

Arte de rua em Salvador e institucionalização

Dilson Rodrigues Midlej¹

 0000-0001-7926-0347

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4640

Resumo

As relações da arte de rua com a institucionalização em Salvador são enfocadas por meio de exposições ao ar livre de 1955, arte em calçadas e performances promovidas no início dos anos 1980. Estas ações objetivaram estabelecer maior diálogo entre criação artística e espaço público, tendo em comum a vontade de tornar a arte mais próxima do cidadão dos centros urbanos. Contudo, divergiam nas intencionalidades, nas maneiras de encarar as problemáticas do espaço urbano e busca por legitimação.

Palavras-chave: Arte de rua. Arte baiana. Anos 1970 e 1980. Legitimação.

¹ Professor de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Doutor em Artes Visuais.

Algumas significativas experiências de arte praticada em espaços públicos urbanos ocorreram na Bahia em diversos períodos, sendo que em termos de manifestações no espaço urbano desvinculadas do poder público (e que desde o século XIX tem caracterizado a escolha de esculturas e monumentos em logradouros públicos) se dá a partir da segunda metade dos anos 1970 e vigora na década seguinte. Ocorreram, contudo, algumas iniciativas pioneiras anteriores, caso de obras de Mario Cravo Júnior e de Carybé.

Excluindo-se os monumentos históricos públicos dos séculos XIX e XX, dentre as iniciativas restritas ao espaço de Salvador estão: uma exposição ao ar livre de Mario Cravo Júnior; a tentativa de realização de exposição do Etsedron; o calçadão e o *playground* do Edifício Monsenhor Marques, de Juarez Paraiso; e as performances de Jayme Fyguira. Por meio das linguagens plástica e performática, estes agentes almejaram criar estratégias para estabelecer maior diálogo entre criação artística e espaço público e possuíam em comum a vontade de tornar a arte mais próxima do cidadão anônimo dos grandes centros urbanos.

A investigação que resultou neste artigo² buscou analisar as relações da arte de rua em Salvador com a institucionalização a partir da exposição ao ar livre de 1955 de Mario Cravo Júnior, abrangendo as obras efêmeras do Etsedron nos anos 1970, a arte em calçadas de Juarez Paraiso, e as performances de Jayme Fyguira promovidas no início dos anos 1980. Almejou, ainda, responder às questões de quais maneiras o espaço público de Salvador era percebido e utilizado por aqueles artistas e, ainda, se existiram elementos em comum que nortearam a ocupação do espaço público naquele período.

A metodologia de abordagem utilizada combinou os métodos análise e síntese, e analítico comparativo e os procedimentos metodológicos de levantamento bibliográfico e iconográfico em mídias impressas.

Na primeira metade do século XX inexistiam galerias de arte em Salvador. Dado a isso, espaços do Centro Histórico como vitrines de lojas e saguões de prédios e de hotéis, possibilitaram a exibição de trabalhos de artistas plásticos e, a partir da primeira metade da década de 1950, outros locais passaram a ser utilizados, a exemplo do saguão do Palácio Rio Branco, na Praça Municipal e o Salão da Diretoria de Turismo da Prefeitura cuja cobertura, ao ar livre, denominava-se Belvedere da Sé³.

² Por ocasião do doutoramento do autor, na disciplina Arte Urbana, ministrada pelo Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amancio Costa, em 2015.

³ Deve-se observar, contudo, o aparecimento da Galeria Oxumaré em 1951 e que funcionou de 1951 a 1961, no Passeio Público. Tratou-se da primeira iniciativa de comercialização profissional de artes plásticas na Bahia e expôs artistas baianos como Mario Cravo Júnior, Genaro de Carvalho, Rubem Valentim e Jenner Augusto, assim como acolheu individuais dos mais importantes artistas do país.

Parece-nos ser na segunda metade dos anos 1970 e, em especial, na década de 1980, que se inicia a prática de obras que refletem o pensamento da cidade como local privilegiado de proposições artísticas em contraposição aos ambientes fechados de coleções, galerias e museus que caracterizam o usufruto social das artes plásticas. Incluem-se neste último grupo obras murais em edifícios, considerando que estejam contidas no espaço arquitetônico e restritas a uma visibilidade relativamente limitada (ou circunscrita) pela arquitetura e pouca ou nenhuma acessibilidade pela área externa, ou seja, que impossibilite sua visualização integral a partir das ruas. Estão fora desse contexto as obras murais em prédios cuja visibilidade seja plena para o transeunte de rua, tal qual a fachada lateral do Edifício Bráulio Xavier, de autoria de Carybé⁴.

A presença de arte no espaço urbano é costumeiramente pensada no sentido de enriquecimento simbólico e estético da cidade, e frequentemente tem sido tratada em termos de um embelezamento e entretenimento que aliviem o peso do cotidiano⁵. Décadas de uma progressiva e contínua fragmentação simbólica e física do tecido urbano, porém, junto ao radical crescimento da marginalidade e da insegurança, fizeram da paisagem urbana e do espaço público das capitais e grandes metrópoles instâncias inóspitas e de difícil apreensão.

Gabriel Souza acredita que o âmbito cultural presente no tecido urbano, por sua vez, teria se tornado nas últimas décadas um campo depositário de esperanças de recuperação da fragmentação social e simbólica e:

[...] nesse contexto, a *arte na cidade* seria cortejada como possibilidade de embelezamento e ressemantização de uma cidade utilitária e desencantada, assim como de “democratização” de uma alta cultura normalmente elitista. Entretanto, na celebração do embelezamento, da diversão ou da “democratização”, a arte na cidade muitas vezes não é percebida em relação à dimensão de valores e poderes conflituosos da cidade, e, raramente, a “arte” chega a pensar em si mesma, como produto de diferenças e interesses interiores à sociedade⁶.

Entendemos ter sido nesta perspectiva da arte na cidade cortejada como ressemantização de uma cidade utilitária e desencantada, bem como para objetivar a democratização de uma alta cultura normalmente elitista que Mario Cravo Júnior (1923-2018) protagonizou a primeira manifestação de utilização do espaço urbano aberto de Salvador para mostrar suas esculturas ao ar livre, em 1955, o que

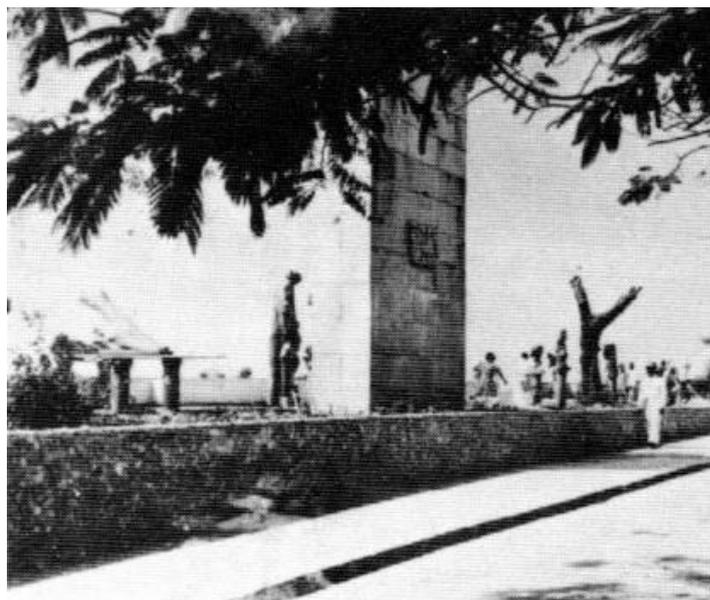
⁴ Em concreto, medindo 15 x 5 metros, datado de 1964 e situado à Rua Chile, em Salvador.

⁵ SOUZA, Gabriel G. E. Estetização e conflito: reflexões sobre o urbano no Projeto Arte/Cidade. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloísa Petti; CORRÊA, Elyane Lins (Org.). **Arte e cidade**: imagens, discursos e representações. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 355.

⁶ Ibid, p. 355-356. Grifos do autor.

ocorreu na cobertura do Salão da Diretoria de Turismo da Prefeitura, um pátio ao ar livre conhecido como Belvedere da Sé e onde hoje se situa o monumento *Cruz caída*, do mesmo artista, alusivo à antiga Igreja da Sé que existiu no local. A escultura *Antonio Conselheiro* que integrou aquela *Primeira exposição ao ar livre* (Figuras 1 e 2) foi, posteriormente, adquirida por Pietro Bardi e doada ao Museu de Arte Moderna da Bahia. O escultor voltou a expor naquele mesmo local em 1958 e repetiria essa estratégia de utilizar o espaço urbano a céu aberto nas décadas seguintes, a exemplo da mostra *Cravo 80*, no Farol da Barra, em 1980, ocasião em que declarou: “A escultura adquire sua grandeza específica quando respira livre nos espaços abertos, sob o sol e sob a chuva”, acrescentando, ainda: “Quanto mais acessível ao homem e ao uso destes estiverem as artes e em específico a escultura, estarão estas cumprindo sua finalidade concreta”⁷.

Mario Cravo Júnior é relativamente bem representado em praças públicas da capital baiana por meio de contratos firmados com a municipalidade e com o Estado⁸. Já os artistas do coletivo Etsedron sequer tiveram chance de ver suas obras expostas ao público em Salvador.



Figuras 1 e 2: Mario Cravo Júnior, **Primeira exposição ao ar livre**, no Belvedere da Sé, e o artista ao lado da escultura *Antonio Conselheiro*. Fonte: CRAVO, 1983, não paginado.

⁷ CRAVO JÚNIOR, Mario. *Cravo*. [São Paulo]: Raízes Artes Gráficas, 1983, não paginado.

⁸ A exemplos da *Fonte da rampa do Mercado*, de esculturas permanentes no Parque Metropolitano de Pituáçu e da mencionada *Cruz caída*.

O Etsedron foi um coletivo de artistas de várias linguagens que atuou de 1969 a 1979 (Figuras 3 e 4). Seu nome deriva de *Nordeste* lido ao contrário, indicando, desta maneira, o caráter contestatário em relação à identidade folclorizada do Nordeste pela indústria do turismo. O Etsedron conciliou as artes plásticas com elementos de música, dança, teatro e cinema, tendo desenvolvido pesquisas de cunho etnográfico e método de trabalho coletivo baseado na convivência com comunidades rurais. O trabalho do grupo⁹ ganhou visibilidade com as participações nas Bienais Internacionais de São Paulo de 1973, 1975, 1977 e 1979. Apesar do sucesso e de ter angariado Prêmio Especial na Bienal Internacional de São Paulo em 1973¹⁰, o grupo dissolveu-se em 1979, por falta de apoio e só expôs na Bahia em uma pequena exposição na Galeria O Cavalete¹¹. O coletivo tentou expor esculturas na área externa do Museu de Arte Moderna da Bahia¹², porém, muito provavelmente a carência de recursos mínimos para viabilizar a mostra deve ter falado mais alto do que a reputação, o sucesso e a repercussão do coletivo fora da Bahia. Ironicamente, a instância legitimatória promovida pela Bienal de São Paulo em relação ao coletivo não foi suficiente para viabilizar sua institucionalização regional na Bahia.

O versátil artista e professor Juarez Paraiso (1934) possui diversas esculturas, painéis e murais em espaços públicos na Bahia, tendo exercido grande influência na formação de novos artistas, uma vez que ensinou por mais de 40 anos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia¹³. O artista tem ampla experiência na realização de murais, como o da Secretaria de Agricultura, no Centro Administrativo da Bahia, realizado em 1974 e do qual já tivemos oportunidade de comentar¹⁴. A experiência do artista na concepção e materialização de calçadões públicos se deu no início da década de 1970 com o calçadão da Rua São João, no bairro Comércio e, a partir de 1978, o calçadão e o *playground* do Edifício Monsenhor Marques, no Largo da Vitória (Figuras 5 e 6), seguindo-se o calçadão do Banco

⁹ Compunham o Etsedron na formação de 1970: Edison da Luz, Vera Lima, J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos. A partir de 1973 entraram Almandrade, Neném e Lygia Milton, além de pessoas da área de dança, de cinema, de música, e da crítica de arte Matilde Matos. MARIANO, Walter. Etsedron: o avesso do Nordeste. *Revista da Bahia*, Salvador, n. 40, p. 87-95, abril 2005, p. 88-90.

¹⁰ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, [2001], p. 168.

¹¹ Fundada em 1971, esta Galeria pertencia a Jacy Britto, localizava-se no bairro Rio Vermelho e, posteriormente, em Ondina. Esta informação de que o Etsedron expôs naquele espaço no Rio Vermelho foi dada oralmente por J. Cunha, em conversa pessoal com o autor em 9 de dezembro de 2021.

¹² Renato Ferraz esteve à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia até 1975, seguido por Sílvio Robatto até 1978 e Chico Liberato, cuja gestão encerrou-se no final dos anos de 1980. Estes dados foram fornecidos pelo Núcleo de Acervo e Pesquisa Museológica do MAM-BA, por meio de mensagem pessoal por e-mail da museóloga Sandra Regina Jesus ao autor, em 25 de outubro de 2021.

¹³ MIDDLE, Dilson. O acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, 2008, f. 36. Não publicado.

¹⁴ MIDDLE, Dilson. Uma escritura de imagens: Jorge Amado e as artes visuais na Bahia. In: MEDEIROS, A.; HAMOY, I. (Org.). *Anais do 22º Encontro da ANPAP*. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. p. 1928-1941.

Econômico, na Rua Marquês de Leão, em 1979 e, finalmente, o da Praça da Sé, em 1982 (Figura 7). Este último foi resultado de concurso público promovido pela Prefeitura Municipal de Salvador¹⁵.

Para ornamentar o calçamento em pedra portuguesa branca e negra, o artista utilizou como elemento decorativo um módulo constituído pela estilização formal de detalhes da talha barroca dourada do altar-mor da Igreja da Sé, que existia no local até 1933, quando foi demolida para dar acesso aos trilhos dos bondes da Companhia Linha Circular de Carris da Bahia. Reverberando a ausência de um programa urbanístico e reforçando a tendência dos poderes públicos de privilegiar a realização de obras naquela localidade, a mesma administração municipal protagonizou a destruição desses calçadões em decorrência de outra requalificação da praça, entre os anos de 1992 e 2002, que deu conformidade ao espaço que hoje é visto.



Figura 3:
Etsedron, **Projeto ambiental I**, 1973. Revista Manchete, Rio de Janeiro, n. 1.122, ano 21, 20 out. 1973. Foto: Nicolau Drei. Fonte: MARIANO, 2007, p. 93.



Figura 4:
Etsedron, **Projeto ambiental IV**, 1977. Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: MARIANO, 2007, p. 77

¹⁵ MAGNAVITA, Pasqualino R. A arte de Juarez Paraiso: murais, pisos e tetos. In: PARAISO, Juarez. **A obra de Juarez Paraiso**. [Salvador]: Juarez Paraiso, 2006, p. 66.



Figura 5:
 Juarez Paraiso, **Calçadão e playground do Edifício Monsenhor Marques**, 1978.
 Pedra portuguesa e de outros tipos. Foto: Artur Viana. Fonte: PARAISO, 2006, p. 99.



Figura 6:
 Juarez Paraiso, **Vista aérea do calçadão e playground do Edifício Monsenhor Marques**, 1978.
 Pedra portuguesa e de outros tipos. Fonte: PARAISO, 2006, p. 100.



Figura 7:
 Juarez Paraiso, **Calçadões da Praça da Sé**
 (destruído), 1982.
 Pedra portuguesa.
 Fonte: PARAISO, 2006, p. 65.

Esta obra se insere no chamado *site specif* (sítio específico), modalidade de arte que leva em consideração o histórico ou aspectos vitais do local em que se situa, valorizando-os como elementos da concepção artística, neste caso, exemplificada pela origem do ornato “extraído” da talha do altar-mor e utilizado como estrutura modular replicada nas pedras portuguesas. Não se tratou, portanto, de escolha aleatória decorativa; assim, guarda íntima relação simbólica com a espacialidade anteriormente ali existente, ou melhor, guardava, já que foi destruído.

Várias atividades foram promovidas em espaços públicos de Salvador por meio de ações físicas e simbólicas vivenciadas pelo próprio corpo do artista em relação ao meio, caso do artista performático, designer gráfico e cantor Jayme Fygura (1951) (Figura 8), que por mais de vinte anos se destaca nas ruas de Salvador como *escultura ambulante*¹⁶, situando-se nas tênues fronteiras entre arte e vida. Sua forma de se vestir permanentemente como *escultura ambulante* contrasta com o fluxo dos demais cidadãos e evidencia grande tensão no pretense caráter cosmopolita da capital baiana, em contraposição às formas sociais convencionais de vestuário.



Figura 8:
Jayme Fygura.
Foto: Acervo Jayme Fygura.

¹⁶ SANTOS, José Mário P. *Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico-performático*. 2007. 285 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, p. 99.

Jayme Fygura vive no Pelourinho e habita, ao mesmo tempo, o espaço geográfico do Centro Histórico da cidade e o espaço da criação artística, carregados de valores e ações os quais comportam a irreverência, a inquietude e a necessidade de liberdade de expressão que permeiam as culturas periféricas. Preto e artista, ao personificar-se (vestir-se) como obra artística, posiciona-se à margem dos costumes socialmente aceitos da sociedade capitalista e de cultura de massa. Sua obra performática parece querer

Articular questões de poder e valor na pós-modernidade [que] é com frequência identificar princípios centralizadores — do eu, do gênero, da raça, da nação, da forma estética — para determinar o que esses centros empurram para as suas periferias silenciosas ou invisíveis. Podemos ver o projeto como o de devolver a consciência dessas periferias ao centro. Essa dinâmica metafórico-topográfica é uma poderosa estratégia imaginativa que também envolve alguns riscos, sendo o mais importante a paixão pelo marginal¹⁷.

Steven Connor destaca que a produção de sentidos críticos permanece possível somente por meio de uma posição de marginalidade que resista à mortal universalização do sentido, sendo que apenas nas margens pode-se ainda chamar a atenção para aquilo que o sistema “universal’ deixa de fora”¹⁸.

Jayme Fygura parece ser uma dessas *margens* que personificaria os valores da periferia (expulsa dos centros hegemônicos) e que atua no espaço geográfico hegemônico (no coração da cidade) de maneira *marginal*. Neste âmbito, Jayme Fygura explicou que suas caminhadas diárias vestido como *escultura ambulante* estão associadas à resolução de seus “problemas sociais”: moradia, alimentação e dinheiro, sendo sua principal busca cotidiana a obtenção de “alimento para manter a obra viva”¹⁹.

Opondo-se à tecnologia dos computadores que começaram a ser utilizados em serviços gráficos (e por ser ele próprio um designer gráfico), Jayme Fygura “sentiu a necessidade de ser superior à máquina, expressando esse desejo através da criação do ‘Robô Farpa’”, que vinha a ser um

protótipo do que viria representar a própria imagem de Jayme Fygura, uma representação plástica de um *cyborg* com capacete e roupa de alumínio criada pelo artista ainda quando trabalhava nas gráficas Poligraf, Mil Cores, Gráfica Mercês, no início da década de 1980. Após muitos conflitos profissionais relacionados, também, ao seu vestuário “exótico” em ambiente de trabalho, Jayme Fygura abandonou o emprego, preferindo viver com poucos recursos a trabalhar com o auxílio dos computadores e ganhar muito menos do que até então recebia²⁰.

¹⁷ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*: introdução às teorias do contemporâneo. 6 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 184.

¹⁸ Ibid, p. 184.

¹⁹ SANTOS, op. cit., p. 101.

²⁰ Ibid, p. 105.

Seu nome de batismo é Jaime Andrade Almeida; o nome artístico, contudo, surgiu nas ruas “a partir da interação com o espectador: ‘– Aquele cara é uma figura! – Que figura! – Diga aí, Fycura!’ (daí, a adoção do nome artístico Jayme Fycura, assim, grafado com y)”²¹.

Considerações finais

Como aqui comentamos, as produções desses artistas no espaço público a partir de 1955, e estendendo-se ao início dos anos 1980, constituíram cenários diversificados de iniciativas de arte de rua em Salvador, em que se observam características e recursos variados que abrangem exposição ao céu aberto, calçadões de passeios e de praças, e performance de rua.

Estas iniciativas evidenciaram, contudo, algum tipo de tensão sempre presente quando ocorre a exibição de arte em espaços abertos e públicos de grandes metrópoles, por muitas delas potencializarem aspectos de criticidade e vitalidade nas dinâmicas urbanas, enquanto outras pretendem um embelezamento e um esteticismo no qual a cidade configura-se como uma enorme tela “em branco” em que os artistas dão suas contribuições plásticas, conseqüentemente assim levando suas “obras de cavaletes” para locais em que há pouca ou nenhuma vinculação em termos de dinâmicas urbanas.

Estas diversas iniciativas são exemplos das relações existentes entre arte e espaço público e das questões de confrontos entre estas duas esferas de conhecimento, ocasiões privilegiadas de discussão e aprendizagem por meio dos conflitos e choques provocados, pois essas diferenças possibilitam (ou demandam) refletir sobre os papéis sociais da arte, de sua legitimação e institucionalização em relação à socialização dos espaços públicos das cidades.

Referências bibliográficas

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. 6 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CRAVO JÚNIOR, Mario. **Cravo**. [São Paulo]: Raízes Artes Gráficas, 1983.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Bienal 50 anos**: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, [2001].

²¹ Ibid, p. 106.

MAGNAVITA, Pasqualino R. A arte de Juarez Paraiso: murais, pisos e tetos. In: PARAISO, Juarez. **A obra de Juarez Paraiso**. [Salvador]: Juarez Paraiso, 2006. p. 29-104.

MARIANO, Walter. Etsedron: o avesso do Nordeste. **Revista da Bahia**, Salvador, n. 40, p. 87-95, abril 2005.

MARIANO, Walter. **Etsedron**. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

MIDDLEJ, Dilson. **O acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia**. Salvador, 2008. 60 f. Pesquisa desenvolvida para o Museu de Arte Moderna da Bahia. Não publicado.

SANTOS, José Mário P. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador**: um percurso histórico-performático. 2007. 285 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

SOUZA, Gabriel G. E. Estetização e conflito: reflexões sobre o urbano no Projeto Arte/Cidade. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloísa Petti; CORRÊA, Elyane Lins (Org.). **Arte e cidade**: imagens, discursos e representações. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 355-383.