

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

DESCOMPASSO:

COMO E PORQUE O MODERNISMO TARDOU A CHEGAR NA BAHIA

Juciara Maria Nogueira Barbosa¹

Este artigo trata sobre como o Modernismo surgiu e se desenvolveu no Brasil e o descompasso desse acontecimento em relação ao seu surgimento na Bahia. O objetivo é evidenciar como e porque, até o início da gestão do governador Otávio Mangabeira, em 1947, não houve uma mudança de paradigmas que beneficiasse o afloramento da arte moderna na Bahia. Neste contexto, destaca algumas contribuições do Secretário de Educação e Saúde Anísio Teixeira para que o Modernismo fosse melhor compreendido e aceito pelo público e pela crítica.

Palavras-chave: Cultura. Arte. Modernismo. Bahia.

O Modernismo no Brasil

São Paulo foi o grande palco da Semana de Arte Moderna de 1922 e não sem motivos. Considerando o pensamento de Walter Benjamin (1996, p. 169), para quem “o modo como se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”, para uma melhor compreensão do cenário em que surge e se desenvolve o movimento modernista e o descompasso desse acontecimento em relação ao seu surgimento na Bahia, torna-se necessário observar, primeiramente, alguns fatores históricos que marcaram profundamente toda a controversa relação entre modernidade e modernismo no Brasil.

Após a Primeira Guerra Mundial, a economia – então mais voltada para a produção e exportação de café – começou a se diversificar com o desenvolvimento da indústria, favorecendo o surgimento de uma burguesia industrial que foi se tornando economicamente forte, embora marginalizada pelo governo federal, que servia aos interesses dos produtores de café. O bloco urbano paulista era então dividido por uma classe dominante formada pelos barões do café e a alta burguesia, de um lado, e pelo proletariado constituído em grande parte por imigrantes, do outro.

¹ Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Católica do Salvador.

Mestra em Artes Visuais - UFBA.

Doutoranda em Cultura e Sociedade –UFBA, onde pesquisa *As políticas culturais implementadas por Anísio Teixeira e as artes na Bahia: abrindo caminhos para o modernismo.*

E-mail: juciaranogueira@yahoo.com.br

Em contrapartida ao processo de industrialização que se intensificava, a década de 1920 foi também marcada por um período de forte expansão da produção cafeeira, cujas oligarquias de São Paulo e Minas Gerais beneficiavam-se da influência política que tinham. Com isso angariavam uma antipatia ferrenha por parte da ala jovem do Exército, onde os tenentes representavam os principais opositores, formando o Movimento Tenentista.

Esse processo de contestação política foi se radicalizando, sendo que um fator externo contribuiu para fragilizar economicamente a classe até então dominante, impulsionando sua derrocada: esse fator foi a crise da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, que contribuiu para a retração do mercado internacional, prejudicando as exportações. Sem ter para quem vender a produção e sem poder contar mais com a garantia do governo, que até então comprava e estocava todos os excedentes de café, ruiu a estrutura política que vinha sendo mantida pelo poder das tradicionais oligarquias cafeeiras, que seriam politicamente derrotadas com a Revolução de 1930, culminando com a ascensão de Getúlio Vargas.

Sérgio Tolipan (1983, p. 9) afirmou que “O Brasil da década de 1920 é o cenário de intensa luta travada, sob as mais diferentes formas e por contendores os mais diversos, em torno de uma questão central: a modernização”. Considerando o que foi exposto nota-se que São Paulo foi o grande palco de todo esse processo. Portanto, não por acaso foi aí que também surgiu e se desenvolveu o movimento modernista, elaborado dentro de toda uma estrutura urbana da cidade brasileira que mais investia na industrialização no período (em meio a conflitos, limitações e dificuldades), possuía uma classe média (que lutava por seus direitos) e uma classe operária (politizada, influenciada por socialistas e anarquistas).

São Paulo era então uma cidade que buscava os ideais de modernidade pautados pelo dinamismo da sociedade industrial, o progresso material e a mobilidade própria da vida urbana, passando a aspirar por padrões cada vez mais apregoados pelo cinema, pelas publicidades e pelas revistas ilustradas, pelas rádios e jornais que multiplicavam e potencializavam valores, modismos e estilos de vida ditados pela Europa e Estados Unidos, no alvorecer de uma indústria cultural que, conforme observou Horkheimer e Adorno (1982, p.162) “molda da mesma maneira o todo e as partes”.

As observações acima permitem uma visão do contexto histórico em que ocorreu o movimento modernista, que surgiu no ano do centenário da independência do Brasil,

tendo como grande marco a Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento reuniu pintores, escultores, arquitetos, escritores, poetas, músicos e dançarinos e foi marcada pela irreverência, ao contestar e questionar valores artísticos e estéticos que predominavam na arte brasileira (especialmente no Parnasianismo), propondo a utilização de linguagens que rompessem com as normas e regras rígidas, em prol da liberdade de criação. Essas propostas iam contra o academicismo, negavam o passado e combatiam veementemente todas as manifestações tradicionais de arte, demonstrando uma sintonia, conhecimento e simpatia por muitos dos valores propostos pelas vanguardas européias do período, apoiando-se esteticamente no futurismo, expressionismo e cubismo. Portanto, em princípio as propostas pleiteadas davam-se nos mesmos moldes dos movimentos anteriores, ou seja, apresentavam-se como releituras de pensamentos, tendências e estilos importados, que iam sendo adaptados à realidade nacional.

É importante ressaltar que nesse período o Brasil enquanto nação não tinha, efetivamente, uma identidade nacional, não se conhecia e reconhecia por inteiro, sendo eminentemente plural e rural. Na prática, apenas alguns poucos habitantes dos grandes centros urbanos mais desenvolvidos tinham acesso a uma vida dentro dos padrões identificados com a modernidade, desfrutando de conforto, acesso à informação, consumo de bens e serviços e de toda uma cultura marcada pelo dinamismo, agitação e padronização próprios do processo de modernização. Cabe destacar a observação de Renato Ortiz (1998, p.187), ao explicar porque o Modernismo ocorreu sem modernização no País:

No Brasil, quando os poetas modernistas, nos anos 20, cantavam as asas do avião, os bondes elétricos, o cinema, o *jazz-band*, a indústria, eles procuravam por sinais de modernidade. O Modernismo queria ser um movimento radicalmente novo, daí sua atração pelas vanguardas européias. No entanto, sua visão técnica, da velocidade, era um tanto desfocada. Ela encobria a existência de um país provinciano que se ajustava mal ao ideal esculpido.

Em sintonia com os movimentos de vanguarda da Europa, porém já apontando para referências eminentemente nacionais, alguns nomes do Modernismo optaram por destacar justamente esse ‘país provinciano’ e seguiram o caminho da busca de valorização da imagem e da cultura do povo, abordando na música, na poesia, na literatura e nas artes visuais, temas voltados para as manifestações da arte e da cultura popular. O termo ‘popular’ aqui empregado, bem como ao longo do presente artigo, coaduna com a definição proposta por Stuart Hall (2003, p.245), que o identifica com a cultura dos oprimidos e das classes excluídas em contraponto com a cultura dos que

detêm o poder, observando que nenhuma dessas classes é, por si só, inteira:

Não existem “culturas” inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes “inteiras” – embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis. As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo “popular” indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. E o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é o “povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco de poder.

Juntamente com Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, Mário de Andrade formou o Grupo dos Cinco, fundado após a Semana de Arte Moderna. Se Mário abordou de forma contundente aspectos da cultura brasileira em sua obra escrita e Oswald em muito contribuiu para a divulgação da estética modernista através dos textos que escreveu para diversos jornais e revistas, propagando as idéias modernistas em nível nacional, Tarsila do Amaral destacou-se nas artes visuais por conseguir combinar nas artes plásticas a influência das vanguardas européias com a cultura popular brasileira. Embora não tenha participado da Semana, logo após o episódio passou a integrar o Grupo dos Cinco e, ao longo de sua carreira, privilegiou a valorização do povo brasileiro em sua produção artística.

Artistas dessa primeira fase do Modernismo destacaram em suas obras o povo brasileiro e sua cultura, registrando a pluralidade de costumes, contextualizando seus hábitos e valores no ambiente rural e urbano em obras que entraram para a história da música, da literatura e das artes visuais do século XX. A estética e o pensamento dessa primeira geração de modernistas, através dos mecanismos próprios da modernidade, romperam os limites dos ciclos acadêmicos e intelectuais e se propagaram em princípio através de textos literários e jornalísticos publicados em manifestos, jornais e revistas escritos por grandes nomes de destaque do período.

Descompasso

No panorama apresentado sobre os 100 anos da Escola de Belas Artes, Selma Ludwig (1997, p.6) resumiu a situação do cenário artístico baiano até a década de 1940:

Até a década de 40 a Bahia não possuiu um só museu organizado, nem galerias de arte. As exposições limitavam-se a mostras anuais da Escola de Belas Artes e a exposições esporádicas em locais improvisados. Acrescente-se o fato de não

existir crítica de arte, nem publicações especializadas.

Mas logo abaixo ponderou que

As limitações não eram somente nossas, pois a mudança da consciência plástica verificada na Europa em fins do século passado só chegou à América Latina a partir de 1920, quando também verificou-se em nosso continente uma nova conscientização dos problemas políticos, econômicos, sociais e estéticos. Data de então o surgimento do Muralismo no México, do Grupo Chileno de Motparnasse, do Indianismo Peruna e do Modernismo no Brasil (Idem, p. 6).

Segundo Jorge Amado, a influência modernista também fez-se sentir na Bahia em 1927, ou seja, cinco anos após a Semana de Arte Moderna, fato que, para o escritor

não significa demasiado atraso se levarmos em conta que na época Rio e São Paulo, então as capitais da cultura, dominantes, absolutas, ficavam extremamente distantes da província (o resto do Brasil), os meios de comunicação eram lentos, as idéias viajavam devagar, demoravam a chegar da Europa ao Rio e São Paulo e ainda mais a atingir a Bahia (AMADO, 1996, p. 52).

Essa “lentidão” comentada por Jorge Amado reflete algumas questões importantes, que merecem ser observadas. Ao tratar da obra do cantor e compositor baiano Dorival Caymmi e do contexto em que ela surgiu e se desenvolveu no livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, o poeta e escritor Antonio Risério (1993, p.121) observou que a Bahia das músicas de Caymmi, embora idealizada, não era inexistente: “a Bahia de Caymmi é um sonho acordado”. Caymmi cantou a Bahia colonial com suas paisagens paradisíacas, gente sensual, coqueiros e pescadores, comidas típicas comercializadas nos tabuleiros das negras baianas, candomblé, samba, capoeira e um ritmo atemporal onde o compositor, “mesmo em suas referências urbanas à Bahia, recortava seletivamente o espaço citadino, eclipsando as partes afetadas pela ‘modernidade’” (RISÉRIO, 1993, p. 119).

Caymmi transformou em música aspectos da cidade de Salvador (que o compositor tratava por Cidade da Bahia ou simplesmente Bahia) que mantiveram-se preservados por contingências históricas. Segundo Risério (Idem, p. 63) “Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 20 e 40 [...] uma cidade tradicional, semiparalisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial”². O autor destacou o fato do Rio de Janeiro ter sido elevada à capital do Estado do Brasil (em 1763) e ter se tornado a sede do império português (1808) como marco inicial de uma época de ostracismo e exclusão que avançou pelo século XX. Esse fato marcou um longo período, se não de

² Cabe uma ressalva ao termo 'culturalmente homogênea', que não apresenta-se adequado.

isolamento, de descompasso com o ritmo desenvolvimentista que cidades como Rio de Janeiro e São Paulo passaram a experimentar³.

Se a cidade da Bahia fora, na passagem do século XVIII para o século XIX, reduzida de centro do Brasil Colônia a uma função meramente regional, o que aconteceu, na passagem do século XIX para o século XX, foi a desfiguração até mesmo dessa função regional, com Recife assumindo o comando das operações nordestinas e a expansão dos cacauais no eixo Ilhéus-Itabuna. As décadas de 20 e 40 do século que está findando balizam a depressão mais profunda. [...] A Bahia simplesmente perdera a oportunidade histórica da primeira fase significativa da modernização nacional. Quanto mais o Brasil conhecia inovações, mais ficava exposto o enraizamento das estruturas da sociedade baiana no passado colonial (RISÉRIO, 1993, p. 165-166).

Risério comenta que as lideranças políticas baianas não estavam em sintonia com a política de Getúlio Vargas: “A política econômica do Estado brasileiro, a partir da Revolução de 30, passou a dar prioridade a atividades que estavam fora do universo econômico da burguesia baiana” (Idem, p.165). Como consequência, entre as décadas de 1930 e 1940, a Bahia não passou por grandes transformações marcantes ou bruscas e preservou muito da estrutura agromercantil que regia sua economia. Nas palavras de Antonio Risério, Salvador

atravessará mais de cem anos de solidão, de ensimesmamento, até que experimente a ação aglutinadora do capitalismo brasileiro, em sua expansão nordestina. Escanteada, a Bahia não foi envolvida pela onda de modernização que se armou no país – ou, mais precisamente, no Brasil meridional. E assim chegou ao século XX com uma organização produtiva arcaica, agromercantil, que só da década de 50 em diante viria a ser afetada em escala significativa (RISÉRIO, 1993, p. 61).

Nas primeiras décadas do século XX, Salvador até tentava modernizar-se⁴ demolindo sobrados, alargando ruas, criando espaços abertos e arborizados e sofrendo, inclusive, algumas intervenções urbanísticas traumáticas, a exemplo da derrubada da Igreja da Sé, promovida pela Companhia Linha Circular de Carros da Bahia, mas não recebeu investimentos capazes de gerar significativas quantidades de empregos e prosseguia pré-industrial. À margem do progresso econômico, a capital baiana preservou muito de suas relações com produção e consumo ligados às práticas agrícolas e pastoris, além da produção artesanal de objetos e utensílios (os municípios do

³Embora caiba registrar que, ao longo do século XIX, o estado da Bahia contava com indústrias nos setores da metalurgia e têxtil (HARDMAN e LEONARDI, 1991, p.31-41) sendo que no ramo têxtil chegou a destacar-se: “Na exposição Industrial de Viena de 1873, por exemplo, várias fábricas da Bahia que aí expunham seus produtos receberam menção honrosa pela qualidade de seus tecidos” (Idem, p. 41).

⁴A administração de JJ Seabra, que governou de 1912 a 1916 e de 1920 a 1924, investiu nesse sentido, à custa de empréstimos feitos em Paris.

Recôncavo se destacavam como principais fornecedores desses produtos à capital baiana e o transporte dessas mercadorias era feito por embarcações à velas, denominadas saveiros).

Assim, Salvador prevalecia com sua população predominantemente negra e pobre a circular pelas ruas, a carregar na cabeça mercadorias, a vender em tabuleiros quitutes diversos, a preservar e mesclar aspectos culturais em uma cidade cuja estrutura urbana manteve-se emoldurada por casarios coloniais e onde boa parte da economia cruzava rotineiramente os cantos e recantos da bela, paradisíaca e tropical Baía de Todos os Santos circulando por saveiros a deslizar em ritmo lento, sereno, pacato e poético. Na Bahia, a estética do Modernismo e os valores propagados a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 custaram a chegar.

Em Salvador, a dinâmica do Modernismo - inscrita em símbolos como “máquina”, “eletricidade”, “fábrica” e “arranha-céus” - vai ser recebida com um sentido diferente da febre de remodelação urbana que provocou importantes transformações na cidade nas primeiras décadas do século e antecedeu a industrialização baiana que só chegaria a partir dos anos 50. Antes que buscar na velocidade modernista um mecanismo de compensação para o atraso e a modorra de sua vida insular, Salvador vai fincar pé nas tradições do seu orgulho quatrocentão, mantendo-se como um bastião do conservadorismo literário. Suas elites dirigentes vão defender a cultura oficial do ataque perpetrado pelos códigos de anarquia e destruição do movimento Modernista (MIGUEZ, 2000, p. 33).

As artes na Bahia no início do século XX

Foi pela poesia que o Modernismo chegou à Bahia. Jorge Amado (1996, p. 52) comentou serem de 1927 os primeiros poemas modernos de Godofredo Filho (1904-1987) e, segundo Edivaldo Boaventura⁵ (2001, p. 182) “os seus versos ilustram expressivamente a moderna poesia baiana”. Além de Godofredo Filho – intelectual feirense radicado em Salvador, homem de muitos amigos e que desfrutou de prestígio e respeito entre os seus contemporâneos, Jorge Amado (1996, p. 52) destacou como representantes da poesia moderna que então surgia os nomes de Sosígenes Costa, Hélio Simões, Carvalho Filho, Alves Ribeiro, Eurico Alves e Bráulio de Abreu.

Na literatura, o Modernismo na Bahia teve como marco o ano de 1928, quando surgiu em Salvador o grupo *Arco & Flexa*, que formou-se em torno do médico, poeta, acadêmico, colunista e crítico do jornal *A Tarde* Carlos Chiacchio. Responsável pela publicação de cinco números da revista *Arco & Flexa* entre 1928 e 1929, o grupo ainda

⁵ Mais referências sobre a vida e obra de Godofredo Rebello de Figueiredo Filho podem ser encontradas em: BOAVENTURA, Edivaldo. *O território da palavra*. Salvador: Ianamá, 2001, p. 167-190.

teve publicado livros de seus integrantes. Mas outros grupos também surgiram no período, promovendo transformações na literatura baiana. Segundo Selma Ludwig (SIMÕES *apud* LUDWIG, 1977, p. 14):

A profa. ISA SIMÕES, em trabalho sobre o grupo modernista baiano *Arco e Flexa*, afirma que, desde o final da década de 20, atuavam três grupos literários na Bahia: *Távola*, *Arco e Flexa* e *Academia dos Rebeldes*, grupos esses que desejavam uma literatura de raízes populares. Compunham o grupo *Arco e Flexa* inicialmente: Pinto de Aguiar, Hélio Simões, Carvalho Filho, José Queirós Júnior e outros, que sob a orientação de Carlos Chiacchio fundaram em 1928 a revista *Arco e Flexa*. Mantinham ligações com o grupo *Távola* (Roberto Correia, Arthur de Salles, J. da Silva Cimpos, Castelar Sampaio e outros), e com outro grupo formado posteriormente: A *Academia dos Rebeldes* (Edison Carneiro, Pinheiro Viegas, Sosígenes Costa, Alves Ribeiro e Jorge Amado).

No mesmo período ainda circulou a revista *Samba*, vinculada a um grupo modernista baiano de igual nome, do qual originou-se a *Academia dos Rebeldes*:

Afastando-se do grupo *Samba*, Alves Ribeiro, figura decisiva na orientação justa dos jovens revolucionários das letras, fundou a revista *Meridiano* e, com João Cordeiro, Da Costa Andrade [...], Dias Costa, Edison Carneiro, Clóvis Amorim, Walter da Silveira, Aydano do Couto Ferraz, Sosígenes Costa e eu próprio, criou a famigerada *Academia dos Rebeldes* (AMADO *apud* RAILLAD, 1991, p. 54-55).

Os ‘rebeldes’ foram responsáveis pela publicação das revistas *Meridiano* e *O Momento*. Esta última “sendo basicamente um veículo literário, não deixava de registrar a vida baiana em suas várias manifestações” (GOMES, 1979, p. 180-181). Possivelmente por seguir esta linha editorial, *O Momento* teve nove números publicados entre 1931 e 1932 - fato incomum no período - e alcançou grande êxito, contando inclusive com farta publicidade, apesar da postura crítica dos seus colaboradores.

Significativamente, ‘O Momento’ traduzia um espírito de rebeldia e inconformismo que longe esteve sequer de aflorar nas páginas de ‘Arco e Flexa’. Em comentários de natureza editorial ou artigos assinados, assumiu posição inflexível contra a veneração baiana pelo passado, o culto estático das tradições e da história, considerando ser esse o clima responsável pelo atraso local e que precisava ser denunciado e rigorosamente combatido (GOMES, 1979, p.181).

Inegavelmente importantes, estas iniciativas no âmbito literário não abalaram o panorama cultural da época e as artes visuais, que tinham na Escola de Belas Artes o bastião da arte acadêmica, contava com professores que não prestigiavam mudanças. Em relação às artes plásticas, a trajetória do Modernismo difere da literatura.

A literatura na Bahia sofre total transformação, mas as artes visuais continuaram na mais completa estagnação. Na admiração pela figura tutelar de Prisciliano Silva (aliás bom pintor e excelente pessoa), a Bahia fez-se reduto do academicismo quando já a arte moderna se impunha em todo o sul (AMADO,

1996, p. 52).

A título de exemplo da arte que vigorava em Salvador na primeira metade do século XX, vale destacar a trajetória de três artistas: o pintor Presciliano Silva, o escultor Pasquale de Chirico e o pintor José Tertuliano Guimarães.

Presciliano Silva (1883-1965)

Presciliano Silva nasceu em Salvador, estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola de Belas Artes da Bahia, onde foi agraciado com o prêmio Caminhoá⁶, “que lhe propiciou viagem de estudo à Europa. Momentos decisivos na sua escolaridade foram os períodos em que esteve na França, primeiro de 1905 a 1908 na Academia Julian” (GANTOIS, 2005, p. 6-7). Os prêmios de viagem ainda eram comuns no Rio de Janeiro e na Bahia

As pensões para viagens de estudos eram uma instituição da Academia de Belas Artes de Paris e, com as mesmas finalidades, foram criadas nas Escolas de Belas Artes do Brasil. Os artistas agraciados com esse benefício, em geral, estudavam em Paris nas academias e ateliers clássicos (FLEXOR, 2002, p. 42).

Essas experiências, comumente, contribuíam para manter, no Brasil, valores estéticos já abandonados na Europa. A *Académie Julian*, para onde seguiu Presciliano Silva e outros artistas baianos igualmente premiados, era uma das principais academias francesas na época. Assim, na Bahia, as viagens de jovens à Europa não implicaram em transformações nas artes. Entre 1908 e 1911 Presciliano Silva permaneceu no Brasil, mas em 1912 voltou a Paris, de onde retornou a sua cidade natal em 1913, realizando importantes trabalhos de pintura e decoração marcados por seu estilo pessoal, superficialmente influenciado pelo Impressionismo. Presciliano foi o “grande pintor de interiores de templos baianos, com obras em vários museus brasileiros, considerado o mais importante pintor baiano da primeira metade do século XX” (LUDWIG, 1977, p. 14). Além de desenhista e pintor, ele também foi atuante professor da Escola de Belas Artes e teve alunos que vieram a se destacar na cena artística baiana.

Pasquale de Chirico (1873-1943)

O italiano Pasquale de Chirico chegou a São Paulo em 1893 e aí permaneceu por dez anos, mudando-se para Salvador por volta de 1903. Suas primeiras obras na capital baiana foram para a Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus: a convite do

⁶ O prêmio Caminhoá recebeu este nome pois os recursos originaram-se da herança do engenheiro Francisco Caminhoá, propiciando aos melhores alunos concluintes do curso da Escola de Belas Artes uma viagem à Europa para aprimoramento dos estudos.

engenheiro Theodoro Sampaio, realizou um conjunto de estátuas para ornamentar o anfiteatro da Escola, que havia sofrido um incêndio e estava sendo recuperada. Após esse trabalho, tornou-se professor de escultura da Escola de Belas Artes até 1943, ano em que faleceu. Pasquale de Chirico realizou várias obras de arte pública em Salvador, a exemplo dos monumentos ao Padre Manoel da Nóbrega (1914), ao Barão do Rio Branco (1919), a Jesus Cristo (1920), a Castro Alves (1923), ao General Labatut (1923) e ao Visconde de Cayru (1934), entre muitos outros.

Os diversos monumentos produzidos por Pasquale de Chirico deixaram gravados no corpo urbano da capital baiana a importância da arte acadêmica no período em que foram produzidos. O memorial ou monumento é uma obra escultórica realizada com o objetivo de transmitir à posteridade a memória de uma pessoa ou de determinado acontecimento. Segundo Annateresa Fabris (2000, p. 147-148):

as principais tipologias do monumento – honorário e histórico-celebrativo – respondem a objetivos bem precisos. O monumento honorário glorifica uma divindade, um monarca, um líder, adquirindo de imediato conotação de propaganda [...] O monumento histórico-celebrativo relembra os feitos de uma pessoa, de uma comunidade ou eventos particulares, podendo ser representado quer por imagens, quer por inscrições colocadas em estruturas destinadas a outros usos.

Pasquale de Chirico realizou monumentos honorários e histórico-celebrativos, em tributo a políticos, religiosos, poetas, escritores e pessoas às quais, por interesses diversos, o poder público decidiu homenagear, visando preservar para a posteridade as lembranças dos seus feitos, mas curiosamente, enquanto esses monumentos eram erigidos, a Bahia não conheceu grandes transformações nos cenários econômico, político, social, cultural. Foi neste contexto que a arte moderna surgiu, mas não foi e nem poderia ser bem recebida, pois “a Bahia de então não possuía condições culturais e sociais para acolher novidades” (COELHO, 1973, p. 7).

José Guimarães (1899-1969)

Natural da cidade de Nazaré, José Guimarães passou a morar em Salvador e estudou na Escola de Belas Artes, sendo aluno de Presciliano Silva. O artista venceu o concurso anual da Escola de Belas Artes, ganhando o prêmio Caminhoá, e em 1928 seguiu, como era de praxe, para Paris, onde frequentou a *Académie Julian*. Logicamente, em suas viagens para a Europa, artistas baianos travaram conhecimento com os valores da arte moderna, mas pouco ou nada traziam desta influência para a cena baiana e buscavam, sobretudo, conciliar os interesses do cliente com as técnicas que

dominavam, construindo carreiras exitosas, mas José Guimarães foi além. “A primeira manifestação de arte não acadêmica na Bahia, ocorreu em 1932, com a exposição do artista José Guimarães” (COELHO, 1973, p. 10).

Retornando desta viagem, José Guimarães realizou a exposição em Salvador, no andar térreo do edifício do jornal A Tarde, na Praça Castro Alves. O artista tinha a expectativa de seguir a carreira de pintor e se sustentar com sua arte, mas esta exposição não foi bem recebida pelo público:

como as obras apresentadas refletissem o seu afastamento dos padrões clássicos, evidenciando tendências abstracionistas e expressionistas, foi ele duramente criticado, o que motivou sua transferência para o Rio de Janeiro, onde também não teve reconhecido o seu talento (LUDWIG, 1977, p. 7)

O segundo evento marcante para a arte moderna em Salvador foi a exposição coletiva de Arte Moderna organizada em 1944 por Jorge Amado, juntamente com o artista Manoel Martins e com o jornalista Odorico Tavares. Mas esta também não foi bem aceita pelo público. O artista paulista Manoel Martins veio à Bahia a convite de Jorge Amado para ilustrar seu livro *Bahia de Todos os Santos* e junto com o escritor e com Odorico Tavares, reuniram obras de cerca de 80 artistas, a exemplo de Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Djanira, Santa Rosa, Goeldi e muitos outros, além das do próprio Manoel Martins. Mas tanto a crítica quanto o público repudiaram a iniciativa. A imprensa ridicularizou e debochou o evento, demonstrando que, 22 anos após a Semana de Arte Moderna, nem os intelectuais baianos estavam preparados para acolher a liberdade estética do Modernismo e presumiam que a arte moderna fosse ausente de sentido. Nesse período, a Bahia, então governada pelo interventor federal General Renato Onofre de Pinto Aleixo (1942-1945), ainda não estava em sintonia com as propostas modernistas.

No artigo *Bahia: raízes da arte moderna*, Maria Helena Ochi Flexor traçou um panorama das artes na Bahia desde o século XIX até meados do século XX e apresentou um leque de motivos para a resistência a arte moderna na Bahia até meados da década de 1940. Segundo Flexor (2003, p. 41):

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 industrial, técnico e científico foram fatores que não permitiram, de um lado, o conhecimento instantâneo do que se passava em matéria de criações artísticas novas em outros meios e, de outro, para que o Modernismo não encontrasse campo próprio e mentalidade para a sua instalação.

Em 1937, “Carlos Chiacchio, incansável batalhador e professor da Escola de Belas Artes, junto com Mendonça Filho, Presciliano Silva, Hélio Simões, Raimundo Patury, Roberto Correia, instituíram o Salão Ala – Ala das Letras e das Artes” (FLEXOR, 2003, p. 44). A Ala, que realizava salões anuais e vigorou até 1947, “promoveu conferências, recitais de poesias, festivais, estimulou grupos de teatro amador e chegou a ter o apoio do Estado” (Idem p. 45). Apesar de Chiacchio ser apontado como um defensor do tradicionalismo (GOMES, 1979, p. 189), foram nesses salões que surgiram as primeiras iniciativas para introduzir a arte moderna na Bahia, mas os salões eram “quase porta-voz da academia, pois Carlos Chiacchio chamava de deformações a reação aos valores tradicionais” (FLEXOR, 2003, p. 45).

Ainda em 1944, foi realizada a Primeira Mostra de Arte Moderna da Bahia: uma exposição dos artistas Mário Cravo Júnior (1923), Carlos Frederico Bastos (1925-2004) e Genaro de Carvalho (1926-1971), mas sem grande repercussão. Estes três artistas, por caminhos diversos, buscaram se aperfeiçoar e viajaram para o Rio de Janeiro e para o exterior, de onde retornaram para, juntamente com outros artistas, promover o Modernismo na Bahia, em um período promissor, marcado por profundas mudanças nas mais diversas áreas. Este período foi o do Governo Otávio Mangabeira (1886-1960).

A 10 de abril de 1947 o governador Otávio Mangabeira tomou posse do governo de um estado da Bahia pobre, atrasado e ferido por sucessivas interventorias do Estado Novo, das quais a única que experimentou tímido programa nas áreas de educação e agronomia foi a de Landolfo Alves de Almeida. Faltava carne na cidade do Salvador. A carestia de vida era enorme. A economia baiana mais atuante era a do cacau [...]. Faltavam escolas, hospitais, estradas de rodagem, portos marítimos e fluviais, navios e estradas de ferro (TAVARES, 2006, p. 460-461).

Mudança de paradigmas

Só a partir da gestão do governador Otávio Mangabeira, entre 1947 e 1951, a ‘boa terra’ passou por transformações econômicas, políticas e sociais significativas:

(...) sobressaem, na capital, obras físicas como o início do teatro Castro Alves, o novo hospital Juliano Moreira, novos centros de saúde, colônia de leprosos, albergue noturno, o Fórum Ruy Barbosa, o Hotel da Bahia, o Complexo Escolar Carneiro Ribeiro (na Liberdade, Corta-Braço e IAPI, incluindo a Escola Parque), além da urbanização do largo do Tanque, da ligação Amaralina-Itapoã para acesso ao aeroporto e da participação, em auxílio à Prefeitura, nas obras ligadas à Avenida Centenário; à parte as obras, aparecem novidades como a merenda escolar nas escolas públicas, uma agressiva campanha de combate à tuberculose, audiências semanais ao público nas quais qualquer cidadão podia ter acesso ao governador e atitudes simbólicas

como a de doar aumentos de seus subsídios à campanha da tuberculose e de custear sempre as suas despesas de viagem, mesmo quando oficiais (DANTAS NETO, 1996, p. 139-140).

Ao assumir o governo, Otávio Mangabeira convidou o renomado educador Anísio Teixeira (1900-1971) para Secretário da Educação e Saúde, cargo que exerceu até o final do mandato, em 1951. Como secretário, Anísio contou com o auxílio do médico José Silveira para os assuntos de saúde e dedicou-se plenamente à educação, promovendo inovações que mudaram drasticamente a situação da educação na Bahia:

De 1946 a 1949, a matrícula na escola elementar estadual subiu de 120 mil para 250 mil alunos. A frequência, de 80 mil a 170 mil. O ensino supletivo de adultos aumentou de 62 para 90 mil. As unidades escolares estaduais subiram de 2.155 a 5.009 unidades em 1949. O corpo docente cresceu de 2.479 a 6.200 professores. A média de alunos por mil habitantes, que era 33 em 1946, atingiu 63 em 1949 (LIMA *apud* VIANA FILHO, 1990, p. 126).

Na gestão de Anísio, além da educação, as artes na Bahia encontraram apoio político, financeiro, divulgação e incentivos e as novas diretrizes políticas adotadas favoreceram o desenvolvimento do Modernismo. Mas cabe observar que o apoio de Anísio não se restringiu aos artistas modernos. Anísio foi um pioneiro na área cultural. Conforme salienta Luís Henrique Dias Tavares (2006, p. 462)

É de todo necessário destacar que o governo Mangabeira foi o primeiro a realizar uma política de apoio e incentivo à cultura na Bahia. Foi para realizá-la que Anísio Teixeira criou um Departamento de Cultura na Secretaria de Educação. Em pouco tempo, ele se tornou o grande centro de apoio para as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema e a literatura baiana.

No campo específico das artes, cabe enfatizar três iniciativas marcantes. Já em 1948, a convite de Anísio Teixeira, o escritor carioca Marques Rebelo realizou em Salvador a *Exposição de Arte Contemporânea*. A Secretaria de Educação e Saúde teve a intenção, não apenas de realizar a exposição, mas de preparar o público para compreendê-la e aceitá-la e para isso os organizadores buscaram a divulgação, por parte da imprensa, articulada com os objetivos do Governo. Nessa época, Odorico Tavares, representante dos *Diários Associados* na Bahia e amigo de Anísio Teixeira, tinha um importante papel no meio artístico e cultural baiano e foi um dos que atuou na divulgação do evento. Além de ser estrategicamente divulgada, a iniciativa contou com ampla campanha educativa e quebrou, enfim, a resistência à Arte Moderna:

a imprensa apoiou a mostra, o governo compareceu, o público concorreu em massa, ainda muito desnorreado. Rebelo fez trabalho de apóstolo: passou vinte dias educando o público, a todos que diziam nada compreender da exposição. Fez quatro conferências e teve uma paciência que não se esperava no romancista de “Marafa”. Resultado: cerca de dez mil pessoas visitaram a exposição,

venderam-se cinquenta mil cruzeiros de quadros e em residência onde jamais se havia falado em pintura moderna, entraram quadros de artistas contemporâneos. Foi um sucesso e deixou raízes (TAVARES, 1951, p. 65-66).

Outra memorável e alardeada iniciativa de Anísio Teixeira no campo das artes foi o convite a artistas modernistas para pintarem painéis no Centro Educacional Carneiro Ribeiro, marco da educação idealizado por Anísio. Coube aos arquitetos Diógenes Rebouças e Hélio Duarte o projeto. Sobre o Centro, escreveu Luís Viana Filho (1990, p. 126): “a concepção era tão inovadora, numa simplicidade cuja eficiência saltava aos olhos, que logo se tornou admirada. Internacionalmente constituíra-se num parâmetro, filmado pela UNESCO para divulgar. Era o êxito completo” O Centro Educacional Carneiro Ribeiro foi projetado para que os estudantes ali passassem o dia, recebendo a educação básica, praticando esportes, dedicando-se às artes e a trabalhos manuais. Os jovens Mário Cravo Júnior, Carybé, Jenner Augusto, Maria Célia Amado Calmon Du Pin Almeida e Carlos Mangano pintaram os painéis do Centro.

Também a criação dos Salões Baianos de Belas Artes, realizados a partir de 1949 por iniciativa da Secretaria de Educação e Saúde, contribuiu para a mudança de paradigmas. O primeiro Salão reuniu 204 obras e foi, até então, “a maior exposição vista na Bahia desde 1872, data da Exposição Provincial, quando foram expostos os quadros da coleção Abbott” (LUDWIG, 1977, p. 8). O apoio oficial às artes - aqui sumariamente explanado - colaborou para que, finalmente, os valores do Modernismo fossem melhor compreendidos e aceitos na Bahia.

Conclusão

O descompasso em que surge e se desenvolve o Modernismo na Bahia, em relação a igual processo no Brasil, onde primeiramente se impôs em São Paulo e Rio de Janeiro, se deveu a conjunturas políticas, econômicas e sociais significativamente diferentes, no início do século XX. A Bahia só conheceu transformações realmente marcantes nessas áreas a partir da gestão de Otávio Mangabeira, que também foi o primeiro governador a realizar uma política de apoio e incentivo à cultura. As ações de Anísio Teixeira neste processo ainda carecem ser pesquisadas, mas, especificamente no tocante às artes, indubitavelmente propiciaram uma mudança de paradigmas, favorecendo o Modernismo na Bahia, que finalmente encontrou espaço, prestígio, apoio e aceitação.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos**. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, vol. I Magia e técnica, arte e política**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. **A Bahia de Jubiabá em fotografias de Pierre Verger**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005 (Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes).
- BRITO, Ronaldo. A semana de 22 O trauma do moderno In: TOLIPAN, Sérgio *et al.* **Sete ensaios sobre o Modernismo**. Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p.13-17.
- BOAVENTURA, Edivaldo. **O território da palavra**. Salvador: Ianamá, 2001.
- COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes Plásticas. Movimento Moderno na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1973 (Tese para concurso de professor assistente do Departamento I da Escola de Belas Artes).
- DANTAS NETO, Paulo Fábio. **Espelhos na penumbra: o enigma soteropolitano. Ensaio e Bloqueio da Autonomia Política de Salvador (1947 - 1959)**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996 (Dissertação apresentada ao Mestrado em Administração da Escola de Administração).
- FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Bahia: raízes da arte moderna**. In: Artes visuais na Bahia. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2003, p. 37-51.
- GANTOIS, Ana Maria D'Errico. **Um estudo sobre Presciliano Silva**. Salvador: Ohun. Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Ano 2, n. 2, out. 2005. Acessado em: <http://www.revistaohun.ufba.br/html/prescilianosilva.html>
- GOMES, João Carlos Teixeira. Presença do Modernismo na Bahia. In: **Camões contestador e outros ensaios**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p.165-198.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARDMAN, Foot e LEONARDI, Victor. **História da indústria e do trabalho no Brasil (das origens aos anos 20)**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. A indústria cultural O iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 159-204.
- LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador 1950-1970**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982 (Dissertação apresentada no curso de Mestrado em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas).
- _____. **A Escola de Belas Artes 100 anos depois**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1977 (Centro de Estudos Baianos, v. 80).
- MIGUEZ, Paulo. **Periodizando a cultura baiana no novecentos: uma tentativa preliminar**. Salvador: UNIFACS, 2000. v.1, n.8, p.33-36.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 3.ed. São Paulo, Brasiliense, 1998.
- RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RISERIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Coleção Debates, v. 253).
- ROCHA, Carlos Eduardo da. Anísio Teixeira e as artes na Bahia. In: ROCHA, João Augusto de Lima (Org.). **Anísio em movimento**. Salvador: Fundação Anísio Teixeira, 1992, p.118-126.
- TAVARES, Luiz Henrique Dias. **História da Bahia**. 10.ed. São Paulo: Editora Unesp, Salvador: Edufba, 2001.

TAVARES, Odorico. Revolução na Baía. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: ano 23, n. 38, p.64-66, 90. 7 jul. 1951.

TOLIPAN, Sérgio, et alii. **Sete ensaios sobre o Modernismo**. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

VIANA FILHO, Luís. **Anísio Teixeira. A polêmica da educação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.