

A PRESENÇA DAS CULTURAS NEGRAS NA ARTE MODERNA EM SALVADOR E O DISCURSO DE BAIANIDADE*

Neila Dourado Gonçalves Maciel**

Resumo: o presente artigo tem como objetivo esboçar uma análise sobre a arte moderna produzida em Salvador, na primeira e segunda fase de seu modernismo, ou seja, entre 1950 e 1970, e a presença (apropriação) massiva de manifestações culturais da população negra em suas narrativas e discursos. O artista Carybé é tomado aqui como um dos agentes construtores da “baianidade”, juntamente com a literatura, música e outras linguagens discursivas, as quais deram corpo a este conceito. A partir dos estudos empreendidos no corpo deste trabalho, podemos concluir que este discurso revela muito sobre o caráter contraditório da elite baiana do período estudado. Uma sociedade que passou a “se vender” discursivamente como pacífica, harmônica, sincrética, devedora das manifestações culturais de matrizes afro-brasileiras, mas, no entanto, excluiu e continua a excluir uma população que permanece invisibilizada aos olhares dos meios de comunicação e das políticas públicas, apesar da “presença” nas produções artísticas.

Palavras-chave: Arte Moderna. Baianidade. Carybé. Manifestações das culturas negras.

THE PRESENCE OF BLACK CULTURES IN MODERN ART IN SALVADOR AND THE BAIANITY DISCOURSE

Abstract: *this article analyzes modern art produced in Salvador, in the first and second phases of its modernism, that is, between 1950 and 1970, and the massive presence (appropriation) of cultural manifestations of the black population in its narratives and discourses. The artist Carybé is taken here as one of the agents of the construction of “baianidade”, along with literature, music and other discursive languages, which gave shape to this concept. We conclude that this discourse reveals much about the contradictory character of the Bahian elite of the studied period. btor of the cultural manifestations of Afro-Brazilian*

* Recebido em: 10.11.2016. Aprovado em: 05.12.2016.

** Graduada em Artes Plásticas pela UFBA, Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFBA, na linha História da Arte Brasileira e Doutora em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFBA, na linha de Conservação, Restauração e Gestão dos Bens Patrimoniais. É Professora Adjunta de Teorias e História da Arte do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: neilamaciel@gmail.com



matrices, but excluded and continues to exclude a population that remains invisible to the eyes of the media and governmental actions, despite the “Presence” in artistic productions.

Keywords: *Modern Art. Baianidade. Carybé. Cultural manifestations of Diaspora.*

Este artigo é um recorte da tese de Doutorado *Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador*, defendida em 2015, no PPGAU-UFBA pela autora. Trata-se de uma análise reflexiva de como manifestações das culturas afrodescendentes foram apropriadas e resignificadas na arte moderna produzida em Salvador, particularmente, a partir da valorização de uma determinada memória da cidade transformada em patrimônio simbólico identitário, como uma “ideia de Bahia”, ou “imagem de “Bahia”, e ainda, como “baianidade”. É interessante deixar pontuado que o conceito de “baianidade” utilizado aqui, como uma menção a um conjunto referencial indicativo de um comportamento, modo de viver, universo cultural específico dos baianos, foi elaborado por uma série de acontecimentos discursivos ao longo do século XX. Para tal uso, usamos como referências autores que trabalham com este conceito, entre eles estão: Pinho (1996); Mariano (2009); Santos (2005), os quais serão abordados e discutidos no corpo do trabalho.

Desse modo, serão apresentados os contextos e as características narrativas da primeira e da segunda geração de modernistas na Bahia, entre os anos de 1950 e 1970. Todavia, tomaremos a obra do artista Carybé como representante de um pensamento e de uma estética voltada para o encantamento e a apropriação do universo imagético e simbólico das culturas negras existentes na capital do estado. Trata-se, pois, do estudo da imagem entendida como informação, como discurso formador e legitimador de um pensamento. Assim, a produção deste artista é encarada aqui como um dos agentes construtores de um discurso hegemônico sobre uma identidade baiana, estabelecida como “baianidade”. A partir disso, discutiremos como uma imagem de cidade e essa “baianidade” foi sendo imaginada, representada e vivenciada pelos múltiplos agentes formadores deste discurso. Além de problematizar sobre possíveis dissonâncias existentes entre a visibilidade proporcionada pelas diversas representações artísticas da população negra, como acontece na obra de Carybé, Jorge Amado, Verger, Caymmi, etc, tomadas como objeto, e as condições de vida e efetiva participação no cenário cultural, econômico e político da cidade. Não temos a pretensão de responder questões, outrossim, abordar questionamentos necessários sobre apropriação, espaços de poder e discurso, presentes no âmbito dos estudos das artes visuais, conseqüentemente, dos estudos culturais.

CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS E PARTICULARES DO MODERNISMO BAIANO

Na virada para a segunda metade do século XX a Bahia estava sendo descoberta por artistas, pesquisadores, sociólogos, antropólogos e escritores estrangeiros, e também, vindos de outros estados brasileiros, atraídos pelas manifestações culturais tão diversas, e pelas matrizes africanas, aqui preservadas no processo de reinvenção, principalmente devido à religiosidade. Embora, algumas fontes nos apontem para o fato de que este interesse vem de muito antes dos anos cinquenta. É possível percebê-lo, por exemplo, numa crônica de Valladares, publicada em 13 de junho de 1948, intitulada “A Bahia na agenda dos pintores”, na qual o crítico afirmou que a Bahia sempre serviu de fonte de inspiração para pintores, escultores e fotógrafos devido aos atrativos do cenário colonial, as belezas da paisagem natural e uma “população com hábitos pitorescos, dentro da moldura de vida moderna” (VALLADARES *apud* BARBOSA, 2009, p 8). Valladares nessa crônica chamou a atenção para o fato de que os artistas plásticos baianos, sobretudo os tradicionais e bem situados no mercado de arte local, permaneciam alheios ao que de mais “original” havia em Salvador, se referindo justamente às manifestações populares. Observou ainda, que enquanto os artistas locais preferiam continuar a pintar paisagens, interiores de igreja, aspectos urbanos da cidade colonial, marinhas e retratos da alta sociedade, ignorando a existência de temas ligados ao povo e aos costumes próprios da Bahia, artistas de outros estados e países vinham a Salvador para vivenciar uma prática considerada “original e singular”.



Entre tantos nomes, vieram para Salvador neste período, os alemães Karl Hansen, que passou a ser chamado de Hansen Bahia, e Adam Firnekaes, o paulista – de origem italiana, José Pancetti, o argentino Carybé, o paranaense Lênio Braga, o paulistano Aldo Bonadei, o gaúcho Iberê Camargo, o carioca Henrique Oswald, o maranhense Floriano Teixeira, o francês Pierre Verger, entre tantos outros. Alguns permaneceram por um tempo e outros até o fim da vida. Tinham trajetórias e interesses próprios, dentro das particularidades de cada um, mas, todos buscaram os aspectos populares da cultura baiana. De acordo com Maria Helena Flexor, por não ter sofrido uma imigração massiva, “[...] a questão nacionalista e regionalista na Bahia não se impôs como problema. Se acatou sem reservas, pelo contrário, os poucos estrangeiros que aqui se instalaram” (FLEXOR, 2003, p. 36)



Figura 1: Carybé, Mário Cravo Júnior e José Cláudio no Candomblé de Tia Massi, Engenho Velho da Federação, em 1952.

Fonte: Cravo (2001, p. 67).

Esse quadro se transforma a partir da primeira geração de modernistas¹ baianos, os quais passaram a observar e a se interessar de modo incisivo por tudo o que fizesse parte do contexto popular, seguindo os passos do modernismo brasileiro de um modo geral, mas, voltando-se, especificamente, para o universo das culturas de matriz afro-brasileira, potencial cultural marcante em Salvador. Foi, portanto, a temática regional, ou seja, a cultura popular da Bahia, baseada, principalmente, nas manifestações religiosas e culturais da população de matriz africana, aquilo que transformou um grande número de artistas, os quais estavam se descobrindo modernos, num grupo, ainda que as pesquisas fossem desenvolvidas individualmente. As manifestações populares começaram a ser valorizadas, ou ao menos reconhecidas, pelos artistas e intelectuais, pelo poder público e, alguns anos mais tarde, pelo setor turístico, transformando Salvador num atrativo nacional, recebendo o apoio e divulgação dos meios de comunicação. Embora, Alexandre Robatto Filho tenha feito as primeiras produções cinematográficas, com filmes de curta metragem, ainda nos anos 30, focalizando paisagens, costumes e festas de Salvador. Ação que se estendeu até os anos 50. Além disso, o grande sucesso dos romances

de Jorge Amado e das canções de Dorival Caymmi levaram a Bahia para todo o mundo, ainda na década de 1930, atraindo para a primeira capital do Brasil múltiplos olhares. Tanto Caymmi como Amado expressaram uma visão romântica do passado, pleno de resquícios coloniais, e se tornaram interlocutores de uma ideia de Bahia, novamente seguindo uma onda nacional, mas a partir do olhar local, com as especificidades regionais. A imagem transmitida era a dos veleiros, dos marinheiros, pescadores, das igrejas centenárias, do barroco, da mistura do profano com o sagrado, da miséria com a alegria, do trabalho com o ócio, do sincretismo religioso (forçoso) e dos rituais afrodescendentes, além dos sobrados e dos espaços frequentados entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta, Pelourinho, e região central. Essa mesma imagem foi trabalhada por Carybé, cujo discurso visual se entrecruza aos discursos literários e outros textos afins.

Argentino, naturalizado brasileiro, Hector Júlio Páride Bernabó, apelidado de Carybé, foi um dos artistas que mais atuou no cenário baiano das artes visuais na segunda metade do século XX. Carybé firmou parcerias com diversos arquitetos e foi “consagrado” como um dos maiores representantes da cultura baiana, apesar de ter nascido na Argentina. Suas obras fazem parte de uma produção ligada a um tipo de modernismo brasileiro desenvolvido a partir dos anos de 1940, cujas maiores características versam sobre a busca pela identidade nacional, pela idealização de símbolos de representatividade da história do Brasil, pela construção de um universo imagético reconhecível como agregador e capaz de representar as mais variadas manifestações culturais do país.

Contudo, a busca pelo caráter regional e a “descoberta” das representações e reinvenções cotidianas elaboradas pelo “povo”, principalmente negros e pobres, estabeleceu um conjunto de características que se tornaram símbolos da arte e cultura baiana modernistas. Todavia, é preciso que se leve em consideração que estes símbolos criados e divulgados como a essência da “baianidade” capturada, foram construídos pelo olhar do outro, ainda que esse outro fosse também baiano, como Amado e Caymmi, por exemplo. Os intelectuais e artistas começaram a frequentar e investigar ambientes como os Terreiros de Candomblé, feiras populares, festas de largo, etc., até então distantes destes baianos e estrangeiros, em sua maioria brancos e de classe média. As afirmações de identidade desta Bahia seguiam crescendo através da literatura, da música, das artes plásticas, do cinema, além da própria luta empreendida pelos adeptos das religiões de matriz africana.

Os Terreiros também cresceram em número, se organizaram, se expandiram e provocaram repercussões profundas na vida social da Bahia². Apesar da imensa violência e repressão que sofriam. Os espaços sagrados eram constantemente invadidos, destruídos e saqueados. As agressões diminuiram em meados dos anos de 1930 pela iniciativa de Mãe Aninha, Iyalorixá fundadora do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, cuja firmeza e militância conseguiu, numa reunião com o Presidente Getúlio Vargas, um decreto que dava liberdade de culto ao povo de santo. O populismo de Vargas abraçou muitas medidas que visavam uma aproximação e “valorização” de aspectos ligados às populações antes perseguidas pela polícia, como a prática da capoeira, por exemplo. Entretanto, somente em 1976³, depois de muitas perdas e humilhações, o governador Roberto Santos liberou os Terreiros da exigência da licença ou autorização por escrito da Secretaria de Segurança Pública para a prática de seus cultos na Bahia, sendo considerados atos folclóricos, a partir daquele momento (SANTOS, 2005, p. 143).

Carybé se inseriu neste contexto da afirmação do modernismo na Bahia de modo muito marcante. O artista conseguiu se integrar aos baianos, transformando-se ele próprio num símbolo de uma Bahia idealizada. A cultura e a formação do povo brasileiro tornaram-se suas maiores fontes de inspiração, sobretudo a cultura negra, vinculada ao candomblé. Embora, tenha declarado que havia gostado da Bahia porque “[...] podia ver gente nua, ver músculo de pescador, em vez de engravatados andando em carro com óculos escuros.[...]” (ARAÚJO, 2009, p. 121), sua relação com a espiritualidade, exercida através do candomblé, é notada e expressa desde os primeiros anos. Foi no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, conduzido por Mãe Senhora, de 1942 a 1967, que Carybé se fez Ogan. Mãe Senhora era uma figura importante do candomblé na Bahia e soube aglutinar em torno de si outras importantes lideranças religiosas e uma parcela influente da classe artística e intelectual como Jorge Amado, Pierre Verger, Dorival Caymmi, além do próprio Carybé, todos estes Obás de Xangô⁴. Foi durante uma visita a este terreiro, inclusive, que o pintor começou a se sentir mal, vindo a falecer em outubro



de 1997. Após a morte de Mãe Senhora, o terreiro foi e é conduzido por Mãe Stella de Oxóssi, desde 1976 até os dias atuais.

Tudo começou ainda nos anos 40 com grandes viagens de bonde, Cabula, Rio Vermelho, Liberdade, Bom Gosto, Federação... viagens que eram audiovisuais vivos, janelas, quintais, cacimbas ou barrocas de terra rubra onde a vida corria a pleno sol ou à luz dos fífós e da lua. O céu vestido de arraias de dia e de noite de foguetes anunciando a chegada dos Orixás. Na linha do Rio Vermelho de Baixo, no último bonde, o Bonde dos Namorados, ouviam-se cantares para Ogum ou para Yemanjá na voz bonita e possante de Luis da Muriçoca, naquele tempo motorista da Light, o baticum dos atabaques de Cotinha de Oxumarê ou o som discreto do adjá de Tia Massi no alto da escadinha da Casa Branca. Em São Gonçalo passava as boiadas para o Retiro, e o contraponto de cantigas sagradas, mugir de bois e aboios de vaqueiros enchiam o oco da noite para Oxóssi dançar. Ali Mãe Senhora nos acolheu em sua grande bondade e saber (CARYBÉ apud BARRETO, 2012, p. 38) .

José Cláudio da Silva, no texto *As artes de Carybé* aponta esta ligação, fazendo uma observação na maneira pela qual o artista tratava seus objetos de “pesquisa”, suas temáticas. O autor sinaliza o quanto a religião estava impregnada no fazer artístico, quando o mesmo tratava tudo como sagrado:

[...] a pintura dele, de candomblé, de cangaceiro, pescador, ou seja o que for, cenas de rua, interiores e exteriores, até restos espalhados pelo chão, é pintura sacra [...]. Para Carybé, um talo de capim merece respeito, precisa ser reconhecível e acabado, porque faz parte da iconografia desse chão, desse lugar sagrado (SILVA apud ARAÚJO, 2009, p 121).

Outro autor que também sinaliza sobre a relação, mais que estreita, entre a arte de Carybé e os ensinamentos religiosos é o antropólogo Vagner G. da Silva (2012). Silva aborda neste artigo, em especial, o profundo conhecimento, respeito e devoção aos preceitos e hierarquia pertencentes aos rituais, seguidos pelo artista. É possível fazer esta conclusão também, a partir de muitos depoimentos publicados em quase todas as fontes que se debruçam sobre o trabalho de Carybé. Apesar de possuir um temperamento brincalhão, descontraído e gozador, trazia uma seriedade e uma responsabilidade, primeiramente, com a religião, a qual se entregou logo que fixou residência em Salvador, e com seu ofício de artista. Logo, seu posicionamento diante de suas pesquisas visuais era de zelo e obediência.

Sua obra é considerada muitas vezes como etnográfica, uma vez que elaborou um contorno visual para os mitos e rituais do candomblé. Silva faz um recorte bem interessante para demonstrar o cuidado e a potência da obra. O antropólogo escolhe o Mural dos Orixás, encomendado pelo Banco da Bahia, realizado entre 1967 e 1968, as gravuras publicadas no livro “Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia”, aquarelas pintadas entre 1950 e 1980, analisa algumas obras que possuem uma ligação direta com as fotografias de Pierre Verger, e escolhe também algumas gravuras pertencentes à publicação *As Sete Lendas Africanas da Bahia*, de 1979, baseado em relatos orais registrados pelo etnólogo baiano Waldeloir Rego. A análise realizada por Silva é muito interessante, pois nos traz uma perspectiva sobre o processo de intimidade e respeito, sobre os quais trabalhava Carybé. O estudo não se concentra nos problemas estéticos, mas sim, nas informações e possibilidades de problematizações acerca da religião afro-brasileira e da própria sociedade soteropolitana representada através dos mitos e da linguagem ritualística. O mesmo ainda afirma que tais obras trouxeram uma nova forma de fixação, preservação, organização e reprodução dos mitos e preceitos, os quais são originalmente pertencentes à tradição oral.

Porém, o que não está contida nas análises já realizadas é a “fabricação” de um marco simbólico, um universo imaginado, uma fala sobre este lugar que não era emitida pelo próprio sujeito, mesmo que tenha sido realizada por uma pessoa que incorporou os princípios religiosos ao longo de sua vida. Os artistas e intelectuais como Carybé, trouxeram as histórias, imagens e melodias de um povo que permaneciam silenciados, apesar de presentes nas representações. A representação-invenção-estetização do povo nestes discursos é reveladora. Segundo a visão do antropólogo Osmundo Pinho (1996), a condição multirracial da cidade de Salvador é constantemente ressaltada e as diferentes “raças” aparecem em alguns momentos distribuídas em um esquema preconcebido e atemporal de atributos, amenizadas e sem conflitos graves.



Quando se trata de questões sobre o registro das transformações da cidade, foco principal da supracitada tese, Carybé embute seu envolvimento com as pessoas, com a religião e com a forma de representar o mundo, a partir de sua personalidade, lugar e vivência. Tanto ele, como alguns outros artistas da primeira geração de modernistas são muitas vezes considerados como responsáveis pela “instauração” do negro no centro da paisagem urbana de Salvador (MATOS, 2003; PINHO, 1996) Talvez esta abordagem queira simbolizar uma apropriação e mediação elaboradas pelos intelectuais e artistas naquele momento. Causa até um pouco de estranhamento, à primeira vista, mas fica claro também o aspecto desta relação ligada aos jogos de poder.

O artista Mirabeau Sampaio, contemporâneo desta geração, declarou: “Nasci e me criei aqui em Salvador e posso lhe afirmar: na Bahia não existia um negro, era coisa que ninguém tinha visto aqui, até a chegada de Carybé” (*apud* MATOS, 2003, p 393) Além da licença poética e do extremo exagero, é possível perceber algumas nuances nesta colocação. Na afirmação acima surge a ideia da invisibilidade de uma população que habitava a cidade desde sua fundação e que ao mesmo tempo não fazia parte dela. Além disso, foi preciso que um estrangeiro branco (no caso, assumimos a ideia do estrangeiro, na figura de Carybé, como símbolo de toda uma classe de artistas e intelectuais) revelasse ao mundo a existência da população negra e suas manifestações culturais, para que enfim, pudesse fazer parte da identidade construída da Bahia. Outro depoimento interessante é o do jornalista Rubem Braga, escrito para a apresentação de um álbum do artista: “Carybé não se inspira na Bahia: Parece que é a Bahia que se inspira em Carybé. De repente, a gente vê um negro de camiseta branca ou uma baiana de saia rodada, ou um sobradinho de telhado escuro ‘pintando’ os desenhos de Carybé” (*apud* MATOS, 2003, p 392)

Esta relação reforça um discurso muito característico do modernismo brasileiro, ou seja, a criação de identidades simbólicas a partir de determinadas escolhas. Discurso tão logo percebido e patrocinado pelo poder público e pela iniciativa privada. A utilização deste capital simbólico visual em colaboração ao ideário político, além de ser um discurso direcionador, cuja prática provoca o empobrecimento do caráter polissêmico da obra de arte, são problemáticas latentes, necessárias de serem revistas.

É preciso ressaltar que Carybé produziu um trabalho muito coerente, profícuo e potente. E, justamente por isso, abre possibilidades para muitas discussões e leituras em torno de seus matizes. Ele foi um artista fiel aos seus princípios e ao seu tempo. O que se pretende aqui, entre outras coisas, é refletir como a imagem de uma Bahia idealizada pela mente criativa, associada as vivências deste homem/artista, foi e é utilizada para definir todo um espectro cultural de uma população tão heterogênea como a baiana, possuidora e ocupante dos mais diversos territórios culturais.

CIDADE VIVIDA, CIDADE REPRESENTADA E CIDADE IDEALIZADA

As cidades estão sempre em transformação, são territórios em processo dinâmicos, as quais também formam e são formadas pela idealização de seus habitantes e pensadores. Entendida como um campo simbólico, como um conjunto de ideias, expectativas e valores, a cidade forma um imaginário que se sobressai diante das várias possibilidades de leitura da mesma. Entretanto, a ambiguidade do termo imaginário e a dificuldade de uma definição precisa de seu significado articulam-se, sem dúvida, à sua longa história e indicam que seu estudo deve ser conduzido, sobretudo, dentro de uma perspectiva histórica e interdisciplinar. Segundo Le Goff (2003, p 12) devemos ter cuidado, todavia, para não sobrepor a perspectiva histórica às realidades materiais, econômicas, nem tampouco conferir a essa realidade simbólica o papel exclusivo de motor da História.

Esta imagem de cidade, portanto, é de natureza subjetiva e particular de cada agente que participa deste processo. Dessa maneira, trata-se de um sem número de formas urbanas, as quais convivem e se sobrepõem no mesmo território. E, “[...] na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza” (LYNCH, 2010, p 2). Estas formas fazem parte de sistemas simbólicos sobre e através dos quais a imaginação, a idealização e a projeção se constroem pelas experiências dos agentes sociais, mas também influenciados pelos discursos empreendidos pelas mais variadas mídias. Os dispositivos imaginários asseguram aos



grupos sociais um conjunto de interpretações da cidade vivida, representada e idealizada. No entanto, algumas interpretações acabam se destacando, por variados motivos, e assumem o lugar de “verdades absolutas”. Este tipo de sobreposição discursiva de um imaginário sobre a cidade aconteceu muito no Brasil durante o processo da tentativa de elaboração da identidade nacional, e conseqüentemente, das identidades regionais. A memória e o significado social construídos histórica e coletivamente são associados a uma valorização de um conjunto de imagens evocadas por um determinado grupo de intelectuais, artistas e personalidades públicas influentes.

Durante o período modernista a cidade-ideal foi muito pensada e articulada com base em conceituações como as propagadas por Le Corbusier, por exemplo. Estas propostas foram de certo modo adaptadas aos variados contextos brasileiros. O que nos interessa neste momento é pensar sobre esta ideologia-utopia de uma cidade-ideal, vista e interpretada por determinados grupos, provocando conseqüentemente a exclusão de outros grupos. Segundo o conceito de cidade-ideal modernista, adotado em muitas cidades do Brasil no meio do século XX, a partir dos ideários internacionais de tipo-ideais de formas urbanas, os quais foram se modificando ao longo dos anos, conforme nos indica Sampaio (1999), a cidade tinha que se adaptar ao momento do surto industrial e, também, manter suas memórias, seus pontos de referências culturais. Assim, a cidade-ideal soteropolitana entre os anos de 1950 a 1970 foi projetada pelo ideário modernista, tanto física, geográfica e urbanisticamente, assim como, pelo imaginário formulado nos textos-discursivos da literatura, da música, da fotografia, do cinema e da pintura, assentados nesta via de mão dupla, entre a memória de um passado imponente e o desejo de um futuro ideal promissor e antenado às grandes cidades.

Kevin Lynch (2010) nos aponta para a potencialidade das cidades enquanto símbolos poderosos e complexos das sociedades. O autor destaca a importância da organização e definição em termos visuais como um fator muito determinante no que diz respeito ao imaginário idealizado e vivido. Em relação a percepção e representação social e imagética da cidade, Lynch alerta para a relevância de tais representações, possibilitando aos ambientes urbanos visibilidades como cidades únicas, diferenciadas de todas as demais. Cada rua, edifício, praça, monumento, mural ou qualquer elemento da cidade, representa e é representado pelos moradores, transeuntes e até visitantes temporários. Segundo o autor, a imagem da cidade como “imagem pública”, pertencente ao coletivo, pode ter a sua base na paisagem urbana, natural e construída, mas é enriquecida e constantemente reativada com discursos de outra ordem, inclusive de natureza intangível, como as sensações de segurança ou medo, de aconchego ou estranheza, de alegria ou melancolia etc. Esta construção é um processo galgado ao longo do tempo, por um imaginário que muito se apoia em experiências estéticas, como literatura, música e cinema. Como no caso de Paris, Rio de Janeiro, Tóquio ou ainda, processualmente elaborada em práticas, com fortes doses publicitárias, como aconteceu com a Bahia, por exemplo.

As obras de arte de Carybé, como representante do modernismo baiano, além de funcionar como um suporte, agem como um espaço de interpretação e mediação de vivências, como espectros dessas visibilidades, ou seja, como cenário e como agente das relações encenadas. Segundo Ferrara (2010), a comunicação estabelecida na relação entre imagem e vivências, imagem e mercadoria, imagem e fetiche, é mediada pelos discursos dominantes. No caso de Salvador, a imagem estabelecida como discurso acabou por se tornar corresponsável pela constituição do consenso político e simbólico da Bahia como a “Terra da felicidade”, onde “o preconceito é mais suave”, ou ainda, que “é na Bahia que o Brasil é mais Brasil”. Devemos considerar, portanto, que as conseqüências políticas e sociais na construção destes imaginários são bastante expressivas quando observamos as mudanças sofridas pela imagem de cidade, e também pelas condições de vida da maioria da população, condicionadas por forças e interesses que definem as leis sobre o zoneamento urbano, os valores dos espaços no mercado imobiliário e, ainda sobre os modelos estéticos artísticos e arquitetônicos.

A questão que se levanta não é exatamente o conteúdo formal abordado nestas imagens criadas, mas suas potenciais relações envolvidas na conservação ou subversão das estruturas estabelecidas. As mesmas nos são apresentadas como narrativas, como crônicas de um grupo social, como estudos de caso, um tanto levado para a antropologia, vide Pierre Verger e o próprio Carybé ao registrar a geografia da cidade, sua arquitetura colonial, os emblemas, a geografia humana pelas vestimentas,



nos rituais do candomblé, por exemplo. É crucial apontar que todas as cenas de festas, terreiros, pescarias, igrejas, e ruas das cidades são fruto deste olhar, entrecortado pelo homem religioso, Obá de Xangô, mas também de homem branco, estrangeiro e artista criativo, conforme podemos identificar na pintura “Bahia” (Figura 2).



Figura 2: Carybé, “Bahia”, óleo sobre tela, 1971.

Fonte: Araújo (2009, p. 89).

Todos os trabalhos se concentram nesta tentativa de representação de um mundo, o vivido e escolhido por Carybé. O que aparece em suas obras é uma escolha deste artista, a qual passou a configurar um imaginário popular, de signos e símbolos, do que se convencionou chamar de cultura baiana. Fazendo parte de uma tradição modernista, onde a maioria dos artistas visuais brasileiros acabou por reproduzir um discurso de convivência pacífica entre terreiros e igrejas, prostíbulos e casas de “família”, pobres e ricos, negros e brancos, Carybé contribuiu muito para reforçar o discurso cordial da miscigenação harmoniosa. A “ideia de Bahia” criada através destas referências imagéticas nos transporta para determinados lugares de memória, de uma específica memória, mediadas pela visão do artista, mas que ao se tornar memória simbólica, tomada como instrumento político da expressão da coletividade, estreita e condensa um sem número de manifestações e situações num único olhar. É o processo estratégico de iluminar e dar visibilidade para uns, deixando outros tantos obscuros e oprimidos.

É interessante também tentar perceber de que maneira esta imagem de cidade evocada, a partir da valorização de uma certa memória cultural urbana, foi e é vivenciada pelos seus habitantes. Como nos indicou Lynch (2010), a criação do imaginário sobre a cidade é uma somatória das experiências individuais, coletivas e das referências imagéticas absorvidas dos universos estéticos.

Os valores estabelecidos são construções históricas e sociais, os quais remetem ao imaginário social. A imagem formulada por Carybé, por exemplo, atravessa diversos setores da sociedade, remetendo a um conjunto de ideias, expectativas e valores que constituem um imaginário urbano. Presente nas principais coleções particulares, nas primeiras galerias de arte moderna na cidade de Salvador, no Museu de Arte Moderna da Bahia, nas grandes mostras de arte pelo país, como a Bienal de São Paulo, e, marcadamente integradas à arquitetura, através de seus mais de 30 painéis e murais, localizados, quase sempre, em espaços de ampla circulação de pessoas, sua obra contribuiu muito na construção da imagem de cidade vivenciada e refletida por seus habitantes.

É interessante, contudo, destacar um ponto: não é adequado realizar um juízo de valor sobre esta problemática a partir do olhar atual, ou seja, sem levar em consideração o contexto da época. Esta “Imagem-força” da “bainidade”, ou de uma “Bahia negra”, nestes moldes apresentados aqui, de modo tão breve, seguia obviamente um percurso e um discurso condizente aos demais elementos sociais da elite econômica, intelectual e artística daquele momento. Ainda que consideremos uma imagem problemática em muitos sentidos e restritiva no seu alcance, existiu um rompimento de paradigmas na insistência em falar de temáticas, as quais passaram tanto tempo desprezadas. Existe de fato uma contribuição das artes para com a dissolução de certas resistências. Talvez, continuar insistindo em manter o discurso desta “baianidade” nos dias de hoje é que seja de fato empobrecedor.

Torna-se relevante observar que as narrativas elaboradas nos painéis e murais por este artista evocam uma Salvador do passado, do período colonial, remetendo às funções anteriores do local em que se apresentam, no caso, os novos edifícios construídos durante a reurbanização da capital em meados do século passado. Sua obra, vai além das paisagens, se detém no registro, ou ainda, na interpretação de alguns signos marcantes da cultura afro-brasileira e popular. Signos advindos das populações que antes ocuparam a Cidade Baixa, região do Comércio e suas imediações, desde os primórdios da cidade-portuária, primeiramente como escravos e depois como libertos, ocupando funções nos postos de trabalho relacionados aos serviços de mão de obra pesada e barata. Os painéis e murais realizados em edifícios da arquitetura moderna rememoram, portanto, esse passado, ao mesmo tempo em que estão integradas às construções que evocavam o progresso, a funcionalidade, o desenvolvimento tecnológico, a otimização do tempo e dos espaços, a internacionalização dos modelos.

FREQUÊNCIAS HARMÔNICAS DE NARRATIVAS DISSONANTES

Salvador passou por toda essa busca mimética, tentando se inserir no primeiro ideário modernista, ou seja, de renovação estética, porém, por muitos motivos, dentre os quais, econômicos, sociais, entre outros, e escapou, em parte, da enorme devastação de seu patrimônio edificado, e da dissolução das manifestações culturais oriundas dos povos de matrizes africanas. Um fator importante a se destacar é o prestígio histórico da primeira capital, problematizado por intelectuais e pela elite baiana desde o momento da transição da sede política do país para o Rio de Janeiro. Bruand (1997, p. 340) nos recorda sobre a valorização de um passado histórico e até mesmo heroico para a nação, inspirando mais atenção e destaque que outras cidades brasileiras;

[...] quer por razões sociais ou culturais, quer por uma razão sentimental a um passado não completamente superado na região, quer pela avaliação sadia da importância do testemunho deixado por uma civilização brilhante em suas manifestações mais belas, as classes cultas demonstraram uma sensibilidade bastante viva frente ao problema da conservação dos vestígios notáveis da grandeza do século áureo local.

Aliado ao sentimento de riqueza histórica, fruto do processo colonizador português, houve o movimento de inserção do mestiço e do negro enquanto personagens definidores da cultura brasileira. O início do século XX trouxe uma espécie de revisão da formação das matrizes étnicas do país. Foi especialmente nos anos 30 que se deu o impulso para transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro, e por consequência, do que se entendia por cultura brasileira, os quais tinham como pano de fundo a busca pela adequação às novas exigências de uma Brasil “moderno”. E na Bahia, a passagem da valorização do índio como símbolo nacional para a valorização do povo mestiço e negro,



sobretudo, devido a profunda penetração dos hábitos culturais no cotidiano de todas as camadas sociais, foi ainda mais acentuada, ainda que feita de modo estratégico a serviço da manutenção dos mesmos grupos no poder.

É fundamental salientar que, embora fazendo parte da culinária, da música, da religiosidade, da linguagem corporal e verbal, as manifestações de origem afro-brasileiras eram discriminadas e reprimidas com violência. O interesse pela herança cultural preservada, principalmente, pelos centros religiosos de matriz afro-brasileira, os terreiros, ganhou destaque entre os intelectuais e políticos locais e estrangeiros. No ambiente acadêmico, depois dos primeiros passos dados por Nina Rodrigues e Manuel Querino, no final do século XIX, surgiu o interesse pelo campo de estudos afro-brasileiros desenvolvido pelas pesquisas de intelectuais como Artur Ramos, Edison Carneiro, Áydano do Couto Ferraz, Reginaldo Guimarães e o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, entre outros, ampliando estes estudos na Bahia, e, conseqüentemente, no Brasil. Nos próprios terreiros despontaram personalidades imortalizadas pela memória dos adeptos do candomblé, muitas das quais poderiam ser consideradas co-autoras de trabalhos acadêmicos acerca das religiões afro-brasileiras, tamanha foi a contribuição que deram aos estudiosos, a exemplo de Martiniano Eliseu do Bonfim (OLIVEIRA, 2007, p 49). Vivaldo da Costa Lima, por exemplo, chamava a atenção no seu texto “O Candomblé da Bahia na Década de Trinta” para o crescente empenho do negro em sua luta pela identidade cultural e pela participação política na década de 1930 (RISÉRIO, 2013, p 318). No ano de 1937, por exemplo, Salvador assiste à realização do II Congresso Afro-Brasileiro⁵, organizado por Edson Carneiro, onde intelectuais e líderes religiosos afro-brasileiros reuniram-se para discutir aspectos da cultura negra no Brasil⁶.

Este olhar atento sobre a reavaliação dos símbolos identitários, assim como, sobre o desejo de “civilizar-se” através do projeto de modernização urbana e arquitetônica, se torna uma marca para a cidade de Salvador a partir da década de 1940. Todavia, para alguns estudiosos do tema, a modernidade não aconteceu de fato, isto é, os conceitos e valores, disso que poderíamos chamar de um novo paradigma para a época, ficou restrito aos elementos plásticos e soluções inovadoras dadas aos edifícios, tais como os *brise-soleils*, as estruturas independentes, as quais possibilitaram uma maior leveza, simplicidade e circulação livre, além da marcante tentativa de integração com as artes plásticas. As construções modernistas, as quais deveriam funcionar como símbolos deste “novo homem”, enquanto aspiração de um projeto nacional, culminaram com a construção de Brasília, no entanto, fracassaram, ou como afirma Paolli (2008, p 16), sucumbiram, inseridos num quadro de subdesenvolvimento econômico e social. Se pensarmos sobre as dimensões e sobre as inúmeras particularidades de cada região do país, não fica difícil de compreender as razões do porquê deste projeto nacional, se é que existiu de fato um único projeto, não ter alcançado êxito total. É interessante perceber, auxiliados pelas discussões de Eduardo Jardim de Moraes (1988), que se trata mais de uma reflexão filosófica sobre os rumos do país naquelas primeiras décadas do século XX, do que da implementação de regras e normas ligadas a tendência formalista ou racionalista, integrantes do universo estético modernista.

Dentro dessas variações modernas possíveis, por conseguinte, este modernismo encontrado, especialmente, na primeira geração de artistas plásticos e nas primeiras adaptações da arquitetura modernista na Bahia, não negavam a totalidade do passado. Ao contrário, com graus diferentes, eles traziam em suas propostas uma integração entre tudo o que representava ideologicamente o moderno e o passado, aquele considerado imponente, capaz de espelhar simbolicamente a primeira capital do país, basicamente o que seria considerado patrimônio de pedra e cal. A história de Salvador era forte demais, representativa demais e ainda latente demais, para aquele contexto tão necessitado de referências consideradas tradicionais. E, a partir dos anos trinta, com a ideia de que seria nas classes populares onde os artistas deveriam buscar os símbolos que representariam a cultura nacional, o interesse pelos processos de amalgamento cultural, transcorrido ao longo dos séculos, acrescentou ainda mais complexidade naquilo que poderíamos chamar de modernismo baiano.

Albino Rubim (2003) nos relembra que o desejo e as questões de modernização em Salvador operaram sobre uma sociedade arraigadamente tradicional. A cidade, vista ainda como ex-capital do Brasil, decadente em um patamar socioeconômico, viveu na primeira metade do século XX sob uma atmosfera melancólica de eterna “boa terra”. A industrialização e a nova urbanização foram processos tardios em comparação com outros estados. Ainda na década de 1940 a Cidade da Bahia



“[...] mantinha sua ‘aura’ de ex-capital com seu ‘malemolente’ ritmo, natureza e hospitalidade baianos”. (RUBIM, 2003, p 95) Com essa afirmação, Rubim denota algumas peculiaridades que seriam levantadas por artistas, compositores, literários, cineastas e por uma série de propagadores do “jeito de ser baiano” até a contemporaneidade. Mesmo com as grandes transformações das décadas de 1950, 60 e 1970 a imagem da Bahia continuou a ser vinculada e reconhecida como a “boa terra”, como um lugar preservado dos agitados e perigosos efeitos da industrialização e urbanização avassaladores, muito embora, boa parte da população tenha sentido de maneira negativa muitos dos efeitos da intensa modificação no espaço da cidade.

A complexidade dos processos das narrativas dissonantes do modernismo foi acentuada ainda mais sob o contexto da ditadura militar nos anos setenta. O golpe militar trouxe muitos efeitos sobre a produção cultural em todo o país e na Bahia acaba por desestruturar e inibir o ambiente de intensa agitação. Muitas ações de desarticulação e enfraquecimento de movimentos aconteceram durante todo o período da década de 1970⁷. A reforma universitária de 1969, patrocinada pela ditadura militar, também contribuiu para o abatimento do papel cultural estimulado pela Universidade, que já tinha passado a se chamar Universidade Federal da Bahia. A ênfase modernizante e cientificista inscrita na reforma reduz os espaços institucionais e o investimento da entidade no campo cultural, em especial nas áreas de artes, letras e humanidades. As escolas de Dança, Teatro e Música, por exemplo, perdem autonomia e passam a compor a Escola de Música e Artes Cênicas. A Escola Baiana de Cinema, por exemplo, perde força, espaço e recursos, ou seja, naufraga. As iniciativas inovadoras nas áreas de dança e música definham também pela falta de recursos. De um modo geral, os artistas que não se mudaram para o eixo Rio-São Paulo e persistiram em ficar na Bahia, na insistência em produzir cultura, tiveram que enfrentar a dura repressão da polícia, a qual estava atenta a cada possível foco de insurreição contra o novo regime. Desativam-se diversos centros de estudos, muitos deles destinados ao estudo de línguas e culturas estrangeiras. Segundo Rubim (2003, p 104), esse direcionamento cientificista, todavia, não produziu uma real cultura técnica, também necessária ao novo contexto baiano, em interação por exemplo, com a industrialização que acontecia no Estado com a implantação do Centro Industrial de Aratu e do Polo Petroquímico de Camaçari.

O DISCURSO DA “BAIANIDADE”

As discussões sobre identidade cultural estão entrelaçadas aos conceitos de “pertencimento”, que por sua vez não é limitado ou fixo e nem restrito ao local de nascimento. A partir da Idade Moderna, quando as nações decidiram que para se tornarem fortes era preciso construir uma imagem sólida, homogênea, onde seus principais símbolos e mitos aparecessem de maneira singular e distinta das outras nações, a ideia de identidade nacional teve que cumprir com os requisitos capazes de apresentá-las como Estado forte, tornando-se uma questão substancial. Segundo o filósofo Zygmunt Bauman⁸ (2005), a formação de uma identidade nacional é uma ficção, um conjunto de códigos criados pelos Estados Modernos para manter sua população numa espécie de manutenção do status quo, ou seja, o Estado “plantava” o futuro da nação e sua continuidade através do sentimento de obediência e pertencimento desta suposta identidade nacional, forjada, a partir de supostas tradições convencionadas por ele mesmo.

A questão da identidade, ou das identidades, no plural, é muito mais ampla e indeterminada do que parece. Bauman é um dos pensadores que avalia que esta é negociável, revogável e que as decisões tomadas pelos indivíduos só são questionadas e postas em discussão quando um elemento externo propõe a definição de uma identidade exclusiva, como por exemplo, a “baianidade”, sobretudo quando se trata de uma identidade nacional. Esta definição, pretendida pelo recente Estado brasileiro, fazia parte da homogeneidade necessária ao controle das regras e processos sociais e culturas vividos em todo o território nacional. E com essa homogeneidade pretendida, deveria ser reconhecido e excluído tudo o que era “pernicioso”, assim como incluir tudo o que singularizaria o Brasil, como vem sendo comentado desde o início deste texto. É exatamente nessa identificação do que é igual e diferente que se processa a integração e organização das regras e ações do cotidiano, assim como, se distribui os valores e privilégios.



Renato Ortiz (2006) reforça a questão da complexidade do determinismo trazendo o pensamento de Roland Corbusier, que criticou as definições propostas por diversos intelectuais que tentaram descobrir os traços definitivos do caráter brasileiro: “Para Corbusier, a procura de uma estrutura ontológica do homem brasileiro seria na verdade a busca de uma ‘estrutura fásica’ [...]” (ORTIZ, 2006, p. 137), ou seja, que se modificaria no decorrer das diferentes fases da história. Ortiz concorda em parte, mas diz que “[...] a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência.” (Idem, p 138) E conclui afirmando que o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação, visto que, a cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação.

No entanto, a questão da identidade nacional, a partir da cultura, permeia quase toda a produção do século XIX e a primeira metade do XX, e o repensar sobre as raízes e tradições, exercido pelos primeiros modernistas acaba levantando a problemática das diferenças regionais no país já na década de 1920. Neste momento, o nacionalismo vai incentivar “as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades regionais. [...] como ponto de partida para se pensar uma política de nacionalização, de unificação, de superação dessas distâncias que impediam a emergência da nação.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p 41) O regionalismo anterior ao modernismo era preso a uma visão naturalista da arte, mantinha sua preocupação com a descrição minuciosa dos diferentes meios e tipos regionais, cujas obras eram muito ligadas à intelectualidade provinciana e oligárquica. Os próprios modernistas achavam que a consciência regional era a primeira forma de manifestação da consciência nacional. Seus projetos passavam pela incorporação dos diferentes Brasis, para assim encontrar a estética nacionalista. Um dos objetivos era criar uma arte nacional que pudesse dialogar com a arte internacional no mesmo patamar. Voltar as atenções para as mais variadas realidades do país era comprometer-se com a formação da identidade, respeitando a história vivenciada pela população, na manutenção e na recriação de tradições culturais miscigenadas ao longo dos séculos.

No entanto, a regionalização das áreas do país era uma realidade que vinha ganhando espaço desde o final do XIX, culminando entre os anos 20 e 40. Com relação à região Nordeste, cujo interesse se justifica porque estamos tratando sobre o estado da Bahia, suas primeiras definições geográficas surgiram pautadas por questões ligadas às condições climáticas, principalmente, devido às secas. Em paralelo, surgiram manifestações intelectuais, artísticas e literárias que também colaboraram muito na definição da categoria, procurando demarcar identidades socioculturais oriundas dos séculos de colonização, com as práticas ligadas à manutenção dos espaços de poder patriarcal, dos senhores de engenho e coronéis, assim como também, embora em menor escala, as práticas de confrontos e resistências das populações descendentes dos escravos. O movimento regionalista, liderado por Gilberto Freyre, foi o marco de criação de uma geração de intérpretes do Nordeste, a exemplo de José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Vicente Rego Monteiro, Manuel Bandeira, Câmara Cascudo, Francisco Brennand, Cícero Dias Raquel de Queiroz, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, entre tantos outros, os quais complementavam-se e sobrepunham seus textos constantemente pelos laços de identidade cultural regional referenciados por um passado compartilhado que, de forma quase mítica, constrói seus personagens pela descrição dos tipos do cabra, do capanga, do jagunço, do coronel, do beato, do cangaceiro, do sertanejo, do matuto, etc.

Seguindo uma outra vertente, embora também destacando as particularidades do Nordeste e do nordestino, embora a Bahia tenha quase sempre se colocado como um estado à parte desta “identidade da seca”, apesar de boa parte de seu território estar situado em zonas de Caatinga e Cerrado, podemos destacar Jorge Amado, Carybé, Raimundo de Oliveira, Calasans Neto, Dorival Caymmi, e tantos outros intérpretes, os quais ajudaram a formar e tornar popular e reconhecida uma identidade nordestina, através de um conjunto de valores, de formas de vida, de estilos musicais, estéticos, gastronômicos, formas de manifestar as diferentes religiosidades. A definição simbólica desses tipos humanos como característicos da mitologia nordestina, associada à valorização de padrões tradicionais de vida e cultura próprios dessa região tão extensa e desigual, embasou o regionalismo das décadas de 1920 e 1930 do século XX na definição daquilo que integrava e dava identidade àqueles habitantes da Bahia



ao Maranhão, definidos unicamente como nordestinos. Forjava-se, assim, de maneira exógena e, até certo ponto, autoritária, uma cultura nordestina.

Quanto à produção da literatura regionalista, o que se pretendia era a afirmação da brasilidade através da diversidade cultural de cada região, evidenciando o projeto naturalista-realista. Em 1923, Gilberto Freyre retornava ao Brasil, depois de seis anos de estudos na Europa. Seus estudos iriam elaborar, juntamente com José Lins do Rego e Ascenso Ferreira a “escola tradicionalista de Recife”, expressão usada por Albuquerque Júnior (2011, p. 65-182) no capítulo Espaços da saudade. Este movimento regionalista contou com a participação de vários outros intelectuais e artistas que afirmavam a importância do movimento, onde este seria revelador e vitalizador do “caráter brasileiro”. Usando um discurso tradicionalista, este grupo nordestino se apoiou no trabalho da memória. Tentaram fazer da história o processo de afirmação de uma identidade, da continuidade e da tradição de um determinado grupo, e reservaram para si mesmos o posto de sujeitos reveladores da verdade, até aquele momento considerada como encoberta. A primeira manifestação deste programa regionalista foi O livro do Nordeste, organizado por Freyre, em 1925, com a colaboração de vários ensaístas. Estes intelectuais dedicaram-se a defender valores e tradições de um possível esquecimento, negando a imitação cega de estrangeirismos. Todavia, como já mencionamos acima, estas tradições reclamadas por estes intelectuais eram na maioria das vezes encontradas em um passado rural, com padrões patriarcais, quase sempre focados no modelo escravista de produção econômica, cultural, e também das relações intrapessoais. Uma idealização das manifestações populares, tomadas como folclóricas, numa posição de perpetuação dos costumes, hábitos, e, conseqüentemente, das estruturas de poder. Como analisa criticamente Renato Ortiz (2001), o popular é absorvido como sinônimo de tradicional, onde este,

[...] se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura ‘milénar’, românticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro desta perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais (ORTIZ, 2001, p 160).

Diante desta pequena problematização sobre o contexto de construção identitária cultural do Brasil, a formulação do que chamamos hoje de “cultura baiana”, ou “baianidade”, é um complexo cultural datável. Segundo Antonio Risério (2011), este complexo veio se configurando desde o século XIX, quando o estado da Bahia entra num processo de declínio de suas atividades econômicas, contexto desenvolvido no primeiro capítulo. Para além deste declínio econômico e do crescente desprestígio político no âmbito nacional, alguns acontecimentos marcariam profundamente a formulação desse complexo cultural, tais como a permanência do seu estrato etnodemográfico. Diferentemente dos estados do sul e sudeste do país, a Bahia, assim como os outros estados nordestinos, não participou das intensas imigrações europeias e orientais ocorridas durante o final do século XIX, e também nas primeiras décadas do XX. A população, sobretudo da região do recôncavo, era formada majoritariamente por descendentes de portugueses, bantos, jeje-nagôs, iorubás, e, em menor escala, por espanhóis. Não convém aqui trazer um levantamento histórico sobre o tráfico de escravos e a origem destes homens e mulheres que foram forçados a desembarcar em terras brasileiras, no entanto, se faz necessário um adendo para entender um pouco mais sobre a relevância que as heranças de matriz africana tiveram sobre a “ideia de Bahia”.

Salvador já era vista por muitos estrangeiros no século XVIII como uma “capital africana”, considerada em 1714 como “uma nova Guiné” (RISÉRIO, 2001, p 181), dada a quantidade expressiva de negros e mulatos residentes na cidade. Segundo a pesquisa de Olívia Biasin, a maciça presença da população negra que circulava pelas ruas da cidade surpreendia aos que visitavam Salvador. A autora transcreve um depoimento do médico alemão Robert-Avé-Lallemant, publicado em 1858, após uma estadia na Bahia, no qual podemos notar o impacto de um dos muitos estrangeiros que passaram pela capital baiana no século XIX:

Quando se desembarca na Bahia, o povo que se movimenta nas ruas corresponde perfeitamente à confusão das casas e vielas. De feito, poucas cidades pode haver tão originalmente povoadas como a Bahia. Se não soubesse que ela ficasse no Brasil, poder-se-ia toma-la, sem muita imaginação, por uma capital africana, residência de poderoso príncipe negro, na qual passa inteiramente



desapercebida uma população de forasteiros brancos puros. Tudo parece negro: negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo o que corre, grita, trabalha, tudo o que transporta e carrega é negro (MOURA, 2011, p 43-4).

Apesar de alguns visitantes perceberem as diferenças étnicas entre os africanos e os descendentes, já nascidos no Brasil, referiam-se à população negra como uma unidade, englobando-os numa mesma categoria, caracterizando-os pelos aspectos físicos e culturais, além da associação direta como força de trabalho, conforme percebemos no depoimento descrito acima. Entretanto, essa presença maciça de povos de origem africana não se traduzia numa única matriz cultural, ao contrário, eram populações oriundas de muitas regiões da Costa Africana, mas tínhamos uma predominância dos povos bantos, diferentemente do que ocorreu em outras regiões brasileiras. Foram os bantos o grupo que mais imprimiu elementos na cultura da gente da Bahia, até a chegada dos iorubás. Estes começaram a chegar na capital baiana quando o tráfico se voltou em direção à região da Costa da Mina, conhecida como Baía do Benim, entre o final do século XVIII e a metade do XIX, mesmo após sucessivas ações repressivas de países como a Inglaterra. Estes iorubanos chegaram em constantes e sucessivos grupos, num período em que o comércio e o intercâmbio de produtos com a costa ocidental africana eram muito fortes. Tão forte que a cultura jeje-nagô se converteu no espectro central das manifestações da cultura afro-brasileira-baiana, como por exemplo, no culto aos orixás, nas danças, na musicalidade, na culinária, etc.

O que nos interessa apontar é que nesse processo de sobreposições, as manifestações culturais foram se condensando e permanecendo relativamente “estáveis”, pelo próprio isolamento provocado pela transferência da capital para o Rio de Janeiro, e pelo que Risério (2011) vai chamar de “quase assombroso ensimesmamento” dos povos de origem lusa, banto e iorubana. Esta questão é reforçada quando observamos o gosto desenvolvido pela elite baiana pelo tradicionalismo, mesmo na virada para o século XX, momento de intensas inovações discutidas em muitos campos da sociedade. Os tempos áureos do período colonial e a necessidade de reprodução e recriação das práticas culturais dos povos africanos e seus descendentes são elementos essenciais deste *corpus* cultural, cuja valorização e visibilidade serão destacadas pelos intelectuais e artistas, principalmente, a partir de meados do século XX, de acordo com seus respectivos olhares, seleções e interpretações.

A Bahia, apesar de seu retrospecto de dependência e descompasso no desenvolvimento em relação aos outros centros históricos do país, conseguiu sustentar um papel destacado na dinâmica das representações da identidade brasileira, sobretudo no campo estético e artístico. Até os anos 30 com o foco no patrimônio arquitetônico religioso e civil, herança e marca da cidade como primeira capital, e depois com a legitimação erudita da importância da presença, e por consequência, das imbricações e influências das manifestações da cultura de origem afro-brasileira, estas tomadas adiante como dimensões fundantes da brasilidade. Salvador era, e é, habitada por uma maioria de pessoas negras ou descendentes de negros. E essa presença determinante no cotidiano da cidade, do trabalho braçal aos casamentos e celebrações religiosas e profanas, incomodava muito pela postura racista dos que os consideravam inferiores, ou mesmo, invisíveis, ao mesmo tempo em que se configuravam como um chamariz, como um elemento de visibilidade exótica para o Brasil, associados à profusa e marcante história da cidade.

Mesmo a função da Bahia no concerto da brasilidade passa pela sua importância como emblema da ascendência africana da nação brasileira. Aos efeitos desta reflexão, não interessa tanto uma contabilidade do número ou das proporções de africanos alocados nas diferentes províncias do Brasil. Antes, essa configuração da Bahia como umbigo negro brasileiro se situa no campo das representações. Não se trata tanto de estatísticas, mas de construções em permanente conflito, surdo ou sonoro (BIASIN *apud* MOURA, 2011, p. 13).

Como já afirmamos, os anos trinta são fundamentais para esta discussão sobre a formação do discurso de “baianidade”. Nesta década foram publicados nada menos que seis romances de Jorge Amado. Dentre os quais: Jubiabá, de 1935, Mar Morto de 1936 e Capitães de Areia de 1937. Através da literatura, Jorge Amado exportou para todo o Brasil e para muitos outros países uma “ideia de Bahia”, cuja fama e repercussão se prolongaria até os dias atuais. O modelo ideológico-discursivo que os textos de Amado



fizeram emergir é compartilhado e refeito sucessivas vezes por tantos outros agentes culturais, os quais se tornariam mediadores desta identidade local, a “baianidade”. Passa a existir naquele momento uma espécie de consenso de que a Bahia seria um lugar diferenciado, portador de uma áurea mítica, herdeira da tradição barroca colonial e do “fetichismo” negro africano. É ainda “[...] recorrente também nestes textos a ideia de uma Bahia externa, verdadeira e profunda” (PINHO, 1996, p. 62).

Nas sacadas dos sobrados
Da velha são salvador
Há lembranças de donzelas
Do tempo do imperador
Tudo, tudo na Bahia
Faz a gente querer bem
A Bahia tem um jeito
Que nenhuma terra tem [...]

(Dorival Caymmi. “Você já foi à Bahia?”, 1941. In CAYMMI, 2014)

Jorge Amado, entre outros tantos formuladores deste discurso, empenhou-se em definir o que seria tido como conteúdo profundo e verdadeiro, numa “autêntica” tradução do espírito do povo da Bahia. Sua literatura, a música de Dorival Caymmi (como podemos ver, por exemplo, na composição “Você já foi à Bahia?”), a pintura e o desenho de Carybé, incluindo a arte mural, entre outros agentes, produziram e multiplicaram uma determinada imagem do povo e da “cultura baiana”, a qual foi fixada como autêntica, como absoluta. Cultura esta fundada no arcaico, no aspecto pretensamente intemporal e nos personagens populares do recôncavo, como por exemplo: pescadores, saveiristas, marisqueiros, capoeiristas, estivadores, pais e mães de santo, prostitutas, etc. Segundo Pinho (1996), podemos pensar na existência de uma dialética neste universo de criação da identidade do povo baiano, estabelecida entre este elemento que é o povo enquanto fonte de autenticidade e ao mesmo tempo não sendo sujeito desta própria criação, mas sendo sempre objeto de discurso.

O candomblé, por exemplo, perseguido pela polícia, e considerado por muitos como uma seita fetichista seguida por pessoas semianalfabetas e com costumes primitivos, contraditoriamente, passava a se constituir em um símbolo⁹, por excelência, de “baianidade”. Segundo historiadores e antropólogos como Jocélio Teles dos Santos, essas releituras sobre o candomblé devem ser consideradas em um ambiente sociopolítico e cultural, e através de um quadro de construção discursiva sobre a redescoberta do continente africano no Brasil. O que antes era considerado, pejorativamente, africano, ganha o véu do mito identitário da “baianidade”. Nesse processo de reinterpretações, e “redescobertas” de um Brasil antes negado, havia uma absorção da imagem de uma Bahia mística, com sua antiguidade histórica, a sua beleza arquitetônica e natural e, principalmente, a sua originalidade cultural, “[...] pois os signos do candomblé, basicamente os orixás e suas insígnias, passavam a ser veículos de informação sobre a autêntica representação de origem africana na sociedade brasileira” (SANTOS, 2005, p. 66).

Esta “ideia de Bahia” enquanto objeto cultural, que só existe nas formas de seu uso, é definida sob o viés do autoritarismo político, da exclusão de todas os demais complexos culturais existentes no interior do estado, e da discriminação racial arraigada no Brasil. Este sentimento de diferença materializado nas narrativas discursivas em variados suportes textuais é substanciado por um consenso político-cultural, cuja apresentação e uso se dá de maneira hegemônica e excludente. Os historiadores Osmundo Pinho (1996) e Washington Drummond (2009) concordam, por exemplo, que a “ideia de Bahia”, como identidade cultural, divulgada e assumida pela elite e pelos governantes, sobretudo, a partir dos anos de 1970 como política pública, orientaram uma espécie de consumo desse universo imagético como a verdadeira essência da natureza do povo baiano. Essa imagem engendrou um tipo de personalidade, que passou a potencializar um tipo de identificação ideal do baiano e da baiana, impondo-se também como padrão de comportamento. Este discurso foi transportado para espaços midiáticos, apropriados pelo marketing turístico, em processo de afirmação, e fixados como símbolos identitários voltados a exploração de uma economia terciária, cujo crescimento foi vertiginoso, principalmente, a partir dos anos 60.



Podemos interpretar a obra de Carybé, dentro deste conjunto de interlocutores simbólicos, como síntese visual do processo ideológico-discursivo de formação de uma representação universalista e, portanto, redutora da cultura baiana. Embora, reafirmarmos a ideia de que a pretensão deste trabalho não é minimizar artisticamente, ou esteticamente a produção deste artista, nem promover um juízo depreciativo de sua intencionalidade, mas refletir sobre os usos e interpretações elaboradas a partir das relações estabelecidas no campo social e cultural na qual sua obra estava inserida.

Ainda nos interessa destacar o quanto a “imagem de Bahia”, que é modelada pelos discursos estéticos do primeiro e do segundo momento modernista, pelos discursos políticos e publicitários, revela sobre o caráter contraditório da elite baiana. Uma sociedade que passou a “se vender” discursivamente como pacífica, harmônica, sincrética, devedora das manifestações culturais de matrizes afro-brasileiras, mas, no entanto, excluiu e continua a excluir. A arte que torna visível determinadas memórias urbanas, elementos vividos por uma parcela da população, também indica para a invisibilidade dos sujeitos tornados objetos de discurso. Para além da cidade visível, das paisagens dos cartões postais, dos bairros de circulação de turistas, dos museus e edifícios “presenteados” com painéis, murais e esculturas, existe uma cidade invisível, uma população que permanece também invisibilizada aos olhares dos meios de comunicação e ações governamentais.

E a ironia se dá, justamente, pelo fato de que são essas pessoas que estão representadas nas diversas narrativas artísticas, ou seja, que formam a ideia de Salvador como “cidade patrimônio”, são as mesmas que permanecem na condição de não-sujeitos de sua própria história, habitantes da cidade invisível, com suas devidas exceções, como por exemplo, a iniciativa do bloco de carnaval Ilê Ayê. Formado apenas por pessoas negras, o Ilê saiu pela primeira vez em 1975, momento em que a dinâmica cultural baiana se retraía pela conjuntura sócio-política da ditadura militar, pela migração dos artistas baianos para o sudeste e ainda pela consolidação de uma cultura midiática nacional, a qual privilegiava determinados padrões estéticos e comportamentais provenientes da elite nacional. Muito mais que um bloco de carnaval, o Ilê rompeu barreiras sociais como uma entidade de representação do sujeito negro na sociedade baiana e brasileira. O bloco afro do bairro da Liberdade, um dos bairros onde a maioria absoluta da população é negra, era um dos muitos blocos denominados afro na década de 1970, nos quais as questões de afirmação da negritude apareciam associadas à beleza, à força, ao prazer, à novidade e à religiosidade. Conforme aponta Moura (2011, p 110), a força do vetor estético e político do “afro” repousa sobre o lastro da tradição do candomblé. Neste momento circulavam também muitas informações sobre a cena política africana, intercâmbios de grupos musicais e movimentos políticos negros norte-americanos, as notícias sobre a independência dos países africanos, a formação do Movimento Negro Unificado (MNU), entre outros vetores que atuaram na produção do discurso afro. Para Moura (2011), isso explica a intensa e vigorosa ascensão dos padrões estéticos afrodescendentes na Bahia, e ainda como a afirmação da identidade baiana se coloca diante da identidade nacional:

A conexão da narrativa da baianidade com a vida social e política que se experimentava na Bahia é que tensionava seu enunciado e lhe conferia sentido diante dos baianos. Seja para aqueles que se deleita(va)m com esse texto, seja para aqueles outros que o detesta(va)m, a baianidade fazia sentido como válida ou inválida enquanto referida à vida dos baianos. Essa narrativa procurava justamente organizar essa teia na forma de um consenso sedutor. Para os grandes públicos baianos, as referências [...] são locais e, ao mesmo tempo, articuladas ao nacional e ao internacional; o local é reconfigurado como nacional e internacional, sem deixar de ser local (MOURA, 2011, p 121).

A narrativa da “baianidade” que vinha sendo construída desde a primeira metade do século XX como uma tentativa de construção de uma identidade singular, talvez como um modo de ultrapassar o atraso econômico, a partir de um mergulho total no tema e nas suas particularidades, foi sendo reconfigurada e ainda mais tensionada a partir dos anos setenta. O candomblé, por exemplo, passou a ser assunto de Estado, como parte integrante e importante das políticas públicas, sobretudo, no campo dos investimentos na publicidade e no setor turístico. Além da própria indústria do carnaval e da *axé music* que passaria a tomar um espaço muito grande na economia e na imagem simbólica



de Salvador, como uma “cidade patrimônio”, mantenedora das tradições afro descentes. Entretanto, ainda que os blocos afro, os praticantes do candomblé e as associações do Movimento Negro tenham se organizado e conquistado espaço na mídia como sujeitos de sua própria história e marcado em definitivo sua presença no universo imagético e identitário de Salvador, a maioria da população de origem afrodescendente continua sendo explorada e sem partilhar dos principais jogos de poder realizados nos campos político, econômico e social da cidade.

Notas

- 1 A chamada primeira geração de modernistas baianos desponta no final dos anos de 1940, entre eles: Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Rubem Valentim, Lygia Sampaio, Isa Moniz de Aragão, Maria Célia Amado, Raimundo de Oliveira, e também, Carybé, sobretudo, a partir de sua vinda definitiva para a Bahia em 1953. A segunda geração surge no final dos anos de 1960, entre eles estão: Juarez Paraíso, Calasans Neto, Sante Scaldaferrri, Riolan Coutinho, Leonardo Alencar, Emanuel Araújo, Chico Liberato, Jamison Pedra, Eckenberger, Edson da Luz, Edsoleda Santos, Vera Lima, Yedamaria Oliveira, Sonia Castro, Gley Melo, Marlene Cardoso, Hilda Oliveira, Elizabeth Roters, Gilberto Oliveira, Ângelo Roberto, entre outros.
- 2 Os anos trinta foram muito marcantes na história das relações raciais brasileiras. Nesta década a questão socioantropológica aflorou em todos os campos. Segundo Risério (2004), foi a época da projeção do Candomblé e da formação da Umbanda; da expansão e aprofundamento dos estudos sobre negros e mestiços, com a recuperação da obra de Nina Rodrigues e os estudos de Gilberto Freyre, entre outros; dos congressos afro-brasileiros de Pernambuco e da Bahia; da definição da escola brasileira de futebol; dos romances de Jorge Amado; da afirmação massiva da música popular brasileira, fundada em elementos negro-mestiços; do surgimento das frentes negras que reivindicavam a superação das assimetrias sócio raciais brasileiras; etc.
- 3 Neste mesmo ano foi criada a Febacab – Federação Baiana do Culto Afro-Brasileiro, através de um decreto estadual que a reconhecia como de utilidade pública. (SANTOS, 2005, p 143)
- 4 Título honorífico do Candomblé criado no Axé Opó Afonjá por Mãe Aninha em 1936, esses títulos honoríficos de doze Obás de Xangô, reis ou ministros da região de Oyo, concedidos aos amigos e protetores do Terreiro.
- 5 O 1º Congresso de Estudos Afro-Brasileiros foi organizado por Gilberto Freyre em 1934 e aconteceu em Recife, Pernambuco.
- 6 Interessante falar o quanto a sociedade soteropolitana permanecia racista e contraditória no que diz respeito às questões da africanidade. Um exemplo disso foi a reação a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, instituído no ano de 1959 a partir do projeto do português Agostinho da Silva. Antônio Risério chama a atenção para as resistências enfrentadas para a criação do centro, oposições enfrentadas dentro e fora do ambiente universitário (RISÉRIO, 2013, p 318). O elitismo enquistado em muitas das unidades da instituição e o conservadorismo racista presente na sociedade se opunham à incorporação dos estoques culturais afro-baianos pela academia. Daí que Edgar Santos, para levar a cabo a criação do CEAO, se obrigou a expedientes diversos tais como a “clandestinidade” inicial do Centro – que chegou a funcionar no subsolo do Palácio da Reitoria.
- 7 Antonio Rubim destaca ainda que ao lado desses fatores de esmorecimento do circuito cultural baiano, um outro, situado em um patamar nitidamente comunicacional, não pode ser esquecido: o acelerado desenvolvimento da comunicação midiática no Brasil, incentivada inclusive por políticas de comunicações implementadas pelos militares. “Essa expansão das comunicações permitiu a modernização das telecomunicações no País, a implantação de um sistema de aparatos sociotecnológicos de comunicação midiática, tendo à frente a televisão, e a emergência de uma cultura midiática, orientada por uma lógica de produção de indústria cultural, na qual, grosso modo, se concebe a cultura como integralmente mercadoria. Isto é, como mercadoria desde sua produção e não só no momento de seu consumo.” (Idem, p 105) Essa cultura da mídia tornou-se o circuito cultural dominante no País, o qual veio a se apropriar do discurso da imagem de Bahia de modo homogeneizador, folclórico e excludente, divulgando e reafirmando o mesmo para todo o país.
- 8 Bauman reflete sobre identidade, diante da dinâmica do que ele mesmo chama de “modernidade líquida”.
- 9 Em 01 de janeiro de 1967, na comemoração do ano Internacional do Turismo, aparece um suplemento do Industrial Commercial Shoppings News da Bahia com destaque também para o candomblé; em anos posteriores, uma profusão de hotéis, postos de gasolina, salões de beleza, instituto de alergia e doenças de pele aparecem com nomes de orixás ou com decorações a eles referidas. Se o Banco da Bahia S/A haveria de ter um mural elaborado por Carybé, a medicina não passaria incólume aos signos dos candomblés; “[...]”



em julho de 1968, em um simpósio internacional de psiquiatras, médicos providenciaram uma ‘cerimônia especial de candomblé’, sob protestos de muitos adeptos que alegavam um desvio da tradição religiosa” (SANTOS, 2005, p. 66).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011
- ARAÚJO, Emanuel (Org.). *As artes de Carybé*. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2009.
- BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. *As crônicas de José Valladares e o Modernismo na Bahia*. Anais do 7º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Fortaleza, Ceará, 2009 Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/As%20crônicas%20de%20Jose%20Valladares%20e%20o%20Modernismo%20na%20Bahia.pdf>
- BARRETO, José de Jesus (Org.). *Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia*. Lauro de Freitas: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- CRAVO, Mario. *O desafio da escultura: a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980*. Salvador: Omar G., 2001.
- DRUMMOND, Washington Luis Lima. *Retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946-1952) uma cidade surrealista nos trópicos*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio. A comunicação como espetáculo epistemológico. *Anais do XIX Encontro Anual da Compós*, Puc-RJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt7_lucrecia_ferrara.pdf
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Bahia: raízes da arte moderna. In: *Artes visuais na Bahia*. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2003, p. 37-51.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.
- MATOS, Matilde. A Bahia vista por Carybé (1911-1997). In *Afro-Ásia*, nº 29/30, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2003, p 389-413. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n29_30_p389.pdf
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988. p 220 - 238.
- MOURA, Milton (Org.). *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- OLIVEIRA, Iris Verena Santos de. *Becos, Ladeiras e Encruzilhadas: andanças do povo-de-santo pela cidade de Salvador*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAOLI, Paula de. *A máquina de armazenar e o ingresso da Bahia na modernidade*. II SEMINÁRIO DOCOMOMO – NE, 2008.



PINHO, Osmundo de Araújo. *Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador*. Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1996.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Edgar Santos e a reinvenção da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea. *Comunicação & política*, v. X, n.1, Rio de Janeiro, 2003. p 93-117. Disponível em: <http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/2003-1%20093-117%20antonio%20albino.pdf>

SAMPAIO, Antônio Heliódório Lima. *Formas urbanas: cidade-real & cidade-ideal; contribuição ao estudo urbanístico de Salvador*. Salvador: Quarteto Editora/ PPG/AU, Faculdade de Arquitetura da UFBA, 1999.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves. Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. In: *Ponto Urbe*. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. N.10, Ano 6, Julho de 2012. ISSN 1981-3341.

