

Tiago Santos Groba

“Um lugar ao sol”
Caderno da Bahia e a virada modernista baiana
(1948-1951)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientadora: Lina Aras Brandão

Salvador
2012

GROBA, Tiago Santos

“Um lugar ao sol”: Caderno da Bahia e a virada modernista baiana. 1948-1951/ Tiago Santos Groba, 2012

Orientadora: Lina Aras Brandão

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 2012

1. História social e cultural da arte. 2. Arte moderna 3. Modernismo na Bahia. 4. Cultura popular baiana.

TIAGO SANTOS GROBA

**“UM LUGAR AO SOL”:
CADERNO DA BAHIA E A VIRADA MODERNISTA BAIANA
(1948-1951)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovada em 28 de agosto de 2012

Banca Examinadora

Lina Maria de Aras Brandão – Orientadora _____
Doutora em História Social pela Universidade de São Paul, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Rinaldo Cesar Nascimento Leite _____
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade Estadual de Feira de Santana

Suely Moraes Ceravolo _____
Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família. Aos meus irmãos Júnior, Diego, Leandro e Fernanda. A meu pai, Manuel. A minha mãe, Alice, que se foi deixando saudade. A todos eles, de forma inexplicável, agradeço, simplesmente, por terem me deixado crescer como sou.

Agradeço à Lina Aras pelo incentivo, confiança, liberdade e paciência comigo. Incentivadora inicial, queria que eu pesquisasse a revista *Mapa*. Espantou-se quando acrescentei *Ângulos* e *Caderno da Bahia*. Ao fim, aceitou e incentivou aliviada a minha intuição de que *Caderno da Bahia*, apenas, daria pano pra manga, puxando-me assim à realidade e limitações de uma pesquisa.

Agradeço em especial à generosidade inacreditável de Karina Rêgo Nascimento, quem me concedeu as edições da revista *Caderno da Bahia*, sem as quais teria ingressado no Programa de Pós Graduação carecendo de fontes preliminares.

Agradeço a Luiz Henrique Dias Tavares, pela entrevista e pelos conselhos com relação ao primeiro capítulo.

Agradeço à Suely Ceravolo, pelas aulas e por ter-me aberto fontes de futuras pesquisas.

Agradeço a Antonio Fernando Guerreiro, pelas observações e sugestões mais do que necessárias ao texto.

Por fim, agradeço à Ana Cristina, por talvez sem saber ter-me atraído para a seleção do mestrado, prolongando minha formação em mais um rito intelectual de dois anos. Agradeço-lhe por me fazer acompanhá-la também, por saber docemente me deixar segui-la nesse crescimento tão importante não só para mim, mas para nós dois. Agradeço por me incentivar com sua sensatez, seu companheirismo, sua beleza e carinhos, nortes primeiros nesse percurso árido da academia.

RESUMO

A presente pesquisa analisa o contexto da virada modernista na Bahia, focalizando a atuação do grupo de artistas que girou em torno da revista *Caderno da Bahia*, publicada entre 1948 e 1951. Para tanto, problematiza as diferentes formas de apropriação da cultura popular baiana, que neste momento estava sendo representada não só por artistas, mas por antropólogos, jornalistas, intelectuais, agentes de turismo e setores do governo.

Palavras chave: modernismo artístico; apropriação; cultura popular.

ABSTRACT

The present research analyzes the context of modernist turn in Bahia, focusing on the performance of the group of artists who turned around the magazine *Caderno da Bahia* (*Book of Bahia*), published between 1948 and 1951. For this, discusses the different forms of appropriation of popular culture in Bahia, which was currently being represented not only by artists but by anthropologists, journalists, intellectuals, travel agents and government sectors.

Keywords: artistic modernism; appropriation; popular culture.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	3
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	
MOVIMENTO CULTURAL PÓS GUERRA E MODERNISMO NA BAHIA	17
1.1. Caderno da Bahia: um movimento cultural pós guerra no Brasil	17
1.2. Núcleo fundador e diretivo da revista	19
1.3. A revista	21
1.4. O perfil político	24
1.5. Artigos de abertura	27
1.6. Modernismo artístico, modernização socioeconômica e outras modernidades	29
1.7. Modernização, boemia e arte	31
1.8. O <i>Flâneur</i>	34
1.9. Boemia literária em Salvador	37
CAPÍTULO II	
A GERAÇÃO MODERNISTA DE 45 EM CADERNO DA BAHIA	45
2.1. A geração literária de 1945	46
2.2. Geração artística como categoria de análise social	49
2.3. Geração pós guerra no Brasil	52
2.4. O intelectual engajado	55
2.5. Geração literária de Caderno da Bahia	57
2.6. As revistas	61

2.7. Caderno da Bahia: vanguardista?	64
2.8. Universidade da Bahia, Ângulos e Caderno da Bahia	66
2.9 A Universidade e a crítica de rodapé	68

CAPÍTULO III

O MODERNISMO E OS MODERNISTAS NAS ARTES PLÁSTICAS 75

3.1. O descompasso entre o modernismo literário e o modernismo artístico	76
3.2. Mário Cravo Jr.	77
3.3. Carlos Bastos	81
3.4. Genaro de Carvalho	84
3.5. Jenner Augusto	87
3.6. O ateliê de Mário Cravo Jr.	91
3.7. O ideário de Caderno da Bahia	93
3.8. Carybé	96
3.9 José Valadares	100

CAPÍTULO IV

A VIRADA MODERNISTA 107

4.1. Otávio Mangabeira: política e arte	108
4.2. 1949 - O Quarto Centenário da Cidade de Salvador	112
4.3. I Salão Bahiano de Belas Artes	115
4.4. II Salão Bahiano de Belas Artes	119
4.5. A Escola Parque: arte para a educação	121
4.6. III Salão Bahiano de Belas Artes	123
4.7. O Turismo na economia baiana	129
4.8. Candomblé	134
4.9. Preto e Branca	139
4.10. Atabaques	142

CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	150
LISTA DE FONTES	153
ANEXOS	156

INTRODUÇÃO

João Carlos Teixeira Gomes classifica o movimento modernista baiano em fases.¹ A primeira, entre 1928 e 1932, foi marcado pela publicação das revistas *Arco & Flexa* e pela Academia dos Rebeldes. Lançada em 1928, *Arco & Flexa* surgiu sob o signo do primeiro periódico modernista na Bahia sintonizado com a Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo, embora não seguisse as rupturas mais radicais do movimento paulista.

Foram seis os números da revista baiana. O grupo em torno do periódico foi formado por jovens de famílias tradicionais. Entre seus membros, encontravam-se Hélio Simões, Carvalho Filho, Eugenio Gomes, Arthur de Salles e Pinto de Aguiar. Tiveram na figura de Carlos Chiacchio, que à época assinava o rodapé literário *Homens & Obras*, no jornal *A Tarde*, o padrinho literário e espiritual do grupo. Em sua coluna, antes mesmo de a revista ser lançada, Chiacchio já vinha divulgando as bases do “tradicionalismo dinâmico”, pensamento artístico adotado pelo grupo de *Arco & Flexa*, e segundo o qual o modernismo na Bahia deveria se inspirar na tradição.²

Diferente de *Arco & Flexa*, cuja postura de renovação artística se referia às questões estéticas e de estilo, a Academia dos Rebeldes revelou uma postura de esquerda, engajada. Seus órgãos de divulgação foram *Meridiano* e *O Momento*, e suas preocupações estiveram ligadas a questões nacionais e sociais. Em depoimento, Jorge Amado diz que ele, ao lado de Dias Costa, Aydano do Couto Ferraz, Edison Carneiro, Clovis Amorim e Walter da Silveira, formaram a Academia dos Rebeldes, um grupo que ele chamou de ‘subliteratos’ que tinha “muita ligação com figuras populares, capoeiristas, malandros, estivadores, boêmios, prostitutas”.³ Tinham como padrinho literário o epigramatista e jornalista Pinheiro Viegas, imortalizado em Pedro Ticiano, de *O país do carnaval*, primeiro romance de Jorge Amado, em torno do qual se reuniam Paulo Rigger, Ricardo Brás, José Lopes, Jerônimo Soares e A. Gomes, todos no livro em busca de um sentido para a vida.⁴

¹ GOMES, João Carlos Teixeira. *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador, Fundação Cultural, 1978.

² ALVES, ÍVIA. *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1987.

³ AMADO, Jorge. “A Academia dos Rebeldes”. In: SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana - de 1980-1920*. Rio de Janeiro: Philobiblion; Instituto Nacional do Livro, 1986, p. 14.

⁴ Jorge Amado confessa ter sido Pedro Ticiano inspirado em Pinheiro Viegas. Sobre o assunto, ver: *Bahia de Todos os Santos - guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 271.

O grupo em torno de *Caderno da Bahia* marcou a segunda fase do movimento modernista na Bahia, entre 1948 a 1951, ou seja, duas décadas depois da primeira fase. Se, na primeira fase, a renovação artística ficou circunscrita à literatura, a segunda ficaria caracterizada pela união dos gêneros, pois poetas, escritores e artistas plásticos, além de críticos de cinema e antropólogos, estariam presentes em *Caderno da Bahia*, somando vozes para mudar a forma de se fazer e encarar a arte na Bahia.

A terceira fase, ainda segundo João Carlos Teixeira Gomes, foi sintetizada no periódico de Mapa, publicado em 1957 e em 1958, e tendo à frente nomes como Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, o próprio João Carlos Teixeira Gomes, o Joca, além do escultor e gravador Calazans Neto.

Adotando a perspectiva sugerida por João Carlos Teixeira Gomes, na segunda fase a atuação do grupo em torno de *Caderno da Bahia* alcançou proporções de um movimento cultural que marcaria a virada modernista nas artes baianas. Os fundadores e colaboradores da revista realizaram, por exemplo, exposições de arte, leilões, fundaram editoras e abriram mesas de discussão para divulgar e debater conceitos de arte moderna, além de obviamente se articularem para produzir o periódico. O grupo, sua atuação e as revistas são portanto o objeto desta pesquisa.

O movimento cultural de *Caderno da Bahia* se insere no contexto do pós segunda guerra mundial, em que as expressões artísticas e culturais foram problematizadas do ponto de vista do engajamento político e social. Dentro de uma conjuntura nacional, o movimento de *Caderno da Bahia* se insere no contexto político e cultural de redemocratização, após a ditadura do Estado Novo. E, no nível regional, o período de publicação de *Caderno da Bahia* coincidiu com o governo de Mangabeira, principal articulador do movimento “autonomista” na Bahia, entre 1930 e 1945, quando a antiga elite dirigente baiana ficou afastada do poder.

É importante não perder do horizonte esses três níveis contextuais, em constante diálogo, dificultando a identificação de fronteiras, pois a minha problemática está situada particularmente no contexto regional: busco compreender como a cultura popular baiana, e em especial os elementos ligados ao candomblé, foram apropriados como bandeira de renovação temática e estética em *Caderno da Bahia*. Ou, de outro modo, em que contexto social, político e econômico o conjunto imagético-discursivo da cultura popular baiana tornou-se fonte de renovação das artes na Bahia.

Assim, não privilegiei na pesquisa as rupturas estéticas e formais, entre, de um

lado, as renovações artísticas promovidas pelo grupo de *Caderno da Bahia* e, de outro, as práticas acadêmicas já consagradas. As oposições como antigo/novo, tradicional/moderno e consagrado/emergente muitas vezes imobilizam o pesquisador dentro de espaços como Salões de arte e Escola de Belas Artes, nas artes plásticas, ou em espaços como periódicos literários e Academias de Letras, em se tratando de literatura. Tais preocupações são características de um trabalho de História da Arte ou de um trabalho de História da Literatura. Espero ter direcionado a pesquisa para a realização de um texto de História social e cultural da arte, em que procuro entender como as relações sociais teriam dado origem às escolhas temáticas, estéticas e formais.

Utilizei Michel Foucault para mapear e analisar a formação discursiva do ideário temático de *Caderno da Bahia*. Em *Arqueologia do Saber*, o filósofo francês expõe o processo de formação discursiva como sendo a regularidade entre os chamados acontecimentos discursivos, os quais, segundo ele, deveriam ser mapeados em agrupamentos enunciativos, dispersos na sociedade, ou seja, em diferentes vozes sociais.⁵

Pode-se dizer que a pesquisa segue o estudo realizado por Durval Muniz de Albuquerque, *A invenção do Nordeste e outras artes*, em que o autor procura analisar como as representações artísticas e sociológicas conformaram uma identidade regional estereotipada do Nordeste. Em seu livro, a análise do discurso é conduzida por conceitos, temas, estratégias, imagens e enunciados. Porém sua maior preocupação é situar em que contexto social, econômico e político teria surgido um conjunto imagético-discursivo estereotipado do Nordeste. A atual pesquisa procura analisar o contexto no qual a cultura popular baiana, negra, tornou-se fonte de renovação artística.⁶

O conceito de apropriação, no entanto, é de Roger Chartier, e não o de Foucault. Segundo Chartier, Foucault entendia apropriação enquanto confisco de um discurso que, desse modo, se colocaria “fora do alcance de todos aqueles cuja competência ou posição impedia o acesso aos mesmos.”⁷ É o discurso da verdade, da força institucional, do poder. Para a pesquisa será adotada a perspectiva de Chartier, na qual a noção de apropriação é pensado enquanto “uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e

⁵ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*, São Paulo, Forense Universitária, 2008. Esta síntese diz respeito especificamente à primeira e à segunda parte do livro.

⁶ ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez, 2009.

⁷ CHARTIER, Roger. *História cultural - entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 26.

inscritas nas práticas específicas que as produzem.”⁸

Para pensar como as representações da cultura popular baiana foram tratadas por diferentes grupos e interesses sociais durante a virada modernista, é mais adequado o conceito de Chartier. As vozes produtoras de discursos consideradas na pesquisa, como os estudos antropológicos, as próprias renovações artísticas, o discurso político, materializado na gestão de Anísio Teixeira, além da campanha turística, guardariam, cada uma, pelo conceito de apropriação de Chartier, interesses sociais, culturais e econômicos próprios.

Também tomei como referência teórica a sociologia da arte de Pierre Bourdieu. Ela abrange um circuito complexo, que vai desde a produção, reprodução, percepção e consumo da obra artística, de modo a sugerir caminhos ao pesquisador que estuda contextos de emancipação de gêneros artísticos.

Em seu livro *As regras da arte*, Bourdieu estudou o processo de autonomia do campo literário em relação ao campo do poder, ocorrido na França da segunda metade do século XIX. Se formos comparar as duas realidades históricas, a francesa e a baiana, as diferenças contextuais certamente são incalculáveis, mas penso que se pode aproveitar algumas questões postas pelo sociólogo francês no livro.

O primeiro seria o deslocamento das chamadas instâncias de consagração para o artista. Em contextos de emancipação artística, esses deslocamentos estão acontecendo, como veremos. O segundo seria o reconhecimento de que cada gênero artístico tem seu ritmo de afirmação; ou ritmos de divulgação, de produção, de reprodução, de aceitação econômica entre os gêneros da arte: literatura, pintura, escultura. O terceiro corresponderia ao caráter complementar dos discursos em favor da renovação artística, especialmente entre os pintores e escritores. E o último diria respeito ao surgimento de uma nova lógica de mercado, pois envolveria a natureza dos bens simbólicos.⁹

Com relação ao ponto sobre os ritmos de afirmação, ou seja, ritmos de renovação próprio à cada gênero artístico, convém detalhar um pouco mais, pois é importante deixar claro: embora *Caderno da Bahia* trate de muitos gêneros artísticos, meu enfoque recairá na literatura - ficcional e poética - e nas artes plásticas. Optei por não privilegiar o teatro, o cinema e a música, gêneros por vezes recorrentes no periódico. Se em algum momento me refiro a eles, o faço porque o acontecimento

⁸ *Idem, Ibidem.*

⁹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte - Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

discursivo está presente neles também: suas representações temáticas me interessam, porém no sentido de entender as raízes sociais, culturais e econômicas de sua escolha.

O eventual manuseio do vocabulário técnico em torno dos gêneros artísticos é de minha inteira responsabilidade. No entanto, como disse acima, não pretendo fazer História da arte, mas História social e cultural da arte. Minha preocupação foi entender em que contexto os elementos da cultura popular baiana, negra, foram apropriados por diferentes vozes sociais, porém dando ênfase à voz artística, materializada em *Caderno da Bahia*.

Por fim, é necessário situar a pesquisa dentro da historiografia sobre periodismo. Tomando como referência o estudo realizado por Ana Luiza Martins sobre revistas ilustradas entre 1890 e 1922, em que a autora entende as revistas em dupla dimensão, enquanto “objeto de análise, tema a ser historicizado, e como fonte”, figurando ao lado de jornais, memórias e iconografia,¹⁰ a presente pesquisa privilegiou a revista *Caderno da Bahia* enquanto fonte histórica. É possível encontrar, no entanto, ao longo do texto, considerações acerca da revista *Caderno da Bahia* enquanto objeto de análise, ou seja, considerações sobre elementos como formato, papel, letra, ilustração e tiragem. Mas este não foi o foco da pesquisa.

A maior preocupação foi a de pensar a revista *Caderno da Bahia* como fonte preciosa para entender não só a virada modernista nas artes plásticas baianas, mas para pensar diferentes formas de apropriação da narrativa visual da cultura popular baiana no período.

No primeiro capítulo, procurei contextualizar as transformações sócio-econômicas na Bahia dentro de um período maior que o espaço de tempo da publicação da revista. Estendi portanto meu recorte, indo então de 1945 até meados da década de 1950. O movimento cultural baiano, encabeçado por *Caderno da Bahia*, nessa perspectiva se insere no contexto da redemocratização que antecede o otimismo desenvolvimentista de J.K.

Procurei traçar o perfil político do grupo em torno da revista dentro de um período em que, na esfera cultural, os artistas se viam na exigência de um posicionamento engajado. Nesse sentido, *Caderno da Bahia* segue a tradição das

¹⁰ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e prática Culturais em Tempo de República (São Paulo, 1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008, p. 17. No primeiro capítulo, situo *Caderno da Bahia* junto a tradição das revistas culturais e ilustradas, em oposição às revistas ilustradas.

revistas culturais e literárias, e não das revistas ilustradas, típicas das primeiras décadas do século XX. Destaco o fato de que o Brasil presenciava, à época de *Caderno da Bahia*, o surgimento de muitos grupos artísticos, espalhados nas capitais brasileiras, todos eles, com o fim da censura, vivendo a euforia da recém redemocratização política no país.

Procurei relacionar o modernismo artístico e cultural com os signos da modernização sócio-econômica na Bahia, nas décadas de 1940 e 1950, numa dialética cujo objetivo é tentar ajustar - reconhecendo, superpondo - as diferentes temporalidades do 'moderno'. Nesse sentido, Eneida Maria de Souza oferece o noção de 'Modernidade tardia' como uma "operação conceitual em movimento e, por isso, sujeita a definições precárias, em virtude de sua natureza contextualizada."¹¹

Ao fim, tento reconstruir a atmosfera da boemia literária em Salvador das décadas de 1940/50, buscando possíveis relações entre uma cidade dita moderna e comportamentos de grupos artísticos.

No segundo capítulo, busquei enquadrar o grupo de *Caderno da Bahia* numa perspectiva geracional. Geração literária, em especial. É o capítulo que penso ter realizado um formato ensaístico, pois tomo a liberdade de fazer relações e associações entre, de um lado, a geração artística de *Caderno da Bahia*, e, de outro, gerações como a universitária, a política, a geração de intelectuais, a de economistas, enfim, muitos personagens históricos que recorro são entendidos na perspectiva geracional. Este capítulo é quase um parêntese do texto integral.

O terceiro e o quarto capítulos podem ser lidos como um único, separados por um tópico maior. Enquanto os outros dois primeiros focalizam o gênero literário, estes dois últimos privilegiam as artes plásticas. Neles está concentrada a problemática da pesquisa, ou seja, entender como os elementos da cultura baiana foram apropriados por diferentes grupos sociais durante a virada modernista, focalizando a produção artística.

No terceiro capítulo, inicialmente, sublinho o descompasso entre o modernismo nas letras e o modernismo nas artes plásticas, destacando seus diferentes ritmos de renovação. Em seguida, apresento os artistas plásticos de *Caderno da Bahia*, que iriam se juntar ao núcleo fundador da revista, composto por escritores, poetas e jornalistas.

Descrevo numa lista o ideário temático em torno do qual giraram as

¹¹ SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998, p. 14.

representações artísticas de *Caderno da Bahia* também no terceiro capítulo. Pode-se perguntar porque tal ideário não figurou nos primeiros capítulos. Se nos capítulos iniciais ele aparece apenas como referências temáticas gerais, no terceiro eu os listo, citando diretamente, porque a partir daí abordo representações da cultura popular baiana, seja em jornais, revistas culturais, contos, quadros e murais pela cidade, fontes estas que foram utilizadas para a pesquisa.

Esta lista tem um papel fundamental no texto. Primeiro, para me situar dentro do debate em torno da baianidade, em termos de referência cultural e identitária: não entro na problemática, por exemplo, das diferentes expressões culturais e identitárias dentro do território baiano, pois, dentro da temática de *Caderno da Bahia*, poucas vezes seus integrantes exploraram representações artísticas fora de Salvador e do recôncavo. Parto assim desta Bahia, sintetizada tematicamente na coleção Recôncavo, de Carybé. E, segundo lugar, listo tais elementos para reconhecer que, embora não direcione a pesquisa para a construção da baianidade e seus textos identitários, reconheço que a produção de *Caderno da Bahia* contribuiu, ao seu modo e em sua proporção, para a formação desse mito.¹²

De todo modo, é importante listar os temas recorrentes de *Caderno da Bahia*, pois, a partir de então, faço considerações relativas a pinturas, esculturas, gravuras e textos diversos para demonstrar e analisar a cultura popular baiana neles. Erwin Panofsky deu uma grande contribuição para a história da arte ao estabelecer três níveis de interpretação nas artes visuais. O primeiro seria identificado como “Temas primários ou naturais”, que na verdade seria a interpretação num plano apenas de identificação direta: uma pessoa, um objeto, um gesto. O segundo seria o “Tema secundário ou convencional”, em que exigiria do espectador a capacidade de identificar um conjunto de imagens, de suas relações, ou, em outras palavras, as suas alegorias: por exemplo, identificar que uma referida luta numa tela representa a luta contra o Vício e a Virtude. Estes dois níveis pertenceriam ao campo da iconografia, enquanto o terceiro, chamado de “Significado intrínseco ou conteúdo”, estaria ligado à iconologia. Para Panofsky, este nível de interpretação da arte visual diz respeito a “princípios subjacentes que revelam uma atitude básica de uma nação, de um período,

¹² Sobre o tema da construção da baianidade nas letras de música, ver Agnes Mariano, *A invenção da baianidade*; sobre os diferentes tipos de baianidade, ver a entrevista de Roberto Albergaria, em <http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana1/alberga.html>, acessado em: 22/08/2012.

classe social, crença religiosa ou filosófica,” ou seja, revelam um contexto histórico.¹³

As imagens ao longo do texto, e em especial nos dois últimos capítulos, partem da iconologia. Mas, como sugerido por Peter Burke, em *Testemunha ocular*, o historiador precisa praticar a iconologia de uma forma sistemática, diferente da praticada por Panofsky, pois exige o uso da “psicanálise, dos estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção.”¹⁴ Com relação a estes três usos iconológicos da imagem, a presente pesquisa segue um viés estruturalista, na linha de Michel Foucault, como mencionado. Acredito que seja justamente na tomada de escolha temática, feita pelo artista, ou seja, na tomada de escolha do sistema de representações com relação a cultura popular baiana que é possível refletir sobre o que foi deixado de lado, os motivos para tal esquecimento, ou os motivos da escolha, os motivos do realce, da recorrência em maior quantidade.

Foucault incluía nesse sistema de representações os elementos pictóricos e textuais, o que é particularmente assimilado pela presente pesquisa, uma vez que, além da própria revista *Caderno da Bahia*, procuro montar um diálogo das artes visuais com matérias em jornais, contos, poemas e artigos, montando assim um conjunto de imagens e discursos sobre a cultura popular baiana.

Assim sendo, no quarto capítulo, parto da perspectiva política, considerando a atuação de Anísio Teixeira à frente da Secretaria de Educação e Saúde, no governo de Otávio Mangabeira, entre 1947 e 1950, pois a virada modernista nas artes aconteceu em sua gestão. Neste capítulo, dou destaque aos Salões Bahianos de Belas Artes, em suas três primeiras edições, que vão de 1949 até o polêmico Salão Bahiano de 1951.

Procuró distinguir as formas de apropriação da cultura popular baiana, que, ao mesmo tempo em que servia do ideário temático aos integrantes de *Caderno da Bahia*, era também apropriada por outros grupos sociais. Entre eles, sociólogos e antropólogos, que presenciaram o aumento significativo de seus estudos sobre o candomblé e as tradições afro brasileiras. O Projeto UNESCO, por exemplo, que buscava levantar dados sobre relações raciais em escala mundial, em 1950 estava em Salvador, cidade tida como harmônica para negros e brancos.

O grupo político revelou apropriações sutis da cultura popular. O governo de Otávio Mangabeira representou o retorno da elite política ao poder, de onde estava

¹³ PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 47 - 87.

¹⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular - história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.

afastada desde 1930, quando Getúlio Vargas sobe ao poder à frente da Aliança Liberal. Por isso, em 1947, quando Mangabeira tornou-se governador, viu-se na tarefa de montar um calendário cultural para o IV Centenário de Salvador, em 1949, e nele deixou suas impressões - ou a falta delas - da cultura popular baiana.

Por fim, a campanha turística, neste momento, também contribuiu para a formação de um conjunto de elementos discursivos sobre a cultura popular baiana. Mais do que isso: ele viria a problematizar os elementos ligados ao candomblé, dentro desse conjunto. Ora, a grande exposição de elementos negros, que divulgavam a religião do candomblé, de seus rituais e cerimônias, seja por artistas, por sociólogos e pesquisadores estrangeiros, iriam fazer com que os turistas procurassem roteiros que incluíssem uma visita ao candomblé. No entanto, algumas vozes sociais não se viam representados por eles.

Essas diferentes formas de apropriação da cultura popular baiana, serão analisadas partindo-se da perspectiva artística. Afinal, minha fonte principal é uma revista que reuniu escritores, poetas e artistas plásticos. O discurso que guiará as relações e diálogos com outras fontes discursivas, citadas acima, portanto, será o artístico. No entanto, *Caderno da Bahia* foi apenas uma voz, dentre outras, que se apropriava dos elementos populares que cada vez mais estavam sendo divulgados por todos os lados. Apenas uma, porém significativa, como sugere esta pesquisa.

CAPÍTULO I

MOVIMENTO CULTURAL PÓS GUERRA E MODERNISMO NA BAHIA

1.1. CADERNO DA BAHIA: UM MOVIMENTO CULTURAL PÓS GUERRA NO BRASIL

O período que vai do final da Segunda Guerra Mundial até 1960 presenciou, em escala mundial, uma grande transformação no campo cultural e político. A polarização que emergia a partir de 1945, com a Guerra Fria, punha lado a lado dois blocos sócio-políticos antagônicos: o modelo capitalista americano e o modelo comunista soviético. O campo cultural tornou-se um espaço privilegiado de propagandas político-ideológicas. O Partido Comunista, durante esse período, exerceu o monopólio sobre o pensamento sócio-político e também sobre o pensamento artístico e cultural de esquerda. A produção cultural, de uma forma geral, cada vez mais era observada, analisada e criticada do ponto de vista político, em que os pólos eram o socialismo e o capitalismo.

O regime comunista na União Soviética tomou os princípios do Realismo Socialista em caráter oficial, o que deveria ser seguido pelos Partidos Comunistas espalhados pelo mundo. De maneira sintética, a literatura, as artes visuais e o teatro deveriam ser ‘realistas na forma’ e ‘socialistas no conteúdo’, além de que a obra de arte tinha de ser acessível ao povo e sua mensagem uma propaganda do regime socialista.

Para Antonio Albino Canelas Rubim, no Brasil,

“a fase inicial da década de 1950 assiste uma deliberada proliferação de revistas político-culturais como parte de uma verdadeira blitz ideológica desencadeada pelo PC no seu período auge do stalinismo e de sua versão na estética: o realismo socialista radicalizado de Zhadov”¹⁵

Vemos então que a produção cultural à época estava ligada à dimensão política, inevitavelmente, pois, na virada de 1940/50, a qualidade da obra de arte, em muitos dos casos, era analisada em termos políticos. Em verdade, era impossível desvincular-se

¹⁵ RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro

dessa referência. A exigência de um posicionamento político por parte dos artistas em geral, em suas produções, se fazia necessário, entre outros fatores, pela permanência dos regimes totalitários no imediato pós segunda guerra, que ainda censuravam e perseguiram poetas e escritores comunistas. Nesse sentido, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, bem como outros poetas de esquerda, estão presentes nas páginas de *Caderno da Bahia*, o que nos sugere, como notaremos, a sintonia dos integrantes do periódico com a conjuntura política e artística a nível internacional.

No Brasil, onde o pós guerra coincidiu com o fim da ditadura do Estado Novo, isto é, coincidiu com os novos horizontes culturais que surgiam com a redemocratização, os movimentos intelectuais e artísticos de resistência ao antigo regime de Vargas passaram a experimentar o fim da censura. E dessa forma se proliferaram. Muitos destes movimentos de cristalizaram em revistas culturais e artísticas na época. Dentre estas revistas, *Joachim*, no Paraná; *Clã*, no Ceará; *Revista Branca*, no Rio de Janeiro; *Região*, em Pernambuco; *Quixote*, no Rio Grande do Norte e *Sul*, em Santa Catarina, - revistas estas que, que seguiram o mesmo modelo e formato de *Caderno da Bahia*, criando um contexto de renovação cultural que acompanhava o espírito de redemocratização política.

Segundo Vasconcelos Maia, um dos fundadores da revista,

“terminada a II Guerra e conseqüentemente liquidada a ditadura de Getúlio Vargas, com suas restrições à cultura, apareceram no Brasil revistas novas, sem cunho comercial, de tiragem pequena, difusoras de idéias novas e dos trabalhos de seus organizadores.”¹⁶

E eram muitas, estas revistas. O quarto número de *Caderno da Bahia*, de agosto de 1949, por exemplo, divulgou que a exposição de Carlos Bastos, na Biblioteca Pública, contou paralelamente com uma “mostra das revistas da nova geração, o que provocou o mais palpitante interesse e centenas de pessoas tiveram oportunidade de ter seu primeiro contato com as revistas literárias no país.”¹⁷

Para este primeiro capítulo, parto da conjuntura política, ao mesmo tempo nacional e internacional, do realismo socialista, com o objetivo de apresentar os fundadores da revista *Caderno da Bahia*, que são poetas, escritores e jornalistas. Em

Editorial e Didático da UFBA, 1995, p. 33.

¹⁶ MAIA, Vasconcelos. “Caderno da Bahia”. In: SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana – de 1920 a 1980*. Rio de Janeiro: Philobiblion/Instituto Nacional do livro, 1986, p.35.

¹⁷ *Caderno da Bahia*, nº 4, 1949, p. 17.

seguida, procuro pensar em que contexto baiano estes jovens, em torno de 25 anos, materializaram suas idéias políticas, artísticas e culturais.

1.2. NÚCLEO FUNDADOR E DIRETIVO DE CADERNO DA BAHIA

Em entrevista a Karina Nascimento, Pedro Moacir Maia teria dito que Claudio Tuiuti Tavares incentivava seu irmão, Vasconcelos Maia, constantemente: “Todos já tem suas revistas, vamos fazer a nossa”. Pedro informa também a Karina que “a eles se associaram Darwin Brandão e Wilson Rocha, formando, assim, o corpo diretivo da revista. Foi uma geração de jovens escritores com uma média de idade que variava entre os vinte cinco e vinte sete anos”.¹⁸

Em depoimento a Valdomiro Santana, Vasconcelos Maia confirma que foi Claudio Tuiuti Tavares que o procurou, em setembro de 1948, com “a boneca” da revista em mãos, “tratando de sua orientação, colaboradores e o mais que normalmente se segue”¹⁹ Claudio Tuiuti Tavares nasceu em Timbaúba, Pernambuco, em 1922, e não teve formação universitária. Ingressou no jornalismo baiano sob os auspícios de Odorico Tavares, seu irmão, já em Recife, quando ainda era bem jovem. Participou do 1º Congresso de Poesia, organizado pela revista *Renovação*, na capital pernambucana, e teve poemas seus inquiridos pela Polícia do Estado Novo.

No terceiro número de *Caderno da Bahia*, na seção *Os novos*, destinado, como o nome sugere, a divulgar os que surgiam, consta o perfil de Claudio Tuiuti Tavares. A seção informa que o poeta “não quis cursar nenhuma escola superior, ingressando no jornalismo profissional, tendo por força da profissão se transferido para a nossa terra”.²⁰ Sua viagem para a Bahia se deu em 1944, quando Odorico veio dirigir o *Diário de Notícias*, a mando de Assis Chateaubriant. Cláudio Tuiuti veio com ele e, aqui, por afinidades artísticas e políticas, catalisou forças culturais entre os escritores locais. Mostrou a ‘boneca’ de *Caderno da Bahia* não só para Vasconcelos Maia, mas para Luis Henrique Dias Tavares também, este último à época muito ligado às atividades do Partido Comunista.

Vasconcelos Maia, neste momento, trabalhava na loja do pai, na rua Guindaste

¹⁸ NASCIMENTO, Karina. *Movimento Caderno da Bahia - 1948-1951*. Dissertação. Mestrado em Letras. Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 1999, p. 122. Em anexo, Pedro Moacir Maia, irmão de Vasconcelos Maia, em entrevista concedida a Karina Nascimento, conta o referido episódio.

¹⁹ SANTANA, Valdomiro. *Op. Cit.*, p 35.

dos Padres, onde se vendia “miudezas em geral, perfumarias, ferragens, linhas e malharia, e mantinha estoques de envelopes, blocos, cadernos e papel almaço.”²¹

Vasconcelos Maia nasceu em Santa Inês, Bahia, em 1923. Fez o curso primário no Colégio Ipiranga e o secundário nos colégios Carneiro Ribeiro e Central. No final da adolescência, caiu enfermo, de pleurite, à época diagnosticada e tratada como tuberculose. Precisou interromper os estudos, afastar-se da escola e amigos. Ficou isolado no sótão da casa, na Ladeira dos Aflitos, num tratamento de clausura e pouco contato com as pessoas. Seu primeiro livro de contos, *Fora da vida*, de 1946, está ligado a este período.

Maia formou família cedo e, para se sustentar, entrou no negócio do pai como vendedor balconista, comércio que assumiria mais tarde, com a morte do pai. Apesar das adversidades financeiras e familiares, durante a juventude buscava tempo para a literatura, nunca perdendo o desejo de ser reconhecido como escritor: em 1942, por exemplo, aos 21 anos, seu conto *Um clarão dentro da noite* foi premiado em primeiro lugar pela revista *Universal*, de São Paulo.

Claudio Tuiuti entregou o esboço de *Caderno da Bahia* para Vasconcelos Maia e logo comunicou sua idéia para Luiz Henrique Dias Tavares. Como tinha dito Maia, Tuiuti lhe entregou pensando em “colaboradores”, nos sugerindo que ele, Tuiuti, já organizava e mobilizava possíveis contribuições entres artistas e escritores em Salvador. Os três transitavam no largo Dois de Julho, alguns inclusive morando. Em entrevista, Luis Henrique conta como conheceu Wilson Rocha, um dos fundadores da revista:

“eu estava cortando cabelo na mesma barbearia que ele estava cortando cabelo. Wilson sofreu uma problemática na infância e ficou mais ou menos paralítico. Ele andava com enorme dificuldade. Nós nos conhecemos aí. Depois de Wilson, também por vizinhança, porque moravam perto, eu conheci Carlos Vasconcelos Maia. Essa é uma identidade que nós reafirmamos quando decidimos fazer *Caderno da Bahia*. Repito: a iniciativa foi de Claudio Tuiuti Tavares; ele convidou Vasconcelos Maia, que ainda era quem tomava conta da loja do pai; era portanto comerciante; e a Luis Henrique, a quem ele conhecia no Jornal *O Momento*. Eu tinha feito a página de literatura, uma página que saía todo sábado. Publicava contos, poemas, artigos. (...) Na mesma ocasião convidaram também Alfredo Darwin Brandão.”²²

Wilson Rocha nasceu em Cochabamba, Bolívia, mas bem cedo veio para a

²⁰ *Caderno da Bahia*, nº 2, 1948, p. 20.

²¹ *Caderno da Bahia*, n. 2, 1948, p.16.

²² Entrevista concedida por Luiz Henrique Dias Tavares. Em anexo, entrevista na íntegra.

Bahia. Era irmão de Carlos Eduardo da Rocha, este nascido em Brasília (hoje Brasília), no Acre, em 1918, e um crítico de arte respeitado na década de 1950 no meio artístico baiano. Wilson Rocha foi um “um poeta extraordinário”, disse Luiz Henrique em entrevista, mas um poeta desprendido de qualquer apego material. Não tinha “dez centavos. Não podia trabalhar em coisa alguma. Ele era alguém que estava incapacitado para estas coisas. Era alguém que estava para a perecer, para namorar, para conversar.”²³

Darwin Brandão, o quarto integrante do núcleo fundador de *Caderno da Bahia*, nasceu em Acioli, no Espírito Santo, em 1937, e veio para a Bahia em 1944. No colégio Central, com Luiz Henrique, dirigiram ambos a revista “Evolução”, e mais tarde trabalhariam no jornal *O Momento*. Chegou a ingressar no curso de Farmácia. Estava no segundo semestre quando o terceiro número de *Caderno da Bahia* foi publicado, em janeiro de 1949. Foi repórter esportivo durante algum tempo - um repórter excepcional, segundo o amigo Luiz Henrique - mas que em seguida viajou para trabalhar no jornal *O Globo*, de Porto Alegre, numa viagem inusitada, como relata Luiz Henrique em entrevista.

Podemos notar, à princípio, que a formação dos integrantes que fizeram parte do núcleo fundador de *Caderno da Bahia* deu-se longe do ambiente universitário. Longe inclusive do ambiente da Faculdade de Direito, espaço importante de troca intelectual e cultural de Salvador na época. Veremos, no segundo capítulo, que, na década de 1950, estas duas atmosferas - a universitária e a cultura produzida fora dela, nas ruas, na boemia dos cafés - vão se aproximando, e tem em *Caderno da Bahia* um dos elos para isso. Veremos, pois por ora é importante definir algumas características físicas da revista.

1.3. A REVISTA

Ao longo das três primeiras décadas do século XX, em capitais brasileiras registrou-se o convívio entre, de um lado, revistas semanais e ilustradas - “de conteúdo leve, para divertir e agradar, com sátiras de cunho político e social” - e, de outro, as revistas culturais e literárias, “próximas ao formato do livro e que exigiam um leitor disposto a enfrentar ensaios densos e discussões sobre estética.”²⁴ Segundo Monica

²³ Idem.

²⁴ LUCA, Tânia Regina de. “Um repertório do Brasil: tradição e inovação na Revista Nova “ In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p 97-107, jul-dez. 2006, p. 98. Disponível em:

Pimenta Veloso, de uma forma geral, tanto as semanais ilustradas, quanto as culturais e literárias, “apresentam-se como lugar estratégico na construção, veiculação e difusão do ideário moderno”.²⁵

Essas revistas assumiram, cada uma ao seu modo, diferentes retóricas do moderno. Dentro desta linha de renovação do modernismo brasileiro em periódicos, *Caderno da Bahia*, na virada da década de 1940 para 1950, vem da tradição das revistas culturais e literárias. Tradição que vem desde o final do século XIX, quando a retórica modernista na literatura fora assumida pelos poetas e escritores simbolistas. Tradição que, tempos depois, a revista *Klaxon*, mensário de arte moderna, abriu em 1922 um caminho que seria percorrido por outras revistas modernistas brasileiras, com foco na experimentação formal na literatura, tais como, segundo Tânia Regina De Luca, revistas como *A revista*, (BH, jun. 1925 a jan. 1926); *Revista de Antropofagia* (SP, maio 1928 a fev. 1929), e *Estética* (RJ, set. 1924 a jun. 1925), entre outras.²⁶

Tais revistas se tornaram sinônimo do movimento modernista no universo das letras, diz a historiadora. Porém, a partir da década de 1930, abrem-se outras preocupações para as revistas modernistas e literárias, inclinadas para um posicionamento frente a contextos sócio políticos. Segundo Tania Regina De Luca, em seu estudo sobre a *Revista Nova* (SP, mar. 1931 a dez. 1932), “não se tratava de abandonar as questões estritamente literárias, mas de enquadrá-las a partir de perspectiva mais ampla, tarefa que se afigurava urgente num contexto marcado por ambas mudanças políticas e pelo impacto da crise econômica deflagrada em 1929”.²⁷

Embora seja perigoso definir o modernismo literário de *Caderno da Bahia* tomando como referência as experiências das revistas do centro sul, podemos dizer que *Caderno da Bahia* deu continuidade à postura de revisão crítica com relação à postura política dos escritores modernistas, iniciada, segundo Tânia Regina de Luca, segundo seu estudo sobre a *Revista Nova*, no início da década de 1930. O que se deve sublinhar é que *Caderno da Bahia*, diferente do contexto político e social da virada da década de 1920 para 1930, estudado por Tânia Regina de Luca, se insere no pós segunda guerra e no pós ditadura de Vargas, e num contexto particular baiano, de

<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/tania%20de%20luca.pdf> Acessado em: 07/09/2012

²⁵ VELOSO, Monica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: VELOSO, Monica Pimenta; OLIVEIRA, Cláudia; LINS, Vera. *O Moderno em revista*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 49

²⁶ *Op. Cit.*, p. 99. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/tania%20de%20luca.pdf> Acessado em: 07/09/2012

²⁷ *Id, Ibid*, p. 101.

modo que a revisão crítica com relação à postura política dos escritores modernistas, como veremos logo adiante, assume um dimensão modelar na produção e no discurso dos literatos integrantes da revista baiana.

Mas antes de definir o perfil político da revista *Caderno da Bahia*, é importante ao menos situá-la na história da imprensa periódica. Karina Nascimento estudou o movimento cultural *Caderno da Bahia* a partir do conteúdo literário presente nas páginas do periódico. Segundo a autora, os seis números da revista “tem 87 artigos, não contando as seções fixas: um escritor, os novos (total de 10 biografias) e noticiário geral (total de 89 informações sobre livros, revistas e notas)”²⁸ *Caderno da Bahia* contou com 6 artigos de opinião, 23 poesias, 5 contos, 1 peça de teatro, 5 matérias de música, 6 sobre cinema, seis de artes plásticas, além de 11 ensaios literários, e sua periodicidade foi irregular. Entre 1948 e 1949, quatro das seis edições foram lançadas; e as duas últimas, cada uma delas, em 1950 e 1951, de modo que as publicações foram rareando numa proporção quase geométrica: agosto de 48, a primeira edição, outubro de 48, a segunda, e janeiro de 49, agosto de 49, abril de 50 e setembro de 51, as edições restantes.

Da articulação entre quatro pessoas, dentre jornalistas, escritores e poetas, *Caderno da Bahia* foi publicado em 1948 sob o rótulo de “Revista e cultura e divulgação”, como está estampado na capa de cada edição. Em formato de tablóide, variando entre vinte e vinte e cinco páginas, o periódico se abre como se fosse um jornal. Contou com a colaboração de sociólogos, antropólogos, críticos de arte e de cinema e artistas plásticos, além do grupo fundador, escritores e jornalistas.

Na entrevista que Pedro Moacir Maia cedeu a Karina, generosamente transcrita em anexo de sua dissertação, o irmão de Vasconcelos Maia conta que a tiragem das edições, junto a Tipografia Beneditina, ficava em torno de 1000 exemplares. Não se sabe se a tiragem continuou a mesma, depois de a revista ter deixado de ser impressa na Tipografia Beneditina, passando à empresa Artes Gráficas, a partir do terceiro ou quarto número.²⁹ De toda maneira, sua distribuição se dava em consignação para as livrarias da cidade, como para a Civilização Brasileira, na Rua Chile, a Progresso, na Praça da Sé, e também para a livraria Triunfo e Padre Vieira; assim como para os donos de bancas de revistas, amigos do grupo, que também recebiam as edições. Além disso, ao longo das

²⁸ NASCIMENTO, Karina. *Op. Cit.*, p. 27.

²⁹ Pedro Moacir Mais, em entrevista, não precisa a edição em que a revista passou a ser impressa na empresa Artes Gráficas. Nas páginas do periódico, não há referência à autoria da impressão.

páginas da revista, anúncios dos patrocinadores, alguns propagandas de casas comerciais dos pais dos integrantes da própria revista, permitem imaginar formas de arrecadação para as publicações.

Através destes números e informações, tomando a revista *Caderno da Bahia* como objeto de análise e estudo em si, pode-se pensar em questões como a circulação do periódico, tiragem, formato, aspectos estéticos e visuais das páginas, suas formas de confecção, regularidade de publicação, patrocinadores e público leitor, tudo isso em relação com o cotidiano de Salvador.

São elementos, estes, que conduzem a uma abordagem da revista *Caderno da Bahia* entendida como objeto de estudo. Naturalmente, considerações em torno da própria revista *Caderno da Bahia*, enquanto objeto de estudo, são levantadas no presente texto, especialmente no que se referem ao conteúdo de contos, poemas, artigos de opinião e escritos avulsos dentro do periódico baiano. Porém, *Caderno da Bahia* será entendido como fonte, e não como um objeto de estudo. Uma fonte privilegiada, certamente, mas uma fonte através da qual buscarei reconstruir a atuação de seus integrantes: a organização de exposições de artes plásticas, debates em torno da arte moderna, leilões, conferências, além de criação de uma editora com o mesmo nome da revista. Enfim, uma fonte por meio da qual procurarei entender como a atuação do grupo em torno da revista movimentou a vida cultural da cidade e difundiu a cultura popular baiana como fonte de renovação da arte moderna.

Como vimos anteriormente, revistas como a de *Caderno da Bahia* estiveram presentes em outras capitais brasileiras. O fim da censura do Estado Novo abriu vasto horizonte cultural a grupos de escritores e artistas. Muitas cidades pelo Brasil guardavam grupos artísticos locais, que materializaram suas idéias artísticas, políticas, culturais, sociológicas, em revistas culturais. *Caderno da Bahia* ficou marcada por duas características, que de certa forma a diferenciava das outras revistas culturais que agitaram as capitais brasileiras. Em primeiro lugar, o claro posicionamento político em seus poemas, peças, contos, textos, como nos dois primeiros capítulos, e pelo apoio incondicional dos escritores ao movimento moderno nas artes plásticas, como veremos nos últimos capítulos.

1.4. O PERFIL POLÍTICO

Como dissemos, a dimensão política estava indissociavelmente ligada à produção cultural e artística da época. É possível notá-lo analisando as edições do Congresso Brasileiro de Escritores. Em suas três primeiras edições, segmentos da intelectualidade literária de esquerda tentaram transformar a categoria num porta-voz comunista. Carlos Drummond de Andrade, em seu diário, denunciou a forma ‘sub-reptícia’ dos comunistas de penetrar na segunda edição do Congresso, em 1947: segundo o poeta, alguns escritores comunistas radicais, no penúltimo dia, tentaram aprovar uma moção que formalizaria o “posicionamento dos escritores contra o fechamento do Partido Comunista e a cassação dos mandatos parlamentares comunistas.”³⁰

O poeta ainda conta que, revoltados, ele, Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Sergio Milliet, entre outros, saíram da plenária e seguiram para o Pingüim, o bar mais próximo, concluindo que era melhor estar ali na mesa de um bar do que “servir de instrumento aos comunas na defesa de princípios democráticos que eles nunca se lembram de pôr em prática nos países que governam.”³¹

Este episódio sugere o clima em que as outras edições do Congresso foram conduzidas. Um clima em que, de um lado, escritores que não aceitavam a penetração da rígida disciplina partidária de esquerda nas questões profissionais do ofício de escritor, e, de outro, os que queriam transformar o encontro de uma categoria num porta voz comunista.

Em 1950, o III Congresso Brasileiro de Escritores foi realizado na Bahia, e a imagem do evento como uma organização comunista era recorrente. Em uma matéria do jornal *Estado da Bahia*, Pedro Calmon, do Rio, afirma:

“A Associação Brasileira de Escritores, hoje órgão inteiramente comunista, dada a renúncia coletiva da diretoria eleita em recente e rumoroso pleito que constituiu uma brilhante vitória dos escritores livres contra os partidários de Moscou, acaba de determinar, por intermédio de sua secção da Bahia a realização, na capital baiana, em setembro próximo, um Congresso Marxista”³²

Na Diretoria do III Congresso, apenas Luiz Henrique Dias Tavares

³⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1985, p.76.

³¹ *Id. Ibid.*, p. 77.

³² *Estado da Bahia*, 14 de julho de 1949.

representava o grupo em torno de *Caderno da Bahia*. Adalmir da Cunha Miranda e Vasconcelos Maia atuaram como membros do Conselho Fiscal. Como convidados especiais, como deliberado em Assembléia Geral, foram aceitos Mário Cravo Jr., Rubem Valentim, Ligia Sampaio e Jenner Augusto, todos artistas plásticos ligados ao grupo de *Caderno da Bahia*.³³

Na *Declaração de Princípios do III Encontro Brasileiro de Escritores*, realizado na Bahia, predominou o perfil de esquerda. “As condições materiais adequadas”, mencionadas na Declaração, são amplas e expressam a influência do pensamento comunista. Dos quatro princípios, os dois primeiros apontam para um posicionamento político mais evidente:

I - É indispensável ao exercício da profissão do escritor a existência das condições materiais adequadas. Sentem, por isso, os escritores brasileiros, a imperiosa necessidade de luta pela emancipação econômica e o desenvolvimento do nosso país.
II - É condição do livre exercício da atividade criadora no domínio da literatura e da arte um clima democrático e de garantias constitucionais, violadas constantemente por atos de arbítrio do poder público e postas em perigo por projetos de lei obscurantistas e retrógradas, como os de imprensa e seguranças nacional”³⁴

Segundo Pedro Moacir Maia, *Caderno da Bahia* tinha um perfil mais engajado do que as outras revistas do país. Embora estas revistas tivessem uma linha mais esteticista, sintonizados com a discussão formalista na crítica literária, *Caderno da Bahia*, no entanto, não deixava de dialogar com elas:

“Havia diálogo entre *Caderno da Bahia*, de cunho mais social, e as revistas que tinham como proposta fazer uma revista mais esteticista. Exemplo foi o diálogo que as revistas *Colégio*, de São Paulo, e *Branca*, do Rio de Janeiro (de cunho esteticista) mantinham com *Caderno da Bahia*. A maior parte dos intelectuais que participava da revista queria uma ação social engajada (nenhum deles pertencia ao Partido Comunista) mas não deixavam de manter contato com grupos de propostas diferentes”³⁵

Apesar de Pedro Moacir Maia dizer que não havia filiados ao Partido Comunista na revista, havia, sim, dentro do grupo que girou em torno de *Caderno da Bahia*, entre 1948-1951, como Luiz Henrique Dias Tavares e Alfredo Darwin Brandão. Mas, de qualquer forma, a revista não se constituiu num veículo do Partido

³³ *Caderno da Bahia* nº 5, 1950, p. 5.

³⁴ *A Tarde*, 29 de abril de 1950

³⁵ NASCIMENTO, Karina. *Op. Cit.*, p. 124.

Comunista. Longe disso. Apresentou evidente tendência de esquerda, de fato, com o tom e o conteúdo de seus contos, peças, poemas e textos críticos, firmando uma produção claramente engajada, especialmente nos artigos de abertura, como analisaremos agora.

1.5. ARTIGOS DE ABERTURA

A revista *Caderno da Bahia* se intitulava um periódico de “Cultura e divulgação”, devido a sua ampla cobertura da vida cultural de Salvador, misturando informação com textos críticos, além de, naturalmente, abrir espaço para a produção literária local e para os trabalhos dos jovens artistas plásticos que surgiam, em uma tendência moderna.

Talvez por esta variedade no conteúdo, o posicionamento engajado de *Caderno da Bahia* era mais visível nos artigos de abertura da revista. Meio termo entre um editorial e um ensaio, a revista apresentou, em cada um de seus seis números, um artigo de abertura em que expunha orientações de cunho estético e ideológico. Wilson Rocha, um dos fundadores da revista, que, junto com Tuiuti Tavares, ficou de fora da delegação baiana no III Congresso Brasileiro de Escritores, assinou dois destes artigos de abertura. Um no primeiro número do periódico e outro no segundo número, com artigos cujos títulos eram ‘*Conceito e Função da poesia, I e II*’, respectivamente. Em ambos os artigos, ele investiu a figura do poeta da tarefa de interpretar seu tempo, pois o artista estaria vivendo uma época, como disse, “essencialmente histórica”.³⁶ Wilson Rocha reconhece, citando Camões e Shakespeare, que toda poesia é, de um forma ou de outra, o reflexo de seu tempo, mesmo que inconscientemente, porém sublinha o “momento de unânime efervescência política” que o candidato a poeta estaria vivendo.³⁷

Em alguns momentos, Wilson Rocha assume um tom quase militante em prol do comunismo: “a poesia social cresce, e irá aumentando com firmeza à medida que avança o socialismo no mundo de hoje,”³⁸ afirma no início da segunda parte do artigo. Em seguida, menciona Drummond, Mario de Andrade e Murillo Mendes - este último já em estilo próprio, por conta de sua conversão ao catolicismo - como poetas que

³⁶ *Caderno da Bahia*, nº 1, 1948, p.1.

³⁷ *Caderno da Bahia*, nº 1, 1948, p.2.

³⁸ *Caderno da Bahia*, nº2, 1949, p.1.

fizeram poesias de caráter social e político. Os dois artigos de Wilson Rocha, em linhas gerais, se inserem num contexto de exigência de posicionamento político por parte dos escritores e intelectuais brasileiros, sintonizados com o realismo socialista de Zhadov.

Nesse sentido, por exemplo, no terceiro número da revista *Ângulos*³⁹ - publicação do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito (CARB) - há um texto cujo capítulo é “A poesia cumpre uma função social.” É uma passagem interessante. No texto, os estudantes de Direito da UFBA reproduziram a pergunta que Claudio Tuiuti Tavares fizera a Vinícius de Moraes, quando de sua vinda para o I Festival de Cinema da Bahia: “no mundo atual, de profundas lutas de classes, qual a posição do poeta, do artista de um modo geral?” Poeta às vezes tido como distante dos problemas sociais de seu tempo, Vinicius de Moraes teria respondido de maneira “incisivamente acertada”, segundo o texto:

“Essa é a questão mais delicada que se possa colocar, no momento atual, mas vou procurar respondê-la do melhor modo, e com maior honestidade. Eu acho que toda a poesia verdadeira cumpre uma função social. Os poetas são os maiores criadores de linguagem e a linguagem é um instrumento de maior importância”.

Vinicius continuou mais a frente dizendo que, no entanto,

“há muito poeta social por aí que melhor fora fizesse algo de mais prático para a causa que defendem. O que é errado - o que é horrível mesmo - é que, em nome da arte com A maiúsculo, haja quem feche os olhos e se tranque e se recuse a participar de qualquer modo. Porque a verdade é que os problemas existem, e se recusar a encará-los constitui uma fuga, senão uma covardia.”⁴⁰

Vinicius tinha qualidade para acusar os ditos ‘poetas sociais’ de oportunismo histórico, de mediocridade, como faz. Ele na verdade joga lenha na discussão: critica que, em épocas de exigência de posicionamento político, muitas vezes o que há é muito oportunismo político.

O problema do engajamento político ou não de poetas e escritores, enfim, marcou a geração artística do pós segunda guerra, ou seja, a geração de 1945, na história da literatura. Em *Caderno da Bahia* há ensaios e escritos que se inserem nesse

³⁹ No segundo capítulo falarei dos laços entre *Ângulos* e *Caderno da Bahia* com mais detalhes.

⁴⁰ *Ângulos* n° 3, 1951, p. 54.

contexto: são textos em que se questiona a postura política de poetas consagrados. O texto de Clovis Moura, “O Poeta e o medo”, no quarto número da revista, por exemplo, acusa a poesia de Carlos Drummond de Andrade de oportunismo político e social. Colaborador do jornal *O Momento*, veículo do Partido Comunista, o estudante de Direito Clovis Moura fala sobre o livro *A rosa do povo*: “apesar de toda a tendência popular e mesmo política que o poeta procurou imprimir aos seus poemas, é onde mais se pode notar a aristocracia, o alheamento de C. D. ao povo.”⁴¹ Eliardo Farias, membro da revista *Clã*, do Ceará, teve um texto seu publicado em *Caderno da Bahia*, quinta edição, sobre o poeta Aloizio Medeiros. O texto, “Latifúndio devorante”, nome de um poema do livro *Os objetos*, do mesmo Aloizio Medeiros, que, segundo Farias, era um autor verdadeiramente revolucionário, exemplifica que a poesia de Medeiros “está atualmente voltada para o folclore e para o problema da terra. Para a realidade brasileira. Marca, assim, os caminhos de nossa poesia, nos dias de hoje, quando a condição de artista obriga a uma responsabilidade perante o povo”⁴²

De todo modo, embora os integrantes de *Caderno da Bahia* apresentem um perfil esquerdista, deixando por vezes passar textos mais radicais, como o de Clovis Moura, a linha da revista não era a da militância partidária.

1.6. MODERNISMO ARTÍSTICO, MODERNIZAÇÃO SOCIOECONÔMICA E OUTRAS MODERNIDADES

Caderno da Bahia está inserido na conjuntura geopolítica do pós-guerra, num plano internacional, e no contexto do primeiro momento da experiência democrática brasileira, de reestruturação política e econômica. Ao lado destas transformações políticas, no entanto, o período que se abre a partir de 1945, até a segunda metade da década de 1950, como vimos, ficou marcado também por mudanças culturais. Em Salvador, neste período, veremos, a sociedade soteropolitana estava passando por um período de transição, de uma cidade pequena, com poucos habitantes, para se tornar uma urbe tomada em alguns aspectos por um ritmo de metrópole moderna.

É um período de transição para a Bahia, e, neste processo de transformações, as

⁴¹ *Caderno da Bahia*, nº 4, 1949, p.9.

⁴² *Caderno da Bahia*, nº 5, 1950, p. 4.

noções de moderno, de modernismo e de modernização se cruzaram semanticamente nas ruas da capital Salvador, e de uma forma intensa. Como lembra Monica Pimenta Velloso, em *História e modernismo*, são termos correlatos, estes: moderno, modernismo e modernização. São indissociáveis e cruzam-se a todo instante. E a modernidade - *modernité* - pode ser entendida como o resultado destes cruzamentos, dessas noções, que remontam a um contexto específico, histórico, pois tais cruzamentos expressam relações sociais em situações socialmente objetivas, concretas.

A autora lembra que foi no século XVIII que o termo *modernité* ganhou seu sentido original, e que ainda hoje permanece: “extraído da sociologia, compreende o processo de dissolução dos modos de organização das sociedades tradicionais face à emergência da sociedade industrial.”⁴³.

A modernidade faz menção à tensão entre moderno/antigo, presente, pode-se afirmar, em todas as dimensões e domínios da sociedade.. A oposição entre antigo/moderno, “ pilar da história da cultura ocidental”,⁴⁴ tem sentido apenas na contextualização, ou seja, nos significados e nas definições que uma sociedade lhe confere num dado momento histórico. E esses significados estão presentes nos debates artísticos, literários, mas também políticos, socioeconômicos; estão presentes nos hábitos e costumes, nos comportamentos sociais, no estilo de vida, assim como estão presentes na universidade e na produção intelectual. Ou seja, a idéia de modernidade tem determinações sociais objetivas.

Caderno da Bahia não se identificava com as revistas semanais ilustradas, como também define Velloso em outro trabalho: “voltadas para o grande público, elas acessam eficientes estratégias comunicativas, dialogando com recursos da linguagem literária e visual,” e estão fortemente associadas aos novos espaços de sociabilidade nas ruas, nos centros urbanos. A autora faz referência nesse sentido às revistas *O Malho*, *Tagarela* e *Fon-Fon!*, do início do século XX, no Rio de Janeiro. Não era essa idéia de modernidade que *Caderno da Bahia* seguia. Ela se distancia das antigas revistas semanais ilustradas.

Caderno da Bahia tampouco se configurou numa revista aos moldes da proposta modernista da semana de 1922, iconoclasta e vanguardista. Não foi a intenção de seus integrantes o choque com os grupos dos artistas consagrados. Não

⁴³ VELLOSO, Monica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 15

⁴⁴ *Id. Ibid.*, p. 12.

visavam o choque, “embora, de vez em quando saísse - por um de nós assinado - um artigo que pretendia ser devastador, mas em verdade só arranhava”⁴⁵, diz Vasconcelos Maia em depoimento. Não visavam o conflito, apenas um espaço, ou “um lugar ao sol”,⁴⁶ metaforiza Maia.

Irei no decorrer deste capítulo analisar os significados do moderno pertencentes à época em que o periódico foi lançado. E refletir sobre possíveis traços modernistas em *Caderno da Bahia* e no comportamento do grupo que girou em torno da revista.

Deixei para analisar nos dois últimos capítulos os traços do modernismo nas artes plásticas. A virada modernista na Bahia, em que se uniram escritores, poetas e artistas plásticos para a renovação do fazer artístico, está lá. Deixei-a para os capítulos finais. Nas artes plásticas, a tensão entre o antigo e o moderno, a tradição e o novo, recaíram particularmente no gênero das artes plásticas, ponto sobre o qual se concentrou o discurso modernista de apropriação da cultura popular baiana, defendido por *Caderno da Bahia*, como será visto. Assim, antes de entrar na problemática da dissertação, é preciso analisar que outros significados do moderno foram partilhados à época, na capital baiana, na virada da década de 1940 para 1950.

1.7. MODERNIZAÇÃO, BOEMIA E ARTE

Entre 1935 e 1945, segundo Jorge Uzeda, Salvador foi alvo de um ‘aguaceiro de modernidade’. Seu trabalho tem como ponto de partida I Semana de Urbanismo, em 1935, e o Plano Urbanístico da Cidade, em 1942, de modo que a modernidade é entendida por ele enquanto ideologia urbana.⁴⁷ Essa é uma leitura da modernidade através das transformações urbanísticas. Ela se aproxima da ‘modernidade nas ruas’, ligada ao capitalismo, como chama a atenção Marshall Berman, em seu livro *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, no capítulo dedicado a Baudelaire, no qual relaciona a paisagem urbana na vida moderna com paradigmas na arte.⁴⁸

Essa leitura da modernidade, oferecida pelas transformações na infra-estrutura

⁴⁵ MAIA, Vasconcelos. “Caderno da Bahia”. In: SANTANA, Valdomiro. *Op. Cit.*, p. 39.

⁴⁶ Id. *Ibid.*.

⁴⁷ UZEDA, Jorge. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador (1935-1945)*. Tese. Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, UFBA, 2006. Uzeda, em sua tese, trabalha a modernidade em termos de ideologia urbanista. Tomando como ponto de partida a I Semana de Urbanismo, em 1935, focaliza as políticas públicas e os debates sobre circulação, transporte, moradia e habitação popular.

⁴⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo:

urbana, é fértil na produção de discursos. A ela está indissociavelmente ligado o discurso do progresso, que atrai para si as campanhas de racionalização do espaço urbano, das vias públicas, das campanhas de regularização do trânsito e de higienização das feiras livres. É a cidade imaginada por engenheiros e arquitetos dentro da perspectiva de um urbanismo progressista, civilizador

No entanto, essas mudanças só seriam sentidas pelos baianos a partir de meados da década de 1950. A Rua Chile, por exemplo, só deixaria de ser mão dupla em 1958.⁴⁹ Os bondes foram retirados do centro em 1955.⁵⁰ As avenidas de vale foram abertas a partir da segunda metade da década de 1950. Além disso, alguns dos reflexos sociais dessa expansão do trânsito, como o abuso dos flanelinhas,⁵¹ a necessidade de taxímetros⁵² e de zonas de estacionamento⁵³ emergiram ao longo da década de 1950.

Através das seções de leitores, que ganharam colunas diárias e destacadas em jornais baianos em 1951, observamos queixas contra as cobranças na organização do trânsito e denúncias contra a falta de higiene nas feiras livres. Logo atrás, e não menos indignadas, vinham as queixas contra as constantes quedas de luz, a falta de água em alguns bairros e os preços dos gêneros alimentícios, como a carne-verde e o pão francês.

Na Barra - onde ficava o ateliê de Mario Cravo Jr., como veremos no terceiro capítulo - moradores reclamavam constantemente da falta de água e luz. É o caso de Helvécio Castilho Rebelo, morador do Jardim Brasil, que reclama que “há mais de um mês que o serviço de águas em nosso bairro está inteiramente irregular.”⁵⁴

Podemos imaginar uma ‘modernidade tardia’. O termo está no livro organizado por Maria de Souza, que leva o título de *Modernidades Tardias*, resultado de um projeto desenvolvido pela Faculdade de Letras da UFMG, em 1997. Projeto de natureza interdisciplinar, os trabalhos presentes no livro entrecruzam diversos discursos e significados em torno das manifestações do moderno: urbanização,

Companhia das Letras, 1986.

⁴⁹ *A Tarde*, 3 de outubro de 1958.

⁵⁰ *Diário de Notícias*, 9 de maio de 1955.

⁵¹ *Diário de Notícias*, 13 de janeiro de 1953; *Diário de Notícias*, 21 de novembro de 1952

⁵² *Diário de Notícias*, 16 de outubro de 1953; *Diário de Notícias*, 25 de fevereiro de 1954; *A Tarde*, 27 de maio de 1955; *A Tarde*, 23 e fevereiro de 1955.

⁵³ *A Tarde*, 12 de outubro de 1951. Em carta, o criativo leitor sugere que seja construída uma “laje de cimento armado sobre a Ladeira da Montanha (...) e aí serão localizados todos os automóveis particulares que atualmente embarçam o trânsito das ruas Chile, Tomé de Souza, Ruy Barbosa etc.”

⁵⁴ *A Tarde*, 16 de novembro de 1951

arquitetura, cinema, literatura, hábitos, costumes, comportamento.⁵⁵

Podemos ver que Salvador, mesmo tendo presenciado um aumento dos discursos voltados para a modernização urbana, racionalizada, ainda era uma cidade pequena e com atrasos estruturais, nas décadas de 1930/40. O descompasso entre os discursos da chamada modernidade nas ruas e a cidade real era muito grande. Ela estava se modernizando, mas tardiamente, de modo a gerar uma sociedade marcada pela constante convivência entre tradição e moderno, antigo e novo, em que não havia um choque, mas antes uma fusão dos dois, mistura que não raro gerava desorganização.

Modernidade tardia no sentido de desorganização, talvez: por exemplo, um estudante, reclamando que de dentro da Biblioteca Pública, situada na Praça da Sé, e que abria com atraso porque se baseava no relógio do Elevador Lacerda, sempre errado, em virtude das quedas de luz - de dentro da biblioteca, reclama o estudante, era possível ouvir todo o movimento das ruas, impedindo os estudos mais concentrados.⁵⁶ O leitor André Vila reclama indignado contra

“ a praga dos alto-falantes que infestam esta Capital de 400 anos, Minha gente: barulho não significa progresso! Por todos os bairros, subúrbios e recantos, apazíveis ou não, encontram-se execráveis alto-falantes fanhosos, estridentes, ridículos, incômodos, perturbadores. E como os locutores assassina o vernáculo, Senhor!”⁵⁷

Salvador vivia essa modernidade tardia. Uma cidade provinciana que iria crescer rapidamente, registrando o aumento de 20 mil prédios ao longo da década de 1940, pela matéria do jornal *A Tarde*, que se baseia no “cadastro predial de Salvador”⁵⁸. Também segundo o *A Tarde*, desde 1945 o aumento do número de carros nas ruas foi de 100% ao ano.⁵⁹

Segundo Jorge Uzeda, o crescimento populacional de Salvador nas quatro primeiras décadas do século XX registrou um crescimento de 85 mil pessoas, atingindo uma população com 290,443 habitantes; de 1940 até 1960 o contingente populacional de Salvador pulou para 655,735 pessoas. Ou seja, a população dobrou em 20 anos. É um crescimento significativo, este, e que caracteriza portanto uma

⁵⁵ SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

⁵⁶ *A Tarde*, 14 de novembro de 1952.

⁵⁷ *A Tarde*, 15 de abril de 1952.

⁵⁸ *A Tarde*, 6 de junho de 1950.

⁵⁹ *A Tarde*, 13 de maio de 1950.

transição, mesmo que desordenada e conflituosa, de uma cidade pequena para ares de metrópole. Os conferencistas da I Semana de Urbanismo, em 1935, não desconsideraram essa projeção de crescimento, e talvez tenham daí diagnosticado a urgente necessidade de redesenhar a cidade, produzindo discurso, imaginando fazer fluir o trânsito de maneira racional, sem esquecer ao mesmo tempo os ‘divertimentos públicos’ e a ‘arte cívica’.⁶⁰ Mas em 1935 ficaram ainda no discurso, pois, na prática, como vimos, apenas em meados da década de 1950 as mudanças no trânsito e no espaço urbano iriam efetivadas.

1.8. O FLÂNEUR

Nas capitais em que se presenciavam manifestações de uma modernidade tardia, as relações entre o ambiente citadino e o comportamento de grupos artísticos é um importante ponto de reflexão. Ronald Raminelli comenta a contribuição da obra de Walter Benjamin ao tema, com a figura do *flâneur*. Para o autor, o *flâneur* é o artista que vaga pelas ruas, a esmo, solitário: aquele que “erra pela cidade procurando rimas, como o trapeiro, que a todo instante pára no seu caminho, apanhando o lixo que encontra”⁶¹. Sua inspiração eram os excluídos da marcha do progresso, os marginalizados que, durante o processo de ‘modernização nas ruas’,⁶² tem destacada a sua miséria social. Após o advento da iluminação elétrica, da noite que não se apaga e não termina, da vida noturna, consequência máxima da modernização e ao mesmo tempo espaço para as manifestações modernas, a miséria social também podia ser vista. A boemia portanto é a primeira manifestação de modernidade, e que ainda hoje permanece.

O grupo em torno de *Caderno da Bahia*, guardada as proporções, incorporou esse significado do moderno, frente à sociedade: o *flâneur*, mas um *flâneur* que caminha pela Rua Chile, sob um sol abrasador de verão, derrapando nas ladeiras do Pelourinho, e não, naturalmente, o *flâneur* imaginado por Benjamin, ao estudar a obra de Baudelaire, ou seja, uma modernidade noturna, marginalizada e iconoclasta.

O lado *flâneur* de *Caderno da Bahia* envolve boemia e malandragem. Gosta da

⁶⁰ UZEDA, Jorge. *Op. Cit.*, p. 70.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro, 2000, p. 19.

⁶² BERMAN, Marshall. *Op. Cit.* É o nome do capítulo dedicado a Baudelaire, no qual o autor relaciona

brisa marinha, da paisagem da Bahia de Todos os Santos oferecida a quem está na Praça da Sé, onde se pode comer um acarajé e jogar papo fora com o capoeirista que espera sua vez de entrar na roda. Por vezes, a produção do *flâneur* é obscura, de uma modernidade sombria, que se aproxima da de Baudelaire, como em Cláudio Tuiuti Tavares, em seu livro de poesia *Pássaro Sangue*, que evoca a imagem de um poeta que vai num bonde, sozinho, num banco lá atrás, anotando impressões num caderno. O título do poema é despretensiosamente sugestivo: “*Exercício n°2*”.

“Alta hora da noite
Tudo mármore
Conta o trilho
Um atropelamento escândalo:
Um gato branco
Espichado no asfalto
Engolia Sangue
Cinco em cada banco
O poeta num sozinho
Em todos os bancos
Via tudo tudo tudo
O capote do motoneiro
A ponte sobre o espelho
A baioneta apontando
Sangue...
Nos gatos, nos soldados,
No mundo.”⁶³

Em verdade, a produção poética de *Caderno da Bahia*, ao contrário da prosa e das artes plásticas, se aproximou da modernidade simbolista, hermética e fechada, como disse Karina Nascimento.⁶⁴ Mas esta produção significou uma realidade particular, pertencente ao gênero da poesia, como veremos no segundo capítulo.

De todo modo, o que importa é imaginar que talvez Claudio Tuiuti Tavares tenha escrito este poema quando o bonde atravessava a rua Chile, uma das principais artérias comerciais da cidade nas décadas de 1940/50, ao lado do comércio varejista da Baixa dos Sapateiros.

Diferente deste, a Rua Chile apresentou um comércio mais chique, um centro para o qual toda a modernidade da cidade convergia. Tinha-se, de um lado, o conjunto colonial do Pelourinho, com suas igrejas, sobrados e casarões num mosaico de prostíbulos e bares populares, além do citado comércio varejista da Baixa dos Sapateiros: mercado de rua, roupas, utensílios domésticos, armarinhos e alfaiatarias.

a transformação da paisagem urbana na vida moderna com reflexões sobre paradigmas na arte.

⁶³ TAVARES, Cláudio Tuiuti. *Pássaro Sangue*. Salvador: Caderno da Bahia, 1950, p. 28.

⁶⁴ NASCIMENTO, Karina. *Op. Cit.*, p. 75.

De outro lado, a Avenida Sete modernizava-se, com escritórios de advocacia, consultórios médicos, centrais de seguro, farmácias, mercados e prédios residenciais. Na altura do Campo Grande e Corredor da Vitória, predominavam as residências das famílias tradicionais, palacetes, casarões com imensos jardins e sobrados com até três andares.

A Rua Chile se situava no meio destes pólos. Lugar dos cafés e das livrarias que serviam de ponto de encontro depois do trabalho, era próximo a prédios e repartições públicas, além de próximo ao prédio do jornal *A Tarde*, maior jornal da cidade. A região em seu entorno era uma área valorizada, lugar para onde as empresas de capitalização escolhiam fundar suas sedes, como fora a construção do edifício SULACAP, “marco da Salvador moderna, inclusive pelo número de suicídios que nele se verificariam, na sua área interna;”⁶⁵ assim como fora também o edifício da Sul América Seguro de Vida, inaugurado em 1951, tendo o serviço de *buffet* organizado pela Confeitaria Chile, que se orgulhava de, além deste, ter organizado também as festas de inauguração do “Banco Econômico, da Bomboniere Copenhagem, do edifício da Prudência Capitalização, da livraria Freitas Bastos e, por último, da Agência do Banco Lar Brasileiro.”⁶⁶

A Rua Chile era a avenida que ligava dois pólos sociais da cidade, o ponto de intersecção entre eles, levando e trazendo todo tipo de perfil social, desde senhoras e moças de família, passando por jornalistas, intelectuais, trabalhadores ambulantes até artistas, poetas e malandros. Recebeu este nome em 1902, quando “a cidade desdobrou-se em cortesias à esquadra chilena que aqui chegava para homenagear o herói dos dois oceanos, Lorde Cochrane”.⁶⁷

Nas imediações da rua Chile, também muitos edifícios, escritórios médicos e de advocacia, bancos, lojas de todo tipo, cinemas, confeitarias e bombonieres eram inaugurados. Em períodos natalinos, a rua Chile se tornava intransitável, impossível de praticar o habitual “*footing*”, pois, “por todo o passeio, uma infinidade de objetos espalhados pelo chão fazem com que tropeçamos de minuto a minuto.”⁶⁸

No entanto, a Rua Chile, à noite, cedia seus becos e vielas mais escondidos

⁶⁵ *Bahia de todos os fatos: cenas da vida republicana - 1889/1991*, Salvador: Assembleia Legislativa, 1997, p 193.

⁶⁶ *Estado da Bahia*, 12 de novembro de 1951.

⁶⁷ TEIXEIRA. Cid. apud DÓREA, Luiz Eduardo. *Histórias de Salvador nos nomes das ruas*. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 160.

⁶⁸ *Diário de Notícias*, 19 de dezembro de 1952.

para a boemia literária: não só artistas, escritores e intelectuais, mas malandros, jogadores e prostitutas entravam em cena depois que a cidade dormia.

1.9. BOEMIA LITERÁRIA DE SALVADOR

É arriscado traçar termos de comparação entre o comportamento dos integrantes de *Caderno da Bahia* e a figura pensada por Baudelaire, o *flâneur*. Seria anacrônico uma relação direta. Há na figura do *flâneur* a idéia de um impacto ao mesmo tempo romântico e de estranhamento, ante os avanços da modernização sócio-econômica, o que não se vê nos colaboradores de *Caderno da Bahia*. A idéia de Bourdieu segundo a qual o *flâneur*, por não conseguir viver da arte, teria feito da arte de viver uma forma de posição artística, em meados do século XIX, na França, não encontra correspondência aqui, por exemplo. A migração de muitos jovens do interior para a capital francesa levava consigo jovens escritores que, em Paris, não encontravam reconhecimento e eram marginalizados dentro do campo artístico, caindo assim na boemia. Na Bahia, a marginalização socioeconômica, principalmente a dos artistas plásticos, era bem diferente do quadro esboçado pelo autor francês.

No entanto, a vida boêmia esboçada por Bourdieu encontra reflexos no comportamento dos integrantes de *Caderno da Bahia* em dois pontos. Na aproximação com o povo, que na Bahia se traduziu na cultura popular afro, e que fornecerá, por sua vez, os temas para a renovação do fazer artístico. Em segundo lugar, como um ponto em comum, estava a ruptura com o comportamento burguês da sociedade baiana, conservadora, católica e machista. Esses pontos em comum, entre os modelos de boemia mencionados, estavam presentes nos integrantes de *Caderno da Bahia*.

É possível apontar duas atmosferas boêmias que conviviam em Salvador na primeira metade do século XX. Aquela vivenciada no Pelourinho e adjacências, associada a uma boemia mais popular, onde proliferavam casas de prostituição - muitas vezes sobrados em decomposição, como registra Vasconcelos Maia em seu conto “Mangue”⁶⁹; enfim, lugar onde becos e vielas se cruzavam em botequins

⁶⁹ MAIA, Vasconcelos. *Fóra da vida*. Edições Elo, 1946. Na primeira edição deste conto, datado de 1946, o estado de delírio de Cilú, personagem central, é associado a um sonho ou a uma possível sífilis, enquanto na coletânea organizada pela Editora Cultrix, “*Histórias da Gente Baiana*”, sem número, mas provavelmente de 1960, Maia, depois de mudar significativamente o texto, insinua que o estado de delírio da protagonista vem possivelmente do ato de fumar maconha, como uma forma de desanuviar a vida no ‘mangue’.

miseráveis e onde a bebida típica era a cachaça; malandros, estivadores, capoeiristas e outras figuras populares se encerravam em cortiços coloniais. Na outra, que começava no Largo do Teatro e que se estendia pela Rua Chile e adjacências, iluminava-se outra boemia, tida como mais elitizada. Casas de show noturna importavam principalmente prostitutas francesas, polacas e romenas, oferecendo atrações especiais e *buffets* de primeira qualidade.

A década de 1920/1930 configurou-se num momento representativo da vida boêmia em Salvador. Foi o período de circulação da revista *Arco & Flexa* (1928-1929) e do grupo da Academia dos Rebeldes. Os primeiros grupos baianos a dialogar com o modernismo do centro sul. Em *Arco & Flexa*, a influência da Semana de Arte de 22 era visível, enquanto que, entre os membros da Academia dos Rebeldes, era negado.

Jorge Amado diz sobre a Academia dos Rebeldes que:

“Éramos todos pobres. Andávamos muito no Pelourinho (onde morei numa pensão), Baixa dos Sapateiros, mercados de Santa Bárbara e São Miguel, Mercado do Ouro, Mercado Modelo e no das Sete Portas. Frequentávamos todos os bordéis.”⁷⁰

A Academia dos Rebeldes nutria rivalidades contra o grupo de *Arco & Flexa*, cujos membros do periódico “eram todos de famílias conhecidas e de boa condição social,”⁷¹ segundo Jorge Amado.

Esse foi o período de ouro do *Café das Meninas*, que ficava na Rua da Ajuda, e onde muitos colaboradores de *Arco & Flexa* se reuniam. Para Carvalho Filho⁷², um assíduo frequentador do lugar, membro da revista *Arco & Flexa*, ali era um espaço “bastante agradável e famoso na época, onde éramos servidos por umas morenas bonitinhas, muito amáveis, com quem tivemos alguns namoros e até algumas transas”.⁷³ Mirabeau Sampaio deu vivo testemunho sobre a vida boêmia de Salvador na virada da década de 1920 para 1930:

“Era ali mesmo onde ainda funciona, na rua d’Ajuda, fazendo esquina com a do Tira Chapéu.(...) Lá se reuniam os boêmios, os intelectuais jovens, poucos velhos que apareciam. Antes eles se reuniam num bar que também

⁷⁰ AMADO, Jorge. “A Academia dos rebeldes”, In: SANTANA, Valdomiro. *Op. Cit.*, p. 16.

⁷¹ *Id. Ibid.*, p. 13.

⁷² Aloysio de Carvalho Filho nasceu em 1908, em Salvador, e ingressou no cenário literário da capital baiana quando se ligou ao grupo em torno de *Arco & Flexa*, periódico que buscou assimilar o ideário da Semana de Arte Moderna de 1922. Estreou em 1928, com o livro *Rondas*. Formou-se na Faculdade de Direito em 1932, ao que se seguiu uma carreira de jurista, sendo Promotor, Procurador e se aposentando como presidente do Tribunal de Justiça da Bahia, em 1978.

⁷³ FILHO, Carvalho. “Arco & Flexa”, In : SANTANA, Valdomiro. *Op. Cit.* p. 28.

funcionava como bilhar, que ficava no início da Ladeira da Montanha, parte alta, nas imediações do Luso, que não existe mais, eles se reuniam no bar ao lado, onde meu primo Castelar Sampaio, Chiacchio, Presciliano Silva e outros beberam a Livraria Seleta. Não estranhe não. Eles beberam mesmo a livraria. Foi o seguinte: quando Castelar se formou em Direito, ele era poeta e epigramista, disse ao pai que não tinha jeito para a advocacia nem queria seguir a magistratura. Então, tio Alfredo montou a Livraria Seleta. Pois essa livraria que ele bebeu junto com os companheiros do grupo Arco & Flexa. Godofredo Filho, ainda adolescente, chegou a freqüentar essa livraria”⁷⁴

O *Café das Meninas* se tornou um espaço em que ambas as atmosferas boêmias se juntavam. Jorge Amado lembra que ele e Edson Carneiro, da Academia dos Rebeldes, mesmo morando no Pelourinho e circulando pelos bares populares da Baixa dos Sapateiros e das Sete Portas, não deixavam de freqüentar o *Café das Meninas*. Ali as idéias literárias tornavam-se assunto nas mesas, nos balcões.

Não vou analisar conflitos entre grupos artísticos da década de 1920 e 1930. É importante saber que *Café das Meninas* continuou como um espaço boêmio que atravessou a década de 1940 e 1950, servindo de opção noturna para os integrantes de *Caderno da Bahia*.

Os cafés e livrarias, deve-se lembrar, eram o primeiro ponto de encontro da noite. Em seguida, a madrugada começava, para além da boêmia dos cafés. Era a boemia dos cabarés. Carvalho Filho comenta algo nesse sentido:

“Do Café das Meninas íamos para o cabaré, onde fazíamos nossa vida boêmia. Freqüentávamos o Tabaris, que naquele tempo ainda não tinha esse nome. No lugar do Cine Guarani (atualmente Cine Glauber Rocha) havia o Teatro Kursal e, ao lado, uma cervejaria de um alemão, o Bob’s Bar. Aí tomávamos nossos chopes, depois íamos para o cabaré, que ficava no fundo do teatro. Esse cabaré era freqüentado por muita gente boa, como o professor Décio Seabra, os irmãos Caio e Durval Seabra, Lafayette Ponde e outros. Antigamente esses cabarés contratavam artistas estrangeiras, boas cantoras e declamadoras. Eram mulheres de vida livre, mas de muito bom nível cultural. Basta dizer que no Teatro Kursal havia um francesinha linda, que declamava Mallarmé”⁷⁵

A Rua Chile e adjacências era também o lugar de cabarés e dos castelos⁷⁶ de alta classe, não apenas dos cafés e bares, portanto. Diferentes do mangue, no Pelourinho, alguns cabarés e castelos de alta classe, segundo Mirabeau Sampaio, se situavam em lugares audazes, como um “em cima da loja *Duas Américas*, ali na rua

⁷⁴ SAMPAIO, Mirabeau. “A noite era dos coronéis” In: GUERRA, Guido. *Op. Cit.*, p.230.

⁷⁵ FILHO, Carvalho. “Arco & Flexa”, *Op. Cit.*, p. 28.

⁷⁶ Castelo era o termo usado para designar as casas de prostituição, que possuíam escadas que levavam para um andar superior, cheios de portas, como um corredor de castelo.

Chile. Lá moravam mulheres perdidas, eram as mais caras, selecionadas”⁷⁷, depõe. Ele ainda destaca que essas mulheres dedicavam a noite aos coronéis do cacau: “nesse turno, elas só eram dos coronéis. A dona da casa *Pensão Chile*, era uma francesa, que tinha um cachorro policial chamado Glauco”,⁷⁸ detalha.

Havia ainda outras casas noturnas, inúmeras por toda a cidade: *Pigalle*, *Belvedere*, *Bolero*, *Rumba Dancing* e o mais concorrido, o *Cassino Tabaris*. Bob Laô, cantor da noite que circulou por diversas destas casas de show, marcou época cantando no *Rumba Dancing* e no *Tabaris*, tendo inaugurado este último na base do megafone, pois ainda não havia chegado microfone na casa.⁷⁹

Pode-se dizer, portanto, que a boemia literária de Salvador, entrando nas décadas de 1940/50, gravitou em torno da paisagem urbana da Rua Chile - avenida que, como vimos, acompanhou sensivelmente o crescimento populacional sofrido na primeira metade do século XX.

O símbolo da boemia do grupo em torno de *Caderno da Bahia* foi o *Anjo Azul*, bar e galeria que ficava na rua do Cabeça, nº 34, transversal com a Carlos Gomes, arredores do largo Dois de Julho. O *Anjo Azul* servia a famosa bebida da casa, ‘mijo de anjo’, cuja receita infelizmente se perdeu. Foi idealizado por Motta e Silva e concretizado por José Pedreira, amigo do grupo em torno de *Caderno da Bahia* e colaborador com um artigo, “O culto às águas na Bahia”, em que, com ilustração de Carybé, afirma que o dique é o “lago sagrado dos negros baianos.”⁸⁰

O nome *Anjo Azul* foi inspirado no filme de mesmo nome, estrelado por Marlene Dietrich e dirigido por Josef Von Sternberg, em 1930. O filme se inspirou no livro homônimo de Heinrich Mann, que reconstrói a atmosfera dos cabarés nas primeiras décadas do século XX, na Alemanha, e que provocara polêmicas. “Quando o *Anjo Azul* abriu, as senhoras, jovens ou de idade, na Bahia, não costumavam sair, ir a um bar, beber no local. Como diversas mulheres de nossos companheiros vinham freqüentar o *Anjo Azul*, para um bate-papo informal, isso passou, junto ao público aquietado, a cheirar a pecado”,⁸¹ diz seu fundador, José Pedreira.

Em depoimento de Vasconcelos Maia,

⁷⁷ SAMPAIO, Mirabeau, *Op. Cit.*, p.228.

⁷⁸ Id. *Ibid.*

⁷⁹ Id. *Ibid.*, p. 324.

⁸⁰ *Caderno da Bahia*, nº 6, 1951, p. 5.

⁸¹ PEDREIRA, José. In: *Núcleo das Artes: primórdios da arte moderna na Bahia*. Salvador: Banco de Desenvolvimento do Estado da Bahia, 1982. O livro reúne matérias antigas e depoimentos sobre

“Além de bar e restaurante e ponto de encontro entre intelectuais, era também uma pequena livraria e local de exposições. Logo no começo, houve uma campanha feroz de difamação e perseguição ao Anjo Azul. Um escândalo geral. Diziam o diabo, um monte de besteiras. Diziam que lá havia até um castelo na parte superior, com quartinhos e tudo, o que não é verdade; na parte de cima do bar morava um respeitável fiscal de rendas. Havia também as turmas de marmanjos do Campo da Pólvora, do Tororó e do Rio Vermelho, que queriam quebrar o bar. Várias vezes o Pedreira foi me chamar em casa, me pedir socorro, pois eu morava pertinho, nas Rua Democrata”⁸²

Como Maia menciona, o *Anjo Azul* fora projetado também para receber pequenas exposições. Inspirada nas ‘caves’, fora uma ação também no sentido de preencher a ausência de espaços que permitissem artistas plásticos modernos vender suas obras. Seu ambiente interno serviu para exposições de artistas como Djanira, Genaro de Carvalho, Rubem Valentim, Maria Célia, Cynthia Green, Carybé, entre outros, como veremos.

José Valladares, diretor do Museu de Arte da Bahia, colunista de arte do jornal *Diário de Notícias* aos domingos e entusiasta da geração dos novos artistas plásticos em todas as horas, descreveu o painel do bar *Anjo Azul*, pintado por Carlos Bastos, como “uma composição de grandes dimensões, organizada com simplicidade. Ao centro, ‘ele’, em túnica escarlate tangida de ventania. Um anjo que lhe joga pétalas, outro que lhe põe a coroa. Clarins celestiais anunciam o acontecimento. E, de cada lado, personagens de esquisita beleza fisionômica, agrupadas em atitude de contemplação e majestade, rendem-lhe homenagens.” Em seguida, comenta a escultura de Mário Cravo Jr.: “Em lâminas de ferro pintadas de branco, constitui uma abstração das Madonas de nossos santeiros coloniais. Aí se encontra todo drapejado sensual e esvoaçante de nossas imagens antigas, reduzida à pureza das tiras de ferro talentosamente envergadas, afeiçoadas, soldadas e contrapostas”. Depois, ainda arremata: “se, por ventura, o visitante tiver ainda mais curiosidade e dirigir-se até o interior do bar, verá que os murais continuam. No corredor, pares segurando arandelas. Na sala principal, em volta do oratório, criaturas estranhas, em composição circular de grande dinamismo. Em nada se parecem com o mural da frente, mas o sentimento de

gerações que contribuíram para as artes baianas.

⁸² MAIA, Vasconcelos. “Caderno da Bahia”. In: SANTANA, Valdomiro. *Op. Cit.*, p. 44. É interessante notar neste depoimento a cultura bairrista e suas rivalidades, se imaginarmos que se tratava de um movimento cultural movido por jovens artistas cujos nomes começavam a se tornar conhecidos na sociedade - jovens em torno de 25 anos, por exemplo, como tinha Vasconcelos Maia em 1949, quando o

barroco permanece. Dirão que o tratamento das cabeleiras deriva da lição de Portinari.”⁸³

Além dessa preciosa descrição jornalística de José Valladares, há a de Vasconcelos Maia, esta ficcional, do conto *A Dama e o Anjo*:

“A um canto, comendo abará entre gozinhos de cachaça, indefectíveis escritores da nova geração discutiam participação da arte na política. O romancista de cabelos nevados e olhos terrivelmente vivos, bebendo absinto, dissertava sobre valores estéticos. O poeta marxista, noutra mesa, entre colheradas de caruru, descrevia sua odisséia para chegar a um Congresso da Paz. O cotovelo fincado no balcão, gravatinha borboleta e desleixada sofisticação britânica, o crítico de arte tomava sua cerveja no caneco germânico. Ao seu lado, o escultor de barba negra e gargalhadas mefistofélicas confiava-lhe impressões de abstracionismo. Um esbelto rapaz de cabelos polvilhados de ouro, chegou acompanhado de três graciosos adolescentes. Ordenando outra champanha, o homem calvo, de barbicha castanha e olhar de fauno, alisava as coxas de sua amiga, narrando uma aventura picaresca”⁸⁴

A boemia literária convive com os assuntos políticos regados a “colheradas de caruru”. Com o crítico de arte, ao fundo, que assume uma postura polida. Com o jovem belo de cabelos polvilhados de ouro. Com o romancista de olhos terrivelmente vivos. Também com o escultor de barba negra. Para todos eles poderíamos dar um palpite de quem seria na vida real. Podemos imaginar perfis sociais, posicionamentos políticos, significados da modernidade através deste ambiente representado do bar *Anjo Azul*. Mas não é a intenção. Deste trecho, apenas destaco a passagem dos “indefectíveis escritores da nova geração”, que “discutiam a participação na arte e na política”. Partindo daí, o próximo capítulo tentará fixar o grupo em torno de *Caderno da Bahia* numa perspectiva geracional

Anjo Azul foi inaugurado - e talvez despertando a inveja de outros grupos.

⁸³ *Diário de Notícias*, 19 de junho de 1949.

⁸⁴ MAIA, Vasconcelos. *Histórias da gente baiana*. São Paulo Editora Cultrix, s/d, p. 138.

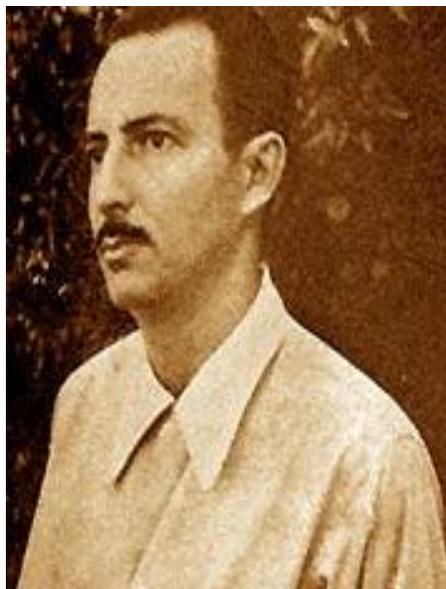


Caderno da Bahia n.1. Outubro de 1948

Núcleo fundador e diretivo de *Caderno da Bahia*



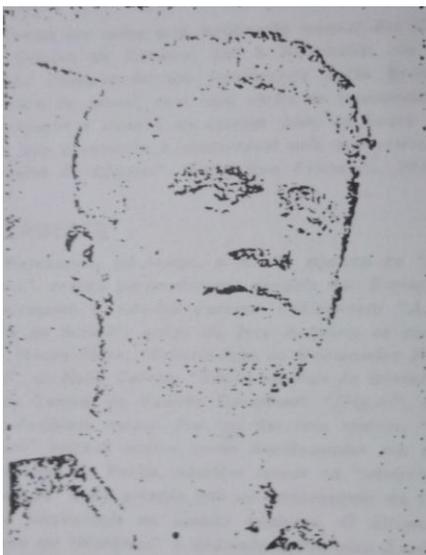
Wilson Rocha, por ele mesmo. 1950



Vasconcelos Maia,
meados de 1950



Claudio Tuiuti Tavares, por Eros
Gonçalves. 1950



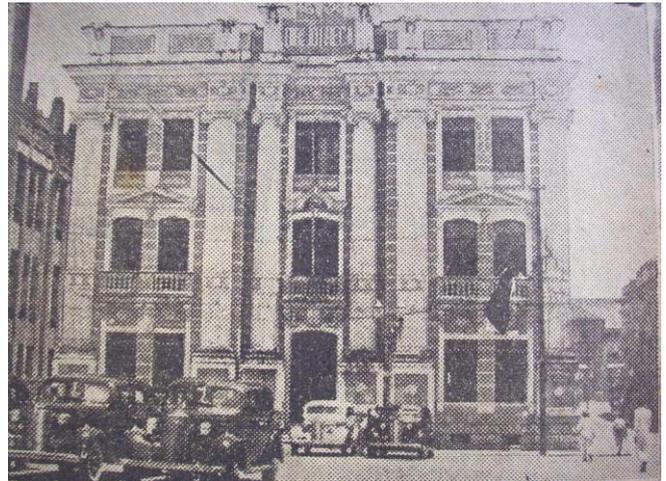
Darwin Brandão. 1949



Caderno da Bahia n. 4 1949. Desenho
de Aldo Bonadei e texto de Edson Carneiro



Praça Municipal. Década de 1950. À direita, ocultada, está situada a Biblioteca Pública, hoje nova Prefeitura



Biblioteca Pública, onde hoje é a nova prefeitura. 1946.



Seção do diário de Notícias, 30/1/1952: "Deve ser mudado o local da Biblioteca Pública?"



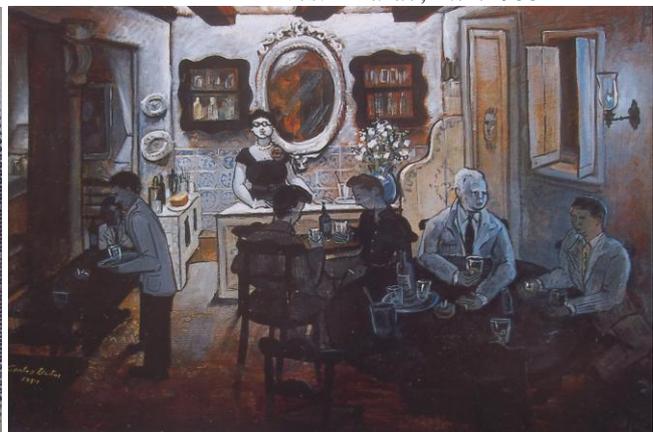
Praça Castro Alves. Ao fundo, o Edf. Sulacap, final da década de 1940



Choffeurs de praça estacionados na Castro Alves. *A Tarde*, 27/4/1955



Atração do Tabaris. *Estado da Bahia*, 7/7/1950.



'Interior do Bar Anjo Azul', Carlos Bastos, 1955.

CAPITULO II

A GERAÇÃO MODERNISTA DE 45 EM *CADERNO DA BAHIA*

No primeiro capítulo, inseri o movimento *Caderno da Bahia* e seus integrantes no contexto cultural do pós segunda guerra. Pela periodização da historiografia política, busquei entender *Caderno da Bahia* na conjuntura da experiência democrática brasileira, enfatizando o posicionamento político-ideológico do grupo. Ponderei os significados da modernidade urbanística na década de 1930/40, mais discurso do que mudanças de hábito efetivas, costumes, identificando-os, porém, na década de 1950. Visualizei uma vida noturna que se formava, ao esboçar a geografia boêmia durante esse período, apontando lugares, círculos e perfis sociais que vagavam pela noite da Cidade do Salvador.

Para este segundo capítulo, considerei as atividades culturais e artísticas, privilegiando a literatura, do grupo em torno de *Caderno da Bahia* numa perspectiva geracional. A idéia de uma ‘geração artística’ foi tomada como uma categoria de análise social, pois o que mais me interessou foi estudar a geração literária de *Caderno da Bahia* em sua relação com experiências geracionais vivenciadas por outras categorias sócio-econômicas e profissionais, como a política, a universitária e a intelectual, que de certa forma se envolveram com as atividades do grupo em torno da revista.

2. 1. A GERAÇÃO LITERÁRIA DE 1945

Pelo caráter radical e pela ruptura com o passado, a geração literária de 22 exigiu uma boa dose de humor, de sarcasmo, de ironia em relação ao que era tradicional e conservador, especialmente na produção poética, gênero alvo da Semana da Arte Moderna. Foi uma espécie de implosão na arquitetura formal da poesia simbolista e naturalista. Atingia-se o poema em sua forma sacralizada do soneto. O objetivo era estilizar o verso acadêmico, inimigo da possessão lírica, da sinceridade poética. Para alcançar este estado de “pureza”⁸⁵ artística, Manuel Bandeira lembrou, na crônica dedicada ao “Mestre Mário de Andrade”, de 1931, que então se praticava a flexão dos advérbios e o deslocamento dos pronomes, ferindo a gramática, nos primeiros anos do modernismo.⁸⁶

O verso livre se impunha então com toda força na estrutura formal da poesia. Ele era sinônimo de talento, de sinceridade poética, de distanciamento ao academicismo e, em última instância, de sintonia com o tempo presente, com o tempo moderno, com o ritmo acelerado da urbe. No plano do conteúdo, o movimento antropofágico buscava se alimentar do elemento externo. O Manifesto Antropófago data do “Ano 374 da deglutição do bispo Sardinha,”⁸⁷ sugerindo que a influência externa deveria ser consumida dentro dos padrões nativos para, em seguida, exportá-los sob o rótulo da cultura nacional-popular, como a poesia Pau Brasil, em *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade.⁸⁸

⁸⁵ Segundo Bourdieu, a emancipação do campo artístico, em sua origem, na França do século XIX, proporcionou a formação de categorias sociais entre os próprios artistas. À medida que o campo se desenvolvia, outras categorias iam surgindo, provocando disputas em seu interior. Nessas disputas internas, a idéia de uma ‘arte pura’ provocou uma ruptura estética e econômica no campo: de um lado, estaria a reivindicação por uma arte pura, cuja lógica econômica é antieconômica, oposta à demanda comercial. No outro pólo do campo estaria a lógica da produção artística voltada para uma indústria cultural, que buscava o lucro imediato. Para Bourdieu, essas novas categorias de artistas exigiam, em consequência, categorias distintas de percepção da arte - que, por sua vez, formavam distintos consumidores. Ver: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte - Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁸⁶ BANDEIRA, Manuel. (org. Julio Castañon Guimarães) *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 136.

⁸⁷ *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

⁸⁸ BANDEIRA, Manoel. *Op. Cit.* Bandeira, em crônica cujo título é ‘Poesia do sertão’, publicada em *A Província*, em 1929, tece uma crítica feroz ao movimento modernista no que seria seu pilar temático, ou seja, a pureza popular, que forneceria o coloquialismo solto da prosa e poesia modernas. “A qualidade mais preciosa da arte popular é a ingenuidade e no entanto toda essa nossa poesia de inspiração nacional carece de ingenuidade. Os poetas mais fortes do grupo - o Mário de Andrade de ‘Andorinha’ e do ‘Pai do mato’, o Raul Bopp da *Cobra Norato* - são cidadãos, sensibilidades de cidade que se interessaram pelo

Em 1945, no entanto, os legados temáticos e formais da geração modernista de 20/30 foram revistos. A geração do pós segunda guerra promoveu o abandono dos cacoetes modernistas de primeira hora, do coloquialismo fácil, acusados como frutos de uma inspiração rasa e sem conteúdo. O poema piada foi abolido e o que deveria ser entendido como cultura popular brasileira foi repensada, não mais em termos indianistas, por vezes exótico, mas incorporando a realidade e a condição social do povo.

Este quadro de transformações deu-se em São Paulo, primordialmente. Nos outros estados brasileiros, a experiência modernista aconteceu, cada uma, em seu contexto regional. E a noção de modernidade tardia, como vimos, nos ajuda a pensar essas experiências regionais. Não podemos perdê-la de vista ao pensar em termos geracionais o grupo literário e artístico em torno da revista *Caderno da Bahia*.

Depois de 1945, com o fim da censura do governo Vargas, nota-se que muitos críticos literários e escritores se esforçaram para esclarecer tendências estéticas, escolhas formais e comportamentos, escrevendo sobre o tema, tentando apontar características da geração literária que nascia.

Segundo a opinião de Vasconcelos Maia, os novos artistas dito modernos na Bahia eram um “grupo de jovens procurando a todo custo um lugar ao sol.”⁸⁹ No entanto, as definições e enquadramentos dos críticos, jornalistas e intelectuais eram mais complexos que o depoimento de Maia. Para Adalmir da Cunha Miranda, colaborador de *Caderno da Bahia*, seu redator nos últimos números, universitário, figura que transitava pelas duas atmosferas culturais - a boêmia, das ruas, e a acadêmica - a palavra “moderna” causava uma reação contrafeita e de desdém ao qualificar uma poesia, uma pintura ou uma escultura à época. Ele sugeriu que fosse substituída por outra: contemporânea.⁹⁰

Alceu Amoroso Lima define o decênio de 1945-55 como neomodernista.⁹¹ Já Afrânio Coutinho, comentando a antologia poética organizada pela revista *Orfeu*, do Rio de Janeiro, diz em 1951 que ainda é cedo para qualquer classificação, embora reconheça que a produção poética “vai passando à história como de 1945, e sobretudo

sertão e souberam meter nos seus poemas o *conhecimento* (grifo meu) do sertão”, p. 144.

⁸⁹ MAIA, Vasconcelos. “Caderno da Bahia”. In: SANTANA, Valdormiro. *Literatura baiana - de 1980-1920*. Rio de Janeiro: Philobliblion/Instituto Nacional do livro, 1986, p.39.

⁹⁰ *Diário de Notícias*, 14 de agosto de 1949.

⁹¹ LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Agir, 1956, p. 99.

como anti-modernista.”⁹² A poesia apresentava características novas, afirma, arriscando ainda que estaria diante de uma geração de “espírito clássico”:

“a preocupação com a linguagem, com a cuidadosa busca da palavra própria, da imagem adequada, do ‘verso nítido e preciso’, com a beleza formal, e com a ordem e a harmonia, com a arte e a técnica da composição poética, entre outras, mostram-nos que estamos em presença de uma geração de espírito clássico”⁹³

Já Nelson Werneck Sodré, em *História da literatura brasileira*, mostra como a geração de 1945 ficou marcada pelo retorno à preocupação com os aspectos formais durante a criação artística: buscava-se manter sempre em harmonia, na obra de arte, o elo entre conteúdo e a forma,⁹⁴ pois ambos, quando conjugados, seriam a melhor maneira de traduzir a realidade social de seu tempo. A disciplina formal passaria a legitimar o processo criativo, em oposição à ruptura/liberdade da geração de 22. Pensando dessa forma, uma das proposições adotadas pelo II Congresso de poesia, realizado no Ceará, em 1948, publicada na seção ‘livros, revistas, noticiário’ de *Caderno da Bahia*, número 3, comunica que:

“II - A Poesia atual, sem desprezar as conquistas dos movimentos literários do passado, sobretudo do Modernismo, pesquisa e experimenta uma renovação estética de ritmos e processos artísticos, afim de que *forma e conteúdo* se completem no expressar as realidades do presente.”⁹⁵

Este apuro formal, que tentava unir forma e conteúdo, característica modernista da geração de 45, conviveu no Brasil, como vimos no primeiro capítulo, com a forte influência do realismo socialista nas produções culturais e artísticas das décadas de 1940/50. Neste período, devido em boa parte à influência do PCB no campo da cultura, havia a cobrança de que o artista traduzisse seu tempo na perspectiva do realismo socialista. Na Bahia, este convívio originou uma temática voltada para o povo - leia-se a cultura popular baiana - em sua dupla tarefa de ser a inspiração e o destino da obra de arte.

Os dois artigos de abertura de Wilson Rocha, nos primeiros números de *Caderno da Bahia*, atribuíram ao ofício de sentir do poeta uma missão social, a de traduzir seu

⁹² *A Tarde*, 16 de julho de 1951.

⁹³ *A Tarde*, 16 de julho de 1951.

⁹⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, pp. 580-607.

⁹⁵ *Caderno da Bahia*, nº 3, 1949, p. 18

tempo: analisar, revelar, denunciar a “realidade brasileira.” Karina Nascimento identifica bem que, em *Caderno da Bahia*, mesmo os poemas de cunho social conviviam com poemas intimistas, herméticos:

“Mesmo seguindo uma linha voltada para a reflexão dos problemas sociais, o grupo não rechaçava, também, outras formas de trabalhar com poesia. Assim, as poesias subjetivas e as herméticas também fazem parte da revista.”⁹⁶

A produção literária de *Caderno da Bahia*, dessa forma, reuniu em si a preocupação com o apuro técnico e formal da geração de 1945, exercitando uma linha intimista na poesia, mas dentro de um contexto político concreto.

Assim, não apenas o conteúdo e a forma estética tratados pelos modernistas de 22 foram redefinidos pela geração de 1945, em direção ao apuro intimista, mas também o engajamento político foi repensado. Isabel Lustosa, em seu ensaio “*A descoberta da América - o lugar dos EUA nos modernismo brasileiro*”, estuda o depoimento de Mário de Andrade, presente em seu livro *O movimento modernista*, e o qual fala sobre a abstenção política do movimento de 22. Lustosa destaca a passagem em que Mário de Andrade diz: “o *mea culpa* ainda se estenderia mais ao ressaltar o fato de que os modernistas, apesar de sua atualidade, nacionalidade e universalidade, não tinha contribuído em nada para o ‘melhoramento político-social do homem’”.⁹⁷

Este depoimento de Mario de Andrade possivelmente foi lido e comentado pelos novos escritores e artistas de 1945. Por milhares de jovens que queriam ser escritor. Não seria exagero imaginar que tornou-se referência geracional dentro do gênero literário. E os fundadores de *Caderno da Bahia*, escritores, poetas e jornalistas, não deixaram de lê-lo, repensando inclusive este reposicionamento para além do mundo das letras.

2.2. GERAÇÃO ARTÍSTICA COMO CATEGORIA DE ANÁLISE SOCIAL

Tratar *Caderno da Bahia* em termos estéticos e estilísticos a partir do modernismo literário de 45, como introduzimos agora a pouco, é apenas um recorte

⁹⁶ NASCIMENTO, Karina. *Movimento Caderno da Bahia - 1948-1951*. 1999, 139 f. Dissertação. Mestrado em Letras. Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 1999, p.75.

⁹⁷ LUSTOSA, Isabel. ‘A descoberta da América. O lugar dos EUA no modernismo brasileiro.’ In: *As trapaças da sorte. Ensaios de história política e de história cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 236.

dentro da idéia maior de geração. O termo geração, apesar da delimitação etária, fundamental e ironicamente vital, tem um alcance mais largo. A perspectiva geracional deve ser entendida como uma faixa de idade, mas também como categoria de análise social, cultural e política, pois reúne diferentes condições socioeconômicas e política em uma mesma experiência histórica. A perspectiva geracional, porém, diga-se, não se traduz numa voz discursiva. Pelo contrário, problematiza a sua multiplicidade: temos, por exemplo, durante a publicação de *Caderno da Bahia*, em um momento de renovação da arte moderna para a geração artística em torno do periódico, o cruzamento de diferentes categorias, ou experiências sócio profissionais, envolvidas neste processo. São gerações outras, como a universitária, a de críticos de arte, de literatos, de artistas plásticos, de intelectuais, antropólogos, sociólogos, enfim, uma gama de vozes geracionais, múltiplas, envolvidas no processo de renovação da arte moderna na Bahia.

Na perspectiva geracional pela idade, entre os colaboradores de *Caderno da Bahia*, temos a tabela abaixo.

Nome	Cidade	Ano de nascimento
Vasconcelos Maia (Escritor)	Santa Inês (BA)	1923
Darwin Brandão (Jornalista)	Acioli (ES)	1927
Wilson Rocha (Poeta)	Fortaleza (CE)	1921
Claudio Tuiuti Tavares (Poeta e jornalista)	Timbaúba (PE)	1922
Luis Henrique Dias Tavares (Escritor e jornalista)	Nazaré (BA)	1926
Heron de Alencar (Crítico literário)	Crato (CE)	1921
Adalmir da Cunha Miranda (Jornalista e ensaísta)	João Pessoa (PB)	1927
Carlos Bastos (Pintor)	Salvador (BA)	1925

Mário Cravo Jr. (Escultor)	Salvador (BA)	1923
Genaro de Carvalho (Pintor)	Salvador (BA)	1926
Jenner Augusto (Pintor)	Aracaju (SE)	1924
Caribe (Pintor)	Lanús (ARG)	1911
Walter da Silveira (Crítico de cinema)	Salvador (BA)	1915
Edison Carneiro (Antropólogo)	Salvador (BA)	1912
Roger Bastei (Sociólogo)	Nimes (FRA)	1898

Segundo Mannheim, em seus *Ensaio sobre a sociologia do conhecimento*, o conceito de geração é assentado em três divisões: a *posição geracional*, a *conexão geracional* e a *unidade geracional*. Em curtas frases, a posição geracional seria a experiência coletiva das condições sociais e culturais em um mesmo tempo. A conexão geracional seria o estabelecimento de vínculos de participação coletiva. E a unidade geracional seria o fortalecimento destes vínculos de participação coletiva de forma intencional, institucionais, visando uma reação objetiva por parte de um grupo social em um determinado momento histórico. O sociólogo alemão Joachim Matthes, segundo artigo de Vivian Weller, critica Mannheim dizendo que ele estaria apenas transpondo a análise de classe para a análise sociológica das gerações.⁹⁸

De toda maneira, o que quero sublinhar é o que Ana Luiza Martins registrou em *Revistas em revista*, no sexto capítulo, intitulado “Gerações diversas”. Neste capítulo, a autora diz que “procura entender os agentes sociais que se envolveram com as revistas, em suas várias instâncias de produção, o que vale dizer que se tratou da intelectualidade da época, responsável pela imprensa periódica”.⁹⁹ Ana Luiza Martins percebeu, através do estudo das revistas semanais ilustradas, que havia uma confluência de agentes sociais

⁹⁸ WELLER, Vivian. “A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922010000200004&script=sci_arttext Acessado em: 10 de outubro de 2011. O presente capítulo não tem o objetivo de discorrer sobre o tema mais do que o suficiente para situar os integrantes de *Caderno da Bahia* em seu tempo e espaço.

⁹⁹ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e prática Culturais em Tempo de República (São Paulo, 1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008, p. 20.

envolvidos na imprensa periódica, que não apenas os tradicionais jornalistas e literatos, mas bacharéis em Direito, engenheiros e também professores normalistas.

Partindo deste ponto de vista, podemos ver que, entre o núcleo fundador e diretivo da revista, pela tabela acima, temos um grupo de jornalistas, poetas e escritores na mesma faixa etária. O mesmo acontecendo com os artistas plásticos mais ligados à revista. Porém, vindo de uma geração anterior, na virada do século XIX para o XX, temos algumas vozes e experiências profissionais, tais como antropólogos, sociólogos e críticos de arte que se envolvem, mesmo que num grau de envolvimento relativizado pela idade, no processo de renovação da arte moderna movido por *Caderno da Bahia*.

Seria interessante uma pesquisa sobre as origens sociais e profissionais dos pais dos escritores e artistas da geração encabeçada por *Caderno da Bahia*. Não apenas no sentido empregado por A. L. Machado Neto, em *A Bahia intelectual (1930-1930)*,¹⁰⁰ em que o autor identifica apenas o estrato social da família do artista, enquadrando-o em classe baixa, média e alta, mas também o adotado por Sérgio Miceli, em *Poder, Sexo e Letras na República Velha*,¹⁰¹ em que procura entender o que levou o artista a seguir no mundo das letras, desviando das projeções de carreira traçada pelos pais, dentro de profissões socialmente aceitas como a advocacia, a medicina, a engenharia ou mesmo a carreira militar. Mas tal abordagem requer uma mobilização em busca de fontes em posse de particulares e familiares que as limitações temporais e de recursos de uma dissertação de mestrado não permitem realizar.

Assim dito, as considerações sobre este quadro de referências etárias e sociais na tabela acima apenas procuram mostrar que a renovação da arte moderna, movida por *Caderno da Bahia*, ao mesmo tempo que aglutinou uma geração específica, localizada, de escritores e artistas plásticos, soube também aglutinar diferentes perfis sociais vindos de gerações anteriores e formações diversas.

2.3 GERAÇÃO PÓS GUERRA NO BRASIL

No Brasil, produtores e divulgadores de cultura, no imediato pós segunda guerra,

¹⁰⁰ MACHADO NETO, Antonio Luiz. A Bahia intelectual. Universitas – Revista de Cultura da UFBA, Salvador, n. 12/13, 1972., p. 277. Resultado de 80 entrevistas com intelectuais da geração de 1900-1930, o estudo de Machado Neto praticamente contempla todos os aspectos sociológicos da atividade intelectual na Bahia, não só a origem social dos pais dos escritores, tais como os grupismos literários, os elogios mútuos, o peso dos jornais para a ascensão do intelectual, o público consumidos da produção intelectual, etc.

escreveram sobre suas próprias posturas políticas e artísticas sob um ponto de vista geracional. São textos de auto-crítica geracional, em especial em relação à postura política, tendo como referência, como dissemos, a geração de 22. Carlos Guilherme Mota estabelece comparações entre as gerações intelectuais e culturais de 20/30 com a de 40/50, tendo como base dois livros que, à época, pretenderam-se marcos geracionais. O primeiro livro é o “*Testamento de uma geração*”, de 1944, organizado por Edgard Carvalheiro.

Carvalheiro pediu a Mário de Andrade, Sergio Milliet, Artur Ramos e Luiz da Câmara Cascudo, dentre outros, que concedessem depoimentos sobre suas épocas. O livro propunha fazer, segundo Mota, um balanço da geração intelectual e artística que se debruçara sobre questões comuns.

O outro livro estudado é “*Plataforma da nova geração*”, de 1945, e organizado por Mário Neme. Neste livro, a pedido de Neme, Antonio Candido, Mário Shenberg, Paulo Emílio de Sales Gomes estão presentes respondendo a questões sobre, por exemplo, “se os escritores moços do Brasil de hoje têm ou não consciência dos problemas mais orgânicos da cultura brasileira.”¹⁰²

A publicação destes dois livros revela o valor atribuído, na época, à idéia de compromisso geracional. A exigência de um posicionamento político, como vimos no realismo socialista, se traduzia nos dois livros em uma reavaliação geracional. “*Plataforma da nova geração*” foi publicado em 1945, nos últimos meses da ditadura do Estado Novo, e respondia pela ansiedade de redemocratização. Os depoimentos contidos no livro são amplos, e podem ser lidos não apenas como um registro literário e artístico de um tempo presente, mas também como uma espécie de projeção futura, à curto prazo, de comprometimento político, tendo como referência a geração anterior.

Na virada de 1940 para 1950, o Brasil presenciava uma efervescência de idéias. Paralelamente, experiências e condições socioeconômicas se cruzavam constantemente entre grupos artísticos, políticos e intelectuais, que pensavam de maneira a assumir a responsabilidade de sua geração ante aquele específico momento histórico de redemocratização. Estes grupos se tocavam em muitos pontos, e daí conceitos comuns emergiam, como a definição de ‘realidade brasileira’. Artistas plásticos, economistas, antropólogos, escritores, políticos, quase todos os grupos, ao definir e representar a

¹⁰¹ MICELI, Sérgio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977

¹⁰² MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933 - 1974)* São Paulo: Ática, 1978, p.111.

realidade brasileira, suprimiam fronteiras, aproximando seus discursos. Nesse sentido, enfoco a visão geracional dos escritores e poetas e jornalistas ligados à *Caderno da Bahia*, enfocando seu perfil político. Deixei os artistas plásticos para os últimos capítulos.

Nesta época, o nacionalismo representou um ponto de reflexão obrigatório para os grupos acima citados. Dentro de um contexto em que se fazia necessário reorganizar a democracia brasileira, o nacionalismo entrou na pauta dos debates não só políticos, mas artísticos e culturais. Diferente do nacionalismo primitivista da geração artística de 22, circunstancial, desengajado, as questões nacionais ligadas ao contexto da redemocratização - questões eminentemente políticas - estavam presente em diversos ambientes sociais e intelectuais, assim como nos ambientes literários e artísticos. O perfil político de *Caderno da Bahia* está ligado a este contexto de vozes sociais que se cruzam.

As edições de *Caderno da Bahia*, publicadas entre 1948 e 1951, pertenceram à imediata conjuntura política pós 1945. Um contexto anterior, portanto, ao otimismo desenvolvimentista de J.K.. Um contexto de transição, de abertura política, tanto a nível internacional como nacional. Numa perspectiva de América Latina, foi o período em que a Cepal foi criada, em 1948. Órgão da ONU, cujo objetivo era “desenvolver estudos e formular orientações para superar a dependência econômica”¹⁰³ dos países latino americanos, a teoria do subdesenvolvimento da Cepal teria influenciado a geração de economistas brasileiros na época, especialmente com relação aos conceitos de dependência econômica e de capitalismo tardio. Conceitos que, segundo Renato Perim Colistete, teriam influenciado “tanto intelectuais e *policy makers* quanto o empresariado industrial,”¹⁰⁴ fortalecendo a idéia dualista de periferia rural e centro capitalista entre as nações.

Em 1953, surgiria o grupo de Itatiaia, nome criado por causa do local de reunião de intelectuais que moravam no Rio de Janeiro e em São Paulo, e que dois anos depois daria origem ao IBESP, fixado no Rio de Janeiro. Teria na revista *Cadernos do*

¹⁰³ RODRIGUES, Marly. *A década de 50 - populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003, p. 24.

¹⁰⁴ COLISTETE, Renato Perim. “O desenvolvimento cepalino: problemas teóricos e influências no Brasil” http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000100004&lang=pt Acessado em: 15/01/2011. O autor, neste artigo, menciona as bases da teoria cepalina do subdesenvolvimento, como as estruturas pouco diversificadas e pouco integradas das economias latino americanas, herdadas de um período de dependência caracterizada como agro-exportador, de modo a tornar desigual as trocas comerciais entre periferia e centro..

Nosso Tempo o principal veículo de divulgação de seus estudos sociais e econômicos, sugerindo projetos. Também em 1955 surgiria o ISEB, órgão do governo que tomaria para si a cena intelectual do Brasil na década de 1950.

Enfim, tais grupos acompanharam e foram atores nas discussões em torno do nacionalismo e dos projetos de desenvolvimento brasileiros, ao longo de 1945 a 1955, marcando um período de transição do pensamento econômico. Voltaram esforços para a construção de conceitos capazes de interpretar a “realidade brasileira”. Conceitos como nação, cultura e desenvolvimento foram frutos da gama diversificada de posturas políticas dos integrantes do grupo de Itatiaia e ISEB.

Debates sociais, políticos e econômicos, nesta perspectiva, surgiriam dentro de grupos culturais que giraram em torno de revistas literárias e culturais nas capitais brasileiras. *Caderno da Bahia* foi uma, dentre elas. E um tema comum, neste contexto, foi a figura do intelectual engajado que emergia, cruzando-se com a figura do escritor engajado, ou mesmo do artista plástico engajado, de modo a associar posturas e comportamentos entre os intelectuais e artistas em geral.

2.4. O INTELECTUAL ENGAJADO

No imediato pós segunda guerra, ganhou força a ideia do intelectual engajado, tendo a figura do filósofo Sartre como seu modelo. A responsabilidade que o homem devia ter sobre seus atos, que nos primeiros textos de Sartre se restringia ao sentido existencial do indivíduo, ampliou-se para o compromisso social com a realidade de seu tempo em âmbito coletivo, numa relação de existência. O sentido da existência do homem se completaria assim na atitude política, engajada, consciente de seu tempo e diante de um processo histórico maior, coletivo.

A figura de Sartre, sua popularidade, sua grande exibição, moveram discussões em diversos círculos culturais no mundo, e também na sociedade soteropolitana. Num debate internacional, questionava-se a sinceridade política de Sartre, ora tida por oportunista segundo alguns pensadores ou mesmo jornalistas, como para Julio Alvarez Del Vayo,¹⁰⁵ jornalista, militante do Partido Socialista Operário Espanhol. No primeiro

¹⁰⁵ Julio Alvarez Del Vayo nasceu em Villaviciosa de Odón, em 1900, e estudou Direito na Universidade de Madrid. Filiado ao Partido Socialista Operário Espanhol, foi um militante socialista durante sua vida inteira. Quando estourou a guerra civil espanhola, tinha acabado de chegar do México, onde estava desde 1931, como embaixador, para se tornar Ministro das Relações Exteriores. Foi uma

número de *Caderno da Bahia*, há um texto, parte de um artigo publicado originalmente em ‘*The Nation*’, de Nova York, cujo título é ‘Existencialismo e política’. Nele, Del Vayo vê falsidade no esforço de Sartre em aproximar o existencialismo à ação política, querendo afastar-se, assim, do estigma do filósofo de escritório. Do ponto de vista da história da filosofia, Del Vayo ironiza dizendo que “a única contribuição do existencialismo tem sido a de introduzir nas “velhas lamentações” as teorias confeccionadas por psicólogos modernos para explicar ‘*la condition humaine*’.” Do ponto de vista político, Del Vayo diz:

“não se deve permitir que suas preocupações confundam ou deprimam aqueles que estão lutando para libertar o mundo das forças, tanto intelectuais, como políticas e sociais, que produziram duas grandes guerras em vinte e cinco anos. Se os filósofos de pós-guerra são muito débeis para lutar nas duras batalhas que surgirão adiante, deveriam manter-se afastados da política e renunciar à sua pretensão de condutores”.¹⁰⁶

A publicação do artigo de Del Vayo aponta para uma posição de desconfiança ao viés político do existencialismo sartreano, pois o que se percebe no texto é a acusação de certo oportunismo em relação ao contexto político do pós-guerra.

Mas Sartre não foi criticado apenas por artistas e intelectuais. O jornal *A Tarde*, conservador, porta-voz de grande parte da sociedade católica da Bahia, moveu campanha contra a filosofia do autor, explorando a condenação pelo Vaticano de duas de suas obras, incluídas no *Índex*.¹⁰⁷ Ele era tido como um exibicionista, uma pessoa que teria unido o “existencialismo ao marxismo, mitos em moda para o uso dos povos vencidos”, segundo o jornal.¹⁰⁸

Nelito Carvalho, dono de uma coluna de opinião no mesmo jornal, não diferencia existencialismo, pintura moderna e desregramento da moral em artigo cujo título é “*Da pintura à sociedade, à cultura, à época*”. Reconhece, primeiramente, que “a literatura, a pintura e a música refletem a vida da sociedade”, e conclui com espanto ser “estranho que ainda não entrou em moda e fosse estabelecida a instituição legal da antropofagia acompanhando o ritmo do nudismo e do existencialismo.”¹⁰⁹

Tais vozes, conservadoras, consideravam que o existencialismo era uma visão de

figura contraditória dentro da história política da Espanha, ora tido por traidor pelo movimento republicano, ora tido por articulador dentro do governo.

¹⁰⁶ *Caderno da Bahia*, nº 1, 1948, p. 10.

¹⁰⁷ *A Tarde*, 12 de janeiro de 1949.

¹⁰⁸ *A Tarde*, 5 de março de 1948.

mundo pessimista. Facilmente estes julgamentos deslizavam para caracterizar a juventude de uma forma geral, e especialmente os grupos artísticos que surgiam: desregrados, perdidos, comunistas, pessimistas, existencialistas, é o tom encontrado em artigos avulsos em jornais conservadores como o *A Tarde*. O *Anjo Azul*, bar galeria e ponto de encontro entre os integrantes de *Caderno da Bahia*, era considerado como um lugar de práticas mundanas e covil de existencialistas. Não deixa de ser curioso notar, portanto, a situação que se montava: de um lado, os membros da revista eram taxados pela sociedade de existencialistas, e, de outro, nas páginas do periódico, os mesmos negavam sua filosofia e a conduta de Sartre.

2.5. GERAÇÃO LITERÁRIA DE CADERNO DA BAHIA

Os movimentos culturais do pós segunda guerra, no Brasil, ficaram marcados pelas publicações de revistas produzidas por jovens escritores e artistas plásticos. Revistas no mesmo formato e proposta de *Caderno da Bahia*. Darwin Brandão, no jornal *A Tarde*, disse que “agora se processa aquilo que podemos chamar de uma luta ‘subterrânea’ que durou longo tempo. Em todos os Estados existiam grupos de jovens procurando a todo custo um ‘lugar ao sol’, todos se entendendo entre si, esperando apenas o momento aprazado para o grito de revolta”.¹¹⁰ Depois de citar os nomes das revistas publicadas no Brasil, Darwin Brandão diz que todas elas formavam “uma cadeia de órgãos de divulgação dos ‘novíssimos’”.

São elas a revista *Joachim*, do Paraná; *Clã*, do Ceará; *Revista Branca*, do Rio de Janeiro; *Região*, de Pernambuco; *Quixote*, do Rio Grande do Norte; *Sul*, de Santa Catarina, entre outras, que se viam como sínteses de uma geração artística comprometida com seu tempo. O hoje recluso Dalton Trevisan, do Paraná, da revista *Joachim*, em carta enviada a Vasconcelos Maia, datada de 23 de dezembro de 1946, escreve:

“Temos o máximo interesse em tornar conhecida a revista nessa praça e contamos par isso com vocês; passarei a mandar-lhes vários exemplares de cada n°. Para nós, as assinaturas (Cr\$ 20,00 por ano) são interessante e veja o que se pode fazer. Desde já, um abraço pela sua vontade e companheirismo. Além das assinaturas, queira me fornecer uma relação de endereços aos quais v. acha que devo enviar a revista: gente nova daí, alguns medalhões só para

¹⁰⁹ *A Tarde*, 19 de março de 1949.

¹¹⁰ *A Tarde*, 11 de setembro de 1948.

incitar, etc (...) O que nós queremos é um julgamento da nova geração, isto é: como v. julga a sua geração (ou só a baiana, ou a baiana e o resto também, que v. conhece, do Brasil) em duas tendências, mestres, citando alguns nomes de novos. São as linhas gerais, v. tem liberdade para desenvolver o depoimento como bem entender. V. podia dar a sua resposta dentre de uns 40 dias. Convido v. e mais dois de seu grupo, de preferência críticos, ensaístas, etc. V. topa?"¹¹¹

Esta carta é significativa. Escrita em 1946, demonstra um Trevisan inquieto, buscando montar uma rede de comunicações entre escritores. E consciente do que faz: busca vender as assinaturas do periódico, por exemplo, e se revela preocupado com o ritmo da divulgação, ao cobrar 40 dias para o envio do depoimento de Vasconcelos Maia.

Dalton Trevisan foi um dos que marcaram presença na seção 'Livros, revistas, notas', de *Caderno da Bahia*, seção onde se anunciava, entre outras coisas, a produção cultural e artística de outras revistas. Wilson Rocha, um dos fundadores da revista, escreveu na mesma seção:

"No saudável e vigoroso movimento de renovação cultural que há mais de uma década se vem processando no Ceará, nome dos mais significativos é o do poeta Aluizio Medeiros, pois bela obra vem realizando, sendo já publicadas alguns interessantes livros de poesia e prosa. Agora, em uma cuidada plaquete lançada pelas edições Clã de Fortaleza, com os títulos de OS OBJETOS, aparece mais uma obra de poesia de uma das melhores poetas da geração atual"¹¹²

Em *Caderno da Bahia*, dois membros em especial se empenharam em pensar a própria geração dentro do quadro geral do desenvolvimento modernista brasileiro: Heron de Alencar e Adalmir da Cunha Miranda. Podemos inferir sobre as noções de geração artística enquanto categoria de análise social através de seus escritos.

Ambos refletiram do ponto de vista literário, artístico, político-ideológico, o movimento cultural no Brasil e em particular na Bahia, pois escreveram ao mesmo tempo como incentivadores e como críticos da geração de poetas e escritores brasileiros que surgiam. Enquanto colaborador de *Caderno da Bahia*, Heron de Alencar atuou menos dentro da revista que Adalmir da Cunha Miranda; em 1947, Heron de Alencar ele foi comandar o suplemento literário do jornal *A Tarde*, que saía aos sábados. Chamava-se *Caleidoscópio*, e nele Alencar passou a reunir críticas, comentários,

¹¹¹ Carta de Dalton Trevisan para Vasconcelos Maia. Academia de Letras da Bahia. Pasta de Vasconcelos Maia. Correspondências.

¹¹² *Caderno da Bahia*, nº 2, 1949, p. 13

divulgava o mundo literário de uma forma geral e do movimento cultural brasileiro.¹¹³

Sua saída aconteceu logo após o lançamento do primeiro número de *Caderno da Bahia*. Nesta edição, escreveu um artigo de título “Escritor e cidadão do povo”, homenagem póstuma a Monteiro Lobato. A partir de então não contribuiu com mais nenhum texto para as páginas de *Caderno da Bahia*, tendo figurado apenas como editor nos últimos dois números, em 1951.

No entanto, apesar da distância, escreveu e deu divulgação ao grupo *Caderno da Bahia* na sua coluna. Sobre Heron de Alencar, em 1949, no jornal *A Tarde*, é interessante destacar um artigo de opinião seu, cujo título é “A cidade e o seu romancista”; neste artigo, Alencar comenta a urgente necessidade de um escritor para o Rio de Janeiro.

“O Rio tem mais necessidade de um romancista do que de um prefeito. É, pelo menos, a minha opinião, ao rever, entre decepcionado e triste, a ex-cidade Maravilhosa. E explico: se o prefeito é o homem que governa, dirige, resolve, o romancista é o homem que observa, sente, traduz e interpreta, para que os outros possam resolver, dirigir, governar”¹¹⁴

Esta crônica revela que só um verdadeiro romancista seria capaz de traduzir a realidade social do Rio de Janeiro. Um artigo talvez desprezioso em termos de crítica literária, mas uma posição muito próxima do realismo socialista, podemos imaginar, quando este afirma que o artista assume um papel de conscientizar o povo. Podemos quase imaginar a figura do *flanêur*, nessa passagem, evocada por Heron de Alencar.

Porém mais atuante em *Caderno da Bahia* do que Heron de Alencar foi Adalmir da Cunha Miranda. Entre os anos de 1950 e 1951, ele foi ao mesmo tempo redator dos últimos números de *Caderno da Bahia* e presidente da revista *Ângulos*, publicação do Centro Acadêmico Ruy Barbosa (CARB), enquanto ainda era ‘calouro’ na Faculdade de Direito. Ele nasceu em 1927, em João Pessoa, Paraíba, e formou-se em direito pela UFBa em 1954. Contribuiu em *Caderno da Bahia* quando era redator, nas últimas duas edições, com artigos de literatura.

Adalmir da Cunha Miranda era, diferente da maioria do núcleo diretivo e

¹¹³ Nascido em 1921, Heron de Alencar formou-se médico em 1946 e, em 1947, foi para o *A Tarde*. Trabalhou como diretor da Secretaria da Educação, comandada por Anísio Teixeira, este patrocinador das artes plásticas modernas na Bahia, como veremos no terceiro capítulo. Foi o redator do Encontro Nacional de Escritores na Bahia, em 1950, e também Redator de Debates da Assembléia Legislativa do Estado da Bahia. Em 1953, prestou concurso para livre docência em Literatura Brasileira da Universidade da Bahia, apresentando a tese “Literatura - um conceito em crise.”

¹¹⁴ *A Tarde*, 15 de abril de 1949

fundador da revista, estudante universitário quando colaborou com *Caderno da Bahia*. Dentro da atmosfera política da Faculdade de Direito, ele dirigia a revista *Ângulos* e ao mesmo tempo contribuía para *Caderno da Bahia*. Representou um elo no “entrelaçamento entre a cultura boêmia e a cultura universitária,” que marcaria a produção cultural e intelectual na capital da Bahia na década de 1950.¹¹⁵

Depois de formado, Miranda mudou-se para São Paulo e lá passou a contribuir com uma coluna semanal no jornal *O Estado de São Paulo*, embora sem deixar de escrever sobre a Bahia, periodicamente divulgando a mobilização artística e cultural da capital baiana.

Adalmir da Cunha Miranda escreveu de forma incansável sob uma perspectiva geracional. Escreveu sobre a sua geração, a de 45, não só do ponto de vista artístico e cultural, mas político. Glauber Rocha notou-lhe a receptividade geracional, anos depois, em 1957, ele também um agitador cultural consciente de sua geração, como sugerem as cartas que o cineasta trocou com certa intensidade com Adalmir da Cunha Miranda, este em São Paulo. Por exemplo, Glauber passou-lhe o ‘relatório’ das atividades de *As Jogralesas*, que foi a teatralização de poemas do modernismo de primeira hora e alguns da geração de 45, organizado por ele - Glauber - Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares, Calazans Neto, João Carlos Teixeira Gomes, entre outros. Por correspondência, Glauber também informava a Adalmir da Cunha Miranda sobre a publicação de *Mapa*, periódico organizado pelo grupo, e avisa sobre a publicação do primeiro livro editado pela *Macunaíma*, uma editora de autores, como a *Editora Caderno da Bahia*. O mesmo percurso feito por *Caderno da Bahia*.

Ao fim, Glauber pediu a Adalmir da Cunha Miranda a opinião sobre o movimento concretista, que estava despontando na época: “Responda francamente sobre o concretismo. Lemos há meses o Jornal do Brasil e estamos a par do movimento. É ou não é de meninos ricos?”¹¹⁶ Glauber conhecia a geração de *Caderno da Bahia* e seu compromisso com a renovação do fazer artístico, com a realidade social de seu tempo. Seguramente compreendeu a dimensão geracional de *Caderno da Bahia* para as artes baianas, e quis seguir seu exemplo, como comenta, no lançamento da terceira número de *Mapa*, na Galeria Domus, ao jornal *A Tarde*: “*Mapa* não representa um grupo com

¹¹⁵ RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, p.75. Risério situa o entrelaçamento da cultura boêmia e a universitária na década de 1950, mas focaliza a segunda metade, enquanto a presente pesquisa está preocupada com o período e 1945-55.

¹¹⁶ BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha - cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.

estética e política definidas. O que pretendeu desde o início foi levantar a cultura na província, agitar, com movimento novo, o que *Caderno da Bahia* começou.”¹¹⁷

É interessante essa digressão para o futuro, anos à frente de meu recorte temporal, pois demonstra uma circulação de temas, estilos, idéias e padrões de comportamento entre gerações artísticas e culturais encabeçadas por revistas literárias, como *Arco & Flexa*, em 1928, *Caderno da Bahia*, de 1948 a 1951, e *Mapa*, de 1957 a 1958. Ainda nesse sentido, Wilson Rocha e José Pedreira colaboraram em *Mapa* número 3. Também Carvalho Filho, poeta ícone da geração de *Arco & Flexa* (1928-1929), apoiou o grupo de *Mapa*, sendo considerado carinhosamente pelos integrantes como o ‘padrinho’ da turma.

Adalmir da Cunha, no entanto, numa postura incansável de refletir sobre seu tempo, não deixou de alertar alguns dos novos que surgiam para não praticar o mesmo vício nocivo das gerações anteriores, como os ‘elogios mútuos’: “Também contra os escritores moços já se esboçam as mesmas acusações de constituírem grupos em torno de suas revistas e manterem, em todo o país, uma cadeia de referencia recíproca.”¹¹⁸ Ele falava pra os escritores contemporâneos de *Caderno da Bahia*, universitários ou não. Adalmir da Cunha ainda relativiza, dizendo que os elogios mútuos não são tão nocivos a ponto de transformarem os novos automaticamente em uma nova academia, com o ‘pensamento estático, padronizado’; seu alerta preocupa-se mais com o poder negativo na produção, com o poder nocivo de esterilidade, de estagnação, ou mesmo de mediocridade.

2.6. AS REVISTAS

Os escritos de Adalmir Cunha, além de pontuar a questão dos elogios mútuos, reforça o fato de que a geração literária do pós segunda guerra, durante a redemocratização brasileira, ficou marcada pelos grupos artísticos em torno de revistas especializadas. Foram muitas, como dissemos acima: *Revista Branca*, *Sul*, *Região*, *Joachim*, *Clã*, *Panorama*, etc. E havia diálogos entre as revistas. O próprio Adalmir da Cunha comentou o livro de contos de Moreira Campos, da *Editora Clã*, editora ligada ao grupo em torno da revista de mesmo nome, *Clã* - e o elogiou bastante,

101.

¹¹⁷ *A Tarde*, 13 de outubro de 1958.

¹¹⁸ *Diário de Notícias*, 2 de outubro de 1949.

curiosamente.¹¹⁹ Na *Revista Branca*, do Rio de Janeiro, em matéria de Bráulio do Nascimento, há um comentário sobre os livros de Vasconcelos Maia, *Fora da Vida*, seu primeiro livro de contos, em 1946, e *Contos da Bahia*, de 1950. “Muito longe estava *Fora da Vida*, livro de estréia do Sr. Vasconcelos Maia, de demonstrar as possibilidades de seu autor, plenamente realizadas no segundo livro, *Contos da Bahia*.”¹²⁰

Na sétima edição da revista *Região*, de Recife, de fevereiro de 1948, Laurênio Lima escreveu um artigo intitulado “O Problema das gerações”, em que elabora um texto teórico sobre as definições do conceito de geração, desde a perspectiva biológica à literária. Vasconcelos Maia escreveu sobre a revista *Joachim*, de Curitiba, no jornal *A Tarde*, em que elogia de forma rasgada o contista Dalton Trevisan, no lançamento da novela *Sonata ao luar*, “escrita num momento de depressão e apressadamente publicada diante de uma enfermidade que me fazia acreditar que eu morreria logo,”¹²¹ como confessou Trevisan a Maia.

Os grupos em torno destas revistas criaram editoras próprias, geralmente um selo que publicava livros dos próprios autores. Na Bahia, como em outros grupos em capitais brasileiras, a editora levou o nome da revista. Em seu catálogo, temos: *Pássaro Sangue*, poemas de Claudio Tuiuti Tavares, *Contos da Bahia*, de Vasconcelos Maia, *O tempo no caminho*, com poemas de Wilson Rocha, *O descobrimento*, poemas de Carlos Eduardo da Rocha, irmão deste último, crítico de arte e colecionador. O número cinco de *Caderno da Bahia* anuncia ainda três futuros lançamentos, porém não localizados.

É uma pena que o livro “A Cozinha Bahiana”, escrito por Darwin Brandão e Mota e Silva, não tenha sido publicado pela Editora *Caderno da Bahia*. Segundo Mário Barata, que estava em Salvador para ser o mediador do leilão organizado por *Caderno da Bahia*, em 1950, o livro de Brandão e Mota e Silva rendeu ao editor, Livraria Universitária, “80 contos, e aos autores “4 ou 5,”¹²² dinheiro que poderia ser revestido para a edição de novos números do periódico, que passava por dificuldade. O dinheiro arrecadado com o leilão, inclusive, foi organizado para publicar o quinto número.

No protocolo nº 18.092, da Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística, (D.A.D.E.), órgão da prefeitura, há um “mapa demonstrativo dos livros publicados e adquiridos pela Prefeitura de Salvador e distribuídos por esta Seção do almoxarifado da

¹¹⁹ *Diário de Notícias*, 9 de outubro de 1949.

¹²⁰ Pasta de Vasconcelos Maia. Academia de Letras da Bahia. Recortes avulsos.

¹²¹ *A Tarde*, 11 de setembro de 1948.

¹²² *A Tarde*, 13 de maio de 1950.

D.A.D.E.”¹²³ Do total de 18.678 volumes adquiridos e distribuídos pela D.A.D.E, apenas um, *Pássaro Sangue*, poemas de Tuiuti Tavares, apareceu na lista com o selo de *Caderno da Bahia*. No topo da lista, com mais da metade das publicações, estavam os “Guias das Igrejas, vol. 1 a 8”, seguido de outro guia, este de “Informações turísticas”, demonstrando que a maioria das publicações contemplava os assuntos nessa área¹²⁴.

No plano cultural, temos em destaque o livro de Pedro Calmon, *História da Literatura Bahiana*. Segundo o mesmo Protocolo n. 18.092, da Seção da Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística, foram compradas e distribuídas 385 edições da *História da Literatura Bahiana*, o que possivelmente contribuiu para a indignação de Adalmir da Cunha Miranda, quem, na quinta edição de *Caderno da Bahia*, em 1950, duramente criticou a obra, tida como “uma história da literatura bahiana rigorosamente enfadonha e encomendada.”¹²⁵

De resto, a lista de publicações adquiridas pela D.A.D.E. contemplou assuntos que valorizavam o história e cultura baianas, livros que, embora não fossem guias turísticos, serviam para divulgar a terra lá fora: assim, apesar da curiosa ausência de *Cozinha Bahiana*, é possível notar a presença de *História de Castro Alves*, *Folclore Baiano*, *Alma e Corpo da Bahia*, *A Bahia de Castro Alves*, *A Cidade e Tomé de Souza*, *Pesca de Xaréu*.

Do ponto de vista das aquisições oficiais, as edições da Editora Caderno da Bahia não alcançaram circulação. Praticamente não existiram, em verdade. Ficaram restritas a círculos de amigos, diletantes, curiosos e também inimigos. Porém isso não significou que seu movimento teve a voz abafada, reduzida. Como hoje, em que assuntos profundamente ligados à literatura interessam a pessoas que gostam de literatura, na virada da década de 1950 *Caderno da Bahia* era conhecida por quem acompanhava os problemas culturais, geracionais e artísticos da época.

Em outras palavras, devemos estar sempre atentos para dimensionar adequadamente o movimento em torno da revista. Que alcance realmente tiveram suas ações? Suas idéias de renovação artística? Seu comportamento? O papel dos artistas plásticos? São questionamentos importantes. Como ponto de partida para eles, a proliferação de revistas pelas capitais do Brasil levanta uma interrogação em torno do

¹²³ Salvador, Câmara Municipal. Protocolo n. 18.092, Seção da Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística.

¹²⁴ Nos último capítulo, dimensionarei e problematizarei a campanha pelo pólo turístico para a cultura e as artes plásticas na Bahia.

perfil vanguardista destes movimentos culturais.

2.7. CADERNO DA BAHIA: VANGUARDISTAS?

Se tomarmos como modelo os movimentos artísticos europeus no início do século XX, *Caderno da Bahia* não foi vanguardista. Nestes termos de referência, nem *Arco & Flexa*, a Academia dos Rebeldes, *Caderno da Bahia* ou *Mapa*, nenhum destes grupos materializados em uma revista cultural se caracterizou pela ruptura radical à tradição, característica da vanguarda européia.

Em torno da definição de vanguarda, Antonio Risério, em *Avant Garde na Bahia*, toma como personagens de renovação artística nomes como Lina Bo Bardi, Koellreutter, Smetak, Widmer, Agostinho, entre outros, atraídos pela Universidade da Bahia na segunda metade da década de 1950. Eles foram vanguardistas no teor radical de algumas inovações dentro do ambiente universitário. Professores, intelectuais, muitos deles já reconhecidos, cada um trouxe para a Bahia referências estéticas e metodológicas de ensino inovadoras, as quais incorporavam a cultura popular baiana e nordestina em uma releitura artística inédita. Mas o grupo não nasceu na Bahia, não passou a juventude no estado, tendo de submeter suas produções culturais juvenis ao crivo das gerações anteriores, estabelecidas e consagradas. Houve nessa época uma importação da experiência vanguardista de fora.

Nos textos de Adalmir da Cunha Miranda, que refletiu consideravelmente sobre sua uma geração, os leitores não são levados a pensar os grupos em torno das revistas culturais em termos vanguardistas. Inclusive dentro do ambiente universitário, dentro do qual escreveu muitos artigos de opinião geracional, como entre 1950 e 1952, quando foi diretor de três das quatro primeiras edições de *Ângulos*, revista da Faculdade de Direito, não há um manifesto de ruptura, à moda européia do início do século XX. A experiência modernista dos integrantes de *Caderno da Bahia* seguiu outros passos, diferentes da experiência vanguardista européia.

Os laços entre *Ângulos* e *Caderno da Bahia*, por exemplo, marcaram um traço desta experiência modernista na Bahia. Os laços foram muito fortes e contribuíram para que houvesse troca de textos entre os grupos: José Pedreira, o idealizador do bar *Anjo Azul* e colaborador de *Caderno da Bahia*, e Vasconcelos Maia, por exemplo,

¹²⁵ *Caderno da Bahia*, nº 5, 1950, p. 12.

contribuíram em *Ângulos* com contos. Adalmir da Cunha Miranda e A. L. Machado Neto, universitários, contribuíram com textos para *Caderno da Bahia*.

João Eurico Mata divide em quatro fases a revista *Ângulos*, e afirma que a primeira fase, de 1950 a 1953, foi marcada por essa união entre os grupos culturais, pois, além da troca de textos, quase todos os artistas plásticos ligados ao movimento *Caderno da Bahia* ilustraram as páginas de *Ângulos*.¹²⁶

No editorial do primeiro número de *Ângulos*, em setembro do 1950, Adalmir da Cunha Miranda não escreveu um texto vanguardista. Na faculdade, ele estava sintonizado, assim como os integrantes de *Caderno da Bahia*, com as questões não só artísticas, mas políticas e sociais, sintonizadas com o realismo socialista, embora sem o radicalismo partidário de Zhadov. Adalmir diz:

“A juventude universitária não pode gratuitamente ser acusada de conformismo político ou intelectual. O pessimismo dos moços e o seu escapismo em face dos problemas gerais que afligem o homem moderno, manifestam-se como efeito e não como causas geradoras dessa situação. A mocidade do após-guerra de 1939 tem experimentado as mais duras decepções e, raramente, no exemplo dos antepassados imediatos, encontra um ponto de apoio para a solução de seus problemas e o cumprimento de sua tarefa (...) Essa tibieza dos moços que negam sua mocidade, repudiando, com atos e palavras, a rebeldia construtiva que deve caracterizar a juventude, é um dos mais contrastadores sintomas da assimilação passiva da herança, inútil, pelo menos sob certos aspectos, das gerações antecessores”¹²⁷

Este primeiro editorial, cujo título é “Questão do nosso tempo”, é um texto abrangente, comparado ao segundo, que trata especificamente da “Participação política do estudante”. Definitivamente, distancia-se da experiência vanguardista européia. Diferente de uma ruptura estética e formal com a tradição, ou mesmo uma ruptura com modelos de comportamento, é possível perceber que a preocupação de Adalmir da Cunha Miranda é o papel que a produção intelectual e artística pode ter na condução política de uma geração:

“o professor, o escritor, o operário e todos podem sentir sobre seus ombros o peso de um idêntico dever de participação política. E principalmente aqueles que exercem atividades intelectuais e constituem o ponto de apoio da sociedade para o seus esclarecimento geral”¹²⁸

¹²⁶ MATTA, Eurico João. *Ângulos - a vigência de uma revista universitária*. Salvador: Centro de Estudos Universitários, 1988, p. 29.

¹²⁷ *Ângulos* nº 1, 1950, p. 3.

Uma missão semelhante ao escritor do qual o Rio de Janeiro precisaria, segundo Heron de Alencar, para elaborar uma espécie de relatório social à cidade, como vimos. E semelhante também à linha de engajamento lírico dos novos poetas, posicionamento expresso nos ensaios sobre a função social da poesia, de Wilson Rocha.

Seja como for, apesar deste cruzamento entre as duas publicações, é preciso sublinhar que os integrantes de *Caderno da Bahia* não fizeram parte de um grupo universitário. A Universidade da Bahia surgiu como um centro de produção, retenção e difusão cultural de grande porte apenas na segunda metade da década de 1950, na conjuntura política do otimismo desenvolvimentista de J.K., sob o reitorado de Edgar Santos. O núcleo fundador e diretivo de *Caderno da Bahia*, assim como os artistas plásticos ligados à revista, tiveram suas formações distante da universidade. O grupo em torno da revista *Mapa* (1957-58), este, sim, seria marcado pelo traço da cultura universitária, tendo seus integrantes - como Glauber Rocha, Florisvaldo Matos, Sante Scaldaferrri, Calasans Neto, Carlos Anísio Melhor, João Ubaldo Ribeiro etc, - sido formados dentro do ambiente universitário.

2.8. UNIVERSIDADE DA BAHIA, ÂNGULOS E *CADERNO DA BAHIA*

Durante a publicação de *Caderno da Bahia*, a recém instalada universidade ainda não tinha se tornado um centro cosmopolita. Embora criada em 1946, apenas na segunda metade da década de 1950 que a Universidade da Bahia passou a representar um lugar privilegiado de produção, retenção e circulação cultural enquanto arte e também ciência.¹²⁹ Assim, sem as fronteiras que separavam o ambiente acadêmico da produção extra campus, alguns integrantes de *Caderno da Bahia* contribuíram em *Ângulos*, bem como estudantes de Direito, colaboradores de *Ângulos*, escreveram em

¹²⁸ *Ângulos* nº 2, 1951, p. 3.

¹²⁹ Segundo Antonio Risério, após a leitura dos discursos proferidos por Edgar Santos, o reitor atribuía à universidade um papel fundamental no processo de modernidade que estava em curso em Salvador. Edgar Santos estaria convicto de que o abandono das características provincianas - técnicas e culturais - exigiam, para entrar em definitivo na era da modernidade, de uma universidade presente na sociedade tanto no nível cultural quanto econômico. A concepção de cultura de Edgar Santos era humanista. Ele via a Universidade enquanto um centro de saber, espaço onde se cultivava o bom gosto, a nobre arte, onde se adquiria o hábito pelo conhecimento e onde se refinava a sensibilidade. Risério demonstra o fato analisando que o reitor cultivou e estimulou as experiências culturais nas artes ditas superiores: teatro, dança, música e arquitetura. Estas disciplinas teriam apresentado renovações em suas metodologias e estruturas curriculares de forma até então nunca vista, o que não se registrou em outras disciplinas, como literatura e cinema.

Caderno da Bahia. Seguramente foi um traço particular da experiência modernista baiana, em comparação à experiência vanguardista européia, além de um traço particular, por que não, de uma modernidade tardia em Salvador.

João Eurico Matta dividiu a trajetória de *Ângulos*, como foi dito. Sobre a primeira fase, de 1950 a 1953, abrangendo seis números da revista, os artistas plásticos eram “todos ligados a *Caderno da Bahia*: Ligia Sampaio, Carlos Bastos, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carybé, Rubem Valentim.”¹³⁰

Florisvaldo Matos, redator de *Ângulos* número 12, na terceira fase, cujos laços foram fortalecidos com os membros da revista *Mapa*, afirmou que o periódico universitário, em sua fundação, “foi uma espécie de produto das idéias e atitudes defendidas pelo grupo de *Caderno da Bahia*.”¹³¹

Certamente, alguns estudantes da Faculdade de Direito, tradicional centro formador de políticos, intelectuais e escritores, identificaram-se com o movimento cultural promovido uma década antes por *Caderno da Bahia*, movimento que, como o próprio Wilson Rocha proclamava em seus ensaios de abertura, pertencia a “um momento único na história”. Nos editais de Adalmira da Cunha Miranda, como vimos o tom era o mesmo, de modo que o ambiente universitário e a vida cultural extra campus trocavam experiências.

Pode-se supor que estas trocas de experiências não eram raras. Afinal, como mostramos no capítulo anterior, os espaços culturais em Salvador eram escassos. Comumente grupos distintos circulavam pelos mesmo ambientes culturais: bares, ruas e espaços públicos ainda eram os mesmo por onde intelectuais e literatos consagrados e aspirantes a escritores e a artistas plásticos andavam. Se possível, até em eventos privados, familiares, estes personagens ainda se cruzavam.

Vasconcelos Maia participou de *Ângulos* nº 1 com o conto “A derrota”. E no ano seguinte, em 1951, ano do último número de *Caderno da Bahia*, em matéria no jornal *A Tarde*, Maia elogiou bastante a publicação de *Ângulos*. Elogiou os artigos escritos pelos estudantes, destacando os textos de Adalmir da Cunha Miranda, “Poesia” e “Um conceito de crítica”. Maia escreveu na matéria: “*Ângulos* mantém nesse número três a mesma unidade intelectual que a vem caracterizando: vivacidade na escolha de boas colaborações e orientação política muitíssimo decente.”

¹³⁰ MATA, João Eurico. *Op. cit.* p.29.

¹³¹ MATTOS, Florisvaldo. “A geração de Glauber”. In: SANTANA, Valdomiro. *Op. Cit.*, p. 48.

Outro exemplo de troca entre os dois periódicos e ambientes culturais nos remete a *Ângulos* nº 4, de 1952. Raimundo Mesquita, que escreveu para a penúltima edição de *Caderno da Bahia*, em 1951, publicou um texto, na seção ‘Revista em revista’, com o título de ‘*Caderno da Bahia*’. Em tom de homenagem póstuma, diz:

“Não se trata agora de lamentar o desaparecimento de ‘Caderno’ - sabemos que a efemeridade é uma das características biológicas de tais organismos. O que nos move é o desejo de sobrelevar a sua importância. Para tanto basta que se veja no seu sexto número, o último que se publicou, o tópico intitulado ‘Nova Fase’ (nova fase que motivos os mais diversos impediram que se concretizasse, e que por isso ganha um valor simbólico)”¹³²

O tópico ao qual se refere Raimundo Mesquita é uma espécie de balanço das atividades realizadas por *Caderno da Bahia*. Há nele o registro de todos os títulos publicados pelo grupo. E, ao fim, o autor deseja que seja dada continuidade ao que *Caderno da Bahia* começou, porque ainda há

“a nossa frente um imenso trabalho a realizar: a divulgação da riqueza de nossas artes populares, desapercibida por quem as faz, por quem as vê, por quem as devia zelar. A poesia, a escultura, a cerâmica, o folclore, os costumes populares, serão motivos centrais dos próximos números de nossa revista, sem esquecer, é óbvio, a nossa vigilância aos fundamentos sociais e políticos que possam afetá-los, como em geral a qualquer outra atividade artística: liberdade individual e de pensamento, manutenção da paz e melhoria de vida”¹³³

Como em Adalmir da Cunha Miranda, a fala de Raimundo Mesquita centrava-se na idéia de geração. Ambas eram reflexões vindas de um ambiente universitário, sobre a necessidade de continuar *Caderno da Bahia* e sua geração, de dar-lhe prosseguimento. Era a mesma necessidade presente em “*Plataforma da nova geração cultural*”, livro que buscou fazer um balanço da geração anterior e a atual, pós guerra. Mas era uma voz universitária, no fim, a de *Ângulos* e sua noção de geração. Como não poderia deixar de ser.

2.9. AS UNIVERSIDADES E A CRÍTICA DE RODAPÉ

Antes de entrar no próximo capítulo, sobre os artistas plásticos ligados a *Caderno da Bahia*, um parêntese final sobre o surgimento das universidades federais,

¹³² *Ângulos*, nº 4, 1952, p. 59.

no Brasil, dentro da crítica literária, pode lançar luz sobre o posicionamento dos integrantes ligados ao periódico.

O Ministério da Educação, criado em 1930, marco da modernização política, teve durante o Estado Novo a liderança de Gustavo Capanema. Sua administração privilegiou o ensino para as elites, afastando-se do ensino para as massas, no sentido do estímulo à criação de Universidades. A ideia não era instruir as massas, segundo se conclui, mas preparar as elites para formá-las então ao seu sabor. Sua administração foi assim direcionada para unir as instituições de formação profissional em Universidades.

Dentro da ideologia do Estado Novo, a criação das Universidades Federais se traduzia na centralização da educação. Na busca pelo desenvolvimento sócio-econômico de bandeira nacionalista, a organização educacional ocupou uma posição estratégica na ditadura de Vargas. Era necessário um centro formador de profissões técnicas para que o Estado e a nação não entrassem em descompasso com a modernização e o progresso em curso.¹³⁴

Segundo Vanessa Magalhães, “em 1950 a Universidade se federalizou e alguns professores tiveram que optar por empregos que ocupavam, em função das restrições pela lei de desacumulação de cargos.”¹³⁵ Muitos assim escolheram ou outros institutos para continuar lecionando, ou escolheram pela vida pública, seja na política ou na burocracia estatal. A Faculdade de Filosofia admitiu, por outro lado, em seu quadro docente, muitos intelectuais que faziam parte do Instituto Geográfico da Bahia e da Academia de Letras da Bahia. Não havia professores de formação ensinando na Universidade da Bahia. O quadro docente era diversificado.

“Era comum um Cirurgião Dentista, formado pela Faculdade de Medicina, exercer a cadeira de Catedrático de Língua e Literatura Espanhola; um médico ser Catedrático de Filologia e Língua Portuguesa, Catedrático de Filologia Românica, Catedrático de Literatura Hispano-Americana ou, ainda, Catedrático de Antropologia e Etnografia, dentre outras cátedras, pois os professores não tinham formação acadêmica na área em que atuavam.”¹³⁶

Diante dessa situação, dentro da crítica literária, na década de 1940, era o jornal

¹³³ *Caderno da Bahia*, nº 6, 1951, p. 3.

¹³⁴ BOMENY, Helena; SCHWARTZMAN, Simon; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

¹³⁵ SILVA, Vanessa Magalhães. *No embalo das redes: cultura, intelectualidade, política e sociabilidades na Bahia (1941-1950)*. Dissertação. Mestrado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. UFBA, Salvador, 2010, p. 81.

¹³⁶ *Id. Ibid.*, pp. 83-84.

que constituía o espaço privilegiado, legítimo, para a avaliação do texto literário, poético ou ficcional. Vivia-se ainda sob os auspícios da crítica de rodapé. No entanto, segundo Rachel Esteves Lima, é durante as décadas de 1940/1950 que se observa “a passagem do crítico de rodapé ao crítico *scholar*, de formação universitária, e começa a vigorar um novo padrão de análise literária, baseado em princípios considerados científicos”.¹³⁷ Neste período de transição, observa-se que a crítica literária produzida nos jornais - popularizada na época de impressionista,¹³⁸ pois o que dava para escrever, antes do fechamento da edição, eram apenas as impressões de leitura do crítico - passou a ser vista como algo pouco científico. Não havia uma análise amadurecida.

Como vimos, a liberdade criativa da geração de 22 sofreu a desconfiança, no pós guerra, de ser de inspiração rasa, de modo que se processou um movimento pelo apuro técnico, formal, que ao mesmo tempo, em termos ideológicos, exigia um comprometimento político e social por parte dos artistas. E esta situação provocou uma busca - ou uma valorização aos que já existiam - por críticos literários especializados, acadêmicos.

A criação das Faculdades de Letras nas universidades ocorreu no início dos anos 1960, como prosseguimento deste movimento dentro da crítica literária, cerca de uma década depois. Nelson Werneck Sodré afirma, nesse sentido, que o que a nova crítica, universitária, “procurava evidenciar e impor era justamente aquilo que se prolongaria depois na reação formalista, isto é, considerar indevida e espúria, na análise da obra literária, toda e qualquer consideração fora do plano estético,”¹³⁹ sem considerar assim seus condicionamentos históricos.

Um dos defensores da crítica especializada e acadêmica foi o baiano Afrânio Coutinho, que viajou para os EUA em 1942 e lá permaneceu durante cinco anos. Criaria a cadeira de Teoria e Técnicas Literárias em 1952, na Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette, e fundaria, em 1965, a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ele combateu severamente a crítica literária feita em jornais. Em seu livro *Da crítica e da nova crítica*, Afrânio Coutinho reuniu artigos publicados no *Diário*

¹³⁷ LIMA, Rachel Esteves. “Crítica literária: do rodapé à Universidade”. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998, p. 125.

¹³⁸ COUTINHO, Afrânio. *A crítica*. Salvador: Progresso, 1958. Afrânio Coutinho esclarece que a crítica impressionista é muitas vezes confundida com a crítica feita nos jornais: “a crítica impressionista também teve muita influência, muita repercussão entre nós, através de numerosos críticos, como Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet e diversos outros que têm deito boa crítica impressionista, embora no Brasil a crítica impressionista esteja muito deturpada ou confundida com a crítica chamada jornalística ou a crítica que se faz nos jornais, como uma simples notícia ou um simples comentário de livros do momento”.

de *Notícias* do Rio de Janeiro, ao longo da década de 1950, em que escreve sobre a necessidade de se abandonar a crítica de rodapé. São artigos que moveram uma campanha pela implantação da disciplina Teoria Literária nas universidades brasileiras.

Em 1953, Afrânio Coutinho diz que:

“A crítica e os estudos literários sérios, entre nós, vão cada vez mais entrando para a universidade, e distanciando-se do diletantismo jornalístico. Foi a mesma evolução que se operou noutros centros. A velha crítica jornalística, de rodapé ou folhetim, a que aliás se costumava reduzir a crítica, vai perdendo o prestígio. Com o crescimento do volume das edições, e outros fatores, já agora todos compreendem a sua inexequibilidade.”¹⁴⁰

O conjunto de textos reunidos no livro revela Afrânio Coutinho como um militante contra a crítica de rodapé, ironizada, como diz, de “filosofia do ‘achismo: eu acho, eu achei, não achei; ou então: gostei, não gostei.”¹⁴¹ Afrânio Coutinho foi um dos adeptos no Brasil do *newcriticism*, com o qual teve maior contato quando viajou para os EUA, em 1942. O *newcriticism* propunha a autonomia do texto literário. Para interpretá-lo criticamente, o cientista da literatura deveria se ater aos aspectos internos de um texto ou poema. Essa postura, dentro da crítica literária, afastava-se de uma abordagem positivista, tradicional, na qual a obra era entendida em função da época, determinada mecanicamente pelo contexto social e político - vistos pelo olhar historiográfico positivista - em que estava inserida.

Em *Literatura e sociedade*, obra de 1965, Antonio Candido acredita que os elementos externos de uma obra literária devem dialogar com os elementos internos. O autor lembrou da contribuição do olhar sociológico para o tema, tão desprezado pelos críticos literários, ao focalizar problemas como a “função social do autor”, a “relação obra-público” e a “função política das obras e dos autores.”¹⁴² Assim sendo, vemos que a crítica literária, nesta época, apresentava discussões teóricas e práticas, seja dentro ou fora da academia, que revelavam um amadurecimento do campo literário.

Nessa discussões, o “*new criticism*”, ao conceber a autonomia do texto literário

¹³⁹ SODRÉ. Nelson Werneck. *Op. Cit.*, p. 589.

¹⁴⁰ COUTINHO. Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p 14. Nascido em 1911, em Salvador, formou-se em Medicina em 1926. Não exerceu a profissão, preferindo dedicar-se à carreira de professor e crítico literário. Nos EUA, em 1942-1947, entra em contato com o *New Criticism* e o traz para o Brasil, que aqui encontrou o contexto da formação das Universidades Federais. Em 1958, tornou-se catedrático e diretor da Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro. Em 1962 é eleito para a Academia de Letras da Bahia

¹⁴¹ *Id. Ibid.*, p. 64

¹⁴² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, pp. 12-13.

em relação aos condicionantes sociais e históricos, entrou em choque com alguns pressupostos artísticos defendidos pelo grupo de *Caderno da Bahia*. Vemos Adalmir da Cunha Miranda, em *Ângulos n° 3*, acusar o Sr. Afrânio Coutinho da seguinte maneira:

“Assim, teremos de admitir a impossibilidade de considerar a obra de arte literária abstratamente, suspensa na página, gerada divinatoriamente por inspiração, por capricho ou influxo de um Deus estético, sem condensar um mínimo de experiência vital. O poeta, o contista, o romancista são homens que, por mais afastados que estejam do meio social, não conseguem escapar aos reflexos que esse meio faça incidir sobre seus espíritos (...) Se chagarmos a alcançar o período de militância dessa crítica que acolhe as obras de arte literária como um ‘objeto’ caído do céu, ficaremos curiosos para conhecer, numa revisão que essa militância certamente compreenderá, os juízos que emitirá sobre as obras de Cervantes, Goethe, Ibsen, Balzac, Dostoievsky, Hardy, Dante ou quaisquer outros”¹⁴³

Adalmir da Cunha Miranda defende o que *Caderno da Bahia* sempre defendeu: uma obra de arte ligada ao seu tempo, compromissada com a realidade social que cerca o autor, como vimos no capítulo anterior. Não era a defesa de uma relação mecânica, seguindo a crítica positivista, entre o contexto e a obra, naturalmente. Para os integrantes de *Caderno da Bahia*, em verdade, a obra literária de um escritor ou de um artista plástico deve pertencer ao momento histórico social em que vivia o autor, como sugeria de forma geral o realismo socialista.

É importante dizer que o deslocamento da crítica de rodapé para a universidade, como instância de consagração, não se deu no curto espaço de tempo das publicações de *Caderno da Bahia*. É possível que este deslocamento nem mesmo tenha se dado no espaço de tempo no qual o periódico é analisado, isto é, de 1945 até 1955, na conjuntura da chamada experiência democrática,. Esse deslocamento se deu num processo longo, de décadas. Pode-se dizer que, se antes de 1940 o peso da crítica de rodapé para a consagração e legitimação de um escritor era decisivo, depois de 1960 já não era bem assim.

O década de 1950, neste processo, representou um momento de transição, portanto. Nos jornais da época, observa-se que críticos especializados e comentários de caráter diletantes estão dividindo o mesmo espaço. Podemos encontrar resenhas sérias e sinapses no modelo *review*¹⁴⁴, de modo que não é raro encontrar ressalvas como a de

¹⁴³ *Ângulos n° 3*.

¹⁴⁴ Afrânio Coutinho aponta, para a virada da década de 1950/1960, o *review* como um formato adotado pelo jornalismo moderno com a intenção de equilibrar a boa informação literária com o objetivo comercial da editora de vender um determinado livro. Diferente da crítica especializada, que pressupõe

Antonio Loureiro de Souza: “longe de nós a idéia de que estejamos fazendo crítica, crítica literária. Simples registro do surgimento de livros, mormente da Bahia, sobre a Bahia ou de alguns autores baianos. De livros em geral, sobre os quais não aprofundamos análise, não estabelecemos critérios de julgamento como a critica especializada”¹⁴⁵

Os integrantes de *Caderno da Bahia* tiveram como referência uma crítica especializada, que se voltava contra a critica de rodapé. Mas não se tornaram formalistas, ou seja, não consideraram apenas os valores estéticos e formais do texto literário, como os alinhados ao *newcriticism*, também avessos à crítica de rodapé. Eles procuraram seguir o realismo socialista, numa postura crítica e compromissada voltada para a cultura popular baiana, considerada uma fonte de renovação da arte.

Mas o surgimento da critica especializada iria também acontecer nas artes plásticas, como falaremos nos próximos capítulos: uma crítica especializada que atribui valor financeiro à obra de arte, divulgando-a, a ela e a seu autor, assim fazendo reproduzir o campo artístico. Se eram poucos os críticos de arte na Bahia nas décadas de 1930 e 1940, para a arte moderna que surgia eles inexistiam. O que havia era muita desconfiança, de um lado, e, de outro, jornalistas, colecionadores, diletantes e amigos dos novos artistas modernos que escreviam critica de arte.

que o leitor já tenha lido a obra em questão, o papel do *review* é “favorecer aos leitores uma descrição do livro e uma estimativa de sua qualidade, de modo a torná-los aptos a saber se é o tipo de livro que desejam”. COUTINHO, Afrânio. *Op. Cit.*, p. 77.

¹⁴⁵ *A Tarde*, 1 de março de 1952.

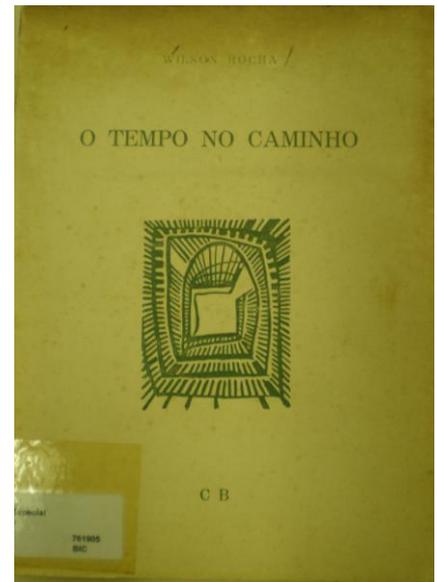
Edições de *Caderno da Bahia*



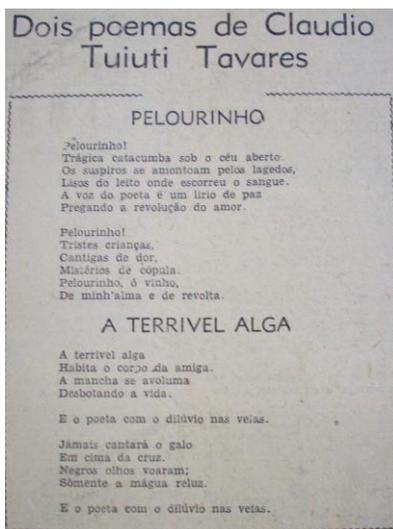
Contos da Bahia, de Vasconcelos Maia, 1950.



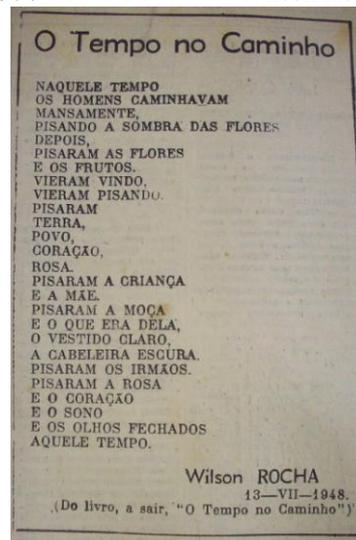
Pássaro Sangue, poemas de Cláudio Tuiuti Tavares, 1950



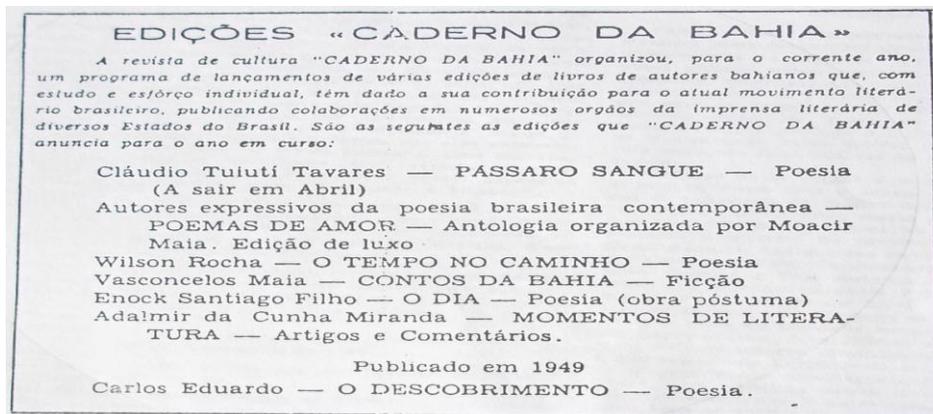
O tempo no caminho, poemas de Wilson Rocha, 1950



Poemas do livro publicados no *Diário de Notícias*, 8/8/1950



Poema que dá título ao livro, publicado no *A Tarde*, 1/5/1949



Divulgação das edições de *Caderno da Bahia*. C.B. n. 5, 1950

CAPÍTULO III

O MODERNISMO E OS MODERNISTAS NAS ARTES PLÁSTICAS

No capítulo anterior, situei o movimento cultural de *Caderno da Bahia* na linha de transformação do modernismo nas letras, aproximando dimensões que já eram naturalmente interligadas na época: a artística e a política. Dei ênfase à produção literária de *Caderno da Bahia*, em diálogo com movimentos semelhantes em outras cidades no Brasil, cada um girando em torno de uma revista específica.

Busquei a noção de geração como uma ferramenta conceitual para aproximar o movimento cultural de *Caderno da Bahia* com estes grupos. Notei que a noção de geração na época ultrapassava o universo literário e artístico, marcando presença em outras esferas da sociedade, como na geração de universitários, críticos e economistas, planejadores.

Para este capítulo, procurarei mostrar como se deu a união dos artistas plásticos com o grupo de escritores de *Caderno da Bahia*. Foi a primeira vez que na Bahia esses gêneros artísticos se uniram para tentar renovar o fazer artístico ou, de outra forma, foi a primeira vez que escritores, poetas, jornalistas e também sociólogos e antropólogos produziram no sentido de apoiar as novas linguagens plásticas que buscavam espaço no meio artístico. Procurarei narrar e contextualizar como ocorreu essa aproximação.

3.1. O DESCOMPASSO ENTRE O MODERNISMO LITERÁRIO E O MODERNISMO NAS ARTES PLÁSTICAS

Na década de 1940, a produção literária moderna já era conhecida no Brasil pela crítica e por boa parte do público leitor. As preocupações da geração modernista de 45 neste momento foram marcadas pelas tensões entre forma e conteúdo, como vimos. Nelson Weneck Sodré observou que a geração literária de 1945 apresentou um retorno crítico ao formalismo, este revisado, de modo a adequar forma e conteúdo num perfeito equilíbrio dentro da obra de arte. Paralelamente, uma crítica especializada estava se formando nas universidades, passando a entrar em choque com os antigos críticos de rodapé, espalhados pelas páginas dos jornais, revistas e periódicos diversos que não tinham a legitimação que a formação universitária podia conferir.

Essa realidade, vivida pelo universo literário dos escritores da geração de 1945, porém, não era a mesma dos artistas plásticos. Havia um grande descompasso entre os gêneros artísticos no que diz respeito à produção, circulação e reconhecimento da obra de arte. Na Bahia, onde características de uma modernidade tardia marcavam as ruas e a sociedade, esse descompasso era mais evidente se comparado às capitais de São Paulo e Rio de Janeiro. Nas capitais do centro-sul, no final da década de 1940, mostras e eventos artísticos contemplavam os artistas que faziam arte moderna, fora do circuito da academia; contavam também com críticos especializados locais, especializados em arte moderna, e inclusive contavam com um mercado forte para as suas obras, forte o bastante para reproduzir o campo.

Neste mesmo período, quando dos primeiros trabalhos de Mário Cravo Jr., Carlos Bastos, Jenaro de Carvalho, as artes plásticas modernas, na Bahia, estavam em busca de galerias, eventos, exposições, mostras, encontros, qualquer lugar que lhes abrissem as portas. Podemos notar também que as artes plásticas estavam atrás de uma crítica especializada que lhes traduzissem os valores temáticos e técnicos, explicando-os à população e aos compradores em potencial. *Caderno da Bahia* foi fundamental neste processo. Jorge Amado, que pertence à geração de 1920/30, disse-o bem: “o movimento cultural na Bahia começou com a literatura e só muito tempo depois alcançou o cinema e as artes plásticas.”

Assim, nesse caminho pelo reconhecimento, a aproximação de artistas plásticos com escritores e poetas aconteceu de forma natural, em Salvador. *Caderno da Bahia* foi um elo.

3.2. MÁRIO CRAVO JR.

A aproximação dos artistas plásticos com os escritores, poetas e jornalistas do núcleo fundador de *Caderno da Bahia* deu-se, portanto, naturalmente, como nos conta o professor Luis Henrique Dias Tavares em entrevista. Ele nos relata que Vasconcelos Maia instalou como pôde Jenner Augusto, artista plástico que vinha de Sergipe, nos fundos da loja de seu pai. Jenner havia chegado a Salvador em 1949, adaptou o pequeno quarto cedido por Maia em um atelier e logo entrou em contato com Mário Cravo Jr., a quem já conhecia por indicações.

Segundo Luis Henrique Dias Tavares,

“nós conhecemos Mário via Jenner. Jenner já tinha indicativos de Mário. E Mário, naquela ocasião, tinha um espaço que ele transformou em ateliê, na construção do hotel da barra, aquele hotel que fica na descida da ladeira da barra, à direita. A construção do hotel demorou muito tempo. Provavelmente, pelos caminhos de Mário Cravo (*pai*) - Mário ocupou um espaço. E esse espaço era de Mário, era de Jenner, era de Carlos, era enfim dos artistas que estavam surgindo naquela época.”¹⁴⁶

Mário Cravo Jr. nasceu em Salvador, no bairro de Itapagipe, em 1923. O pai de Mário Cravo Jr. era um grande comerciante de fumo e incentivou o filho em sua vocação para artista plástico e escultor. Assim como Genaro de Carvalho e Carlos Bastos, Cravo vinha de família abastada; Segundo Gabriel Bechara, os artistas plásticos modernos da virada de 1940/50, ao contrário da geração anterior, “tinham em comum o fato de serem oriundos da burguesia comercial baiana, com recursos suficientes para bancar o aperfeiçoamento dos jovens artistas no exterior.”¹⁴⁷ No quarto número de *Caderno da Bahia*, publicado em agosto de 1949, notamos o anúncio do negócio do pai de Mário Cravo Jr.: “Exportadores de fumo e café - Distribuidores exclusivos da Willys export corporation, para os estados de Sergipe e Bahia - Edf.

¹⁴⁶ Entrevista com Luiz Henrique Dias Tavares.

¹⁴⁷ BECHARA, Gabriel. *A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)*. 417 f. Tese de doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2007, pág 276.

Santo Antônio, 2º andar, Av. Estados Unidos.”¹⁴⁸



Patrocínio do pai de Mário Cravo Jr. *Caderno da Bahia n. 5*

Mário Cravo Jr. estudou no Colégio Maristas, escola tradicional e católica de Salvador, e lá nasceu sua paixão pela astronomia, obsessão que o levaria a nutrir desejos de se tornar astrônomo até 1945, quando então assumiu de forma consciente seu trabalho como escultor. Sua mãe lamentava: “meu filho, ao ver as estrelas e o cosmo no observatório, enlouqueceu,”¹⁴⁹ escreveu Mário em sua auto biografia.

Mário terminou o ginásio, hoje ensino fundamental, em 1940. Ainda entraria para “fazer o 1º anexo de Engenharia no Colégio Maristas,”¹⁵⁰ mas não continuou. De 1940 a 1945, ele viveria anos de inquietação, indecisão e frustrações com relação ao sonho de se tornar astrônomo.

“De um lado, os apelos e insinuações de meu pai, no sentido de que eu devia concluir a universidade ou auxiliá-lo na atividade do comércio que então exercia, pois era exportador de fumo e representante de marcas de automóvel; de outro, uma grande resistência de minha parte, pois a formatura, com o status que representava, em nada me estimulava, uma vez que minha atenção estava voltada para o estudo da astronomia.”¹⁵¹

Mário Cravo Jr., porém, conta sua decepção quando, no Rio de Janeiro, levado por Sodré Gama, diretor do Observatório Nacional, foi informado de que os telescópios vinham da época de Dom Pedro II e que estavam fora de uso. Apenas faziam cálculos de maré.

¹⁴⁸ *Caderno da Bahia*, nº 4, 1949, p. 20.

¹⁴⁹ CRAVO JR., Mário. *O desafio da escultura: a arte moderna na Bahia - 1940 a 1980*. Salvador: Omar G, 2001, p. 19.

¹⁵⁰ *Id. Ibid.*, p. 14.

¹⁵¹ *Id. Ibid.*, p. 17.

Talvez o desejo de se tornar astrônomo o tenha distanciado, mesmo que inconscientemente, de uma formação artística dentro do ambiente acadêmico da capital. Mas o fato é que, ao longo desses anos, o caminho que o levaria a tornar-se escultor vinha sendo tateado: segundo informa em sua autobiografia, “já havia me aproximado de Carlos Bastos, que vivia com sua avó no Canela, e com Genaro de Carvalho, que residia no Campo Grande.”¹⁵²

Mário, neste período, freqüentava o ateliê de Pedro Ferreira, que seria seu primeiro mestre: na Bahia, ele diz, foi o “último escultor que executava um entalhe direto, uma escultura de grande porte.”¹⁵³ Através de Pedro Ferreira, Mário Cravo Jr. aprenderia os processos de moldagem, cópia e reprodução de gesso, além das técnicas do entalhe. Enfim, os primeiros ensinamentos técnicos como escultor, que aconteceram enquanto ele esquecia as estrelas e planetas que o fascinaram até há pouco tempo.

Foi por meio de Pedro Ferreira, por um catálogo de escultura contemporânea em seu ateliê, que Mário entrou em contato com a obra de Ivan Mestrovic¹⁵⁴, de quem logo desenvolveu grande admiração. Acompanharia seu trabalho assiduamente, para, anos depois, em 1949, solicitar uma estadia como aluno especial em suas aulas na Universidade de Syracuse, cidade no estado de Nova York.

Mário enviou um catálogo e fotos de suas obras para Mestrovic, junto ao pedido de ingresso como aluno especial. Mestrovic gostou e o selecionou para ocupar uma das duas vagas que o professor tinha direito de abrir em suas aulas para alunos de fora. Foi assim que conseguiu a bolsa de estudos em Syracuse, para uma temporada junto à Mestrovic como mestre e professor.

Antes de Syracuse, porém, em 1945, Mário Cravo Jr. tinha viajado para o Rio de Janeiro, pólo cultural para onde todo jovem artista brasileiro pretendia ir, e estagiou com Humberto Cozzo,¹⁵⁵ sobre quem Mário descreveu como um “homem urbano, *bon*

¹⁵² *Id. Ibid.*, p. 21.

¹⁵³ *Id. Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁴ Ivan Mestrovic nasceu em Vrpolje, na Croácia, em 1883, e se formou na Academia de Belas Artes de Viena, em 1906. Lutou na resistência contra os alemães, tendo sido levado para os campos de concentração nazista. Foi exilado no período de Tito, quando se posicionou contra as idéias socialistas, tendo ido para Nova York. Naturalizou-se norte americano, e foi o primeiro artista vivo a ter uma exposição individual no Metropolitan Museum of Art.

¹⁵⁵ Humberto Cozzo iniciou seus estudos artísticos no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo. Formou-se em 1920 e aperfeiçoou-se no ateliê de Amadeu Zagni. Fundou e dirigiu a Associação dos Artistas Brasileiros. Foi membro do júri do Salão Paulista de Belas Artes, em 1937 e 1938, e do Salão Nacional de Belas Artes, em 1941.

vivant e bem cuidado, falava com carinho e atenção sobre seus trabalhos mais queridos (...) discutíamos os problemas existenciais do escultor”¹⁵⁶

Mário Cravo Jr. voltou do Rio de Janeiro para Salvador em 1946, reencontrando o amigo Carlos Bastos. Os dois eram muito amigos, a ponto de Carlos ser convidado a viajar para os EUA com Mário, para ambos aperfeiçoarem os conhecimentos artísticos.¹⁵⁷ É pena que os diários de Carlos Bastos, que estão sob a guarda de Altamir Galimberti, seu amigo, ainda não estejam prontos para publicação. São mais de 60 cadernos, que cobrem de 1941 até 2004, resultado de uma atividade permanente de registro sobre sua formação artística e pessoal.



Carlos Bastos e Mário Cravo Jr. Rio de Janeiro, 1946

De qualquer forma, o fato é que Carlos Bastos foi chamado por Mário Cravo Jr. para viajar aos Estados Unidos. Mário Cravo Jr., Amintas Jorge Cravo (Cravinho), seu irmão, e Carlos Bastos estiveram lá. Sobre essa viagem, no primeiro número de *Caderno da Bahia*, numa seção sem título, meramente informativa, sobre o ‘escultor baiano em nova York’, Darwin Brandão registrou que o amigo Mário Cravo Jr. “partiu para o que ele chamou de aventura (...) não poderia continuar a viver num ambiente como o nosso, onde tudo é fechado, tudo é negado para os jovens, onde tudo está concentrado nas mãos de uns poucos senhores do passado.”¹⁵⁸

Viajaram em outubro de 1947 e voltaram em março de 1949. Há pouca documentação sobre a viagem de Carlos Bastos, que foi para a cidade de Nova York,

¹⁵⁶ CRAVO JR., Mário. *Op. Cit.*, pág. 36.

¹⁵⁷ CANDRA, Cássia. Diários da Arte. *Muito*, Salvador, n. 94, janeiro de 2010.

¹⁵⁸ *Caderno da Bahia*, nº 1, 1948, p. 12.

passando a frequentar a *Art Student League*. Há um silêncio, nos escritos até agora pesquisados por mim, entre a viagem conjunta dos amigos. Estavam em cidades diferentes, de fato. Mario em Syracuse e Bastos em Nova York. Mas são cidades próximas. Há uma rápida referência a Bastos na nota informativa escrita por Darwin Brandão no primeiro número de *Caderno da Bahia*. Ele apenas diz: “ assim seguiu para a grande aventura, viajando em companhia de Carlos Frederic Bastos, outro jovem artista baiano,”¹⁵⁹ e só. Mesmo Mário Cravo Jr., em sua autobiografia, apesar de dedicar grande parte para a experiência nos EUA, não menciona o amigo.

Seja como for, Carlos Bastos e Mário Cravo Jr. viveram realidades diferentes. Enquanto Bastos, “para completar o orçamento e assegurar o seu sustento em Nova York, trabalhou como lanterninha de cinema e removedor de neve”¹⁶⁰, Mário Cravo Jr. e o irmão, Cravinho, tinha a assistência do pai, de quem receberam inclusive a tarefa de comprar um carro, lançamento da Jeepster. Segundo Mário Cravo Jr., era “um carro recém lançado pela *Wills Overland*, Jeepster. Tratava-se de um *cabriolet* de cinco lugares, e esse carrinho foi nosso transporte pelo espaço físico americano.”¹⁶¹ Os irmão Cravo cortaram os EUA de ponta a ponta, dentro de um carro, conhecendo os lugares e experimentando a vida cultural das cidades visitadas, revelando uma prática da juventude americana da época, que, anos depois, em 1957, daria origem ao livro de Jack Kerouac, *On the Road*.

3.3. CARLOS BASTOS

Carlos Bastos nasceu no Rio Vermelho, foi batizado na Igreja de Santana, e tem Frederico no nome em homenagem ao seu padrinho, o intelectual Frederico Edelweiss, professor de Tupi Guarani na futura Faculdade de Filosofia da Bahia. Carlos Bastos teve na figura do avô, pintor de cartões postais e natalinos em Lençóis, o primeiro incentivador pelo desenho e pela pintura. Mas seu pai não acreditava que a pintura pudesse dar um futuro ao filho, e por isso à contra gosto viu, pela intervenção do pai de Genaro de Carvalho, Carlos Bastos ingressar na Escola de Belas Artes em 1946, onde teve como professores os acadêmicos Aberto Valença e Mendonça Filho.

Carlos Bastos logo se desiludiria do ambiente acadêmico da Escola de Belas

¹⁵⁹ *Caderno da Bahia*, nº 1, 1948, p. 12.

¹⁶⁰ GALIMBERTI, Altemir. *Carlos Bastos*. Rio de Janeiro: C. Bastos, 2000, p 38.

¹⁶¹ CRAVO JR., Mário. *Op. Cit.*, p. 48.

Artes, vendo que o ensino superior nas artes plásticas de Salvador estava longe do que realmente queria aprender. Por isso, em 1946, um ano depois da viagem de Mário Cravo Jr. ao Rio de Janeiro, ele também viajou para a capital federal. Passou a freqüentar a Sociedade Brasileira de Belas Artes e a Fundação Getúlio Vargas, tendo como professores Santa Rosa, Iberê Camargo, Hanna Levy, Carlos Oswald, entre outros nomes da pintura moderna. Seu pai, ainda com desconfiança pela escolha do filho, não fazia questão de ajudá-lo financeiramente. Carlos Bastos constantemente precisava trocar de pensão e almoçava nos lugares mais baratos. “O grande dilema de Carlos Bastos é encontrar um lugar pouco dispendioso para morar. Troca muitas vezes de endereço, em busca de aluguéis mais em conta, de modo a ter condições de custear aulas e refeições,”¹⁶² relata o amigo Galimberti.

Em 1947, quando estava de volta à Bahia, realizou sua primeira exposição individual, na Biblioteca Pública, em que teve o saldo de apenas uma obra vendida, *As bailarinas*, para o Sr. Eduardo Martins Catharino, além de uma senhora que saiu da exposição gritando que aquela exposição era uma afronta às artes e à moralidade.¹⁶³



Carlos Bastos em Nova York. 1948
Ao fundo, a tela sugere carícias ocultas.



Desenho Carlos Bastos, 1949,
distante da perspectiva acadêmica.

O impacto negativo, moralista e conservador, como a atitude desta senhora ao sair da exposição, se deu em boa parte porque Carlos Bastos construiu uma obra

¹⁶² GALIMBERTI, Altamir. *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁶³ *Id. Ibid.*, p. 60 Esta é a última exposição de Carlos Bastos antes de viajar para os EUA. Não viu a matéria do amigo e jornalista Darwin Brandão, na *Revista do Globo*, de 7 de fevereiro de 1948, onde comenta que, “no livro de visitas, chamaram-no de louco, indecente, de imoral.”

marcada pela sensualidade. Uma obra “sensual, freudianamente sensual”¹⁶⁴, comentou o amigo Mota e Silva, crítico de arte baiano e que iria escrever, anos depois, em 1958, ao lado de Darwin Brandão, um guia turístico e cultural da cidade, chamado de *Cidade do Salvador*, com ilustrações de Carlos Bastos.

Mota e Silva ainda comentaria, na mesma matéria, a obra “Maternidades”. Obra que, embora não localizada, fica-se a impressão pela descrição de Mota e Silva: “mães trinchando recém-nascidos nas mesas de partos, devorando-lhes os umbigos com histérica luxúria e ódio dos ventres.”¹⁶⁵ Era uma carga de modernismo inaceitável para a Salvador da época.

Podemos notar que Carlos Bastos explorou a temática popular baiana, mais a partir da década de 1950, pois em seus quadros iniciais, entre 1947 a 1950, ele, mais do que isso, refez a iconografia cristã sob um olhar desmistificado, ousado até, de modo que membros e fiéis da Igreja Católica logo confundiram sua obra com expressões de uma mente depravada, homossexual, demoníaca, existencialista e depressiva, além de outros rótulos que a igreja conseguia atribuir ao pintor. Dos integrantes de *Caderno da Bahia*, ou de outro artista que tenha fugido ao padrão acadêmico, Carlos Bastos foi o mais difamado na virada modernista baiana.



Desenho de Carlos Bastos.

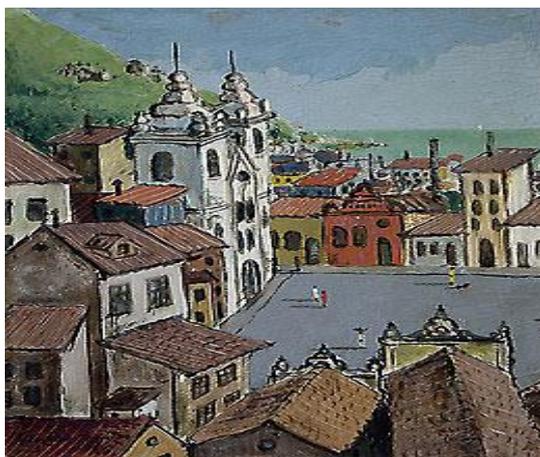
Exposição de 1949, Biblioteca Pública, que teve um tela danificada com gilete.

Nesse sentido, pode-se refletir sobre o fato de que, na virada da década de 1940 para 1950, enquanto outros pintores modernistas ligados ao grupo *Caderno da Bahia*,

¹⁶⁴ *A Tarde*, 5 de fevereiro de 1949

¹⁶⁵ *A Tarde*, 5 de fevereiro de 1949

como Mário Cravo Jr., Genaro de Carvalho e Jenner Augusto eram chamados para realizar quadros e painéis públicos, Carlos Bastos tinha uma atuação reservada. Pintou um dos murais da Escola Parque, como veremos, mas não foi muito requisitado em pinturas públicas na década de 1950, como o seria nas décadas posteriores, quando ACM, grande amigo, iria abrir espaços para sua pintura.



Cidade Alta. Tela de Carlos Bastos. 1948. Diferente do estilo e temática acadêmicas, marcada pelos interiores de igreja e sombras.

Carlos Bastos morava no Campo Grande e conhecia Genaro de Carvalho, que morava no Canela. E ambos conheciam Mário Cravo Jr., que morava no Garcia e ainda não tinha seu ateliê no sopé da Ladeira da Barra, que só seria aberto em 1949, ano em que Jenner Augusto chegaria a Salvador.

3.4. GENARO DE CARVALHO

Ao contrário do pai de Carlos Bastos, o pai de Genaro de Carvalho sempre o apoiou o filho. Apesar de comerciante, era pintor nas horas vagas, e incentivou Genaro a completar o curso científico no Rio de Janeiro, no colégio Andrews, em 1944, período em que freqüentou a Sociedade Brasileira de Belas Artes, onde se formaria em desenho com Henrique Campos Cavaleiro.¹⁶⁶ Assim, Genaro de Carvalho foi o

¹⁶⁶ Henrique Campos Cavaleiro nasceu em 1892, no Rio de Janeiro, e estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Entrou na Escola Nacional de Belas Artes em 1910. Em 1918, viajou para Paris, onde estudou na Academia Julien por seis meses. No Brasil, na primeira metade do século XX, participou das mais importantes exposições nacionais, como a Exposição Geral de Belas Artes, em 1927, quando conquistou a medalha de ouro, e a I Bienal de São Paulo, em 1951. Tem quadros no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e no Museu Antonio Parreiras, em Niterói.

primeiro, dos amigos, que chegou ao Rio de Janeiro, referência cultural na época, de modo que, antes de realizar sua primeira exposição individual na Bahia, na Biblioteca Pública do Estado, em 1947, já tinha exposto na capital federal, na Associação Brasileira de Imprensa e no Museu Nacional de Belas Artes, em 1945 e em 1946, respectivamente. Segundo Mário Cravo,

“Genaro, no começo de sua carreira, costumava pintar marinhas espatuladas com uma maneira livre - não acadêmica - concentrando, no tratamento do quadro, certa carga expressiva, e seus trabalhos causavam admiração ao público, sendo grande o número de suas pinturas adquiridas”¹⁶⁷

Certamente as notícias que chegavam sobre as atividades de Genaro deveriam ser estimulantes aos ouvidos de Mário Cravo e Carlos Bastos, que à época deveriam também projetar possíveis viagens de aperfeiçoamento fora da Bahia. Assim sendo, os anos de 1944, 1945 e 1946 são datas que merecem atenção: os três amigos, em anos diferentes, vão para o Rio de Janeiro. O ano de 1947 possivelmente foi um ano importante para a troca de idéias entre artistas plásticos que retornavam de suas experiências em outros centros culturais: voltavam e encontravam amigos escritores, poetas, que, na conjuntura da redemocratização, realizavam encontros para discutir a profissionalização do ofício de escrever, como vimos, a exemplo dos Congressos Brasileiros de Escritores.

Um ano de possível gestação de *Caderno da Bahia*, este 1947. Podemos observar que Mário Cravo Jr. projetou sua experiência fora do país em 1947. Convidou Carlos Bastos para acompanhá-lo aos EUA em setembro, como Bastos registra em seu diário: “Mário Cravo chegou da fazenda, me telefonou pela manhã e fui à casa dele, logo. Conversamos sobre a viagem. (...) Vou como turista. Só preciso levar um passaporte e atestado de vacina e certificado de imposto de renda.”¹⁶⁸ E foram ambos, embora cada um tenha tomado um caminho próprio, como mencionado.

Enquanto os dois estavam nos EUA, em Salvador, Genaro de Carvalho expunha no hall do Edifício Oceania, na Barra, suas “marinhas, casarios, paisagens, figuras, guaches, desenhos,” temática de sua primeira fase, como lembrou Mário, antes de se aperfeiçoar como o maior tapeceiro do Brasil. A matéria do jornal *Estado da Bahia*, em que se divulga a exposição de Genaro no Edifício Oceania, recém

¹⁶⁷ CRAVO JR., Mário. *Op. Cit.*, p. 28

¹⁶⁸ CANDRA, Cássia. *Diários da Arte. Muito*, Salvador, n. 94, p.27, janeiro de 2010.

construído, traz um dos quadros da exposição do pintor: “Menino baiano”, onde se vê um garoto negro, desenho cujos traços despretensiosos, que ganham em harmonia com a figura do menino, também despretensioso e comum nas ruas de Salvador.¹⁶⁹



Genaro de Carvalho, década de 1950.



Desenhos de Genaro de Carvalho na exposição no bar Anjo Azul, 1949.

No ano de 1949, após ter conseguido uma bolsa de estudos pelo Governo Francês, Genaro de Carvalho novamente se separou dos amigos e rumou em viagem para Paris, porém não sem antes fazer uma “exposição de bicos de pena”¹⁷⁰ no bar *Anjo Azul*. Na “pequena mostra de seus últimos trabalhos, o jovem baiano autodidata

¹⁶⁹ *Estado da Bahia*, 27 de abril de 1948.

¹⁷⁰ *A Tarde*, 13 de agosto de 1949, p. 5.

imprimiu um caráter bem simpático de saudação e despedida”¹⁷¹, exibindo desenhos leves de paisagens humanas e urbanísticas de Salvador. Ao voltar, Carvalho logo seria chamado para pintar o grande mural do Hotel da Bahia, como veremos, alcançando grande divulgação para os novos artistas baianos modernos.

Assim, Mário, Carlos e Genaro moravam no Campo Grande ou redondezas. Procurando fazer um balanço dos avanços nos aspectos plásticos e estilísticos, por exemplo, Carlos Bastos diz:

“Mário, nesse período, já fazia esculturas bem avançadas, em madeira, era o mais radical. Genaro pintava marinhas, ainda sob a prisão acadêmica, mas mesmo assim demonstrando uma tendenciazinha ao novo. Eu fazia pintura surrealista na qual não havia qualquer indício de surrealismo”¹⁷²

Mário Cravo Jr., em depoimento, lembra:

“Estou lembrando de Carlos Bastos, de Genaro e de mim por volta de 1943, 1944, com vinte e poucos anos de idade: para nós, baianos, o que nos tornou diferentes do resto, nesse processo generalizado de renovação, é quem em Salvador nossa ansiedade juvenil de geração terminou se fundindo a um poderoso lastro de cultura popular riquíssima e vivenciada a todo instante.”¹⁷³

A virada modernista nas artes plásticas baianas, que havia começado com Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, aos poucos, no entanto, incorporava novos nomes, como por exemplo Jenner Augusto, Rubem Valentim e Lygia Sampaio.

3.5. JENNER AUGUSTO

Jenner Augusto chegou em Salvador em 1949. Nasceu em Aracaju, em 1924, e o pai morrera quando ainda não tinha um ano de vida. Sua mãe, para sustentá-lo e ao irmão, Junot de Oliveira¹⁷⁴, retornou então ao ensino do magistério, de modo que, como Jenner diz em entrevista a Guido Guerra, “em consequência das constantes

¹⁷¹ *Caderno da Bahia*, nº 5, 1950, p. 10.

¹⁷² BASTOS, Carlos. “O início” In: *Núcleo das Artes: primórdios da arte moderna na Bahia*. Salvador, Ed. Banco de Desenvolvimento da Bahia, 1982, p. 40.

¹⁷³ *Núcleo das artes: primórdios da arte moderna na Bahia*. Salvador, Desenbanco, 1983, p. 32.

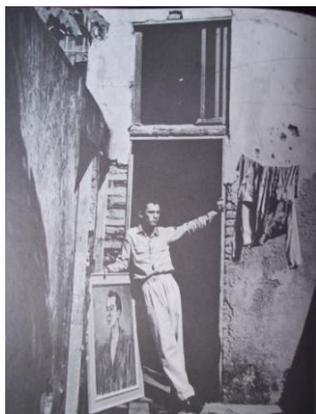
¹⁷⁴ Junot Silveira nasceu em 1923, em Aracaju. Formou-se na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Bahia. Ingressou no jornal *A Tarde* em 1958. Foi diretor da Imprensa Oficial da Bahia, hoje Empresa Gráfica da Bahia, e publicou alguns livros, como “O romance de Tobias Barreto”, “A

remoções de minha mãe, de cidade em cidade, não tive oportunidade de estudar em Aracaju.”¹⁷⁵ A vocação artística lhe surgiu quando, em Lagarto, passou a pintar cartazes de filme para o cinema de seu tio. Relata que as únicas referências eram as revistas que chegavam do centro-sul, nas quais Portinari estava presente em todas elas.

Instalou-se definitivamente em Aracaju em 1949, quando então passou a andar com um grupo de literatos comunistas - “até porque era bonito ser socialista, comunista,”¹⁷⁶ depõe. Neste período, pintou o painel para o *Bar Cacique*, bastante influenciado por Portinari. Com desenhos em que os corpos dos homens se apresentavam volumosos, e cuja temática é inspirada no folclore sergipano, Jenner tirou fotos do mural e as enviou para o grande pintor carioca, nascido em Brodowski, que as respondeu com atenção e incentivo.

No mesmo ano de 1949, Jenner viajou para Salvador. Seu irmão, Junot da Silveira, já estava na Bahia, trabalhando no Departamento de Estradas de Ferro. Jenner relata que, ao chegar à Salvador, encontrou uma atmosfera de renovação nas artes baianas, movida pelos artistas mais jovens que rondavam a todo instante o ateliê de Mário Cravo Jr. Como registra a coluna de divulgação dos novos artistas plásticos, em *Caderno da Bahia*, Jenner, “emigrante esquivo e taciturno, agregou-se ao atelier de Mário Cravo Jr., onde agora trabalha com ardor e talento renovado.”¹⁷⁷

Jenner, como mencionado, logo que chegou a Salvador iria se instalar na casa de Vasconcelos Maia, no pequeno quarto ao fundo da loja de seu pai, fato que selaria grande amizade e ao mesmo tempo revelava a união entre artistas plásticos e escritores ligados a *Caderno da Bahia*.



Jenner Augusto, nos fundos da casa de Vasconcelos Maia. Segura 'O retrato de Wilson Rocha', 1

Bahia na voz dos trovadores” e “Beatos e cangaceiros nas Artes Plásticas”.

¹⁷⁵ AUGUSTO, Jenner. “Só sei pintar a Bahia” In: GUERRA, Guido. *Op. Cit.*, p. 119

¹⁷⁶ *Id. Ibid.*, p. 121.

Vasconcelos Maia elogiou, em *Caderno da Bahia* e no jornal *A Tarde*, o painel que Jenner Augusto executou na residência de Édio Gantois, em Itapuã, em que o pintor tematizava a pesca de xaréu, um dos elementos populares mais recorrentes entre os integrantes do periódico:

“A ‘puxada de rede’ sugeriu-lhe todo o mundo do pescador, de uma classe: a sua pobreza refletida no parco vestuário e na tosca moradia, as dificuldades de sua profissão representados pelos instrumentos rudimentares utilizados na labuta, a sua força muscular salientada em deformações precisas e, sobretudo, o sentimento que os une, frutificado na obtenção do peixe”¹⁷⁸

Este comentário de Vasconcelos Maia é significativo. Ele nos lembra o perfil de esquerda que caracterizou o grupo de escritores e poetas que fundaram, em 1948, a revista *Caderno da Bahia*. Lembra-nos o grupo que procurava trazer o povo para o primeiro plano da obra de arte, num realismo socialista baiano, em que os elementos populares locais deveriam servir ao mesmo tempo de denúncia social e exaltação das tradições populares.



Jenner Augusto, com o modelo para o painel ‘Pesca de xaréu’, 1951

A união temática entre os escritores e artistas plásticos de *Caderno da Bahia* é perceptível nas obras de Jenner Augusto, Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, cada um em seu estilo. A produção literária dialogou com a produção das artes plásticas de maneira bem próxima. Ambos se inspiraram na cultura afro baiana,

¹⁷⁷ *Caderno da Bahia*, nº 5, 1950, p. 11.

¹⁷⁸ *A Tarde*, 21 de julho de 1951, p. 11.

em especial o candomblé: não só a história das ruas de Salvador, suas igrejas, praias, tipos sociais, ladeiras e sobrados eram representados sob uma plástica moderna, mas também as tradições religiosas africanas se abriram para pintores, escultores e literatos.

Como notou Jorge Amado, fora o primeiro movimento cultural que unira os dois gêneros artísticos numa voz, a do modernismo nas artes plásticas. Era comum o núcleo fundador de *Caderno da Bahia*, poetas e jornalistas se articularem para patrocinar exposições individuais e coletivas dos artistas plásticos ligados ao periódico. Em abril de 1950, por exemplo, teve lugar no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia a “Exposição dos Novos”, patrocinado pela revista *Caderno da Bahia*, que de forma conveniente organizou a exposição durante o período em que, em Salvador, como vimos no capítulo anterior, estava ocorrendo o III Congresso de Escritores Brasileiros.

O quinto número de *Caderno da Bahia* foi também lançado em abril de 1950, edição em que se divulgou os novos artistas plásticos baianos que estiveram presentes na exposição, despontando com uma linguagem moderna. Jenner Augusto, Mário Cravo Jr, Rubem Valentim e Lygia Sampaio participaram da “Exposição dos Novos.” José Valladares registra o empenho do grupo de escritores ligados ao periódico em sua crônica de 22 de abril de 1950, no *Diário de Notícias*: “cumpre mencionar o esforço dos jovens que dirigem a revista ‘Caderno da Bahia’, patrocinadora da exposição”¹⁷⁹

Certamente o ano de 1950 foi um ano de grande aproximação e articulação entre os escritores e artistas plásticos ligados à *Caderno da Bahia*. O quinto número da revista foi financiada, por exemplo, pelo dinheiro arrecadado no leilão de arte moderna organizado pelo grupo, no bar *Anjo Azul*. “A dificuldade de conseguir anúncios, visto que os comerciantes julgam, erradamente, que a nossa circulação é restrita”,¹⁸⁰ era o principal obstáculo para a regularidade da publicação da revista. Carlos Bastos, Mário Cravo Jr., Genaro de Carvalho, Aldo Bonadei, além de Carybé, Poty e Tizziana, doaram desenhos, óleos, aquarelas, gravuras e esculturas para o leilão. Adquiriram peças no leilão, entre outros, Carlos Eduardo da Rocha, Edson Menezes, Jairo Saback, Zitelman de Oliva, Eliseu Maia e o Museu do Estado, na figura de José Valadares, que veremos mais à frente.

¹⁷⁹ *Diário de Notícias*, 22 de abril de 1950.

¹⁸⁰ *Caderno da Bahia*, nº 5, 1950, p. 19.

No quinto número de *Caderno da Bahia*, de 1950, há o mural pintado por Carlos Bastos no Bar Anjo Azul; há um desenho de Mário Cravo Jr., “Filha de Santo”, que ilustra o artigo de abertura escrito por Roger Bastide; mas também há o trabalho de outros artistas, que também estavam despontando, como um óleo de Rubem Valentim, sem nome; um desenho de Jenner Augusto, “Cabeça de moça”; outro desenho de Lygia Sampaio, “Rapaz”; estes três últimos estiveram presentes na “Exposição dos Novos”.

Enfim, escritores e artistas plásticos se uniram não só na temática, mas também nos esforços pela arte moderna. Antes de analisar o ideário temático que une os gêneros artísticos em *Caderno da Bahia*, vale citar o movimento em torno do ateliê de Mário Cravo Jr, instalado no porto da Barra, pois praticamente todos os artistas frequentaram, desde os que vinham já expondo em meados da década de 1940, como Cravo, Bastos e Carvalho, como os recentes, como Lygia Sampaio, Rubem Valentim e Jenner Augusto, que se ligaram ao grupo de *Caderno da Bahia* na virada de 1940 para 1950. Todos eles tiveram no ateliê de Mário Cravo Jr. um espaço onde trocavam idéias artísticas.

3.6. O ATELIÊ DE MÁRIO CRAVO JR.

O jornalista e poeta Darwin Brandão, um dos fundadores de *Caderno da Bahia*, publicou na página literária do jornal *A Tarde* que Mário Cravo Jr. havia chamado os amigos para contar suas experiências do período que passara nos Estados Unidos: “Vasconcelos Maia, Claudio Tavares, Wilson Rocha, Jair Gramacho e o pintor Rubem Valentim (...) e colocou perto de nós uma série de desenhos, croquis e estudos realizados durante toda a sua permanência nos EUA.”¹⁸¹ É possível que nessa reunião tenha se decidido por uma exposição individual de Mário Cravo Jr., patrocinada por *Caderno da Bahia*, meses depois.

De todo modo, Mário Cravo Jr. retornou dos EUA quando *Caderno da Bahia* já tinha publicado seu terceiro número, em janeiro de 1949. Viajou no primeiro número do periódico e voltou no terceiro. “A permanência de Mário Cravo Jr. nos Estados Unidos, os estudos que lá está realizando com Mestrovic, tudo isto é acompanhado com interesse, com amor, com carinho pelos moços da Bahia, pelos da

¹⁸¹ *A Tarde*, 5 de março de 1949.

geração do artista,¹⁸² disse Wilson Rocha em sua partida.

Ao retornar, Mário logo montaria seu ateliê em um antigo hotel abandonado, no Porto da Barra. Ele conta: “por intermédio de contato feito por meu pai com os proprietários do prédio, uma companhia lotérica, me foi cedido, para uso provisório, o espaço como ateliê.”¹⁸³ O espaço serviria como um ponto de encontro entre os artistas plásticos de Salvador naquela época. Com mais frequência, no ano de 1949, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Ruben Valentim, Carybé e Mirabeau Sampaio, estavam sempre lá. Com menos frequência, Lygia Sampaio, Hélio Vaz, Maria Célia Amado, Fernando Teixeira. Além de visitas de escritores, poetas e jornalistas: “havia, também, os escritores e poetas, na maioria participantes e colaboradores de *Caderno da Bahia*, com os quais mantínhamos permanente contato: Mota e Silva, Darwin Brandão, Vasconcelos Maia, Cláudio Tuiuti Tavares, Adalmir da Cunha Miranda, Zittelman de Oliva, Heron de Alencar, Jodé Pedreira, Wilson Rocha,”¹⁸⁴ diz Mário.

O lugar tornou-se conhecido na cidade. Situado a poucos metros das águas do Porto da Barra. A quem passasse por ali, discussões sobre esculturas, desenhos, gravuras e pinturas misturavam-se com ruídos estranhos, músicas e por vezes algazaras. Mário Cravo Jr. instalou sua máquina de soldagem - oxiacetilênica - primeira para fins escultóricos no Brasil, como conta. Havia no ateliê de Mário uma atmosfera de experimentação. Os artistas plásticos que freqüentavam o espaço, influenciados cada um deles por escolas modernistas diferentes, seja o cubismo, o surrealismo ou o expressionismo, experimentaram e discutiram sobre arte. “Aplicávamos essa opção de cunho pessoal ao nosso trabalho, condicionando-o, no entanto, a um tratamento de temática regional, fosse a paisagem, a arquitetura colonial, a capoeira, o candomblé...”¹⁸⁵

Esse conjunto temático mencionado por Mário Cravo Jr. foi o ideário de *Caderno da Bahia*, que buscava a valorização da cultura popular baiana. Os poetas e escritores, assim como os artistas plásticos, tinham em comum a temática popular afro baiana, temática esta que formará um visível ideário em torno do periódico.

¹⁸² *Caderno da Bahia*, 1948, nº1, p. 12.

¹⁸³ CRAVO JR., Mário, *Op. cit.* p. 62.

¹⁸⁴ *Id. Ibid.*, p. 64.

¹⁸⁵ *Id. Ibid.*, p.65.

3.7. IDEÁRIO DE CADERNO DA BAHIA

Caderno da Bahia não apresentou editoriais e tampouco manifestos artísticos. Em cada número publicado havia um artigo de abertura, que podia ser lido como um texto de opinião, de posicionamento do grupo. Eles nos permitem traçar uma linha ideológica e temática do grupo. São seis artigos de abertura. Os dois primeiros, escritos por Wilson Rocha, já mencionados no primeiro capítulo, tratam do “Conceito e função da poesia,” com reflexões sobre o poeta e seu tempo. São textos que procuram mostrar que o poeta deve tentar entender o seu tempo, traduzi-lo, e que só o conseguirá quando se aproximar da realidade de seu povo.

Como vimos, os artigos mostram uma forte influência do período do pós segunda guerra. É possível que tenham sido escritos em 1947, 1946, ou seja, antes da publicação de *Caderno da Bahia*, que aconteceu em 1948, ano da primeira edição. Também é possível perceber neles uma postura de engajamento político contra os regimes totalitários que ainda persistiam na Europa: mencionam os poetas da resistência, como Federico Garcia Lorca e Nicolás Guillén, que aparecem ao longo das páginas dos primeiros números, e reconhece que o poeta, como tradutor de uma época, não deve fugir ao ofício de traduzir seu tempo através da subjetividade poética.

Porém os três artigos de abertura seguintes tratam da cultura afro brasileira, em geral, e da cultura popular baiana, em particular. São artigos escritos por Roger Bastide, Walter da Silveira e Edison Carneiro, nomes cujas vozes acadêmicas dão um contorno formal e “científico” aos textos: são antropólogos, sociólogos e críticos de cinema que, através de seus saberes, reforçavam e também legitimavam as escolhas temáticas dos jovens artistas plásticos modernos na Bahia.

Estes discursos seguem a linha do ideário temático visual de *Caderno da Bahia*, encabeçado pelos artistas plásticos e apoiados pelos escritores, jornalistas e poetas. Como vimos na introdução, através da contribuição inicial de Erwin Panofsky, no início do século XX, o significado das artes visuais ampliou o campo de investigação ao historiador, em especial dentro da história cultural das imagens. O terceiro nível de interpretação da arte visual, a que ele chamou de iconologia, foi apropriado décadas depois por antropólogos, filósofos e historiadores da arte de diferentes maneiras. Procurarei partir do desenvolvimento da iconologia movido por Michel Foucault, estruturalista, em que ele propõe um sistema de representações que

envolvem tanto imagens verbais como pictóricas, as quais traduziriam um discurso específico. Mas, como sugere Peter Burke, em *Testemunha ocular*¹⁸⁶, é preciso ir além de Foucault e dos estruturalistas, ao questionar-se para quem era direcionado determinada imagem.

Ora, se procuro trabalhar com um conjunto de imagens, não só pictóricas como verbais, da cultura popular baiana, que é múltipla, vejo-me diante de um cruzamento de vozes sociais às quais são direcionadas tais imagens. Não se trata de poucas imagens. É uma série longa, formando uma narrativa visual. De modo que procurei, ao comentar algumas obras artísticas e textos, considerar as imagens referentes à cultura popular baiana como um sistema de representações, que, por sua vez, são apropriadas por diferentes grupos sociais¹⁸⁷.

O terceiro, o quarto e o quinto números de *Caderno da Bahia* são exemplos claros de imagem pictórica e verbal unidas, formando um discurso. São textos de Walter da Silveira, Edison Carneiro e Roger Bastide. Os artigos de abertura, na capa, seriam iconotextos, segundo uma vertente pós estruturalista. Segundo Peter Burke, na interpretação das artes visuais, haveria em verdade uma polissemia de representações, que envolve também o texto, num “jogo infinito de significações”¹⁸⁸

O artigo de abertura de Roger Bastide, “O segredo das ervas”, que divide a capa do quinto número da revista com o desenho de Mário Cravo Jr, intitulado *Filha de Santo*, trata do poder misterioso das ervas utilizadas nas cerimônias do candomblé. Com uma prosa didática, Bastide atribui plantas e ervas às divindades do candomblé, ao mesmo tempo que procura deixar claro: “não se trata de saber quais as plantas empregadas pelo povo para curar moléstias, mas sim ‘conhecer a religião das ervas’, coisa bem diversa”¹⁸⁹. O desenho de Mário Cravo Jr., uma filha de santo, em traços leves que vão sumindo, transmitem a idéia de segredos do título do texto de Roger Bastide, “O segredo das ervas”, numa forte e evidente relação de significados.

¹⁸⁶ BURKE, Peter. *Op. Cit.*, p. 225 - 238.

¹⁸⁷ É importante lembrar também que, como foi dito na introdução, o conceito de apropriação não é o utilizado por Foucault, mas o empregado por Roger Chartier.

¹⁸⁸ DERRIDA, Jaques. Apud. BURKE, Peter. *Op.Cit.*, p. 222.

¹⁸⁹ *Caderno da Bahia*, , nº 5, p. 2.



Caderno da Bahia n. 5 Desenho de Mário Cravo Jr. Caderno da Bahia n. 4. Desenho de Aldo Bonadei

Edison Carneiro apresentou um texto mais técnico: “A população da Bahia”. É um texto que procura passar um raio-x demográfico na Bahia para mostrar que, se o Brasil se revelou um país de brancos, a Bahia, através do recenseamento de 1940, permitiu concluir que:

- “1) A Bahia é um Estado em que predominam os pardos e, em geral, os homens de cor.
- 2) Esta predominância d pardos, que são mais da metade da população do Estado, ocorre também na capital, onde são o grupo mais numeroso e, com os pretos, fazem a maioria da população.”¹⁹⁰

O texto é acompanhado de um desenho de Aldo Bonadei: a rampa do mercado vista da cidade alta, possivelmente da praça Castro Alves: uma imagem turística e ao mesmo tempo exaltada como fonte de inspiração, sugerindo, ao lado do texto, significados complexos.

O artigo de abertura escrito por Walter da Silveira não foi sobre cinema, mas sobre os “Fundamentos da poesia afro-brasileira”, em que ele afirma que, no Brasil, apesar da “poesia popular de fonte africana (...), não há uma poesia negra de criação individual.” Para ele os poetas negros “aderiram à estética dos brancos pelo aproveitamento dos seus temas fundamentais.”¹⁹¹ Walter da Silveira compara a produção poética dos negros brasileiros com a registrada nos Estados Unidos. Ali há uma “poesia característica no conteúdo e na técnica, em lugar de uma poesia servil e

¹⁹⁰ Caderno da Bahia, nº 4, p. 18.

¹⁹¹ Caderno da Bahia, nº 3, 1949, p.1.

de imitação formal,¹⁹² resume em seu texto.

Mas a quem foi destinado estes artigos de abertura? Os dois primeiros, escritos por Wilson Rocha, eram destinados aos poetas em específico, embora tenham passagens para os artistas de uma forma geral, ao buscar-lhes um posicionamento social e político frente à realidade de sua época. E artigo de abertura do sexto número de *Caderno da Bahia*, escrito por Alberto Cavalcanti,¹⁹³ trata dos modos de adaptação de histórias literárias para o cinema. Mas os textos de Edson Carneiro, Roger Bastide e Walter da Silveira revelam a proposta do periódico no sentido de valorização da cultura popular baiana. Eles respaldaram sob o viés crítico e acadêmico a escolha temática e as experimentações plásticas com os elementos da cultura popular baiana por parte dos jovens artistas baianos: sua gente, seus tipos, sua cor, magia, beleza, além das tradições religiosas africanas, em seus rituais mais recônditos, como veremos mais à frente.

3.8. CARYBÉ

Como ponto de partida para elencar os elementos da cultura popular baiana, temática de *Caderno da Bahia*, Carybé é uma figura importante. Afinal, foi um dos maiores tradutores da gente e das tradições da Bahia na virada da década de 1940 para 1950.

Carybé já estivera na Bahia em 1938, financiado pelo jornal onde trabalhava, *El Pregón*, de Buenos Aires. Mais tarde, em 1941, como premiação da edição do *Calendário Esso*, viajou por vários lugares da América do Sul e revisitou Salvador. O mesmo ocorreu em 1944, também como premiação do *Calendário Esso*.

Na quarta oportunidade em que visitaria a Bahia, não voltaria mais para a Argentina, era uma vontade manifesta sua, pois a todos os amigos ele confessava. O amigo Rubem Braga então enviou uma carta de recomendação para Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde da Bahia, em fins de 1949. Carybé à época já era um artista reconhecido, com traços próprios e inconfundíveis. Nesta carta Rubem Braga pede a Anísio que lhe arranjasse alguma bolsa para Carybé na Bahia, e que foi

¹⁹² *Caderno da Bahia*, nº 3, 1949, p. 2.

¹⁹³ Alberto Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro, em 1897, e foi diretor, roteirista e produtor cinematográfico. Em 1951, quando seu texto é publicado no quinto número de *Caderno da Bahia*, já possuía uma vasta filmografia, especialmente documentários, pelos estúdios da Europa. De volta ao

concedida em seguida, simplesmente.

Carybé chegou no dia 1º de janeiro de 1950. Em 28 de janeiro do mesmo mês, o então Diretor do Museu de Arte da Bahia e crítico de arte José Valadares escreveu, no jornal *Diário de Notícias*, não “ter recordação de jamais haver visto na Bahia o que, em 1950, aconteceu com o artista Carybé: a Secretaria de Educação e Saúde conceder uma bolsa de estudos a artista estrangeiro.”¹⁹⁴ Em troca o artista deveria pintar durante um ano os movimentos e os lugares do recôncavo, suas cores, sua gente, seus tipos e costumes. Um sonho para Carybé.

Carybé chegou em definitivo quando *Caderno da Bahia* e o grupo em torno do periódico estava em plena atividade. Em poucos meses, em agosto de 1950, Carybé expôs no bar *Anjo Azul* - inaugurado um pouco antes, ao final de 1949, por José Pedreira - não só seus desenhos, mas têmperas e pinturas a óleo. Expôs o resultado da bolsa da Secretaria de Educação e Saúde.

Mas Carybé pertencia, em termos de faixa etária, a uma geração anterior a de *Caderno da Bahia*, e não teve seu nome associado diretamente ao grupo. Segundo João Carlos Teixeira Gomes, “Carybé liga-se em espírito ao grupo.”¹⁹⁵ Todos os artistas plásticos ligados ao periódico conheciam seu trabalho, admiravam-no, e sabiam que ele estava em Salvador, subindo e descendo ladeiras, pintando e registrando cenas populares. Naturalmente, foi um incentivo para os novos que surgiam. Carybé foi na verdade receptivo com todos eles, os quais apoiara com seu nome, amizade e experiência.

Jenner Augusto, sobre sua influência, relata: “todos nós lucrámos com Carybé. Ele tinha uma obra mais amadurecida, com pontos de vista já fixados. Colocava-se contra o abstrato, que estava crescendo na época, por influência das bienais de arte. Ele dizia a respeito: ‘você com tanta coisa aqui para pintar e vai pintar o abstrato? A gente tem tudo aqui, as paisagens mais belas do mundo, uma gente maravilhosa, e vai ficar estabelecendo comparação de cor?’”¹⁹⁶ Carybé fala do abstracionismo, que estava mobilizando opiniões nas bienais de São Paulo, e do qual *Caderno da Bahia* se distanciou.

Brasil, em 1949, foi um dos organizadores e fundadores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

¹⁹⁴ *Diário de Notícias*, 28 de janeiro de 1951.

¹⁹⁵ GOMES, João Carlos Teixeira. *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p. 180.

¹⁹⁶ FREITAS, Otto e BARRETO, José de Jesus. *Carybé*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009, p. 69.

Ao longo dos anos de 1951 e 1952, os desenhos de Carybé, resultado da bolsa, foram lançados na *Coleção Recôncavo* pela Editora Progresso, de Pinto de Aguiar¹⁹⁷. A coleção somaria 10 volumes, cada qual sobre um tema da cultura popular baiana. No livro, para cada conjunto temático de desenhos, havia um texto introdutório. Os textos foram assinados por Vasconcelos Maia, um dos fundadores de *Caderno da Bahia*; por Odorico Tavares¹⁹⁸, José Pedreira - este idealizador e administrador do bar *Anjo Azul* e escritor ligado ao grupo de *Caderno da Bahia*; por Pierre Verger; e pelo próprio Carybé. Os temas da Coleção foram:

- 1) Pesca de Xaréu
- 2) Pelourinho
- 3) Jogo da capoeira
- 4) Feira de Água de Meninos
- 5) Festa do Bonfim
- 6) Conceição da Praia
- 7) Festa de Iemanjá
- 8) Rampa do Mercado
- 9) Temas de Candomblé
- 10) Orixás

Estes formaram o conjunto temático sobre o qual os integrantes de *Caderno da Bahia* se debruçaram em suas experimentações plásticas, em seus contos, em seus artigos, em seus ensaios, em - alguns - de seus poemas. Eles sugerem o universo narrativo e visual de *Caderno da Bahia*: universo visual e temático que, deve-se dizer, já vinha sendo construído anos antes, não só por Carybé, mas também por Jorge Amado e Dorival Caymmi, considerados os três uma espécie de tríade da baianidade.

Não é a minha intenção conduzir a narrativa desta pesquisa na perspectiva da construção da baianidade. Meu objetivo acima foi apenas o de listar os elementos

¹⁹⁷ Manoel Pinto de Aguiar nasceu em 1910, em Alagoínhas. Formou-se na Faculdade de Direito da Bahia em 1932. Foi um dos fundadores da revista *Arco & Flexa*, de 1928. Fundou a Editora Progresso em 1945, logo depois de comprar a livraria de mesmo nome. Ao lado das atividades de editor, praticamente o único, era jornalista e Diretor da Caixa Econômica Federal na Bahia. Sobre Aguiar e a livraria progresso, ver: AGUIAR, Manoel Pinto. *Uma aventura editorial de Pinto de Aguiar*. Salvador: Instituto Baiano do Livro, 1993.

¹⁹⁸ Odorico Tavares chegou a Salvador em 1942, aos 29 anos de idade. Vinha do Recife, a pedido de Assis Chateaubriand, para dirigir os Diários Associados na Bahia. Aqui, entusiasmou-se com a Bahia e

populares mais recorrentes nas representações artísticas do grupo, de forma didática, compondo o ideário temático de *Caderno da Bahia*.¹⁹⁹ Listei-os para dizer que darei destaque no próximo capítulo aos dois últimos tópicos, condensados em “Temas de Candomblé” e “Orixás”, pois acredito que a maior contribuição do movimento de *Caderno da Bahia* tenha sido problematizar as representações ligadas a eles. Ao desmistificá-las, os integrantes da revista revelaram diferenças sociais guardadas em Salvador - ou, de outra forma, puderam revelar diferentes formas de apropriação da cultura popular baiana, em especial aos assuntos ligados ao candomblé.

Seguramente, foram com relação aos elementos ligados ao candomblé que a divulgação e valorização da cultura popular sofreram as maiores resistências. Aceitava-se que fossem exportadas as belezas naturais da Bahia, as suas 365 igrejas; a arquitetura colonial do Pelourinho, os mistérios de suas ladeiras, mesmo infestadas de mulheres seminuas. Aceitava-se as festas de largo, o povo alegre e hospitaleiro, a culinária de raiz afro brasileira, a capoeira, a ginga e o samba. Mas quando se avançava, entrando nos terreiros dos candomblés, alguns grupos sociais não se sentiam representados e abria-se o debate sobre o que deveria ser rotulado como Bahia.

Tratarei deste debate no próximo capítulo. Antes, porém, é importante destacar o papel do jornalista José Valladares dentro do movimento cultural *Caderno da Bahia* e na renovação das artes plásticas em particular.



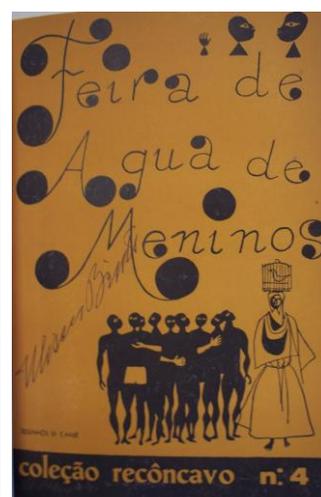
Pesca do xaréu



Pelourinho



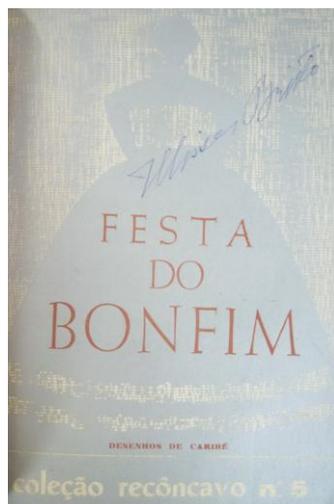
Jogo da capoeira



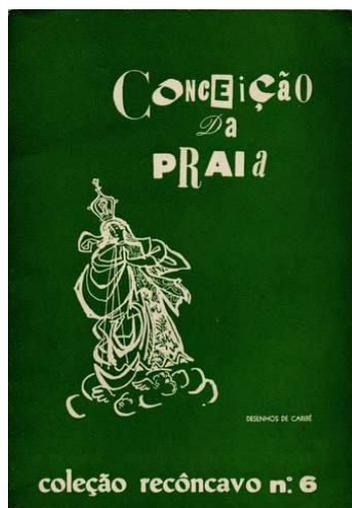
Feira de Água de Meninos

tornou-se um promotor da cultura baiana, em vários sentidos.

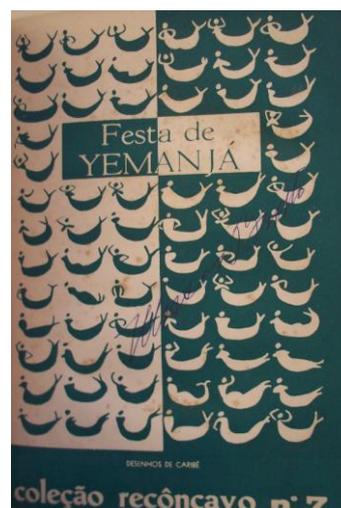
¹⁹⁹ É novamente importante deixar claro que a pesquisa não pretende entrar na historiografia da baianidade, mesmo que o movimento *Caderno da Bahia* tenha contribuído para a construção desse discurso. Nesse sentido, considero que as atividades dos integrantes do periódico apenas representaram um momento específico ao longo da construção dessa vasta narrativa visual, momento este que na verdade problematizou as representações ligadas ao candomblé, como será discutido adiante.



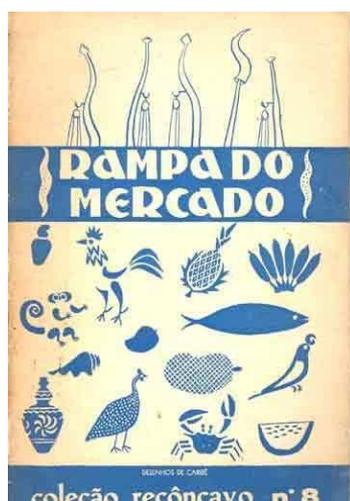
Festa do Bonfim



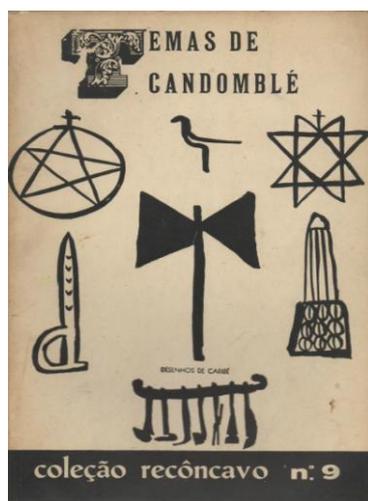
Conceição da Praia



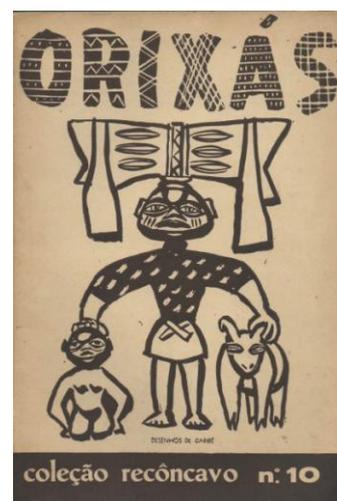
Festa de Yemanjá



Rampa do mercado



Candomblé



Orixás

3.9. JOSÉ VALLADARES

José Valladares tornou-se diretor do Museu do estado da Bahia em 1939. Era muito jovem à época, tinha 22 anos, e sua gestão procurou, entre outras diretrizes, incorporar os elementos populares e afros para dentro do espaço de exibição do Museu do Estado da Bahia. Em seus primeiros anos à frente do Museu do Estado, a instituição passaria por uma reestruturação quase completa. Questões como localização física,

molduras de quadros, publicidade e divulgação, classificação de coleções e também sobre o que e de que forma expor dentro de um Museu. Todos estes aspectos foram revistos em sua gestão.

Em 1943, Valladares foi contemplado com uma bolsa de estudos pela Fundação Rockfeller. Viajou para os EUA para aprimorar seus conhecimentos na área de Museologia e de Artes. Ingressou nos cursos do “Institute of Fine Arts” e estagiou no Brooklyn Museum, proferindo conferências no Metropolitan Museum. De suas observações e experiências nos museus americanos, escreveu em 1945 *Museus Para o Povo*, no qual apresentava a moderna concepção do museu como um espaço educacional, como caracteriza Anadélia Romo: “José Valladares criativamente trabalhou para incorporar elementos populares e afro brasileiros para dentro do espaço do museu, e promoveu a cultura afro brasileira a tópicos de educação.”²⁰⁰ Segundo Suely Ceravolo, como destaca, “Valladares conquistou sua parcela de prestígio associando arte e patrimônio.”²⁰¹

De um jeito ou de outro, Valladares contribuiu de forma original para a difusão da cultura local. Mário Cravo Jr. conta um episódio representativo de sua gestão à frente do Museu do Estado. Segundo Cravo, Valladares, “com quem tínhamos contatos semanais,”²⁰² pediu-lhe sugestões com relação ao destino de uma verba do Museu do Estado, disponível naquele momento, e que ele tinha em mente usá-la para apoiar as novas gerações artísticas que surgiam. Mário pensou e comentou que, das técnicas que interessavam ao grupo praticar, estavam “a gravura em metais ‘água forte, água-tinta e ponta-seca’ e o uso de esmalte sobre cerâmica e metais”²⁰³

José Valladares comprou então uma prensa de gravura e um pequeno forno. A prensa foi adquirida na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, que ali estava em desuso, porém sem maiores avarias, como relata Mário. O forno foi comprado diretamente da fábrica, em São Paulo. Valladares seguramente informou a aquisição a Anísio Teixeira, pois, na mesma época, a então Secretaria de Educação e Saúde convidou o desenhista e gravador Poty,²⁰⁴ que contribuía em todos os números da

²⁰⁰ ROMO, Anadélia A. *Brazil's living museum: race, reform and tradition in Bahia*. The University of Carolina Press, 2010, p 98 -99.

²⁰¹ CERAVOLO, Suely. *Anais do Museu Paulista*. v. 19. n. 1 Jan-June 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v19n1/v19n1a07.pdf> Acessado em: 20/1/2012.

²⁰² CRAVO JR., Mário. *Op. Cit*, p. 124.

²⁰³ *Id. Ibid.*

²⁰⁴ Poty Lazarotto nasceu em 1928, em Curitiba. Desenhista, gravador e pintor, recebeu o prêmio de uma viagem pelo país por causa de uma água forte no Salão Nacional de Belas Artes, premiação inédita

revista *Joachim*, do Paraná, ao lado de Dalton Trevisan, para que desse um curso de gravura em Salvador. Assim Poty pôde expor o resultado de seu curso no hall do Teatro Guarany, “gentilmente cedido pelo prefeito Wanderley Pinho,”²⁰⁵ a primeira mostra individual na Bahia de um gravador.

Valladares, enquanto diretor do Museu do Estado, também apoiou a produção cultural entre os jovens artistas baiano. Suas crônicas nos jornais trataram sobre arte, mais do que sobre assuntos ligados ao Museu. E, nelas, ele se mostra um incentivador dos novos que produziam uma arte moderna sincera, com dedicação e estudo. Afinal, depois de retornar dos EUA, em 1944, onde havia estudado no “Institute of Fine Arts”, Valladares assumiu a posição de um crítico especializado no assunto. Apesar de Odorico Tavares, Heron de Alencar e também Carlos Eduardo da Rocha terem atuado como críticos de arte no período, foi Valladares que representou a figura do crítico de arte especializado que analisa, julga, qualifica, atribuindo-lhe assim valor econômico, de modo a contribuir para a autonomia do campo, segundo a sociologia da arte de Bourdieu.

José Valladares ocupou este papel com relação à produção das artes plásticas modernas na Bahia, seja do ponto de vista da sociologia da arte, seja do ponto de vista do puro incentivador cultural, em particular. Por suas crônicas, seria possível traçar o painel da vida artística de Salvador. Podemos notar a dificuldade, por exemplo, que havia em se encontrar espaços para exposições de arte na cidade:

“Durante muito tempo, a necessidade foi suprida pela Sala Conde dos Arcos, na Biblioteca Pública. (...) Mas o imenso serviço que esta sala vinha prestando teve de ceder lugar ao serviço da própria Biblioteca, como não poderia ser de outra forma.”

Em seguida, descreve o surgimento do bar *Anjo Azul*, como uma opção restrita e pondera o futuro hall do Hotel da Bahia:

“Na diminuta sala do Bar Anjo Azul, no Cabeça, onde já se realizaram diversas exposições, o máximo que se pode fazer são exposições pequeninas, entre dez e dezesseis obras. (...) Fala-se muito que o ‘hall’ do novo hotel no Campo Grande irá trazer remédio. Mas como? Só porque dispõe de espaço amplo e luxuoso? Será que os futuros dirigentes apreciarão a presença de gente humilde, mal vestida e até incômoda para seus hóspedes grãnfinos?”²⁰⁶

para uma gravura. Tem obras e murais espalhados pelo Brasil.

²⁰⁵ *Estado da Bahia*, 10 de fevereiro de 1950.

²⁰⁶ *Diário de Notícias*, 18 de março de 1951.

Tais crônicas de Valladares são anteriores à abertura da galeria Oxumaré, no Passeio Público, que aconteceria em setembro de 1951, por obra de Carlos Eduardo da Rocha, Zitelman de Oliva e José Pedreira. Valladares comentou, antes de sua inauguração, que a intenção era “criar uma casa de arte, onde se possa encontrar, e adquirir, de tudo que a Bahia oferece de interessante.”²⁰⁷

A galeria Oxumaré, inaugurada no ano do último número de *Caderno da Bahia*, ocuparia assim um importante papel na difusão da arte moderna, não só pela abertura de um novo espaço de exposição, mas pela abertura de um espaço de comercialização de obras de arte não só acadêmicas, mas também, e principalmente, moderna.

As crônicas de José Valladares deixaram ricos comentários sobre a atuação e o trabalho dos artistas plásticos ligados à *Caderno da Bahia*. Ele sabia da publicação do periódico, mencionava-o em suas crônicas. Em uma delas, de agosto de 1950, cujo título é “Meio de ano”, ele faz um balanço da atuação artística na capital até o momento.

“Na galeria Anjo Azul, depois de Djanira, no mês de maio, duas exposições individuais se realizaram, todas as duas patrocinadas pela revista ‘*Caderno da Bahia*’. A primeira, de uma ‘debutante’, ligada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (...) A outra exposição prendeu-se ao lançamento da pequena antologia ‘20 poemas de amor’, organizada por Pedro Moacir Maia. A revista expôs os desenhos de Aldary Toledo que ilustram o belo livro”.²⁰⁸

Valladares comentou o mural realizado por Genaro de Carvalho, em 1950, para o hall do Hotel da Bahia, obra de proporções inéditas no Brasil: “50 metros de comprimento e 4 de largura, em campo circular.”²⁰⁹ O mural é dividido em temáticas variadas sobre os elementos populares da Bahia: ‘Festas regionais’, ‘Presente de Yemanjá’, ‘Desafio de viola’, ‘Procissão do Senhor dos Navegantes’ e ‘Briga de galos.’ Sobre este mural, Valladares fez um comentário importante com relação ao ideário temático de *Caderno da Bahia*:

“apresenta o mural meia dúzia de cenas *da chamada Bahia história e pitoresca*, todas simplificadas plasticamente. Algumas isoladas, como a

²⁰⁷ *Diário de Notícias*, 15 de agosto de 1951.

²⁰⁸ *Diário de Notícias*, 6 de agosto de 1950.

²⁰⁹ CARVALHO, Genaro de. *Murais e quadros*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955, p. 11.

rinha, o desafio de cantadores e o presente a Iemanjá, aos demais - procissão, lavagem do Bonfim e Senhor dos Navegantes - entrosadas numa composição única, que é o trecho mais complexo da obra.”²¹⁰

O mural de Genaro de Carvalho, para Valladares, evidencia elementos que formariam a “chamada Bahia histórica e pitoresca”. Mas chamada por quem? E para quem? Por muitas pessoas, de fato: em primeiro lugar, pelos turistas, e para os turistas, afinal, o mural estava no saguão de um hotel que fora construído para se tornar a referência na setor turístico. Em segundo, pelos e para os artistas de fora, que ao chegarem já encontravam sugestões pitorescas para sua arte no saguão mesmo do principal hotel da cidade. Em terceiro, era chamada de pitoresca pela própria sociedade baiana, e também pitoresca para ela, que deveria reconhecer-se nas alegorias do painel.



Mural pintado por Genaro de Carvalho para o hall do Hotel da Bahia, 1951.

Em crônica no *Diário de Notícias*, Valladares faz um comentário sobre a postura artística de Carlos Bastos. Com o sugestivo título “Falemos com sinceridade”, o jornalista e crítico de arte desabafa sua decepção com relação a Bastos: “a falta de seriedade no trabalho, a preocupação com a fama de artista mais do que com a obra de arte propriamente, a obsessão de ganhar dinheiro em vez da religião do que é belo são circunstâncias que me perturbam mais do que seria de esperar.”²¹¹ É um desabafo que termina por chamar Carlos Bastos de um acadêmico modernista.

²¹⁰ Id. Ibid.

²¹¹ *Diário de Notícias*, 25 de março de 1951

“Carlos Bastos, de que adiantou Você ter passado quase dois anos em Paris? Pelo que temos visto, antes da viagem, Você era melhor artista do que agora. Desenhava com mais sensibilidade, pintava com mais desenvoltura e de forma mais pessoal. Os quadros que você trouxe, como os atualmente expostos no *Anjo Azul*, são academias de arte moderna, indignas de seu talento. Nenhum de seus amigos perdeu a confiança que Você soube despertar faz alguns anos. (...) Ninguém dirá que a culpa foi a preocupação de ganhar dinheiro (...) nem dirá que a fama de artista o seduziu. Mas se dirá, e eu digo desde agora, que Você não levou sua arte a sério. Que cometeu o maior pecado que um artista de talento pode cometer, pois cuidou mais de si do que do ‘elan’ criador que é a razão de ser de sua existência”²¹²

Este desabafo de Valladares torna complexa a figura de Carlos Bastos. Como dissemos, os diários do artista ainda não foram publicados, o que é uma pena, pois possivelmente poderíamos acrescentar fatos ou versões a esta fase da vida do artista.

Para finalizar, as crônicas de arte de José Valladares de fato nos passam não só aspectos da vida cultural de Salvador, mas permitem imaginações maiores ao historiador. Na crônica de 22 de outubro de 1950, há um comentário de Valladares sobre uma interessante situação: ele comenta a carta que recebera de um jovem pintor gaúcho, que lhe pergunta quem havia autorizado suas ilustrações, feitas para uma edição do Museu do Estado da Bahia, a figurar em “estamparias de grandes lenços femininos”. Ele relata na crônica que

“o jovem pintor gaúcho Paulo O. Flores, que na Bahia esteve em janeiro de 1948, na embaixada da Associação Araújo Porto Alegre, estava muito preocupado em saber se o Museu do Estado da Bahia havia dado consentimento a certa fábrica nacional, para utilizar, na estampa de grandes lenços femininos, os desenhos de sua autoria, com que foi ilustrado o livro de Edson Carneiro sobre candomblés, publicação n. 3 do Museu.”²¹³

Como se vê, Paulo O. Flores, segundo Valladares, soube ou constatou que seus desenhos, que ilustraram o livro de Edson Carneiro, publicado pelo Museu, estavam servindo para estampar tecidos sem sua autorização.

A resposta de Valladares, na mesma crônica, é rica em significados. Primeiro, de forma irônica, reconhece que “são desenhos do maior interesse, assunto que requer extraordinária agilidade e domínio técnico do artista - filhas de santo em estado de transe, vestidas conforme seus orixás”. Em seguida, Valladares se diz admirado por saber que uma “humilde” publicação do Museu do Estado “já vai colaborando com as fontes de produção da riqueza nacional,” e lembra que nos Estados Unidos os museus

Diário de Notícias, 25 de março de 1951

²¹³ *Diário de Notícias*, 22 de outubro de 1950.

“tem um departamento especial para servir à indústria.”²¹⁴

Paulo O. Flores não diz onde encontrou o tecido com a estampa africana, mas informa que veio de uma “fábrica nacional”, ao que Valladares termina respondendo que não houve autorização nenhuma por parte do Museu. De qualquer forma, o que importa é notar que havia um uso industrial das representações do candomblé, sugerido a nível nacional, como menciona. Importa ver que o período registrava uma grande publicidade dos assuntos ligados à religião africana. Os desenhos talvez tenham feito esse percurso sem obstáculos legais por conta da grande divulgação dos elementos ligados ao candomblé, chegando às estampas dos tecidos com a facilidade com a qual se apropria de um souvenir comum, de domínio público.

²¹⁴ *Diário de Notícias*, 22 de outubro de 1950.

QUARTO IV

A VIRADA MODERNISTA

No capítulo anterior, meu foco foram os artistas plásticos ligados à *Caderno da Bahia*, com destaque a Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, considerados os renovadores da arte moderna na Bahia na virada da década de 1940 para 1950. Procurei contextualizar como ocorreu a aproximação destes artistas plásticos com os escritores, poetas e jornalistas que fundaram *Caderno da Bahia*. E também procurei mostrar, através das crônicas de José Valladares, um panorama da vida cultural de Salvador no período mencionado.

Este capítulo é a continuação direta do anterior, no sentido de que meu foco continua sendo os artistas plásticos ligados ao periódico, porém procurando inseri-los no governo de Otávio Mangabeira, entre 1947 e 1951, quando se registrou o apoio oficial à produção cultural de cunho moderno nas artes plásticas, movido especialmente pelo seu secretário de Educação e Saúde, Anísio Teixeira.

4.1. OTÁVIO MANGABEIRA: POLÍTICA E ARTE

Os seis números de *Caderno da Bahia* foram publicados entre 1948 e 1951, praticamente coincidindo com o governo de Otávio Mangabeira, que vai de 1947 até 1951. O governo de Otávio Mangabeira representou a retomada do poder pela antiga geração política baiana, que o havia perdido em 1930, com a Revolução Liberal e a subida de Getúlio Vargas à presidência.

Juracy Magalhães, jovem cearense de 26 anos, foi nomeado interventor na Bahia em 1931. Os dirigentes políticos baianos desta geração, afastada do poder, nos jornais da época se autodenominavam a “ala autonomista”. Segundo Paulo Santos Silva, muitos encontraram na atividade intelectual uma forma de fazer oposição ao governo de Juracy Magalhães.²¹⁵

Foram quinze anos de atividade intelectual na oposição, atividade que dera origem a nomes como Wanderley Pinho, Nestor Duarte, Luiz Viana Filho, historiadores que exaltaram uma Bahia de outrora, poderosa, portentosa, orgulhosa de seu destaque no cenário político nacional. Entre eles, o próprio Otávio Mangabeira.

Somente em 1945, portanto, com o fim do centralismo autoritário do Estado Novo, as eleições democráticas para governador abriram a oportunidade para a antiga geração política baiana, com Mangabeira à frente, recuperar o poder. E ninguém melhor do que ele, candidato do jornal *A Tarde* e que voltava do exílio nos Estados Unidos, na coligação da UDN e PSD. Afinal, exilado em 1938 pelo governo de Vargas, Mangabeira adquirira uma imagem em todo o Brasil de um político ao mesmo tempo íntegro e articulador, influente mesmo distante, de modo que seu nome foi naturalmente cogitado para concorrer às eleições presidenciais de 1947.

Voltando para o Brasil, inclusive, seguiu direto para o Rio de Janeiro, sem parar na Bahia, talvez com a intenção de articular sua candidatura. Porém ela não vingou, pois a vaga ficou com Eduardo Gomes. De qualquer forma, na Bahia, Mangabeira tinha convicção da vitória nas eleições para o governo do Estado. Em 1947, derrotou Medeiros Neto, do PTB, assumindo como governador. Deu origem a um gestão marcada pela postura progressista, seguindo o discurso de que iria tirar a Bahia de seu atraso, das correntes provincianas, para lançá-la no cenário nacional. Por

²¹⁵ SILVA, Paulo Santos. *Âncoras da tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia (1930-1949)*. Salvador, Edufba, 2000.

outro ângulo, ou em outras palavras, este contexto apresentava à intelectualidade oficial baiana, que ao longo de 1930-45 fizera oposição, exaltando a antiga força política da Bahia, o poder. Ou seja, ela se via na necessidade de materializar recentes discursos, saberes, trajetórias. E é neste momento, veremos, em que o ideário temático de *Caderno da Bahia* estava sendo divulgado.

No governo de Otávio Mangabeira, os discursos de modernização sócio econômica e os discursos de modernismo artístico andaram lado a lado. Em alguns momentos esses discursos se uniram, como na gestão de Anísio Teixeira à frente da Secretaria de Saúde e Educação, tornando difícil de diferenciar as decisões políticas e econômicas das culturais e artísticas.

Percebe-se que o apoio às artes plásticas atingiu um nível oficial através de Anísio Teixeira, que abriu espaços para a arte que na Bahia estava sendo feita com o rótulo de moderna. Era possível ver a presença dos integrantes de *Caderno da Bahia* nas ações e atividades promovidas pela secretaria de Educação e Saúde, seja enquanto prestadores de serviço, como nos painéis da Escola Parque, seja enquanto apoiadores em eventos culturais, servindo como articuladores, como no I Salão Bahiano de Belas Artes, em 1949.

Anísio Teixeira chegou à Secretaria de Educação e Saúde com um currículo respeitado, pois já era reconhecido como um grande educador no Brasil. Em sua trajetória profissional, Anísio Teixeira havia estado nos EUA, no início da década de 1930, onde entrara em contato com o educador John Dewey. De volta ao Brasil, participou do “Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova,” o qual procurava enfatizar, para além da receptividade, a atividade criadora do estudante. Em 1935, enquanto Secretário de Educação do Distrito Federal, criou a Universidade do Distrito Federal, com grande repercussão por conta do incentivo à pesquisa científica, literária e artística, concebendo assim a instituição não apenas como formadora de profissionais, mas sim um centro de intelectuais produzindo conhecimento. A onda de perseguição a nomes ligados ao pensamento de esquerda, depois da Intentona Comunista, em 1935, atingiria Anísio, forçando-o a um exílio diferente, em sua cidade natal, a distante Caetité, a 750 quilômetros da capital.²¹⁶

Em 1947, no entanto, foi chamado para ser Secretário de Educação e Saúde da Bahia por Mangabeira, pasta para a qual dedicou-se totalmente às questões de ensino,

²¹⁶ Disponível em: <http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/visita.htm>. Acesso em: 21/09/2011.

educação e cultura, pois deixou aos cuidados de José da Silveira e Thales de Azevedo os assuntos ligados à saúde.

Sua gestão, de fato, marcou o apoio oficial às artes plásticas modernas na Bahia em diversas áreas de atuação: no patrocínio de exposições, conferências públicas e em medidas oficiais; ou no próprio campo educacional, dentro das salas de aula, como aconteceu na Escola Parque.

Em 1948, no início do comando da secretaria, a primeira mostra expressiva de apoio oficial se deu no patrocínio da vinda para a Bahia da *Exposição de arte moderna*, organizada pelo escritor Marques Rebelo, que em caravana estava visitando as capitais brasileiras com 82 peças de arte, a maioria pinturas, e proferindo conferências sobre o tema. Teixeira o convidou para uma temporada em Salvador. O jornal *A Tarde*, à época, lançou uma matéria com o título “*Será um test para a arte moderna na Bahia*”.²¹⁷

A exposição aconteceu na Biblioteca Pública, situada na Praça Tomé de Souza. José Valadares - que havia chegado dos EUA, de seus estudos no Institut of Fine Arts - ao ser perguntado pelo repórter “se somente as pessoas com estudos especializados percebem tais pormenores”, respondeu:

“Nem pense nisso. Com um pouco de experiência visual, dentro de pouco tempo a maioria das pessoas fica em condições de perceber onde existe espírito criador e onde, pelo contrário, apenas houve virtuosidade. É verdade que as vezes se torna necessário pequena dose de iniciação. (...) A este propósito cabe lembrar que o Sr. Marques Rebello vai pronunciar uma serie de conferencias nas quais ilustrará conceitos estéticos modernos com algumas das obras expostas”.²¹⁸

A Praça Tomé de Souza, onde ficava a Biblioteca Pública, era um lugar barulhento, como dissemos no primeiro capítulo. Em 1951, três anos depois da exposição, o leitor José Dórea, do jornal *Diário de Notícias*, reclamava do barulho: “A nossa Biblioteca fica bem no centro da cidade, e os seus freqüentadores têm de agüentar toda aquela barulheira que se faz diariamente na Misericórdia, rua Chile, etc. Buzinas de automóveis, bondes, mercadores e o barulho de um auto falante de uma casa comercial”.

²¹⁷ *A Tarde*, 15 de março de 1951.

Pelo tom da reclamação do leitor, supõe-se que já fosse barulhento em 1948, ano da exposição. No entanto, apesar do barulho, mesmo assim foi ali reunida as obras de Portinari, Santa Rosa, Guinard, Di Cavalcanti, Pancetti, entre outros nomes de destaque nacional, e foi lá também que Rebello proferiu suas conferências sobre arte moderna, explicando-a, sempre às 5:30²¹⁹ da tarde, hora já de uma provável movimentação na Praça Tomé de Souza.

Foram três conferências. Na primeira, Marques Rebello, segundo o jornal *Estado da Bahia*, foi irônico em relação à arte acadêmica: “A arte acadêmica - é macaco em loja de louças. Inspirado em honrosas tradições, não quer dizer que o academismo deva ser eterno. Muito melhor era relegar-se a pintura ao bom fotógrafo.”²²⁰



Conferência sobre arte moderna, na Biblioteca Pública, proferida por Marques Rebello, 1948

Carlos Bastos e Mário Cravo Jr. não estavam em Salvador neste ano, presenciando as conferências de Rebello. Estavam nos EUA; Mário Cravo Jr., na Universidade de Syracuse, e Carlos Bastos em Nova Iorque. Genaro estava no Rio, e só voltaria a Salvador para expor no último suspiro do Salão de ALA, em outubro de 1948²²¹, edição que prestaria homenagem ao acadêmico Presciliano Silva. E Jenner ainda não tinha chegado de Aracaju.

De todo modo, a exposição organizada por Marques Rebello na Biblioteca Pública vendeu muitas obras. Segundo o jornal *Estado da Bahia*, “foram adquiridos por colecionadores baianos os trabalhos de Portinari; um óleo e desenho de Guignard;

²¹⁸ *A Tarde*, 18 de março de 1951.

²¹⁹ *Estado da Bahia*, 23 de março de 1948.

²²⁰ *Estado da Bahia*, 23 de março de 1948.

²²¹ *Estado da Bahia*, 22 de outubro de 1948. Segundo a matéria do jornal, Genaro de Carvalho

dois óleos de Santa Rosa; um óleo de Iberê Carmargo; dois desenhos de Aldari Toledo; um óleo de Teruz; um óleo de Burlle Marx; um óleo de Di Cavalcanti; quatro gravados de Lagar Segall.”

O extenso número de obras vendidas - “mais de cinquenta” - impressiona. Mas é difícil medir o significado de tantas obras vendidas.²²² Se formos pensar que talvez um ou dois compradores tenham adquirido uma grande parte delas, por exemplo, esse número tem outro significado. Além disso, na matéria, nenhuma das mencionadas obras vendidas era de artistas baianos modernos, de modo que a produção moderna local não foi divulgada. Cravo, Bastos e nem Genaro estavam aqui, para expor suas obras. Mas no ano seguinte os artistas de *Caderno da Bahia* estariam todos em Salvador, e na maior parte do ano realizariam exposições que marcariam um grande avanço na produção e divulgação da arte moderna local. Foi o ano, de fato, da virada modernista.

4.2. 1949 - O QUARTO CENTENÁRIO DA CIDADE DE SALVADOR

O ano de 1949 foi um ano especial para a cidade, pois ela completava 400 anos e isso significava, para o governo de Octávio Mangabeira, antigo líder da “ala autonomista”, um ano dedicado à história da Bahia. Era o ano portanto de consolidar a Bahia no cenário nacional, e Mangabeira representava a materialização do discurso da ala autonomista no poder, depois de 15 anos afastada.

O calendário cultural divulgado pelo governo para destacar a data de 29 de março se insere nesse contexto politicamente simbólico. Nesse calendário, a agenda cultural do ano de 1949 ficou marcada por dois grandes eventos, um em cada semestre. Em março, de 26 a 29, aconteceu o I Congresso de História da Bahia, e atraiu intelectuais brasileiros para Salvador. No segundo semestre, o destaque da agenda recaiu sobre o I Salão Bahiano de Belas Artes, que a partir de então seria sempre realizado em novembro de cada ano e abriria um novo horizonte para a produção artística no Estado.

Por causa destes dois eventos, o ano de 1949 foi um ano de grande visibilidade

contribuiu no Salão de ALA com os óleos Arraial e Aracaju e o desenho Arlequim, músicos.

²²² Durante a pesquisa, não tomei a virada modernista nas artes plásticas buscando indícios de um possível mecenato na Bahia, embora seja uma dimensão da sociologia da arte importante nos contextos de renovação artística. Tal abordagem demandaria consultas a arquivos pessoais de delicado acesso, os

para a Bahia. As teses apresentadas no I Congresso de História aconteceram no Instituto Geográfico e Histórico, embora outras casas, como o Instituto Normal, também tenham abrigado atividades ligadas ao Congresso. Segundo Alice P. Canabrava, “catedrática de História Econômica da Universidade de São Paulo,” em suas declarações enviadas ao jornal *Estado da Bahia* sobre o evento, compareceram ao congresso, além da maioria dos representantes dos Institutos Históricos brasileiros, o diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, professores universitários e demais intelectuais, numa atmosfera acadêmica.²²³

Os jornais *Estado da Bahia* e *Diário de Notícias* fizeram uma grande cobertura do Congresso, que reuniu palestrantes de todo o Brasil, apresentando teses sobre História da Bahia e História Geral. Presidido pelo historiador e então prefeito de Salvador, Wanderley Pinho, o Congresso, segundo Paulo Saltos Silva, procurou construir a imagem de “uma Bahia portadora de méritos e virtudes sem paralelo no conjunto da nacionalidade,” sempre referida como ‘mater da nacionalidade.’²²⁴ Era preciso materializar o antigo discurso da ala autonomista, e por isso o Congresso de História da Bahia foi o evento do calendário cultural que mais concentrou a retórica política do IV centenário.

Segundo Claudio Tuiuti Tavares, um dos fundadores de *Caderno da Bahia*, o Congresso ficou revestido pela imagem de um evento acadêmico e conservador. Para o poeta e jornalista, “faltou às festas do IV Centenário a verdadeira contribuição popular. O folclore baiano é o mais rico do mundo. Tradição viva do povo, ninguém jamais poderia esquecer-la quando comemoramos a grata efeméride dos quatro séculos da nossa velha e sempre juvenil Bahia de Todos os Santos.”²²⁵ Claudio Tuiuti Tavares, em seguida, especifica o que faltou ao IV centenário: “a capoeira, as rodas de samba, a famosa cozinha bahiana, a nossa arte popular, as vestimentas típicas, tudo, enfim, que ligado ao que existe de mais vivo e revolucionário na tradição popular foi completamente esquecido.”²²⁶ Em outras palavras, faltara o ideário temático ligado à cultura popular baiana.

Essa falta é significativa. Numa perspectiva historiográfica, pode-se reconhecer que temas e objetos de cultura popular não eram o foco da produção dos historiadores

quais, pelo curto tempo do mestrado, tive de abrir mão.

²²³ *Estado da Bahia*, 2 de maio de 1949.

²²⁴ SILVA, Paulo Santos. *Op. Cit.*, p. 226.

²²⁵ *Estado da Bahia*, 29 de março de 1949.

de então. Como lembra Paulo Santos Silva, os historiadores baianos das décadas de 1930 e 1940 voltavam suas preocupações para a preservação da memória da vida privada de suas elites dirigentes.²²⁷ Mas a crítica de Claudio Tuiuti Tavares nos revela que um grupo social, formado por artistas e jornalistas, esperava que o governo olhasse para a cultura popular como um conjunto de elementos da história da Bahia tão importante quanto os ligados às suas elites dirigentes. E o governo, ao elaborar o calendário de eventos comemorativos do IV centenário, não foi sensível a esta demanda de reconhecimento à população negra. E muito menos os organizadores do I Congresso de História.

De fato, pode-se dizer que Dorival Caymmi, Jorge Amado e Carybé eram artistas que já vinham desde a década de 1930 contribuindo para a valorização da cultura popular baiana. No entanto, não no sentido de Claudio Tuiuti Tavares em sua reportagem - ou imagem verbal. Diferente de 1930, na virada da década de 1940 para 1950 havia uma cobrança pública não só pela melhoria do pólo turístico, como veremos, mas esperava-se que o governo assumisse também a tarefa de valorizar a cultura popular baiana no sentido de identificá-la com sua história e raiz, pois a realidade socioeconômica conduzia diretamente a esta população ao mesmo tempo carente e alegre, sofrida e rica em cultura, marginalizada e cheia de magias e segredos, tão evidente nas ruas de Salvador.

O governo, ao elaborar o calendário de eventos comemorativos do IV centenário, não foi sensível a esta demanda de reconhecimento à população negra. E muito menos os organizadores do I Congresso de História. Mas os artistas plásticos ligados à *Caderno da Bahia* estavam em Salvador no ano de 1949. Para eles, o ano da fundação da cidade era um momento importante para a divulgação da arte moderna local e, naturalmente, para a visibilidade de seus trabalhos particulares. Carlos Bastos havia chegado dos EUA em janeiro. Em fevereiro, expôs na Biblioteca Pública, mostra essa patrocinada por *Caderno da Bahia* e que teve duas telas danificadas com gilete.²²⁸ Mário Cravo Jr. chegaria no início de março. E, também em março do mesmo ano, Genaro de Carvalho, estava pintando o mural “Regatas de Iate”,²²⁹ que iria figurar na *boite* Oceania, prédio recém construído em frente ao Farol da Barra e cujo térreo fora

²²⁶ *Estado da Bahia*, 29 de março de 1949.

²²⁷ SILVA, Paulo Santos. *Op. Cit.*

²²⁸ *A Tarde*, 23 de fevereiro de 1949.

²²⁹ *A Tarde*, 24 de março de 1949

projetado para receber apresentações noturnas e permitir a prática de jogos.

Além destes artistas nascidos na Bahia, o ano de 1949 ficou marcado pela presença de artistas plásticos vindos de fora. Vinham com o objetivo de “fazer a Bahia”, como se passou a cunhar a presença destes pintores que aportavam em Salvador para registrar cenas da cultura popular e da paisagem natural e histórica da cidade. Segundo Aldo Bonadei, que havia chagado em 1948, de São Paulo, “por sua conta, sem os alardes dos convites oficiais,”²³⁰ e que ilustrou as duas primeiras capas de *Caderno da Bahia*, sua chegada à Salvador se justificava por “fazer a Bahia.”²³¹ Assim também Carlos Thirré anunciou sua vinda: “fazer a Bahia.”²³²

Carybé descreve o momento vivido naquele ano dessa forma:

“A Bahia fazia 400 anos de fundada e, por um desses estranhos avatares que geraram a Renascença, a Escola de Paris, o Bauhaus ou Bizâncio, fagocitou uma série de pessoas que viriam a formar o grupo de renovação das artes. (...) Mário Cravo Jr. voltava de Syracuse, EUA, onde estudara com Ivan Mestrovic. Jenner Augusto vinha de Aracaju com dez anos de tirocínio na capanga; Carlos Bastos de New York; do Paraná vinha Poty; o Hansen de Hamburgo, Genaro de Paris e eu vinha vindo de Buenos Aires (...) No time dos escribas estavam o Carlitos Vasconcelos Maia, Wilson e Carlos Eduardo da Rocha, Odorico Tavares, José Valladares e Godofredo Filho.”²³³

Essa descrição de Carybé possivelmente fala da grande movimentação artística e cultural em 1949, no segundo semestre, quando realizou-se o I Salão Bahiano de Belas Artes, que marcaria as artes plásticas.

4.3. I SALÃO BAHIANO DE BELAS ARTES (1949)

Com exceção de Jenner Augusto, que chegaria a Salvador no apagar de 1949, todos os artistas plásticos ligados à *Caderno da Bahia* participaram do I Salão Bahiano de Belas Artes. Todos eles já tinham exposto individualmente ao longo de 1949. Em novembro, mês quando ocorreu o Salão, eles voltariam a apresentar seu trabalho.

²³⁰ *Caderno da Bahia*, nº 1, 1948, p. 8.

²³¹ *Estado da Bahia*, 8 de junho de 1949.

²³² *Estado da Bahia*, 5 de fevereiro de 1949.

²³³ PONTUAL, Roberto. *Jenner Augusto e a Arte Moderna na Bahia* Rio de Janeiro: Editora

O I Salão Baiano de Belas Artes marcaria o início de uma virada importante para as artes modernas na Bahia. Segundo Ana Carolina Melo, os Salões Bahianos de Belas Artes foram “um verdadeiro espelho da transição final e da consolidação da arte moderna na Bahia. Os Salões mostram, em sua trajetória, que, ao mesmo tempo que a arte moderna era reconhecida e valorizada, a arte acadêmica não desapareceu radicalmente.”²³⁴

A realização do I Salão Bahiano de Belas Artes ficou a cargo de Anísio Teixeira, que procurou revestir o evento de uma dimensão nacional. A formação do júri deu-se da seguinte forma: dos nomes listados por Anísio Teixeira, o governador Otávio Mangabeira nomearia dois grupos de três pessoas, um para cada seção, a Seção Moderna e a Seção Geral. Segundo a transcrição do edital no jornal *Estado da Bahia*, “aos Júris incumbe, especial e privativamente: a) classificar, preliminarmente, os trabalhos enviados ao Salão, segundo as tendências artísticas a que obedecem.”²³⁵ Ou seja, eram eles quem decidiam sobre a classificação da obra na exposição, se moderna ou se acadêmica.

Os júris foram compostos, na Seção Moderna, por Diógenes Rebouças, arquiteto, Alcides Rocha (substituído por Godofredo Filho, poeta) e Aldo Bonadei, pintor e desenhista; na Seção Geral, Presciliano Silva, Mendonça Filho, professores da Escola de Belas Artes, e Raul Devesa, pintor também acadêmico.

O I Salão Bahiano aconteceu no hall do Hotel da Bahia, que ainda estava em obras. Desde a publicação do edital até o fim de novembro, quando terminou a exposição, a imprensa baiana cedeu espaço nos jornais para a divulgação do certame e para assuntos que envolviam o regulamento.

Antes do Salão, por exemplo, é possível encontrar nos jornais da época discussões como a do repórter carioca Quirino Campofiorito, que entendeu como um equívoco “a exigência de julgamento de entrada para os artistas que no ‘Salão Nacional’ já possuísem a Medalha de Prata”²³⁶, deixando apenas para primeiros lugares em Salão nacional a isenção de julgamento. Para ele, a prata em salão nacional bastava para dispensar julgamento de entrada em salão regional. Além disso, também

Civilização Brasileira, 1974, p. 102.

²³⁴ MELO, Ana Carolina Bezerra de. “A arte moderna da Bahia: processo histórico artístico. Dissertação de mestrado em Artes. EBA, Salvador, Ufba, 2003. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Arte_Moderna_na_Bahia_AnaCarolinaBezerraMelo.pdf Acessado em: 15/11/2011

²³⁵ *Estado da Bahia*, 9 de março de 1949.

identificou que poderia haver, no regulamento, a “inclusão por parte da comissão julgadora do concorrente na divisão moderna ou conservadora”.²³⁷

Discussões como essas antecederam o evento artístico. Durante a exposição, outras assuntos entraram em pauta, como o grande e incomum fluxo de visitantes a uma exposição de arte. José Valladares comenta: “Houve noites, lá no Campo Grande, em que até se tinha a impressão de romaria.”²³⁸ A presença da população foi marcante no Hotel da Bahia, projetado em linhas modernas pelo arquiteto Diógenes Rebouças, e a exposição, consenso geral, foi um sucesso. Foram 148 obras de pinturas, 43 de desenhos e gravuras, 12 esculturas e 1 obra de arquitetura. Participaram 156 artistas, sendo que, destes, 55 residiam em Salvador. Tais números são de uma crônica de José Valladares, que completa a informação dizendo que na exposição estavam presente “todas as tendências da arte brasileira, desde o sólido academicismo de um Alípio Dutra ao abstracionismo experimental de Rubem Valentim.”²³⁹

Com relação às premiações, a divisão de Arte Moderna ficou assim: Lothar Charoux, de São Paulo, com o óleo “Portas”, ficou com a Medalha de Ouro; Inimá Paula, do Rio de Janeiro, com o óleo “Rua Moura Brasil” medalha de prata; e Carlos Bastos, da Bahia, com “Mulher ao Toucador”, medalha de bronze. A tela de Carlos Bastos expõe uma mulher cuja pela tem duas cores: a negra e a branca. Os fartos seios de fora condizem com as grossas pernas abertas, numa perspectiva e proporção deformadoras, característica de uma linguagem plástica moderna que procura ressaltar a condição popular em suas telas.



Mulher ao tocaudor. Carlos bastos. 3 lugar no I Salão. União entre negro e branco

²³⁶ *Diário de Notícias*, 8 de julho de 1949.

²³⁷ *Diário de Notícias*, 7 de julho de 1949.

²³⁸ *Diário de Notícias*, 20 de novembro de 1949.

²³⁹ *Diário de Notícias*, 27 de novembro de 1949.

Segundo o registro de *Caderno da Bahia* sobre o evento, “apesar de certa discordância de parte de figuras expressivas da nossa cultura em relação ao primeiro prêmio da Divisão de Arte Moderna, o Salão veio consolidar na nossa terra a aceitação da chamada Arte Moderna.”²⁴⁰

A matéria de *Caderno da Bahia*, não assinada, não especifica os motivos da discordância com relação aos primeiros lugares, concedidos à obra de Lothar Charoux, “Portas”, e “Rua Moura Brasil”, de Inimá de Paula. É uma pena. Numa percepção geral, pode-se dizer que não houve maiores contestações à premiação do evento, ou, ao menos, qualquer discordância que tenha gerado descrédito ao evento e ao júri, como viria a acontecer no terceiro salão. Assim como também não houve maiores atritos entre a Divisão Moderna e a Divisão Geral no I Salão Bahiano de Belas Artes.

De destaque no I Salão, vale apontar que a plasticidade das linguagens artísticas das obras modernistas talvez tenha causado sensações incomuns a alguns visitantes. Colunas sociais, por exemplo, manifestaram impressões de estranhamento. Em uma seção do jornal *A Tarde*, intitulada *Modas - Registro Social - Filmes - Estrelas*, dedicada a assuntos femininos, a articulista Lenora deixou-nos um importante registro dos acontecimentos da exposição:

“Os adeptos da escola moderna se põem em campo para explicar ao público o verdadeiro sentido de sua inspiração. Afirmam que a nova arte foi feita para o povo, porém o povo a rejeita sem a compreender. Diante dos quadros surrealistas, futuristas, abstracionistas, reage, crítica, confessando abertamente com irônica humildade, sua absoluta inaptidão para compreender semelhantes deformações, a que os entendidos atribuem tão profundas significações estéticas”²⁴¹

É uma voz importante. Mulher, em um espaço dedicado aos assuntos femininos no jornal, quer mostrar em seu artigo de opinião que, apesar da arte moderna se propor a ser uma arte do povo, e para o povo, “de nenhum modo reflete o sentir popular.”²⁴² Esse olhar de Leonora, mesmo sem o querer, abre uma interrogação ao historiador sobre se a população baiana alcançara ou não a compreensão da linguagem plástica da

²⁴⁰ *Caderno da Bahia*, nº 5, 1950, p. 11.

²⁴¹ *A Tarde*, 10 de novembro de 1949.

²⁴² *A Tarde*, 10 de novembro de 1949.

arte moderna, seus conceitos estéticos e temáticos. Em sua coluna, ela quer dizer que a “impressão geral” da exposição, dos “mais de 15 mil”, segundo Valladares, foi de incompreensão por parte do povo na seção de arte moderna.

Não pretendo tomar a perspectiva dos estudos de percepção coletiva da arte, que é um dos caminhos possíveis dentro da iconologia, e apontado por Peter Burke como um rico terreno ao historiador.²⁴³ Mas não foi meu objetivo enfocar as formas de percepção da arte moderna baiana no período, embora seja um grande contribuição ao tema. Mais do que a impressão geral, ressalto que o I Salão Bahiano de Belas Artes, em sua primeira edição, foi um marco da virada modernista.

4.4. II SALÃO BAHIANO DE BELAS ARTES (1950)

O II Salão Bahiano de Belas Artes foi realizado novamente no hall do Hotel da Bahia, que ainda estava em obras, embora mais avançadas. Ainda com o patrocínio da Secretaria de Educação e Saúde, não teve o fluxo registrado do ano anterior, quando o Campo Grande parecia tomado por uma “romaria” diante de tantas pessoas.

Em número de obras enviadas por artistas de fora, por exemplo, o II Salão conseguiu trazer para a exposição apenas a metade do que conseguiu trazer para o primeiro. Talvez o II Salão Bahiano não tenha tido a mesma estrutura e divulgação que teve o I Salão por conta do projeto da Escola Parque. Como veremos, possivelmente a construção do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, no IAPI, periferia de Salvador, atraiu os maiores investimentos do gestão de Anísio Teixeira, à frente da Secretaria de Educação e Saúde.

Além disso, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho estavam fora do país e não puderam marcar presença no II Salão. Apesar de Mário Cravo Jr. e Jenner Augusto, este chegado de Aracaju recentemente, estarem em Salvador, fora uma grande perda para o salão a ausência de Genaro e Carlos.

Ao contrário do primeiro, que havia concedido medalhas e prêmios apenas para o gênero pintura, o segundo Salão Bahiano de Belas Artes contemplou os gêneros desenho e gravura, preservando, no entanto, as duas seções estéticas e estilísticas: Divisão Moderna e Divisão Geral.

Não desfrutou nos jornais de Salvador da divulgação que teve o primeiro Salão

²⁴³ BURKE, Peter. *Op. Cit.*, p. 225- 238

Bahiano. Porém, há uma matéria em *Caderno da Bahia* em que o autor, desconhecido, critica a premiação do evento: “emprestando demasiada importância a determinados nomes e premiando pseudo-artistas das mais estranhas categorias, o Salão Bahiano, ao invés de contribuir para a melhoria de nosso padrão artístico, vem aumentar a confusão, a dolorosa incompreensão em que se debate o problema da arte moderna.”²⁴⁴



II Salão Bahiano de Belas Artes, 1950. Seção de arte moderna.

O autor da matéria se mostra insatisfeito. Mas não diz exatamente os motivos. Pode-se supor, entretanto, que diz respeito, primeiro, aos nomes consagrados, que teriam gozado de “demasiada importância”. Provavelmente se refere a Goeldi, que, na seção gravura, recebeu o prêmio de medalha de ouro, pela xilografia ‘Temporal’.²⁴⁵ E, segundo, talvez se refira à ausência de um nome local, baiano, como talvez Mário Cravo Jr., que concorrera com a escultura “Berimbão“, uma escultura de grande porte: um berimbau de madeira de mais de três metros que propõe uma linguagem estética nova e diferenciada da cultura popular baiana. A Goeldi seguiu-se o paulistano Lívio Abramo, em segundo lugar. Em terceiro lugar, Renina Katz, do Rio de Janeiro, com a água-forte “Negrinha”. Na seção de desenho, o primeiro lugar ficou com o carioca Augusto Rodrigues, por “Casamento”, seguido do também carioca Carlos Thirré e do

²⁴⁴ *Caderno da Bahia*, nº 6, 1951, p. 17.

²⁴⁵ Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro em 1895. Passou a infância em Belém, Pará, e a adolescência na Suíça, onde ingressara no École des Art et Métiers, porém, desiludido, deixa a instituição e passa a tomar aulas fora da academia, com Serge Pane e Henri Van Muyden. Vem para o Brasil em 1919, onde entra em contato com a atmosfera da Semana de arte Moderna. É um dos maiores gravadores do Brasil, reconhecido mundialmente. Segundo o *Diário de Notícias* de 16 de julho de 1954, Goeldi fizera parte da banca examinadora da tese defendida de Mário Cravo Jr. para a cadeira de Gravura na Escola de Belas Artes da UFBA.

paulistano Aldemir Martins.



Temporal. Gravura de Oswaldo Goeldi. Medalha de ouro no II Salão de Belas Artes, 1950

Embora Mário Cravo Jr. não estivesse concorrendo, pois escultura não fora um gênero premiado, a ausência de pintores locais, ligados ao grupo, decepcionou os integrantes de *Caderno da Bahia*. Na gravura e na pintura. Mas as críticas dos integrantes do periódico não ultrapassaram as páginas da revista. Não tiveram acolhimento pelos jornais de Salvador. Não se contestava o valor dos premiados, mas a ausência dos jovens ligados à *Caderno da Bahia*. É difícil medir esta impressão. Ela nos faz pensar na premiação do I Salão, que gerara apenas ‘discordâncias’ com relação à premiação dos primeiros colocados, pois, ao menos, teve Carlos Bastos, jovem baiano do grupo de *Caderno da Bahia*, conquistando o terceiro colocado, ao lado de nomes como Lothar Charoux. Eles queriam mais um pouco de sol dentro do cenário das artes modernas.

Seja como for, no ano de 1950, apesar desta insatisfação, os artistas plásticos apoiados pelo periódico na verdade estavam ocupados com outros trabalhos. Estavam voltados para os painéis da Escola Parque, fato que revelava uma faceta do apoio oficial do Governo Mangabeira à arte moderna baiana, ao mesmo tempo em que divulgava artistas ligados à *Caderno da Bahia*.

4.5. O REGISTRO DA ARTE MODERNISTA BAIANA NA ESCOLA PARQUE

A Escola Parque foi construída na antiga região do Corta Braço, grande terreno

particular, localizado na Liberdade, região que em 1947 foi palco de invasões por parte da população pobre e sem abrigo de Salvador, agitações nas quais membros do Partido Comunista estiveram envolvidos.²⁴⁶ Após relembrar o episódio, a matéria do jornal *A Tarde* informa que, “depois de longos meses de entendimentos e avaliações, acaba de ser desapropriada a área do Corta Braço, onde já se está construindo um dos quatro grupos escolares, cada um para mil crianças, do Centro Educacional Carneiro Ribeiro.”²⁴⁷

Anísio Teixeira abriu as portas da Escola Parque para os artistas modernos. Depois de sua inauguração, o complexo educacional da Escola Parque tornou-se o lugar onde estava reunido o maior conjunto de arte muralista moderna na Bahia. Carlos Bastos pintou “Jogos Infantis”, datado de 1949, ano em que chegou dos EUA. Mas “Jogos Infantis”, em que Bastos recorre exibe crianças negras e brancas brincando diferentes jogos, constitui-se de um mural pequeno, 2,60 x 2,55m, e não ocupou o Setor de Trabalho da Escola Parque, pavilhão destinado às atividades manuais e artísticas dos pequenos estudantes, que funcionaria à tarde. Neste pavilhão, painéis imponentes, de grandes proporções, foram pintados por Carybé (*A evolução do Trabalho* 11,00 x 20,00), Jenner Augusto (*A evolução do Homem* 2,70 x 20,00) Maria Célia Amado Calmon (*O ofício do homem* 3,00 x 11,00), e Mário Cravo Jr. (*A força do trabalho* 8,20 x 20,00).

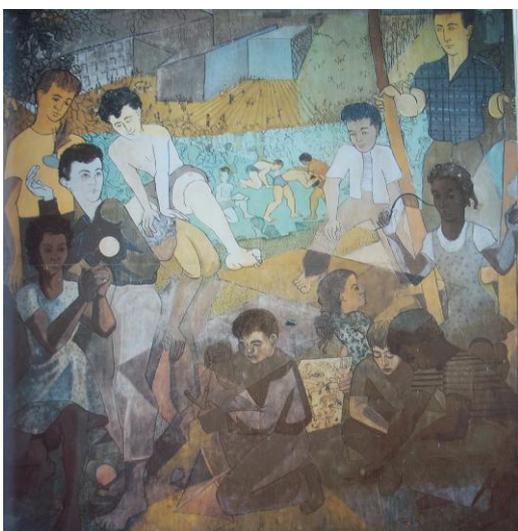
São murais e painéis que tratam do universo infantil da criação, da ludicidade, mas também do trabalho e desenvolvimento intelectual e físico. Assim, os murais da Escola Parque, do ponto de vista temático, não contribuíram diretamente para a valorização da cultura popular baiana, pois a proposta educacional prevaleceu. O registro das obras deve sublinhar o formato do mural, grande experiência para jovens artistas como Jenner Augusto, Mário Cravo Jr., Maria Célia Amado e, já nem tão jovem, Carybé.

Na coluna de leitores, porém, contra a imagem de uma grande obra educativa, encontramos registros de queixas contra o difícil acesso ao Centro Educacional Carneiro Ribeiro, como reclama os pais dos alunos Manoel Batista dos Santos, Pedro Bispo da Purificação e José Fialho Rodrigues: “professoras que moram no bairro

²⁴⁶ Sobre o tema, ver o romance *Corta Braço*, de 1957, do escritor e jornalista membro do Partido Comunista Ariovaldo Matos, em que procurou apresentar uma síntese político-sociológica dos episódios e personagens ligados ao fato.

²⁴⁷ *A Tarde*, 16 de maio de 1949.

populoso da Liberdade e adjacências vêm-se na contingência de atravessar o lamaçal com o perigo de descer pela ribanceira abaixo”²⁴⁸, denunciam. Podemos pensar que são traços e imagens de uma modernidade tardia, possivelmente, se usarmos o termo de Eneida de Souza. Mas, seja como for, os esforços de Secretaria de Educação e Saúde para a Escola Parque seguramente atraíram para si as verbas que poderiam ser destinadas ao II Salão Bahiano de Belas Artes, que não teve, este, a repercussão que teve o I Salão. O III Salão Bahiano também não teria tantos recursos públicos quanto o segundo, embora tenha sido marcado pela grande polêmica em torno de sua premiação.



Jogos infantis. Carlos Bastos.



Anísio Teixeira observando o mural de Jenner Augusto, na Escola Parque.

4.6. III SALÃO BAHIANO DE BELAS ARTES (1951)

Em 1951, em novembro, teve início o III Salão Bahiano de Belas Artes, novamente no hall do Hotel da Bahia, que ainda não havia sido inaugurado oficialmente. No governo do Estado, estava o médico nascido em Salvador Regis Pacheco. A secretaria de Educação havia se separado da de Saúde, e a área cultural não encontrou no novo governo a mesma atenção da anterior.

Com a transição de governo, uma sombra de expectativa com relação à continuidade do Salão pairava. Nas duas primeiras edições, a figura de Anísio Teixeira

²⁴⁸ *A Tarde*, 2 de junho de 1952.

estivera sempre associada aos eventos. A confirmação oficial dos salões acontecia sempre no primeiro semestre do ano. E a espera foi longa, pois só em junho foi assinado na Secretaria de Educação, pelo governador, o decreto dispondo do 3º Salão Bahiano de Belas Artes. Nele estava escrito que “haverá somente premiação para as seções de pintura e escultura,”²⁴⁹ embora fosse admitida, a critério da comissão julgadora, obras de outros gêneros artísticos.

Como nos dois primeiros salões, novamente houve a divisão entre Seção Moderna e Seção Geral, e, dentre os artistas ligados à *Caderno da Bahia*, expuseram Genaro de Carvalho, Mário Cravo Jr., Jenner Augusto, Lygia Sampaio e Carybé.

A insatisfação com relação aos resultados do III Salão se concentrou na Divisão Moderna, que teve na Comissão Julgadora o poeta baiano Godofredo Filho, o arquiteto Diógenes Rebouças (dois que já atuaram nos outros salões como juízes) e Elizabeth Nobling. Em verdade, a polêmica começou já durante a seleção pela comissão organizadora das obras que seriam expostas, pois, na seção de escultura, duas obras de Mário Cravo Jr. não foram aceitas, como a escultura “Tocador de berimbau”, em madeira, uma figura, assim como “Berimbão”, grande, de proporções totêmicas.



Tocador de Berimbau, escultura de Mário Cravo Jr., rejeitada na seleção para o III Salão Bahiano de Belas Artes, 1951.

²⁴⁹ *A Tarde*, 9 de junho de 1951.

A não seleção de “Tocador de berimbau” como escultura para o III Salão Bahiano seria esquecida ao longo do período de preparação e de exposição do evento. Porém, ao serem divulgados as premiações, tal corte seria lembrado por muitos motivos, alegados pelo grupo em torno de *Caderno da Bahia* e Mário Cravo Jr. Em especial, por um motivo que no mínimo irritou os integrantes do periódico a ponto de se sentirem perseguidos. Por exemplo, não houve medalha de ouro para a seção de escultura. Ninguém, portanto, teria apresentado uma escultura digna de ouro. A prata ficou com Mário Cravo Jr., por “Exu”, uma escultura também em madeira que, segundo a opinião geral e dos artistas ligados a *Caderno da Bahia*, deveria tirar a medalha de ouro.



Exu, escultura de Mário Cravo Jr., considerada indigna da medalha de ouro no III Salão Bahiano de Belas Artes, 1951.

Embora não citem nomes, as críticas com relação ao júri do III foram direcionadas para Godofredo Filho e Diógenes Rebouças, que representavam a continuidade dos jurados anteriores. Mário Cravo Jr., meses depois, seria agraciado com a medalha de bronze na Bienal de São Paulo, evento internacional, o que iria questionar ainda mais a seleção e decisão do júri do Salão Bahiano. Nesta situação, em entrevista no jornal *A Tarde*, o escultor baiano diz:

“O que percebo é o ranço da Escola de Belas Artes, ainda presente em dois dos componentes do nosso júri de arte moderna, que, se não desconhecem

os princípios básicos da arte contemporânea, pelo menos não a praticam devidamente com artistas.”²⁵⁰

Embora José Valladares não fizesse parte do júri, Mário Cravo Jr. iria se indispor com ele também, depois do III Salão Bahiano, pois era o secretário geral do evento. Justamente Valladares, com quem no ano anterior tinha viajado para São Paulo, com o interesse de comprar a máquina de prensar e trocar experiências de arte. Mário então organizou logo em seguida uma exposição-resposta, na Galeria Oxumaré, em que se divulgava, entre outras, as obras recusadas no III Salão. Em crônica escrita em 25 de novembro, por ocasião da exposição de Mário na Galeria Oxumaré, José Valladares, ao comentar as obras expostas, como se justificasse a escolha do júri, uma vez que ele era membro da organização do III Salão e concordara com a decisão do júri na ocasião, posicionou-se diante da situação com o seguinte argumento:

“No ‘Tocador de Berimbau’, talvez obra de maior vulto que o artista já executou, iremos encontrar incoerência de outro tipo - a formal. A gigantesca figura, acentuadamente ‘*elanceé*’, quando vista de frente, passa a uma massa sem vida, quando apreciada dos lados. Suas quatro faces não funcionam em harmonia, não combinam entre si seus respectivos planos. (...) Ademais, fica inexplicável a colocação de órgãos genitais, quando, em proveito da simplificação, pés e mãos - partes do corpo muito mais óbvias do que aqueles - ou foram eliminados (os pés) ou quase isso, com as mãos”²⁵¹

Mário Cravo Jr., em dezembro, iria responder a essa crônica: “faltam-lhe os mais elementares princípios de ponderação inteligente. Referiu-se cheio de rubores de donzela pudica, à ‘colocação dos órgãos genitais quando em proveito da simplificação, pés e mãos’, quando deveria aprofundar-se no espírito, na forma e conteúdo, da obra.”²⁵²

Na pintura, as premiações também foram questionadas. A medalha de outro ficou com Aldo Bonadei, com um quadro de inclinação cubista, “Natureza morta”, obra considerada pelos críticos abaixo de seu talento. Segundo o poeta e colaborador de *Caderno da Bahia*, Jair Gramacho, o próprio Bonadei estaria consciente dos erros

²⁵⁰ *A Tarde*, 17 de novembro de 1951.

²⁵¹ *Diário de Notícias*, 25 de novembro de 1951.

²⁵² *A Tarde*, 1 de dezembro de 1951.

cromáticos arranjados no quadro, especialmente com relação à profundidade:

“depois de usar um marrom quente, suspendeu de tal forma o plano, que urgia buscar sua posição inicial (a de antes do marrom claro). Usou, para isto, uma espécie de verde cinza claro (mais ou menos) tom tão frio que desequilibrou toda a composição. O que resultou foi um desequilíbrio tão grande que o cubo do fundo direito saltou valorizado e se pregou no ar”²⁵³

A medalha de prata ficou com Antonio Bandeira, um pintor pouco conhecido dentro do cenário nacional e local das artes plásticas, e a medalha de bronze ficou com Wilys, com o quadro “Mercado de Flores”, outro não muito conhecido entre os artistas. O quadro de Lula Cardoso Ayres, “O cego violeiro”, que, segundo Wilson Rocha, “um trabalho digno de prêmio,”²⁵⁴ não foi sequer citado.



Quadro de Lula Caroso Ayres, ignorado pelo júri do III Salão Bahiano,

A indignação foi geral, pela não inclusão de nomes, entre os premiados, como Genaro de Carvalho, Jenner Augusto e Lygia Sampaio, como também pela não inclusão sequer de seus nomes nas menções honrosas.

O jornal *A Tarde* fez duas grandes enquetes, perguntando para artistas, poetas, escritores, jornalistas e personalidades da sociedade baiana sobre o que acharam das premiações do III Salão Bahiano. A maioria destes depoimentos pertence a nomes

²⁵³ *A Tarde*, 24 de novembro de 1951.

²⁵⁴ *A Tarde*, 10 de novembro de 1951.

ligados à *Caderno da Bahia*: Jenner Augusto, Mário Cravo Jr., Genaro de Carvalho, Vasconcelos Maia, Carlos Eduardo da Rocha, Rubem Valentim, Wilson Rocha, Hélio Vaz. Nestes depoimentos, é unânime a queixa com relação à falta de qualificação do júri da Seção Moderna, que insistentemente permanecia o mesmo, mudando apenas um de seus membros de um ano para o outro, situação que, inclusive, já vinha sendo chamada a atenção por críticos e artistas.

Mário Cravo Jr. e Rubem Valentim, num ato de protesto, não aceitaram as premiações, e Jenner Augusto, no mesmo tom, recusou a indicação para participar do Prêmio Cidade do Salvador, quando soube que o júri teria nomes que compuseram o do III Salão Bahiano. Os três formalizaram seus posicionamentos em cartas divulgadas no jornal *A tarde*.²⁵⁵

Pode-se dizer que o III Salão Bahiano de Belas Artes saiu desprestigiado. Se a sua preparação atravessou o ano de 1951 sob a sombra de que não pudesse acontecer, na ausência de seu grande realizador, Anísio Teixeira, ele por fim terminou desprestigiado. A consequência foi um hiato anos depois, um espaço em branco no calendário das exposições artísticas na Bahia: em 1952 e em 1953 não haveria a realização de um Salão Bahiano. Ele voltaria a ser realizado apenas em 1954. No entanto, apesar da revolta dos artistas e críticos com relação à premiação do Salão, o certame serviu para divulgar a arte moderna na Bahia, para instituí-la enquanto espaço, em processo de autonomia, com força para mobilizar exposições de grande porte, além de formar uma crítica especializada, que alimentava um mercado próprio, caracterizando, estruturalmente, a virada modernista.

Esta virada artística do modernismo diz respeito à conquista gradual de seu espaço enquanto nova linguagem plástica e também enquanto mudanças temáticas. Como vimos, na pintura, com a Seção Moderna, ao contrário dos interiores de igrejas, da predominância das sombras, de ambientes internos e fechados, buscava-se sempre as cores da realidade popular, do movimento nas ruas, seus perfis e tipos marginalizados na sociedade. Na escultura, ao contrário do busto, da reprodução fiel ao modelo, o que se via era a liberdade criativa, de inspiração especialmente nos temas de religião africana. Nesse sentido, a campanha pelo turismo na Bahia, na virada da década de 1940 para 1950, acompanhou esta mudança temática de perto, problematizando o que deveria ser entendido como cultura popular baiana.

²⁵⁵ *A Tarde*, 1 de dezembro de 1951.

4.7. O TURISMO NA ECONOMIA BAIANA

Durante o governo de Otávio Mangabeira, o debate em torno da questão do turismo na Bahia ganhara a ordem do dia nos jornais. As matérias procuravam disseminar a ideia de que a Bahia perdia deixando de explorar tal setor. Na matéria “Turista, uma fonte de dólares para o Brasil”, o país “está perdendo terreno na corrida mundial para atrair o único produto de exportação dos EE. UU, que ao invés de diminuir as fronteiras, traria dólares para o país - o turista.”²⁵⁶ O retorno financeiro era incalculável, e a imprensa, de uma forma geral, mesmo em matérias de denúncia do descaso público em outras áreas, recorria sempre à questão, quando “lamentava pelo turismo”.

Era inaceitável que a Bahia não se estruturasse para o turismo. A boa terra guardava todas as riquezas necessárias: uma gente acolhedora, alegre, em que supostamente não havia desarmonia social nem racial; possuía um conjunto arquitetônico colonial, com muitas igrejas; possuía belezas naturais de diferentes paisagens, como praias, rios, lagoas, casarios históricos, além de uma cultura popular rica em tradições afrobrasileiras.

Podemos notar que a Bahia viveu um *boom* de especulação turística na virada da década de 1940/50, através dos jornais da época. As notícias sobre o andamento das obras do Hotel da Bahia, inaugurado oficialmente em 1952, estavam periodicamente sendo publicadas em jornais. Desde o início do projeto, em 1948, publicava-se que o prédio possuiria “300 quartos e, no pavimento térreo, um cinema para mil espectadores, com estrada pelo Campo Grande.”²⁵⁷ Anos depois, em 1953, a prefeitura “concedeu isenção de impostos municipais aos estabelecimentos de hospedagem”.²⁵⁸

As denúncias de abandono e descaso por parte da prefeitura, como disse, costumavam vir acompanhadas pelo lamento que causavam ao turismo, de modo a revelar o poder especulativo que adquiriu. Era comum encontrar reportagens de denúncia ao descaso da prefeitura em relação a algumas áreas da cidade, ao lado de outras matérias, de teor fortemente especulativo com relação ao turismo, como a do

²⁵⁶ *A Tarde*, 30 de agosto de 1949.

²⁵⁷ *A Tarde*, 28 de janeiro de 1948.

²⁵⁸ Câmara Municipal de Salvador. Lei n. 398, de 30 de junho de 1953. Diário Oficial da Câmara Municipal de Salvador, 10 de julho de 1953.

jornal *A Tarde* de outubro de 1949, que exagerou na propaganda: “A capital baiana tem jardins bem cuidados e bastante concorridos. Crianças, e namorados, aos pares, enchem-nos, às tardes de domingo, de garrulice e poesia. (...) há residências coloniais, verdadeiros arranha-céus, de quatro a cinco andares, os seus bairros típicos, ruas inteiras que se conservam, hoje, como há duzentos anos atrás.”²⁵⁹

Em data mais precisa, pode-se dizer que, já em 1946, percebe-se um campanha na imprensa pelo turismo no Estado. O jornal *Estado da Bahia* estampava neste ano, na manchete do jornal, uma bricolagem de figuras representativas da cultura popular baiana, numa grande chamada apelativa: “Vem, a Bahia te espera!”²⁶⁰



Igrejas, praias, baianas do acarajé, monumentos históricos, elementos de apelo turístico e de inspiração artística. *Estado da Bahia*, 1946

Mas essas propagandas, se ainda não se traduziam em turistas como o esperado, contribuíram para o surgimento dos *choffeurs* de praça, que, a partir de 1952, passaram a cobrar preços abusivos, segundo denúncias em jornais. A situação exigiu do governo medidas no sentido de instalar taxímetros, numa tentativa de profissionalização, o que provocou debates na imprensa. No jornal *Diário de Notícias*, na coluna semanal chamada de “Um tema por dia”, a questão dividiu opiniões, como a de Waldemar Medrado, jornalista, para quem “nada perderia o passageiro que vive eternamente sujeito às explorações dos motoristas”, ou a de Antonio Marcondes, comerciário, que diz: “sabemos das praticas de certos motoristas que, aproveitando-se

²⁵⁹ *A Tarde*, 28 de outubro de 1949.

²⁶⁰ *Estado da Bahia*, 26 de fevereiro de 1946.

deste sistema, fazem o caminho maior, com a finalidade de aumentar o preço.”²⁶¹

Mesmo com os esforços dos *choffeurs* de praça, a verdade é que a Bahia estava totalmente despreparada para receber visitantes estrangeiros em maior número. Artistas, cineastas, antropólogos e outros visitantes mais ilustres eram recebidos pelos artistas da casa, caso contrário, ficavam à deriva, catando como “souvenirs casco e bagaços”²⁶² espalhados pelas ruas. Matérias condenavam o abandono do próprio turismo na Bahia: “que temos para oferecer a esta gente, se não temos hotéis, se não temos sequer um guia da cidade para que eles (turistas) se orientem na suas visitas?”²⁶³

Até 1953, o setor de turismo contava apenas com a Seção de Divulgação e Turismo, que pertencia à Diretoria de Arquivo, Divulgação e Estatística (D.A.D.E.), órgão da prefeitura. Em 1953, seria criada a Diretoria Municipal de Turismo, também municipal. O setor turístico foi pensado inicialmente sob o controle da prefeitura, e ela tomou cada vez mais para si as decisões e diretrizes de investimento e exploração do mercado turístico. A Comissão de Planejamento Econômico (CPE), criado em 1955, no governo estadual de Antonio Balbino, não teve autonomia para elaborar projetos de desenvolvimento no setor, como informa em seu Programa de Recuperação Econômica da Bahia, publicação da CPE:

“O Programa de Turismo em Salvador ficou a cargo da Prefeitura, conforme seu desejo. O Estado está perseguindo, entretanto, os seguintes objetivos de interesse turístico: Estádio, Teatro, Museu do Estado, Jardim Zoológico e recuperação de Solares.”²⁶⁴

As campanhas turísticas estava à cargo da prefeitura, portanto. E as suas campanhas se juntaram a outros processos discursivos, como o de *Caderno da Bahia*, problematizando ainda mais a noção de cultura popular baiana. A Bahia, que na década de 1940 fora exportada principalmente por seus artistas escritores, poetas e cantores, na virada da década de 1940 para 1950 passou a ser exportada, também, por seus pintores e escultores, além de antropólogos, sociólogos e cineastas. E, nesse processo, as campanhas turísticas atuaram na problematização dos elementos populares dentro destes discursos.

A preta do acarajé, cantada por Caymmi em 1939, tornou-se a baiana do

²⁶¹ *Diário de Notícias*, 20 de setembro de 1952.

²⁶² *A Tarde*, 4 de julho de 1951.

²⁶³ *Estado da Bahia*, 30 de abril de 1948.

²⁶⁴ 46 *Programa de Recuperação Econômica da Bahia*. Salvador: Edições da CPE (Comissão de

acarajé na década de 1950, por exemplo. Mais difundido ícone da cultura popular da Bahia, a antiga preta do acarajé sofreu transformações e passou por diferentes formas de apropriação. A grande exposição turística dos elementos populares da boa terra contribuiu, por um lado, para a campanha pela higienização das baianas, que, contraditoriamente, chegou a ameaçar a tradição da preta do acarajé.

Uma antiga postura municipal que pedia higiene às vendedoras de acarajé, lembrada pelo jornal *Estado da Bahia* em 8 de junho de 1946, cuja manchete era “Está sendo esquecida uma postura da Saúde Pública”,²⁶⁵ ganhou maiores proporções no início da década de 1950, a ponto de as autoridades exigirem a padronização da vestimenta das baianas. “Em lugar da saia rodada com bata rendada, guarda-pó e um gorriinho branco”, informa a matéria do *Diário de Notícias* de 3 de abril de 1953. Mais do que isso, proibiram que elas vendessem na rua, de modo que precisavam fritar seus bolinhos em lugares fechados, ou mesmo em quiosques, como o prefeito Aristóteles Góes anunciara: “pequenos abrigos, para uma ou mais vendedoras.”²⁶⁶ A fronteira entre o que era Saúde Pública e tradição, neste momento, era difícil de definir.

Mas, através dos jornais da época, notamos que logo foram encaradas como absurdas: na imprensa, jornalistas e leitores se manifestaram contra a campanha da prefeitura, não contra a ideia de higienização, porém desde que ela não descaracterizasse a tradição das pretas do acarajé. As medidas da prefeitura cada vez mais indignavam a população, que condenava de forma veemente as mudanças impostas. Ao ponto de o jornalista Antonio Sergio afirmar que, após a ‘reação natural’ da opinião pública através da imprensa, os órgãos passaram a não se responsabilizar pelas medidas:

“A Saúde Pública diz que não autorizou, nem a realizou. A Fiscalização Municipal, por sua vez, leva a testada, em conversa com este colunista. A política de Costumes nem quer comentar sobre o assunto que lhe cabe. Enfim, oficialmente ninguém mandou acabar com as bahianas”²⁶⁷

Foram medidas absurdas. Proibir de vender acarajés na rua, padronização do vestuário, exigência de quiosques, era um tiro no pé. As leis foram esquecidas e logo manifestações contrárias na imprensa sumiram, como num movimento de avanço e

Planejamento Econômico) 1958, pp. 222-224

²⁶⁵ . *Estado da Bahia*, 8 de junho de 1946. “Em uma época não muito distante a Saúde Pública acertou providências no sentido de proibir que os vendedores ambulantes na cidade continuassem a expor , na via pública, as suas mercadorias , sem oferecer aos produtos qualquer proteção de ordem higiênica”

²⁶⁶ *Diário de Notícias*, 7 de fevereiro de 1954.

²⁶⁷ *Diário de Notícias*, 9 de abril de 1953.

recuo, outro possível traço de um contexto de “modernidade tardia”.



Um quiosque para as pretas do acarajé. *A Tarde*, 1952

De toda maneira, a fronteira entre Saúde Pública e tradição popular era delicada. No que dizia respeito às feiras livres - assim como a prata do acarajé, elemento muito explorado pelos artistas modernos, tanto escritores quanto pintores - campanhas de higienização eram frequentes na virada da década de 1940 para 1950. É possível ver em muitos jornais reportagens como a do *Estado da Bahia*, pedindo “S.O.S. do povo: higiene nas feiras livres,”²⁶⁸ ou “tem-se um foco permanente de doenças, pelas lamentáveis condições de higiene do local”²⁶⁹.

Ambos os ícones da cultura popular baiana - as pretas do acarajé e as feiras livres - eram pontos turísticos da cidade, inspiração para o artista e escritor, objeto de estudo para o antropólogo e sociólogo, além de serem regularizados pela prefeitura. Por muitos grupos sociais, portanto, suas representações eram apropriadas. Foram naturalmente temas recorrentes na produção cultural e artística do grupo em torno de *Caderno da Bahia*, assim como a pesca de xaréu, a que Érico Veríssimo, em novembro de 1951, viera assistir, na praia de Armação.²⁷⁰

Assim, perguntar-se para quem era destinada determinada representação, como propõe uma das correntes pós estruturalista da história cultural das imagens, citada no livro de Peter Burke, “Testemunha ocular”, é atravessar um cruzamento múltiplo em significados e direções.

²⁶⁸ *Estado da Bahia*: 8 de agosto de 1949.

²⁶⁹ *A Tarde*, 23 de junho de 1950.

Com relação às representações oficialmente turísticas, a grande exposição dos elementos populares baianos pode ser observada no número de lançamentos de guias da cidade. Como vimos no segundo capítulo, a prefeitura comprava, em sua maioria, livros voltados para a área do turismo, tomando mais de 50 por cento de suas aquisições. O livro de Odorico Tavares, “*Bahia - Imagens da terra e do povo*”, com ilustrações de Caybé, foi amplamente divulgado na imprensa. O livro era uma espécie de exaltação artística e turística à Bahia. Com ilustrações de Carlos Thirré, José Valadares escreveu *Bêabá da Bahia*, outro guia nos mesmo moldes.



Odorico Tavares e Carybé, no lançamento do livro *Bahia – imagens da terra e do povo*, 1951.

Afinal, era preciso exportar a Bahia, divulgá-la em seus elementos culturais, seja através da arte ou seja através da propaganda turística. E, neste processo, artistas, além de verem os elementos populares como fontes de experimentação plástica, assim como o governo, objetivavam o turismo também. A pesca do xaréu, pretas do acarajé, assim com a feira da água de meninos, eram associados à cultura popular, entre outros. Eles tiveram deferentes formas de interpretação. Porém, com relação a nenhum deles a apropriação aconteceu de forma polêmica como a registrada nos elementos do candomblé. Surgia um problema. Era preciso saber se o candomblé fazia parte do conjunto de elementos que deveriam representar a cultura baiana: dentre os roteiros que o visitante estrangeiro poderia fazer, os terreiros estariam incluídos?

4.8. CANDOMBLÉ

²⁷⁰ *Estado da Bahia*, 5 de novembro de 1951.

Na coluna do jornal *Diário de Notícias*, “Um tema por dia”, a enquete punha em questão: “O que pode interessar ao turista na Bahia”. Para João Candido da Silva, químico, “há as praias, a arquitetura colonial e as pinturas e objetos de arte antigos, que se vêem por toda a parte, e sobretudo as festas populares, que diferem de tudo quanto há aí”. Jessário Damásio, funcionário público, tem uma opinião interessante, ao comentar que há pessoas que “tomam um susto quando algum visitante estrangeiro pede para ser levado, por exemplo, à feira de Água de Meninos”. Para ele, “são os *snobs* que consideram aquela feira, como outras características da Bahia, como lugares que devem ser arrasados.” Já Demóstenes Paranhos, vereador, reconhece que “o candomblé, com seu ritmo dolente, batido nos terreiros dos ‘pais de santos’, ao som dos atabaques, é sempre um motivo novo que deslumbra e encanta os nossos visitantes”²⁷¹

Todos os elementos mencionados pelos entrevistados - praias, arquitetura colonial, feiras populares, terreiros - como vimos no capítulo anterior, fazem parte da temática de renovação da arte moderna pelos integrantes de *Caderno da Bahia*. Ou seja, fazem parte do ideário de *Caderno da Bahia*. A pergunta da enquete do jornal *Diário de Notícias*, no entanto, se trocado o sujeito do turista pelo do artista, poderia levantar questão quase similar: “O que pode interessar ao artista na Bahia?” Nessa perspectiva, é interessante rever as respostas dos entrevistados, como o que não vê inconveniente em um turista querer visitar a feira de Água de meninos, e outro, como o vereador Demostenes Paranhos, que não opina, mas reforça que os terreiros são visitados por turistas, ou seja, já são amplamente procurados por visitantes estrangeiros.

O que quero mostrar com isso é que essas opiniões são reflexos da exposição que a cultura popular baiana tinha fora de seu território. Uma exposição que era antiga, como mencionado. Mas problematizada ao tocar nos assuntos mais delicados ligados aos cultos do candomblé.

Os artistas plásticos de *Caderno da Bahia* e também seus escritores reproduziram não só cenas sobre as belezas naturais de Salvador, sua gente, sua negritude, seu conjunto arquitetônico, mas exploraram exaustivamente temas relacionados ao candomblé e seus valores, suas cerimônias e rituais. O que era

²⁷¹ *Diário de Notícias*, 15 de dezembro de 1951

exportado como turístico era também apropriado como inspiração artística. Era natural que o turista quisesse conhecer todos os recantos misteriosos de Salvador. Os cantados por Caymmi, os pintados e desenhados por Carybé, além dos escritos de Jorge Amado. E possivelmente já estivesse curioso por conhecer as ladeiras e marinhas pintadas nas primeiras obras de Genaro de Carvalho. Conhecer os tipos baianos presentes nos contos de Maia. Conhecer os elementos do candomblé evocados por Mário Cravo Jr. Assim como queria conhecer a fonte dos estudos antropológicos de Édison Carneiro e Roger Bastide.

Era um roteiro que se fazia necessário. Em 1946, quando da visita de Assis Chateaubriand, acompanhado dos Sr. e Sra. Ridle, americanos, e da comitiva dos *Diários Associados*, todos foram levados ao “candomblé, no terreiro do pai de santo Neve Branca,”²⁷² com direito a foto de manchete.

Grupos sociais mais conservadores, no entanto, não compartilhavam da opinião de que as manifestações religiosas africanas fossem tomadas como representações do povo baiano, de sua história e tradição. Na coluna de leitores do *Diário de Notícias*, sem se identificar, um leitor denuncia que um terreiro de candomblé na Baixa de Quintas não deixa ninguém dormir: “antigamente, isso era proibido. Depois que a macumba passou a interessar aos estudiosos, e muita gente que a condenava resolveu tolerá-la, como também praticá-la, os macumbeiros não tem o menor respeito pelo sossego alheio.”²⁷³ Este ponto de vista é partilhado por outra leitora, que assina como Dora Vasconcelos:

“Há vinte anos atrás os brasileiros cultos, das altas e médias classes, repeliam, enojados, a prática e a crença do que se chamava naquele tempo de feitiçaria. (...) Mas eis que surge, infelizmente no momento atual, uma tendência - a dos estudos da arte afro-brasileira. Da arte passou-se aos costumes afro-brasileiros, e tudo que é afro brasileiro tomou foros de coisa importantíssima e desenvolveu-se assustadoramente.”²⁷⁴

Assim como o incomodado anônimo pelo som dos candomblés, o comentário de Dora Vasconcelos sublinha um ponto importante: a união entre a produção artística e o discurso antropológico sobre os elementos afro brasileiros, num exemplo particular de iconotexto. Nas páginas de *Caderno da Bahia* podemos notar esta união nos artigos de abertura de Roger Bastide e Edison Carneiro, como vimos.

²⁷² *Diário de Notícias*, 26 de março de 1946.

²⁷³ *Diário de Notícias*, 16 de junho de 1951.

²⁷⁴ *A Tarde*, 19 de agosto de 1952

É importante destacar que estes discursos estiveram em sintonia com o Projeto UNESCO, que no início da década de 1950 organizou uma série de estudos sobre as relações raciais no Brasil. Os estudos raciais no Brasil já vinham se desenvolvendo anteriormente: segundo Antonio Sérgio Guimarães, “tanto a revista *Anhembi*, em São Paulo, quanto, na Bahia, o *Programa de Pesquisas Sociais Estado da Bahia - Columbia University*, foram igualmente responsáveis pelo financiamento e, na verdade, já haviam dado início aos estudos antes que a UNESCO decidisse realizá-los.”²⁷⁵

Para Guimarães, o estudo de Donald Pierson, *Pretos e Brancos na Bahia*, publicado em português em 1945, já inaugurava um novo horizonte metodológico na antropologia cultural brasileira, ao definir que, na Bahia, não havia um preconceito de raça, que inferiorizava os negros em sua condição biológica e genética, mas sim um preconceito de classe. Donald Pierson assim se antecipava à UNESCO com relação à questão racial: haveria, no Brasil, preconceito de cor, de raça ou um preconceito sócio econômico?

A imagem do Brasil no exterior era a de que não existia um problema racial entre negros e brancos. O Projeto UNESCO vinha para esclarecer esta imagem e analisar as relações raciais brasileiras. Metraux, sociólogo responsável pelos estudos raciais da UNESCO, disse à redação do *Diário de Notícias*, ao chegar à Bahia em 1951: “venho recolher este precioso material e constituirá ele uma série das mais importantes publicações para a ciência. São estas pesquisas, aqui na Bahia, presididas pelo Sr. Thales de Azevedo, em São Paulo pelo professor Roger Bastide e, no Recife, pelo Sr. Gilberto Freyre.”²⁷⁶

Nas páginas de *Caderno da Bahia* não há textos que fazem referência ao Projeto UNESCO, afinal, este projeto começou a se estruturar no ano em que o periódico teve seu último número lançado. Possivelmente, se houvesse uma sétima edição da revista, seus integrantes abririam páginas e espaço no periódico para divulgar idéias e resultados do Projeto UNESCO. Uma pena. Mas, se as relações raciais não fizeram parte da revista sob o viés acadêmico da antropologia cultural, a cultura afro brasileira em sua interação com a branca esteve presente em muitos dos trabalhos artísticos dos integrantes de *Caderno da Bahia*.

²⁷⁵ GUIMARÃES, Antonio Sérgio. “O Projeto UNESCO na Bahia”, In: PEREIRA, Cláudio e SANSONE, Lívio.(orgs.) *Projeto UNESCO no Brasil - textos críticos*. Salvador: EDUFBA, 2007, p.25.

²⁷⁶ *Diário de Notícias*, 2 de novembro de 1951.

Apesar de projetos como o da UNESCO, o candomblé e suas cerimônias religiosas foram explorados de forma sensacionalista por repórteres e artistas de fora, de modo a prejudicar sua imagem ante grupos conservadores da sociedade soteropolitana. Em setembro de 1951, a revista *O Cruzeiro*, com uma reportagem cujo título era ‘As noivas dos deuses sanguinários’, publicou uma série de fotos exclusivas registrando etapas de uma cerimônia de iniciação de uma mãe de santo. Fotos bastante fortes, que repercutiram no Brasil. No jornal *A Tarde*, numa coluna de comentários breves, de julho de 1952, lê-se que:

“os atrativos de nossa terra, cujos encantos - torna-se necessário dizê-lo - não se resumem nos candomblés, a que se levam todos os visitantes, nem nas práticas da magia negra, de que, com certa freqüência, ultimamente, as revistas tem publicados reportagens horripilantes.”²⁷⁷



Na revista *O Cruzeiro*, o candomblé foi nacionalmente divulgado de forma sensacionalista, o que desagradou os integrantes de *Caderno da Bahia*. 1951.

As visitas de repórteres e cineastas aos candomblés eram comuns. Algumas destas visitas tornaram-se alvo de grande indignação por parte dos artistas ligados à *Caderno da Bahia*, como também parte da sociedade baiana. O cineasta francês Henri-George Cluzot, vindo do Rio de Janeiro, onde o haviam negado que filmasse os morros cariocas, depois de presenciar uma cerimônia de iniciação de uma mãe de santo, relatou de forma sensacionalista e distorcida para a revista francesa “Paris

²⁷⁷ *A Tarde*, 7 de outubro de 1952.

Match”, o que havia visto: “o horror deste espetáculo desperta também longínquas ressonâncias. Muito antes de Buda e Confúcio, o fetichismo reinou nas cavernas onde a humanidade da idade da pedra tomava consciência dos mistérios da morte e do além”²⁷⁸, diz a reportagem.

Vasconcelos Maia posicionou-se contra a atitude de Cluzot, registrando que, depois de ter circulado por ambientes diversos, desde entre intelectuais, administradores públicos e também no meio do povo, depois de ter visitados todos os cafés da cidade, desde o *Anjo Azul*, o Clube de Cinema da Bahia e solares de famílias tradicionais, o cineasta revelou sua falsidade jogando na lata de lixo o título concedido pelo Clube de Cinema da Bahia, reconhecendo-o como sócio honorário.²⁷⁹

Situações como a de Cluzot e da revista *O Cruzeiro*, foram consequência da grande divulgação dos elementos culturais baianos ligados ao candomblé e suas cerimônias religiosas. Pessoas apareceram para abordar de forma rasa os rituais do candomblé. A grande divulgação dos elementos da cultura popular baiana, seja pela arte, pela antropologia, pelo turismo e mesmo pelos eventos políticos, atraíram aproveitadores. Mas houve também, por parte de artistas locais, outras formas plásticas de tratar o tema, como veremos nos contos de Vasconcelos Maia, *Preto e Branca*, e no de José Pedreira, *Atabaques*.

4.9. PRETO E BRANCA

No conto de Vasconcelos Maia, *Preto e Branca*, tem-se uma história a partir da qual podemos inferir a união entre, de um lado, a modernização sócio econômica do governo Otávio Mangabeira, e, de outro, o modernismo artístico, no que toca a relação entre a cultura negra e a branca.

No governo de Otávio Mangabeira, foi construída a via costeira que ligava o bairro de Amaralina até o recém inaugurado aeroporto de Ipitanga. Era a Estrada Amaralina - Santo Amaro de Ipitanga, uma das obras que marcou sua gestão, entre outras, e que hoje dá nome à avenida que margeia grande parte da orla de Salvador. Obra importante para o direcionamento do crescimento populacional, esta avenida foi tida à época como uma obra vital, pois o potencial turístico da Bahia exigia uma

²⁷⁸ *A Tarde*, 12 de julho de 1951.

²⁷⁹ *A Tarde*, 11 de agosto de 1951.

avenida que ligasse a cidade ao aeroporto.



Avenida Otávio Mangabeira. Década de 1970

Vasconcelos Maia narra a história de Orlando, um negro, *choffeur* de praça, e que faz ponto no Largo do Teatro. Orlando recebe a missão de alguém em Salvador que irá viajar no dia seguinte: pegar uns quadros de pintor que mora em Itapuã e trazê-los ao Campo Grande. Orlando pega uma “estrada plana e deserta, que oferecia-se à sua voragem. O coqueiral, do lado esquerdo, passava chispante. Do lado direito, estendia-se a praia.” De repente, quando as luzes de Itapuã já se faziam ver, um vulto salta para a estrada, forçando-o a parar assustado o carro. É uma moça branca, uma menina, 19 anos, desesperada, gritando que querem lhe matar. O *choffeur* pára e acolhe a moça, e ela então o acompanha em sua missão de pegar os quadros em Itapuã.

Chegando lá, ao entrar na casa, a menina a quem Orlando dera carona depara com a modelo do pintor, a quem este chama de ‘musa’. Pede para que Orlando deixe a menina com a ‘musa’, enquanto ajuda-o a embrulhar as telas. A modelo era negra. Havia retratos dela nua pela sala. A moça que Orlando deu carona e acolheu na orla fica à sós com ela, na sala, olhando-a.

“Você é ‘empregada’ do pintor?”, pergunta.

“Não, sou ‘amante’”, ela responde sorrindo com “indulgência”

“E ele dorme com você, tem ‘relações’ com você, ele branco, você preta.”

“Naturalmente”²⁸⁰

Após este diálogo, que é todo o contato entre as duas, Maia narra a aproximação da menina com Orlando, em seu retorno pela orla. Ela já não mais o via como antes: “aspecto de bicho, de macaco, repugnante e bestial.” Vasconcelos Maia, neste conto, quer tornar o encontro entre duas pessoas de cores diferentes num

²⁸⁰ MAIA., Vasconcelos. *Histórias da gente baiana*. Cultrix, São Paulo, 1964, p.104.

momento mágico. Porém, aí está o perigo: a entrega da moça branca a um homem negro não se dá de forma consciente, não é fruto de um processo de amadurecimento, mas de luxúria e encantamento. Este olhar ao mesmo tempo em que rompe padrões, não desmistifica.

Na volta dos dois pela orla de Salvador, a moça pede a Orlando que páre onde ele a havia encontrado e passa então a seduzi-lo de forma maliciosa. Orlando pergunta à moça se, na cidade, a família não devia estar procurando-a. Ela responde:

“Mamãe tirou a noite para jogar na casa duma amiga. Papai foi passar a noite com outra amiga de mamãe. As empregadas não me levam em conta. Não quererão acordar para me servir. Todas são pretas, são de sua cor. São três. Não me toleram. Não sei por que os negros não me toleram.”²⁸¹

Na linha seguinte afirma, divagando:

“Uma vez fui a um candomblé”.²⁸²

Mas não conclui a divagação. O conto mais sugere do que diz, e a bela cena de sexo entre os dois é narrada como um momento mágico e místico. De volta a Salvador, já tarde, terminando a madrugada, ela insiste que ele a leve para um lugar, *O Pavão Dourado*. Orlando não conhecia o bar, porém fez-lhe a vontade: “subiu a ladeira da Barra. Disparou pelo Corredor da Vitória, Passou pelo Campo Grande. Deixou a Piedade. Entrou na Rua do Cabeça. Desceu a ladeira do Sodré. Chegou à Ladeira da Preguiça (...)”, Vasconcelos Maia narra, num panorama da cidade, da sua cor local, o que não podia faltar. E em seguida Maia conduz a narrativa para um aspecto e atmosfera nebulosas: “e o carro entrou, apertado entre paredes limosas donde gotejava água.”²⁸³

Era um lugar escuro, um túnel para onde tudo é misterioso, sem forma. Orlando, lá dentro, tem o corpo golpeado por sombras que caem sobre ele, para em seguida vir “a náusea invencível, um tranqüilo estado de conformação, o mistério de outra porta, que jamais será decifrado”.

Não sei até que ponto Maia era leitor de Sartre, para qualquer relação com a náusea sentida por Roquentim, no romance a *Náusea*. Porém Orlando seguramente não

²⁸¹ *Id. Ibid.*, p. 107.

²⁸² *Id. Ibid.*

²⁸³ Maia, Vasconcelos. *Op. Cit.* pp.115-116.

sentiu a mesma coisa que Roquentin: Orlando era um taxista em Salvador, e não um historiador em Bouville, e o conto sugere muito mais do que diz.

De qualquer forma, vemos que o personagem Orlando, como ele mesmo disse, fazia “quatro corridas diárias para o aeroporto,” demonstrando como o fluxo turístico que crescia e a modernização criavam novos hábitos e costumes. E vale dizer também que a urgência de Orlando em pegar o quadro para que, no dia seguinte, seu comprador pudesse viajar com ele, sugere ao mesmo tempo um comércio de arte e um transporte, este aéreo, que viabilizaria compradores de fora e também o envio de obras de arte para exposições, como para os Salões Bahianos.

Devemos perguntar a quem Maia teria escrito este conto. Mas antes, digo que o conto foi publicado em 1961, do livro *Leque de Oxum*, quando Vasconcelos Maia era diretor de Turismo em Salvador. Uma digressão para o futuro, mais uma vez, para imaginar seus leitores. Seriam os turistas? A temática - mística - do candomblé, narrada pelo escritor e Diretor de Turismo, seria direcionada para os turistas? E a abordagem?

Na produção do livro *Contos da Bahia*, de 1950, os contos não eram direcionados para turistas. Era direcionados para jovens escritores como ele, também fundadores ou colaboradores de revistas como *Caderno da Bahia*. No livro *Contos da Bahia*, os enredos das histórias abordam cenas baianas do cotidiano. Algumas cenas relatam o universo infantil, como o conto *Largo da Palma*, em que narra um jogo de futebol entre turmas de bairro; ou *Dia de São Nunca*, em que retrata um rapazote que trabalha no comércio de secos e molhados da Baixa dos Sapateiros, comércio varejista, realidade esta muito próxima da de Maia, que fora balconista do comércio do pai. E, mesmo nos contos em que não uma temática local, a fala dos personagens está carregada de coloquialismos, ferindo inclusive a gramática.

Mas o conto de Vasconcelos Maia sobre a questão racial, de gênero, e o candomblé, foi publicado em 1961. É perigoso afirmar que este olhar místico sobre tais pontos estava presente na virada de 1940 para 1950. Porém é possível encontrar mais um registro de um olhar mistificado com relação ao candomblé, como no de José Pedreira, *Atabaques*.

4.10. ATABAQUES

José Pedreira, um dos fundadores do bar galeria *Anjo Azul* e escritor, colaborou em *Caderno da Bahia* com o texto intitulado “O culto às águas na Bahia”. Ilustrado por Carybé, o autor comenta neste texto sobre a força sagrada das águas baianas, e em especial o Dique, que, “antes de ser a lagoa dos barquinhos poéticos, das lavadeiras, dos pescadores e dos moleques vadios que brincam semi-nus em suas plácidas águas, o Dique é a lagoa encantada onde habitam ‘Oxum’ e ‘Yemanjá.’”²⁸⁴

José Pedreira escreveu um conto tentando o candomblé, assim como o foi seu texto para *Caderno da Bahia*. O conto se chama *Atabaques* e foi publicado na página literária do jornal *A Tarde* em maio de 1952.

O conto começa da seguinte forma:

“Nunca fui a um candomblé, disse Lúcia ao grupo de amigos, reunidos na sua confortável sala-de-estar, enquanto comentavam excitadamente a excursão que fariam naquela noite”²⁸⁵

A história relata a experiência de Paulo e Lúcia, baianos, e a Sra. e o Sr. Borges, amigos cariocas. Ninguém conhecia um terreiro, mas se preparavam para a excitante ‘excursão’. O lugar era perto de onde estavam, “lá em baixo, detrás das residências luxuosas do bairro da Graça,”²⁸⁶ de onde se podia ouvir tambores ao longe.

Na sala de estar, eles os amigos dialogavam:

“A Sra. Borges confessou: ‘Esta história de macumba me aterroriza. Tenho medo de feitiço.
Lúcia respondeu meio irritada: ‘Tolice... Quase todas as minhas empregadas são ‘filhas de santo’. Gente perfeitamente inofensiva.
Paulo pensativo alvitrou: Não sei... A Bahia é misteriosa. O ‘candomblé’ é um rito diabólico, uma espécie de monstruoso polvo, montado sobre a cidade, os seus tentáculos penetrando em todos os aspectos de nossa vida.”²⁸⁷

É uma passagem interessante, pela visão das três personagens. A Sra. Borges, temerosa como uma turista de primeira viagem, está preocupada com a futura excursão. A tentativa de Lúcia de acalmá-la revela a natural associação entre empregadas domésticas e a prática religiosa do candomblé, lembrando Donald Pierson, para quem o preconceito era antes socioeconômico do que racial.

²⁸⁴ *Caderno da Bahia*, 1951, p. 5

²⁸⁵ *A Tarde*, 10 de maio de 1952.

²⁸⁶ *A Tarde*, 10 de maio de 1952

²⁸⁷ *A Tarde*, 10 de maio de 1952.

Adiante desta cena, Pedreira narra que “a Sra. Borges enxergava um riso sarcástico da copeira toda vez que os seus olhos se cruzavam.” Paulo, seu marido, guarda a opinião de que o candomblé é diabólico, ponto de vista de muitos que não aceitavam que o candomblé representasse a cultura baiana para os estrangeiros.

Mas, enfim, os amigos descem do apartamento e tomam a direção do terreiro. Durante a visita, Lucia é “tomada pela poesia brutal da noite. Sentia-se intoxicada das emanções da terra”. Em determinado momento da cerimônia religiosa afro, ela se destaca do grupo e caminha até uma árvore colossal, cheia de sangue. Neste momento, “como num sonho, via sombras passando, escutava gritos e risos sufocados no ar. A terra exultava, prenhe da vida dos animais mortos em seu holocausto. Dentro daquele mundo caótico, Lucia sentia que qualquer coisa de universal e humano acordava dentro de si”.

Um momento de epifania, portanto. Jose Pedreira guarda para o contato entre brancos de classe média e negros pobres, do candomblé, um momento de epifania. A força dessa epifania, ao fim do conto, leva Lúcia, abruptamente, alguns dias depois daquela noite, quando ouve novamente os sons dos atabaques na noite, a sair do apartamento em direção ao terreiro, hipnotizada.

É um olhar também mistificado sobre o candomblé, assim como o conto *Preto e Branca*. A intenção dos dois, seguramente, no plano social da mensagem do conto, era a de tentar romper com padrões e valores da grupos ainda conservadores com relações à questões raciais e religiosas. No plano temático e estético, a valorização da cultura popular baiana, em sua riqueza de significados e imagens. Mas não acertaram como queriam seu objetivo.

Ao refletir sobre este olhar mistificado do poder do candomblé e da negritude baiana, podemos caminhar em duas direções. A primeira, a de que a problematização dos elementos ligados ao candomblé, no processo de valorização da cultura popular baiana, era ainda complexo até para os próprios artistas da terra, como para os escritores de *Caderno da Bahia*. Segundo, podemos imaginar que este olhar ainda mistificado tenha se dado pelo vício da época de escrever para o estrangeiro, para o turista, para quem vem de fora. Esse foi um período de fato marcado pela forte campanha turística, que, por sua vez, era acompanhada do crescimento das pesquisas antropológicas e de um movimento cultural que punham os elementos populares baianos em primeiro plano. E o candomblé, neste processo, ainda era visto por boa

parte da sociedade como magia negra, associado a forças ocultas que agem intencionalmente sobre as pessoas.

De qualquer forma, as representações do candomblé nas artes plásticas e na literatura, não apenas em *Caderno da Bahia*, levantaram-se contra essa imagem associada à magia e criminalidade do candomblé. Tentaram quebrar essa associação, e por um motivo que era escancaradamente simples: a cultura popular baiana, presente nas ruas, nos números, nas estatísticas, era negra, e isso ninguém poderia negar. Mas para muitos, na virada da década de 1940 para 1950, era difícil aceitar essa realidade, e revelaram preconceitos quando estudos organizados por entidades competentes tentavam, com dados, fatos e pesquisas, comprová-lo.

Este processo começou antes de *Caderno da Bahia*. Jorge Amado, Dorival Caymmi e Carybé, cada um em seu gênero artístico, já vinha contribuindo para o fortalecimento da cultura popular baiana. O que é importante é deixar claro que a contribuição de *Caderno da Bahia* a este processo de valorização da cultura popular baiana foi a de problematizar os elementos ligados ao candomblé. De fato, a Bahia já exportava elementos da cultura popular, causando curiosidade; Drummond, em seu primeiro livro, sugere o mistério que ela exercia: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia... mas eu nunca fui lá”, diz, num tom de melancolia e exaltação.²⁸⁸

No entanto, as representações artísticas sobre a cultura popular baiana, antes da virada de 1940/50, não trataram diretamente da cultura negra, do candomblé, ou, se trataram, o fizeram de forma indireta. Quer dizer, se antes a cultura popular remontava às festas de largo, ao dia a dia dos pescadores, à malandragem, aos capoeiristas, ao carnaval, às ladeiras e becos das misteriosas ruas do centro histórico e aos tipos sociais da sociedade soteropolitana, com *Caderno da Bahia* o foco passou a ser a cultura negra, e em especial os elementos do candomblé, de modo que a virada temática do modernismo baiano deveu-se à cultura negra, em particular.

²⁸⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião Drummond - 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 10.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da crítica literária brasileira, Claudio Tuiuti Tavares, Vasconcelos Maia, Wilson Rocha e Darwin Brandão, escritores, poetas e jornalistas ligados a *Caderno da Bahia*, pertenceram à geração de 1945. Pertenceram à geração do pós segunda guerra, que ficou marcada pela exigência de um posicionamento político e social diante de dois contextos: a permanência de regimes totalitários, no mundo, e o fim do ditadura do Estado Novo.

O posicionamento ideológico de *Caderno da Bahia*, no entanto, não representou um radicalismo de esquerda, comunista. Seu engajamento esteve ligado à iniciativa de trazer para o primeiro plano da obra de arte o elemento popular. Para os escritores e poetas, o artista deveria procurar fazer com que sua arte refletisse sobre seu tempo, sobre os problemas sócio-econômicos de seu espaço e região, e encontraram na grande gama da cultura popular baiana uma forma de alcançar este objetivo.

O realismo socialista, nesse sentido, não esteve presente na revista enquanto uma produção revolucionária. Podemos vê-lo na valorização da cultura popular enquanto posicionamento diante dos contextos políticos e sociais do pós segunda guerra e da redemocratização brasileira, a partir de 1945. E foi um processo natural, este, pois, do ponto de vista literário, eles tentaram ampliar as cenas cotidianas de Salvador, que podiam ser vistas em qualquer lugar, entrando inclusive nos mistérios dos rituais do candomblé.

Do ponto de vista das artes plásticas, não demoraria para que os jovens artistas, amigos e conhecidos destes escritores, se juntassem a eles, acrescentando ao elemento popular o olhar de um novo gênero, o qual vivia uma realidade diferente do gênero literário. As artes plásticas modernas vinham dentro de um ritmo de divulgação e aceitação diferente, ainda sofrendo preconceitos estéticos e formais. Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, Mário Cravo Jr. e Jenner Augusto foram os que mais dialogaram com os escritores de *Caderno da Bahia*, unindo vozes numa atitude que dava ao grupo contornos de um movimento cultural.

Por questões práticas, a atuação do grupo de *Caderno da Bahia* no sentido de esclarecer e de divulgar as novas linguagens plásticas modernas aconteceu fora das páginas do periódico, através da realização de exposições, conferências, na criação de

espaços próprios, como o bar *Anjo Azul*, que abriu espaço inclusive para a realização de um leilão, assim como na troca com outros artistas de fora. Nestes momento, literatos e artistas plásticos se uniram visivelmente.

O processo de renovação do fazer artístico passava por questões de comportamento, de posicionamento político e inevitavelmente pela temática. Nas artes plásticas, o tema da cultura popular baiana invadiu a cena numa leitura nova, especialmente aos assuntos ligados ao candomblé, assim como as novas linguagens causaram estranhamento a alguns grupos sociais. Essas mudanças, no gênero das artes plásticas, andaram juntas. Na literatura, escritores e poetas procuraram um posicionamento político, a princípio, no imediato pós segunda guerra, através de seus poetas, para em seguida abordar novas temas relacionados à cultura popular baiana, em escritores de prosa. Mas a renovação também passa pela união de discursos até então inexistente na Bahia, com um espaço editorial de troca e exposição de idéias e conhecimentos comuns, como vozes de sociólogos, antropólogos, críticos de arte e jornalistas, ao lado de poetas e escritores, passando todos a problematizar a cultura popular baiana.

Destaquei os primeiros passos para a estruturação do turismo, em que o debate nos jornais sobre a necessidade de aproveitar a rica fonte de receita para o Estado daria origem a especulações, contribuindo para a divulgação da cultura popular baiana. O crescimento dos estudos antropológicos no Brasil, como dissemos, foi outra voz com a qual *Caderno da Bahia* dialogou, atribuindo à apropriação artística dos elementos populares na Bahia um embasamento intelectual e cultural.

A voz política, esta, através quase que exclusivamente da atuação de Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde, no governo de Otávio Mangabeira, representou o apoio oficial às artes plásticas modernas na Bahia. Não só diretamente, como através da criação e estruturação dos Salões Bahianos de Belas Artes, com o patrocínio de palestras sobre arte moderna em exposições e mostras pela cidade, mas também indiretamente, ao abrir os painéis do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, para pintores jovens modernos e baianos.

A gestão de Anísio Teixeira assim contribuiu para que o governo de Otávio Mangabeira fosse associado a um governo legitimamente baiano em suas expressões artísticas e culturais, de modo a simbolizar a substituição do antigo governo, que tirara a antiga classe dirigente do poder, em 1930, governo tomado como um ultraje à

história e à tradição política baiana, na figura de Juracy Magalhães.

Assim, em meio a tais formas de apropriação discursiva da cultura popular baiana, as representações de elementos ligados ao candomblé geraram polêmicas e revelaram diferenças sociais. Através das colunas de leitores em jornais, pudemos ver que vozes conservadoras não aprovaram que o candomblé fosse divulgado como manifestações da tradição e cultura baiana, pois ainda era tabu na sociedade.

Os estudos antropológicos e raciais realizados em Salvador, ao mesmo tempo em que embasavam as renovações nas linguagens artísticas, como as representações da cultura popular baiana, deram um aspecto acadêmico a um assunto que anteriormente era considerado de polícia.

A campanha turística, que ganhou em especulações na virada de 1940 para 1950, se processou paralelamente aos esforços dos jovens artistas plásticos de *Caderno da Bahia* em divulgar a cultura popular baiana, e em especial a negra, relacionada aos assuntos do candomblé.

Assim, a revista *Caderno da Bahia* reuniu em torno de si um grupo social que expressou sua vontade de mudança na vida cultural e artística de Salvador. Literatos e artistas plásticos pela primeira vez se uniram em um periódico para tentar conquistar um espaço de divulgação e reconhecimento, um lugar ao sol, não só para os escritores, mas principalmente para os artistas plásticos, que ainda sofriam preconceitos com relação às novas linguagens plásticas modernas, que destoavam da arte produzida dentro da Academia de Belas Artes.

Não procurei analisar o choque de tendências estéticas e estilísticas entre os jovens artistas e os pintores consagrados da Escola de Belas Artes, até porque não houve um choque, ou seja, um conflito de gerações estéticas e formais entres eles, mas antes uma vontade de ter um espaço próprio de reconhecimento. Os integrantes de *Caderno da Bahia*, não só pintores, mas poetas, escritores e jornalistas tentaram, a um só tempo, buscar este espaço para a arte moderna que estava sendo feita com muita seriedade pelos jovens artistas locais.

Deve-se por último apenas sublinhar que o conteúdo da revista *Caderno da Bahia* e as atividades realizadas por seus integrantes foram apenas uma voz na sociedade soteropolitana a problematizar a cultura popular baiana. Ou, de outro jeito, o movimento liderado por *Caderno da Bahia* foi apenas um, dentre outros processos históricos, a apresentar uma leitura dos elementos culturais do povo da Bahia,

contribuindo e dando continuidade o processo da construção da baianidade, o qual não dei ênfase.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez, 2009.
- ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento - a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002
- ALVES, ÍVIA. *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1987.
- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos - guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- Bahia de todos os fatos: cenas da vida republicana - 1889/1991*, Salvador: Assembleia Legislativa, 1997.
- BANDEIRA, Manuel.(org. Julio Castañon Guimarães) *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BASTOS, Carlos. *Carlos Bastos*. Rio de Janeiro: C. Bastos, 2000,.
- BECHARA, Gabriel. *A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)*. 417 f. Tese de doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENTES, Ivana. (org.) *Gláuber Rocha - cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 101.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOMENY, Helena; SCHWARTZMAN, Simon; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte - Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Darwin. *A Cozinha baiana*. Rio de Janeiro Editora tecnoprint., s/n.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular - história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

- CARYBÉ, Hector Julio. *As artes de Carybé - pintura, desenho, gravura e escultura*. Salvador: Núcleo de Artes do Desenbanco, 1986.
- CARVALHO, Genaro de. *Murais e quadros*. Salvador: Progresso, 1955.
- CERAVOLO, Suely. *Annals do Museu Paulista*. v. 19. n. 1 Jan-Jun 2011. In: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v19n1/v19n1a07.pdf> Acessado em: 20/1/2012
- CHARTIER, Roger. *História cultural - entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 26.
- COLISTETE, Renato Perim. “O desenvolvimento cepalino: problemas teóricos e influências no Brasil” http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000100004&lang=pt. Acesso em: 15/01/2011.
- COUTINHO, Afrânio. *A crítica*. Salvador: Progresso, 1958.
- _____. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- CRAVO JR., Mário. *O desafio da escultura: a arte moderna na Bahia - 1940 a 1980*. Salvador: Omar G, 2001.
- CRUZ, Gutenberg. *Gente da Bahia*. Salvador: Ed. P&A, 1997.
- CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana - 1890-1915*. São Paulo: Educ; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000.
- DOREA, Luiz Eduardo. *Histórias de Salvador nos nomes das ruas*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*, São Paulo, Forense Universitária, 2008.
- FREITAS, Otto; BARRETO, José de Jesus. *Carybé*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2009, p. 69.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador, Fundação Cultural, 1978.
- GUERRA, Guido. *A noite dos coronéis*. Vol. I Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2005.
- PEREIRA, Cláudio. SANSONE, Lívio.(orgs.) *Projeto UNESCO no Brasil - textos críticos*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- <http://www.bvanisoteixeira.ufba.br/visita.htm>. Acesso em: 21/09/2011.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira* Rio de Janeiro, Agir, 1956.
- LUSTOSA, Isabel. *As trapaças da sorte. Ensaios de história política e de história cultural*.

Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

LUCA, Tânia Regina de. “Um repertório do Brasil: tradição e inovação na Revista Nova “
In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p 97-107, jul-dez. 2006. Disponível em:
<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/tania%20de%20luca.pdf> Acessado em:
07/09/2012

MAIA, Vasconcelos. *Fóra da vida. Local*: Edições Elo, 1946.

_____. *Histórias da gente baiana*. São Paulo: Cultrix, s/a.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e prática Culturais em Tempo de República (São Paulo, 1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

MATA, João Eurico. *Ângulos - a vigência de uma revista universitária*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1987.

MELO, Ana Carolina Bezerra de. In:
[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Arte_Moderna_na_Bahia_AnaCarolinaBezerraMelo.p](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Arte_Moderna_na_Bahia_AnaCarolinaBezerraMelo.pdf)
df Acessado em: 15/11/2011

MICELI, Sérgio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933 - 1974)* São Paulo: Ática, 1978.

NASCIMENTO, Karina. *Movimento Caderno da Bahia - 1948-1951*. Salvador: dissertação de mestrado em Letras. Instituto de Letras, UFBA, 1999.

MACHADO NETO, Antonio Luiz. A Bahia intelectual. *Universitas – Revista de Cultura da UFBA*, Salvador, n. 12/13, p. 261 - 304, 1972.

PANOFKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Núcleo das artes: primórdios da arte moderna na Bahia. Salvador: Desenbanco, 1983.

PONTUAL, Roberto. *Jenner Augusto e a Arte Moderna na Bahia* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROCHA, Fernando. *Progresso Editora: tribuna da paizão de Pinto de Aguiar*. Salvador: EDUFBA/EGBA, 1996.

RODRIGUES, Marly. *A década de 50 - populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

ROMO, Anadelia A. *Brazil's living museum: race, reform and tradition in Bahia*. The

University of Carolina Press, 2010

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SANTANA, Valdormiro. *Literatura baiana - de 1980-1920*. Rio de Janeiro: Philobiblian; Instituto Nacional do livro, 1986

SILVA, Vanessa Magalhães *No embalo das redes: cultura, intelectualidade, política e sociabilidades na Bahia (1941-1950)* Dissertação de mestrado, UFBA, FFCH, 2010,

ALVES, ÍVIA. *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do modernismo*.

SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TAVARES, Cláudio Tuiuti. *Pássaro Sangue*. Salvador: Caderno da Bahia, 1950

UZEDA, Jorge. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador (1935-1945)*. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2006.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. Monica Pimenta; OLIVEIRA, Cláudia; LINS, Vera. *O Moderno em revista*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010

WELLER, Vivian. “A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922010000200004&script=sci_arttext Acessado em : 10/1/2011 MACHADO NETO, A.L. *Marx e Mannheim - dois aspectos da Sociologia do conhecimento*. Salvador: Progresso, 1956.

LISTA DE FONTES

ENTREVISTA

Luis Henrique Dias Tavares; Wilson Rocha; Adalmir da Cunha Miranda; Pedro Moacir Maia.

JORNAL

A TARDE – 1948 (28 de janeiro, 5 de março, 22 de maio, 11 de setembro); 1949 (12 de janeiro, 5 de fevereiro, 23 de fevereiro, 5 de março, 19 de março, 24 de março, 15 de abril, 16 de maio, 13 de agosto, 30 de agosto, 11 de setembro, 28 de outubro, 10 de novembro); 1950 (15 de abril, 29 de abril, 13 de maio, 6 de junho); 1951 (15 de março, 18 de março, 2 de maio, 9 de junho, 4 de julho, 23 de junho, 12 de julho, 16 de julho, 21 de julho, 11 de agosto, 12 de outubro, 16 de novembro, 17 de novembro, 24 de novembro, 1 de dezembro.); 1952 (1 de março, 15 de abril, 10 de maio, 2 de junho, 19

de agosto, 7 de outubro, 14 de novembro); 1953 (9 de outubro); 1955 (23 de fevereiro, 27 de maio), 1958 (3 e 13 de outubro)

Estado da Bahia – 1946 (26 de fevereiro, o de junho), 1948 (23 de março, 27 de abril, 30 de abril, 22 de outubro); 1949 (5 de fevereiro, 9 de março, 29 de março, 2 de maio, 8 de junho, 14 de julho, o de agosto, 28 de dezembro), 1950 (10 de fevereiro), 1951 (5, 12 e 20 de novembro)

Diário de Notícias – 1946 (26 de março); 1949 (19 de junho, 7 de julho, 8 de julho, 14 de agosto, 2 de outubro, 9 de outubro, 20 de novembro, 27 de novembro) 1950 (22 de abril, 6 de agosto, 22 de outubro 1) 1951 (28 de janeiro, 18 de março, 16 de junho, 15 de agosto, 2 de novembro, 25 de novembro, 15 de dezembro), 1952 (20 de setembro, 21 de novembro, 19 de dezembro), 1953 (13 de janeiro, 9 de abril, 16 de outubro); 1954 (7 de fevereiro, 25 de fevereiro, 16 de julho), 1955 (9 de maio)

REVISTA

Caderno da Bahia nº 1, 1948; nº 2, 1948; nº 3, 1949; nº 4, 1949; nº 5, 1950;. nº 6, 1951.

Ângulos nº 1, 1950; nº 2, 1951; nº 3, 1951; nº 4, 1952.

Muito, nº 94.

O observador Econômico, ano XV, outubro de 1951.

Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

Arco & Flexa, nº 1, 1928

ARQUIVO E BIBLIOTECA:

- Arquivo da Câmara Municipal de Salvador. Diário Oficial da Câmara Municipal de Salvador

- Arquivo da Câmara Municipal de Salvador. Seção da Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística

- Biblioteca da Faculdade de Economia

ACADEMIA DE LETRAS DA BAHIA:

Pastas de:

- Luiz Henrique Diaz Tavares

- Vasconcelos Maia

- Carlos Eduardo da Rocha

IMAGEM E ESCULTURA

‘Interior do Bar Anjo Azul’, Carlos Bastos, 1951

‘Santa Teresa’, Jenner Augusto, 1950

‘A Mulher ao toucador’, Carlos Bastos, 1949

‘A evolução do homem’, Jenner Augusto, 1955

‘O tocador de Berimbau’, Mário Cravo Jr., 1951

‘Madona’, Mário Cravo Jr, 1949
‘O retrato de Wilson Rocha’, Jenner Augusto, 1951
‘Briga de galo’, Mário Cravo Jr., 1949
‘Exu’, Mário Cravo Jr., 1951
‘Nus’, Carlos Bastos, 1946
‘Mulher com o gato’, Carlos Bastos, 1948
‘Jogos infantis’, Carlos Bastos, 1949
‘A força do trabalho’, Mário Cravo Jr., 1950
‘Regatas de iate’ Genaro de Carvalho, 1949
‘Festas regionais’, Genaro de Carvalho, 1951
‘Pesca do xaréu’, Jenner Augusto, 1951
‘Retrato de Walter Sanpaio’ Jenner Augusto, 1948
‘O conselho’, Genaro de Carvalho, 1952

TRABALHO LITERÁRIO

- Cláudio Tuiuti Tavares
Pássaro Sanguem 1950

- Wilson Rocha
O tempo no caminh, 1950
Descobrimento, 1949

- Vasconcelos Maia
Contos da Bahia, 1950
Fóra da Vida, 1946

- Darwin Brandão
A cozinha Bahiana, s/n

- Darwin Brandão e Mota e Silva,
A cidade do Salvador, 1958

- Odorico Tavares
Bahia – imagens da terra e do povo, 1951

ANEXO 01

RESUMOS

Caderno da Bahia n. 1

Agosto de 1948

ROCHA, Wilson. “Conceito e função da poesia” (artigo de abertura).
Reflexão sobre o poeta e seu tempo, focando o social.

BANDEIRA, Manuel. “No vosso e no meu coração” (poema).
Contextualização política da Espanha na época.

BRANDÃO, Darwin. “Edison Carneiro e os estudos afro-brasileiros” (crítica literária).
Crítica ao livro de Edison Carneiro – *Candomblês da Bahia*. Entre outras análises, entende a obra como importante para o resgate da figura do negro no Brasil.

PINTO, Nilo. “Carlos Drummond até agora” (ensaio crítico).
Reflexão sobre a obra de Drummond. Vê no poeta o distanciamento dos reais problemas sociais que atingem o povo brasileiro e critica sua atual fase de temas subjetivos.

MARTINS, Fran. “Artes plásticas no Ceará” (informação e crítica).
Divulga a criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), com resultados concretos quanto ao desenvolvimento da pintura.

JATOBÁ, Paulo. “Música popular e erudita – influências recíprocas” (ensaio).
Apresenta as duas orientações musicais na época: a popular e a erudita. Entende a música como um gênero híbrido, ante ao surgimento da indústria musical, que passou a utilizar elementos étnicos em sua produção.

MAIA, Vasconcelos. “A grande safra” (conto).
Visão realista das condições em que vive uma família sertaneja, que anseia pela chuva que não vem.

SILVA, Motta. “Adolfo Bonadei” (biografia).
Trajetória da vida artística do pintor Adolfo Bonadei.

DEL VAYO, Julio Alvarez. “Existencialismo e política – fragmentos de artigo em *The Nation*” (ensaio).
Crítica à sinceridade política e social do existencialismo.

TAVARES, Cláudio Tuiuti. “A Terrível Alga” (poema).
De forma subjetivista, trata da condição do poeta e sua sensibilidade ante à realidade de seu tempo.

BRANDÃO, Darwin. “Um escultor em New York” (artigo informativo).

Divulga o trabalho de Mário Cravo Júnior nos Estados Unidos.

Caderno da Bahia n. 2

Outubro de 1948

ROCHA, Wilson. “Conceito de função da poesia II” (artigo de abertura).

Continuação do artigo de abertura do primeiro número da revista.

ALENCAR, Eron de. “O escritor e o cidadão do povo” (ensaio).

Vida e obra de Monteiro Lobato: sua importância para o Modernismo brasileiro, sua disposição para romper com a rotina e o preconceito e a sua literatura infantil, com personagens tipicamente brasileiros.

LOBATO, Monteiro. “Correspondência aos baianos”.

8 cartas a Oscar Cordeiro sobre a questão do petróleo.

- 1 carta a Wladimir Guimarães sobre o período passado em Salvador, lembrança de amizades aqui feitas e aspectos da terra como o candomblé.

- 8 cartas a Adroaldo Ribeiro Costa sobre a opereta “Narizinho”, uma adaptação de sua obra, entre outros assuntos.

- 1 carta a Vasconcelos Maia sobre o livro *Fora da Vida*, de autoria deste.

GUILLÉN, Nicolás. “Minha pátria é doce por fora” (poema).

Explora a situação política e social de Cuba como inspiração.

SILVA, Motta e. “Notas sobre Artes Plásticas na Bahia” (ensaio crítico).

Apresentação de Carvalho, Cravo e Bastos, exaltando-os como os donos da renovação artística que se processava..

TAVARES, Luís Henrique Dias. “O homem da gravata grená” (peça teatral).

Uma mulher, um flautista e um homem se encontram na sexta feira santa em um bar e começam a refletir sobre a condição de excluídos da sociedade.

JATOBÀ, Paulo. “Música popular e erudita II” (ensaio crítico).

Análise sobre a modinha, expressão popular brasileira, mas que se foi impregnando da forma erudita que é a ópera.

COSTA, Sosígenes. “A marcha do menino soldado” (poema).

Reflete sobre a figura do soldado em sua condição social e histórica, controversa, que pode ser guiado por todo tipo de líder. Exalta sua conscientização.

SESSÃO DE NOTÍCIAS:

- Informações sobre a revista *Clã*.

- Os escritos e a lei de segurança – a aprovação desta lei significa um retrocesso às conquistas culturais.

- Carlos Bastos se destaca nas artes plásticas.

- Lançamentos: em São Paulo o 1º número da revista *Artes Plásticas*; publicado o romance do escritor Paulo Dantas *Cidade Enferma*; *Arpa de prata* é o livro de poemas de Natur de Assis; *Poemas de minha terra* do escritor José de Souza é publicado; em São Paulo é lançada por Monteiro Lobato a revista *Fundamentos*. Dalton Trevisan faz o

lançamento do livro *Sete anos de pastor*.

- 3ª edição da revista *Orfeu*; os jovens de Sergipe publicam *Época* e *Dois de Julho* é a nova revista baiana.²⁸⁹

Colunas: - Um escritor – Sobre Artur Ramos.

- Os Novos – sobre Vasconcelos Maia.

“Resolução do Congresso Mundial e Intelectuais em defesa da paz” (artigo informativo).

Realizado em Wroclaw, Polônia, o congresso analisou a ligação entre o momentos históricos e a arte. Também protestou contra o aproveitamento da ciência para fins de destruição..

Caderno da Bahia n. 3

Janeiro de 1949

SILVEIRA, Walter da. “Fundamentos da poesia afro-brasileira” (artigo de abertura). Reflexão sobre a existência de uma poesia originalmente negra.

CARPEAUX, Otto Maria. “Literatura proletária e outra” (ensaio).

Análise sobre a literatura proletária, mostrando que a luta proletária se intensificou no século XX e com ela um produção literária política e ideológica ganhou vulto.

GUILLÉN, Nicolás. “Elegia a Jacques Roumain no céu do Haiti” – Tradução de Manuel Bandeira (poema).

Recordações da vida literária do poeta Jacques Roumain e de como seus temas ligados ao negro não foram esquecidos.

TAVARES, Luiz Henrique Dias. “Congresso de Wroclaw e a tarefa dos escritores” (artigo informativo).

Destaca a importância do Congresso em defesa da paz e dos interesses da soberania e liberdade dos povos. Jorge Amado se pronunciou, e sua fala tornou conhecida para o mundo as terríveis condições que os jovens escritores do Brasil materialmente enfrentam.

MAIA, Vasconcelos. “Romance de natal” (conto).

Estereótipos como os de mulheres submissas e homens cafajestes para refletir sobre indivíduos produzidos pela sociedade contemporânea.

GUIMARÃES, Ruth. “Notas folclóricas” (ensaio).

Enfatiza a tradição popular como imaginário coletivo do povo brasileiro, e que por isso deveria ser estudada com mais seriedade para a preservação da cultura do país.

GARCIA, José Godói. “O vento carrega o pesado fardo da fome” (poema).

A condição miserável dos operários nas grande cidades.

ROCHA, Wilson. “O habitante marítimo.” (poema).

A descoberta da vida a partir de um objetivo.

²⁸⁹ Não foi encontrado indício sobre a revista *Dois de Julho*

MORAIS, Antonio Santos Morais. “Largo dos aflitos” (poema).
Evocação da cidade a partir do resgate do Largo dos Aflitos.

LIMA, Camillo de Jesús. “A megera está rondando” (poema).
A vida dos operários, as repressões sofridas, as reações e o papel dos ditadores ao não modificar a situação de miséria vivida por esses trabalhadores.

BRANDÃO, Darwin e SILVA, Motta E. “Bahia de ontem e de hoje” (divulgação de livro).

Elaborado para as comemorações de IV Centenário de Cidade do Salvador, faz uma retrospectiva da Cidade do passado e destaca seu momento atual. O estereótipo do baiano é analisado, assim como a religiosidade que permeia seu imaginário.

KELIN, Fedor. “Um grande poeta vítima do regime franquista” (biografia).
Poeta Miguel Hernandez, que lutou pela liberdade e foi torturado até morrer, no regime do General Franco, na Espanha.

PASSOS, Maria José. “A biblioteca” (artigo informativo).
Reflexão sobre a função da Biblioteca Pública, que deve atender a todos os membros da sociedade.

SILVEIRA, Walter da. “O herói cinematográfico” (artigo sobre cinema).
Análise do tipo de herói que o cinema produz e também de como é feito o trabalho nos bastidores.

NOTÍCIAS

- Lançamento de livros: *Mar Oceano*, de autoria de Fran Martins; *O rosto*, de Guerra Holanda; *O Demônio e a Rosa*, de Eduardo Campos; *Bernard Shaw traduzido para o português, síntese histórico-literária das letras germânicas*, de Frei Mansueto Kohnen.
- Livros recebidos: *A nuvem de fogo*, de Antônio Santos Morais.

“Murilo Mendes na Bahia” (artigo informativo).
Visita do poeta à Cidade, sua participação e contribuição ao movimento modernista brasileiro.

“Uma rota de ‘Fundamentos’” (artigo informativo).
Informa ao recebimento do 5º número da revista *Fundamentos* e transcreve uma nota da revista que parabeniza o grupo baiano pelo lançamento de *Caderno da Bahia*
Revistas recebidas: *Clã*, *Revista Branca*, *Panorama*, e a coleção completa da revista *Sul* da Santa Catarina.

- Colunas: - Um escrito – sobre Jorge Amado
- Os Novos – sobre Darwin Brandão.

NOTAS E INFORMES

- Realização do III Congresso de Escritores que comemorou o centenário de Ruy Barbosa;
- Publicação da revista *Letras da Província* em formato de jornal.
- Recebimento do 4º número da revista pernambucana *Nordeste*, da revista *Estudantes*,

de Recife, do 2º número da revista Sergipana *Época* e do 1º número da revista *Resenha Literária*, do Recife.

- Realização, pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito com colaboração da revista *Vida*, do concurso de contos.
- Grandes conferências culturais em Ilhéus.
- O Teatro brasileiro de Comédias é fundado em São Paulo.
- II Congresso de Poesia reunido em 1948 no Ceará discute problemas relacionados à cultura e à poesia.
- Recebimento do 4º número da revista *Revista Branca*, dedicado ao escritor Marcel Proust.

Caderno da Bahia

Agosto de 1949

CARNEIRO, Edson. “A população da Bahia” (artigo de abertura).
Análise sobre o resultado do recenseamento ocorrido em 1940.

MOURA, Clóvis. “O poeta e o medo” (ensaio crítico).
Reflexão sobre de Carlos Drummond de Andrade. O poeta mineiro estaria sendo um oportunista político em suas poesias.

FALCÃO, Edgard de. “O estabelecimento da fortaleza – Cidade do Salvador na Bahia em 1949” (ensaio crítico).
Panorama histórico de 1549 da Cidade do Salvador, destacando os fatos pertinentes à compreensão das causas da fundação da Cidade.

Páginas: 6-14

CAMPOS, Eduardo. “A mosca” (conto).
Através do enterro de uma criança pobre, cuja personagem central é a mãe da criança, o autor mostra o universo de uma classe social de excluídos.

“A arte nos EE.UU” (entrevista com Mário Cravo Jr.).

SILVEIRA, Walter da. “Posição do cinema” (artigo sobre cinema).
A importância adquirida pelo cinema depois da guerra, comparando-o com outras formas de arte, principalmente a literatura.

TAVARES, Cláudio Tuiuti. “O poeta” (poema).
A responsabilidade de ser poeta nos tempos atuais.

NERUDA, Pablo. “Que fale o lenhador” (poema).
Poema político, em que liberdade, racismo e todas as formas de repressão que caracterizam os grandes governos ditatoriais são denunciadas.

NOTÍCIAS:

Recebimento do 7º número da revista *Clã*, dos livros *Relíquias da Bahia*, de Edgar de

Cerqueira Falcão, *Gente da França*, de Alcântara Silveira, *Rilke*, de Cristiano Martin, *Poema*, de Cyro Pimentel, *A Cidade que Sue*, de Alphonsus de Guimarães Filho.
- Lançamentos: *Bando*, em Natal; *Serras*, em Pernambuco; *Tentativa*, em São Paulo; *Cronos*, no Rio de Janeiro; *Resenha Literária e Presença*, em Recife; e *Arco*, no Rio de Janeiro.

Caderno da Bahia

Abril 1950.

BASTIDE, Roger. “O Segredo das Ervas” (artigo de abertura).
Análise sobre a ligação entre as ervas e o candomblé.

GUIMARÃES, Wladimir. “Conflitos ideológicos na biologia” (ensaio).
A ideologia capitalista manipulando os resultados e trabalhos da ciência.

FARIAS, Eliardo. “Latifúndios Devorantes” (ensaio crítico)
A poesia como um ideal estético e revolucionário nada tem trazido de positivo, embora haja poetas como Sosígenes Costa e Aluizio Medeiros, para quem a poesia envolve o folclore e o problema da terra

Página: 5

“II Congresso Brasileiros de Escritores” (artigo informativo).

Resumo: Notícia que o Congresso será realizado na Bahia sob patrocínio da seção baiana da Associação Baiana de Escritores, destacando a preocupação do congresso, a posse da nova diretoria, inserindo declarações sobre sua realização e a composição da delegação baiana.

TAVARES, Luís Henrique Dias. “História de uma Noite de Sábado” (conto).
Estereótipos da prostituta e do soldado, dentro de uma atmosfera de uma casa de prostituição.

ALUIZIO, Medeiros. “Cantares” (poema).
Poesia lírica e pessimista.

“Um Mural de Carlos Bastos” (nota).

Informa da luta que *Caderno da Bahia* vem travando em favor da cultura, usando como exemplo a boate “Anjo Azul”, que também desempenha a função de galeria de arte.

SOBRAL, Eduardo. “O Poço” e “Pranto e Nojo” (poemas).
Amor e desencanto ante a vida.

COSTA, Sosígenes. “Cantiga de Carnaval” (poema).
Cultura negra e regionalismos.

ROCHA, Wilson. “Artes Plásticas na Bahia em 1949” (artigo informativo).
Realizações de *Caderno da Bahia*, como exposições, todas de artistas jovens participantes do movimento de renovação cultural.

“O Primeiro Salão Baiano de Belas Artes” (nota).

Informa sobre o I Salão, que foi criado pelo governador Otávio Mangabeira e constituiu um acontecimento artístico de repercussão nacional.

MIRANDA, Adalmir da Cunha. “História da Literatura Baiana” (ensaio crítico).

O livro *História da Literatura Baiana*, de Pedro Calmon, como um livro enfadonho e encomendada.

JATOBÁ, Paulo. “História estético-musical na Bahia” (ensaio).

Panorama histórico da vida musical brasileira, em particular a baiana, mostrando a importância da música brasileira para a cultura.

SILVEIRA, Walter. “Cinema e cultura” (ensaio crítico).

Assinala a importância do cinema no contexto histórico atual.

FALCÃO, Edgar de Cerqueira. “Predicamento de Cidade” (ensaio crítico).

Hipóteses sobre a passagem da povoação, fundada por Tomé de Souza, para a categoria de cidade.

PASSOS, Jacinta. “Canção Atual” (poema).

Descrição de sua cidade.

CALASANS, José. “Cachaça, fonte inspiradora” (notas folclóricas).

A cachaça como fonte intimamente ligada à vida do cantador, servindo-lhe de inspiração.

“Darwin Brandão em Porto Alegre” (nota informativa).

Notícia de Darwin Brandão: encontra-se residindo em Porto Alegre, passando a correspondência especial de *Caderno da Bahia*.

NOTÍCIAS:

- Recebimento dos livros: *Ângulo e Face*, de André Carneiro, representativo da nova consciência nacional; *Cogumelos*, de Breno Accioly, que se caracteriza pela dissertação psicológica dos personagens; *Vidas Marginais*, de Moreira Campos, contos que apresentam um conjunto de qualidades positivas; *Odeserto e os números*, de Edson Regis, poemas; *Descobrimento*, de Carlos Eduardo, que tem duas constantes poéticas: o mar e os motivos baianos que inspiram q quase totalidade dos poemas. Informações sobre a revista norte-americana *The Houdson Review*.

Caderno da Bahia n.6

Setembro de 1951

CAVALCANTE, Alberto. “Adaptações para o cinema” (artigo informativo).

Análise das adaptações literárias para o cinema, que se tornaram cada vez mais constantes, implicando algumas dificuldades técnicas.

“Novas Fase” (nota informativa).

Texto cujo objetivo é mostrar que o grupo em torno da revista Caderno da Bahia estava entrando numa nova fase, lembrando os eventos culturais promovidos pela revista nos últimos anos.

ROCHA, Wilson. – “Memento Mori” e “Veni in Altitudinem Maris” (poemas).

Poemas líricos, subjetivos, que foram idealizados depois de assistir uma seção de um filme francês.

MOURA, Clovis. “Um poeta telúrico” (ensaio sobre poesia).

Mostra como a poesia é classificada sob diversas óticas. Contextualiza cada época com a ideologia vigente para a classificação da poesia. Fala sobre os poetas modernos e o novo olhar sobre a feitura e a função da poesia, dando destaque a Murilo Mendes e Aluísio Medeiros, os quais conseguem novas soluções poéticas, impondo novos ritmos, em consonância com o conteúdo ideológico.

PEDREIRA, José. “O culto às águas na Bahia” (artigo informativo).

Explica e exalta o Dique enquanto lagoa sagrada dos negros, fonte de preservação de cultura popular.

MIRANDA, Adalmir da Cunha. “Literatura Infantil” (ensaio).

Análise sobre a importância da literatura infantil na formação de cidadãos conscientes, formação a qual não teria espaço para as histórias em quadrinhos, tida como movidas por princípios escusos.

VALENTE, Sílvio, “Carnaval” e “Nosso Enredo” (poemas).

Poemas de temáticas populares, em torno do carnaval.

MESQUITA, Raimundo. “Considerações sobre um livro” (ensaio).

Comentário ao livro do escritor Theodor Haecker, reunião de seus diários durante o nazismo na Alemanha, quando ele resistiu regime.

SAVAGET, Edna. “Imagem” (poema).

O amor e as sensações suscitadas por ele, como a liberdade, estão ligadas à natureza.

CARVALHO, Enio Mendes de. “Poema” (poema).

Uma articulação entre seus sentimentos, emoções e a natureza.

GRAMACHO, Jair. “O Após-Manhã” (Poema).

A troca da natureza pela cidade que traz conseqüências para a existência emocional do indivíduo, aqui “robotizado”.

VAZ, Hélio. “Desvio” (conto).

O antigo sonho de adolescente em se tornar pintor não acontece porque a necessidade de continuar o negócio do pai, num ponto comercial, lhe engole as horas do dia e de dedicação à arte. O sonho de ser artista, portanto, sofre assim um desvio que o atormenta.

MAIA, Vasconcelos. “Água de Meninos” (artigo informativo).

Informação turística sobre Água de Meninos. O autor lança um novo olhar sobre este

lugar, pontuando que é um espaço de interação entre classes sociais distintas.

“Poemas Políticos” (nota informativa).

O novo livro de Jacinta Passos, *Poemas Políticos*, confere-lhe um lugar de destaque na literatura contemporânea do Brasil.

PASSOS, Jacinta. “Canções do amor livre” (poema).

Corpo e a alma entram em sintonia, aproximando-se da natureza.

SILVEIRA, Walter da. “O Festival de Cinema da Bahia” (artigo informativo).

Importância do Festival de Cinema, ocorrido de 18 de abril a 6 de maio de 1951. Filmes de 11 países de Europa foram projetados.

VASCCONCELOS, Ary. “Introdução a uma futura ciência: a Cinemoterapia” (ensaio).

Conceito de cinemoterapia. Ao lado da parte racional, a alma humana encerra uma outra, irracional e inconsciente. O cinema atinge a parte emocional em suas profundezas.

“O segundo Salão Baiano e a situação atual das artes plásticas do Brasil” (artigo informativo).

Comentários sobre as premiações do 2º Salão Baiano de Belas Artes.

“Moderna Arquitetura” (artigo informativo).

Os benefícios da arquitetura a partir dos novos conceitos.

CAVALCANTE, Rodolfo. “A B C da praça Cayrú” (poema).

Cotidiano da Praça Cayrú descrito como um encontro alegre de pessoas que se identificam com o lugar.

ANEXO II

EXPOSIÇÕES, MURAIIS E PAINÉIS

EXPOSIÇÕES

1944 - Exposição de Arte moderna. Biblioteca Pública. Organização de Jorge Amado

1947 - Exposição individual de Mário Cravo Jr. Hall do Edf. Oceania.

1947 - Exposição individual de Genaro de Carvalho. Biblioteca Pública.

1948 - Exposição individual de Genaro de Carvalho. Edf. Oceania

1949 - Exposição individual de Genaro de Carvalho. Bar Anjo Azul

1949 - Exposição individual de Mário Cravo Jr. Edf. em construção Sul América.

1949 - Exposição individual de Carlos Bastos. Biblioteca Pública (Patrocínio de Caderno da Bahia)

1950 - “Exposição dos Novos”. Mário Cravo Jr., Jenner Augusto, Lygia Sampaio e Rubem Valentim. Salão do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (Patrocínio de Caderno da Bahia)

1950 - Exposição individual de Carybé. Desenhos. Anjo Azul

1951 - Exposição individual de Carlos Bastos. Anjo azul.

1951 - Exposição individual de Mário Cravo Jr. Galeria Oxumaré Conferências

1952 - Exposição individual de Jenner Augusto. Galeria Oxumaré

PAINÉIS E MURAIIS

Jenner Augusto

1951 - Antiga casa de Édio Gantois. Itapuã. Óleo sobre parede. Tema da pesca de xaréu

1953 - Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Afresco. Tema “A Evolução do Homem”

Genaro de Carvalho

1949 - Mural para o Hall da “boite” Oceania. Edf Oceania. “Regatas de Iate”

1950 - Mural para o Hall do Hotel da Bahia. Têmpera sobre a parede. Tema dividido em ‘Festas regionais’, ‘Presente de Yemanjá’, ‘Desafio de viola’, ‘Procissão do Senhor dos Navegantes’ e ‘Briga de galos.’

Carlos Bastos

1949 - Painele interno do bar Anjo Azul.

1949 - Mural para Centro Educacional Carneiro Ribeiro. “Jogos Infantis”

Mário Cravo Jr.

1950 - Mural para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Têmpera sobre compensado. “Força do trabalho”

Carybé

1950 - Mural para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Têmpera sobre compensado. “A evolução do homem”

1952 - Mural para uma residência à Rua Airosa Galvão, n.3

1952 - Painele para o Edifício Paraguaçu. Madeira recortada.

Diversos

1949 - Ciclo de Conferências sobre arte moderna proferida pelo crítico de arte Mário Barata. Biblioteca Pública

1949 - Exposição de Líber Fridman, argentino, sobre temas populares baianos. Biblioteca Pública

1949 - Exposição de Aldo Bonadei. Gravuras. Biblioteca Pública

1950 - Exposição de Lothar Charcos (medalha de Ouro na Divisão de Arte Moderna do primeiro Salão Bahiano de Belas Artes) Anjo Azul.

1950 - Exposição de Dejanira. Pintura. Anjo Azul

1950 - Exposição de Poty. Gravuras. Hall do Teatro Guarany

1951 - Exposição de Flexor. Pintura. Galeria Oxumaré

ANEXO III ENTREVISTAS

Entrevista realizada por Tiago Groba com o professor Luiz Henrique Dias Tavares / Setembro de 2010.

Tiago: Professor Luiz Henrique, você poderia apresentar a revista Caderno da Bahia, suas origens, como ela foi lançada?

Luiz Henrique Dias Tavares - A revista *Caderno da Bahia* foi uma iniciativa de Claudio Tuiuti Tavares. Ele era irmão de Odorico (Tavares). Irmão de passagem, porquanto o pai dele é que era irmão de Odorico. Mas a mãe dele não era. Esse segredo, Odorico teve a sua prevenção, e não abriu para o irmão, Claudio Tuiuti Tavares, as amplas situações que ele abria para outros. Claudio era poeta, e um bom poeta. Como todos nós, ele tinha tido, ou desejava ter, uma participação com o Partido Comunista. Isso não se concretizou. A outra pessoa decisiva para a criação de *Caderno da Bahia* foi Vasconcelos Maia, um amigo irmão. Um pouco de longe, Wilson Rocha. Wilson foi um dos meus mais antigos amigos. Eu o conheci mais ou menos por acaso. Em 1941, eu sofri tifo. Naquela época, tifo era uma doença que tinha um alto número de pessoas mortas; e era obrigado que o doente fosse ao Hospital. Nos morávamos na rua do Fogo. Ao lado da casa de meus avós, morava o médico João Bião de Cerqueira. Quando eu apareci com febre muito alta, minha avó apelou para ele. Ele veio me ver, me examinou, e disse: está com Tifo; vamos combater o tifo. E fez a observação: há uma obrigação de recolher o doente ao Hospital. Mas eu sou amigo dos Tavares, e sou aqui vizinho, não vou permitir que o menino siga para lá; eu vou assisti-lo - como de fato ele me assistiu, durante todo o período, uma doença forte, eu tive pelo menos uma semana entre a vida da morte. A assistência dele.. Meu pai era comerciante na cidade de Nazaré, fechou a casa comercial e veio cuidar do filho com a minha mãe. Eu já tinha todos os cuidados dos meus avós, Amélia e Joaquim. Quando eu fiquei bom, tive alta, já era pelas alturas do mês de julho, e eu não pude mais voltar para o colégio Nossa Senhora da Vitória, do qual eu era aluno. A Rua do Fogo é aquela rua que fica à direita, no largo, chamava-se antigamente largo 2 de Julho; não havia maiores razões, mas era assim que era chamado. Fiquei portanto dispensado de todo o tratamento e passei a procurar, naquela área, pessoas que fossem amigas. Foi assim que eu conheci Wilson Rocha: eu estava cortando cabelo na mesma barbearia que ele estava cortando cabelo. Wilson sofreu uma problemática na infância e ficou mais ou menos paralítico. Ele andava com enorme dificuldade. Nós nos conhecemos aí. Depois de Wilson, também por vizinhança, porque moravam perto, eu conheci Carlos Vasconcelos Maia. Essa é uma identidade que nós reafirmamos quando decidimos fazer *Caderno da Bahia*. Repito: a iniciativa foi de Claudio Tuiuti Tavares; ele convidou Vasconcelos Maia, que ainda era quem tomava conta da loja do pai; era portanto comerciante; e a Luis Henrique, a quem ele conhecia no jornal *O Momento*; eu tinha feito uma página de literatura, uma página que saía todo sábado. Publicava contos, poemas, artigos. O jornal *O Momento*. E daí, quando a idéia de uma revista apareceu para Claudio e Vasconcelos, eles me convidaram. Na mesma ocasião convidaram também Alfredo Darwin Brandão. Mais do que meu amigo, um irmão que eu tive na vida. Bem, pela situação que cada um estava vivendo naqueles dias, abrir uma revista literária era audacioso. Ademais, onde é que

fomos imprimir a revista? Na tipografia de São Bento. Fomos recebidos e tivemos como excelente companheiro, frei Rafael. Eu já não posso mais recordar o nome por inteiro de frei Rafael, mas recordo bem o quanto ele foi decisivo para que o Caderno da Bahia fosse publicado. No São Bento. É isso. A revista, você sabe, ela não tem uma vida longa, mesmo porque as situações políticas foram se tornando muito desagradáveis.

Tiago: Professor, trouxe alguns exemplares. (Os exemplares são o livro de Claudio Tuiuti Tavares, Poemas, publicado pela caderno da Bahia em 1950, e o primeiro livro de contos de Vasconcelos Maia, Fóra da vida, publicado em 1946.) Você lembra desse? (o de Claudio Tuiuti)

Tavares: Lembro. Claudio Tuiuti Tavares. Lembro muito bem de Claudio. É, você veja: ele era irmão de Odorico Tavares. Mas não era irmão de pai e mãe. Preconceitos são preconceitos e daí acontecem as coisas. Eu já não tenho os contos de Vasconcelos Maia, porque eu doei os meus livros. Primeiro eu doei 400 livros para a biblioteca do Rio Vermelho. Minha tia Maria Edite trabalhava lá, com idade já avançada, e nós estávamos nos mudando do Chame-chame para a Graça, ela então me pediu que eu fizesse uma doação e eu fiz.

Tiago: Professor, em relação aos artistas plásticos que se juntaram ao grupo: como se deu essa aproximação dos integrantes que você mencionou agora, que eram literatos, jornalistas, com estes artistas plásticos. Carlos Bastos, Jenner Augusto, Mario Cravo. Ao longo da revista, percebe-se que eles vão se aproximando cada vez mais deste núcleo diretivo das revistas.

Tavares: Todos eles são da mesma época. É uma época que está abrindo algum sol, mas cada um tinha programas, então... Nos reunimos e fizemos a revista. Ela teve aceitação, porém não era uma revista que pudesse levantar anúncios e tal. Eram revistas de escritores e poetas que estavam se afirmando.

Tiago: Em relação aos aspectos técnicos e financeiros de Caderno da Bahia: primeiro, como ela se mantinha financeiramente. O Sr. comentou que ela era confeccionada pela tipografia de São Bento. Mas como é que vocês arrecadavam fundos para publicar uma edição, ou um livro, com o selo Caderno da Bahia; para manter a revista sendo publicada?

Tavares: Deve-se isso a Vasconcelos Maia. Como sabe, ele é um dos grandes escritores baianos, mas ele também era comerciante. Tinha uma casa comercial, ali, abaixo do Charrot, naquela rua estreitinha, era a casa comercial de Vasconcelos Maia. Quer dizer, era do pai dele, mas eu não sei bem porque o pai dele colocou sob a responsabilidade de Maia. Ele era escritor; e o que ele queria ser na vida, reconhecido, era como escritor. Mas era comerciante. E era também de braços abertos. Nós conhecemos Jenner Augusto pelo Partido Comunista. Quando Jenner decidiu vir para a Bahia, Jenner não tinha absolutamente nada. Eu pedi a Vasconcelos que abrisse um espaço para Jenner trabalhar, e Vasconcelos colocou o Jenner no último salão da loja. Subia-se as escadinhas e tal. Jenner começou a trabalhar. Fomos portanto nos conhecendo todos. Alfredo Darwin Brandão era um jornalista, repórter excepcional. Ele primeiro começou como repórter esportivo. Mas a sua inquietação não era para ficar 'viva o Bahia', ou 'viva o Vitória' ou o Ipiranga. A sua vocação era de grande repórter.

E ele tem uma participação nesse sentido. Bom, nós conhecemos Mário Cravo Jr. via Jenner. Jenner já tinha indicativos de Mário. E Mário, naquele ocasião, tinha um espaço que ele transformou em ateliê, na construção do hotel da barra, aquele hotel que fica na descida da ladeira da barra, à direita. A construção do hotel demorou muito tempo. Provavelmente, pelos caminhos do pai de Mario Cravo - Mario ocupou um espaço. E esse espaço era de Mário, era de Jenner, era de Carlos, era enfim dos artistas que estavam surgindo naquela época. Era uma época em que estávamos pensativos sobre a situação política do país, e muito em especial sobre a situação de cada um de nós. Já existia uma certa expectativa de discutir as linhas do Partido Comunista; ou até mesmo de deixar o Partido Comunista. Essas coisas todas estavam em andamento. Mas o que..., *Caderno da Bahia* foi nosso grande oásis. E foi também onde nos encontramos na mais absoluta amizade da vida toda. Eu fui colega de Carlos Bastos no Marista. Eu tinha 14 anos quando eu vim de Nazaré e meu pai me matriculou no Marista. Foi um erro, porque a minha formação não me permitia sair de um ginásio de proporções muito pequenas, como o ginásio que pertenceu a Anísio Melhor na cidade de Nazaré; mas os meus pais quiseram que eu fosse para o Marista. No Marista, eu conheci o Carlos Bastos. Meu colega de sala.

Então se você perguntar: como fazer *Caderno da Bahia*?, com que dinheiro? Com a compreensão, a inteligência, a humanidade de frei Rafael. A gráfica estava também começando, e era ela o responsável pela gráfica. A gráfica teve uma prosperidade fantástica; ganhou dinheiro e tudo. Assim, ele pode lavar a despesa do *Caderno* com a própria gráfica. Nunca nos catequizou, mas foi extremamente fraternal e inteligente nas nossas reuniões. Sentava-se conosco na sala que ficava acima da gráfica e conversávamos, ríamos; enfim muito agradável. Mas agora, entre parênteses, o que eu posso lembrar de despesas feitas para que *Caderno* existisse, permiti-me informar que esse dinheiro foi Carlos Vasconcelos Maia quem conseguiu.

Tiago: Em relação a tiragem da revista.

Tavares: Era pequena.

Tiago: Li, no depoimento que Vasconcelos Maia deu a Valdomiro Santana, que nos momentos de dificuldade era a loja do pai de Vasconcelos que socorria a revista.

Tavares: Isso. Ele. O dinheiro dele.

Tiago: Aual a leitura que se fazia da rede de grupos culturais, de diferentes estados, que estavam lançando, cada um, suas revistas. Depois da deposição de Vargas, isso começa a se popularizar.

Tavares: Abertura de novos horizontes. Nós estávamos chegando de uma geração que participou da luta contra o Estado Novo, mas profundamente da luta para a guerra ser uma guerra de destruição do nazismo e do fascismo e do integralismo. O integralismo tinha se dissolvido com o golpe de Getúlio Vargas, mas não tinha deixado de existir. O próprio Getulio Vargas, ele não foi fascista nem nazista, mas ele conheceu o fascismo antes de chegar ao vencedor da revolução de 30, e chegar a posição de primeiro presidente da revolução de 30 empossado pelas armas. Então entende-se que, aí, na nossa geração, nesta altura, uma certa respiração para um novo oxigênio. Muitos de nós estavam afastando-se do partido Comunista; não ainda direto, mas de outras

maneiras. Eu fui Militante do Partido Comunista até julho de 1952. Alfredo Darwin Brandão, antes, foi de *O Momento*, como eu. Em *O Momento*, foi ele quem inaugurou a melhor página esportiva dos jornais baianos. Ele gostava imenso de futebol. O pai dele também gostava muito de futebol. Mas, a certa altura, nós estávamos cansados. Não dizíamos que estávamos cansados do Partido Comunista, da disciplina do Partido Comunista. E a demonstração está nessa abertura. A minha peça, por exemplo, não é mais a peça de um comunista. É uma peça de quem olha a vida e vê problemas. E como eu lhe dei de exemplo, nós sabíamos muito pouco da vida, por causa de nossa luta muito fechada.

Tiago: Em relação à imprensa, professor. Figuras como Odorico Tavares e José Valadares, de que forma eles abriram espaços nos jornais da época para o movimento Caderno da Bahia.

Tavares: Amizade. José Valadares foi um precursor em muitas coisas na Bahia. Precursor na museologia, e precursor também na abertura para as artes, para afirmar as artes: a pintura e a escultura. Então a nossa simpatia por ele era a simpatia de jovens que estavam deixando de ser jovens e estavam querendo abrir novos horizontes, de ganhar um novo oxigênio. A minha peça é uma demonstração disso. Do meu amigo e irmão Brandãozinho: Alfredo Darwin Brandão. A saída: ele recebeu um convite da revista *O Globo*, aquela famosa revista de Porto Alegre. Não sei quem o indicou. E foi audacioso. O pai dele não concordou e disse: não dou dez centavos para que você viaje. De lá do jornal *O Momento*, onde Darwin trabalhava, não tinha dinheiro. O que fez ele? O jornal *O Momento* sempre teve excelente circulação na estiva, no porto. Na estiva: e foi por esse caminho que Brandãozinho conseguiu viajar em um navio que dirigia-se para o Rio Grande do Sul. Viajar sem dinheiro. Viajar como um viajante recebido com amizade. Em Porto Alegre, do porto, ele foi direto para a revista. Apresentou-se. Não relatou a aventura dele, mas acentuou que ele estava vindo para se tornar repórter da revista. E foi assim. Ele depois, por insistência do pai, fez os estudos. Já não estou me recordando em que foi que o Brandãozinho se formou no Rio de Janeiro. Não me lembro não.

Tiago: Professor, sobre o Anjo Azul, o que significou.

Tavares: O Anjo Azul foi uma idéia de Carlos Bastos. Uma idéia quase que exclusivamente de Carlos Bastos. Mas teve o apoio de Vasconcelos Maia. Teve o apoio de Wilson Rocha. Tendo o apoio de Wilson Rocha, teve o apoio de Carlos Eduardo da Rocha. Wilson, como eu lhe disse, era um poeta extraordinário, mas ele não tinha dez centavos. Não podia trabalhar em coisa alguma. Ele era alguém que estava incapacitado para estas coisas. Ele era alguém que estava para aparecer, para namorar, para conversar, de modo que, quando Carlos Bastos apareceu com essa novidade do Anjo Azul... Uma pintura dele, foi ele quem fez o Anjo Azul. Todos nós andamos por lá. Uns mais outros menos. Eu... se fui duas vezes lá, fui muito, porque ainda estava muito costurado ao Partido Comunista e nas minhas atividades no Partido Comunista. Elas, àquela altura, já não eram com o jornal *O Momento*; eram com a Associação Brasileira de Escritores. E eu tive do Partido Comunista a missão de caminhar, fundar a Associação de Escritores na Bahia. Começamos na antiga sede da Academia de Letras da Bahia, que era uma casa ao lado daquela passagem do Corredor da Vitória. O caminho para o Campo Grande, ali está o quartel, em cima aquele jardim, e defronte

daquela passagem que foi construída tinha aquele sobrado onde a academia instalou a sua sede. Escapa-me agora o nome do presidente da Academia, que era um médico, senhor de idade, e nos recebeu, nos deu espaço para a Associação Brasileira de Escritores. E lá começamos a realizar reuniões, conversas, palestras, nossas origens.

Tiago - Sobre a Associação brasileira de Escritores, a terceira edição foi aqui. Estava marcada para 1949, de acordo com a agenda cultura do quarto centenário, mas não sei por que motivos foi adida para 1950. Folheando jornais, achei uma matéria de Pedro Calmon acusando o órgão de acolher muitos integrantes do Partido Comunista; acusando o órgão de se tornar um espaço de atuação comunista. Um órgão, em teoria, independente...

Tavares: Mas distante do governo. Completamente distante do governo. Audácia de Jorge Amado. De Sergio Miliet. De muitos outros. Na luta contra o Estado Novo, na luta pela democracia, fundaram a Associação Brasileira de Escritores. São Paulo. Jorge Amado morava no Rio. Ele vem morar na Bahia algum tempo depois; mas este ainda é um Jorge Amado totalmente costurado ao Partido Comunista. Um militante que escutava a missão e ia cumpri-la. Portanto, ele foi para a primeira reunião inaugurativa da ABDE, realizada em São Paulo, em condições que arcavam as posições paulistas contra Getulio Vargas, as posições paulistas pela democracia, pela derrota dos nazistas. A derrota dos nazistas, quando ocorre, nós estávamos já em muitas posições avançadas. Entre elas, a ABDE. Foi também nessa reunião inaugurativa da ABDE, em São Paulo, que Jorge Amado conheceu Zélia Gattai. Ela era casada e tal. Jorge também era casado, mas a esposa de Jorge era sujeita a fases de loucura, ela perdia a noção das coisas, e Jorge sempre foi muito bem recebido pelas mulheres. Quando ele viu Zélia, ele apaixonou-se por Zélia. Zélia era casada, já tinha um filho, mas era também comunista, e o marido dela também era comunista. Então é isso. Era uma época de muitas mudanças

Tiago: Professor, queria que você falasse sobre a Galeria Oxumaré.

Tavares: Bom, foi pioneira. Carlos Eduardo da Rocha foi quem fundou a Galeria. Partindo do nada, mas com o apoio de Odorico Tavares. Odorico era o diretor do *Estado da Bahia* e do *Diário de Notícias*. Um vespertino e um matutino. O *Estado Da Bahia* foi deixando de ter importância, mas o *Diário de Notícias* cresceu e continuou crescendo como um grande jornal que fazia face ao *A Tarde*. Ficava lá, *O Imparcial*, em situação difícil; *A Tarde*, poderosa, e o *Diário de Notícias*.

Tiago: Em relação à exposição de arte moderna, que chegou aqui em 1944, trazida por Marques Rabelo. O Sr teria lembranças dela. Jorge Amado também estava à frente dela.

Tavares: Não tenho muito não. Eu dei atenção a Marques Rebelo, saí com ele. Mas não quero perder a ocasião de voltar a acentuar o que tenho acentuado em todas as ocasiões: Anísio Teixeira é o patrocinador disso tudo. Não teria havido o teatro; não teria havido o Carlos Eduardo; não teria havido a exposição, não teria havido o teatro Castro Alves não fosse Anísio Teixeira. O apoio dele foi completo, completo. A construção do Hotel da Bahia teve total apoio de Octávio Mangabeira. Tanto assim que

o hotel transformou um quarto; o quarto apartamento para o Otávio Mangabeira. Quando ele deixa o governo e tal; como deputado federal. Toda vez que ele vem a Salvador ele ficava no Hotel da Bahia, nesse quarto, que o construtor, dono do Hotel da Bahia, tinha reservado para ele em agradecimento pelo apoio que ele, como governador, deu pela construção. Então, Salão de Arte, tudo Anísio Teixeira, e também Octávio Mangabeira, o governo de Mangabeira.

Tiago: Com relação aos demais integrantes do movimento Caderno da Bahia. Não só o núcleo diretivo, mas outros que giraram em torno da revista: qual o envolvimento deles com o partido Comunista. Havia militantes?

Tavares: Simpatias. Do partido Comunista, tinham dois: Alfredo Darwin Brandão e Luiz Henrique Dias Tavares. Tinha também, por simpatia, Claudio Tuiuti Tavares. Ele era simpatizante do partido. Porque essa figura também existiu. Ele era simpatizante do Partido. Mas também ao mesmo tempo, Odorico era inimigo. Mas Odorico, inimigo, tinha deixado um Odorico, pernambucano, simpático ao Partido Comunista. Mas ele veio a dirigir o jornal de Assis Chateaubriand na cidade do Salvador. Assis o trouxe do Recife para dirigir o Diário de Notícias e O Estado da Bahia, que estava em situação péssima. E ele deu um oxigênio novo, principalmente ao Diário.

Tiago: Então, professor, muito obrigado. Teria outras perguntas, que se pudessem haver outras oportunidades...

Tavares. Como sempre eu acho que já falei demais. Mas com sinceridade, viu.

Entrevista realizada por Karina Nascimento com o professor Pedro Maocir Maia Agosto/1998

Karina: Caderno da Bahia surgiu em que contexto?

Maia: Com o fim da 2ª Guerra Mundial e a queda da ditadura Vargas, surgiram vários grupos literários os quais queriam expressar suas idéias. Estas tentativas de expressão tiveram como meio de divulgação as revistas literárias. Temos como exemplo diversas revistas divulgadas no País.

A idéia de criação de uma revista que abordasse as artes foi de Cláudio T. Tavares (pernambucano que trabalhava nos *Diários Associados*). Este falou com Vasconcelos Maia sobre o projeto, comentando: “Todos já têm suas revistas, vamos fazer a nossa”. A eles se associaram Darwin Brandão e Wilson Rocha, formando assim, o corpo diretivo da revista. Foi uma geração de jovens escritores com uma média de idade que variava entre os vinte cinco anos e vinte sete anos.

Karina: Como surgiu o título da revista e qual seu significado?

Maia: O título da revista – **Caderno da Bahia** – não continha nenhuma programa dogmático como, por exemplo, a revista **Orfeu**, a revista **Branca**, ou as revistas **Quixote** e **Sul**. Os integrantes de **Caderno da Bahia** resolveram não dar um título que sugerisse algum tipo de ideologia. O subtítulo também era simples (Revista de

divulgação e cultura) fora de qualquer pretensão. (Faz referência a artigo de sua autoria).

Karina: Como eram os encontros do grupo?

Maia: Os encontros do grupo eram ocasionais, quase sempre na Rua Chile. A sede da revista era no endereço da loja de Vasconcelos Maia. A parte publicitária da revista ficava aos cuidados de Vasconcelos Maia (conseguia anúncios através de empresas que tinham produtos em sua loja) e do pai de Mário Cravo Jr. Que também se incumbia disto. A revista era administrada por Vasconcelos Maia, sendo intermediário com a gráfica Cláudio T. Tavares, que paginava a revista. A venda era pequena, tiveram em média vinte exemplares. A distribuição se fazia em livrarias e bancas de jornal que vendiam publicações culturais.

Karina: Quase foram as outras atuações do grupo no campo das artes?

Maia: Depois de tantos anos de intervalo (1932-47) **Caderno da Bahia** foi a única revista cultural que surgiu entre os anos de 1948-51. A revista teve uma atuação importante nas artes: organizou exposições, leilões, seminários, além de suscitar polêmicas com grupos conservadores que achavam que as Artes Modernas não deveriam chegar até a Bahia. A revista teve uma importante participação como editora. Embora o último número tenha sido publicado em Setembro de 1951, a atuação do grupo se prolongou até o ano seguinte quando foram publicados os livros de José Pedreira de Junot Silveira.

Karina A revista passou por transformações ao longo do tempo?

Maia: A formação do corpo diretivo passou por mudanças, pois Darwin Brandão se mudou para o Rio Grande do Sul onde atuou em **O Globo** e, quando foi para o Rio de Janeiro, participou da revista **Manchete**. Vasconcelos Maia continuou administrando as finanças, pois era o único que tinha uma firma comercial a qual poderia servir como retaguarda no caso de alguma dificuldade. A princípio, a revista foi impressa na Tipografia Beneditina, pertencente ao Mosteiro de São Bento, mas, a partir do 3º ou 4º número foi editada na empresa Artes Gráficas que ficava na rua Saldanha.

Karina: Como era feita a parte gráfica da revista?

Maia: A paginação era bonita e arejada, com espaços brancos, principalmente na capa, e nas duas páginas do meio, feitas por Cláudio T. Tavares que era um jornalista profissional e sabia o que estava fazendo. Wilson Rocha participava também da escolha das gravuras que iam sair em cada número, pois ele foi por muito tempo crítico da arte. No 1º artigo de fundo, foi ele quem escolheu a gravura de Bonadei.

A revista tinha uma característica interessante que colocava, ao lado da bibliografia de um escrito consagrado, um escritor novo que, na maioria das vezes, colaborava com a revista **Caderno da Bahia** recebia constantemente publicações de diversas revistas do País. Exemplo foi o intercâmbio mantido com a revista **Sul**, de Santa Catarina que mandava quase todos os números da revista. **Caderno da Bahia** resolveu fazer uma exposição, noticiada na própria revista, na Biblioteca Pública. Estas exposições se tornaram constantes para a divulgação das diversas revistas que

mantinham contatos com o grupo. Nesta mesma Biblioteca Pública, Carlos Bastos fez sua 2º ou 3º exposição que chegou dos E.U.A..

Karina: Qual a reação dos grupos conservadores?

Maia: Os grupos conservadores tiveram um choque com o trabalho de Carlos. Eles não achavam uma arte digna de estar exposta na Biblioteca Pública. Muitos quadros de Carlos foram danificados por estas pessoas que não conseguiam entender a nova forma de Artes Plásticas.

Karina: Qual era a formação dos participantes da revista?

Maia: Os participantes da revista eram em sua maioria escritores progressistas e simpatizantes do Partido Comunista com exceção da Vasconcelos Maia. Assim, os fatos relevantes sobre participantes do partido ou sobre o comunismo eram publicados em nota pala revista. Esta posição política pode ser explicada pelo momento histórico em que estes intelectuais viviam: a euforia do fim da guerra e, conseqüentemente, do que viria depois, como um mundo melhor e mais equilibrado entra forças do capitalismo e do comunismo. A União Soviética surge com muita força e todos ficam muito impressionados. Mas a revisão do comunismo, em 1953, abalou a todos os simpatizantes do regime político.

Havia diálogo entre a revista **Caderno da Bahia**, de cunho mais social, e as revistas que tinham como proposta fazer uma revista mais estizante. Assim a feição esteticista de algumas revistas nunca provocou aversão por parte de **Caderno da Bahia**. Exemplo foi o diálogo que as revistas **Colégio** de São Paulo e **Branca** do Rio de Janeiro (de cunho esteticista) mantinham com **Cadernos da Bahia**. A maior parte dos intelectuais que participavam da revista queria uma ação social mais engajada (nenhum deles pertencia ao Partido Comunista), mas não deixaram de manter contato com grupos de proposta diferentes.

Karina: O grupo enfrentava problemas financeiros?

Maia: O problema financeiro que a revista enfrentava encontrava solução na edição de luxo de alguns livros.

Karina: O grupo colaborou em outras revistas ou jornais?

Maia: O grupo colaborou paralelamente no jornal **A Tarde**, pois era o jornal mais importante e que lhes daria a oportunidade de serem conhecidos. Assim, a maioria dos participantes da revista escreviam basicamente para o jornal **A Tarde**, com exceção de Cláudio T. Tavares que escrevia para o **Diário de Notícias**.

Vasconcelos Maia foi a 1º pessoa que pensou em desenvolver o tiruismo no Estado. Depois de atuar na revista, viajou por todo o Estado e descobriu regiões com características muito particulares e que poderiam receber investimento no turismo. Vasconcelos Maia foi diretor do Departamento de Turismo da Prefeitura até o golpe militar. Mas continuou contribuindo com o turismo.

Karina: Qual o momento de formação do grupo?

Maia: Com todos os acontecimentos históricos da época, novos escritores queriam fazer uma arte diferente da que era divulgada, a qual não correspondia mais à realidade que estavam vivendo. O academicismo não valia mais nada, pois não conseguiam acompanhar a nova tendência das artes. A exposição de Arte de Marques Rabelo (1948) foi o marco para repensar de uma nova forma de produzir artes.

A revista também tinha a proposta da valorização da cultura popular. Foi uma época de grande divulgação da cultura baiana, exemplos de Bastide e Edson Carneiro que estudavam a cultura negra na Bahia. O grupo deu as premissas desta incorporação da arte popular ao meio acadêmico

Karina: Como foi a recepção crítica da revista?

Maia naquele tempo, a Bahia ainda era muito provinciana. A Igreja Católica ainda tinha muita influência na formação da opinião pública, além de ter uma imprensa muito forte. Eles faziam diversos editoriais contra exposições de Carlos Bastos. Mas a recepção da revista foi boa, diversos jornais da Bahia e de alguns Estados brasileiros noticiaram a publicação do 1º número da revista. **Caderno da Bahia** não tinha objetivo de causar polêmica ou choque com os valores acadêmicos, eles queriam divulgar uma outra forma de pensar e fazer arte, sem preterir a existente. Depois do último número da revista, o grupo continuou atuando. Fizeram um grande festival internacional de cinema no Teatro Guarani que teve repercussão nacional.

O modernismo de São Paulo de 1922, não teve atuação decisiva para a implantação das artes modernas na Bahia. Com a geração de **Caderno da Bahia** é que se conseguiu mudar a mentalidade de alguns intelectuais e mostrar uma nova maneira de ser fazer as artes. O fato marcante para a orientação de novos artistas foi a exposição de Marques Rabelo que mostrou a nova arte que estava sendo feita.

Karina: O grupo que atuava na revista era fechado.

Maia: Sempre apareciam novos participantes para a revista, eram jovens escritores que se identificavam com a proposta de **Caderno da Bahia**. Em 1950, foi realizada uma exposição de quadros modernos que teve uma certa repercussão. Assim, pouco a pouco, o grupo começava a se impor nas artes baianas. O grupo passou a ser reconhecido também em outros Estados, pois a comunicação com as outras revistas era intensa.

Um ponto curioso para ser abordado é a proposta que o grupo tinha de fazer artes ligada ao social e que esta chegasse a um número maior de pessoas e muitas vezes em suas poesias elas eram herméticas, de difícil entendimento. Um exemplo são as poesias de Cláudio T. Tavares as quais são muito complexas. Recomendo ler o artigo sobre poesia proletária que pode ser esclarecedora deste aspecto.

Karina: Como o grupo trabalhava com o localismo e o universalismo?

Maia: Pode ser explicado com exemplos dos contos de Vasconcelos Maia que mesmo tratando de assuntos referentes a um contexto específico e com traços próprios da cultura baiana, consegue passar um valor universal, pois aborda temas de interesses humanos os quais podem ser sentidos por qualquer indivíduo. O grupo, contudo, não se preocupava em ser universal.

*Karina: houve ruptura de ideário de **Caderno da Bahia** nas gerações seguintes?*

Maia: Não houve ruptura na passagem de uma geração de intelectuais para outra, pois todos os outros continuaram a desenvolver o trabalho começado por **Caderno da Bahia**.

Monteiro Lobato foi admirado pelos integrantes da revista como escritor e como cidadão atuante em uma sociedade. Mas sua posição retrógrada sobre artes plásticas não era acatada pelo grupo.

Entrevista com Wilson Rocha **31.10.1998**

Mestranda: Que reflexão pode fazer sobre a sociedade baiana e brasileira da época?

Rocha: A nossa era uma sociedade que girava em torno da latifúndio. Sua grande maioria era preconceituosa e mestiça (uma contradição). Acabara a 2ª Guerra, Vargas copiava Mussolini (Estado Novo). Quando os japoneses atacaram, os E.U.A. pressionaram o Brasil para apoiá-los.

Vargas, não tendo outra saída, faz negócio. Acabada a guerra em 45, o fascismo e o nazismo foram silenciados. Concluindo, a época era de reconstrução do mundo – os museus estavam vendendo o que tinha; Chateaubriand, dos Diários Associados, comprou barato um grande acervo. Ele foi, também, uma peça fundamental para a implantação das telecomunicações no País. O Brasil tirou muito proveito da guerra. Foi uma época excelente para a reconstrução das artes. O grupo **C.B.** apoiava esta reconstrução, pois até se fez um festival de cinema com Vinícius e Alberto Cavalcante que trabalhou na Europa.

Karina: Como se caracterizava o ambiente cultural desse época e qual o ideário de Caderno da Bahia.

Rocha: O ambiente cultural da época de formação do grupo se caracterizava em viver permanentemente em guarda com os intelectuais consagrados do província. A província achatava as idéias daqueles que queriam mudar o cenário das artes.

O objetivo maior era a quebra dos preconceito e fazer visível o que ainda não tinha sido mostrado. A literatura era dominada, então, pelo academicismo. Mas era fácil lutar contra eles. Eles eram frágeis, sem consistência para lidar com o atual. Muitos intelectuais nos procuravam, como Érico Veríssimo e Monteiro Lobato.

A revista estava voltada para um crescimento das artes em geral, então o grupo procurava manter relações com intelectuais que, além de compactuarem com o ideário do grupo (juntar as artes e aproximá-las de um público maior), tivessem credibilidade e aceitação pela crítica e pelo público. Os formadores de **Caderno da Bahia** eram jovens ainda desconhecidos no grande cenário intelectual, mas receberam apoio de intelectuais como Manuel Bandeira, Roger Bastide, Monteiro Lobato, entre outros.

O artigo inaugural causou impacto por ter sido escrito por um jovem. O grupo **Caderno da Bahia** procurou valorizar todas as formas de arte. Na época, a cultura africana era tratada sem nenhum respeito e a polícia ainda perseguia os cultos afros. Assim, o grupo não compactuando com este preconceito sem sentido, entendeu de tratar o assunto da cultura negra com respeito, valorizando costumes que foram introduzidos

na cultura “oficial” e não eram creditados à cultura negra. Os artigos eram escritos por etnólogos ou antropólogos, os quais estudavam o assunto com a devida seriedade. Além da visão étnica e de integração racial, o grupo visava também acabar com o provincialismo, principalmente das artes. Mas havia nomes respeitados no Brasil que não entendiam assim. Monteiro Lobato, por exemplo, era um homem de grande agilidade mental. Mas era “burro” para compreender artes plásticas. Ele não sentiu a fascinação desta arte que recebeu influência da cultura negra. Era um preconceito pessoal.

Karina: O que representava, para o grupo, as idéias modernistas?

Rocha: O modernismo foi uma grande contradição. Em 1922, o Brasil tinha uma população mais analfabeta do que hoje. Os modernistas eram burgueses que iam à Europa e traziam para o Brasil tendências artísticas de lá. Suas produções eram ingênuas: confundiam o moderno com o futurismo. Mário de Andrade escreveu um artigo na revista **Festa** negando o maior poeta francês da época e também chamava a Semana de Arte Moderna de Semana Futurista. Esta mesma Semana deixou de reconhecer o trabalho de Lima Barreto e Lobato. Os líderes da Semana de Arte Moderna eram anticosmopolitas. Para mim, levar o ideário localista acima de tudo comprometia a arte. Nós não acendíamos velas ao movimento, mas é evidente que não combatíamos o modernismo.

Karina: Como o grupo interpretou o contexto?

Rocha: O grupo era atento aos fatos históricos. A revista pontuou a luta contra o fascismo. Assim, ser simpatizante do Partido Comunista era uma forma de protesto. Jorge Amado, nos anos 30, não apostou no fascismo como muitos escritores mundiais. Ele fazia o jogo contrário, por isso tornou-se conhecido mundialmente. Muitas das edições de seis livros eram clandestinas.

Karina: Qual a recepção da crítica acadêmica da época à revista?

Rocha: Os acadêmicos não tinham tanta influência na sociedade, eles eram ridicularizados pela população, eram atrasados cultural e socialmente. Nós não encontramos, também, resistência da imprensa. O grupo era tratado com simpatia pela mídia. Heron de Alencar, por exemplo, nos deu muito apoio.

Karina: A proposta de ligar as artes ao povo não foi uma proposta utópica?

Rocha: Não, foi consciente, embora o público fosse limitado e não tivéssemos conseguido uma grande divulgação da revista. As produções paralelas faziam esse papel.

Karina: Onde era elaborada essa revista e quem participava dessa elaboração?

Rocha: A revista tinha seu escritório no armário de Vasconcelos Maia. Os escritores nacionais e locais se reuniam lá para refletir sobre os assuntos pertinentes que seriam publicados na revista. Roger Bastide e Edson Carneiro contribuía muito. O peso dos colaboradores de projeção nacional valeu para sua divulgação. No fundo nós éramos

jovens gozadores que lutávamos contra o academicismo.

Karina: Quem escolheu o título da revista?

Rocha Eu escolhi o nome da revista. Achei que seria melhor que se chamasse **Caderno** e não **Cadernos**, pois o plural indica uma continuidade ou duração e o objetivo do grupo era viver a atualidade plena do presente, viver a grande transformação do mundo com o deslocamento do monopólio cultural francês para os E.U.A..

Karinaa: O que provocou o fim da revista?

Rocha: Eu não concordava com a crítica que faziam a Drummond, direcionada por interesses políticos. Não era forma de se pensar e fazer crítica literária, com que concordasse. Este fato foi decisivo para que pretendesse acabar com a publicações da revista. Dentro os quatro diretores havia um militante: Cláudio T. Tavares, que fazia este tipo de contrabando de idéias. Os outros participantes eram benevolentes com esta posição política. Os últimos números da revista fogem à linha adotada no começo, tornando-se tendenciosa. Arte dirigida me causa repulsa.

Mas os problemas financeiros contribuíram para o término da revista. Não existiu, também, um “ciclo de amigos” como foi publicado no jornal **A Tarde**. A revista começou bem e acabou mal, pois começou a ficar tendenciosa, ao se fazer nela o contrabando de idéias bolchevistas. As tendências populistas e democráticas do grupo, em geral, acabaram confundindo-se com as idéias comunistas da época, dominadas pelo stalinismo.

Karina: Além da literatura, quais as outras formas de arte privilegiadas pelo grupo C.B.?

Rocha: As Artes Plásticas e o Cinema. A primeira exposição de artes plásticas teve uma recepção ridícula. E revista contribuiu para a sua maior divulgação e o grupo procurou briga com a intelectualidade acadêmica ao falar sobre o Salão Baiano de Artes Plásticas.

No começo a revista, o grupo apoiava tudo que significasse mudança. No Festival de Cinema, Alberto Cavalcante trouxe vários documentários que foram passados para que as pessoas os assistissem repensassem suas opiniões e arejassem suas idéias. Além disso, o grupo continuou editando livros e prestigiando os artistas afros.

Karina: Que papel a mulher desempenhou no grupo?

Rocha: Ela não participava, pois não havia espaço na sociedade baiana para que ela atuasse, principalmente em artes plásticas e literatura.

Karina: O grupo colaborava com outras publicações?

Rocha: A maioria escrevia para o jornal **A Tarde** e Cláudio Tavares escrevia para o grupo dos Diários Associados (Diário de Notícias).

Entrevista com Adalmir da Cunha Miranda
03.11.1998

*Karina: Como compreender o momento do grupo **Caderno da Bahia**?*

Miranda: O livro de João Carlos T. Gomes sobre Glauber (capítulo referente à biografia) mostra o clima da fase interrompida pelo período da ditadura Vargas. Também o livro de Ivana Bentes sobre cartas de Glauber onde ela discorre sobre **Caderno da Bahia** mostrando sua admiração pelo grupo.

*Karina: As gerações posteriores romperam com as idéias de **Caderno da Bahia**.?*

Miranda: A geração **Mapa e Ângulo** não rompeu com o ideário de **Caderno da Bahia**. Foi o desdobramento de uma espiral dorsal que não se quebrou.
(Comentário: Adalmir de Cunha Miranda faz uma referencia a importância de Eron de Alencar para a divulgação do grupo. Eron foi uma extensão do trabalho de renovação da Universidade da Bahia iniciada pelo Reitor Edgar Santos).

Karina: Como o senhor analisa as décadas de 40 e 50?

Miranda: As décadas de 40 e 50, depois de Glauber, com Ubaldo Ribeiro, foram envolvidas pela negritude baiana.

O mais bonito que a época deixou foi o interesse que a geração despertou e continua a despertar nas pessoas que procuram conhecer um período tão rico para a formação intelectual das várias gerações.

Karina: Sua saída do grupo significou um afastamento do ideário deste?

Miranda: Passei a escrever no jornal **O Estado de São Paulo**, de que fui fundador. Tinha uma seção que divulgava as produções de artistas baianos. A seção acabou por falta de material. Por exemplo, Chavier Marques, que produziu entre 20 e 40. Os artigos mostram que embora ele fosse acadêmico, não era conservador.

Karina: Qual era a finalidade do grupo?

Miranda: O grupo **Caderno da Bahia** não tinha finalidade de destruir o passado, pois o que tem valor e contribuiu para mudar o estado de espírito já cristalizado vale ser sempre lembrado.

Karina: Como era feita a divulgação do grupo?

Miranda: Quem cuidava da divulgação da revista era o próprio grupo, tanto internacionalmente como nacionalmente.

Mestranda: A revista era divulgada em outras partes do Brasil?

Miranda: A revista **Joaquim**, de Curitiba, por exemplo, publicou artigo mostrando a nova geração das artes modernas da Bahia.

Karina: Qual foi a razão do título?

Miranda: Não se queria ter nenhuma outra conotação. Pretendia-se que o título fosse direto e objetivo.

Karina: Qual a ligação de Machado Neto com o grupo?

Miranda: Quanto à ligação de Luís Machado Neto com **Caderno da Bahia** além de suas idéias servirem de base filosófica para as reflexões do grupo, trouxe também contribuições sua para a resenha de livros. Além disso, a amizade entre os componentes foi um fator importante para união do grupo, contribuindo para a sedimentação das idéias.

Karina: Como os nomes de Pedro Moacir e Machado Neto apareceram na revista?

Miranda: Os nomes de Pedro Moacir e Machado Neto apareceram na revista a partir do 4º número. Não tem nem uma razão de mudança de posição. Embora os nomes dos diretores apareçam no sumário não implicava uma hierarquia de poderes, pois, todos opinavam.

Edson Carneiro, Darwin Brandão e Cláudio T. Tavares tinham posições de esquerda. Eram simpatizantes do partido de esquerda comunista e também contribuíram no jornal **O Momento**, por isso **Caderno da Bahia** e depois **Ângulos** passavam a impressão de serem comunistas para a maioria das pessoas.

Karina: Por que a revista terminou?

Miranda: Por que a revista terminou?

Resposta: A causa do término da revista foi a falta de dinheiro. Mas a empresa Artes Gráficas contribuiu um tempo com o grupo.

Karina: como era a atmosfera de 50?

Miranda: Todos nós participávamos intensamente dos eventos da Cidade e o grupo se sentia melhor pero do povo.