

O REGIONALISMO NA ARTE MODERNA BRASILEIRA: BAHIA*

Maria Helena Ochi Flexor

O descompasso com que a Arte Moderna se difundiu nas diversas regiões do Brasil fez com que adquirisse características diferentes das que apresentava em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na Bahia os primeiros modernistas rejeitavam, como os paulistas, uma mera absorção da atualidade européia, mas buscavam também uma arte nativa com ares locais que fosse, antes de tudo, baiana. A busca de fontes populares como inspiração foi uma constante entre os modernistas baianos.

Ao trazer o tema para a discussão tencionou-se chamar a atenção, sobretudo, para os compassos de tempo em que a arte moderna brasileira se difundiu no Brasil. Como seqüência do descompasso, essa arte adquiriu características diversas nas várias regiões, pois, junto com ela, chegavam outras noções, modismo, ideologias que a fizeram, na Bahia, diferente daquela de São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo.

O modernismo encontrou a Bahia assentada em seu tradicionalismo, com uma economia incipiente e culturalmente dependente. O amor ao prestígio popular e literário da retórica, a oratória na tribuna e no púlpito alimentou a preferência pelo antigo e embalou o gosto pelo neoclassicismo, realismo e romantismo, tão retóricos quanto o discurso.

A população diminuta, a migração de intelectuais para o Sul, a inexistência de instituições oficiais, ou oficiosas como museus, galerias, salões, etc., ainda na década de 1940; a falta de rotas de comunicação interna e rápida com os grandes centros culturais; a falta de desenvolvimento técnico, industrial e científico foram fatores que não permitiram, de um lado, o conhecimento instantâneo que se passava em matéria de criações artística novas em outros meios e, de outro, para que o modernismo não encontrasse campo próprio e mentalidade para a sua instalação imediata. Por isso mesmo, a arte moderna chegou tardiamente a Bahia.

Quando acontecia a semana 22 em São Paulo, o escultor italiano, Pasquale de Chirico, seguindo o modelo clássico, terminava vários monumentos

em Salvador, inclusive a conhecidíssima estátua de Castro Alves. Na Arquitetura predominavam as idéias românticas européias com base no neogótico e ecletismo local.

Quase nada se exigia, então, da Escola de Belas Artes, fundada desde 1877, que ela não pudesse oferecer, desde quando o exigido não fugisse aos preceitos acadêmicos classicisantes (OLIVEIRA, 1970, p. 27). Os pensionistas da Escola, agraciados com bolsas de estudo para Paris, absorveram e praticaram superficialmente o impressionismo, como Presciliano Silva, criando um estilo pessoal, mais de cunho realista, que seria seguido por alguns discípulos, notadamente Alberto Valença.

Fora da academia o meio cultural foi preparado pelo movimento literário que, se não aceitava os excessos do modernismo paulista, estava de acordo com o seu caráter renovador.

Em 1828 surgia a Revista Samba. Foram publicados quatro números e já se denominava Mensário Moderno de Letras, Artes e Pensamento, dirigida por Gomes Costa (A RUIDOSA, 1933, p. 3). A Revista Arco e Flexa surgiu no mesmo ano, sob a responsabilidade de Carlos Chiacchio.

Em torno de Carlos Chiacchio gravitavam diversos intelectuais que se reuniam em uma mesa - a Távola, marca do periódico Arco e Flexa - no terraço do Cine Guarany, na Praça Castro Alves, para discutir política, música, artes, letras, medicina e folclore.

Chiacchio não defendia a renovação total e colocava a Bahia como centro do nacionalismo. As discussões sobre o folclore e a busca das próprias raízes acentuavam o espírito nacionalista tão exacerbado no Brasil de então. Apregoava-se um modernismo baseado na evolução do passado, um *tradicionalismo dinâmico* contra o primitivismo.

No manifesto Arco e Flexa, Chiacchio criticava as pesquisas e trabalhos influenciados pelas inovações européias e chamava a atenção para as características comuns com a América Latina. Opunha a tanga, o arco e a flecha à máscara, o florete e a luva.

O periódico Arco e Flexa, voltado para a literatura, em seu último número 4/5, de 1929, trazia o subtítulo Mensário de Cultura Moderna (ALVES, 1978, p. 13, 24, 26, 29).

Carlos Chiacchio se ocupou, durante 18 anos, em informar, nos seus rodapés semanais - Homens e Obras - , do Jornal A TARDE, sobre as publicações literárias e de artes. A partir de 1928 fazia oito rodapés com o título

Modernistas & Ultramodernistas (MASCARENHAS, 1979, p.20). Embora o modernismo encontrasse na literatura sua primeira defensora, contava em seu meio com intelectuais como Hélio Simões, Eugênio Gomes, Godofredo Filho, e o próprio Carlos Chiacchio que transitava entre os artistas plásticos.

Este último, e alguns outros intelectuais, instituíram o Salão de Ala - Ala das Letras e das Artes - que teve início em 1937 e se prolongou até 1949. A Carta de Ala das Letras e das Artes, lida no ato de sua fundação, teve evidente influência das idéias difundidas na Semana de 22 - brasilidade, civismo - e fugia às regras normais de regimentos, numa flagrante forma futurista. No item 8 previa a criação de um Salão Oficial de Belas Artes para *exposições anuais sob a direção imediata da EBA...* (Escola de Belas Artes), de onde Chiacchio e outros componentes eram, então, professores. Entende-se, portanto, porque os artistas da Ala não trouxeram grandes inovações, embora estivesse em suas previsões um Museu Regional em que se misturassem o antigo e o moderno. Depois da exposição do baiano José Guimarães, em 1932, que dava os primeiros passos para a modernidade, poucas coisas se realizaram na Bahia nesse sentido. Guimarães, com uma pintura de tendência expressionista, não fugia muito às regras de composição neoclássica. Apenas as cores denotavam a busca do novo.

A Bahia apesar de tudo, estava inserida num mundo novo. O período imediato após a guerra, quebrava convenções sociais e de linguagem, modificando a estrutura econômica, científica e tecnológica do mundo. Foi a fase de confronto entre o liberalismo e o socialismo. Começaram a quebrar-se as atitudes ortodoxas e dogmáticas o que permitia o aparecimento de duas forças contrárias em todas as áreas da atividade humana. Nas Artes baianas se opuseram o antigo, ou clássico realista, e o novo que aparecia sob a designação genérica de moderna.

Feita a exposição de José Guimarães, mais de dez anos se passaram quando alguns artistas, formados no exterior, e alguns grupos políticos entreabriam as portas do modernismo. Em 1944, Manoel Martins - do grupo Santa Helena de São Paulo - veio à Bahia para ilustrar o livro Bahia de Todos os Santos, de Jorge Arnado. Aproveitou a oportunidade e organizou uma exposição de obras de Segall, Gomide, Querino da Silva, Lucy, Tarsila, Rebolo, Volpi, Gobbis, Oswald de Andrade Filho, Walter Levi, Augusto Rodrigues, Clovis Graciano, Flávio de Carvalho e obras de outros como Pancetti, Portinari, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Scliar pertencentes a colecionadores da cidade. Houve reações, especialmente por parte da imprensa, mas foi quando se solidificou a vontade dos baianos em

seguir outros rumos nas artes plásticas.

Nesse período o meio cultural se modificou. Foi criada por Edgard Santos, por exemplo, a Universidade da Bahia que, em 1946, federalizou-se. A essa altura Mário Cravo Júnior já fizera sua aparição nos Salões da Ala (1944) e, com Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, formava o primeiro grupo de modernistas baianos.

Encabeçados por Mário Cravo o grupo contou logo com Jenner Augusto, Rubem Valentim e o argentino Carybé. Outros se reuniram a eles mais tarde.

Os primeiros modernistas baianos, como acontecera no Sul, na Semana de 22, não tentavam uma mera absorção da atualidade européia. Tanto chegavam a uma via renovadora da arte, quanto buscavam uma arte nativa com ares locais e que fosse, antes de tudo, baiana. A busca das fontes populares como inspiração pode ser citada como uma constante naqueles que introduziram o germe da renovação artística na Bahia. Esse interesse pelo popular decorria do nacionalismo já referido.

Na década de 40 iniciava-se, contraditoriamente, por força da presença de artistas e intelectuais estrangeiros na Bahia, o processo de interesse pela miscigenação, sincretismo religioso e cultural e, em especial, pelos remanescentes dos costumes afro. Alguns, encantados pelo clima e visual da cidade e, sobretudo, pelo seu exotismo, acabaram por se radicar, temporária ou definitivamente, na Bahia como Hansen Bahia (Karl Hansen), Carybé (Hector Paride Bernabó), Adam Firnekaes, Dick Menocal, Roger Bastide, Pierre Verger, ao lado de Lênio Braga, Aldo Bonadei, Iberê Camargo, Pancetti, Djanira, José Cláudio, Henrique Oswald, J.J. Rescala, Floriano Teixeira, etc. Pierre Verger, falecido há não muito tempo, foi o responsável direto pelas temáticas de João Alves e Agnaldo dos Santos.

Todos eles escreveram largamente sobre a cultura afro-baiana e documentaram, fotográfica e plasticamente, aspectos da vida popular e cotidiana da cidade.

Outra figura importante nesse período, e que usava a fotografia para captar aspectos da vida baiana, foi Leão Rosemberg, responsável pela introdução da fotografia colorida na Bahia (PARAISO, 1993, s.p.), citando-se também Poty que foi marco da abertura da trilha que a gravura seguiu na Bahia.

Não tendo sofrido imigração em massa, a questão nacionalista e

regionalista na Bahia não se impôs como problema. Acatarem-se sem reservas, pelo contrário, os poucos estrangeiros que aqui se instalaram.

Em grande parte devido a eles, da mesma forma que o tema histórico, o de gênero, o nu eram reproduzidos pelos clássicos-realistas, agora voltava-se para o regional fixado a nível de contemporaneidade, senão internacional, pelo menos nacional. Necessariamente a representação regional era narrativa e, por isso mesmo, se aproximava do realismo inovando mais a cor, o espaço que a forma.

A passagem temporária ou a fixação desses estrangeiros, e de artistas de outros Estados, foi primordial para a conscientização da arte dos pioneiros inovadores e para a abertura de novas formas de representação estranhas à cultura baiana. A ida de Carlos Bastos e Mário Cravo para os Estados Unidos consolidou, definitivamente, a fase de atualização dessa geração ou, pelo menos, do grupo dos pioneiros.

Como fruto desse interesse regional, iniciaram-se as coleções que influenciaram a produção artística dos baianos. Mirabeau Sampaio colecionava imagens, Odorico Tavares, pernambucano em Salvador, desde 1941, começou, na Rua Recife, sua coleção de cerâmica popular do Nordeste, imagens antigas e ex-votos tão caros a Raimundo de Oliveira. Jenner Augusto também os colecionava. José Pedreira começou a colecionar antiguidades.

Mário Cravo viajou o Brasil. *Fizemos muitas viagens de resgate pelo Nordeste todo, ora num subversivo Skoda, ora num jipe com caçamba, cuja figura de proa era um Exú vermelho, de ferro. Em geral a tripulação era Mário, Agnaldo, Jenner e eu, dizia Carybé e trazia ex-votos, santos salvos de morrer nas torturas do cupim, cerâmica, enfim, tudo o que, para nós, tivesse interesse artístico ou nos revelasse uma forma nova e com sensação do dever cumprido, o dever de preservar o patrimônio nacional* (CARYBÉ, 1984, s.p.). Isso levaria Mário Cravo a criar o Museu de Arte Popular, junto ao MAM/Bahia, nos anos 60, por inspiração de Lina Bo Bardi que chamou a atenção para a produção popular baiana.

Não se deve esquecer a ideologia que, pouco antes, fez Getúlio Vargas criar o IPHAN, e que Mário de Andrade já fazia essas viagens de busca do patrimônio, sendo chamado pelo poeta baiano, Fernando Peres, de viajante colecionador, numa análise descontextualizada na Revista da Academia Letras da Bahia.

Figura primordial nessa tarefa, Carybé foi recomendado por Rubem

Braga ao Secretário da Educação Anísio Teixeira para várias obras, especialmente em edifícios públicos, e com ele iniciava-se a pesquisa sobre candomblé (AMADO, 1965 s.p.) e a expansão dos painéis. Tornou-se amigo de Senhora, Menininha do Gantois, Eduardo de Ijexá, Camafeu de Oxóssi, Mário Obá Telá, Olga de Araketu, Luís da Muriçoca, Stela de Oxossi. A moda do regional, do folclórico abriu as portas dos candomblés aos intelectuais, o que os popularizou, terminando a interdição do culto que se tornou livre e aberto.

As décadas de 40-50 concretizavam definitivamente o regional como forma simbólica da criatividade baiana. Isso só aconteceu tardiamente, tendo em vista que, até então, existia uma nítida separação social, econômica e cultural entre dois pólos: brancos, representantes da burguesia, que não se misturava com o povo, representado em sua maioria, pelos negros e pobres. Só nesse período, e por influências socialista, por exemplo, os intelectuais, que faziam parte da categoria de brancos e burgueses, começaram a frequentar Água de Meninos, o Mercado Modelo, a olhar para os Alagados e a pintá-los, a conhecer o regional, especialmente o Sertão. Glauber Rocha fez Barravento, com a colaboração de Rex Schindler e Roberto Pires, que explorava o exotismo da cultura negra. Frequentava, ainda, a rampa do Mercado, o Restaurante de Maria de São Pedro. E já bebiam nas mesinhas das festas da Conceição da Praia.

Os temas, de caráter essencialmente baiano, dessa geração prendiam-se à tradição afro, ao sertão ou ao cotidiano. De uma forma ou outra, em uma fase qualquer, esses artistas se contagiaram como o regional, com o típico.

A manutenção das características regionais, que em Minas chamou-se *tradição repensada* (DIAS, 1975, p. 171) e na Bahia *tradicionalismo dinâmico* (ALVES, 1978, p. 13), vista de hoje, foi a base fundamental da renovação modernista. Não se tratava de rejeitar a tradição, mas de valorizá-la de forma crítica.

Na manutenção da temática regionalista e nacional, o discurso dos modernistas percorria a trilha de Carlos Chiacchio como se vê no texto do catálogo da exposição 1950 - Novos Artistas Baianos - escrito por Wilson Rocha: *que os jovens, cidadãos de uma das mais ilustres e mais antigas cidades da América, se voltem para a nossa América, onde encontrarão inesgotáveis fontes* (apud a PONTUAL, 1974, p. 25).

Apenas com a que chamamos primeira geração, e ainda com precauções, a etnia negra aparecia refletida em seu mundo simbólico e foi trazida pelos integrantes descendentes de negros. Antes deles apenas o italiano

Pasquale de Chirico, isoladamente, apresentara esculturas e desenhos com características de raça. Segundo Carlos Chiacchio, *o nosso tipozinho de raça* ainda não despertara a veia realista da arte. Somente de Chirico, a cada Salão de Ala, firmava-se no tema (CHIACCHIO, 1941)

E passaram a contar com o apoio de intelectuais entre os quais, Jorge Amado que, em 1956, se fixava na Bahia, José Valladares e Odorico Tavares, representando Assis Chateaubriand e os Diários Associados responsáveis por inúmeros museus de arte moderna brasileiros, incluindo o da Bahia.

Freqüentavam o Anjo Azul, bar existencialista de José de Pedreira e o Flor de São Miguel, um bar no fim da Ladeira do Mijo, em direção a Igreja de São Miguel, para onde foi levado Hansem Bahia, quando chegou a Salvador. Com os artistas estavam Pierre Verger, literatos, atrizes. A freqüência a esse bar resultou nas xilos do álbum de Hansem - Flor de São Miguel -, publicado em 1957. fixando aspectos da cidade e de seus habitantes. Hansem foi um dos que muito contribuiu para a formação da chamada Escola Baiana de Gravura que teria grande atuação nos anos 60.

Implantada e defendida a arte moderna por esses artistas, como pioneiros, deixaram à segunda geração, a partir dos anos 60 a consolidação definitiva da modernidade na Bahia. A essa altura no entanto, a nova conjuntura baiana abria caminhos a todas as renovações artísticas e surgia, então, uma época de intensa criatividade em todos os campos artísticos em que a Bahia se destacou; no cinema, teatro, artes plásticas e, principalmente, música erudita e popular.

Nesse período teve grande importância a presença de Lina Bo Bardi a quem se deve a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia que institucionalizou a arte moderna, Também a Universidade chamou a si nomes como de Hanz Koelreuter, Sebastião Benda, Ernst Widmer, ligados especialmente aos Seminários Livres de Música. Janka Rudzka e Rolf Gelewsky revolucionaram a dança e as cabeças da Escola de Dança que passou a contar com Monika Krugman e Amgard Von Bardeleden. Adam Firnekaes revolucionou o ensino da pintura e Romano Galeffi intensificou os estudos de estética. Até 1964, a Bahia foi sede de intensa atividade cultural e artística que o AI-5, de 1968, silenciou.

Das gerações anteriores de 1964, alguns, especialmente os estrangeiros, saíram da Bahia, enquanto outros se integraram perfeitamente ao seu meio cultural e social e passaram incólumes ao AI-5 e à repressão, pois

se constituíam em importantes figuras da cultura baiana.

Carybé, por exemplo, se tornou Ogan de Candomblés, naturalizou-se, recebeu os títulos de Cidadão Baiano, dado pela municipalidade, e Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia.

Ao contrário do que aconteceu no sul, em que houve reação a imigração em massa, a presença desses estrangeiros, como se viu, foi essencial para a descoberta de sua cultura, folclore e tipicidade, e a afirmação do regional como elemento importante na arte moderna baiana.

(*) Este trabalho foi apresentado no XX Colóquio Brasileiro de História da Arte do Comitê Brasileiro de História da Arte em São Paulo, em 19 de setembro de 1997.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Ivia. *Arco & flexa , contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador : Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p. (Col. Cabralia, 3.)

AMADO, Jorge. Arte da Bahia. *A Tarde* , Salvador, 10 abr. 1965, p. 2-4

A RUIDOSA POESIA DOS CAFÉS. *A Tarde Cultural* , Salvador , 03 abr. 1993, p. 2-4

BARDI, Lima Bo. Museu de arte Moderna da Bahia. *Diário de Notícias*, Salvador, 6 jan. 1960.

_____. Museu de arte Moderna da Bahia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1959. Ult. p.

BARDI, Pietro. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Banco Francês e Italiano para a América do Sul, 1978.

CARYBÉ , CRAVO: LINHA E VOLUME, 1944-1984. Catálogo. Salvador: Núcleo de Arte do Desembanco, 1984, s.p.

CHIACCHIO, Carlos. *Justificação* (discurso de lançamento de ALA, Escola de Belas Artes da Bahia, 1936). Bahia: Ala das Letras e das Artes, 1938.

_____. *Modernistas e ultramodernista*. Salvador: Progresso, 1951, 122p. (Ensaios, Série Miniatura, 5).

_____. V Salão de Ala. Pasquale de Chirico. *A Tarde*, Salvador, 01 out. 1941.

COELHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas; movimento moderno na Bahia*. Salvador, 1973, 223 p. (Tese para Professor Assistente da EBA/UFBA).

COSTA, Selma Fraga. As artes plásticas e o modernismo na Bahia . *A Tarde*, Salvador, 12 out. 1992, p. 3

COUTINHO, Riolan. A gravura na Bahia. In. *Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas*. Catálogo. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1966/67. s.p.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: ÁVILA, Afonso (coord.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 165-177.

EXPOSIÇÃO DE GRAVURA, UFBA, 36 ANOS. Catálogo. Salvador: Escola de Belas Artes/Galeria Cañizares, 1981. S.P.

LUDWING, Selma Costa. *Mudanças na vida cultural de Salvador, 1950-1970*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982. 196p. (Dissertação de Mestrado).

MASCARENHAS, Dulce, *Carlos Chiacchio : homens & obras: itinerários de dezoito anos de rodapés sem anais em A Tarde*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979. 139p.

OLIVEIRA, Zélia Maria Póvoas de. *Desenho-ensino-comunidade*. Salvador: Estuário, 1970, 196p.

PARÁISO, Juez. A fotografia na Bahia, In: Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica da Bahia. *Catálogo*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1993. s.p.

_____. A gravura na Bahia. *Catálogo de Retrospectiva da Gravura na Bahia*, Salvador : Prefeitura da Cidade do Salvador, s.d., s.p.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Bahia/Hoje, 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973, 401p.

_____. *Jenner: a arte moderna na Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 183p.

Dados da Autora

. Maria Helena Occhi Flexor - Prof^ª. Dr^ª. Participante Especial do Mestrado em Artes da EBA/UFBA e Pesquisadora do CNPq