

**AVANT-GARDE NA BAHIA:
Urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960**

Nivaldo Vieira de Andrade Junior
Arquiteto-urbanista e Mestre em Arquitetura e Urbanismo
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/FAUFBA)
Professor Assistente da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA)
Ex-Coordenador e atual Consultor do Inventário da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos
(IPHAN)
nivandrade@gmail.com.br

Maria Rosa de Carvalho Andrade
Arquiteta e Mestre em Arquitetura e Urbanismo
Técnica da Superintendência Regional do IPHAN na Bahia
rosa7sr@gmail.com

Raquel Neimann da Cunha Freire
Aluna do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade
Federal da Bahia (FAUFBA)
Estagiária da Superintendência Regional do IPHAN na Bahia
quel_neimann_cf@hotmail.com

Endereço para correspondência:
Rua Francisco Rosa, nº 500 – apto. 506A – Rio Vermelho
Salvador – Bahia
CEP 41.940-210
Telefone: (71) 3347-3079 / (71) 8176-3503

AVANT-GARDE NA BAHIA:

Urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960

RESUMO

O tema deste trabalho é a integração entre arquitetura, urbanismo e artes plásticas ocorrida em Salvador entre o final da década de 1940 e a década de 1960. O Decreto-Lei nº 701/48 e uma série de leis e decretos instituídos durante a década de 1950, resultantes dos estudos elaborados no âmbito do EPUCS (Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador) entre 1943 e 1948, estabeleceram diretrizes para o crescimento, modernização e infraestruturação de Salvador e provocaram uma transformação significativa do padrão de ocupação das áreas próximas à cidade fundacional. Este período coincide com a consolidação em Salvador de uma arquitetura moderna referenciada na *escola carioca*. Diógenes Rebouças, que teve um papel fundamental no EPUCS, foi o mais prolífico arquiteto em Salvador no período e liderou este processo, secundado por forasteiros como José Bina Fonyat Filho e Paulo Antunes Ribeiro e dominando o mercado profissional de edifícios públicos e privados de grande porte entre o final da década de 1940 e os primeiros anos da década de 1960. A inauguração, entre os últimos anos da década de 1940 e os primeiros da década de 1950, do Edifício Caramuru, do Hotel da Bahia e do Centro Escolar Carneiro Ribeiro, e a entrada em vigor, em 22 de junho de 1956, da Lei Municipal nº 686, determinando que obras de valor artístico integrem os novos prédios da cidade, são os marcos referenciais deste processo de inclusão, nas fachadas, na recepção ou em outros espaços internos dos principais edifícios de grande porte de Salvador, de pinturas murais, painéis de azulejos e esculturas de autoria dos principais nomes ligados à primeira geração de artistas modernos locais.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Moderna, Arquitetura Moderna, Salvador

AVANT-GARDE IN BAHIA:

Urban planning, architecture and arts at Salvador between the 1940's and 1960's

ABSTRACT

This paper's theme is the integration between architecture, urban planning and visual arts found in Salvador between the late 1940s and the 1960s. The Decree-Law 701/48 and other laws and decrees created in the 1950s as a consequence of the studies held by EPUCS (Office for the Urban Planning of the City of Salvador) between 1943 and 1948 established guidelines for Salvador's growth, modernization and infrastructuration and provoked an important transformation on the occupation pattern of the closest areas to the foundational city. This period coincides with the consolidation in Salvador of a modern architecture based on the *Carioca school*. Diógenes Rebouças, who had an important role in EPUCS, was the most prolific architect in town in that period and leaded this process, followed by outlanders such as José Bina Fonyat Filho and Paulo Antunes Ribeiro and commanding the professional market of big public and private buildings between the late 1940s and the early 1960s. The opening, between the last years of the 1940s and the first years of the 1950s, of Caramuru Building, Hotel da Bahia and Carneiro Ribeiro Schoolar Center, and the creation, in June 22, 1956, of Municipal Law 686, establishing that works of artistic value should integrate new buildings in Salvador, are the referential marks of this process of inclusion of mural paintings, wall tile panels and sculptures from the most important names connected to the first generation of local modern artists in facades, receptions or other internal spaces of the most important buildings in town.

KEY WORDS

Modern Art, Modern Architecture, Salvador

AVANT-GARDE NA BAHIA:

Urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960

INTRODUÇÃO

Antônio Risério, em seu livro *Avant-Garde na Bahia*, chama a atenção para o contexto cultural baiano no período que vai do final da década de 1940 até o início da década de 1960, quando, “antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar”, se criou na Bahia “um ‘ecossistema’ propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha” (RISÉRIO, 1995: 13). Para ele, “numa fórmula concisa, a província se pensou planetária: informações de – e para – todos os lugares.” (*loc. cit.*).

Dentre os nomes que transformaram a Bahia em território fértil para a vanguarda artística e intelectual, Risério destaca os músicos Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Anton Walter Smetak, o teatrólogo Eros Martim Gonçalves, a dançarina Yanka Rudzka, o filósofo Agostinho da Silva, o geógrafo Milton Santos, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, o crítico de cinema Walter da Silveira, o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, o arquiteto e urbanista Diógenes Rebouças, a arquiteta de origem italiana Lina Bo Bardi e os artistas plásticos Carybé e Mário Cravo Junior. Outros urbanistas, arquitetos e artistas plásticos modernos, como Mário Leal Ferreira, José Bina Fonyat Filho, Paulo Antunes Ribeiro, Antônio Rebouças, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos e Udo Knoff, não são diretamente citados por Risério, porém foram igualmente importantes naquele contexto cultural.

A produção destes intelectuais e artistas – e até mesmo a vinda para a Bahia de muitos deles, estrangeiros e forasteiros – foi patrocinada por políticos preocupados com a valorização da cultura baiana, como os governadores Octávio Mangabeira (1947-1951) e Juracy Magalhães (1959-1963), e por gestores públicos como o médico Edgar Santos (fundador da Universidade da Bahia e seu reitor de 1946 a 1961) e o educador Anísio Teixeira (Secretário Estadual de Educação e Saúde no Governo Mangabeira), além de personalidades como o jornalista e colecionador de arte Odorico Tavares.

É do livro de Risério que tomamos emprestado o título *Avant-Garde na Bahia* para tratar da integração entre arquitetura, urbanismo e artes plásticas ocorrida entre os últimos anos 1940 e o golpe militar de 1964. Este artigo resulta de um levantamento das obras de arte modernas integradas a edificações localizadas em Salvador, realizado no âmbito do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), iniciado em julho de 2008.¹ Durante o levantamento dos principais exemplares

¹ O escopo, os objetivos e a metodologia do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos promovido pelo IPHAN, bem como o estágio atual em que se encontram os trabalhos deste inventário no Estado da Bahia, são analisados em outro

da arquitetura e do urbanismo modernos na Bahia, atualmente em andamento, uma questão em particular, relativa à integração entre arquitetura, urbanismo e artes plásticas em Salvador entre o final da década de 1940 e a década de 1960, nos chamou a atenção: a profusão de obras de arte das mais diversas tipologias e de autoria dos mais renomados artistas plásticos locais que fazem parte dos edifícios construídos em Salvador no período. A esta, somam-se algumas outras constatações importantes:

- A contemporaneidade entre a consolidação da arte moderna em Salvador e o surgimento e difusão na cidade de uma segunda vertente da arquitetura moderna, fortemente influenciada pela *escola carioca* – inclusive devido às relações pessoais existentes entre os principais protagonistas da arquitetura e da arte e à atuação simultânea de alguns destes protagonistas nas duas áreas;
- As relações determinantes entre a legislação urbanística resultante do Escritório do Plano Urbanístico da Cidade do Salvador (EPUCS) e a implantação e afirmação desta vertente da arquitetura moderna influenciada pela *escola carioca*;
- O relevante papel do Poder Público nesta integração das artes plásticas à arquitetura, seja através da criação de uma lei municipal que tornava obrigatória a inclusão de obras de valor artístico nas novas edificações construídas na cidade, seja através do fomento direto à arte integrada à arquitetura nos edifícios públicos, antes mesmo da entrada em vigor desta lei;
- A predominância, nas obras de arte integradas à arquitetura produzida no período, dos painéis (produzidos com as mais diversas técnicas, como pintura mural, pintura sobre madeira, painéis de concreto, vidrotel, pedra, azulejos, madeira, dentre outros), não obstante a existência de diversas outras formas de arte integrada, como gradis e esculturas;
- A predominância da arte figurativa sobre a arte abstrata – com exceção da obra de Mário Cravo Júnior e de parte da produção de Juarez Paraíso –, com duas categorias de temas em destaque: temas ligados à história do Brasil – denotando uma influência do discurso nacionalista da Era Vargas e da obra de Cândido Portinari – e temas ligados à cultura baiana – demonstrando a relação direta entre o discurso existente em parte desta produção artística, e o processo de construção de uma imagem “mítica e mística” da Bahia, dominante em outras manifestações artísticas a elas contemporâneas, como a literatura de Jorge Amado, a música de Dorival Caymmi e a fotografia de Pierre Verger;
- Os diversos graus de inovação que esta produção artística possui na sua relação com a arquitetura, que vai da simples decoração de paredes – não muito distinta do que era feito

na arquitetura eclética de décadas anteriores, por exemplo – até a criação de obras artísticas tridimensionais que interferem significativamente a percepção da forma arquitetônica.

Por estas razões, embora originalmente o levantamento de obras de arte não estivesse previsto nas ações do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos, este levantamento terminou por se tornar fundamental para compreender a arquitetura produzida no período que vai do final da década de 1940 até a década de 1960.

ARTE, ARQUITETURA E URBANISMO MODERNOS EM SALVADOR EM DOIS TEMPOS

O surgimento e a consolidação da arte e da arquitetura modernas em Salvador ocorreram de forma contemporânea. Sante Scaldaferrri identifica José Tertuliano Guimarães como o primeiro pintor moderno da Bahia, após o seu retorno de Paris em 1932, onde estudou por quatro anos na Academia Julian (SCALDAFERRRI, 1997: 61). Entretanto, a atuação de Guimarães foi bastante isolada e pontual, e mais significado teve a exposição coletiva organizada pela Associação Brasileira de Escritores em 1944 na antiga Biblioteca Pública da Bahia, pelo gravador e pintor paulista Manoel Martins, pelo escritor Jorge Amado e pelo colecionador de arte e diretor dos Diários Associados na Bahia Odorico Tavares – estes dois últimos, como veremos, com um papel importantíssimo na difusão da arte moderna na Bahia. Esta exposição contou com obras de renomados artistas modernos brasileiros e estrangeiros, como Lasar Segall, José Pancetti, Di Cavalcanti, Bonadei, Oswaldo Goeldi, Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi.

Do ponto de vista de arquitetura, este período, que vai do início da década de 1930 até meados da década de 1940, é caracterizado pela construção das primeiras obras de arquitetura moderna no Estado, como o Elevador Lacerda (inaugurado em 1930), a Escola de Puericultura (1936-37), o Instituto do Cacau (1936-39), o Instituto Normal da Bahia, atual Instituto Central de Educação Isaías Alves – ICEIA (1937-39) e a Estação de Hidroaviões (1939) – todas obras públicas, com fortes influências da Bauhaus e das vanguardas européias. É o momento em que vão surgir os primeiros edifícios de apartamentos na cidade, como o Edifício Dourado (1936-1938), o Edifício Gordilho (1938) e, principalmente, o Edifício Oceania (1938-1944), devido à sua escala e à sua localização, em frente ao Forte de Santo Antônio da Barra, do século XVII.

Entretanto, essa produção não representa efetivamente uma corrente hegemônica na cidade nem cria um clima propício para a difusão em larga escala desta arquitetura. Embora desde o século XIX existisse oficialmente um curso de arquitetura em Salvador, vinculado à Escola de Belas Artes da Bahia, praticamente não existiam arquitetos na cidade² e os projetos arquitetônicos eram elaborados por engenheiros locais ou por escritórios de arquitetura de outras cidades,

² A Escola de Belas Artes da Bahia (criada em 1877 como Academia de Belas Artes da Bahia) abrigava um curso de arquitetura desde o século XIX. Entretanto, poucos foram os arquitetos diplomados pela escola no período; Fernando Fonseca observa que entre 1920 e 1950 foram apenas 19 diplomados. Somente a partir da reativação do curso, em 1951, que começaram a ser tituladas turmas inteiras: são três diplomados em 1951, quatro em 1952 e catorze em 1953 (FONSECA, 1984: 04-08).

principalmente da então Capital Federal. Uma exceção é o arquiteto carioca Hélio Duarte, que havia se instalado em Salvador em 1936, inicialmente como arquiteto da filial local do Banco Hipotecário Lar Brasileiro e, de 1938 até 1944 – quando troca a Bahia por São Paulo –, como arquiteto-chefe da Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções (CBIC) e como professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia. São de autoria de Hélio Duarte, na condição de arquiteto da CBIC, boa parte dos projetos pioneiros da arquitetura moderna baiana, como a já citada Escola de Puericultura, além do Edifício Chindler & Adler na Rua Chile (1940), da sede do Instituto Brasileiro para Investigação da Tuberculose – IBIT (1942) e de um primeiro projeto, não executado, para um teatro municipal no local onde seria erguido, anos depois, o Teatro Castro Alves. Os projetos da CBIC, contudo, incluem desde edifícios ligados à vanguarda arquitetônica inspirada pelo racionalismo europeu até residências neocoloniais ou em estilo missões californiano, conforme demonstram os dois catálogos editados pela construtora em 1946 e 1949 (CARICCHIO, 1946, 1949).

Nestes edifícios, o que se observa em geral é uma desvinculação das artes plásticas com a arquitetura. Enquanto os edifícios ecléticos das últimas décadas do século XIX e das primeiras décadas do século XX apresentavam uma abundância de elementos decorativos nas superfícies externas e de pinturas murais e outros elementos decorativos nas paredes internas, a arquitetura moderna desta primeira fase baiana quase não possuía ornamentos nas fachadas e, menos ainda, nos seus interiores. A exceção que confirma a regra é o Instituto do Cacau, com o salão de ingresso ricamente decorado em estilo marajoara, absolutamente destoante do racionalismo destituído de ornamentos do seu exterior e dos demais espaços internos. Por outro lado, o Instituto do Cacau apresenta aquela que talvez seja a primeira obra artística integrada a um edifício moderno na Bahia: o conjunto de delicados gradis com motivos geométricos que protegem as janelas do trecho anterior do pavimento térreo, atribuídas por Pasqualino Magnavita ao *designer* Joaquim Tenreiro (MAGNAVITA, 1997: 218).

A partir do final da década de 1940 e ao longo da década de 1950, tanto a arte quanto a arquitetura modernas ganham fôlego e um novo rumo. Do ponto de vista da arquitetura, é o período em que Diógenes Rebouças – engenheiro agrônomo de formação e graduado “Professor de Desenho e Pintura” pela Escola de Belas Artes da Bahia em 1937 – vai se consolidar como o principal arquiteto local, posto que ocupará solitariamente por quase duas décadas (ANDRADE JUNIOR, 2008). Mesmo sem o título de arquiteto, Diógenes Rebouças foi um projetista atuante em Salvador desde a década de 1930, mas é a partir de 1943, como responsável pelo setor paisagístico e de planejamento físico do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS), coordenado pelo Engenheiro Mário Leal Ferreira, que Rebouças deixará sua marca de forma indelével pela capital baiana. Diógenes foi, no EPUCS, o responsável pela espacialização dos conceitos urbanísticos de Mário Leal Ferreira, o que lhe garantiu um vasto conhecimento da complexidade do sítio urbano soteropolitano e o transformou no mais respeitado urbanista da Bahia. Após a morte de Mário Leal Ferreira, em março de 1947, Diógenes passa a coordenar o

EPUCS, que em março de 1948 é substituído pelo CPUCS – Comissão do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador, sendo finalmente extinto em 1950.

O EPUCS realizou diversos estudos e estabeleceu uma série de diretrizes para a cidade, concebida “como algo ‘evolutivo’, enfatizando a história e a morfologia do sítio como elementos-chave para corrigir as ‘distorções e deformações’ observadas no meio social e econômico” (LEME, 1999: 412), se transformando em uma referência em análise e planejamento urbano em todo o Brasil (BRUAND, 1981: 340-344); apresentou ainda uma série de inovações, como o caráter multidisciplinar da equipe, a preocupação com o estabelecimento de parâmetros urbanísticos que permitissem a verticalização da cidade e, ao mesmo tempo, a preservação do seu patrimônio cultural e paisagístico, e a proposta de criação de um sistema radioconcêntrico de avenidas ocupando os vales então livres da cidade.

O Decreto-Lei Municipal nº 701, de 24 de março de 1948, “dispõe sobre a divisão e utilização da terra na Zona Urbana da Cidade, regula o loteamento de terrenos na mesma Zona situados e dá outras providências” (*apud* ARAÚJO, 1992: 284), e foi a primeira lei a colocar em prática as diretrizes estabelecidas no EPUCS. Este decreto-lei dividia a cidade em 12 setores: um Central, um Portuário e Comercial, um Industrial, sete setores Residenciais e dois de Transição.

Embora tenha subdividido o território em zonas de uso, o Decreto-Lei nº 701/48 não estabelecia ainda as respectivas restrições de ocupação. O estabelecimento de gabaritos máximos de altura e de outros parâmetros urbanísticos para os diversos setores de Salvador só ocorre com a entrada em vigor do Decreto nº 1.335, de 1º de janeiro de 1954, que “regulamenta normas para a fixação de gabaritos de altura da Cidade de Salvador” (ARAÚJO, *op. cit.*: 342); por exemplo, para o Setor Portuário e Comercial (SPC), que correspondia ao bairro do Comércio, foram estabelecidos os seguintes parâmetros de ocupação:

Galeria pública obrigatória, recuada de 4,00m, fachada escalonada em planos, o da galeria e, acima desta, avançando em balanço (0,50 m) sobre a via pública, recuando depois para o mesmo plano da galeria.

Altitudes máximas:

- Teto da galeria: 11,00 m;
- Teto do pavimento balançado: 38,00 m;
- Teto de edificação: 45,00 m

Possibilitaria, no máximo, onze pavimentos mais o térreo

*T.O.: 90% (ARAÚJO, *op. cit.*: QV.1)*

No bairro do Comércio, predominavam até então as edificações ecléticas construídas entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX em estrutura mural e possuindo um máximo de quatro ou cinco pavimentos, e mesmo as construções modernas, erguidas com estrutura de concreto armado na década de 1930 e claramente influenciadas pela

Bauhaus, como o Instituto do Cacau e a Agência Central dos Correios e Telégrafos, mantinham esse gabarito e o aspecto maciço destoante da sua verdadeira natureza estrutural. A nova visão urbanística e paisagística implementada pelo Decreto-Lei Municipal nº 701/48 e pelo Decreto nº 1.335/54 promovem o surgimento de uma nova arquitetura no bairro, caracterizada por torres de escritórios de até 12 pavimentos, erguidas sobre pilotis que permitem a criação de uma galeria pública com quatro metros de largura no nível da rua. Parâmetros análogos são adotados para o setor comercial da Cidade Alta, formado pela Avenida Sete de Setembro e pelas Ruas da Ajuda, Chile e Carlos Gomes. Segundo Aruane Garzedin,

Essa solução de projeto urbano surge em Salvador, em um contexto de verticalização das construções e de adoção do sistema construtivo facilitado pela tecnologia do concreto armado, que possibilitava o térreo vazado, sem comprometimento do espaço por espessas paredes. Essa solução [...] representa uma iniciativa de desenho urbano que objetiva resolver questões de circulação de pedestres e, ao mesmo tempo, melhorar a qualidade visual da rua. Resolvia, no âmbito da arquitetura da edificação, a proteção dos pedestres do sol e da chuva, que os toldos e outros artifícios como marquises de concreto, usados como apêndices nas fachadas, tentavam minimizar (GARZEDIN, 2004: 268)

Garzedin observa, contudo, que “a descontinuidade dessa solução entre as edificações numa mesma rua, já que nela estavam edificações mais antigas (que ocupavam todo o lote, sem áreas de recuo), inviabilizava uma homogeneidade na relação edificação/espço público em um mesmo logradouro, comprometendo os resultados obtidos” (*ibid.*: 268-269).

A legislação urbanística da década seguinte – em particular a Lei nº 1.855/66 – não alterou significativamente esses parâmetros nos setores comerciais das Cidades Baixa e Alta. Paralelamente à entrada em vigor destes parâmetros urbanísticos nas áreas mais antigas da cidade, começa a ser implantado o sistema de avenidas de vale concebido pelo EPUCS, com a construção da Avenida Centenário (1948-1949) e da Avenida de Contorno (1958-1960), ambas a partir de traçado de Diógenes Rebouças.

Outra proposta do EPUCS que começa a ser implantada no final da década de 1940 e que foi fundamental na estruturação física da Cidade do Salvador e na transformação da sua paisagem foi a construção, pelo Poder Público, de uma série de equipamentos urbanos que Salvador não dispunha: um Complexo Esportivo, incluindo um gigantesco estádio de futebol, um teatro municipal, um hotel de porte, uma penitenciária e uma rede de seis complexos escolares implantados em diferentes bairros da cidade, cada um deles formado por uma Escola-Parque e quatro Escolas-Classe, a partir do conceito em tempo integral de Anísio Teixeira.

Todos esses equipamentos, à exceção do teatro e de cinco dos complexos escolares, foram de fato construídos a partir da segunda metade da década de 1940, segundo projetos absolutamente modernos de autoria de Diógenes Rebouças. Assim, foram construídos a Praça de Esportes da

Bahia, atual Complexo Esportivo da Fonte Nova (1945-1951), a Penitenciária do Estado (1950-1951), o Hotel da Bahia (1947-1952), o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, contando inicialmente com uma Escola-Parque e três escolas-classe no populoso e marginalizado bairro da Liberdade (1947-1950).

Estes equipamentos, contudo, possuem uma arquitetura bastante distinta daquela vertente da arquitetura moderna produzida nos anos 1930 e início dos 1940, uma vez que a grande influência agora era a *escola carioca* de matriz corbusiana – isto é, a obra de arquitetos como Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Lúcio Costa. Alguns dos arquitetos dessa escola chegaram a ter uma importante atuação em Salvador no período, como é o caso de Paulo Antunes Ribeiro, que foi co-autor, com Rebouças, do projeto do Hotel da Bahia, e que projetou pelo menos oito edifícios para a capital baiana a partir de seu escritório no Rio de Janeiro.

Rebouças só recebeu o título de arquiteto em 1952, quando o curso de arquitetura da Escola de Belas Artes estava se estruturando e precisava de profissionais para compor o corpo docente. A convite de Rebouças, vieram então para a Bahia ensinar no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia alguns dos nomes mais importantes da arquitetura baiana nos anos 1950 e 1960, como o carioca de origem baiana José Bina Fonyat Filho, a italiana radicada em São Paulo Lina Bo Bardi e o gaúcho formado no Rio de Janeiro Fernando Machado Leal.

José Bina Fonyat Filho, por exemplo, foi professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes durante quase todos os anos 1950, período em que realizou uma série de projetos em parceria com Rebouças até o ruidoso rompimento no final daquela década. O motivo da briga foi, oficialmente, o projeto do teatro previsto no plano do EPUCS: em 1947, Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde do Estado da Bahia, transformara a idéia do teatro municipal nunca construído em um Centro Educativo de Arte Teatral, cujo programa elaborou pessoalmente, integrando música e artes cênicas e conciliando a apresentação de espetáculos com a formação de profissionais nestas áreas, no âmbito do seu Projeto de Educação pela Arte. O Governador Octávio Mangabeira e Teixeira imediatamente convidaram Rebouças para elaborar o projeto; entretanto, como estava envolvido com uma série de outros encargos, Rebouças elaborou um estudo preliminar e convidou Lúcio Costa para desenvolver o projeto. Igualmente assoberbado com outras atividades, Lúcio Costa indicou os arquitetos cariocas Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis, que finalmente elaboram um projeto, cujas fundações começaram a ser executadas. Com a mudança de governo em 1951, as obras apenas iniciadas param, sendo retomadas somente no Governo de Antônio Balbino (1955-1959), já com uma nova construtora e com um novo projeto arquitetônico, de autoria de Bina Fonyat. Rebouças, indignado com a suposta “falta de ética” do ex-parceiro e agora desafeto, inicia uma inócua campanha contra Bina Fonyat, através do departamento local do Instituto de Arquitetos do Brasil, que controlava, e da

imprensa local. A construção do teatro passa por uma série de complicações – inclusive um incêndio a cinco dias da sua inauguração, em 1958 –, sendo finalmente inaugurado em 1967.

Entretanto, a produção arquitetônica moderna soteropolitana nas décadas de 1950 e 1960 não se restringe aos edifícios públicos. Modernas torres de escritórios são erguidas continuamente nas Cidades Alta (Avenida Sete de Setembro, Rua Carlos Gomes, Rua Chile, Rua da Ajuda e arredores) e, principalmente, no bairro do Comércio, na Cidade Baixa: entre 1946 e 1970, são erguidos no Comércio dez edifícios projetados por Rebouças (alguns deles em parceria com Bina Fonyat), quatro de autoria de Paulo Antunes Ribeiro, dois de autoria exclusiva de Bina Fonyat e dezenas de edifícios de escritórios projetados por outros arquitetos, em sua maioria ex-alunos e ex-colaboradores de Rebouças, como José Álvaro Peixoto, Emanuel Berbert, Enrique Alvarez e Gilberbet Chaves.

No que se refere à arquitetura residencial, a situação é análoga: dezenas de edifícios de apartamentos, muitos deles de autoria destes mesmos arquitetos, são erguidos entre a segunda metade da década de 1940 e a década de 1960 nos bairros da Cidade Alta que haviam começado a ser ocupados pelas elites econômicas na virada do século: Campo Grande, Vitória, Graça, Canela e Barra.

Paralelamente a essa consolidação da arquitetura moderna – agora hegemônica e com um outro repertório, com pilotis, quebra-sóis, painéis de cobogós e esquadrias de veneziana e vidro – ocorre a consolidação da arte moderna. As mostras de arte moderna se tornam mais constantes a partir da segunda metade da década de 1940, com destaque para uma exposição itinerante trazida pelo escritor carioca Marques Rebelo em 1948, a convite do Secretário da Educação Anísio Teixeira – outro nome fundamental na promoção das artes modernas na Bahia –, e formada por obras de vários artistas modernos, brasileiros e estrangeiros. Em 1949, Anísio Teixeira promove o I Salão Baiano de Belas Artes – na verdade, dois salões, uma vez que era dividido em Divisão Geral e Divisão de Arte Moderna, cada uma com seu júri próprio. O Salão Baiano de Belas Artes se repetiria em 1950, 1951, 1954 e 1955 no Belvedere da Sé e, em 1956, teria sua última edição na Escola de Belas Artes (Divisão Geral) e na Galeria Oxumaré (Divisão de Arte Moderna), a primeira galeria de arte da Bahia (SCALDAFERRI, *op. cit.*: 67).

O ano de 1947 fica marcado pelas primeiras exposições individuais de três artistas que se afirmariam, nos anos seguintes, entre os mais importantes da arte moderna baiana: Carlos Bastos, Mário Cravo Júnior e Genaro de Carvalho. Destas, a de Carlos Bastos é a que ganha maior projeção, pelo que representou do embate entre a arte moderna e um contexto cultural ainda arredo a esse tipo de manifestação: “na inauguração, uma senhora, em total estado de revolta, contesta em voz alta, dizendo ser a exposição uma afronta às artes, uma imoralidade, uma indecência” (BASTOS, 2000: 32). Entretanto, mais polêmica ainda será a exposição individual de Carlos Bastos realizada em 1949, logo após o seu retorno, com Mário Cravo Junior, de uma temporada de aperfeiçoamento em Nova York. O crítico José Valladares, no *Diário de*

Notícias, afirma que “a exposição de Carlos Bastos possui uma significação especial para nós, baianos” porque “praticamente sem precedentes locais, aparece em nosso meio um artista com a visão da arte moderna, e criador no sentido rigoroso da palavra.” (*apud* BASTOS, 2000: 43). Entretanto, o jornal *Semana Católica* publica um artigo em que “denuncia” que o artista expõe “quadros onde o que somente aparece é a derivação mórbida do mais torpe sensualismo”, deslustrando os tesouros religiosos da arte, ciência e história “com a pequenez doentia de sua paleta satânica”. O artigo conclui afirmando que “a Bahia culta e católica repele o insulto, entre outros, daquele imoralíssimo quadro a que intitulou *Figuras*” (*apud* BASTOS, 2000: 40). Talvez estimulado por este artigo, alguns dias depois um visitante destruiu com uma gilete uma das obras de exposição e tentou destruir uma segunda, salva apenas pela rigidez do suporte utilizada. A imprensa local, contudo, já demonstra uma aceitação da arte moderna, como mostram matérias publicadas à época pelos jornais *A Tarde* e *Estado da Bahia*.

A abertura de espaços na imprensa para a divulgação da arte moderna é um aspecto fundamental na sua difusão a partir dos últimos anos da década de 1940 e, principalmente, na década de 1950. Os jornais locais passam a publicar regularmente críticas de arte e alguns chegam mesmo a ter espaços reservados para o assunto, como a coluna de Rubem Valentim, intitulada “Estantes e Galerias”, no *Diário da Bahia*. Neste contexto, destaca-se o apoio irrestrito do jornalista e colecionador de arte pernambucano Odorico Tavares, que em 1942 é convidado por Assis Chateaubriand para dirigir os *Diários Associados* na Bahia e se transfere para Salvador, onde se torna imediatamente uma liderança cultural. O principal jornal dos *Diários Associados* na Bahia, o *Diário de Notícias*, publicava com regularidade textos do respeitado crítico de arte José Valladares; o próprio Odorico Tavares escreveu com frequência artigos sobre a vida artística e cultural da Bahia e dirigiu pessoalmente o suplemento cultural do jornal. Além disso, Tavares foi pessoalmente um dos maiores incentivadores do cenário artístico baiano no período, participando, em 1950, da organização da Galeria Oxumaré, junto com Carlos Eduardo da Rocha e outros, cedendo o espaço físico para a sua instalação; convencendo Anísio Teixeira, também em 1950, para que este contratasse Carybé como bolsista da Secretaria Estadual de Educação e Saúde, viabilizando a vinda definitiva do artista argentino para a Bahia; e fundando, em 1960, a TV Itapoã, a primeira emissora de televisão do Estado, através da qual promove os artistas modernos baianos. Não por acaso, tanto o projeto sua residência no Morro Ipiranga – que abrigava sua valiosa coleção de obras de arte –, datado de 1956, quanto da sede da TV Itapoã, já na década de 1960, foram confiados ao arquiteto Diógenes Rebouças.

Outra ação voltada à valorização da arte e da arquitetura modernas na Bahia na qual Odorico Tavares teve um papel marcante foi a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, no Governo de Juracy Magalhães (1959-1963). Durante a segunda estadia de Lina Bo Bardi em Salvador, no segundo semestre de 1958, Tavares já havia convidado a arquiteta para escrever uma página dominical no *Diário de Notícias*, intitulada “Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida”. Foi ele também o responsável pela indicação do nome de Lina Bo Bardi para ser

primeira diretora Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMBA), em 1960. Junto com Lina e alguns dos nomes mais respeitados da cultura e das artes baianas da época, como Diógenes Rebouças, Mário Cravo Junior, Carlos Bastos, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, o coordenador do IPHAN na Bahia Godofredo Filho e o crítico de cinema Walter da Silveira, Tavares formou a comissão responsável pela implantação do MAMBA.

Entre 1960 e 1963, à falta de uma sede definitiva, o MAMBA ocupa o foyer do Teatro Castro Alves, incendiado dois anos antes, e promove uma série de exposições de arte moderna, dedicadas aos artistas locais como Mário Cravo Júnior, Carybé, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Sante Scaldaferrri, Emanuel Araújo, Calasans Neto, Juarez Paraíso e Maria Célia Calmon, e a artistas brasileiros e estrangeiros de renome internacional, como o arquiteto Le Corbusier, o escultor Edgar Degas, os pintores Cézanne, Renoir, Van Gogh e Cândido Portinari. Demonstrando a abrangência do conceito de arte moderna, são promovidas ainda exposições com temas como artesanato, arte industrial, cartazes publicitários, fotografias jornalísticas e cartografia. Na rampa que liga o foyer à sala principal do teatro, foi instalado o cineclube do MAMBA, com curadoria de Walter da Silveira. Dentre outras ações implementadas pelo museu neste período, estão o curso de desenho e pintura A Escola da Criança no MAMB, que chegou a contar com cem inscitos, sobre a direção do cenógrafo e diretor de teatro Martim Gonçalves, e a Escola de Música Infanto-Juvenil, sob a direção do maestro e professor da UFBA Hans-Joachim Koellreuter.

É curioso observar a relação intrínseca entre a consolidação da arte e da arquitetura modernas: além da ocupação do Teatro Castro Alves incendiado pelo MAMBA, o I Salão Baiano de Belas Artes, em 1949, ocorre no Hotel da Bahia ainda em obras; a primeira exposição individual de Mário Cravo Junior, que se afirmaria a partir dos anos 1950 e 1960 como o mais importante artista plástico baiano, ocorreu no Edifício Oceania em 1947, com gravuras e esculturas. Além disso, não podemos esquecer que até 1959 o único curso de graduação em arquitetura do Estado esteve sediado na Escola de Belas Artes da Bahia. Sendo assim, até o final da década de 1950, arquitetos e artistas plásticos dividiam o mesmo espaço acadêmico. Além dessa convivência – ou talvez por causa dela –, muitos profissionais da época atuavam em ambas as áreas, como o próprio Diógenes Rebouças (cuja pintura, contudo, não é exatamente o que podemos chamar de moderna) ou seu irmão Antônio Rebouças, engenheiro de formação que trabalhou com Diógenes no EPUCS e elaborou uma série de planos urbanísticos de loteamentos, projetos de residências e edifícios de apartamentos e que foi um dos artistas plásticos da vanguarda moderna baiana nas décadas de 1950 e 1960, tendo feito uma exposição individual no MAMBA em 1963 e, no ano seguinte, partido para Berlim como assistente de Mário Cravo Junior, convidado como artista residente na Spandaver Zitadelle.³

³ Infelizmente, a obra arquitetônica de Antônio Rebouças, de altíssimo nível, foi eclipsada pela produção do irmão mais velho. Junto com Lev Smarcevski, um imigrante russo autodidata que trabalhou com Oscar Niemeyer no Rio de Janeiro na década de 1940, Antônio Rebouças projetou uma série de residências em Salvador para tradicionais famílias locais, fortemente influenciadas pela arquitetura de

Entretanto, as lideranças intelectuais, econômicas e políticas da Bahia do final dos anos 1940 e dos anos 1950 não apoiavam incondicionalmente a arte e a arquitetura modernas, como pode parecer pelos fatos relatados. Do ponto de vista do ensino das artes plásticas, nos anos 1950 a tradição do ensino acadêmico ainda era dominante; ao inserir no ensino da Escola de Belas Artes da Bahia a técnica da colagem, além de exercícios compositivos com materiais e técnicas modernas, a artista plástica Maria Célia Amado Calmon seria a primeira a introduzir a arte moderna na EBA, onde foi Livre Docente (SCALDAFERRI, *op. cit.*: 61).

No ensino da arquitetura, ocorre uma mudança a partir de 1952, quando os novos professores ligados à arquitetura moderna e liderados por Diógenes Rebouças estruturam um novo curso de arquitetura na Escola de Belas Artes. Ainda assim, nos anos 1950 a arquitetura moderna ainda dividiria espaço com edifícios de feição neocolonial. No caso da arquitetura privada, basta citar o palacete neopalladiano construído em 1948 no Corredor da Vitória para uma tradicional família baiana, ou a Residência Carlos Costa Pinto, também na Vitória, construída entre 1955 e 1958 com projeto atribuído a Diógenes Rebouças.⁴ Mais grave ainda, os mesmos gestores públicos que impulsionavam a renovação arquitetônica baiana promoviam, simultaneamente, a construção de edifícios de feição passadista, como a Reitoria da Universidade Federal da Bahia, inaugurada em 1953 e construída pelo mesmo Reitor Edgar Santos que fomentava as manifestações artísticas de vanguarda na cidade, e o Fórum Ruy Barbosa, inaugurado em 1949.

A SÍNTESE DAS ARTES NA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA: CÂNDIDO PORTINARI

Em âmbito nacional, a integração das artes plásticas à arquitetura moderna e, mais especificamente, o muralismo na arquitetura moderna encontram suas raízes em três projetos referenciais de autoria dos principais protagonistas da *escola carioca* e realizados entre o final da década de 1930 e o início da década de 1940: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro (1937-1945), de autoria de uma equipe coordenada por Lúcio Costa e formada por Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira e Ernani Vasconcellos, e que contou ainda com a consultoria de Le Corbusier; o Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York (1938-1939), de autoria de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer; e a Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, em Belo Horizonte (1942-1945), projetada por Oscar Niemeyer.

Estas três obras tiveram um papel fundamental na consolidação da arquitetura moderna no Brasil e na difusão internacional da arquitetura brasileira. Além disso, elas possuem em comum o fato de

Niemeyer. Sua obra mais conhecida é o Edifício Mariglória, no bairro do Canela (1953-1954). Um dos momentos mais ricos desta pesquisa foi a entrevista que realizamos com Antônio Rebouças, hoje com 87 anos e totalmente lúcido, no dia 11 de março de 2009.

⁴ Muitos pesquisadores recusam-se a aceitar que a autoria do projeto da Residência Carlos Costa Pinto – um palacete com referências ao neocolonial norte-americano – seja de Diógenes Rebouças, num período em que ele já havia se tornado um defensor ferrenho da arquitetura moderna. Entretanto, o arquiteto Paulo Ormino de Azevedo nos afirmou em entrevista ter trabalhado para Rebouças no detalhamento das esquadrias daquele projeto, o que confirmaria a autoria, que é divulgada inclusive no sítio oficial do Museu Carlos Costa Pinto, atualmente funcionando na casa.

possuírem obras de arte de autoria do principal artista moderno brasileiro, Cândido Portinari. Dentre estas obras, se destaca a série de doze afrescos intitulada *Ciclos Econômicos* elaborada para o Salão de Audiências do MESP a partir de 1938 e que, segundo Mário Pedrosa, “inaugura um gênero desconhecido na História do Brasil” (PEDROSA, 1981: 04):

Para tema dos grandes afrescos aí realizados, Portinari escolheu, influenciado pelos mexicanos [Diego] Rivera, [José Clemente] Orozco e [David Alfaro] Siqueiros, atividades nas diferentes áreas da nação, compondo um dos ciclos mais expressivos de sua obra. (LEITE & MANUEL, 1979: 718).

O crítico de arte Mario Pedrosa, contudo, não concorda com a afirmação acima, e, em artigo publicado originalmente em 1942, defende que, apesar de Candido Portinari ter estudado a obra dos muralistas mexicanos – e, em particular, de Diego Rivera –, a pintura mural do brasileiro não recebeu influência direta daquela produção, e teve características diferenciadas, pois “enquanto a escola mexicana se utilizou principalmente dos elementos de deformação caricatural, o que Portinari se utilizou foi principalmente a deformação plástica, maciça, do modelado picassiano”, e também porque “no México, essa pintura [muralista] constituiu uma profunda tendência generalizada, social, criando uma verdadeira escola e um estilo nacional. No Brasil, porém, ela não teve esse caráter generalizado, limitada que ficou a uma fase de evolução de um pintor.” (PEDROSA, *op. cit.*: 14-15). Para ele,

Não chegou aqui a ser um movimento. Ao artista brasileiro, este gênero se apresentou sobretudo como um meio de desenvolver em campo mais vastos as qualidades de estrutura e todas as possibilidades da plástica monumental a que havia chegado em sua pintura a óleo. (ibid., 15)

Para Pedrosa, o objetivo principal do movimento muralista mexicano era “expressar – na frente estética ou espiritual – os ideais da Revolução Mexicana”, uma vez que os artistas ligados ao movimento eram todos ativistas políticos que sentiram “a necessidade de ir à praça pública ou abandonar o *atelier*, em busca de muros para pintar”. Concluindo, ele afirma que

Os mexicanos muitas vezes sacrificavam as qualidades estruturais intrínsecas da realização às necessidades interessadas da intenção extrapictórica, da propaganda, do zelo proselitista; o pintor brasileiro nunca sacrificou as exigências plásticas ao elemento que nele sempre foi externo ao assunto. (ibid., 15)

Aracy Amaral, contudo, não concorda com a visão apresentada por Pedrosa:

Mário Pedrosa insiste em não querer mostrar Portinari como influenciado pelo movimento muralista mexicano, o que nos parece de difícil comprovação, quando o México se tornou, a partir de sua revolução, com os muralistas Rivera, Siqueiros e Orozco, a mais poderosa influência externa na arte norte-americana dos anos 30 e de vários países da América Latina, como Colômbia, Argentina, Chile, Peru e Equador,

onde essa década, iminentemente política em função da recessão, preocupar-se-ia avidamente com os problemas sociais, o que tocava também o meio artístico brasileiro. [...] Da influência, não aceita por Mário Pedrosa, da escola mexicana sobre o artista [Portinari], não temos dúvida” (AMARAL, 1984: 61-62).

Aracy Amaral acredita que “para os jovens artistas brasileiros de tendências progressistas ou mesmo declaradamente de esquerda, Portinari, então, surgia como um modelo, por suas convicções políticas”; além disso, “por seu êxito como artista deixaria, porém, de levantar dúvidas pelo fato de seu talento como pintor colocar-se a serviço de clientela eclética: da ditadura de Vargas à esquerda, bem como a alta sociedade em fins de 30 e inícios de 40” (*ibid.*, 62). Ao afirmar isso, e complementar que Portinari “dizia não recusar trabalhos, como profissional que era” e, por estas razões, “entremeia-se, em sua produção, o mural em que registra de forma exaltatória o trabalhador brasileiro” e “o retrato da grã-fina” (*loc. cit.*), Amaral parece concordar com Pedrosa que, ao contrário dos muralistas mexicanos, cuja arte mural tinha uma função ideológica e, portanto, um pretense papel instrumental fundamental no processo revolucionário, para Portinari a sua produção artística era a sua forma de se expressar e o seu ganha-pão, desvinculados de qualquer viés político ou ideológico. A temática nacionalista dos afrescos de Portinari no MESP estariam, assim, muito mais ligadas à construção da identidade nacional que então estava sendo operada pelo Governo Vargas do que à militância do artista em si.

Nas décadas de 1950 e 1960, a *síntese das artes* no Brasil pode ser comprovada nas integração de obras de artistas como Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti e Athos Bulcão, além do próprio Portinari, nas principais realizações de Oscar Niemeyer e na construção de Brasília, por exemplo.

A INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA ARQUITETURA MODERNA EM SALVADOR: TRÊS EXPERIÊNCIAS PIONEIRAS

Na Bahia, esta integração das artes plásticas à arquitetura moderna encontrará seu espaço somente na virada dos anos 1940 para os 1950. O marco neste processo é a construção de três edificações referenciais tanto no que diz respeito à incorporação do vocabulário arquitetônico da *escola carioca*, com pilotis, brise-soleils e esquadrias de veneziana e vidro, quanto no que diz respeito à integração das artes plásticas à arquitetura: o Hotel da Bahia, o Centro Escolar Carneiro Ribeiro e o Edifício Caramuru, que apresentaram obras de arte integradas – em sua quase totalidade murais – de autoria dos principais artistas plásticos modernos locais, como Mário Cravo Junior, Carybé, Genaro de Carvalho e Jenner Augusto, dentre outros.

As duas primeiras obras foram construídas pelo Governo do Estado da Bahia a partir das recomendações do EPUCS, e seus projetos arquitetônicos foram elaborados por Diógenes Rebouças com parceiros. O Hotel da Bahia (1947-1952), projetado por Rebouças e Paulo

Antunes Ribeiro⁵, foi uma das obras de arquitetura moderna baiana mais difundidas internacionalmente, sendo publicado no Brasil e no exterior diversas vezes.⁶ A fachada do volume cilíndrico do restaurante, no pavimento térreo, foi externamente revestida por azulejos em relevo desenhados por Paulo Antunes Ribeiro; a principal contribuição do Hotel da Bahia na integração das artes, contudo, é certamente o mural *Festas Regionais*, pintado por Genaro de Carvalho⁷ em 1950 na face interna das paredes daquele mesmo restaurante. Esta obra é o marco fundamental do que podemos chamar de muralismo baiano, seja pela sua escala – possui 4,00 x 20,00 m –, seja pela sua localização – o restaurante do principal hotel do Estado, construído para hospedar políticos e empresários de visita à cidade –, seja ainda pela temática. De fato, o mural de Genaro de Carvalho é representativo do rumo que o muralismo baiano assumiria nas décadas seguintes: trata-se de uma ode às manifestações populares baianas e retrata, em uma expressão fortemente influenciada pelo cubismo e de um colorido vibrante, uma procissão marítima, festas de largo, a Feira de Água de Meninos e o samba de roda. O mural de Genaro de Carvalho será a primeira manifestação, no muralismo moderno baiano, desta expressão regionalista, focada na cultura popular baiana e que será a tônica da maior parte da produção de artistas como Carybé ao longo das décadas seguintes.



Figura 01 – Painel *Festas Regionais*, de Genaro de Carvalho, no Hotel da Bahia
(Fonte: OLIVEIRA & SANTOS, 2007)

⁵ Alguns autores atribuem a excelência do projeto original do Hotel da Bahia a Paulo Antunes Ribeiro, minimizando o papel de Rebouças. O arquiteto Francisco de Assis Couto dos Reis, contudo, que colaborou com Rebouças desde os anos 1940 no EPUCS, nos garantiu em entrevista que a autoria do risco original do Hotel da Bahia é de Rebouças, que posteriormente teria convidado Paulo Antunes Ribeiro para ajudá-lo a desenvolver e detalhar o projeto.

⁶ O projeto do Hotel da Bahia foi publicado em revistas brasileiras, como *Arquitetura e Engenharia* (n. 17, de mar.-abr./1951) e *L'Architecture d'Aujourd'hui* (n. 27, de dez./1949, e n. 52, de jan.-fev./1954), além de ser, com o Edifício Caramuru, uma das duas únicas obras baianas publicadas por Henrique Mindlin em seu *Modern Architecture in Brazil* (MINDLIN, 1956).

⁷ Não obstante seu pioneirismo na pintura mural baiana, Genaro de Carvalho (1926-1971) se firmará efetivamente como o principal artista ligado à tapeçaria moderna na Bahia. De fato, seus outros murais – como aquele produzido em 1953 para o Banco Econômico de Itabuna, no Edifício Comendador Firmino Alves, ou os realizados em 1956 para o Edifício Comendador Pedreira, no bairro do Comércio em Salvador – não tiveram a mesma importância.

Diferentemente do Hotel da Bahia, erguido na central e elitizada Praça do Campo Grande, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro foi construído na Liberdade, bairro mais populoso de Salvador e habitado predominantemente por famílias de baixo poder aquisitivo. Em 1950, foram inauguradas as Escolas-Classe I, II e III e os primeiros pavilhões da Escola Parque, esta última ocupando um terreno de 42.492 metros quadrados. O projeto do complexo foi desenvolvido por Diógenes Rebouças, à exceção da Escola-Classe III, projetada por Hélio Duarte, e só seria concluído em 1963, com a construção da Escola-Classe IV e dos demais pavilhões da Escola-Parque, também projetados por Rebouças. O Complexo Educacional Carneiro Ribeiro foi configurado para atender 4.000 crianças no regime de educação integral idealizado por Anísio Teixeira: em um dos turnos as crianças teriam aulas das disciplinas constantes no currículo tradicional, distribuídas pelas quatro Escolas-Classe localizadas a, no máximo, 1,5 quilômetros da Escola-Parque, e no turno oposto desenvolveriam atividades socializantes, de educação artística, trabalhos manuais e artes industriais, além de leitura e de educação física, nos diversos pavilhões da Escola-Parque.

A valorização da arte e o reconhecimento do seu papel educacional faziam parte da metodologia de ensino proposta por Anísio Teixeira. A Escola-Classe I abriga o menor e mais antigo painel do conjunto, de autoria de Carlos Bastos e datado de 1949, intitulado *Jogos Infantis* (2,60 x 2,55 m). Neste painel de claras influências cubistas, Bastos desconstrói a perspectiva naturalista. Carybé, por sua vez, veio à Bahia pela terceira (e definitiva) vez em 1950 especialmente contratado por Anísio Teixeira para elaborar um painel de maior porte (2,00 x 6,00 m) para Escola-Classe II, representando uma vista panorâmica do frontispício de Salvador.



Figuras 02 e 03 – Painéis *Jogos Infantis*, de Carlos Bastos, na Escola-Classe I, e *Panorâmica de Salvador*, de Carybé, na Escola-Classe II
(Foto dos autores, out./2008)

A Escola-Classe III, por sua vez, possui duas obras de Mário Cravo Junior, ambas datadas de 1950: uma pintura mural de influência cubista, retratando dinossauros e homens das cavernas, e

a única escultura de todo o conjunto, em verga de cobre, que representa uma criança desenhando o nome da escola na sua fachada.

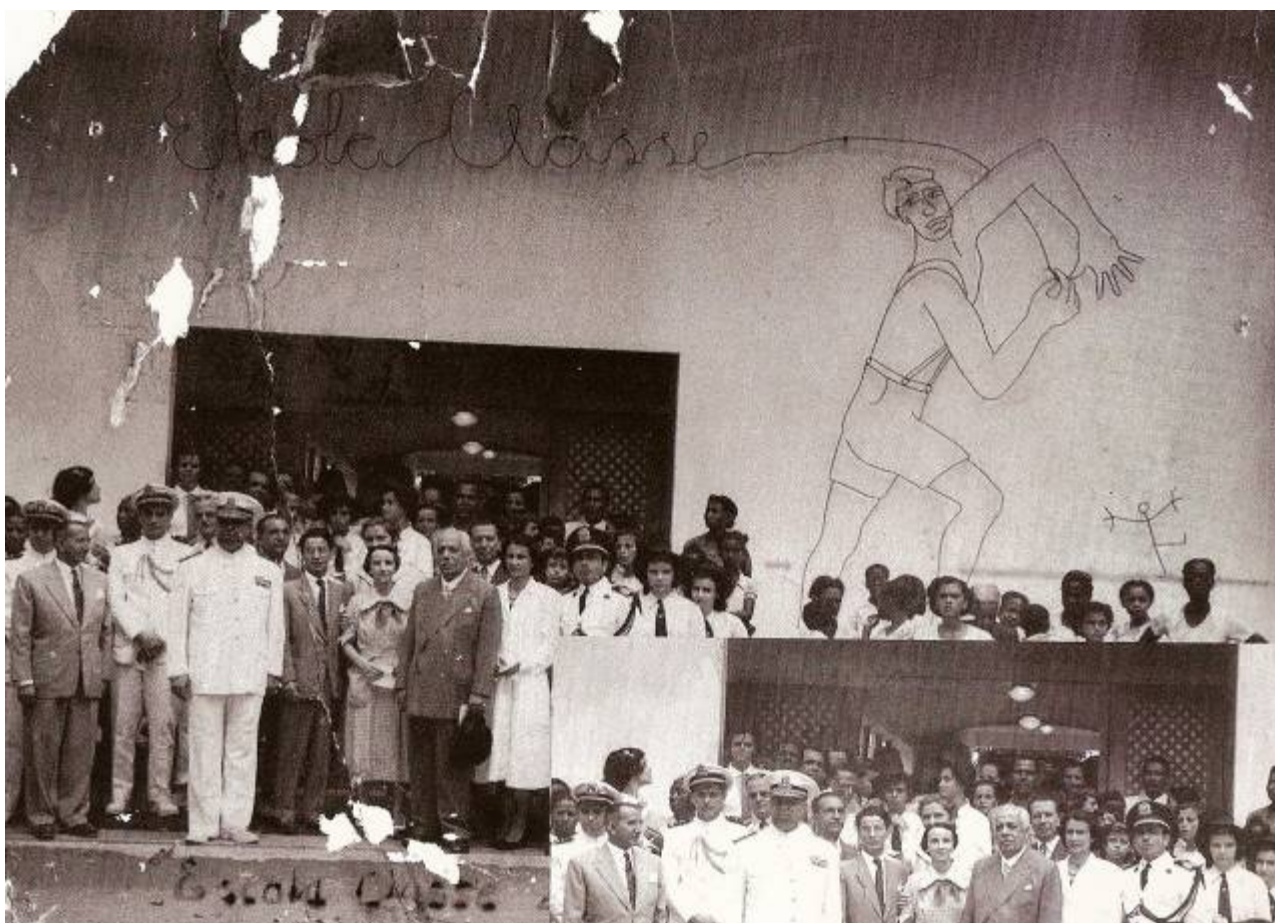


Figura 04 – Inauguração da Escola-Classe III, em 21 de setembro de 1950, vendo a escultura de autoria de Mário Cravo Junior (Fonte: BASTOS, 2000)

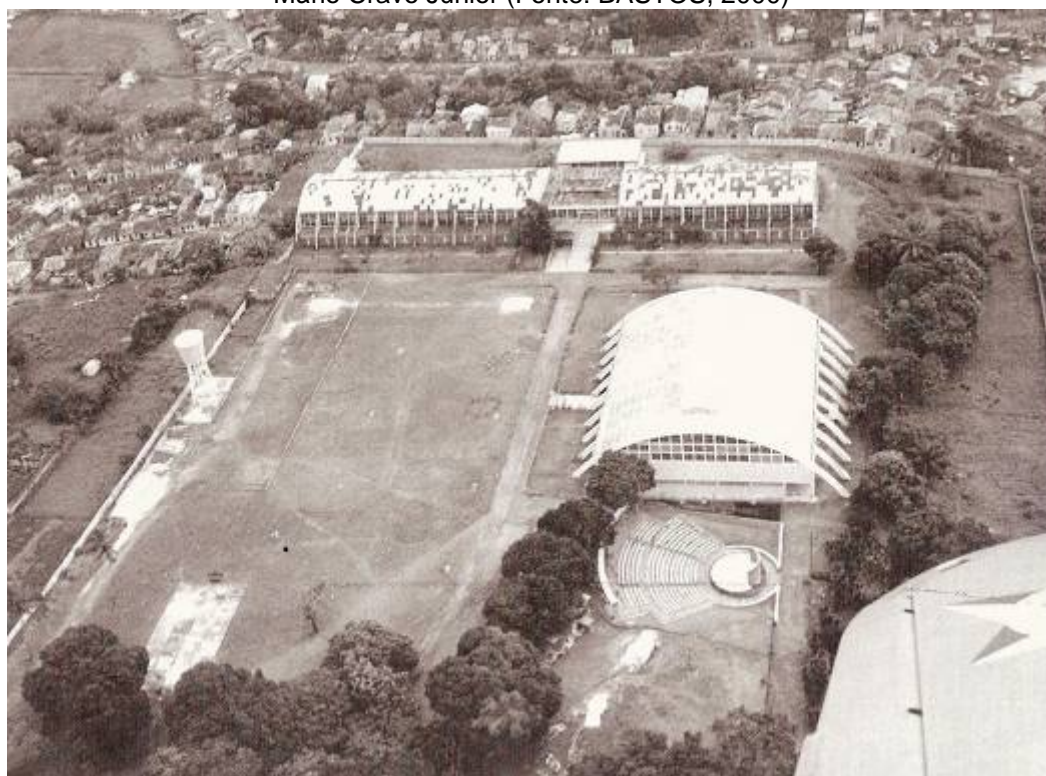


Figura 05 – Vista aérea da Escola-Parque, com o Setor de Trabalho em último plano, o Setor Recreativo à direita e o anfiteatro no canto inferior direito (Fonte: BASTOS, 2000)

Além de alguns painéis de azulejos desenhados por Udo Knoff, localizados na entrada do complexo e no *hall* do Setor Artístico, a Escola-Parque abriga o mais importante conjunto de arte mural moderna do Estado da Bahia. Os temas dos cinco gigantescos painéis localizados no Setor de Trabalho da Escola-Parque – o maior pavilhão do complexo, com 4.500 metros quadrados de área construída –, pintados entre 1953 e 1955 pelos mais importantes artistas plásticos baianos da época, foram definidos por Anísio Teixeira. Assim, Carybé pintou sobre um suporte de madeira o maior painel do complexo, tendo como tema *A Evolução do Trabalho* (11,00 x 20,00 m); Jenner Augusto e Carlos Mangano pintaram respectivamente os afrescos *A Evolução do Homem* e *Trabalho de Costumes* (ambos com 2,70 x 20,00 m); e Maria Célia Amado Calmon pintou sobre um suporte de madeira *O Ofício do Homem* (3,00 x 11,00). Destaque especial merece o painel *A Força do Trabalho* (8,20 x 20,00 m), de Mário Cravo Junior, pela sua tentativa bem sucedida de integração com o espaço arquitetônico, através das relações estabelecidas pelas linhas de força das figuras e pelas diagonais que compõem o painel com a estrutura metálica da cobertura do pavilhão.

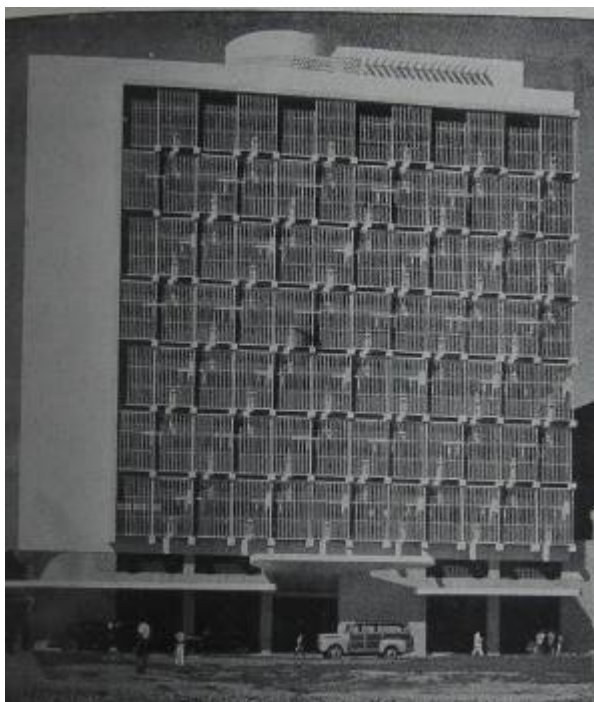


Figura 06 – Vista do Setor de Trabalho, com o painel *A Força do Trabalho*, de Mário Cravo Junior, ao fundo (Foto dos autores, out./2008)

Efetivamente, Mário Cravo Junior é, desde o início da integração das artes com a arquitetura moderna na Bahia, o artista mais preocupado com as relações estabelecidas entre o edifício e a sua obra. Enquanto outros artistas, como Carlos Bastos, intervêm sobre as paredes que lhe são destinadas como se se tratassem de pinturas em escala ampliada, Mário Cravo pretende participar ativamente da configuração da forma arquitetônica, reinterpretando-a e modificando-a.

Contemporânea da escultura da fachada da Escola-Classe III é a escultura feita por Mário Cravo Junior para o Edifício Caramuru, o primeiro edifício de escritórios verticalizado a ser construído no bairro do Comércio, como sede de uma empresa de seguros – a Prudência Capitalização. Com seu original e, ao mesmo tempo, delicado sistema de quebra-sóis fixos, o Edifício Caramuru, projetado pelo arquiteto carioca Paulo Antunes Ribeiro e bastante difundido pelas principais

revistas especializadas do mundo nos anos 1950⁸, marcou a adesão da iniciativa privada à nova vertente da arquitetura moderna de inspiração carioca – à qual, como vimos, o poder público já vinha aderindo com a construção de alguns edifícios. No terraço-jardim do Edifício Caramuru, um volume prismático ortogonal abriga um apartamento para os diretores da empresa, enquanto um volume anexo de forma cilíndrica abriga a casa de máquinas dos elevadores; na fachada curva deste último, uma levíssima escultura de Mário Cravo Junior, produzida em fios de cobre e intitulada *Orfeu*, dialoga plasticamente com as paredes curvas feitas de blocos de cimento vazados, construídas para proteger a parte íntima do terraço-jardim do vento excessivo.⁹



Figuras 07 e 08 – Vista geral do Edifício Caramuru e vista do terraço-jardim, com a escultura *Orfeu*, de Mário Cravo Junior (Fonte: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 42/43, ago./1952; CAVALCANTI, 2001)

A INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA ARQUITETURA MODERNA EM SALVADOR: DIFUSÃO E PROPAGAÇÃO

A integração das artes nestas três edificações fincou as raízes de um processo que, ao longo das décadas seguintes, produziu dezenas de obras entre 1949 e 1969. No âmbito desta pesquisa, identificamos no período um total de 96 obras integradas¹⁰, sendo 46 de autoria de Carybé – inquestionavelmente o artista mais atuante no período –, 21 obras de autoria de Carlos Bastos, treze obras de autoria de Mário Cravo Júnior, quatro obras de Genaro de Carvalho, quatro obras de Jenner Augusto, três obras de Juarez Paraíso, uma obra de Carlos Mangano, uma obra de

⁸ O Edifício Caramuru foi publicado nas principais revistas de arquitetura do mundo, como a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* (n. 42/43, de ago./1952), a italiana *Domus* (n. 292, de 1954) e a inglesa *Architectural Review* (n. 694, de out./1954) e foi, junto com o Hotel da Bahia, uma das duas únicas obras baianas publicadas por Henrique Mindlin em seu *Modern Architecture in Brazil* (MINDLIN, 1956).

⁹ Infelizmente, a escultura *Orfeu* foi destruída há alguns anos. O Edifício Caramuru foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia em 2007 e atualmente, após mais de uma década de abandono e degradação, passa por um processo de reciclagem, no âmbito do qual o IPAC tenta convencer os proprietários a contratar Mário Cravo Júnior para produzir uma nova versão do *Orfeu* e a recompor a espacialidade do terraço-jardim.

¹⁰ Foram incluídas nesta listagem algumas obras já destruídas ou transferidas para locais distintos do original, considerando que, além de levantar as obras integradas ainda integradas às edificações, pretendemos traçar um panorama da integração entre arte e arquitetura neste período.

Maria Célia Amado Calmon e uma de Pasqualino Magnavita – além de um painel a óleo de Cândido Portinari, *A Chegada da Família Real à Bahia* (3,81 x 5,80 m), de 1952, produzido originalmente para decorar uma das salas da sede do Banco da Bahia (Paulo Antunes Ribeiro, 1952), e que se encontra há muitos anos no neoclássico Palacete da Associação Comercial da Bahia, no mesmo bairro do Comércio.

A entrada em vigor, em 22 de junho de 1956, da Lei Municipal nº 686, que “torna obrigatório contemplar com obras de valor artístico prédios que vierem a ser construídos” (*apud* CRUZ, 1973: 79) vem apenas impor a obrigatoriedade de uma iniciativa que já se tornara comum nos principais edifícios institucionais, residenciais e comerciais de grande porte: a inclusão, nas fachadas, na recepção ou em outros espaços internos, de pinturas murais, painéis de azulejos, esculturas e gradis de autoria dos principais artistas locais.

De fato, das 96 obras levantadas, 33 foram produzidas entre 1949 e 1955, portanto antes da entrada em vigor da Lei Municipal nº 686; além disso, as 33 obras integradas produzidas entre 1949 e 1955 representam um terço do total de obras identificadas em um período de tempo que corresponde a apenas um quarto do total, demonstrando que após a entrada em vigor da lei supracitada, o número de obras integradas reduziu ao invés de aumentar.

Tipologia edilícia e distribuição espacial

Ao analisarmos esse conjunto de obras integradas produzidas entre 1949 e 1969, dois aspectos interrelacionados chamam a atenção: o uso da edificação para o qual as obras foram produzidas e o bairro no qual se localizam. No que se refere ao uso da edificação, não obstante a arrancada para esta integração das artes tenha sido promovida pelo poder público através dos painéis produzidos para o Centro Escolar Carneiro Ribeiro e para o Hotel da Bahia – repetindo o que havia ocorrido em âmbito nacional na década anterior, com as obras produzidas por Portinari para o Ministério da Educação e Saúde Pública, a Igreja da Pampulha e o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York –, em Salvador a imensa maioria das obras integradas serão produzidas para empresas privadas, e podemos identificar quatro usos principais nas edificações que apresentavam obras de arte integradas: as agências bancárias e edifícios-sede de instituições financeiras e seguradoras, os edifícios de escritórios, os edifícios de apartamentos e os cinemas.

Uma série de seguradoras, instituições financeiras e agências bancárias foram erguidas no período contando com obras de arte integradas, localizadas no bairro do Comércio e no corredor da Avenida Sete de Setembro / Rua Chile. Dentre elas, estão os já citados painel de Portinari para o Banco da Bahia (1952) e a escultura de Mário Cravo para o Edifício Caramuru (1951) e, ainda no bairro do Comércio, os painéis de Carybé para o *hall* do Edifício Larbrás, sede do Banco Habitacional Lar Brasileiro (projeto de Diógenes Rebouças e Bina Fonyat, 1955), para o Banco de Crédito Real de Minas Gerais, atual Fininvest (1955) e para o Banco Português, atual Banco Itaú (1957), além dos azulejos em relevo amarelos que revestem todo o trecho inferior do volume mais baixo da Agência Central do Banco do Brasil (projeto de Bina Fonyat, 1964-1968), à época o

maior edifício da cidade. No saguão deste mesmo edifício, Mário Cravo Junior instalou duas esculturas em aço inox, cobre e latão, intituladas *Alado-Macho* e *Alado-Fêmea* (1966-1967).



Figuras 09 e 10 – Vista geral da Agência Central do Banco do Brasil e detalhe dos azulejos desenhados por Carybé (fotos dos autores)

Cravo é o autor ainda da escultura-relevo em cobre e latão batido *Folhagem Tropical*, na antiga agência do Banco Econômico na Rua Chile, na Cidade Alta (1962). Já Carybé produziu o magnífico conjunto de painéis entalhados em madeira representando 19 orixás para a Agência do Banco da Bahia na Avenida Sete de Setembro (1968)¹¹, além de uma painel representando *A Colonização do Brasil* para a agência do mesmo banco na Rua Chile (1967). Carlos Bastos produziu painéis para os edifícios e agências do Banco Econômico (1961) e do Banco Nacional (1963), ambos no Comércio, além de um conjunto de quatro painéis para a agência do Banco Itaú na Piedade (1965), na Cidade Alta. Genaro de Carvalho, por sua vez, fez um par de painéis de mármore para o *hall* do Edifício Comendador Pedreira, sede da Companhia de Seguros Aliança da Bahia, no bairro do Comércio (1956).

Muitos edifícios de escritórios construídos nas décadas de 1950 e 1960 no setor comercial da Cidade Alta – Avenida Sete de Setembro, Rua Chile, Rua da Ajuda e Rua Carlos Gomes – e, principalmente, no bairro do Comércio, na Cidade Alta, também apresentam obras de arte integradas. O mais antigo deles é o Edifício Cidade do Salvador (1947-1951), no bairro do Comércio, projetado por Diógenes Rebouças no mesmo período em que ele esteve envolvido com os projetos e a construção do Hotel da Bahia e do Centro Educacional Carneiro Ribeiro e onde o arquiteto manteve o seu escritório por mais de dez anos. Este edifício possui dois painéis assinados por Carybé: a têmpera a ovo sobre madeira *Fundação de Salvador* (5,30 x 6,00 m), de 1951, localizado no *hall* de entrada, e o mosaico *Progresso* (3,00 x 7,60 m), de 1955, localizado em uma sala de reuniões do 10º andar.

¹¹ Estes painéis atualmente se encontram no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA, na antiga Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus.



Figuras 11 e 12 – Vista geral do Edifício Cidade do Salvador e vista do *hall* de entrada do edifício, com o painel *Fundação de Salvador*, de Carybé (fonte: Arquivo DOCOMOMO/Bahia)

Outros edifícios de escritórios do bairro do Comércio que contam com obras integradas de autoria de Carybé são o Edifício Paraguassu (Paulo Antunes Ribeiro, 1952), o Edifício Delta (1956) e o Edifício Cidade de Ilhéus (1956) – este último, um dos primeiros em que o painel está na fachada da edificação, ajudando a compor a paisagem urbana, e não mais no *hall* de entrada. Na Cidade Alta, os edifícios Castro Alves (Diógenes Rebouças, 1955), na rua Carlos Gomes, e Florensilva (1956), na Avenida Sete de Setembro, contam com painéis de Carybé nos respectivos *halls* de entrada.



Figuras 13 e 14 – Vista geral do Edifício Cidade de Ilhéus e vista, em detalhe, do painel *Quetzalcoatl*, de Carybé (foto dos autores; fonte: ARAÚJO, 2006)

Mário Cravo Junior tem pelo menos duas obras integradas a edifícios de escritórios que merecem ser brevemente analisadas pela sua importância na definição da forma arquitetônica em si. A primeira se encontra no Edifício Ranulfo de Oliveira, sede da Associação Baiana de Imprensa (ABI), na esquina da Rua Guedes de Brito com a Rua José Gonçalves, junto à Praça da Sé. Este edifício foi projetado entre 1945 e 1951 por Hélio Duarte e pelo engenheiro civil Ernesto de Carvalho Mange, que haviam vencido em 1941 um concurso público de arquitetura para construir a sede da ABI em outro terreno. Construído no terreno definitivo entre 1953 e 1960, este foi o

primeiro edifício da Cidade Alta a ser projetado em adequação aos novos parâmetros urbanísticos estabelecidos pelo EPUCS e se constitui em um verdadeiro manifesto da arquitetura moderna, se utilizando de boa parte do repertório corbusiano e da *escola carioca*, como a planta livre, a fachada livre, os pilotis, as janelas contínuas, o terraço-jardim e os cobogós. No último pavimento, com pé-direito duplo, um imenso volume curvo, correspondente ao auditório, rompe com a ortogonalidade do edifício. Em meados de 1958, quando o edifício estava quase concluído, foi promovido um concurso público para o painel que cobriria esse volume. O júri do concurso, formado por Diógenes Rebouças e Clarival do Prado Valladares, entre outros, elege a proposta de Mário Cravo Júnior, que é executado: um painel de vidrottil por formas retangulares de cores diversas.



Figuras 15 e 16 – Vista geral do Edifício Ranulfo de Oliveira, sede da Associação Baiana de Imprensa, e vista em detalhe do painel em vidrottil de Mário Cravo Junior (fotos dos autores)

Outra obra de Mário Cravo Junior integrada a um edifício de escritórios da Cidade Alta é a escultura *Ser com Antena* (1,50 x 6,10 x 1,10 m), na fachada lateral do Edifício Barão de Cotegipe (Paulo Antunes Ribeiro, 1960), situado na esquina Avenida Sete de Setembro com a Rua da Força, em frente à Praça da Piedade. A importância desta escultura realizada com tubos de latão está na sua força expressiva decorrente em grande medida do seu caráter abstrato e que permite que, apesar de suas dimensões reduzidas em relação à fachada em que se encontra, agrega valor estético a um edifício banal, dos menos interessantes dentre os que Paulo Antunes Ribeiro projetou em Salvador.

Carlos Bastos também fez alguns painéis para torres de escritórios localizadas no bairro do Comércio, como o Edifício BIG (1959), e para a Cidade Alta, como o Edifício Themis na Praça da Sé (1960) e o Edifício Martins Catharino na Rua da Ajuda (1964).



Figuras 17 e 18 – Vista geral do Edifício Barão de Cotegipe e vista em detalhe da escultura *Ser com Antena* de Mário Cravo Junior (fotos dos autores)

No que se refere aos edifícios de apartamentos, foram identificados dezenas de obras de arte integradas às edificações residenciais pluridomiciliares construídas para as classes mais abastadas nos bairros da Vitória, Graça, Barra e Canela, além do Campo Grande. Curiosamente, Carybé é o único artista que identificamos com obras de arte integradas a edifícios residenciais, demonstrando o seu prestígio no cenário artístico baiano, com obras integradas a construções localizadas na Barra, como os edifícios Concórdia (1954), Lord Cochrane (Diógenes Rebouças e Fernando Machado Leal, 1954) e Barão de Itapuã (Diógenes Rebouças e Bina Fonyat, 1955); no Campo Grande, como os edifícios Campo Grande (1956), Guilhermina (1964) e Bermudas (1968); e na Graça, como o Edifício Catarina Paraguaçu (1955).

Uma categoria de edificação em que as obras de arte se integraram perfeitamente, inclusive com interessantes particularidades, são os cinemas localizados na área central de Salvador. Embora estes cinemas estejam quase sempre instalados em edificações mais antigas, nas décadas de 1950 e 1960 eles foram objeto de intervenções que modificaram sua configuração arquitetônica muitas vezes de maneira radical. Uma das maiores obras realizadas neste período é o mural *Índios Guaranis*, pintado por Carybé diretamente nas paredes da sala de espera do Cine Guarani (1953). Estas pinturas foram restauradas em 2008, quando da conversão do cinema, que estava abandonado há alguns anos, em Espaço Unibanco de Cinema Glauber Rocha. O arquiteto e artista plástico Pasqualino Magnavita também foi responsável por uma intervenção artística em um cinema da área central de Salvador: em 1959, realizou dois imensos painéis que ocupavam as fachadas laterais do Cine Tupy, na Baixa dos Sapateiros. Infelizmente, esse painel foi destruído menos de dez anos depois para que outro artista moderno baiano, Juarez Paraíso, pudesse realizar uma nova intervenção. Dos painéis de Pasqualino Magnavita nem mesmo o autor possui qualquer registro.

É impossível falar de intervenções artísticas em cinemas em Salvador sem destacar a obra de Juarez Paraíso. Um dos mais talentosos artistas baianos, Paraíso não se limitou a produzir painéis planos nas paredes internas ou externas, mas realizava o que o próprio artista reconhece como *arte ambiental*. No velho edifício do Cine Tupy, por exemplo, reformado pelo arquiteto Antônio Pithon, a intervenção realizada por Paraíso em 1968 ocupava não só as paredes da sala de espera com painéis coloridos e muitos espelhos, como se espalhava pelo forro e pelo piso e recobria elementos internos como pilares e bancos com placas de compensado recortadas e superpostas, dando vida e expressão ao espaço. Como afirmou Pasqualino Magnavita a respeito desta obra:

A integração dos elementos da composição arquitetônica, paredes, pisos, tetos e portas é realizada através da sinuosidade das linhas, das densidades cromáticas e dos espelhos multiplicadores das imagens, que o artista intencionalmente fragmentou em múltiplas e expressivas formas, envolvendo o espectador num clima de pura magia e fertilidade criativa. Poder-se-ia até mesmo afirmar que a Bahia, depois dos seus exuberantes interiores barrocos, não havia produzido algo que registrasse de forma altamente criativa a integração das artes plásticas e a arquitetura. (apud FALCÃO, 2006: 126).



Figura 19 – Vista da sala de espera do Cine Tupy – “arte ambiental” de Juarez Paraíso (fonte: FALCÃO, 2006)

A intervenção realizada por Juarez Paraíso no Cine Tupy sucedeu imediatamente uma outra, mais modesta, realizada por ele no Cine Bahia, na Rua Carlos Gomes, no mesmo ano de 1968. Infelizmente, ambas as intervenções foram destruídas em anos recentes, devido à decadência dos cinemas do centro tradicional e a sua transformação em igrejas neopentecostais.

Uma outra categoria que deve ser considerada nesta análise é a residência unifamiliar. Embora tenhamos identificado um número bastante reduzido de casas modernas (ou reformadas e ampliadas por arquitetos modernos no período) contendo obras de arte em seus espaços internos ou externos, é bem provável que estes exemplos existam em uma quantidade muito maior. De qualquer forma, não poderíamos deixar de citar a porta, o portão de ferro e os painéis de azulejos desenhados por Carybé para a Residência do escritor Jorge Amado, no Rio Vermelho (projeto de Gilberbet Chaves de 1962), que reinterpreta em seus temas a fauna e a flora tropicais e a cultura baiana. Destaca-se o painel de azulejos brancos com as insígnias de Oxossi e Oxum estampadas em azul, em referência aos orixás de quem os proprietários da casa eram “filhos”.

Outras categorias menos comuns, mas nas quais também foram identificados exemplos de obras integradas, são os clubes sociais, restaurantes e bares. No caso de restaurantes, vale citar os dois painéis de azulejos pintados realizados por Jenner Augusto em 1957 para o Restaurante do Alto de Ondina e que foram salvos da destruição quando da recente demolição do restaurante ao serem transferidos para o Jardim Zoológico de Salvador e restaurados.

Técnicas das obras de arte e o destaque do muralismo

Não é objetivo deste trabalho entrar na análise das variadas técnicas utilizadas nas obras de arte integradas que foram inventariadas. Foram encontradas as técnicas mais variadas, desde afrescos e pinturas murais a painéis de azulejos, de concreto ou de pedra, passando ainda por xilogravuras, gradis metálicos, portas de madeira, esculturas de ferro, cobre ou latão, etc. Entretanto, considerando que o objetivo deste trabalho é analisar as relações entre arte e arquitetura, parece-nos pertinente destacar o destaque alcançado pelo muralismo nesta produção.

De fato, a quase totalidade das obras identificadas se enquadram nesta categoria, ainda que com utilização de diversas técnicas. Uma exceção óbvia é a obra de Mário Cravo Junior, que à exceção dos já citados painéis realizados para o Centro Escolar Carneiro Ribeiro e do painel em vidrotel da sede da Associação Baiana de Imprensa, se dedicou exclusivamente à escultura.

Porém, mesmo entre a vasta produção muralista é possível encontrar diferenças que se refletem na configuração arquitetônica dos edifícios-suporte. Por exemplo, a obra de Carlos Bastos, com exceção das primeiras obras, como o painel da Escola-Classe I, caracteriza-se pela uniformidade: são pinturas a óleo sobre madeira ou diretamente sobre a parede, de dimensões relativamente pequenas – se comparadas com as de Carybé, por exemplo – e invariavelmente estão localizadas em espaços internos de edificações privadas, ainda que de uso coletivo, minimizando seu papel social. O resultado são intervenções absolutamente bidimensionais que, em termos de

intervenção no espaço arquitetônico, não se diferenciam significativamente das pinturas existentes em edificações do período colonial ou republicano erguidas até as primeiras décadas do século XX.

Carybé é outro artista cuja produção integrada à arquitetura é quase exclusivamente muralista, tendo reconhecido inclusive a sua escolha pela pintura mural em função do seu alcance mais amplo e seu aspecto social:

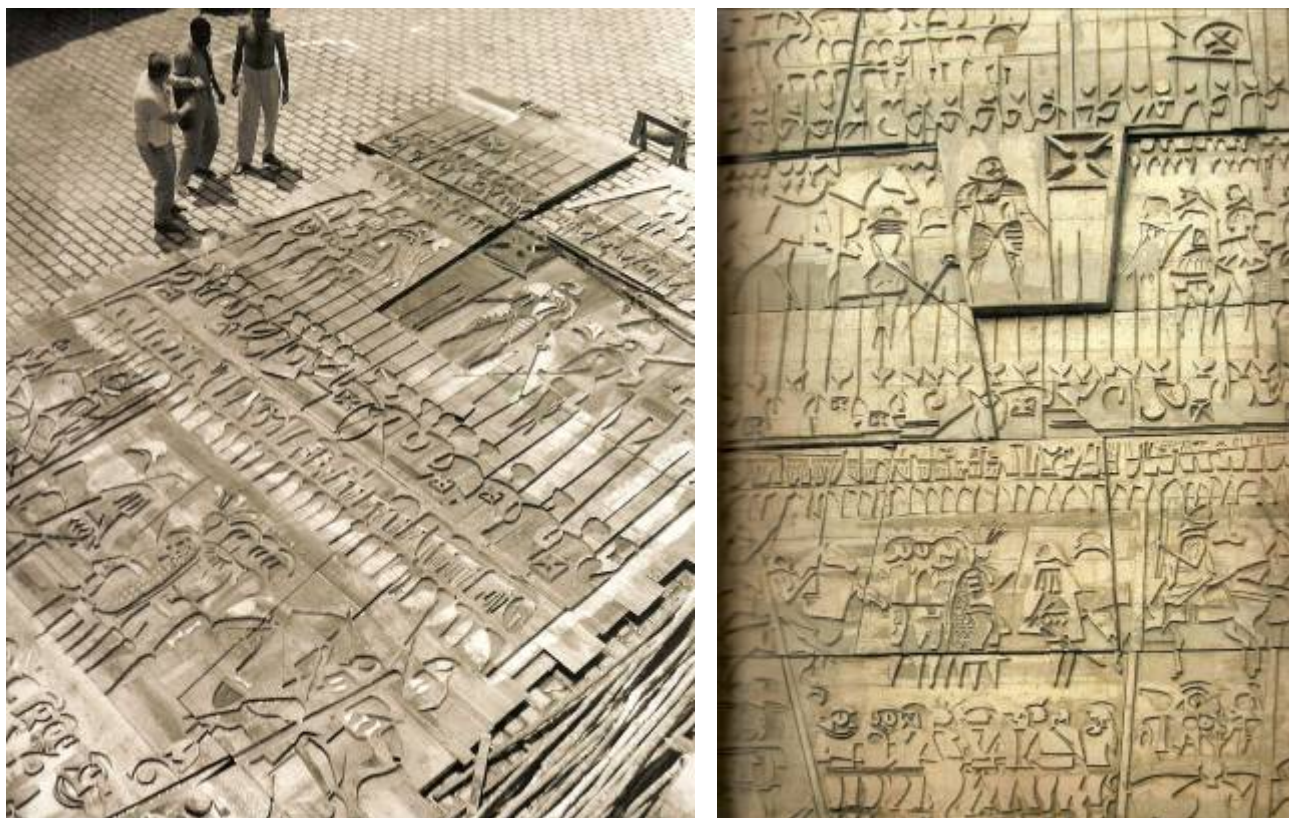
Sou mais muralista que pintor, preferindo fazer as coisas que sejam para todo mundo, que um quadro que fique numa sala compondo ambiente. (Carybé apud SILVA, 1989: 156).

Também diferentemente de Carlos Bastos, que se acomodou em uma única técnica na sua obra muralista, Carybé experimentou praticamente todas as possibilidades de artes integradas à arquitetura: da têmpera a ovo sobre tela e sobre madeira ao esgrafiato, do mosaico ao óleo sobre reboco fresco, da encáustica a fogo à pedra canjiquinha, da guache sobre cimento ao painel de azulejos. Como ele mesmo afirmou, “sempre prefiro o que me dá vontade. Pinto no cavalete durante um ano, cansa, passo para a xilografia, aí cansa, faço mosaico e por aí afora” (*apud SILVA, op. cit.: 144*).

Entretanto, parece-nos importante observar um determinado momento na obra de Carybé, em que as intervenções dele na arquitetura deixam de ser planas para ganhar uma tridimensionalidade. Isto ocorre por volta de 1964, quando Carybé passa a se utilizar de painéis de concreto em relevo ou de madeira esculpida que davam uma terceira dimensão ao pano murário no qual aplicava sua obra, como é o caso dos painéis em concreto do Edifício Guilhermina, no Campo Grande (1964) e da agência do Banco da Bahia na Rua Chile (1967), ou dos já citados painéis entalhados em madeira produzidos para a agência do Banco da Bahia da Avenida Sete de Setembro (1968). Entretanto, a obra mais marcante de Carybé com estas características é o Edifício Desembargador Bráulio Xavier (1964), localizado em uma esquina da Rua Chile, cuja fachada voltada para a Praça Castro Alves, com cerca de 15 metros de altura por cinco de largura, é um imenso painel formado por placas de concreto aparente, tendo como tema *A Colonização do Brasil*. Trata-se de uma situação bastante curiosa em que a fachada mais importante do edifício não foi concebida pelos arquitetos mas pelo artista plástico, uma vez que a obra de Carybé foi executada em uma fachada cega, enquanto as aberturas dos escritórios estão nas fachadas maiores, voltadas para as ruas Chile e Ruy Barbosa.

Ao abandonar a policromia plana e assumir a monotonia do concreto cinza (ou da madeira marrom) associada à sensação de profundidade garantida pelos altos e baixos relevos, Carybé parece estar de alguma forma influenciado pelos baixos relevos que Le Corbusier realizou em nas superfícies de concreto aparente de alguns projetos recentes, ou mesmo parece se aproximar do discurso do arquiteto franco-suíço, que ao se perguntar se “a cor entra na arquitetura pela intervenção do artista pintor”, respondeu que:

Absolutamente, o artista pintor, em suma – e por mais intensamente colorista que seja –, não traz massa de cores suficientemente compactas para qualificar uma parede – a parede, suporte da sensação arquitetônica –; ele antes desqualifica a parede, fá-la estalar, explodir, arrebentando sua própria existência... (LE CORBUSIER, 1984: 64)



Figuras 20 e 21 – Vista da montagem do painel do Edifício Comendador Bráulio Xavier e vista em detalhe do painel já instalado (fonte: ARAÚJO, 2006)

Linguagem e temáticas abordadas

No que se refere às linguagens abordadas nestas obras de arte, a distinção fundamental que pode ser feita é entre arte figurativa, que correspondem à absoluta maioria das obras levantadas, e arte abstrata, reduzida à produção de Mário Cravo Junior, principalmente a partir do painel de vidrotel da sede da Associação Baiana de Imprensa (1958), e a parte da obra de Juarez Paraíso – justamente os artistas mais ligados à escultura.

Em relação às temáticas das obras, podemos identificar basicamente duas categorias de temas recorrentes e que, em alguns casos, chegam a se mesclar. O primeiro corresponde aos temas ligados à história do Brasil, indicando uma possível influência da *fase histórica* de Portinari, quando “a crítica social, as formas plásticas definidas e o relevo eram postos de lado, em favor da evocação histórica e de uma composição mais ordenada, resultado de influências abstratas” (LEITE & MANUEL, 1979: 723). Boa parte da obra de Carlos Bastos apresenta esta temática, como os painéis *Chegada de uma nobre família portuguesa à Bahia do século XIX*, da Residência Clodoaldo Bastos (1953), *A vida da cidade no princípio do século XIX*, no hall do Edifício BIG na Praça da Inglaterra (1959), *Comércio no Porto de Salvador no princípio do século XIX*, no Edifício do Banco Econômico no bairro do Comércio (1961), ou ainda nos quatro painéis pintados em

1965 para a agência do Banco Itaú na Piedade, retratando as figuras históricas do Conde dos Arcos, Maria Quitéria, Caramuru e Thomé de Souza.



Figura 22 – Trecho do painel *Comércio no Porto de Salvador no princípio do século XIX*, de Carlos Bastos, no Edifício do Banco Econômico no bairro do Comércio (fonte: BASTOS, 2000)

Uma vasta parte da obra de Carybé se enquadra igualmente nesta temática: são obras que retratam índios – como os já citados murais do Cine Guarani (1953) ou os mosaicos do Edifício Campo Grande (1956) e do Edifício Tupinambás (1957) – ou cenas da história brasileira, como o encontro da índia Catarina Paraguaçu com o náufrago português Diogo Álvares, o Caramuru, no Edifício Catarina Paraguaçu (1955), o tráfico de escravo registrado em *Navio Negroiro*, do Edifício Castro Alves (1955), ou o descobrimento do Brasil, tema do painel do antigo Banco Português (1957).



Figura 23 – Vista do painel *Índios Guerreiros*, de Carybé, no Edifício Campo Grande (fonte: ARAÚJO, 2006)

Alguns painéis assinados por Carybé, como *O Cultivo da Cana de Açúcar*, do Banco de Crédito Real de Minas Gerais (1955), *Progresso*, do 10º andar do Edifício Cidade do Salvador (1955), que retrata diversas fases do comércio baiano, ou *Quetzalcoatl*, do Edifício Cidade de Ilhéus (1956), que retrata índios maias manipulando o cacau, principal produto econômico da Cidade de Ilhéus, podem ser entendidos como reinterpretações ou analogias à série *Ciclos Econômicos*, pintada por Portinari para o Ministério da Educação e Saúde Pública em 1938.

Entretanto, a temática predominante na obra de Carybé será, inquestionavelmente, a cultura baiana – ou melhor dizendo, de Salvador e da Baía de Todos os Santos –, demonstrando uma relação direta entre o discurso existente em parte desta produção artística, e o processo de construção de uma imagem “mítica e mística” da Bahia, dominante em outras manifestações artísticas a elas contemporâneas, como a literatura de Jorge Amado, a música de Dorival Caymmi e a fotografia de Pierre Verger. São os orixás dos painéis da agência do Banco da Bahia na Avenida Sete de Setembro (1967), a capoeira do mural da Residência Cintra Monteiro (1951), a puxada da rede do esgrafiato da Residência à Rua Ayroza Galvão (1952), os pescadores e jangadeiros do Edifício dos painéis do Edifício Barão de Itapuã (1955) e até mesmo, se afastando um pouco do imaginário do Recôncavo Baiano e adentrando pelo sertão, dos vaqueiros do painel da Residência Paulo Sérgio Tourinho (1954).



Figura 24 – Vista do painel *Pescadores*, de Carybé, no Edifício Barão de Itapuã (fonte: Arquivo DCOMOMO/Bahia)

Com Caymmi e Jorge Amado, Carybé constrói uma Bahia mítica no imaginário coletivo e, como observa o jornalista e escritor Newton Freitas:

Chegaremos ao ponto em que ninguém poderá falar, escrever, pensar, julgar, rimar, na Bahia, sem a presença imponderável e sutil do tal pintor. Chegaremos a uma espécie de simbiose imaginária, e daí por diante ninguém mais poderá distinguir nas ladeiras da cidade o que ali foi inventado pelos nossos avós ou pelos desenhos de Carybé. (Newton Freitas *apud* SILVA, 1989: 153)



Figura 25 – Jorge Amado, Dorival Caymmi, Mãe Menininha do Gantois e Carybé (fonte: CAYMMI, 2002)

A partir de um determinado momento, porém, as obras de Carybé deixam de focar um único tema – os pescadores, os orixás, os vaqueiros, o descobrimento do Brasil – para se transformarem em verdadeiros mostruários de clichês desta Bahia idealizada, abandonando uma certa coerência até então mantida. Em painéis como o do Edifício Guilhermina (1964), misturam-se o cacau, boi e vaqueiro, sereia, insígnias dos orixás e peixes; o painel da agência do Banco da Bahia na Rua Chile (1967) apresenta lado-a-lado Antônio Conselheiro, um fidalgo português, um índio, um violão, uma igreja colonial e as insígnias de alguns orixás.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da década de 1950, a integração de obras de arte em edifícios das mais diversas tipologias atinge tal difusão em Salvador que alguns edifícios de apartamentos mais modestos passam a apresentar, em suas fachadas e acessos, painéis que parecem imitações das obras de Carybé sem a mesma qualidade do original, como é o caso de alguns painéis de azulejos de autoria de Max Urban, como aqueles localizados no Edifício Salvador Pedreira, na Ladeira da Barra, e no Edifício Vendaval, na Barra.

Por outro lado, a integração das artes atinge também as cidades do interior, desde manifestações de alta qualidade, como os painéis elaborados pelo artista plástico paranaense Lênio Braga para as Estações Rodoviárias de Feira de Santana e Itabuna (projetadas entre 1965 e 1967 por Yoshiakira Katsuki, Alberto Hoisel e Guarani Araripe), até obras anônimas identificadas em Feira de Santana, Ilhéus e Itabuna.

Em Salvador, apesar do ritmo de produção destas obras de arte ter diminuído significativamente a partir de meados da década de 1960, podemos encontrar exemplos até os dias de hoje, principalmente em alguns contextos específicos que mobilizaram os melhores artistas locais na realização de obras de arte integradas à arquitetura, como no caso dos edifícios projetados para o Centro Administrativo da Bahia na primeira metade da década de 1970, ou do painel de 100 metros quadrados realizado em 1983 na Biblioteca Central da UFBA por um mutirão de artistas que incluiu de Carybé e Carlos Bastos a jovens desconhecidos, sob a coordenação de Juarez Paraíso. Há ainda as parcerias eternas, como a de Athos Bulcão e João Filgueiras Lima, o Lelé, que durou até a morte do primeiro e resultou em dezenas de obras.

Um problema a ser encarado é a preservação destas obras. Devido ao desconhecimento da população da sua importância, muitas delas vêm se perdendo: são inúmeros os casos em que os novos proprietários ou locatários de um imóvel recobrem painéis de autoria de Carybé ou Carlos Bastos por desconhecer o seu valor (artístico e monetário). A mera difusão destas obras e sua importância para a história e para a cultura baiana, principalmente junto aos seus proprietários e usuários, já poderia minimizar esses riscos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBAN SUAREZ, Naia; NERY, Pedro; REIS, Assis. Diógenes / Documento. **Revista AU**, São Paulo, n. 58, pp. 55-63, fev./mar. 1995.

AMARAL, Aracy A.. **Arte Para Quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Diógenes Rebouças: multiplicidade e diversidade na produção de um arquiteto baiano. In: **Anais do Seminário Latino-Americano Arquitetura & Documentação**. Belo Horizonte: EA-UMFG, 2008 (CD-Rom).

_____. Moderna e regional, corbusiana e artesanal: a Capela do Menino Jesus em Itapetinga. In: **Anais do 1º Seminário DOCOMOMO Norte e Nordeste**. Recife: UNICAP : UFPE : CECI, 2006 (CD-Rom).

ARAÚJO, Heloísa Oliveira de. **Inventário da Legislação Urbanística de Salvador: 1920-1966. As novas regras do jogo para o uso e o abuso do solo urbano**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Salvador: FAUFBA, 1992.

- ARAÚJO, Emanoel (Curador). **O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano Carybé**. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.
- Arquitetura Brasileira do Ano - Cadernos de Arquitetura Brasileira – Supplementum V**. Rio de Janeiro / São Paulo: ABA/CAB, 1971.
- AZEVEDO, Paulo Ormino de. Diógenes Rebouças, um pioneiro modernista baiano. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (Org.). **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. pp. 187-200.
- BASTOS, Carlos. **Carlos Bastos**. Rio de Janeiro: Carlos Bastos, 2000.
- BASTOS, Zélia. **Centro Educacional Carneiro Ribeiro: Uma experiência de educação integral em tempo integral de atividades**. Salvador: Edição do autor, 2000.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOFIORITO, Quirino. As Artes Plásticas na Arquitetura Moderna Brasileira. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 44, dez./1976, pp. 55-60.
- CARICCHIO, Ernani (org.). **Cia. Brasileira Imobiliária e de Construções S.A., Bahia**. Salvador: Imprensa Vitória, 1946.
- _____. **Cia. Brasileira Imobiliária e de Construções S.A., Bahia (IIº Tomo)**. Salvador: Imprensa Vitória, 1949.
- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi – o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CRAVO, Mário. **O Desafio da Escultura: a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980**. Salvador: Omar G., 2001.
- CRUZ, Luiz Gonzaga. **A Arte do Mural e o Muralismo na Bahia**. Tese apresentada em Concurso para Professor Assistente do Departamento de Desenho. Salvador, EBA-UFBA, 1973.
- DUARTE, Helio. **Escola Classe Escola Parque, uma Experiência Educacional**. São Paulo: FAU-USP, 1973.
- FALCÃO, Washington (Coord.). **A Obra de Juárez Paraíso**. Salvador: Juárez Paraíso, 2006.
- FONSECA, Fernando L.. **Apontamentos para a História da Faculdade de Arquitetura**. Salvador: FAUFBA, 1984. (Material mimeografado inédito existente na Biblioteca da FAUFBA).
- FURRER, Bruno (Org.). **Carybé**. Salvador: Odebrecht, 1989.
- GARZEDIN, Maria Aruane Santos. **A Negação da Figura e a Legalização do Vazio: urbanismo moderno, arte e espaço público em Salvador, Bahia – 1935-1974**. Tese de Doutorado em Espacio Publico y Regeneración Urbana: Arte y Sociedad. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2004.
- GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. **A Bahia Constrói o seu Futuro sem Destruir o seu Passado**. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1975.
- LE CORBUSIER. A Arquitetura e as Belas-Artes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.19, 1984, pp. 53-68.
- LEITE, José Roberto Teixeira; MANUEL, Pedro. Primeira Geração Moderna. In: AA VV. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, vol. 2, pp. 712-739.
- LEME, Maria Cristina da Silva (coord.). **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999.
- MAGNAVITA, Pasqualino Romano. A heterotopia do moderno: a Sede do Instituto do Cacau da Bahia. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (Org.). **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997, pp. 214-220.
- MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. Nova York: Reinhold, 1956.
- NASCIMENTO, Valdinei Lopes do. **Salvador na Rota da Modernidade (1942-1965): Diógenes Rebouças, arquiteto**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Salvador: UFBA, 1998.

- OLIVEIRA, Larissa de Barros; SANTOS, Samantha. **Inventário da obra do arquiteto Diógenes Rebouças: Hotel da Bahia**. Trabalho apresentado à disciplina Políticas Urbanas e Preservação do Patrimônio Edificado do curso de graduação de História com Concentração em Patrimônio Cultural. Salvador: UCSAL, 2007.
- PEDRÃO, Angela West. A Escola-Parque, uma experiência projetual arquitetônica e pedagógica. **Revista Rua**, Salvador, n. 7, pp. 24-29, jul./dez. 1999.
- PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi. Bahia, 1958-1964**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2007.
- PLANDURB / OCEPLAN. **EPUCS: uma experiência de planejamento urbano**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1976.
- PREFEITURA MUNICIPAL DA CIDADE DO SALVADOR. **Cidade do Salvador**. São Paulo: Habitat, 1954.
- RABELLO, Roberto Sanches. **A Representação da Arte na Escola Parque da Bahia (1955-1965)**. Dissertação de Mestrado em Educação. Salvador: UFBA, 1992.
- REBOUÇAS, Diógenes. História do Fazer Moderno Baiano – entrevista de Diógenes Rebouças a Naia Alban e Anna Beatriz Galvão. **Revista Rua**, Salvador, n. 7, pp. 116-125, jul./dez. 1999.
- RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- SAMPAIO, Antonio Heliodório. **Formas Urbanas – Cidade Real & Cidade Ideal. Contribuição ao estudo urbanístico de Salvador**. Salvador: Quarteto: PPG/AU-FAUFBA, 1999.
- SCALDAFERRI, Sante. **Os Primórdios da Arte Moderna na Bahia: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Museu de Arte Moderna da Bahia, 1997.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SILVA, José Cláudio da. As artes de Carybé. In: FURRER, Bruno (Org.). **Carybé**. Salvador: Odebrecht, 1989, pp. 140-166.
- TRINDADE, Simone. Genaro de Carvalho: o artista tapeceiro. **Revista Ohun**, Salvador, ano 1, nº 1, 2004. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/html/genaro_de_carvalho.html.
- VALLADARES, José. Belas Artes na Bahia de hoje. In: PREFEITURA MUNICIPAL DA CIDADE DO SALVADOR. **Cidade do Salvador**. São Paulo: Habitat, 1954.