

Carybé e Vilaró:

identidades, redes e representações entre Brasil, Argentina e Uruguai
Eliane Garcindo de Sá

Como citar: SÁ, E. G. Carybé e Vilaró: identidades, redes e representações entre Brasil, Argentina e Uruguai. *In:* AGUILAR, S. L. C.; ALBRES, H. M. (org.). **Relações Internacionais:** pesquisa, práticas e perspectivas. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 147-164. DOI: <https://doi.org/10.36311/2012.978-85-7983-240-6.p147-164>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição- NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

CARYBÉ E VILARÓ: IDENTIDADES, REDES E REPRESENTAÇÕES ENTRE BRASIL, ARGENTINA E URUGUAI

Eliane Garcindo de Sá

CENÁRIO

Se existe um campo em que o *habitus* privilegia a experiência internacional, esse é o campo dos artistas e dos intelectuais. Mesmo arraigada nas representações que criem ou definam identidades locais e nacionais, e no reconhecimento do produtor cultural na complexa rede que sustenta as práticas culturais contemporâneas, entre a criação *tout court*, o mercado e a consagração, essa afirmação do *habitus* se realiza na dimensão internacional do campo. Quanto mais internacional é o prestígio, mais alto é o capital simbólico de um produtor cultural.

Não se supõe, por certo, que esse capital se constitua sempre e obrigatoriamente com a matéria-prima dos registros de identidade cultural local ou nacional, mas certamente os campos e sub-campos e as redes que os operacionalizam têm registro geopolítico importante.

Uma vez que se constituem regiões hegemônicas na produção cultural, que definem parâmetros a partir dos quais a produção e o produtor

cultural estarão referenciados, o espaço da construção cultural se definirá em escala geopolítica, que pode oscilar entre o local, regional ou nacional ao internacional ou ao transnacional. Nesse contexto, o caráter universal da produção ganha uma conotação especial, uma vez que passa a se constituir a partir de referências determinadas por padrões e critérios tomados como universais. Isso não só por sua referência a temas, práticas ou circunstâncias que remetam à qualidade e condição humana, mas também por fatores que definam o que aponta, de acordo com demarcadores predominantes, os critérios, também mercadológicos, do que pode ser entendido como universal.

Por outro lado, a busca incessante de informações, focos e novidades amplia o horizonte do produtor cultural. Este, na verdade, não tem fronteira, quando não comprometido ou restringido por limites físicos muito específicos ou simbólicos, tomados como intransponíveis, ou marcos ideológicos, como no caso de nacionalismos exacerbados. Assim, a produção cultural sob regimes totalitários ou sob orientações religiosas restritivas, por exemplo, pode estar contida em limites bastante determinados.

A constituição de redes formadas por produtores culturais nesse campo, quase sempre ultrapassa limites regionais e/ou nacionais. Em torno de questões postuladas, afinidades intelectuais e artísticas, e mesmo de trajetos de cunho ideológico, organizam-se trocas importantes de conhecimento, legitimam-se postulações pela ampliação de espaços mais restritos. Muitas vezes, grupos localizados em busca de afirmação e reconhecimento, valem-se da adesão de referentes de outras regiões para alcançar seus objetivos. As formas de contato entre os pontos de uma rede se estabelecem de formas variadas que incluem contatos físicos, troca de correspondências e produtos – textos, livros, obras de arte, apresentações e indicações para cargos e funções, e constituição de estruturas organizacionais e institucionais ou informais de atuação.

Muitas vezes, o objetivo é mesmo construir uma rede que ultrapasse o âmbito local e afirme questões universais – que podem expressar-se em uma rede internacional. Por exemplo, uma rede de intelectuais e artistas de língua inglesa e portuguesa, de tradição colonial, de expressão geopolítica, como uma rede latino-americana. Algumas vezes, um postulado de referência epistemológica ou técnica é o fio condutor de uma ampla rede de adesões.

A busca de referências, raízes, elementos de comparação, ou reconhecimento de registros de identidades em um universo cultural dessa ordem, conformado em um processo crescente de mundialização/globalização, permite aos produtores culturais, que se inserem nessas redes constituídas por interesses temático, técnico e organizacional, partilharem, comungarem “destinos” e “gêneses”, que ultrapassam limites geopolíticos de referência local ou nacional, reforçando, justificando e alimentando o caráter universal/internacional/transnacional das práticas, das produções e dos produtos forjados nesse trânsito. Uma vez que a rede se constitua com a participação de produtores de diferentes cidadanias oriundas de diversos Estados, estamos diante de situações que implicam em relações internacionais.

Aqui pretendemos apresentar uma sequência de tomadas fotográficas de uma trama, de uma rede em tessitura para incentivar nossas reflexões sobre os demarcadores da geopolítica entre o nacional/internacional, o que sustenta e demarca as Relações Internacionais, considerando registros da produção cultural num sistema planetário globalizado. Nosso foco é datado, o que nos remete à referência da historicidade dos objetos. Circunscrever objetos restringe o campo de visão, o que nos obriga a não desconsiderar o que ficou na sombra – outras possibilidades de ver e constituir o referido objeto-, mesmo que não possamos tratar, paralelamente, de todas elas. Nossa observação, consideramos, representa uma tendência constatada na prática do campo intelectual e artístico, dos produtores culturais, conforme enunciamos. Assim, parece justificada.

Selecionamos para nossos objetivos o protagonismo de dois atores, a saber: Hector Julio Paride Bernabó, o Carybé, e Carlos Páez Vilaró.

TOMADA 1: CARYBÉ

Chegaremos ao ponto que ninguém poderá falar, escrever, pensar, julgar, rimar, na Bahia, sem a presença imponderável e sutil de tal pintor. Chegaremos a uma espécie de simbiose imaginária, e daí por diante ninguém mais poderá distinguir nas ladeiras da cidade o que ali foi inventado pelos nossos avós ou pelos desenhos de Carybé [...] (FREITAS apud SILVA, 2009, p. 99).

Por que a Bahia? Carybé responde: “Porque gostei. Procurei para burro na América do Sul (o México eu não conhecia) e encontrei o Peru e a Bolívia, que como aqui são lugares de caldeamento, mas todos dois são muito sérios. A Bahia é alegre e por isso a escolhi.” (MATOS, 2003, p. 390).

Alguém perguntou a Carybé: “- O senhor nasceu na Bahia? Ele respondeu: - Não, minha senhora, não mereci.” (ARAÚJO, 2009, p. 19).

Héctor Julio Paride Bernabó, Carybé, nasceu em Lanús, Argentina, em 1911 e morreu em Salvador, Bahia, em 1997, cidade na qual viveu desde 1950. A aproximação com o universo brasileiro vem da infância. Brasileira era sua mãe. Sendo o pai italiano, Carybé passara parte da infância na Itália, antes de morar no Rio de Janeiro e voltar para a Argentina. Todo esse trânsito não permitiria uma previsão de pertença ao artista, cuja nacionalidade foi argentina de nascimento. Em 1957, se naturalizou brasileiro.

Foi, entretanto, sempre um viajante pelo mundo, por toda a vida. Seus cadernos de viagem testemunham seu olhar atento e observador, seu estranhamento sem estranhar toda e qualquer prática social. Pela América, foram muitas idas e vindas. Retorna ao Brasil, e participa, com Carlos Lacerda, na montagem, em 1946, da “Tribuna da Imprensa”. Em 1947, atua no “Diário Carioca” e volta à “Tribuna”, onde permaneceu até 1950. Nesse mesmo ano, muda-se para a Bahia, com uma bolsa do Governo do Estado, vinculada à Secretaria da Educação, então ocupada por Anísio Teixeira.

Em 1940, Carybé ilustrou e traduziu para o castelhano o texto *Macunaíma*, com um conjunto de imagens que mereceu aprovação de Mario de Andrade. É a primeira ilustração que produz para um autor brasileiro, sendo resultado de atitude espontânea, sem encomenda de autor ou editora. Na construção dos laços com o Brasil, a aproximação cultural e afetiva passa pela literatura. É *Jubiabá*, de Jorge Amado, a obra cuja leitura será decisiva na trajetória de Carybé. Sua fascinação pela obra de Mario de Andrade, *Macunaíma*, convive com a sedução pela Bahia, que descobre pela leitura do já referido *Jubiabá*, e que vem (re)conhecer, em 1938, a serviço do jornal *El Pregón*: “[...] quando leu ‘Jubiabá’ encasquetou que tinha que conhecer a Bahia, para ver quanto Jorge Amado tinha inventado.” (MENDONÇA, 2009, p. 25).

Providencialmente, recebeu, então, um convite do jornal para viajar e mandar textos e desenhos, em um roteiro que incluía Salvador. Ficou

nessa cidade por 6 meses. Neste momento o jornal faliu e Carybé deixou de receber seus salários. “Voltava, depois de seis meses de gostoso miserê, com os desenhos de minha primeira exposição individual e com a certeza de que meu lugar, como pintor, era na Bahia.” (CARYBÉ apud MENDONÇA, 2009, p. 25). Os objetos da produção, focados nas práticas sociais populares, parecem ter sido o elemento de atração para a transformação de Héctor Julio Paride Bernabó em Carybé; de argentino, em brasileiro.

No Brasil, muitos foram os personagens da literatura que ganharam visibilidade nas ilustrações de Carybé, como os de Jorge Amado e Rubem Braga. As ilustrações dos vários trabalhos sobre o povo, costumes e religião na Bahia, produzidas por Carybé fizeram dele, em muitos casos, mais co-autor do que ilustrador. Em 1952, fez os desenhos, a direção artística e ainda figuração no filme *Cangaceiro* de Lima Barreto, onde morreu na pele de um jagunço.

Na mesma década de 1950, Carybé realiza uma viagem com Rubem Braga pelo interior do Espírito Santo. A finalidade desta viagem era a produção de um guia do Estado, para a elaboração do qual tinham sido encarregados pelo então governador Jones dos Santos Neves. Carybé acabou por participar apenas da viagem pelo sul, mas, como resultado desta missão, se produziu, em 1981, *Viagem Capixaba de Carybé e Rubem Braga*, uma coletânea de crônicas de temática capixaba, onde foram registrados o congo, o caxambu, o ticumbi, o alardo, as culturas agrárias, as curiosidades e os saberes das gentes capixabas. Carybé e Rubem Braga entendiam que a riqueza desse universo é o que realmente interessaria para se conhecer, de fato, o Espírito Santo.

Em 1967, com o mesmo Rubem Braga publica *Carta a el rey Dom Manuel*, uma recriação da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, para a qual produz as ilustrações.

Carybé se integrou ao projeto de uma geração, ultrapassou o âmbito nacional original na expressão da sua atividade artística, lançando um olhar agudo sobre o universo brasileiro. José Cláudio da Silva observa: “Não é sem razão que Mirabeu Sampaio diz: ‘Nasci e me criei aqui em Salvador’” – ele é da idade de Carybé, nascido no mesmo ano “[...] e posso lhe afirmar; na Bahia, não existia um negro, era uma coisa que ninguém tinha visto aqui, até a chegada de Carybé.” (SILVA, 2009, p. 98).

Da amizade pessoal e comunhão de interesses intelectuais e artísticos voltados para as expressões religiosas afro-brasileiras, salienta-se a parceria com Pierre Verger. Essa relação em torno da descoberta e do envolvimento com as expressões culturais de origem africana constituiu importante eixo na produção dos dois artistas e remete a experiências similares entre os chamados modernistas, mas aqui com uma característica muito peculiar. Não são tomadas apenas como novas fontes e recursos de ampliação do universo temático e plástico.

Essa é a forma através da qual estarão falando, predominantemente, daquilo que os mobiliza e dirige, o interesse como um eixo central em suas vidas. Sobretudo no caso de Carybé, estão fortemente vinculadas a expressões de vivências e experiências regionalistas tão marcantes na produção intelectual e artística no Brasil, no período, com ênfase nos aspectos e valores dos registros da cultura popular e das indagações e representações do que constituiria uma cultura brasileira.

A grande concentração de parcerias em publicações sobre estes temas permite a constatação de um eixo de interesses que sustenta a rede que se teceu entre brasileiros e estrangeiros, onde o papel desempenhado por Carybé evidenciou-se relevante. O interesse pela raiz africana marcante na Bahia levou-o ainda a Benin. Recentemente, foram publicadas as impressões dessa viagem.

Os temas voltados para o universo hispano-americano também são recorrentes e a atuação como ilustrador se estende, por exemplo, a obras de Gabriel García Márquez. A referência a essa vertente da obra do artista tem como objetivo deixar evidente sua inserção numa perspectiva ampla de âmbito continental, que se manifesta paralelamente à que o vincula ao universo regional na Bahia. Registram-se, ainda, trabalhos voltados para a História do Brasil, remontando a uma versão narrativa tradicional, em que se pode situar, por exemplo, a “Fundação da Cidade de Salvador”, painel do Banco do Estado da Bahia e as ilustrações do livro, já citado, *Carta a el rey Dom Manuel*.

Foi, no entanto, o conjunto da obra de Carybé, entendida, para efeito dessa análise, como um grande repertório etnográfico, que fixou no imaginário social imagens do contexto da vida cotidiana na Bahia, dos elementos populares, de negros e mestiços, trazendo para o olhar do mundo uma representação determinada, sistemática, profusa, detalhada desse universo, como o

reconhecimento e o destaque atribuído a Carybé pelos seus contemporâneos, nesse papel de “desenhador” da Bahia, que demarcou nosso objeto de análise.

Em 1981, após 30 anos de estudos e observações, Carybé publica o livro *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, pela Editora Raízes. Essa publicação, fruto de determinação e perseverança na pesquisa de um tema ao qual se dedicou até a morte, marca, na abordagem que procuramos para enfrentar nossa questão, um elemento definidor, qual seja o interesse definitivo de Carybé por um tema cuja possibilidade e âmbito de estudo o vinculou a uma região e a uma parcela da sociedade brasileira, à qual deu visibilidade, tornando-se referência para seus contemporâneos e transformando sua obra em registro de inestimável valor para qualquer estudo do tema. Em verdade, ficamos devedores para o tratamento desse tema à iconografia das artes plásticas de Carybé e fotográficas de Verger.

A chegada de Carybé à Bahia remete a uma intensa rede de contatos, cuja constituição se sustenta em algumas diretrizes comuns a intelectuais e artistas, sobretudo sul americanos e europeus. Estes ali se reúnem, em um momento especial, na continuidade de projetos e políticas culturais participam de um intenso movimento de produção cultural e resgate de expressões e registros que a modernidade suscitava como material de construção e ao mesmo tempo alterava na busca da superação do que a mesma modernidade imaginava inadequado.

Quando chega à Bahia, Carybé trazia, de Rubem Braga, para Anísio Teixeira, uma carta de apresentação tão cheia de elogios que Rubem disse:

‘Não abra, senão não vai ter coragem de entregar’. Anísio leu-a e deve ter ficado um momento sem saber o que fazer, Carybé em pé diante dele. A custo, a secretária encontrou um mapa colorido, ilustrado, que Anísio tinha guardado como exemplo, com vistas a futuros painéis nas escolas-modelo que estava construindo. Coincidência arretada: era uma folha de um *Calendário Esso* de autoria de Carybé. (SILVA, 2009, p. 113).

O Secretário da Educação concedeu ao apresentado uma bolsa de um ano de estada em Salvador para documentar em desenhos as festas e costumes da Bahia. Essa oportunidade é resultado de condições culturais e políticas de um processo que remonta aos anos de 1940, quando significativas mudanças alcançam, ali, não só o universo artístico.

A Bahia, especialmente Salvador, torna-se centro de atração. Os focos podem ser a Escola de Belas Artes ou a Universidade, esta a partir de 1946. A demanda de professores provoca um afluxo de intelectuais e artistas, que se juntam aos da terra. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN redimensiona o patrimônio artístico e cultural na região. Muitos jovens que estudavam fora retornavam com o entusiasmo de redescobrir elementos da cultura local. Eram tempos de muralismo no México, e José Valladares, em *Museus para o Povo* (1946), divulgava sua experiência em museus nos Estados Unidos. Sobretudo em Salvador, começam a aparecer murais e painéis em edifícios públicos e privados.

Neila Maciel (2009), sustentada nos argumentos de Antonio Risério, atribui ao reitor da Universidade da Bahia, Edgard Santos, a responsabilidade por muitas mudanças no cenário artístico de Salvador. Antonio Risério, num estudo sobre a *avant-garde* na Bahia, denomina a figura do reitor como uma expressão da “era varguista”, inserindo o mesmo nas ideologias tenentistas e integralistas. Aponta também, o nacionalismo, o industrialismo e a reivindicação social como as linhas mestras do discurso tenentista.

Portanto, Edgard Santos seria, segundo Risério, um produto desses acontecimentos. Sua ação está inscrita neste horizonte de progresso cultural e modernização tecnológica da base getulista. Com a fundação da Universidade da Bahia, Edgard Santos teve como uma de suas metas para a capital soteropolitana, “reverter o quadro de estagnação econômica, desprestígio político e marginalização cultural”. Através de convites para ensinar nos cursos de Música, Dança (primeiro do Brasil), Teatro e Artes Plásticas, possibilitou a vinda de artistas de várias partes do mundo, plenos de ideias renovadoras e modernas (MACIEL, 2009, p. 3-4).

Sobre essa conjuntura tão pródiga e favorável é Carybé quem observa, em uma entrevista citada por Matos:

Ninguém sabia que estava movimentando nada, não, estava todo mundo trabalhando com entusiasmo. O cadinho mesmo foi o atelier de Mario, ali onde hoje é o Hotel da Barra. Todos éramos amigos, conversávamos muito, mas cada um trabalhava para o seu lado. A vinda de Mario dos Estados Unidos coincidiu com a de Carlos Bastos e Genaro da Europa. Poty e eu vínhamos do Sul. Depois coincidiu também que havia um grupo de arquitetos muito bons: Levi Smarscewski, Rebouças, Heitor Santana, que era calculista, mas se interessava muito. Empurrando o carro estavam

o Odorico e José Valladares e também tudo aconteceu no governo do velho Mangaba (Otávio Mangabeira), com Anísio Teixeira à frente da Secretaria da Educação e na Reitoria o Magnífico Edgard Santos. Conseguimos assim fazer obras públicas, murais. Foi quando Genaro fez o mural do Hotel da Bahia, que pela sua própria arquitetura chamou muita atenção na época. (MATOS, 2003, p. 391).

Em 1951, aparecia em *O Cruzeiro* uma reportagem de Odorico Tavares com fotos de Pierre Verger sob o título “Revolução na Bahia – O Movimento que renovou as Artes plásticas brasileiras”. Na mesma época, Geraldo Ferraz, crítico de arte apontava o “grande movimento artístico baiano”, nas páginas *do Correio da Manhã*. Os nomes dos artistas apontados: Mario Cravo, Carybé, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, Poty, Rubem Valentim e Maria Célia Amado. O destaque: os grandes murais, a arquitetura e os murais do Hotel Bahia considerado o fulcro e o centro do movimento modernista na Bahia e o ponto de encontro da Geração 45.

O interesse que a Bahia desperta nesse momento tem impulsos tanto internos, entre eles ações e políticas estaduais, quanto externos, alguns de ordem política. Mas de ambos os lados se observa que a Bahia se transforma em especial foco de atração.

Os personagens estrangeiros que para ali convergem, são movidos por uma estimulante curiosidade e impulso realizador e renovador. As questões étnico-raciais e as expressões religiosas, entre as demais práticas culturais, as formas de convivência social atraem Donald Pearson, Roger Bastide, Ruth Landes, entre outros. Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir conhecem os mistérios dos terreiros de candomblé guiados por Carybé. Walter Smetak atende a convite de Karlheuter, e de sua presença resulta uma produção de instrumentos musicais, verdadeiras obras de arte sustentadas pelas práticas populares, além de composições e formação de profissionais. E esse não é o único legado que resulta da atuação desses músicos. Também a bailarina russa Yanka Rudzka se deixa seduzir pela terra e se reúne ao conjunto de produtores culturais que encontram na Bahia matéria, tema e condição de produzir.

Papel relevante desempenha Lina Bo Bardi, não apenas na arquitetura, mas na cenografia popular, na conceituação, na concepção e implementação de uma museologia renovada e pujante. Pode-se fazer registro

de duas referências que reúnem, em síntese, o trabalho de prolongado efeito na vida cultural brasileira, situada físico geograficamente em Salvador: o Teatro Castro Alves, projeto de Lina Bo Bardi, marco arquitetônico, cujo *hall* abriga extraordinário painel mural de Carybé. Também o Museu de Arte Moderna, marco não só arquitetônico, mas museológico, cercado pelo gradil de Carybé, cuja concepção e realização integram a arquitetura e a natureza circundante com tamanha leveza, que faz a estrutura de ferro flutuar em movimento.

A difusão dessa produção, não só em território nacional, mas internacionalmente, onde ganha referência de manifestação da cultura brasileira, aponta a Bahia como fonte de um rico e expressivo manancial de material investigativo e temático. Nesse contexto, se insere a vida e a obra de Carybé, que passa a ser considerado mais um baiano e se torna responsável pela construção de uma rica representação da Bahia e da “cultura afro”.

A rede de intelectuais e artistas que integra Carybé captura nosso próximo personagem.

TOMADA 2: CARLOS PÁEZ VILARÓ

En ese sentido, nadie como Carlos Páez Vilaró (1923) consiguió captar el embrujo y misterio emanados del piano, del chico y del repique, las lujuriosas cadencias de las contorsiones de las mulatas, las inocentes parodias epocales de las mamaviejas y de los abuelos y la destreza de los escoberos. Quizá la explicación de esa puntería de rescate étnico resida en que Paéz convivió con la raza y vivió en el Mediomundo, ese conventillo emblemático que jamás debió ser derribado (el crimen fue en el Sur, en su Sur, en 1977. (MÉRICA, 2003, p. 8).

Carlos Paez Vilaró era um artista multifacetado. Se expressa da pintura à colagem, misturando os mais variados materiais. Atua também na arquitetura, cuja principal realização é o conjunto *Casapueblo*, em Punta Ballena, Uruguai, que abriga seu ateliê, uma área de exposição, um hotel e se constitui em referência turística mundial.

A presença de Vilaró no Brasil é significativa. O *Curriculum* publicado em *Arte y parte* (VILARÓ; SALVÁ, 2005, p. 414-421) indica as seguintes atuações:

- Em 1955, apresenta uma exposição individual: *Festival de la moda de Paris a Rio. Dibujos de Francia y Bahia, no Hotel San Rafael en Punta del Este.*
- Em 1965, participa da Bienal Internacional São Paulo e recebe o prêmio de pesquisa por sua obra “Placart” e expõe na Galeria Astréia obras de pintura e cerâmica.
- Em 1970, expõe *Stand Art* no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com apresentação de Vinicius de Moraes.
- Em 1971, expõe máscaras na Galeria Puebla, em São Paulo.
- Em 1979, expõe na Fundação Cultural de Brasília
- Exposições coletivas: Em 1951, participa da 1ª Bienal de São Paulo pela representação do Uruguai e em 1957 da bienal Pan-americana de Porto Alegre. Em 1960 no Museu de Florianópolis, com aquarelas, em 1973, em São Paulo, no Centro de Cerâmicas de São Paulo “60 ceramistas para São Paulo” Essa exposição, da qual voltaremos a tratar, marca a presença do artista na difusão da cerâmica no Brasil. Em 1975, ainda em São Paulo, participa na Galeria Artes e Decorações da “Coletiva de artistas sul americanos” e também expõe na Galeria 167.

Vilaró realizou ainda murais em quase todos os continentes e, no Brasil, deixou sua presença em São Paulo onde produziu para o Hotel Hilton, Edifício Scarpa, Companhia de Aços Torsima, Sede da ALALC, Cia Paulo Nascimento Publicidade, Bar dos Artistas – Museu de Arte Moderna de São Paulo (homenagem a Dinah Coelho), Hotel Delphin – interior-Guarujá (homenagem a Astor Piazzolla), Cia Lever, Helvetia Polo Country – Indaiatuba, residência de Dr. Roberto Cury – Guarujá, Instituto de Idiomas Yazigi, Centro Cerâmico de São Paulo. No Rio de Janeiro, fez obras para a Pousada do Sol de Búzios (homenagem a Ramón Avellaneda). Há obras também no *Yatch Club* de Florianópolis.

Pode-se observar que a presença do artista uruguaio tem em São Paulo locais privilegiados, relacionados, sobretudo, a impulsos institucionais. A repercussão da obra de Vilaró na Bienal de São Paulo transparece a nítida trama de um circuito em galerias, que demonstra percursos de mercado de arte próprios da dinâmica e das práticas do campo. Foi em São Paulo que o artista se estabeleceu por um período, em 1973, quando funda o Centro de

Cerâmica de São Paulo, financiado pelo carioca Melo Machado, para onde trouxe os ceramistas uruguaiois Ariel Rodríguez e sua mulher Susana.

Cuando organicé la primera exposición conjunta de mis discípulos, la escuela fue un hervidero. “60 Ceramistas para San Pablo” fue el título que conmovió al ambiente artístico. La inauguró el gobernador con las autoridades del gobierno, y un multitud la acompañó durante días, elogiando las obras. Después de recorrer el mundo durante muchos años difundiendo las artesanías había llegado a Brasil para descubrir que San Pablo era el lugar ideal para irradiar un movimiento de las artes murales que se extendiera hacia todos los estados. (VILARÓ; SALVÁ, 2005, p. 294).

Vilaró foi também ilustrador, e consta em seu já referido *Curriculum* a ilustração do livro de Edson Carneiro, *Candomblé da Bahia*. Aqui nos deparamos com um fio condutor da constituição de tramas de redes no campo da produção cultural entre os circuitos em que se demarcavam registros da presença africana no continente. Convergem os interesses entre o artista uruguaio e o argentino/brasileiro/baiano Carybé, e o circuito baiano.

Carlos Páez Vilaró nasceu em Montevideu em 1º de novembro de 1923. Autodidata, sempre se interessou pelas expressões e práticas populares. Como Carybé, tem parte de seu percurso de formação em uma tipografia em Buenos Aires, uma impressora em Barracas, onde conheceu os grandes desenhistas da época, Manteola, Dante Quintero, Lino Palacios, Ramón Columba, Divito, entre outros. Viveu entre Montevideu e Buenos Aires períodos importantes de sua trajetória, mas foi sempre, ao longo da vida, como também o foi Carybé, um viajante do mundo. Interessou-se por todo tipo de arte e expressão, desde pintura e toda forma plástica, incluindo o cinema, à música.

Sem dúvida o grande impulso na vida e na obra de Vilaró resulta da descoberta da existência de práticas culturais afro-uruguaiois, quando, segundo reza a lenda, se impressionou e se comoveu com um pequeno grupo de bailarinos e tamborineiros negros que percorriam a cidade pedindo moedas para o Natal. A partir de então, vinculou sua carreira à vida da comunidade negra do Uruguai. Além de pintar suas atividades sociais e carnavalescas em centenas de suportes, compôs candombes, criou cenografias, se integrou aos músicos, tocando tambores, além de escrever livros sobre essas histórias.

O pintor Pedro Figari foi uma forte referência: *“Figari pintó la negritud recordándolos. En cambio, yo la pinto em su realidad, conviviendo con*

ella” (EN la ruta ..., EL PAÍS, 2003, p. 7). Essa realidade deveu-se, em grande parte, a uma longa etapa em que Vilaró manteve seu ateliê numa casa de cômodos “*Mediomundo*”, onde viviam várias famílias negras. Ali escreveu, em 1953, *La casa del negro*, em cujo prólogo, o Prof. Ildefonso Pereda Valdés observa: “*Las estampas de Páez Vilaró nos orientan sobre cómo es y cómo vive el negro en Uruguay. Son un documento precioso para el presente y más aún para el futuro. No será en vano su labor en cuanto supo recoger lo que los otros desprecian.*” (EN la ruta ..., EL PAÍS, 2003, p. 7).

O papel e significado da atuação de Vilaró no reconhecimento da registro afro-uruguaio como expressão cultural na América ibérica pode ser aquilatado com a rememoração de sua primeira exposição no Country Club de Punta del Este, em 1950, por ocasião do Primeiro Festival de Cinema, festival internacional em que o expositor fez incluir, em noite de gala especial para as delegações estrangeiras convidadas ao festival, uma demonstração típica do que chamou “*folklore afro-uruguayo*”, apresentando grupos negros de carnaval. Tanto a apresentação quanto as obras expostas sob o título “*Estampones*”, 12 guaches refletindo os personagens que os presentes podiam ver atuando, dançando ou tocando, bailarinas, “*tamborileros*”, introduziam com força e sob foco ampliado pela cobertura do evento as práticas e expressões dos grupos negros uruguaiois não só no mundo internacionalizado do cinema. Postulava-se seu reconhecimento também em âmbito local-nacional.

Essa vertente da atuação de Vilaró define uma aproximação que explica a ilustração do livro de Edson Carneiro e dá origem à divulgação das expressões do universo negro baiano no Uruguai. O seguinte trecho explica a ligação de Vilaró com o universo negro, com extensão para a Bahia.

En 1954 siguiendo el sendero de la africanidad, viajó a Brasil, donde en Bahía encontró nuevas fuentes inspirativas. En Salvador pintó y escribió sin pausa, deslumbrado por el mundo que acababa de descubrir. El viaje coincidió con el del pintor José Palmeiro, con quien se introdujo en sus mercados, sus puertos, sus ríos y sus playas, recogió sus callejas o participó de sus festividades populares, como la de Jemanjá, reina de las aguas. Si su afecto, admiración y amistad por Jorge Amado, Vinicius de Moraes o Dorival Caymi, lo habían llevado hasta Bahía, la región terminó conquistándolo. De la mano del escultor Mario Cravo, profanó el extraño mundo de sus fetiches, mascarones de proa y santos de madera. Con el pintor Carybé, se reencontraría más adelante, cuando ambos fueron distinguidos para exponer sus pinturas y esculturas en el Museo de Arte Moderno de San Paulo. Como resultado del viaje a Salvador, Páez Vilaró editó

en Montevideo, su libro “Bahía” prologado por el Prof. Paulo de Carvalho Neto. A partir de allí, los dibujos se tornaron más sueltos, más vivos. Se había encontrado otra faz de la africanidad, con otra música, otras danzas, otros ritos y otros cantos. Lo que el candombe de Uruguay lo llevó a zambullirse en el color de las vestimentas y estandartes carnavalescos, las ceremonias bahianas, lo desviaron hacia una pintura en blanco y negro, atrapado por la influencia del ropaje immaculado de sus vendedoras de acarajé o sus bailarinas de “candomblé.” (EN la ruta ..., EL PAÍS, 2003, p. 8).

DE VOLTA AO CENÁRIO

Ao voltar ao cenário, tendo observado mais atentamente alguns elementos constitutivos das tomadas, podemos avançar sobre questões suscitadas. É necessário considerar que o conjunto das obras dos dois personagens centrais não se limita ao tema da “africanidade”. Ao que parece, este tema se articula e se insere como parte do universo de interesses relacionados ao conhecimento das realidades nacionais e regionais no período e da força do elemento popular, a questão das origens étnicas e as diversidades de expressão e práticas culturais. Sobretudo, trata-se de reconhecer e legitimar tais expressões e práticas.

Carybé e Vilaró são expressões de um plantel de produtores culturais de uma modernidade periférica que descobriram no próprio meio o que intelectuais e artistas dos centros hegemônicos também estavam procurando: a novidade, a pujança, o diverso, o diferente. Os motivos foram vários, mas a coincidência é inegável. Havia matéria para criar, produzir e renovar. Nesse contexto, os olhares convergem para as experiências distintas – exotismos na Ásia, e no Novo Mundo. A “África” é, contudo, o grande objeto de curiosidade, não só para os pintores modernos, mas para a sociologia, antropologia e correlatos.

Países da América Latina contêm e descobrem esse universo no seu interior e suas experiências históricas tornam-se objetos de conhecimento não apenas para si próprios e/ou entre si. A Bahia se transforma em centro importante de todo tipo de interesse, curiosidade e desejo. É matéria e objeto, dinamiza seu potencial, abre-se e acolhe, mas converte quase sempre o observador cativado em baiano. Mesmo os que não ficam, sofrem o forte impacto de sua maneira de ser. Por certo, também pode provocar repulsa. Jose de Vasconcelos, idealizador da *Raza Cósmica* e dinamizador do muralismo mexicano, ao passar pela Bahia se incomodou com a negritude. As impressões

causadas por sua viagem pelo Brasil foram importantes nas reflexões que resultaram em sua obra.

Vilaró veio a Bahia trazido “*por el sendero de la africanidad*”. Mas essa busca se sustentava no apoio de uma rede constituída, que se amplia, reforça e mantém. Voltemos ao texto transcrito anteriormente:

Si su afecto, admiración y amistad por Jorge Amado, Vinicius de Moraes o Dorival Caymi lo habían llevado hasta Bahía, la región terminó conquistándolo. De la mano del escultor Mario Cravo, profanó el extraño mundo de sus fétiches, mascarones de proa y santos de madera. Con el pintor Carybé, se reencontraría más adelante, cuando ambos fueron distinguidos para exponer sus pinturas y esculturas en el Museo de Arte Moderno de San Paulo. (EN la ruta ..., EL PAÍS, 2003, p. 8).

Os resultados dessa experiência são sentidos, segundo *El País*, na estrutura e técnica da obra de Vilaró, nos traços, nas cores. A partir de então, também os uruguaiois, como quaisquer outros que usufruam a obra de Vilaró, estarão diante do resultado de uma experiência “internacional”. Ou será “transnacional”? Houve um trânsito entre cidadãos de distintos países, trâmites alfandegários, requisitos jurídicos, apresentação de passaportes. Tudo isso indicava uma distância entre identidades que não se pode contemplar na produção da obra pictórica. Entretanto, ela foi transmutada. A Bahia se tornou parte da obra de Vilaró. Sobre ela, ele escreveu. Apresentou-a à sociedade uruguaia, também através das obras que pintou, traduzindo seu olhar sobre a Bahia.

A obra de Vilaró também passou a fazer parte do cotidiano no Brasil. Voou e pousou em aeroportos, em aviões da Pluna-Varig que pintou, em Porto Alegre, em 1998. Não se pode avaliar, mas estimar a importância e abrangência do Centro de Cerâmica de São Paulo, resultado de e resultando em redes de contatos entre esta cidade, o Rio de Janeiro, e Montevideú, pelo menos. Até onde se estendeu? Como classificar a transmissão e recepção de métodos e técnicas entre uruguaiois e brasileiros? As crianças brasileiras cantam uma canção que elas não sabem, mas foi composta por Vinicius de Moraes inspirado pela casa de Vilaró, a qual visitava, antes ainda da construção da *Casapueblo*. Tal canção, que veio a se tornar um ícone trata de “uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...”

Como Carybé, um viajante do mundo, Vilaró dele se diferencia: não abdicou de sua nacionalidade uruguaia, mesmo que dividindo seu tempo entre *Casapueblo* em Punta Ballena e Bengala, sua casa na Argentina. Nascido na Argentina e a ela tendo voltado na juventude e ali iniciado sua família, Carybé se rendeu à Bahia. Como Verger, também adquiriu uma identidade no candomblé e morreu no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, após um enfarte.

Sua obra resulta de uma formação adquirida entre Itália, Brasil e Argentina, se não considerarmos os intensos treinamentos e exercícios nas inúmeras viagens. Como Vilaró, foi também impactado por De Chirico. A presença desse pintor pode ser sentida em várias obras pictóricas de Carybé, no arranjo dos casarios e natureza circundante, como, para citar um só exemplo, em “O enterro de Alexandrina”. “O dia das estátuas - homenagem a Giorgio de Chirico” expressa, objetivamente, essa presença.

Tal qual Vilaró, Carybé criou uma imagem do universo de raiz “africana”. Aquele no Uruguai, levando influências reconhecidas da Bahia. Em suas buscas, os dois artistas fizeram o caminho das origens mencionadas nas tradições dos negros no Uruguai e na Bahia, até o continente africano. Carybé e sua obra se transformaram em sinônimo de Bahia, em retrato do universo de raiz “africana”. Transformada nesse retrato, ficou difícil analisar o caráter universal da obra e as distintas contribuições de uma formação “internacional” (“transnacional”) que convergem na obra de Carybé.

A produção artística é um produto histórico forjado por um produtor, produzido no contexto intelectual e artístico, num campo que define e é definido por seu *habitus*. Nossos personagens não escaparam dessa contingência. Nenhum deles, mesmo que autodidata, escapou dos cânones da formação do artista, dos registros que constituem a referência da arte no ocidente, ainda que para construir o retrato da presença dos negros.

De que decorre, então, a construção de referências de identidades culturais nacionais, do reconhecimento de parcelas até então relegadas e deslegitimadas, como no caso da Bahia em que um produtor como Carybé escolhe ser baiano, só podendo escolher porque é um transeunte?

O caso de Vilaró pode apenas parecer distinto. Afinal sua escolha é manter-se uruguaio. Mas, será diferente? Não foi ele também capaz de retratar a Bahia? De trazer a Bahia para as representações dos negros no Uruguai? Quais

são os limites possíveis no trato das relações entre sociedades que um sistema político mundial define como nacionais, quando essas relações ocorrem entre cidadãos cuja atuação enquanto produtores de ideais e representações neutralizam essa dimensão?

Curioso é que a neutralização das identidades nacionais nas atitudes de busca e trocas intelectuais/artísticas pode resultar na construção de reconhecimento e referências a partir de elementos de identidades nacionais, até então ilegítimos e dispersos. Isso é bastante contundente no caso da Bahia, em que a presença e o interesse estrangeiro se tornam fundamental na incorporação do elemento negro. Este passa a constituir, então, uma referência que não só representa a expressão étnica e cultural, uma identidade local, mas a transcende, transferindo o reconhecimento para o âmbito da identidade nacional.

Mais uma vez se observa a aferição da legitimidade pelo referente “internacional”, prática e *habitus* recorrente no campo da produção intelectual. Mesmo que decorra dessa prática a conversão de uma nacionalidade em outra. Esse parece ser o caso de Carybé, apenas o mais reconhecido dos novos baianos de uma geração.

Essa circunstância expressa uma insuficiência ou inadequação das categorias do nacional diante de dinâmicas cuja experiência não está demarcada pela definição das fronteiras e territórios assim estabelecidos. A ultrapassagem da “fronteira”, entretanto, desloca a prática da produção cultural para o campo das relações internacionais? A partilha da presença, aporte e reconhecimento, como no caso da chamada cultura afro, de raízes comuns nas experiências observadas, além de implicar em relações entre nações não seria uma questão que não se reduziria ao internacional, mas se manifestaria como transnacional? Qual o caráter dessas relações? Como enfrentá-las?

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel (Org.). *As artes de Carybé*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro-Brasil; Salvador: Instituto Carybé, 2009.

CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

CARYBÉ. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes, 1981.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados, 2007.

EN la ruta de los pájaros pintados - Carlos Páez Vilaró - Exposición Itinerante a lo largo y ancho del país. *El País*, Punta Ballena, Casapueblo, 2003.

FISCHER, Diego. *Carlos Páez Vilaró: hasta donde me lleva la vida*. Montevideo: Randon House Mondadori, Editorial Sudamericana Uruguay, 2011.

MACIEL, Neila. *Relatório final do Projeto "Mapeamento de Painéis e Murais artísticos de Salvador"*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia Diretoria de Artes Visuais Salvador, 2009.

MATOS, Matilde. A Bahia vista por Carybé (1911-1997). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 29/30, p. 389-413, 2003. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx>>. Acesso em: 10 set. 2010.

MENDONÇA, Tatiana. O lugar de Carybé. *Muito: Revista Semanal do Grupo Tarde*, Salvador, p. 22-28, 24 maio 2009.

MÉRICA, Ramón. Montevideo. In: EN la ruta de los pájaros pintados - Carlos Páez Vilaró - Exposición Itinerante a lo largo y ancho del país. *El País*, Punta Ballena, Casapueblo, p. 7, 2003.

SÁ, Eliane Garcindo. Fronteiras e identidades: representações de um acervo etnográfico – Carybé e a Bahia. In: CONGRESO, 2. Y SIMPOSIO INTERNACIONAL DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, 9.: LOS BICENTENÁRIOS ANTE LA COYUNTURA REGIONAL Y GLOBAL: REALIDADE Y CONTROVÉRSIAS DESDE EL ANÁLISIS HISTÓRICO, ECONÓMICO Y SOCIO POLÍTICO, 2011, Buenos Aires. *Anais ...* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, 2011. 1 CD/ROM.

SILVA, José Cláudio da. As artes de Carybé. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *As artes de Carybé*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro-Brasil; Salvador: Instituto Carybé, 2009. p. 82-133.

TAVARES, Odorico. *Festa do Bonfim*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

VILARÓ, Carlos Páez; SALVÁ, Carlos Campos (Dir.). *Arte y parte*. Buenos Aires Visor EASA, 2005.