizar a nova arquitetura brasileira, afirmando o moderno e o nacional como um caminho sem conflito.” (2009, p. 4).

O uso dos azulejos, por exemplo, sugeridos por Le Corbusier, atestam à obra racionalista, um “cunho de brasilidade” (LEMOS In ZANINI, 1983, p. 829), de uma determinada memória luso-brasileira, de um conceito de identidade que o Estado queria evidenciar. É válido lembrar que os conceitos de identidade são sempre simplificadores, apaziguadores, numa tentativa contínua de evitar conflitos e divergências a fim de manter a “ordem” estabelecida, ou seja, manter os privilégios nas mãos dos mesmos.

A integração das artes possibilitou a divulgação e visualização das propostas modernistas para um público inúmeras vezes mais amplo. Até mesmo porque, os espaços destinados à Arte Moderna no Brasil só vão ser construídos a partir do final dos anos 40, e ainda assim, a visita de museus ou galerias foi e ainda é restrita. O modelo do Ministério foi seguido por vários arquitetos em diversos espaços do país, incluindo a ideia de comunhão entre as artes plásticas e a arquitetura. Decorrente das utopias modernistas, a síntese das artes seria uma representação de uma nova sociedade, mais integrada, diferente da que produziu as grandes guerras. A cidade seria a grande obra, fruto das contribuições realizadas em conjunto para um fim comum. Fato que está distante da realidade, principalmente após o crescimento descontrolado das cidades e da total desigualdade de condições vividas pelos seus habitantes.

<sup>1</sup> CIAM: Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna, do francês Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.

Diversos teóricos já afirmaram que esta síntese das artes seria a matriz da arquitetura moderna brasileira, inclusive, levando em conta a já citada dissonância entre as propostas de cada linguagem. Enquanto os projetos arquitetônicos exploravam os elementos abstratos, o desprezo pela ornamentação narrativa, a internacionalização dos padrões estéticos na busca por uma maior legibilidade, funcionalidade, otimização dos materiais e espaços, as pinturas e esculturas a eles integrados apelavam em sua quase totalidade para o caráter figurativo, reconhecidamente narrativo com diversificadas temáticas, mas, sempre na busca da exaltação das características de “brasilidade”. É importante ressaltar que a questão do modernismo brasileiro e suas diferenças em relação às rupturas propostas pelos europeus, por exemplo, são determinantes.

Os artistas e intelectuais de uma maneira geral, tomaram uma posição conservadora frente aos desejos de mudança. Como nos aponta Carlos Zílio (In FABRIS, 2010), até os anos 50 o modernismo no Brasil foi, na verdade, uma continuidade do nacionalismo, surgido desde a implantação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios de 1816, ou seja, a preocupação, raramente, era em relação às questões artísticas, à natureza da obra de arte, cor, formas, ou qualquer outro elemento da obra, independente do tema. Pelo contrário, a temática revelou-se mais urgente e necessária a se destacar dentro do movimento. A diferença entre a proposta de Manuel Araújo Porto Alegre e Tarsila do Amaral, por exemplo, está segundo Zílio, “[...] apenas na mudança de cânones, isto é na troca do referencial neoclássico pelo pós-cubismo.” (Ibid, p. 105).

A partir do século XIX, principalmente, após a chegada da Família Real, o discurso de identidade nacional foi sendo pensado, formatado e praticado pela produção historiográfica, pelos estudos antropológicos, etnológicos, lingüísticos, geográficos, enfim, por todas as ciências sociais, na tentativa de legitimar e definir o desenvolvimento da sociedade brasileira desde o início da colonização portuguesa, a partir do saber-poder<sup>2</sup> de quem sempre esteve no comando. Assunto já destrinchado em vasta literatura, este projeto vigorava através de diversas ações promovidas pelo Estado, pelas elites e pela maioria dos intelectuais. Já que as transformações ocorridas na política e, principalmente, na ideologia dos novos tempos tinham que comungar e, sobretudo, refletir nas artes plásticas, literatura, música, e demais linguagens artísticas.

A questão da brasilidade vai se tornar o centro das pesquisas visuais e literárias. Os modernistas brasileiros revisitaram as teorias do século XIX que buscaram no meio e na raça as explicações do caráter nacional. Os valores da mestiçagem cultural e genética foram adotados como positivos e tornaram-se símbolos da modernidade perseguida. A construção da identidade brasileira estava relacionada teoricamente, pois, à autonomia, à emancipação cultural, vislumbrada numa redescoberta das mais diversas faces da cultura nacional.

Há uma retomada do indianismo, utilizando novamente a figura do indígena como símbolo das raízes mais originais, elemento de diferenciação em relação

<sup>2</sup> Como nos aponta Foucault (1986), os saberes são estratos que se constroem em sociedade, são sedimentações de certas características, mas que ao mesmo tempo são mutáveis e constantemente atualizados. Já o poder, é um exercício deste saber sedimentado, regulamentado. Os quais, apesar de serem de natureza heterogênea, são conceitos que se sobrepõem.

à Europa. Mas, não só o índio, também o negro e o mestiço vão ser enfatizados na tentativa de definição da nacionalidade. Cria-se, portanto, um elo entre a vontade de modernidade e a construção de uma identidade, que vai se prolongar muito além da Semana de 22, passando pelos anos de 1930 até a década de 1950, quando os movimentos Concretismo e Neo-concretismo, além de outras vertentes do abstracionismo, vêm lutar por questões relativas somente à própria arte, tentando desvencilhar-se da problemática nacional. É neste contexto, portanto, que boa parte dos artistas plásticos que realizaram parcerias com os arquitetos modernos, vão realizar seus trabalhos mantendo um discurso homogeneizador, desde o momento em que se tentava criar identidades a partir de reduzidos elementos da história e das mais diversas manifestações das culturas nacionais, muitas vezes de maneira estereotipada.

No contexto baiano não seria diferente. A partir dos anos de 1940, Salvador passa por transformações intensas nas áreas econômicas, artísticas, populacionais, urbanísticas, as quais se deflagrariam de forma ainda mais ascendente nos anos seguintes. A aceitação e a consolidação da arquitetura moderna se deram paralelamente às mudanças trazidas pelos primeiros artistas considerados modernos em Salvador. Entretanto, a primeira geração de modernistas sofreu mais resistência, demorando a ser compreendida e requisitada naquela sociedade, que ao mesmo tempo, vislumbrava tardiamente o progresso, o automóvel, a “cultura” e não conseguiam aceitar, por exemplo, distorções nas figuras humanas representadas em telas e desenhos. A modernidade era um desejo, mas o modernismo nas artes era visto como degeneração, loucura ou incapacidade.

As polêmicas geradas nas exposições e nas discussões abordadas em artigos nos jornais da época, só aumentaram o interesse pelo assunto e logo o trio pioneiro, formado por Carlos Bastos, Mário Cravo Júnior e Genaro de Carvalho, se tornou um grupo que foi crescendo rapidamente, tornando-se parte dele também os artistas Jenner Augusto, Lygia Sampaio, Maria Célia Amado, Raimundo de Oliveira e Carybé. Estes artistas não possuíam uma ideologia, nem mesmo formavam uma escola, ou grupo coeso, ao contrário, cada um seguia com suas mais diversas técnicas e experimentações e era esta a grande novidade do conjunto. No entanto, havia uma ligação muito forte entre eles, uma busca contínua por uma arte que descrevesse a Bahia, sua história e seus costumes. Proposta esta que foi comum a vários artistas de muitos estados brasileiros, os quais entraram no modernismo nas décadas de 1940 e 1950, tendo como forte influência o ideal nacionalista de hipervalorização dos estereótipos nacionais. Mas, devemos nos perguntar: que história foi narrada? A dos colonizadores? Quais são os costumes representados nestes trabalhos? Seriam estes capazes de representar todas as individualidades presentes numa cidade/estado tão plurais e heterogeneamente formados? Sabemos que não, porém, foi este o discurso, transformado em imagens, que prevaleceu.

Analisemos, portanto, a produção do artista plástico argentino, naturalizado brasileiro, Carybé, integrada à arquitetura moderna de Salvador entre as déca-

das de 1950 a 1970. Foram catalogados<sup>3</sup> 15 trabalhos, entre painéis, murais e esculturas, nos anos 50, 6 nos anos 60, 8 nos anos 70. Apontando, estatisticamente, Carybé como o artista mais atuante na integração das artes dos projetos modernistas na capital baiana. Todos os textos escritos e depoimentos de pessoas que conviveram com o mesmo atestam a intensidade de sua apropriação da cidade, da história, do viver e do ser cidadão soteropolitano.

O artista já tinha visitado a Bahia anteriormente, outras duas vezes, mas, em 1950 foi contratado por Anísio Teixeira como bolsista da Secretaria Estadual de Educação e Saúde, momento de sua vinda definitiva. Este contrato foi para que o mesmo se unisse a um grupo de artistas na realização de obras de arte integradas ao projeto moderno da Escola Parque, idealizado pelo próprio Anísio Teixeira e projetado por Diógenes Rebouças e Hélio Duarte em 1947-1950. Segundo Nivaldo Júnior (2009, p. 19), a Escola-Parque abriga o mais importante conjunto de arte mural moderna do Estado da Bahia. O Centro Educacional Ernesto Carneiro Ribeiro, (Escola Parque), situado no bairro da Caixa D'água compreendia a multiplicidade das práticas educativas, tais como teatro, biblioteca, educação física, artes plásticas, rádio, jornal, etc.. Além de toda a sua importância no campo educacional, foi o local escolhido pelos arquitetos supracitados para a concentração de murais dos primeiros artistas modernos da Bahia.

Sua produção, integrada aos projetos arquitetônicos modernistas, é impulsionada e se espalha em vários outros edifícios, numa extensa parceria com diversos arquitetos, entre eles, Diógenes Rebouças, com o qual realizou oito projetos. Como já citado anteriormente, os parâmetros desta nova arquitetura eram dirigidos pelos ideais de progresso, pela aplicação de um novo repertório formal e conceitual, influenciados, sobretudo pela escola carioca, onde racionalismo e velocidade seriam elementos básicos da modernização das cidades, todavia, com a integração de painéis, murais e esculturas, os conjuntos finais nos oferecem leituras díspares.

Quando observamos a obra de Carybé nestas construções, podemos constatar que seu repertório formal é em sua totalidade baseado em narrativas de passagens históricas da cultura e do desenvolvimento do Brasil, usando Salvador como elemento principal, priorizando, portanto, a temática da busca por uma identidade nacional/local, questão básica de nosso modernismo. Visto que, o artista, toma como ponto de partida para os seus trabalhos (painéis e murais) o início da colonização brasileira e suas primeiras trocas culturais vividas em solo baiano, continuada, ao longo dos séculos seguintes, explorando assim, a temática da história do Brasil pela ótica das transformações culturais da cidade de Salvador, referendadas a partir da literatura e dos saberes oficialmente sedimentados. Encontramos, pois, este denominador comum: a tentativa de representar uma determinada memória de Salvador – escolhida pelo artista, narrada por imagens que retratam a cidade colonial e as representações simbólicas das três matrizes étnicas fundadoras da população brasileira.

<sup>3</sup> Dados extraídos do Mapeamento de Painéis e Murais Artísticos de Salvador. Projeto de Pesquisa da autora, financiado e publicado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e FUNCEB, 2009-2010, disponível em <http://ascomfunceb.wordpress.com/2010/10/21/projeto-de-mapeamento-de-paineis-e-murais-artisticos-de-salvador/>



Figura 1 - Mural de Carybé realizado em 1955, no Edifício Catarina Paraguaçu, Rua Teixeira Leal nº 17, Graça, Salvador. Fonte: foto da autora.

A cidade e os habitantes que aparecem nos painéis e murais deram lugar a outra cidade, cuja expectativa concentrava-se no futuro, no fluxo do capital, na internacionalização, na velocidade dos automóveis, etc. Então, o que tornava Carybé tão atraente aos olhos dos arquitetos e dos clientes, financiadores dos projetos, para além de seu traço leve e seu virtuosismo com todos os materiais?

<sup>4</sup> É importante ressaltar que esta identificação com os personagens presentes na obra de Carybé, principalmente quando se trata do universo negro, 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.



Figura 2 - Detalhe do painel de Carybé, realizado em 1978 para o BANEB, mas desde 1993 situado no Foyer do Teatro Castro Alves, Campo Grande, Salvador. Fonte: foto da autora.

Sua obra ascendia em valorização, transformando-o, num curto espaço de tempo, em um dos mais reconhecidos artistas brasileiros. Ganhou o Prêmio Nacional de Desenho na 3ª Bienal de São Paulo em 1955, venceu em 1960 o concurso internacional para executar os painéis da estação de embarque do Aeroporto Kennedy em Nova York (BARRETO & FREITAS, 2009), entre tantos outros prêmios e concursos conquistados ao longo de sua carreira. Sua poética é plasticamente interessante, fluida, mas presa num modelo também seguido pelos principais artistas modernos da Bahia, 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 fácil e distanciada de cenas de locais e populações “esquecidos no tempo”, considerados exóticos pela classe abastada, além da identificação<sup>4</sup> com os personagens retratados, muitos dos quais incorporações das criações literárias de Jorge Amado, dialogavam com o discurso da baianidade, cuja imagem foi criada e devidamente apropriada pelos políticos a fim de ganhar com a atividade turística, com a especulação imobiliária e etc.

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. (MOTTA, 2006, p. 229).

Porém, ao mesmo tempo em que os saberes estabelecidos se afirmam, contra-poderes são exercidos de diversas formas. Na contramão da corrente narrativa do modernismo baiano, destaca-se o trabalho de Rubem Valentim, cuja produção versou sobre a plasticidade das formas e cores, calcada em partes, pelo construtivismo, no entanto, carregado de subjetividade e posicionamento político. Integrante da primeira geração de modernistas baianos, Valentim iniciou sua trajetória, autodidaticamente, como um figurativo, explorando temáticas e cores bem próximas de seus colegas. Era interessado pela exuberância cromática e plástica das feiras livres, do artesanato popular, e, sobretudo, pelas manifestações religiosas, católica e do candomblé.



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

Formado em odontologia em 1946 e, depois em jornalismo em 1953, aprendeu e se interessou ainda mais pela arte a partir da linguagem não verbal, como a linguagem da dança dos Orixás, como o mesmo declarou numa entrevista concedida à Bené Fonteles (MAM, 2011, n/p).

Ainda em 1949 expôs sua primeira pintura abstrata sem muita clareza do que buscava e nesse mesmo período foi apresentado à Kandinsky por José Valadares. Mesmo recebendo críticas de seus colegas, os quais alegavam ser o abstracionismo uma arte decadente, de burguês, 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 1955 já traçara sua rota, buscando a síntese de tudo o que lhe chamava a atenção, escolhendo a geometria como meio de sua linguagem. Desiludido com a incompreensão de seus pares e, talvez, pela necessidade de se sentir livre para aprofundar suas pesquisas matérico-espirituais, não suportou o ambiente unísono de sua cidade e partiu.

Entrei em conflito com o pessoal, começaram a dar umas opiniões. Os marxistas não suportavam minhas formas 'decadentes'; entrei em conflito com outros artistas. Era natural, eu queria ter uma atitude independente [...]. (Ibidem)

Em 1957 mudou-se para o Rio de Janeiro e encontrou um ambiente artístico envolvido com o Concretismo, 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.” (MORAES, 1994, p. 19).

Além do encontro artístico, houve outro marco importante para sua formação: a umbanda. Mesmo após ter freqüentado 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. 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.

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. (HERKENHOFF, 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. E Rubem Valentim tinha consciência disso:

[...] sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez, precisamente por isso, busco ávido na linguagem visual que uso uma ordem sensível contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuo a clareza, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade. (MAM, 2011, s/p).

### 3. Conclusão

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 leitura muito

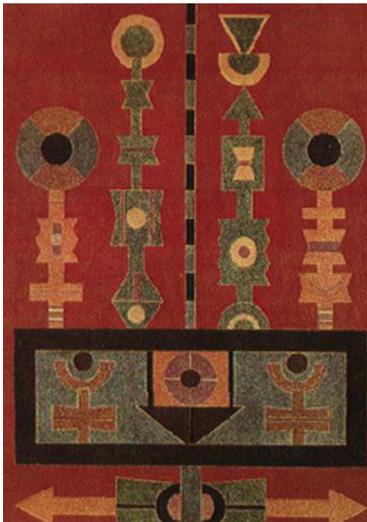


Figura 4 - Rubem Valentim. Têmpera s/ tela, 100 x 73 cm, 1965. Fonte: MORAES, 1994.



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

mais ampla, mesmo para quem não conhece o universo simbólico das religiões de matriz africana. 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. Mesmo sabendo que não seria possível trazer os contextos políticos, econômicos e culturais a esta reflexão, já que tornaria este texto por demais prolongado.

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 transformando-se 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 síntese das artes em Salvador, como uma utopia de integração 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 de apontar um poder oculto por trás das manifestações estéticas, no entanto, 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 se colocam à margem da narrativa folclorizada e exótica. Numa tentativa constante de rompimento estético e político, cuja força foi prontamente abafada, naquele momento em Salvador, pelo domínio de um discurso estético-político.

## 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> 005

FABRIS, Annateresa. (Org) Modernidade e modernismo no Brasil. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

FERNANDA, Fernandes. Arquitetura no Brasil no Segundo pós-Guerra: a síntese das artes. In Anais do VI Seminário DOCOMOMO Brasil, Niterói- RJ, Universidade Federal Fluminense, 2005.

FREITAS, Otto; BARRETO, José de Jesus. Carybé: um capeta cheio de arte. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense, 1986

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

HERKENHOFF, Paulo. A pedra de raio de Rubem Valentim – Obá-pintor da casa de Mãe Senhora. s/p. Disponível em: [www.catalogodasartes.com.br/Detailar\\_Biografia\\_Artista.asp?idArtistaBiografia=363](http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=363) Acessado em 07/08/2011.

JÚNIOR, Nivaldo V. de A.; ANDRADE, Maria R. de C.; FREIRE, Raquel N. da C.. Avant-garde na Bahia: urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960. 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/060.pdf> 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.

MAM – Museu de Arte Moderna da Bahia. Catálogo Rubem Valentim. 2011.

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.

ZANINI, Walter (Org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

## Sobre a autora

Neila Maciel é Mestre em Artes Visuais (2009) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV – UFBA e Doutoranda em Conservação, Restauração e Gestão dos Bens Patrimoniais pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PPGAU – UFBA (Bolsista CNPQ). Atualmente é professora substituta da UFRB.

E.mail: [neilamaciel@gmail.com](mailto:neilamaciel@gmail.com)