



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

BRUNO CARNEIRO DE CAMPOS DANTAS

A TAPEÇARIA ARTÍSTICA DA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1960 - 1970

Salvador
2014

BRUNO CARNEIRO DE CAMPOS DANTAS

A TAPEÇARIA ARTÍSTICA DA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1960 - 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Salvador
2014

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

Dantas, Bruno Carneiro de Campos

A Tapeçaria Artística da Bahia nas Décadas de 1960-1970 / Bruno Carneiro de Campos Dantas. - 2014.
172f.: il.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2014.

1. Tapeceiros. 2. Tapeçaria - Bahia. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU – 698.7
CDD – 746.14

BRUNO CARNEIRO DE CAMPOS DANTAS

A TAPEÇARIA ARTÍSTICA DA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1960-1960

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais,
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Área de concentração em História
da Arte.

Aprovada em 11 de junho de 2014

BANCA EXAMINADORA

ROSA GABRIELLA DE CASTRO GONÇALVES - Orientadora _____
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia

SANDRA MAKOWIECKY _____
Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina.
Universidade do Estado de Santa Catarina.

EUGÊNIO DE ÁVILA LINS _____
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal.
Universidade Federal da Bahia

À
Lolita Carneiro de Campos Dantas (In Memoriam) e
Rubens Godinho de Campos (In Memoriam).

AGRADECIMENTOS

Neste momento especial, gostaria de lembrar todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para eu ter chegado até aqui. Em primeiro lugar, minha mãe, Lolita, por tudo e, principalmente, por ter despertado em mim a paixão pelas artes. Meu pai, por toda sua generosidade comigo. Meu querido tio Rubico, por ter me mostrado que a vida pode ser vivida sem pressa. Gostaria de agradecer aos professores da Escola de Belas Artes da UFBA, Malie Kung Matsuda, Alejandra Muñoz e Luiz Alberto Freire, pelo entusiasmo e seriedade com que ministravam suas aulas e pela oportunidade de compartilharem seus conhecimentos com todos os estudantes. Um especial agradecimento a professora Rosa Gabriella, minha orientadora, que sempre foi solícita e paciente comigo, pela cuidadosa orientação e confiança que depositou em meu trabalho. Agradeço ao professor Eugênio Lins, que com suas orientações pontuais mostrou importantes aspectos sobre o tema pesquisado. Agradeço também a professora Sandra Makowiecky, que prontamente aceito o convite para participar da minha banca de mestrado e contribuiu com valiosas observações para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes por possibilitar a oportunidade de pesquisar esse tema tão interessante e pouco estudado no Brasil. Agradeço ao apoio dos professores do mestrado e a secretária do programa, Taciana, por serem sempre atenciosos e prestativos. Agradeço também a todos os bibliotecários que me ajudaram durante o processo de pesquisa, em especial, as funcionárias da Biblioteca do Museu de Arte da Bahia, Gisele e Lúcia.

Por fim, agradeço a Jancy pelo carinho, incentivo, apoio e força durante o percurso desse trabalho; aos colegas do mestrado e a todos que de algum modo compartilharam as expectativas e ansiedades para a realização desta dissertação. Dedico também este trabalho às artesãs baianas, que foram personagens anônimas dentro da produção de tapeçarias na Bahia, mas que, sem suas mãos mágicas as obras desses grandes artistas não teria acontecido.

Outras vezes ouço passar o vento, e acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.”

Fernando Pessoa

DANTAS, Bruno Carneiro de Campos. A Tapeçaria Artística da Bahia nas Décadas de 1960 - 1970. 176 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar a produção de tapeçarias dos artistas Rubico, Kennedy Bahia e Renot durante as décadas de 1960 e 1970, com o intuito de reconhecer e acentuar as particularidades e diferenças dos processos, temas e materiais empregados por esses tapeceiros. Pretende também recuperar a trajetória artística e parte da obra desses três artistas da Bahia, atualmente esquecidos do grande público. Porém, a presença de Genaro de Carvalho se fez necessária na medida que ele foi uma influência decisiva para o aparecimento destes tapeceiros, suas tapeçarias serviram também como referência para a análise proposta nesta pesquisa. Para alcançar os objetivos propostos, a pesquisa começará pela contextualização histórica do período estudado, buscando entender os nexos existentes entre a manifestação artística pesquisada e as mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais que aconteceram em Salvador nas décadas de 1960 e 1970. O recorte temporal privilegiou o período onde se deu a produção mais volumosa e significativa em termos de tapeçaria artística, isso não significa que não houvesse uma produção anterior ao período delimitado, nem que se continuasse a produzir tapeçarias após essa data. O que se privilegiou foi o período no qual houve uma circulação maior de tapeçarias no mercado de arte.

Palavras-chave: Tapeçaria Artística; Tapeceiros; Bahia.

DANTAS, Bruno Carneiro De Campos. The Artistic Tapestry of the Bahia in the Decades of 1960 -1970. 176 f. il. 2014. Dissertation (Master) - Program of After Graduation in Visual Arts, School of Beauty Arts, Federal University of the Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the production of tapestries of the artists Rubico, Kennedy Bahia and Renot during the decades of 1960 and 1970, in order to recognize and accentuate the particularities and differences of the processes, themes and materials employed by these weavers. It intends also to retrieve the artistic career and part of the work of these three artists of Bahia, currently forgotten by the public. However, the presence of Genaro de Carvalho was necessary because he was a decisive influence for the emergence of these weavers, his tapestries has served also as a reference for the analysis proposed in this research. To achieve the proposed objectives, the research shall begin with the historical contextualization of the studied period, seeking to understand the nexus existing between the artistic manifestation researched and the economic, political, social and cultural changes that took place in Salvador in the decades of 1960 and 1970. The timeframe of the research was the period where the production of artistic tapestry was more voluminous and significant, that doesn't mean there wasn't a previous production before to the delimited period, even if it has continued to churn out tapestries after that date. What it has privileged was the period in which there was greater movement of tapestries in the art market.

Keywords: Tapestry Artistic; Tapestry weaver; Bahia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Tapeceiro Genaro de Carvalho preparando o urdimento de um dos seus teares...	17
Figura 2 - Tear de Alto-Liço.....	18
Figura 3 - Tear de Baixo-Liço	19
Figura 4 - Tapeçaria “A visão”	22
Figura 5 - Tapeçaria “Os atos dos Apóstolos: A Pesca Milagrosa”	24
Figura 6 - Tapeçaria de Gunta Stadler-Stolzl.....	28
Figura 7 - Painel (<i>panneau</i>) de Regina Graz	30
Figura 8 - Tapeçaria tecida em lã. Regina Gomide Graz	31
Figura 9 - “La Grande Menace”, Jean Lurçat.....	36
Figura 10 - “Champagne’. Jean Lurçat.....	37
Figura 11 - Genaro de Carvalho e o mural “Festas Regionais”	47
Figura 12- Revista Casa & Jardim.....	53
Figura 13 - Revista Casa & Jardim.....	54
Figura 14 - Revista Casa & Jardim.....	54
Figura 15 - Revista Casa & Jardim	54
Figura 16 - Cena do filme “A Grande Feira”	56
Figura 17 - Tapeçaria de Kennedy Bahia, “Flora e Fauna da Bahia”	56
Figura 18 - Tapeçaria de Genaro de Carvalho, “Alicena e Lua Azul”	57
Figura 19 - Tapeçaria de Rubico, “A Caverna”	57
Figura 20 - Tapeçaria. Lã Bordada. Genaro de Carvalho.....	63
Figura 21 - Tapeçaria Genaro de Carvalho	65
Figura 22 - Bordadeiras do tapeceiro Genaro de Carvalho	69
Figura 23 - Matéria da Revista O Cruzeiro sobre o tapeceiro Genaro de Carvalho e sua equipe de artesãs.....	71
Figura 24 - Genaro de Carvalho pintando um dos seus cartões-modelos.....	74
Figura 25 - Cartão-Modelo da Tapeçaria Ponta de Areia.....	75
Figura 26 - Tapeçaria Ponta de Areia. Genaro de Carvalho	75
Figura 27 - “Janela do meu Jardim”. Genaro de Carvalho	77
Figura 28 - Tapeçaria, lã bordada em <i>petit point</i> Genaro de Carvalho	78
Figura 29 - Tapeçaria “Aves da Paz” Genaro de Carvalho	78
Figura 30 - Cartão Modelo da tapeçaria “Alicena e Lua Azul”	79
Figura 31 - Estudo nº 20. Rubico	82
Figura 32 - “A Catedral”. Rubico.....	83
Figura 33 - “Vento de Outono”. Rubico.....	84
Figura 34 - ‘A Orquídea e a Mata’. Rubico.....	84
Figura 35 - “Sertão”. Rubico	85
Figura 36 - Matéria da Revista O Cruzeiro sobre o tapeceiro Rubico	86
Figura 37 - “Azul sobre Azul”. Rubico	88
Figura 38 - Detalhe das interpenetrações na tapeçaria Azul sobre Azul	88
Figura 39 - “A Dança das Sereias”. Rubico	89
Figura 40 - Fase dos Nus. Rubico	90
Figura 41 - Fase dos Nus. Rubico	91
Figura 42 - “Ele e Ela”. Rubico.....	93
Figura 43 - “Carência”. Rubico	94
Figura 44 - “ <i>Oxum</i> ’. Rubico.....	95

Figura 45 - “Xangô”. Rubico	95
Figura 46 - Inauguração da exposição das tapeçarias de Rubico	96
Figura 47 - Detalhe do Ponto Desenhista de Genaro de Carvalho	97
Figura 48 - Detalhe do avesso da tapeçaria Carência. Rubico	98
Figura 49 - Detalhe do contorno da figura masculina na tapeçaria Carência.....	98
Figura 50 - Detalhe de uma tapeçaria da fase dos nus. Rubico	101
Figura 51 - Detalhe da tapeçaria Carência. Rubico	101
Figura 52 - Detalhe do uso de hachura (sombreado) nas figuras masculina	103
Figura 53 - “Casario de Cachoeira”. Renot	108
Figura 54 – “Flora Baiana”. Renot	109
Figura 55 - Detalhe da parte de trás de uma tapeçaria de Renot.	110
Figura 56 - “Pássaro do Recôncavo”. Renot	110
Figura 57 - “Cacau de Itabuna”. Renot	111
Figura 58 - Matéria da Revista O Cruzeiro sobre o tapeceiro Renot.	115
Figura 59 - Propaganda da “Bolsa de Arte”, idealizada pelo tapeceiro Renot.....	116
Figura 60 - Campanha publicitária da Fios Santista com o artista Renot.....	116
Figura 61 - Detalhe da tapeçaria “Pássaro do Recôncavo”. Renot.....	118
Figura 62 - Detalhe da tapeçaria “Jardim da Lua Amarela”. Genaro de Carvalho	118
Figura 63 - “Flora de Itapoan”. Renot	119
Figura 64 - “Pássaros da Ilha”. Renot.	120
Figura 65 - Detalhe de uma tapeçaria de Genaro de Carvalho.	120
Figura 66 - “Baiana de Cachoeira”. Renot	121
Figura 67 - “Flora do Recôncavo”. Renot	122
Figura 68 - “Casario da Ribeira”. Renot	123
Figura 69 - Tapeçaria s/título. Renot.	124
Figura 70 - Tapeçaria da série Rumo ao Bonfim. Kennedy Bahia.....	127
Figura 71 - Tapeçaria da série Rumo ao Bonfim. Kennedy Bahia	128
Figura 72 - “Flora e Fauna da Bahia”. Kennedy Bahia	129
Figura 73 - Kennedy Bahia em seu ateliê observando uma tapeçaria	129
Figura 74 - Tapeçaria de Kennedy Bahia	130
Figura 75 - Tapeçaria Andina (Peru).....	130
Figura 76 - Ateliê de Kennedy Bahia.	132
Figura 77- Ateliê de Kennedy Bahia	132
Figura 78 - “Interior do Ateliê de Kennedy Bahia	134
Figura 79 - Kennedy Bahia no interior do seu ateliê.....	135
Figura 80 - Desenho de Carybé.....	136
Figura 81 - Gravura de Kennedy Bahia.....	136
Figura 82 - Tapeçaria de Genaro de Carvalho.....	137
Figura 83 - Tapeçaria de Kennedy Bahia	137
Figura 84 - Detalhe de uma tapeçaria de Kennedy Bahia	141
Figura 85 - Detalhe de uma tapeçaria de Genaro de Carvalho.....	141
Figura 86 - Tapeçaria da série Rumo ao Bonfim. Kennedy Bahia.....	142
Figura 87 - Tapeçaria da série Flora e Fauna da Bahia. Kennedy Bahia	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. A ARTE DA TAPEÇARIA.....	17
1.1 ASPECTOS DA TAPEÇARIA ARTÍSTICA.....	17
1.1.1 A Tapeçaria Moderna Francesa e o Papel de Jean Lurçat.....	33
1.2 MUDANÇAS CULTURAIS NA ANTIGA CIDADE DE SALVADOR.....	40
2. A VERSATILIDADE DE GENARO DE CARVALHO.....	60
2.1 O ARTISTA MODERNO E SUAS MÚLTIPLAS LINGUAGENS.....	60
2.1.1 Genaro de Carvalho e a Tapeçaria Moderna.....	68
3. A TAPEÇARIA DE RUBICO.....	81
3.1 A DESCOBERTA DA TAPEÇARIA.....	81
3.2 TÉCNICA E PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS DE RUBICO.....	97
4. ARTISTAS E MERCADORES: A TRAJETÓRIA DE RENOT E KENNEDY BAHIA.....	105
4.1 RENOT: A TRANSFORMAÇÃO DE UM GALERISTA EM ARTISTA.....	105
4.1.2 Atrás de um estilo próprio.....	118
4.2 KENNEDY BAHIA E A POPULARIDADE DA TAPEÇARIA.....	126
4.2.2 Processos parecidos e resultados diferentes.....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	150
ANEXO A - Lista Exposições de Genaro.....	155
ANEXO B - Lista de Exposições de Rubico.....	158
ANEXO C - Lista de Exposições de Renot.....	160
ANEXO D - Rubico: matérias em jornais e imagens de tapeçarias.....	165
ANEXO E - Renot e suas tapeçarias.....	170
ANEXO F - Kennedy Bahia: seu ateliê e suas obras.....	172
ANEXO G - Genaro de Carvalho e suas tapeçarias.....	174

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado pretende recuperar parte da obra de três artistas da Bahia, atualmente esquecidos do grande público, além de tratar de um tema pouco pesquisado pelos estudiosos de arte: a tapeçaria artística produzida na Bahia. Arte que transformou a cidade de Salvador, durante um período, em um polo de talentosos tapeceiros que exportaram seus trabalhos para todo o Brasil.

Durante o período da graduação, um fato que sempre chamou a atenção do pesquisador foi o total desconhecimento por parte dos alunos da Escola de Belas Artes sobre a produção de tapeçarias que existiu em Salvador, bem como, talvez até mais grave, a falta de qualquer noção de como é produzida uma tapeçaria, não se sabendo quase nada das técnicas utilizadas e dos materiais que são empregados nessa produção.

Quase sempre sem o reconhecimento da crítica especializada, que não lhe dispensou a mesma atenção que aos outros gêneros de arte, a tapeçaria artística “baiana” apareceria com toda força no início da década de 1960, pelas mãos de artistas baianos, ou radicados na Bahia, alguns destes também vinculados a outros meios de expressão.

O grande responsável pelo surgimento da tapeçaria moderna no Brasil foi, sem dúvida, o artista plástico baiano Genaro de Carvalho (1926-1971). No ano de 1950, executou sua primeira tapeçaria mural denominada “Plantas Tropicais”, além disso, foi o primeiro artista a montar um ateliê de tapeçarias no Brasil em 1955.

Após o pioneirismo de Genaro, a partir da década de 1960, a cidade de Salvador se transforma em um dos centros de criação mais ativos do país em termos de produção de tapeçarias artísticas. Surgem os nomes de Rubico, Kennedy Bahia e Renot, entre outros artistas, consolidando em definitivo a tapeçaria “baiana” perante o público, a crítica e o mercado de arte. Cada um desses artistas possuía estilo, técnica e objetivos bem pessoais, dentro da produção de suas obras, o que contribuiu para uma diversificação da arte da tapeçaria em Salvador.

A escolha dos artistas que seriam objetos deste estudo impôs a existência de um critério de escolha, que foi o de procurar privilegiar os nomes que mais se destacaram na produção de tapeçarias depois do início da produção de Genaro de Carvalho. Outro fator levado em conta foi considerar apenas aqueles artistas plásticos que foram reconhecidos como tapeceiros e, embora eventualmente pudessem trabalhar com outros suportes, tiveram a maior parte de sua obra ligada a produção de tapeçarias. Este outro critério se tornou necessário na medida em que muitos artistas plásticos baianos, durante

o período de estudo, também trabalharam, mesmo que brevemente, com a tapeçaria, como é o caso de Sante Scaldaferrì e Manoel Bonfim, sem, contudo, desenvolverem uma produção significativa.

Portanto, o foco da pesquisa é a produção dos tapeceiros Rubico, Kennedy Bahia e Renot, tendo em vista a ausência de qualquer estudo sistematizado, artigo ou trabalho acadêmico que comente a obra desses artistas. Porém, a presença de Genaro de Carvalho se fez necessária na medida que ele foi uma influência decisiva para o aparecimento destes tapeceiros, suas tapeçarias serviram também como referência para a análise proposta nesta pesquisa.

É importante sinalizar que não existe nenhuma publicação que aborde o tema da tapeçaria artística na Bahia, apesar de sua importância dentro da história da arte baiana. Importância não só pelo fato de surgirem novos artistas, que utilizaram esta manifestação artística, pouco usual no Brasil da época, como meio de expressão para desenvolver seus trabalhos, mas também, pela ampliação do mercado de arte como um todo, pois esta produção artística chamou a atenção de um público que normalmente não consumia arte.

A bibliografia existente no Brasil sobre tapeçaria artística é bastante reduzida, o que, até certo ponto, é compreensível, pois, durante muitos anos essa manifestação artística foi considerada um gênero menor dentro da arte brasileira; vivendo a margem dos museus, a tapeçaria brasileira sempre se constituiu num fenômeno isolado do contexto artístico nacional.

Este projeto de pesquisa tem como objetivo geral sistematizar o estudo da produção de tapeçaria dos artistas Rubico, Kennedy Bahia, Renot e Genaro de Carvalho durante as décadas de 1960 e 1970, com o intuito de reconhecer e acentuar as particularidades e diferenças dos processos e materiais empregados por esses tapeceiros. Nos capítulos respectivos de cada artista será indicado qual tipo de tapeçaria foi produzida e que técnica era utilizada por cada um dos tapeceiros pesquisados. O recorte temporal privilegiou o período onde se deu a produção mais volumosa e significativa em termos de tapeçaria artística, isso não significa que não houvesse uma produção anterior ao período delimitado, nem que se continuasse a produzir tapeçarias após essa data. O que se privilegiou foi o período no qual houve uma circulação maior de tapeçarias no mercado de arte.

Para tanto, pretende-se examinar a produção desses tapeceiros através da análise formal, procurando verificar como cada artista trabalhava os elementos visuais em suas

obras. Através desta análise, estabelecer relações que ampliem o significado e o entendimento daquela manifestação artística.

Para alcançar os objetivos propostos, a pesquisa começará pela contextualização histórica do período estudado, buscando entender os nexos existentes entre a manifestação artística pesquisada e as mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais que aconteciam em Salvador nas décadas de 1960 e 1970.

A História da Arte foi pioneira no uso de fontes documentais até então desprezadas pela história tradicional, como cartas e documentos pessoais, críticas e artigos de jornais, a memória oral, enfim, fontes consideradas não oficiais e que não eram utilizadas na pesquisa histórica.

A pesquisa utilizará a metodologia analítico-sintética, ou seja, começará pela pesquisa bibliográfica e leitura da bibliografia selecionada sobre o tema, e concomitante a isso, partirá para a coleta de dados, usando fontes primárias. As principais fontes primárias serão catálogos de exposições, artigos de jornais e revistas da época entre 1960 a 1979, registros orais, como entrevistas e depoimentos de artistas plásticos e profissionais da área da cultura (restauradores, donos de galerias, críticos de arte, etc.) que conviveram com os tapeceiros pesquisados e, principalmente, o contato com a descendência dos artistas, procurando examinar e estudar a documentação pessoal que tenha permanecido em mãos de parentes ou amigos, os acervos ainda existentes, as fotografias e todo o registro material do trabalho dos artistas.

A principal dificuldade encontrada durante a pesquisa foi a falta do registro visual das obras dos tapeceiros pesquisados, pois dois deles já faleceram, não deixando um acervo fotográfico disponível para ser consultado. Além disso, a inexistência de fontes bibliográficas sobre esses artistas foi inicialmente um dos obstáculos para o desenvolvimento desse trabalho.

Conforme salienta Giulio Carlo Argan (1994), os estudos modernos de história da arte seguem quatro metodologias fundamentais: formalista, sociológica, iconológica e semiológica ou estruturalista. Diferentes interpretações do fenômeno artístico a partir de critérios distintos de análise podem ser usadas para entender as manifestações artísticas.

Um dos princípios fundamentais da teoria formalista é a de que existem padrões formais comuns às várias obras de arte ligadas a uma mesma sociedade ou a mesmo período. Para resumir a ideia básica que organiza as análises formalistas, pode-se dizer que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o

tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte esteja buscando representar especificamente. A forma, neste sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos os artistas de um mesmo tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística.

Os críticos de arte ingleses Clive Bell (1881-1964) e Roger Fry (1866-1934), este último também pintor, foram defensores do formalismo no estudo das obras de arte, principalmente em relação a pintura abstrata ou semi-abstrata surgida desde o final do século XIX. Ambos acreditavam que o valor da arte residia na sua capacidade de produzir uma distinta experiência estética no observador. Segundo a corrente formalistas, o que caracteriza a obra de arte é a sua forma e não o seu caráter representativo ou simbólico. Para estes teóricos, o conteúdo expressivo das obras de arte não se articula de maneira verbal, através das palavras, e sim de maneira formal, através de formas. A abordagem formalista procura demonstrar como a estrutura formal de uma obra de arte afeta o seu conteúdo expressivo. A linha, a cor, a estrutura de composição, os materiais empregados nas formas de expressão, constituem, segundo a corrente do pensamento formalista, a essência dos estilos artísticos.

O influente crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994), incentivador da pintura moderna e do Expressionismo Abstrato dos Estados Unidos, foi outro adepto desta metodologia de análise e afirmava que “A pintura ou a estatuária se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir.” (Greenberg, 2001, p.55).

Nesta pesquisa optou-se por contextualizar o período que se deu a mais significativa produção de tapeçarias como um todo, porém os trabalhos individuais de cada artista pesquisado serão analisados dentro de uma metodologia formalista, levando-se em conta que para entender a essência de uma obra de arte é necessário compreender a sua própria linguagem visual. Ao se adotar o viés formalista para a análise das obras decorre uma primeira tendência metodológica, que é a de analisar serialmente as obras produzidas pelos artistas pesquisados, de modo a apreender o que eles teriam fundamentalmente em comum dentro das suas produções.

O suporte para análise formal das tapeçarias será a artista plástica, teórica e professora de arte Fayga Ostrower (1983), que trabalha com os princípios fundamentais da linguagem visual na composição da obra de arte, analisa a estrutura espacial da imagem e demonstra as correspondências que existem entre os símbolos visuais e o conteúdo expressivo da obra de arte.

A abordagem escolhida para pesquisar o tema, bem como o recorde temporal e o aporte da bibliografia selecionada e dos dados coletados, possibilitaram estabelecer a divisão da dissertação em quatro capítulos:

1. Introdução: expõe a justificativa para a escolha do tema e a contribuição deste estudo para a história da arte baiana. Também é identificada nesta parte a metodologia usada para o desenvolvimento da pesquisa e o suporte teórico para a análise das obras.

2. O primeiro capítulo começará com algumas breves considerações sobre os tipos e as técnicas que envolvem a produção de tapeçarias, além de uma síntese sobre a história da tapeçaria artística ocidental até o início do século XX, quando ocorre o renascimento dessa expressão artística a partir da renovação estética proposta por alguns artistas modernos. Em um segundo momento, o foco será a análise do contexto histórico de Salvador no período estudado, buscando entender os nexos existentes entre a manifestação artística pesquisada e as mudanças econômicas, sociais, culturais e urbanas pelas quais passava a cidade.

3. O segundo capítulo tratará do artista plástico Genaro de Carvalho, considerado o pioneiro na arte da tapeçaria no Brasil e uma influência, mesmo que indireta, na geração seguinte de tapeceiros. Não se pretende aqui analisar suas tapeçarias, mas entender como ele conseguiu viabilizar sua produção e desempenhou um importante papel ao abrir o caminho para que outros artistas pudessem optar pela tapeçaria como forma de expressão artística.

4. No terceiro capítulo se pretende descrever a trajetória do tapeceiro Rubico, para em seguida fazer uma análise formal de algumas de suas tapeçarias com o objetivo de reconhecer e acentuar as particularidades e diferenças do processo e dos materiais empregados por esse tapeceiros em relação aos outros tapeceiros pesquisados.

5. O quarto e último capítulo será dedicado aos tapeceiros Renot e Kennedy Bahia. Além do resgate das suas trajetórias e da análise das suas obras, será abordado o relacionamento de ambos com o mercado de arte na Bahia. Pois, esses dois artistas também foram donos de galerias de arte em Salvador e ampliaram significativamente o mercado de arte da Bahia como um todo, ajudando a popularizar uma arte até então colocada em segundo plano.

A última parte desta dissertação é destinada as considerações finais, momento em que serão apresentadas algumas conclusões e levantadas novas questões a respeito do objeto de estudo. Dessa maneira, esta pesquisa pretende contribuir para os estudos da arte da tapeçaria na Bahia e a preservação da memória da história da arte baiana.

1. A ARTE DA TAPEÇARIA

1.1. ASPECTOS DA TAPEÇARIA

Na acepção clássica da palavra, o termo tapeçaria designa uma tecelagem feita para decorar uma parede, podendo ser confeccionada no tear ou bordada a mão com fios de lã, seda ou qualquer tipo de fibra, sua forma é quadrilátera plana. A partir da segunda metade do século XX, vários artistas plásticos reivindicaram e estabeleceram uma liberdade formal para esta arte, ampliando sensivelmente seu formato original. A partir de então, o termo tapeçaria passaria a incorporar toda criação artística produzida com qualquer tipo de tecido, fios ou fibras, natural, vegetal ou sintética, através dos mais variados tipos de técnicas, podendo resultar em objetos flexíveis ou rígidos, planos ou espaciais, com ou sem vazados e relevos. Para Caurio (1985), o termo tapeçaria não comportaria mais a pluralidade das obras existentes, sendo necessário criar um termo mais apropriado e que designasse melhor essa produção artística, assim a autora sugere usar a expressão arte têxtil no lugar da palavra tapeçaria.

Nesta dissertação será utilizado o termo tapeçaria, pois a definição clássica dessa palavra corresponde ao tipo de produção têxtil que foi desenvolvida na Bahia pelos artistas pesquisados, no período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970. Portanto, o objeto da pesquisa é a tapeçaria mural confeccionada em teares ou bordadas a mão, que utiliza como material básico de trabalho a lã e possui a forma quadrilátera plana.

Segundo Dreyfus¹, existe três maneiras de se produzir tapeçarias, executadas de duas formas: os dois primeiros tipos são executados com tear manual e o terceiro tipo é executado manualmente, bordando com uma agulha a lã sobre a talagarça ou tela.

Ao trabalhar com o tear, o primeiro procedimento do tapeceiro deve ser o de preparar o urdimento (ou urdidura): o conjunto de fios tensos e paralelos estendidos sobre os dois rolos do tear, geralmente feito de lã, algodão ou linho. Através do urdimento é que irá passar a trama, o conjunto de fios (lã, seda, etc) que se entrecruza perpendicularmente ao urdimento, com ele formando a própria estrutura da tapeçaria. O fio da trama deve passar alternadamente por cima e por baixo de cada intervalo dos fios do urdimento completando sua trajetória de ida e volta. Este intervalo é denominado de

¹ DREYFUS, Jenny. **Artes Menores**. São Paulo: Editora ANHAMBI S.A., 1959, p.253-258.

calada ou cala. O processo de tear é feito separando a camada de fios pares do urdimento e dando passagem ao fio da trama, da direita para a esquerda. Ao final da carreira, os fios pares do urdimento voltam à sua posição original e a superfície dos fios ímpares é que dá passagem à trama, agora da esquerda para a direita, fechando totalmente uma carreira do tecido (DREYFUS, 1959, p. 255; CÁURIO, 1985, p. 286).



Fig. 1. O tapeceiro Genaro de Carvalho preparando o urdimento de um dos seus teares.
Cena do filme “Bahia por Exemplo” (1970).

É de extrema importância para o artista tapeceiro determinar o tamanho adequado do intervalo entre os fios do urdimento e a espessura desses fios, pois é da relação entre o urdimento e a trama que dependerá o resultado final da obra. Será a quantidade de fios por centímetro e o tamanho do intervalo desses fios do urdimento que irá definir a espessura da trama. Quanto maior for o número de fios do urdimento por centímetro mais fina será a trama e vice-versa.

Estes tipos de tapeçarias se dividem segundo o modo como são executadas, em alto liço (*haute-lisse*) ou baixo liço (*basse-lisse*)². O alto liço é uma técnica de tecelagem cujo tear tem a trama em posição vertical, é composto de dois montantes de madeira que sustentam dois cilindros móveis. Estes cilindros são colocados um na parte superior e o outro na inferior, e tem a dupla função de segurar as extremidades do urdimento e permitir sua distensão quando necessária. Este tipo de tear não possui

² Liços são cordéis em forma de aros.

pedais para separar os fios do urdimento, necessitando o artista utilizar uma das mãos para isso. Os liços de cores diferentes são colocados de um lado do tear; nas extremidades dos fios de cada tom é presa uma naveta (vareta, bobina, pequeno bastão), as navetas são colocadas acima da cabeça do tapeceiro do lado contrário onde estão os liços. A tapeçaria começa a ser feita de baixo para cima e é executada com os cruzamentos sucessivos das navetas; há tantas navetas quantas forem as cores necessárias para a tecelagem; para mudar a cor, o artista larga a que está em mão e pega a outra.



Fig. 2. Tear de alto-liço.

Disponível em: www.filage-demonstration.com

Nas tapeçarias de baixo liço o tear tem a trama em posição horizontal, possui dois pedais com os quais o tecelão separa os fios do urdimento com os pés, deixando as duas mãos livres para atravessar pelo intervalo do urdimento as navetas carregadas de fios de cor. A principal vantagem deste tipo de tapeçaria é a rapidez relativa da mão de obra. (DREYFUS, 1959, p. 255-6)

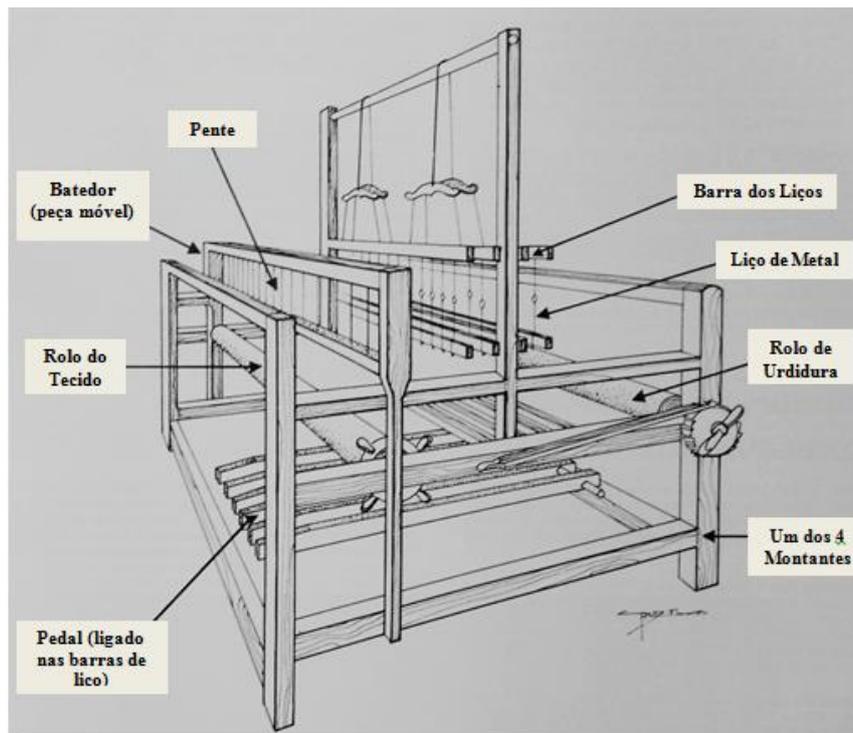


Fig. 3. Tear de Baixo-Liço
 Fonte: Livro Arte Têxtil no Brasil, p. 287.

Finalmente, o terceiro tipo de tapeçaria é executado com agulha sobre talagarça ou tela, quando o artista apenas com as mãos borda seus temas usando algum tipo de ponto. Existem inúmeros tipos de ponto, como por exemplo, o ponto de cruz, o meio ponto de cruz, o ponto gobelin, o meio ponto gobelin e o ponto pequeno. As agulhas são especiais, não possuem ponta, sendo muito resistentes e compridas. (DREYFUS, 1959, p. 254)

Todos os três tipos de tapeçarias são tecidas pelo avesso, o que obriga os tapeceiros a confeccionarem suas obras sem poderem ter uma visão total do andamento dos trabalhos. Quando o tear é de alto liço, o tapeceiro é obrigado a passar para frente, de vez em quando, para acompanhar o desenvolvimento da tecelagem e tentar evitar algum erro, que na maior parte das vezes é irreversível. No tear de baixo liço o artista só vê uma pequena parte do está tecendo, pois nesse processo de tecelagem a tapeçaria vai sendo enrolada e somente no final é que poderá ter uma visão por inteiro da obra. As tapeçarias bordadas oferecem uma maior possibilidade de visão da obra para o artista, pois este, apesar de bordar também pelo avesso e quase nada poder visualizar da tapeçaria entre os fios, nós e emendas, pode estendê-las quando quiser em algum suporte.

Segundo Dreyfus, existe uma questão interessante a observar em relação ao processo de refração da luz sobre a tapeçaria. A superfície de uma tapeçaria não é lisa ou polida como de um quadro ou um mosaico, possui em toda sua área um grão resultante de sua feitura. Esse tecido produz uma pequena sombra cinza na fina canelura que separa os fios; e multiplicada pelo número total de fios da tapeçaria, torna ligeiramente cinza a superfície do trabalho. Como resultado, o tecido encontrará um redobramento de luz nas partes salientes, perdendo em seu brilho nas sombras situadas nas partes fundas da tapeçaria. Ao contrário da pintura, que precisa de uma luz clara para sua apreciação, a tapeçaria atinge seu maior brilho e coloração quando iluminada por uma luz difusa e sombria, pois esse tipo de luz destrói os tons negros e suaviza os claros, condições necessárias para que a cor de um tecido espesso, como de uma tapeçaria, guarde sua pureza formal.

De acordo com Andrade³, diferente de um objeto que tem a superfície lisa, na qual a luz se reflete por toda sua extensão, a tapeçaria não possui nenhuma parte lisa, sua estrutura canelada e a forma filamentosa da lã não permitem identificar a tapeçaria com a pintura. Desse modo, o artista tapeceiro não consegue exprimir fielmente as sombras e a profundidade dos fundos que um pintor executa em um quadro. (ANDRADE, 1978, p. 16)

Na Europa, desde os primeiros séculos da Idade Média, as tapeçarias eram tecidas em ateliês por uma equipe que trabalhava em conjunto. Onde o tecelão (tapeceiro) mais velho e experiente ensinava aos mais novos as técnicas da tecelagem, sendo ele o responsável pela supervisão da execução dos trabalhos. Na maior parte das vezes as tapeçarias foram tramadas a partir de um cartão modelo, que era elaborado a partir de uma pintura ou desenho e servia como guia para os tecelões transporem o mais fielmente possível o desenho da composição para a tecelagem.

O cartão é parte fundamental do processo da criação artística para confeccionar uma tapeçaria, ele deve ser elaborado de maneira adequada pelo artista cartunista para que seja possível a ampliação do desenho para a tecelagem sem o modelo sofrer reducionismos ou alterações. É na concepção do cartão que repousa todas as possibilidades do artista realizar sua obra, pois dele dependerá para viabilizar sua idéia e para um bom resultado final. No tear de alto liço o tapeceiro deve marcar no urdimento com lápis ou tinta preta os principais traços do desenho ampliado do cartão e assim

³ ANDRADE, Edson de. Aspectos da Tapeçaria Brasileira. Apresentação Clarival do Prado Valladares. Rio de Janeiro: Spala, 1978, p. 15.

poder tecer a tapeçaria. No tear de baixo liço a ampliação do desenho é colocada sobre o urdimento para ter seus contornos traçados pelo tapeceiro.

Nos ateliês, ao final da execução de uma tecelagem, o cartão era guardado para ser reaproveitado e readaptado para outras tapeçarias. A reprodutibilidade sempre foi uma das características da arte da tapeçaria, embora, como afirma Walter Benjamin (1996), toda obra de arte em sua essência é passível de ser reproduzida. A grande maioria dos tapeceiros até hoje ainda usa o cartão como ponto de partida para a execução da tapeçaria, embora se use atualmente, além da pintura, outros tipos de manifestações visuais como a fotografia e o desenho digital para a elaboração do cartão.

Uma das razões que levou a tapeçaria a passar por uma profunda crise de identidade a partir do século XVI, e que correspondeu a sua progressiva decadência como uma expressão artística livre e autônoma, foi a mudança ocorrida na maneira de se conceber o cartão. De parte integrante da criação, com suas próprias soluções plásticas, o cartão passou a ser apenas uma simples técnica para a transposição de uma pintura para a tecelagem. Essa condição durou até o início do século XX, quando alguns artistas modernos devolveram ao cartão modelo a importância devida e sua condição de manifestação artística possuidora de uma linguagem própria.

Para melhor entender esta arte quase milenar, os estudiosos da tapeçaria artística ocidental a classificaram em três tipos conforme diferentes épocas: a tapeçaria gótica, que vai do século XII ao século XVI; a tapeçaria clássica, do século XVI ao começo do século XX; e a tapeçaria moderna ou contemporânea.

Apesar da época, o tema predominante na tapeçaria gótica não era o religioso, mas, sim, de assuntos da vida política e civil, com cenas de batalhas, de reis e rainhas em seus palácios e jardins, paisagens campestres e cenas inspiradas na mitologia grega, como o conjunto de seis tapeçarias denominado “A Dama do Unicórnio”, uma das obras mais conhecidas dessa fase, hoje pertencente ao acervo do Museu de Cluny em Paris.

Geralmente de fundo vermelho ou azul e com poucos personagens, a tapeçaria gótica, inspirada em manuscritos e miniaturas, abordava desde os assuntos religiosos aos históricos e campestres, com cores que não ultrapassavam vinte tonalidades e bordadas com fios de ouro e prata, seda e lã. (ANDRADE, 1978, p. 13)



Fig. 4. A visão, 1480-90. Lã e seda. Dim.: alt.: 3,11m a 3,12m. Comp.: 3,30m. Museu da Idade Média de Cluny em Paris. Fonte: DELAHAYE, Elisabeth. La Dame à La Licorne, Paris: RMN,2007.

Um dos aspectos que se deve ressaltar do período gótico é a total liberdade artística que o tecelão tinha para criar ou adaptar o tema encomendado, ficando ao seu critério modificar a composição quando achasse mais conveniente, acrescentando ou suprimindo personagens, objetos e detalhes. Possuindo uma verdadeira independência em relação ao fazer artístico, o tecelão exercia plenamente sua condição de artista.

Existia uma maior liberdade artística nos ateliês desse período, todos os encargos do processo de tecelagem eram exercidos pelo tecelão, inclusive, muitas vezes, cabia ao próprio tecelão a concepção da pintura ou do desenho, sobre um tema previamente combinado com o dono da encomenda, que seria usado pelo desenhista para a elaboração do cartão. Para a concepção dessas pinturas usavam como referência algumas miniaturas de livros, que serviam como modelos para as composições. Quando ocorria o uso de alguma pintura já existente para a elaboração do cartão, havia um respeito mútuo entre os dois artistas, pintor e tapeceiro, que estabeleciam uma constante

troca de ideias, podendo o tecelão sugerir e acrescentar detalhes e modificações na composição da obra no decorrer do processo de execução da tapeçaria (CÁURIO, 1985, p. 28).

No século XVI, com as mudanças de conceitos estéticos propostos pelo Renascimento, a arte da tapeçaria também sofreria mudanças estilísticas. Uma das mudanças estéticas surgidas com o Renascimento era que a arte deveria imitar a realidade, ser uma cópia fiel do mundo. “A Renascença italiana assegurou a primazia da pintura sobre todas as artes plásticas, à qual também se subordinou a tapeçaria [...]” (CÁURIO, 1985, p. 54). A pintura torna-se então a técnica artística mais valorizada dessa época, estabelecendo um verdadeiro domínio sobre a tapeçaria, que passa então a ser confeccionada como uma cópia mais próxima possível de um quadro pintado. O tecelão, que anteriormente tinha autonomia para alterar as cores e a própria composição na hora de desenhar o cartão, desse momento em diante se viu obrigado a reproduzir com a maior fidelidade possível o quadro pintado, numa relação com o pintor muito diferente da anterior, na qual não havia nenhum tipo de imposição durante o processo da criação do cartão. Importantes pintores passaram a serem os principais fornecedores de desenhos e cartões para os ateliês, que recebiam as novas encomendas com a exigência da exatidão da transcrição das pinturas para a tecelagem. Um dos primeiros pintores a ter seus trabalhos transpostos para a tapeçaria foi Rafael, quando por volta de 1515, a pedido de papa Leão X, forneceu cartões para serem tecidos em Bruxelas, resultado na obra “Os Atos dos Apóstolos” (DREYFUS, 1959, p. 249).

Durante todo esse tempo os tapeceiros que na Idade Média reservavam para si uma grande margem de liberdade criadora sobre os desenhos encomendados, passaram a obedecer a regras e desenhos ditados pelos pintores, sem ter o direito de mudar a composição ou as cores. Assim, as obras mais famosas do começo da tapeçaria clássica são baseadas em cartões pintados por artistas flamengos, como Rubens e Van Dick, e de artistas italianos como Rafael, Andrea Del Sarto, Bronzino, Alessandro Allori e outros. (GIOBBI, 1974, s/p).

Para Cáurio, um dos motivos que contribuiu muito para essa imposição foi o avanço tecnológico em relação a descoberta dos corantes químicos e o aperfeiçoamento dos processos de tingimento dos fios, o que permitiu uma grande variação de tonalidades, imediatamente adotados pelas manufaturas. “Isso ficou mais evidente com a criação, em 1824, de paleta de 14.000 tonalidades, pelo físico Chavreul, então diretor dos Gobelins” (ANDRADE, 1978, p. 16). Assim, as principais manufaturas atravessam todo o século XIX até o início do XX tentando cada vez mais aproximar a tapeçaria da

pintura, numa tentativa de tornar a tapeçaria uma cópia exata de um quadro pintado. A tapeçaria que durante todo o período da Idade Média foi uma expressão artística livre e autônoma, com suas próprias soluções plásticas, passou a ser no século XIX a arte da cópia, sem nenhuma liberdade artística para o tecelão criar ou transcrever o desenho, sem nenhuma pesquisa nova relacionada à técnica de tecelagem.



Fig. 5. “Os atos dos Apóstolos: A Pesca Milagrosa”, da série encomendada pelo Papa Leão X em 1515, a partir de cartões de Rafael. Museu do Vaticano, Roma, Itália.

Somente a partir das primeiras décadas do século XX, com o advento do modernismo⁴, é que a tapeçaria começará a ser novamente uma expressão artística livre, deixando de ser apenas uma cópia tecida de uma pintura já existente. Esta renovação estilística da tapeçaria só será possível, entre outros fatores, porque naquele momento a pintura passava por uma crise de identidade com a ruptura da linguagem figurativa,

⁴ O termo modernismo aqui empregado refere-se às vanguardas artísticas que, nas primeiras décadas do século XX, se propõem não mais apenas em interpretar e apoiar o progresso tecnológico da sociedade industrial, mas sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte (ARGAN, 1992, p. 185).

além do que, os artistas modernos rejeitavam qualquer tipo de hierarquia dentro das artes plásticas e sempre valorizaram todas as possibilidades expressivas do fazer artístico.

De acordo com Dreyfus, na história da arte ocidental sempre houve uma tendência em se estabelecer divisões e classificações para todos os tipos de manifestações artísticas, criando em alguns momentos uma verdadeira hierarquia entre as diversas artes.

Na Idade Média, vigorava uma primitiva divisão das artes em dois grupos distintos: Artes Liberais e Artes Mecânicas. Artes Liberais seriam aquelas fruto da imaginação e dirigiam-se ao espírito ou aos sentidos; faziam parte deste grupo sete artes: Gramática, Retórica, Filosofia, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música, as três primeiras formavam o círculo dos estudos conhecidos pelo *Trivium* e as quatro últimas, o *Quadrivium*. Nesta categoria não entravam as artes plásticas, pois o homem livre na Idade Média deveria só produzir trabalhos mentais, os trabalhos “mecânicos” eram próprios dos servos ou escravos, portanto eram trabalhos inferiores. Dessa maneira, as Artes Mecânicas seriam todas as que obrigavam a um trabalho manual ou com a ajuda de uma máquina, faziam parte quatorze “pequenos ofícios”, exercidos por artesãos (chamados de Corporação dos Homens Magros) que desenvolviam todos os tipos de trabalhos artísticos, originando a denominação “Artes e Ofícios” (DREYFUS, 1959, p. 08).

Esta situação não apresenta modificações até o Renascimento, quando acontece uma mudança nos critérios de se conceber o trabalho artístico, visto a partir desse momento como uma atividade autônoma e distinta do artesanato. Foi na cidade de Florença, na Itália, que surgiu a ideia do artista como um gênio criador e da obra de arte como uma criação individual. O artista deixa de ser um pequeno artesão, cujo processo de criação artístico se realizava de forma coletiva dentro das oficinas, para tornar-se um trabalhador intelectual livre. Foi durante esse período que se estabelece uma nova subdivisão das artes em Artes Maiores e Artes Menores. As Artes Maiores seriam apenas a pintura, a escultura e a arquitetura; e Artes Menores seriam todas as outras (DREYFUS, 1959, p. 09).

Ao longo do tempo, as Artes Menores ganharam outras denominações como Artes Decorativas e Artes Aplicadas à indústria, mas sempre sendo consideradas inferiores na hierarquia das Belas Artes. Deste grupo faz parte a tapeçaria (dentro da

Arte Têxtil), além de um grande número de especialidades como o Mobiliário, Ourivesaria, Cerâmica, Azulejaria e Vidro.

Segundo Argan (1992), o modernismo apresentava entre outras propostas o desejo de diminuir a distância entre as chamadas “Artes Maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “Artes Aplicadas” ou “Artes Decorativas”, empregadas nas diversas áreas da produção industrial como decoração, vestiário e construção civil.

O que vai ocorrer a partir do modernismo nas artes, e que beneficiará não só a tapeçaria, será o reconhecimento da dimensão artística dos objetos tidos utilitários e a busca de uma funcionalidade decorativa. Portanto, a renovação estética da tapeçaria fez parte de um contexto histórico onde a definição do que seria arte era questionada, da mesma maneira que também era debatido qual deveria ser o seu papel na sociedade moderna.

A renovação da tapeçaria aconteceu em diferentes países, como Bélgica, Polônia, Alemanha e a Suíça, com um especial destaque para a França, que acabou se constituindo um dos principais centros propagadores da tapeçaria moderna. Muitos artistas de diferentes países se mobilizaram em torno da ideia de devolver à tapeçaria sua condição de arte autônoma e possuidora de uma linguagem expressiva peculiar. Porém, a tapeçaria moderna francesa se destaca pelo volume da produção e pelo prestígio que alcançou como referência da renovação estética pela qual passou a arte da tapeçaria. Entre as novas propostas vindas de artistas de diferentes países, duas contribuições, uma coletiva e outra individual, merecem um breve comentário, pelo ineditismo de suas propostas para a época em que foram concebidas e também porque guardam semelhanças entre si: a Escola *Bauhaus* e a brasileira Regina Gomide Graz.

Fundada no ano de 1919, na Alemanha, pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969), a *Staatliches Bauhaus* (Casa Estatal da Construção) foi uma escola de desenho industrial, artes plásticas e arquitetura que funcionou até o ano de 1933. Um dos movimentos artísticos mais importantes do século XX, a *Bauhaus* foi concebida com a ideia básica de diminuir as distâncias existentes de classes, demonstrando que não havia uma diferença essencial entre o artista e o artesão. Tinha como um dos seus princípios fazer com que “pintores e escultores travassem conhecimento com várias técnicas expressivas, inclusive a tecelagem” (CÁURIO, 1985, p 86), com o objetivo de unir arte plástica, artesanato, arquitetura e o desenho de objetos com a produção industrial (BENEVOLO, 1976, p. 404).

O programa dessa Escola, na realidade um verdadeiro manifesto, publicado no mesmo ano de 1919, foi pioneiro em preconizar a unidade de todas as artes num só edifício, antecipando em alguns anos as discussões sobre a Síntese das Artes que seriam propostas por Le Corbusier e outros arquitetos. Neste programa, Gropius afirmava:

“A construção completa é o objetivo final das artes visuais. Sua função mais nobre, numa época, foi a decoração dos edifícios; hoje, estes sobrevivem em isolamento, do qual só podem ser retirados com os esforços conscientes e coordenados de todos os artífices. Os arquitetos, os pintores, e os escultores devem reconhecer o caráter compósito do edifício como uma entidade unitária. Só então seu trabalho se embeberá do espírito arquitetônico que agora, como “arte de salão”, ele perdeu. Todos nós arquitetos, escultores, pintores, devemos voltar-nos para nosso ofício. A arte não é uma profissão, não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão... Formamos uma única comunidade de artífices sem a distinção de classe que levanta uma arrogante barreira entre o artesão e o artista. Juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade, e que um dia será levantado contra o céu pelas mãos de milhões de trabalhadores como o símbolo de cristal de uma nova fé” (GROPIUS apud BENEVOLO, 1976, p. 404).

Em torno desse projeto, Gropius reuniu um grupo de artistas, das mais diversas áreas, que lecionaram durante algum período na Escola; nomes como os de Paulo Klee (1879-1940), Kandinsky (1866-1944), Adolf Meyer (1881-1929), Georg Muche (1895-1987), Johannes Itten (1888-1967), Lyonel Feininger (1871-1956), L. Moholy-Nagy (1895-1946), entre outros. Com uma nova pedagogia de ensino que se baseava na colaboração mútua entre alunos e professores, a Escola se tornou um espaço para novas experiências estéticas através de um amplo campo de trabalho, ensino e pesquisa com apoio recíproco desses importantes artistas de diferentes domínios da arte. Com um método de educação interdisciplinar, a *Bauhaus* possibilitou uma democratização do conhecimento e demonstrou que todas as funções na sociedade são igualmente necessárias (ARGAN, 1992, p. 269-271).

Coube inicialmente ao pintor alemão Georg Muche dirigir o departamento de tecelagem da *Bauhuas*, porém, com a mudança da Escola da cidade de Weimar para a cidade de Dessau no início de 1925, este departamento passaria a ser dirigido por uma ex-estudante da própria escola, a artista têxtil alemã Gunta Stöltzl (1897-1983) que, como diretora, desempenhou um papel importante na ampliação do laboratório de tecelagem, desenvolvendo pesquisas técnicas, materiais e formais, com a colaboração do pintor Paul Klee (BENEVOLO, 1976, p. 416, CÁURIO, 1985, p. 86).

“Tal como em tantos outros setores artísticos, as experiências da Bauhaus iriam ser demarcadoras de uma nova era em tapeçaria, com a revalorização do trabalho manual que ela implica e uma grande renovação estilística, em que predominaram representações geométricas (tão prestigiadas no Oriente e, no entanto, tão ignoradas até então nos círculos europeus), poucas linhas curvas, figurações estilizadas e as primeiras explorações de textura, de materiais e de recursos próprios à tecelagem” (CÁURIO, 1985, p. 86).



Fig. 6. Tapeçaria de Gunta Stadler-Stolzl. 1927-28, tecida com algodão e linho; 1,42m x 1,10m. Coleção Teppichgemeinschaft, Stuttgart, Alemanha.

Nesse mesmo período em que a *Bauhaus* começava a atuar e a divulgar seus princípios, talvez influenciada pelos conceitos dessa mesma Escola, apareceria na cidade de São Paulo, dentro dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna, a figura de Regina Gomide Graz (1897-1973). Esta artista plástica e decoradora paulista esteve a frente do seu tempo, ao relacionar as diversas produções têxteis que veio a fazer com a arquitetura e outras artes plásticas, demonstrou uma contemporaneidade com ideias e experiências da própria *Bauhaus*.

Após sete anos vivendo na Suíça com a família, onde estudou na Escola de Belas Artes e Artes Decorativas de Genebra junto com o irmão Antônio Gomide (1895-1967), retorna para São Paulo, casada com o pintor suíço John Graz (1892-1980). Estes três artistas foram inovadores nos diversos domínios das artes relacionadas a decoração de interiores de residências (mobiliário, luminárias, painéis, frisos ornamentais, vitrais, murais, etc), principalmente no pioneirismo do uso da linguagem abstrato-geométrica no Brasil. Regina Graz destaca-se como a primeira artista brasileira a ter-se interessado pela decoração abstrato-geométrica da arte indígena brasileira, tendo feito pesquisas a partir do acervo do Museu do índio no Rio de Janeiro. Sua primeira exposição de obras têxteis foi realizada em 1920, mas foi a partir do final dessa década que a artista desenvolveu um volume maior de produção em seu ateliê, criando diferentes e arrojados tecidos para decoração, assim como cortinas, almofadas, *panneaux* (painéis), abajures, tapetes de piso e tapeçarias murais, que fizeram parte da decoração de muitas residências da elite paulista durante as décadas de 1930 e 1940 (MICELI, 2003, p. 183).

Regina decorou inteiramente a famosa Casa Modernista de Gregori Warchavchik em 1930, com uma concepção inédita para a época, integrando os móveis e as obras de arte com a arquitetura da casa, antecipando em anos a idéia de síntese das artes proposta por Le Corbusier (CÁURIO, 1985, p. 91; ANDRADE, 1978, p.22).

Um dos seus *panneaux* (painéis) merece uma referência especial, trata-se de uma inusitada composição abstrato-geométrica em que um dos cantos é curvilíneo, no qual dominam faixas de veludo bicolores de fragmentos de círculos. Nesta composição em tons de ocre, verde e marrom, a artista produz um delicado trabalho com pedaços de veludo superpostos e costurados, todo emoldurado por um *debrun* metálico dourado.



Fig. 7. Painel (*panneau*) de Regina Graz, executado com veludos superpostos e debrum de fio metálico dourado. Dim.: 144 x 127 cm. Coleção Adolpho Leirner, São Paulo.

Além dos seus trabalhos de concepção abstrato-geométrica, a artista também realizou obras na linguagem figurativa ligadas ao *Art Nouveau*, onde representava figuras longilíneas que expressavam sempre bastante movimento, com preferência para as tonalidades suaves às quais opunha em contraste detalhes sinuosos em tons escuros e negros. Essas obras eram compostas de cenas referentes a mitologia grega ou de panoramas naturais.

Porém, são suas tapeçarias abstrato-geométricas confeccionadas em teares (horizontais e verticais) e tramadas com lã que se destacam, por serem as primeiras feitas no Brasil. Uma dessas tapeçarias apresenta um desenho sob a forma de elementos dentados que dividem ao meio a superfície composta em três cores. Uma inusitada composição para a época, que lembra as futuras obras dos concretistas da década de 1950.



Fig. 8. Tapeçaria tecida em lã. Regina Gomide Graz, década de 1930. Dim.: 186 x 120 cm.
Fonte: Livro *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner, São Paulo.

Durante mais de trinta anos, seu ateliê funcionou produzindo tecidos em séries para decoração, chegando a contar com mais de trinta tecelãs na década de 1940. Em 1957, quando já havia encerrado suas atividades, recebeu a visita de dois jovens pintores, Norberto Nicola (1930-2007) e Jacques Douchez (1921-2012), que estavam desenvolvendo pesquisas com uma série de trabalhos de técnica mista e tecelagens. Os dois jovens artistas a procuraram com a intenção de obter algumas informações e indicações de ordem práticas em relação a produção de tapeçarias. Além das informações, receberam também um grande estímulo e incentivo para se dedicarem a tapeçaria, o que de fato ocorreu, pois nesse mesmo ano de 1957 os dois formam o Ateliê Douchez-Nicola na cidade de São Paulo (MUÑOZ, 2012, p. 82; CÁURIO, 1985, p. 123).

Apesar disso, não se pode considerar Regina Graz como pioneira na produção de tapeçarias modernas no Brasil, pois sua linguagem artística ainda está muito ligada a uma concepção da tapeçaria como objeto decorativo e não como uma expressão artística autônoma em equidade com as outras manifestações plásticas. Além do que, o alcance de sua obra ficou restrito apenas a elite paulista, não teve a repercussão, nem a

influência, que a obra posterior de Genaro de Carvalho vai ter para outros artistas como uma referência na modernização da linguagem da tapeçaria.

1.1.1 A Tapeçaria Moderna Francesa e o Papel de Jean Lurçat

A tapeçaria moderna francesa se tornou a grande fonte de referência dos tapeceiros baianos, na medida em que foi através dessas obras que os artistas pesquisados descobriram a tapeçaria moderna e as suas possibilidades expressivas. O primeiro contato pessoal, por exemplo, de Genaro de Carvalho e de Rubico com essa produção artística foi na própria França, quando ambos, em momentos diferentes, passaram uma temporada de estudos em Paris. Como se verá mais adiante, apesar da influência direta dos tapeceiros franceses sobre os artistas baianos, estes desenvolveram um trabalho completamente independente, sobretudo no que se refere a valorização que fizeram de uma temática eminentemente brasileira.

Entre os tapeceiros modernos franceses, o nome de Jean Lurçat (1892-1966) se sobressai não só pela sua obra e sua dedicação para divulgar e dinamizar a arte da tapeçaria, mas, especialmente, pelo estímulo que deu aos jovens artistas para se dedicarem a tapeçaria como meio de expressão, entre esses artistas está o baiano Genaro de Carvalho, a quem influenciou e incentivou a se tornar um tapeceiro.

A França sempre valorizou muito seu passado de tradição dentro da história da tapeçaria ocidental, principalmente a produção realizada nos ateliês oficiais que ainda, no início do século XX, produziam tapeçarias da maneira clássica, embora utilizassem novos modelos e cartões. Na Manufatura de Gobelins, Gustavo Geffroy, diretor entre os anos de 1905 e 1926, propôs a utilização de cartões modelos feitos a partir de pinturas de artistas modernos como Monet, Van Gogh e Cézanne, mas, apesar da tentativa de renovação em relação aos temas e as próprias composições, a criação da tapeçaria ainda partia de pinturas que não foram concebidas como modelos para serem transpostas para a tecelagem. De qualquer maneira, a tapeçaria continuava subordinada a pintura e a ser apenas uma reprodução em lã de um quadro. Nesse período, as tapeçarias mais interessantes em termos de renovações estéticas eram as bordadas⁵ e não as tecidas, e foram iniciativas particulares (DREYFUS, 1959, p. 265; CÁURIO, 1985, p. 96).

⁵ Segundo Rita Cáurio, o artista Emil Bernard realizou as primeiras tentativas com tecidos aplicados e bordados sobre talagarça, já Paul Ranson, cuja temática era o elemento feminino, realizava um trabalho com ornamentações mais delicadas, bordados com as lãs de sua esposa. (Cáurio, 1985, p. 96).

Um fator que contribuiu indiretamente para despertar o interesse de novos artistas franceses pela tapeçaria foi a introdução da técnica do afresco (mural) no ensino da Escola de Belas Artes, em 1911, por Paul Baudouin (1844 - 1931) ⁶. Boa parte dos futuros cartunistas e tapeceiros modernos franceses teve uma formação de afrescos, como por exemplo, Jean Lurçat, Saint Saens⁷ e Henri Bonis, entre outros.

Desde a metade do século XIX, a partir das Exposições Universais ou Internacionais, os poderes públicos colocam em evidência as artes aplicadas à indústria e solicitam o concurso dos seus maiores artistas. Em 1937, foram confiadas aos futuros protagonistas do renascimento da tapeçaria francesa importantes encomendas de murais para o teatro de Chaillot, o palácio da Decouverte, o pavilhão de Sèvres e o pavilhão do Cinema. O canteiro de obras da Exposição foi um lugar eminente de reencontros e confrontações artística:

A pintura de afresco apesar de seu charme era, entretanto, ameaçada por uma grande deficiência: sua imobilidade. O afresco não permite ao homem do século XX, neste mundo, carregar sua decoração com ele. Na nossa época, o afresco está quase arruinado: a arquitetura tornou-se coisa provisória⁸.

Nesse período de tentativas de renovação da tapeçaria francesa, foi no Ateliê de Aubusson, sob a direção de Marie Cuttoli, que se conseguiu o melhor resultado. Nesse momento a criação têxtil começou a incorporar a transposição de cartões de artistas como Fernand Léger, George Braque, Pablo Picasso, Max Ernest, Jean Arp, Sonia Delaunay, Kandinsky, dentre outros, e alguns desses artistas reativaram as suas produções nos ateliês franceses ou através de seus próprios ateliês (DREYFUS, 1959, p. 265; CÁURIO, 1985, p. 99).

De acordo com Frédéric Mégret⁹, o pintor francês Jean Lurçat (1892-1966) foi um dos grandes responsáveis pela renovação da tapeçaria francesa, ao lado de Marcel Groumaire, Jean Piccard Le Doux e Don Robert. Ainda jovem, abandonou os estudos em medicina para dedicar-se totalmente a arte da pintura de cavalete, de aquarela e do

⁶ Pintor de afresco e decorador, Paul Albert Baudouin foi chefe do Atelier de Afrescos na Escola Nacional Superior de Belas Artes. Disponível em: <http://gw.geneanet.org/garric?lang=fr;p=paul+albert;n=baudouin>

⁷ Marc Saint-Saëns (1903-1979) foi um pintor de afresco que começou fazer cartões para tapeçaria depois de um encontro com Jean Lurçat que o estimulou a produzir modelos de suas pinturas destinadas a tapeçaria. Em 1947, juntamente com Jean Lurçat e Jean Picard Le Doux, funda a Associação de Pintores Cartunistas.

⁸ "La peinture à fresque, malgré ses charmes était cependant affligée d'une grosse faiblesse: son immobilité. La fresque ne permet pas à l'homme du 20e siècle, ce monde, d'emporter son décor avec lui. A notre époque, la fresque est quasiment foutue: architecture est devenue chose provisoire". Cf. LURÇAT, Jean apud FAUX. C. **Luçart à haute voix**. Paris: Julliard, 1962, p. 44.

⁹ MÉGRET, Frédéric. **Renaissance de la Tapisserie**: trois manifestations d'art français à Montreal. Vie des Arts, n° 32, 1963, p. 26. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/58496ac>, acesso em 14 de abril de 2013.

mural (afresco). A partir de 1912, Jean Luçart começou a procurar um meio de expressão que fosse mais dirigido para a arquitetura do que a pintura e, também, que fosse uma alternativa ao mural que, para o artista, tinha um grande defeito, sua imobilidade. Descobre um novo caminho na tapeçaria e começa então a dedicar-se a essa arte. Suas primeiras peças foram produzidas na técnica de bordado sobre talagarça (CÁURIO, 1985, p. 99).

No ano de 1933, na Manufatura de Aubusson, Marie Cuttoli propõe a Luçart fazer a transposição de suas pinturas para as linhas, editando assim a primeira tapeçaria tecida de Luçart. O artista permanece em Aubusson trabalhando e pesquisado, juntamente com Marcel Gromaire e Pierre Dubreuil. Decidido a estudar profundamente a história dessa arte, realiza em 1937 um *tour* pelas principais cidades francesas, famosas pelos suas célebres Manufaturas de tapeçaria, como a dos Gobelins e Beauvais¹⁰.

Em 1938 Luçart, de passagem por Angers, conhece o monumental conjunto de tapeçarias denominado de *l'Apocalypse d'Angers*¹¹, que o deixa impressionado; é neste momento que toma consciência e percebe as imensas potencialidades estéticas da tapeçaria "arte mural" medieval. O estudo desse conjunto de tapeçarias o inspirou profundamente, e foi uma influência decisiva no que viria a ser, possivelmente, a parte mais significativa de seus trabalhos em tapeçaria.

Lurçat chegou à conclusão que a arte da tapeçaria tinha sido deturpada ao longo dos anos e que as técnicas modernas de tintura de lãs atrapalhavam a liberdade de criação, transformando a arte da tapeçaria numa mera arte da cópia, numa tentativa desenfreada de imitar a pintura.

“Entre 1939 e 1941, já trabalhando em Aubusson e com a colaboração de Marcel Gromaire, Lurçat restituiria à tapeçaria a paleta modesta, os cartões específicos e a técnica do ponto largo, como resultado de estudos detalhados do tapete “Apocalipse de Angers”, em que a textura estava na grossura do ponto e na reduzida gama de cores.” (ANDRADE, 1978, p. 17).

Jean Lurçat foi um dos artistas modernos franceses que mais impulsionou e incentivou a tapeçaria artística, já que sua obra, junto com suas reflexões e pesquisas,

¹⁰ Le Chant du Monde de Jean Lurçat. Dossier enseignants. Musées D'Angers, nov. 2008, p. 9. Disponível em: http://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_animuse/Lurcat_ChantMonde_04.pdf. Acesso em 20 de janeiro de 2013.

¹¹ Produzida na segunda metade do século XIV, a série original era composto por sete peças de mais de 5 metros de altura por 24 metros de largura, reproduzindo cenas inspiradas no último livro do Novo Testamento. Foram executadas em “alto liço” e realizadas com apenas vinte e quatro tonalidades de lãs(CÁURIO, 1985, p.26).

renovaram as possibilidades de feitura da tapeçaria e serviram de inspiração para novos artistas. Particularmente, em relação a idéia de que era necessário criar um vocabulário plástico próprio para a tapeçaria, uma identidade própria, abandonando os modelos próprios da pintura; para ele, o tapeceiro deveria criar seu cartão modelo numa linguagem condizente com as possibilidades plásticas da tecelagem. Foi com sua descoberta sobre o número limitado de tons da tapeçaria *l'Apocalypse d'Angers* e das antigas técnicas do medievo que Lurçat pode revigorar e reinventar a arte da tapeçaria.

O artista propôs o retorno ao ponto robusto, o grosso ponto das tapeçarias do século XIV, e a utilização de fios de linha, além de sugerir a redução do número de cores para um desenho incisivo e destituído de perspectiva. A Manufatura de Aubusson utilizava tradicionalmente perto de três mil tons, entretanto, Lurçat começa a utilizar somente quarenta e quatro tons, os quais foram dados números de referência, nascendo dessa maneira o cartão de tapeçaria numerado (codificado)¹².

Foi também a partir da década de 1940 que o cartão modelo para tapeçaria começou a ser trabalhado por outros artistas tapeceiros, transformando-se em um veículo de renovação para a tapeçaria. A partir desse momento, a tapeçaria ganha sua total autonomia, deixando de ser uma simples imitação da pintura.

Um dos seus trabalhos mais conhecidos é o conjunto de dez imensas tapeçarias intitulado *Le Chant du Monde*, cuja execução foi iniciada no ano de 1957 e só foi concluída após o seu falecimento em 1966. As dez peças compreendem 400m² de área tecida, na qual o artista representa sua visão sobre o “Apocalipse”, e apresentam todas suas propostas estéticas: um número muito reduzido de cores, ausência de perspectiva, e o ponto robusto e grosso.

¹² CÁURIO, 1985, p. 99; *Le Chant du Monde* de Jean Lurçat, 2008, p.9-10.

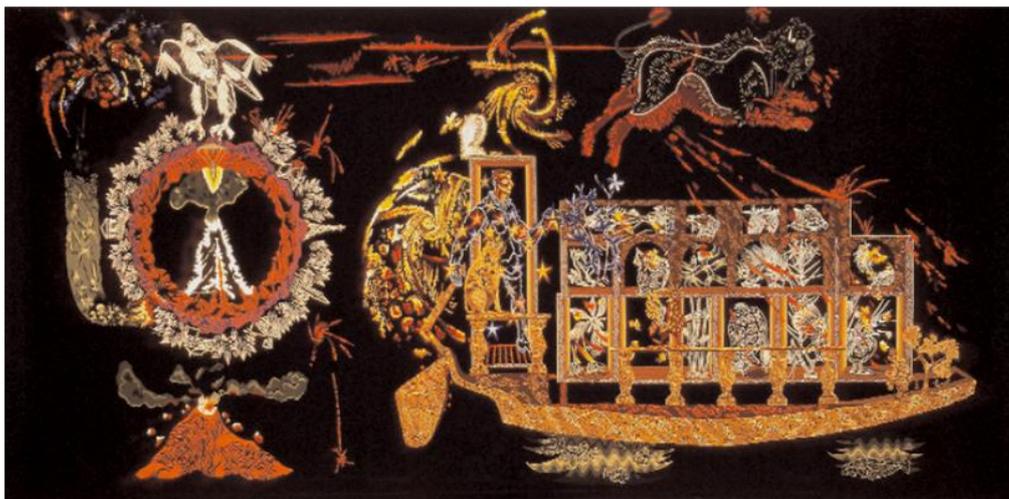


Fig. 9. La Grande Menace , Jean Lurçat, 1957. Dim.: 4, 47 x 8, 78 m.
Aubusson, Atelier Tabard Frères et soeurs.

Para o artista francês a tapeçaria era:

“Eh bien, c'est un tissu, ni plus ni moins qu'un tissu, mais c'est un tissu rugueux et cependant onctueux. Coloré, mais limité dans ses nuances. Souple, mais par chance d'une souplesse moins féline que la soie et le linon; lourd et lourd, c'est bien là le mot qui me satisfait leinement, lourd de toute cette laine, de toute cette toison nouée sur elle-même, de tous ces fils tassés par le peigne de fer et soudés à la chaîne par des entrelacs et des noeuds savants. Et si ce tissu est vraiment beau, c'est qu'il est lourd, enfin et surtout, de signification. Il y a toujours quelque chose de pesant dans la somptuosité et dans une certaine richesse de pensée”.¹³

¹³ Eh bem, é um tecido, nem mais nem menos que um tecido, mas é um tecido rugoso e entretanto liso. Colorido, mais limitado em suas nuances. Flexível, mais por acaso de uma flexibilidade menos felina que a seda e a linha; cheio e cheio, é bem a palavra que me satisfaz plenamente, cheio de toda esta linha, de toda esta lâ tramada sobre ela mesma, de todo este fio amarrado pelo tear de ferro e sodado a corrente pelos entrelaces e laços sábios. E se este tecido é verdadeiramente belo, é que é cheio, enfim e sobretudo, de significação. Existe sempre alguma coisa de pensante na suntuosidade e em uma certa riqueza de pensamento (ideia) [tradução nossa]. Cf. Le Chant du Monde de Jean Lurçat, 2008, p. 3.



Fig. 10. Champagne. Jean Lurçat, 1959. Dim. : 4,40 x 7,02 m
Atelier Tabard, Aubusson –sexta tapeçaria do Chant du monde (1957-1966)

O renascimento da tapeçaria ocidental não pode ser considerado um fenômeno isolado, mas talvez uma das tentativas de responder às múltiplas interrogações colocadas sobre a função da arte pelo modernismo: a integração das artes com a arquitetura, a “obra de arte total” (idéia contida no manifesto de fundação da Bauhaus) e a possibilidade da síntese das artes proposta por Le Corbusier¹⁴. Além do que, a produção de tapeçarias valoriza o “retorno ao bom *métier*”, tenta encontrar a união perfeita entre a Arte e a Técnica, coloca em evidência as artes aplicadas à indústria, parece melhor corresponder aos imperativos do mundo moderno e, por fim, passa a ser uma alternativa ao mural (afresco) nas encomendas para prédios públicos. O renascimento da tapeçaria francesa evidencia também o desejo dos artistas daquele período de estabelecerem uma relação das artes com a arquitetura moderna, e a necessidade da tapeçaria e a arquitetura andarem de mãos dadas.

No final da década de 1940, Jean Lurçat presidiu a nova *Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie* (APCT), que tinha como objetivo estimular os novos artistas tapeceiros, valorizar a tapeçaria como meio de expressão digno e recuperar a sua autonomia como arte. No ano de 1950, é inaugurada por Denise Majorel

¹⁴ Sob o título de “Síntese das Artes”, Le Corbusier propõe a necessidade de que a obra de arte deve integrar-se ao conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, ainda que mantenham autonomia e caráter próprio. LE CORBUSIER. “A arquitetura e as Belas-Artes”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 19 / 1984, p. 53-69.

na cidade de Paris a Galeria *La Demeure*, a primeira galeria de arte dedicada exclusivamente à tapeçaria, o que contribuiu muito para a divulgação da tapeçaria moderna francesa (CÁURIO, 1985, p. 99).

Em 1954, Luçart visitou o Brasil e passou pela cidade de Salvador, ficando hospedado no Hotel da Bahia. Nessa oportunidade, conheceu um mural pintado por Genaro de Carvalho que ficava localizado no restaurante do hotel e ficou impressionado. Luçart fez questão de ir conhecer o artista em seu ateliê, que ficava defronte do Hotel da Bahia no bairro do Campo Grande. Ao conhecer Genaro pessoalmente e ver seus trabalhos, principalmente suas primeiras tapeçarias, Luçart decidiu convidá-lo para aprender novas técnicas e ser seu ajudante em Saint Céré, na França, onde tinha um ateliê de tapeçarias desde 1945. Apesar do trabalho de Luçart, e dos outros tapeceiros modernos franceses, terem encantado Genaro ao ponto de fazê-lo seguir o mesmo caminho nas artes plásticas, Genaro não aceitou o convite e permaneceu em Salvador se dedicando a produção de tapeçarias (EXPOSIÇÃO, 1969, p.07; CÁURIO, 1985, p.120; MUÑOZ, 2012, p.24).

Outra grande contribuição de Luçart para divulgar e dinamizar a arte da tapeçaria foi a constituição, ao lado de Pierre Pauli e de René Berger, da Bienal Internacional de Tapeçarias de Lausanne (CITAM) em 1961. A tapeçaria moderna começa a se firmar cada vez mais a partir da I Bienal de Lausanne de 1962, que contou com aproximadamente sessenta peças de diferentes países como Bélgica, Portugal, Polônia, Suíça, Tchecoslováquia, e especialmente da França, contando com obras do arquiteto Le Corbusier e do próprio Jean Lurçat. Na II Bienal, realizada em 1965 no Museu Cantonal de Belas Artes de Lausanne, outros países, a exemplo da Polônia, buscaram também novas realizações com a tapeçaria, como a Espanha, Holanda, Iugoslávia e o Brasil, que teve a primeira participação em uma exposição internacional de tapeçaria com o artista baiano Genaro de Carvalho (CÁURIO, 1985, p.101).

Assim, ao final da década de 1960 a tapeçaria atrai o interesse de diferentes artistas, que percebem a oportunidade de realizarem, através desse renovado meio de expressão, novas possibilidades estéticas ainda não exploradas. Na III Bienal, realizada em 1967, um ano após a morte de Jean Lurçat, a liberdade estética em relação a tapeçaria já é evidente, na medida que o regulamento desse mesmo ano ampliava a participação de artistas que podiam concorrer à participação com qualquer "obra original executada à mão, em tear" de alto liço e baixo liço, além de "bordados e aplicações, bem como pesquisas" (CÁURIO, 1985, p).

1.2 MUDANÇAS CULTURAIS NA ANTIGA CIDADE DE SALVADOR

A tapeçaria artística da Bahia não floresceu por acaso, na realidade, fez parte de um período muito especial da vida baiana, entre as décadas de 1950 e 1970, quando a cidade de Salvador se tornou um dos principais centros de renovação da cultura brasileira. É preciso sempre relacionar as mudanças ocorridas nos aspectos econômicos, sociais, culturais e urbanos da cidade de Salvador, do período em questão, com o aparecimento da produção de tapeçarias. Embora nem toda manifestação estética seja um reflexo do meio ambiente que a produz, a Bahia naquele momento possuía condições propícias para o desenvolvimento de novas linguagens nas artes plásticas, o que de fato ocorreu.

Ao findar da década de 1950, a soma de diversos fatores vai coincidir e contribuir para uma transformação no cenário cultural, social e econômico da cidade. Esse conjunto de circunstâncias provocou uma renovação sem precedentes no cenário estético-cultural baiano. É necessário elencar aqui alguns destes acontecimentos, para compreender melhor como se situava o ambiente artístico de Salvador no momento que despontam os tapeceiros baianos pesquisados.

Dentro do contexto cultural, um dos aspectos que vai favorecer o início da produção de tapeçarias na Bahia vai ser a consolidação da corrente modernista nas artes baianas e o reconhecimento por parte do público da validade de novas formas de representação artísticas. Um dos benefícios que o modernismo trouxe foi a quebra de uma hierarquia existente que classificava e adjetivava as artes em “maiores” e “menores”, e que tinha como consequência a negação da validade de várias formas de arte como fenômenos artísticos. Entre essas formas de arte se encontrava a tapeçaria, que por conta dessa antiga divisão hierárquica era comumente considerada como um subproduto artístico. Ao romper com essas linhas rígidas de divisão, o modernismo proporcionou a valorização e a equidade de todas as manifestações plásticas. As renovações propostas pelo modernismo ampliaram muito as possibilidades expressivas do fazer artístico e possibilitaram que novas experimentações estéticas pudessem acontecer.

O movimento modernista nas artes plásticas no Brasil tem o seu marco histórico na Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo junto as comemorações do Centenário de Independência do Brasil. Evento que reuniu poetas, escritores, artistas plásticos e músicos, teve como objetivo o rompimento do academicismo reinante nas

artes brasileiras e a reivindicação da valorização da arte e cultura popular como expressões verdadeiras da identidade nacional.

De acordo com Walter Zanini¹⁵, o modernismo surgiu no Brasil quando a riqueza produzida pelo café em São Paulo foi canalizada para o desenvolvimento da indústria e da urbanização da cidade. São Paulo se torna então o principal pólo econômico do Brasil, o que permite a existência de um ambiente com condições favoráveis à circulação de ideias mais modernistas. “Movimento de minorias cultas de São Paulo logo estendido ao Rio, o Modernismo, não teve enquanto iniciativa organizada equivalente noutros Estados, exceto o que decorre de suas próprias premissas.” (ZANINI, 1983, p. 543).

Já se tornou lugar comum entre alguns críticos e historiadores da arte baiana a idéia de que o modernismo demorou a chegar à Bahia. Em seu recente livro “50 Anos de Arte na Bahia” (2012), a crítica de arte Matilde Mattos começa seu texto quase que se desculpando por esse “atraso”:

“Quem se assusta com a defasagem do tempo que modernismo levou para chegar à arte baiana, se esquece de que nada mais tinha se modernizado ao ritmo suave de nossa doce vida até a Segunda Guerra Mundial aportar aqui com o uísque, a coca-cola, o chiclete e o *jitterbug* dos soldados americanos. Mudaram os nossos hábitos e nossa maneira de encarar a vida num mundo que, de repente, se fazia menor. Não há como separar arte e vida, uma é decorrência da outra.” (MATTOS, 2012, p. 19).

Neste sentido, se faz necessário que os historiadores e críticos de arte não exijam um paralelismo entre o desenvolvimento da arte na Bahia com as inovações estéticas propostas pela Semana de 1922, já que o contexto social e econômico de São Paulo era completamente diferente do resto das regiões do Brasil. Além do que, cada região tem também sua lógica própria no que se refere ao tempo necessário à adaptação as mudanças culturais, e a diferença de tempo que ocorreu, não deve ser colocada como atraso da sociedade baiana, mas sim como sua real e necessária caminhada rumo à ruptura de suas estruturas tradicionais moldadas por uma economia agromercantil e um passado conservador.

Uma das primeiras manifestações de arte não acadêmica na Bahia aconteceu em 1932, quando o pintor e ex-aluno da Escola de Belas Artes, José Guimarães, voltou de

¹⁵ ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

uma bolsa de estudos em Paris¹⁶ e organizou uma exposição nas dependências do jornal “A Tarde”. Nessa exposição o pintor apresentava alguns trabalhos realizados na Europa já com forte influência da pintura moderna, eram paisagens, nus e retratos com tendências expressionistas no desenho e nas cores. Seus trabalhos, que apenas se afastavam do tradicional, foram considerados bastantes avançados para Salvador daquela época, o que acarretou uma reação negativa por grande parte do público, pouco interessado a renovações estéticas, e, principalmente, críticas por parte dos antigos professores e colegas da Escola de belas Artes. Essas reações negativas acabaram motivando o artista a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde deixou de pintar (SCALDAFERRÍ, 1997, p. 25; COELHO, 1973, p. 10; LUDWIG, 1982, p. 27).

O ano de 1944 é considerado importante para penetração da arte moderna em Salvador, nele são realizadas duas exposições coletivas que ajudam na divulgação das novas tendências estéticas propostas pelo modernismo. A primeira exposição foi organizada no mês de agosto pelo artista paulista Manoel Martins, que viera para Salvador a convite do escritor Jorge Amado para ilustrar seu livro “Bahia de Todos os Santos”, um pequeno guia turístico. O artista trouxe junto aos seus trabalhos, vários outros desenhos, pinturas, xilogravuras e aquarelas dos principais artistas modernistas do sul do país: Flávio de Carvalho, Segall, Tarsila do Amaral, Volpi, Oswald de Andrade Filho, Goeldi, Antônio Gomide, entre outros. Essa exposição foi completada por quadros das coleções de Odorico Tavares, diretor do Jornal Diário de Notícias, e do escritor Jorge Amado. Eram obras de Di Cavalcante, Pancetti, Portinari, Cícero Dias e Scliar (COELHO, 1973, p.11; LUDWIG, 1982, p.34; MATTOS, 2012, p. 20).

O segundo evento de arte moderna realizado no ano de 1944 foi a primeira exposição dos artistas Mário Cravo Junior, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, considerados os pioneiros do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia, que foi realizada na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (MATTOS, 2012, p.20).

Coelho (1973) afirma que um dos motivos que dificultou a criação de um ambiente favorável ao desenvolvimento da arte moderna na Bahia foi, sem dúvida, a inexistência, ainda na década de 1940, de instituições oficiais e privadas, como museus, galerias e salões que servissem como locais para exposições. “Muitas vezes, para suprir essa deficiência, a Biblioteca Pública, o saguão do Palácio Rio Branco, o hall do Palace

¹⁶ O artista frequentou a Academia Julian como prêmio do concurso anual da Escola de Belas Artes, recebendo uma bolsa mensal de oitocentos mil réis para custear sua estadia em Paris. José Guimarães foi o primeiro artista baiano a absorver e tentar reproduzir em seus trabalhos uma nova linguagem moderna (SCALDAFERRÍ, 1997, p. 30).

Hotel, o Instituto Geográfico e Histórico, as vitrines das lojas da Rua Chile, a ACBEU, serviram como locais de exposições.” (COELHO, 1973, p. 15).

Um evento que contribuiu para uma renovação cultural de Salvador foi a criação da Universidade Federal da Bahia em 1946. Sob a direção do reitor Edgar Santos foram criadas as primeiras Escolas de Arte de nível superior do Brasil, além da integração das faculdades e Escolas já existentes. Em muitos aspectos a Universidade baiana foi pioneira e tomou a dianteira em escala nacional.

A ousadia do Reitor para a época, não está apenas no fato de ele ter criado as Escolas de Dança, Teatro e os Seminários Livres de Música, integradas como unidades universitárias, mas sim pelo fato do Reitor ter pensado que para ocupar e dinamizar um espaço novo, dentro da realidade universitária brasileira, seria preciso convocar o novo das áreas estéticas em questão, abrindo, assim, canais para o fluxo de informações, ideias e reflexões oriundas de um novo repertório cultural proposto pelas vanguardas artísticas europeias. A Escola de Belas Artes, por exemplo, participa ativamente do processo de renovação da criação artística, tanto pelo ingresso de um corpo docente composto por professores-artistas representantes da arte moderna, como também pela formação de uma coleção de arte popular na Escola, reunida com a finalidade de propiciar um contato maior dos alunos com os objetos da cultura popular, o que poderia suscitar novas soluções estéticas e novas formas de representação artísticas (SANTOS, 2013, p. 174).

A valorização e a utilização de elementos oriundos da cultura popular na arte baiana teve início na década de 1950, quando os novos artistas modernos, ancorados nos ideais do modernismo brasileiro, buscavam através dos símbolos da cultura popular novas formas de renovação estética que rompessem com as convenções da tradição acadêmica. Afirmando uma necessidade de renovação e de mudança no panorama artístico local, esses artistas exerceram um papel importante na valorização e divulgação dessa cultura.

Sob este aspecto, o sociólogo Gabriel Bechara Filho¹⁷ assinala que nessa época o negro, que até então representava ameaça e incômodo às elites locais, passa a ser visto como fonte de riqueza pelo Estado, que irá incorporar às manifestações e costumes da cultura afro-brasileira a incipiente indústria de turismo que começava a aparecer.

¹⁷ Cf. BECHARA, Gabriel Filho. **A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)**. Tese de Doutorado UFBA/ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2007, p.256.

O ano de 1949 foi definitivamente o momento que a arte moderna teve seu maior impulso na Bahia, quando esta recebeu o apoio do próprio governo estadual, através da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, que cria por decreto o Salão Baiano de Belas Artes, que acabou, de certa maneira, substituindo os antigos Salões de ALA¹⁸. O I Salão Baiano de Belas Artes, realizado junto as comemorações do Quarto Centenário da cidade, aconteceu no andar térreo do Hotel da Bahia, ainda em construção, e os trabalhos foram distribuídos em duas tendências estilísticas: uma geral, de caráter mais acadêmico e outra de arte moderna. Os organizadores tiveram a sensibilidade de não limitar a exposição e os prêmios aos artistas baianos, permitindo a participação de artistas de outros estados, o que contribuiu para um intercâmbio de ideias e obras de artistas do sul do país com os artistas baianos (COELHO, 1973, p. 17; LUDWIG, 1982, p. 37-38).

O apoio financeiro do governo do Estado da Bahia foi fundamental para o desenvolvimento da cultura artística local, servindo como um verdadeiro impulso dinamizador da arte moderna em Salvador. Através do Departamento de Cultura, o Governo promoveu exposições, realizou palestras e, principalmente, encomendou trabalhos artísticos (esculturas, murais, painéis) aos jovens artistas modernos baianos, para novos edifícios públicos e outros espaços da cidade. (COELHO, 1973, p. 19; MATTOS, 2012, p. 23; LUDWIG, 1982, p. 60).

Cabe ressaltar, o papel desempenhado pelo educador e Secretário de Educação e Cultura Anísio Teixeira, na gestão do Governador Otávio Mangabeira (1947-1951), intervindo de forma determinante na cultura local e incentivando as artes plásticas baianas com a criação do Departamento de Cultura, o que possibilitou o surgimento dos Salões Baianos de Belas Artes durante esse período.

Além deste, também tiveram papel de destaque pelo apoio dado aos artistas modernos os irmãos José do Prado Valladares¹⁹ e Clarival do Prado Valladares, o

¹⁸ Idealizados pelo crítico literário Carlos Chiacchio, os treze Salões de ALA (Ala de literatura e artes) foram realizados entre os anos de 1937 a 1949, e se tornaram os únicos acontecimentos nas artes plásticas na Bahia durante todos esses anos. O primeiro Salão de ALA foi realizado na Escola de Belas Artes e os demais na Galeria da Biblioteca Pública do Estado. As comissões julgadoras eram formadas por professores da Escola de Belas Artes, o que denotava certo grau de manutenção de valores tradicionais e de uma orientação acadêmica. Porém, representaram de qualquer forma o primeiro passo para incentivar a renovação das artes na Bahia. (COELHO, 1973, p. 09; LUDWIG, 1982, p. 29 – 31).

¹⁹ José Valladares foi museólogo, diretor do Museu do Estado (atual Museu de Arte da Bahia) e crítico de arte, escreveu crônicas, artigos e críticas na coluna **Dominicais** publicadas entre 1948 e 1950. No Jornal “Diário Associados”, dirigido por Odorico Tavares, escreveu artigos e críticas para o **Suplemento Dominical**, entre os anos de 1951 a 1956, sempre em defesa da produção dos artistas modernos baianos.

escritor Jorge Amado, os poetas Wilson Rocha, Godofredo Filho e Carlos Eduardo da Rocha e o jornalista Odorico Tavares, diretor do jornal “Diários Associados” (MATTOS, 2012, p. 20).

No início da década de 1950 foi aberta a Galeria Oxumaré, de propriedade de Carlos Eduardo da Rocha, Zitelman de Oliva e Manuel Cintra Monteiro, a primeira galeria de arte na Bahia com fins realmente comerciais. Localizada no passeio público, foi também um ponto de encontro para reuniões entre os artistas. Os primeiros artistas modernos baianos conseguiram uma boa divulgação através de exposições realizadas na Galeria Oxumaré. Genaro de Carvalho, por exemplo, realizou neste espaço sua primeira exposição de tapeçarias. (COELHO, 1973, p. 18; MATTOS, 2012, p.20; LUDWIG, 1982, p. 90).

Um fator determinante e que contribuiu para o surgimento da produção de tapeçarias artísticas em Salvador, foi o processo de renovação urbanística pelo qual passou a cidade, a partir da década de 1940, com a adoção dos postulados da arquitetura moderna pelos setores públicos e privado. A tapeçaria artística vai aparecer neste momento e se beneficiará pelo rumo que irá tomar a arquitetura moderna baiana.

A Arquitetura Moderna brasileira se distinguiu dos movimentos similares da Europa e da América do Norte justamente pela inter-relação entre as artes plásticas e arquitetura, tendo inicialmente como característica própria a utilização do trabalho conjunto de arquitetos, artistas plásticos, escultores e paisagistas.

“Na década de 1950, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, uma série de obras arquitetônicas surge como resultado da hipótese de integração entre as artes através da arquitetura e da participação social do artista na constituição do ambiente urbano. A arquitetura realizada a partir destas formulações irá fornecer à cidade obras onde a arte participa do espaço público, colorindo-a com painéis e murais, reveladores do imaginário do período. Arte pública, que qualifica o espaço urbano e se oferece acessível aos seus habitantes.” (FERNANDES, 2006, p.07).

Lúcio Costa (1902-1998) foi a figura central do aparecimento da arquitetura moderna no Brasil e realizou, ao lado de jovens arquitetos, grupo que veio a se chamar da “escola carioca de arquitetura”²⁰, um conjunto de obras que são consideradas marcos

Posteriormente, essas críticas foram publicadas em forma de livro com o título de **Artes Menores e Maiores** pela Universidade Federal da Bahia no ano de 1957.

²⁰ Fizeram parte deste grupo os arquitetos Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Jorge Machado Moreira (1904-1992), Carlos Leão (1906-1983), entre outros (BENEVOLO, 1976, p.712).

fundamentais para o desenvolvimento da moderna arquitetura brasileira (BENEVOLO, 1976, p. 712; RISÉRIO, 1995, p. 98).

Entre estas obras, destaca-se o prédio do Ministério da Educação e Saúde (1937-1945) (atual Palácio Gustavo Capanema)²¹ no Rio de Janeiro. Em 1935, o então ministro Gustavo Capanema confia a Lucio Costa e sua equipe o projeto da nova sede do Ministério de Educação e Saúde; Lucio Costa, por sua vez, pede no ano seguinte que o arquiteto francês Le Corbusier seja convidado como consultor. Nesta obra arquitetônica estão presentes todos os princípios do ideário arquitetônico de Le Corbusier, porém, Lucio Costa e sua equipe concretizaram ideias que ainda eram apenas cogitadas pelo arquiteto francês, questões referentes a Síntese das Artes: a integração das artes plásticas a arquitetura.

A opção de incluir murais como obras de arte integradas a arquitetura neste projeto não foi casual, a intenção de Lúcio Costa foi a de abrir espaço para que fosse possível considerar como parte da tarefa de Síntese das Artes no projeto arquitetônico a utilização daquelas artes até então ditas como “menores”, “artesanais” ou “utilitárias”. Na realidade, antes mesmo de conhecer o texto *L’Architecture et les Arts Majeurs*²² do arquiteto francês, Lúcio Costa já tinha se manifestado sobre o tema em um texto, do mesmo ano de 1936, intitulado “Razões da nova arquitetura”, onde identifica a importância do diálogo entre as artes para uma significativa produção arquitetônica (FERNANDES, 2006, p. 06).

Na Bahia, o aparecimento da arquitetura moderna ocorreu paralelamente a difusão e consolidação da arte moderna, entre o final da década de 1930 e início da década de 1950. Assim como as artes plásticas, a arquitetura moderna na Bahia dará seus primeiros passos ainda na década de 1930, quando são realizadas as primeiras construções de obras de arquitetura moderna no Estado.

Somente a partir do meio da década de 1940, e ao longo da década de 1950, é que a arquitetura moderna vai se consolidar como uma corrente hegemônica na cidade

²¹ Este edifício é uma verdadeira obra de arte coletiva, resultante de diversas contribuições de diferentes linguagens plásticas, como as do pintor Cândido Portinari, dos escultores Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi, Adrianna Janacopulos e Antônio Celso Menezes e do paisagista Roberto Burle Marx. Existem sete murais nas fachadas do edifício com motivos marinhos como tema, foram feitos com painéis de azulejos que serviram de suportes para pinturas de autoria de Candido Portinari (seis) e de Paulo Rossi Osir. RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite. “**Palácio Gustavo Capanema – Processo de restauração e revitalização**”. Disponível em:

http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B1F/Paulo_eduardo_ribeiro.pdf

²² É interessante observar que Lúcio Costa ao traduzir o texto para publicação, tenha optado por mudar no título a expressão *Art Majeurs* (Artes Maiores) por “Belas Artes”, numa tentativa de não classificar ou hierarquizar as artes.

de Salvador. Este é o período em que Diógenes Rebouças (1914-1994)²³ vai se tornar o principal nome da arquitetura baiana, primeiramente como um projetista dos mais atuantes na década de 1930 e, a partir de 1943, como o responsável pelo setor paisagístico e de planejamento físico do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador (EPUCS) (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 06).

Foi exatamente nesse momento, na virada da década de 1940 para a de 1950, que a integração das artes plásticas à arquitetura aparecerá com toda força em Salvador. O marco inicial dessa nova fase arquitetônica foi a construção de três edificações que apresentavam, além da incorporação do vocabulário arquitetônico moderno da *Escola Carioca*, obras de arte integradas na arquitetura: O Hotel da Bahia (1947-1952), o Centro Escolar Carneiro Ribeiro (1947-1950) e o Edifício Caramuru (1951) (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 15).

Para Lourenço (1995), a arte moderna encontra na integração com a arquitetura um instrumento de veiculação a um público amplo, um movimento importante em um período no qual as instituições artísticas ainda tinham um espaço incipiente para a divulgação da arte moderna.

Construído no governo de Otávio Mangabeira (1947-1951), o Hotel da Bahia foi projetado por Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, e passou a ser uma das obras da arquitetura moderna baiana mais divulgada internacionalmente. No que se refere a integração das artes com arquitetura, o Hotel da Bahia abriga o primeiro grande mural moderno da cidade de Salvador, de autoria do artista plástico Genaro de Carvalho (1926-1971), intitulado de *Festas Regionais*, considerado um marco da arte moderna baiana, não só pelo seu ineditismo, mas, principalmente, pela escala monumental que possui. Foi este mesmo mural que impressionou Luçart ao ponto do artista francês querer conhecer seu autor. Medindo aproximadamente 4 m x 20 m em campo circular, este mural, realizado em afresco seco, está situado no salão do restaurante no andar térreo do Hotel e retrata cenas típicas da cultura popular baiana (Procissão do Senhor dos Navegantes, Lavagem do Bonfim, Presente de Iemanjá etc.), tema que se tornará a

²³ Engenheiro agrônomo de formação e graduado “Professor de Desenho e Pintura” pela Escola de Belas Artes da Bahia em 1937, Diógenes Rebouças só receberia o título de arquiteto em 1952, quando o curso de arquitetura da Escola de Belas Artes começou a se estruturar, necessitando de profissionais para compor o corpo docente. Para ministrarem aulas no novo curso de arquitetura, Diógenes Rebouças convidou alguns dos nomes mais importantes da arquitetura moderna no Brasil, como o carioca de origem baiana José Bina Fonyat Filho, o gaúcho formado no Rio de Janeiro Fernando Machado Leal e a italiana radicada em São Paulo Lina Bo Bardi (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 09).

tônica da maior parte da produção do muralismo moderno na Bahia (VALLADARES, 1951, p. 191; EXPOSIÇÃO, 1965, p.21; ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 16).



Fig. 11. Genaro de Carvalho e o mural "Festas Regionais" no Hotel da Bahia, Salvador-1951.
Foto: Fundação Pierre Verger. Livro *Artistas da Tapeçaria Moderna*, p.27.

É curioso lembrar que o I Salão Baiano de Belas Artes foi realizado, em 1949, no andar térreo do Hotel da Bahia, que ainda encontrava-se em fase de construção. A primeira exposição de Mario Cravo Junior, com gravuras e esculturas, aconteceu nas dependências do Edifício Oceania em 1947, assim como a primeira exposição individual de Genaro de Carvalho ocorreu no hall do mesmo edifício no ano de 1948, além do que, por falta de uma sede definitiva, o Museu de Arte Moderna da Bahia ocupou entre os anos de 1960 e 1963 o foyer do Teatro Castro Alves. Isso demonstra a relação intrínseca entre a arte moderna e a arquitetura moderna em Salvador, relação que vai se consolidar ao longo dos anos seguintes através da integração das artes plásticas a arquitetura (COELHO, 1973, p. 17; LUDWIG, 1982, p. 37-38; ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 12).

Outra obra, realizada pelo Governo do Estado, que contribuiu para difundir a arte moderna, foi o Centro Educacional Carneiro Ribeiro (1950), localizado no popular bairro da Liberdade. Formada por uma Escola-Parque e quatro Escolas-Classe, o Complexo foi concebido para atender a 4.000 crianças em regime de educação integral. O Complexo Educacional possui o maior conjunto de murais modernos²⁴ do Estado da Bahia e, assim como ocorreu com o Hotel da Bahia, foi produzido por representantes da nova geração de artistas baianos, cuja formação era desvinculada do ensino acadêmico (MATTOS, 2012, p. 23; ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 17).

O Edifício Caramuru (1951) foi o primeiro edifício de escritórios verticalizado do bairro do Comércio, sua construção marca o início da adesão do setor privado a essa nova vertente da arquitetura moderna. Projetado pelo arquiteto carioca Paulo Antunes Ribeiro para ser a sede da empresa de seguros Prudência Capitalização, o edifício possuía no seu terraço-jardim uma escultura de Mario Cravo Junior feita de fios de cobre (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 20).

É importante salientar, assim como ocorreu em relação a arte moderna baiana, o relevante e fundamental papel desempenhado pelo Poder Público local como patrocinador do impulso inicial para a implantação e afirmação da arquitetura moderna em Salvador. Este impulso se deu através da construção de equipamentos e prédios públicos baseados em projetos arquitetônicos absolutamente modernos e com a criação de uma legislação urbanística que proporcionasse condições para o desenvolvimento desta arquitetura na cidade. Em relação à integração das artes plásticas a arquitetura, seu papel foi ainda mais relevante, uma vez que, além do fomento direto a essa prática através da encomenda de trabalhos artísticos aos jovens artistas baianos para os próprios prédios que veio a construir, criou uma lei municipal específica²⁵ que tornava

²⁴ A Escola-Classe I abriga o menor painel do conjunto, de autoria de Carlos Bastos e intitulado *Jogos Infantis* (2,60 x 2,55 m). Para a Escola-Classe II, Carybé elaborou um painel (2,00 x 6,00 m) representando a vista panorâmica do frontispício da cidade de Salvador. Na Escola-Classe III, existem duas obras de Mário Cravo Junior: um mural retratando dinossauros e homens das cavernas e a única escultura de todo o conjunto, feita em verga de cobre, representando uma criança escrevendo o nome da escola na sua fachada. Por sua vez, a Escola-Parque possui cinco gigantescos murais, pintados entre os anos de 1953 e 1955, esses murais são: *A Evolução do Trabalho* (11,0 x 20,0 m), de Carybé; *A Evolução do Homem* (2,70 x 20,0 m) de Jenner Augusto; *A Força do Trabalho* (8,20 x 20,00) de Mario Cravo Junior; *Trabalho de Costumes* (2,70 x 20,00) de Carlos Mangano e *O Ofício do Homem* (3,00 x 11,0 m) de Maria Célia Amado Calmon (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 19).

²⁵ Andrade Junior afirma que: “A entrada em vigor, em 22 de junho de 1956, da lei Municipal nº 686, que “torna obrigatório contemplar com obras de valor artístico prédios que vierem a ser construídos” (apud CRUZ, 1973: 79) vem apenas impor a obrigatoriedade de uma iniciativa que já se tornara comum nos principais edifícios institucionais, residenciais e comerciais de grande porte: a inclusão, nas fachadas, na recepção ou em outros espaços internos, de pinturas murais, painéis de azulejos, esculturas e gradis de autoria dos principais artistas locais” (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 21).

obrigatório a inclusão de obras de valor artístico nas novas edificações que viessem a serem construídas.

Segundo Andrade Junior²⁶, o período mais significativo dessa produção se deu entre os anos de 1949 e 1969, quando foram produzidas, por artistas modernos baianos ou residentes na Bahia²⁷, dezenas de obras de arte integradas a edificações. Embora o Poder Público tenha contribuído nesse processo, a maior parte das edificações de Salvador que possuem ou possuíam obras de arte integradas na arquitetura foi construída para o setor privado. O arquiteto aponta quatro tipos de edificações que apresentavam obras integradas: as agências bancárias e edifícios-sede de instituições financeiras e seguradoras, os edifícios de escritórios, os edifícios residências e alguns cinemas.

Um aspecto que ressalta ao analisarmos as obras de artes integradas produzidas nesse período é a predominância dos murais, feitos com as mais diversas técnicas como afresco seco, pintura mural, pintura sobre madeira, painéis de azulejos, painéis de madeira, painéis de concreto ou painéis de pedras. Apesar da existência de outras formas de arte integradas, como esculturas (de ferro, cobre ou latão), gradis metálicos e xilogravuras, a quase totalidade das obras identificadas se enquadra na categoria de mural. Dentro desse muralismo baiano sobressai a arte figurativa sobre a arte abstrata, com dois temas recorrentes: um ligado a história do Brasil e o outro a cultura popular baiana.

Esse ritmo intenso de produção de obras de artes integradas vai diminuir significativamente a partir da década de 1970, quando aconteceram apenas algumas iniciativas esporádicas como, por exemplo, foi o caso dos edifícios projetados para o Centro Administrativo da Bahia²⁸ na então recém-construída Avenida Paralela. Porém,

²⁶ Estes dados foram obtidos através de um levantamento das obras de artes integradas a edificações, realizado para o Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), iniciado em julho de 2008. Nivaldo Vieira de Andrade Junior foi o coordenador desse Inventário no Estado da Bahia. Para uma melhor análise dos objetivos e metodologia do Inventário, consultar o artigo “**O IPHAN e os Desafios da Preservação do Patrimônio Moderno**: a aplicação na Bahia do Inventário Nacional de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos”, apresentado no 8º Seminário DCOMOMO Brasil.

²⁷ No âmbito da pesquisa realizada para o Inventário nacional do IPHAN, Andrade Junior identifica um total de 96 obras de arte integradas, que foram produzidas pelos seguintes artistas: Carybé (46 obras) – inquestionavelmente o artista com mais obras no período-, Carlos Bastos (21), Mário Cravo Junior (13), Genaro de Carvalho (4), Jenner Augusto (4), Juarez Paraíso (3), Carlos Mangano (1), Maria Célia Amado Calmon (1), Pasqualino Magnavita (1) e Cândido Portinari (1) (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 20-21).

²⁸ A construção do Centro Administrativo se constituiu em um marco para o desenvolvimento urbano de Salvador e para a arquitetura moderna no Estado, com um projeto de edifícios pré-moldados em concreto do arquiteto João Filgueiras (Lelé), representou o segundo momento de iniciativa governamental na produção de obras integradas a arquitetura na Bahia. Assim como aconteceu no Centro Educacional

esse processo já havia mudado a feição urbana de Salvador e influenciado a mentalidade das pessoas, como constata Andrade Junior:

“A partir da década de 1950, a integração de obras de artes em edifícios das mais diversas tipologias atinge tal difusão em Salvador que alguns edifícios de apartamentos mais modestos passam a apresentar, em suas fachadas e acessos, painéis que parecem imitações das obras de Carybé sem a mesma qualidade do original, como é o caso de alguns painéis de azulejos de autoria de Max Urban, como aqueles localizados no Edifício Salvador Pedreira, na Ladeira da Barra, e no Edifício Vendaval, na Barra.” (ANDRADE JUNIOR, 2009, p. 33).

A década de 1960 começa com um grande acontecimento, talvez o fato mais importante para a modernização das artes plásticas na Bahia nesse período, que foi a inauguração do Museu de Arte Moderna em seis de janeiro de 1960.

“Como diretora do MAMB, o trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi foi de importância relevante para o desenvolvimento da arte baiana, podendo ser considerado o ponto de partida para o reconhecimento e a fixação da arte moderna na Bahia, como também a mola propulsora de muitos artistas da década de 60” (COELHO, 1973, p.29).

Coube também a Lina Bo Bardi outra importante contribuição: a valorização estética da produção de arte popular e artesanato da Bahia. Sob este aspecto, Risério (1995) salienta o projeto desenvolvido por Lina para a criação do Museu de Arte Popular, quando a arquiteta realiza um mapeamento da produção artesanal da Bahia e do nordeste, coletando diversos objetos de arte popular e artesanato de várias cidades do interior com a finalidade de formar o acervo desse Museu (RISÉRIO, 1995, p. 120).

Surge, então, aquela que é considerada a 2ª geração de artistas modernos da Bahia, constituída, entre outros nomes, por João José Rescala, Calazans Neto, Sante Scaldaferrì, Yedamaria, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, Sônia Castro, Lygia Milton, Henrique Oswald e Manuel Bomfim. Ao contrário da 1ª geração, que não teve contato com a academia, todos esses artistas da 2ª geração estão ligados de alguma forma a Escola de Belas Artes. A busca por novos meios de expressão foi sempre a tônica dessa nova geração de artistas.

A partir da década de 1960 aparecem novas galerias de arte como a Querino, Bazarte, Convivium, Goya, Sodré, Le Dome, Panorama, ICBA entre outras, ampliando de maneira significativa os espaços expositivos existentes na cidade. Isto vai permitir a

Carneiro Ribeiro, na década de 1950, os artistas foram escolhidos sem concorrência pública. Entre outros artistas fizeram parte Juarez Paraíso e Emanuel Araújo (BAPTISTA, 1995, p. 47).

criação de um movimento artístico mais consistente, a partir do desenvolvimento de um incipiente mercado de arte na cidade (COELHO, 1973, p. 31).

De acordo com Ludwig, durante a década de 1950 começa um processo de transformação na estrutura produtiva da Bahia, que era ainda baseada em atividades agropecuárias, tendo como consequência uma baixa taxa anual de crescimento econômico. Para viabilizar essa mudança foram criados pelo Governo Federal novos órgãos²⁹ com o objetivo de dinamizar a vida econômica local.

Um marco no desenvolvimento econômico da Bahia foi a descoberta de petróleo no município de Candeias em 1941. A atuação da PETROBRÁS no recôncavo baiano ampliou o mercado de trabalho de maneira significativa, contribuindo muito para o aumento da renda e a ampliação da classe média em Salvador (LUDWIG, 1982, p. 57).

Na década de 1960 a economia da cidade toma uma nova feição com a instalação do Centro Industrial de Aratu (CIA), aumentando o espaço industrial na Bahia, posteriormente, esse processo de industrialização tem continuidade com o projeto do Pólo Petroquímico de Camaçari no ano de 1968.

Todos esses acontecimentos descritos, como o apoio dado à Arte Moderna pelo Governo do Estado e por críticos e intelectuais, o que ajudou a criar uma melhor receptividade por parte do público baiano para as novidades, junto ao desenvolvimento econômico da região, que gerou o aumento do poder aquisitivo e a ampliação da classe média, possibilitaram mudanças no panorama artístico baiano, criando inclusive um mercado de arte, que começava a se desenvolver com a atuação *marchants*, donos de galerias e colecionadores particulares.

Foi durante esse período, em que a cidade de Salvador é tomada por obras de artes integradas nas mais diversas edificações, que a tapeçaria artística vai aparecer perante o público. Encontrará um ambiente cultural favorável a sua aceitação, pela renovação de hábitos e da própria linguagem artística, decorrentes da influência do espírito Modernista que, a partir desse período, passa a dominar não só a política cultural do Estado, como também, o que é mais importante, é incorporado pelo setor privado e por uma parcela significativa do público.

²⁹ Houve a criação do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), para financiar projetos econômicos e dar apoio à industrialização regional, além da implantação da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF), trazendo energia e viabilizando os projetos de industrialização regional (LUDWIG, 1982, p. 57).

Coube ao artista plástico Genaro de Carvalho, que pintou o primeiro mural moderno da Bahia, a primazia de ser o primeiro artista baiano a fazer uma tapeçaria artística. O artista desempenhou um papel importante ao abrir o caminho para que outros artistas pudessem optar pela tapeçaria como forma de expressão, demonstrando a viabilidade dessa produção artística perante o mercado de arte.

A tapeçaria aparecerá como opção de decoração ao mural para o interior dos prédios públicos e privados, pois era mais fácil para ser produzida e menos onerosa para ser encomendada, além do que, a Arquitetura Moderna com suas amplas e despojadas paredes e suas entradas de pé direito duplo se encarregava de proporcionar à tapeçaria um espaço de destaque na decoração dos interiores. Em 1958, Genaro de Carvalho fez uma tapeçaria para decorar o Banco da Bahia (COELHO, 1973, p. 19), o que deve ter ajudado na divulgação e afirmação da tapeçaria como um tipo de obra de arte capaz de dialogar com a arquitetura moderna, pois, embora em menor escala, possui o caráter monumental do mural.

Um fato que deve ser contemplado para entender o fenômeno de aceitação da tapeçaria como objeto estético e decorativo, é o papel desempenhado pela imprensa durante esse período como formadora de opinião. No ano de 1953 começa a ser editada a revista *Casa & Jardins*, uma publicação que surgiu como guia para o consumo doméstico da classe média e alta durante uma época de urbanização e industrialização aceleradas, os principais assuntos abordados eram arquitetura, decoração de interiores e paisagismo. Este tipo de publicação cumpria um papel importante na promoção e circulação de padrões de gosto, comportamento, consumo e modos de viver.

O que se observa ao se pesquisar as edições dessa revista durante as décadas de 1960 e 1970 é o apoio que foi dado pela publicação ao uso da tapeçaria para a decoração do interior das residências. São inúmeras as matérias da revista que sugerem a tapeçaria como uma excelente opção de decoração, inclusive, existem algumas matérias sobre o trabalho dos próprios tapeceiros. O periódico também funcionava como um espaço de visibilidade para o estilo de vida da classe alta, pois um tipo de reportagem característica da revista consistia em apresentar imagens e comentários sobre arquitetura e decoração de residências pertencentes às pessoas de “bom gosto” da sociedade brasileira. Neste tipo de matéria se observa constantemente a presença da tapeçaria na decoração dessas residências de alto luxo, como pode ser visto nas fotografias abaixo.



Fig. 12. Revista Casa & Jardim, v. 209, junho de 1972.
Fotografia: Bruno Dantas.



Fig. 13. Revista Casa & Jardim, nº 73, p. 116, 1973. Edição do Ano. Fotografia: Bruno Dantas.



Fig. 14. Revista Casa & Jardim, nº 73, p. 61, 1973. Edição do Ano. Fotografia: Bruno Dantas.

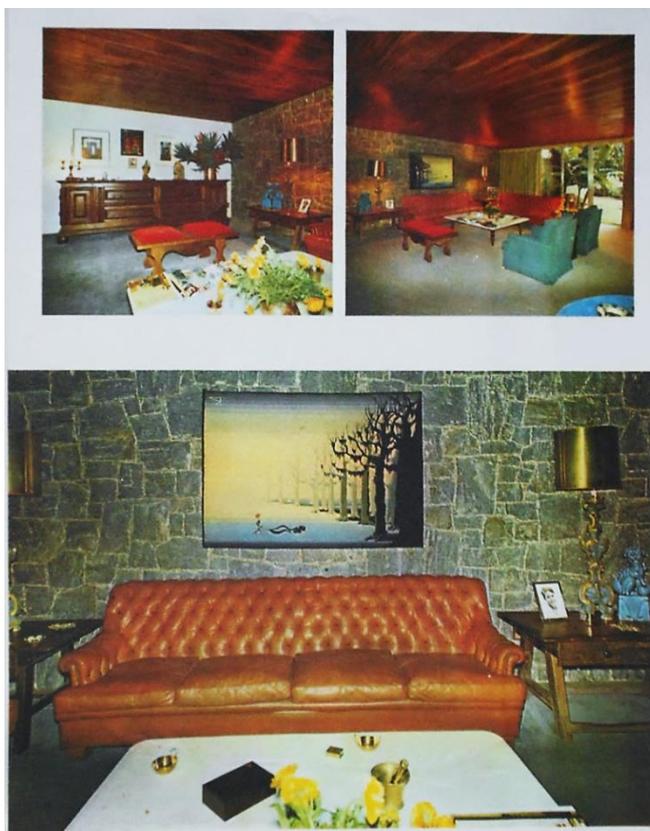


Fig. 15. Revista Casa & Jardim. Agosto de 1968, p. 62. Fotografia: Bruno Dantas

A intermediação cultural desempenhada por esse tipo de publicação muitas vezes assume um caráter de voz de autoridade capaz de interpretar e de traduzir, para parcelas particulares da população, conhecimentos e padrões de gosto relacionados às práticas sociais e decorativas. Num cenário de transformações sociais e culturais pelas quais passava o Brasil, as pessoas podiam, a partir daquele momento, orientar suas escolhas quanto às possibilidades de decoração a partir de opiniões de “especialistas”.

Ao comentar aqui a circulação dessa publicação, não se pretende afirmar que todos os leitores da revista *Casa & Jardins* ficava convencidos e concordavam satisfeitos com as sugestões de consumo e de decoração oferecidas. Contudo, essas sugestões consistiam em discursos que divulgavam práticas sociais capazes de influenciar os julgamentos e as escolhas, servindo como recurso retórico para a atualização de normas, padrões e valores que deveriam ser seguidos na conduta social.

Em algumas cenas do filme baiano “A Grande Feira” (1961), do cineasta Roberto Pires³⁰, passadas em um escritório comercial, nota-se o uso de uma tapeçaria como elemento decorativo, esta tapeçaria é de autoria de Genaro de Carvalho, denominada de “Jardim Dalva Amarela” (1961). Os personagens desse núcleo do filme são de classe média alta, o que traz uma ideia subentendida de refinamento para os espectadores que, por sua vez, poderiam também através do filme se atualizar quanto aos novos padrões de decoração usadas por pessoas da alta sociedade. Além de funcionar como uma excelente forma de divulgação da tapeçaria para um grande público, o filme reforça a ideia de renovação de hábitos e da própria linguagem artística do período. Outro fato interessante deste filme é a presença do próprio Genaro de Carvalho em uma cena rápida passada no escritório onde se encontrava a tapeçaria, e também a presença do tapeceiro baiano Renot no elenco, fazendo uma pequena ponta como um fotógrafo de uma revista de moda.

³⁰ Roberto Pires foi um dos grandes precursores do cinema da Bahia, dirigiu o primeiro filme de longa metragem do Estado, “Redenção” (1959). Este período é identificado como Ciclo Baiano de Cinema, no qual Glauber Rocha foi um dos expoentes.



Fig. 16. Cena do filme “A Grande Feira” de Roberto Pires, 1961.
Ao fundo, tapeçaria de Genaro de Carvalho. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=OLxP-m2Cqgk>

Algumas instituições, públicas e privadas, adotaram a tapeçaria como forma de decoração, a exemplo de hotéis e bancos. Até os dias de hoje ainda existem três tapeçarias dos tapeceiros pesquisados decorando ambientes: uma de autoria Kennedy Bahia está no Salão de Estado do Palácio da Alvorada em Brasília (**fig. 17**), outra de Genaro de Carvalho no *hall* do Grande Hotel da Barra (**fig. 18.**) e uma tapeçaria de Rubico está no *hall* de entrada do Banco do Nordeste no bairro da Pituba (**fig. 19**).

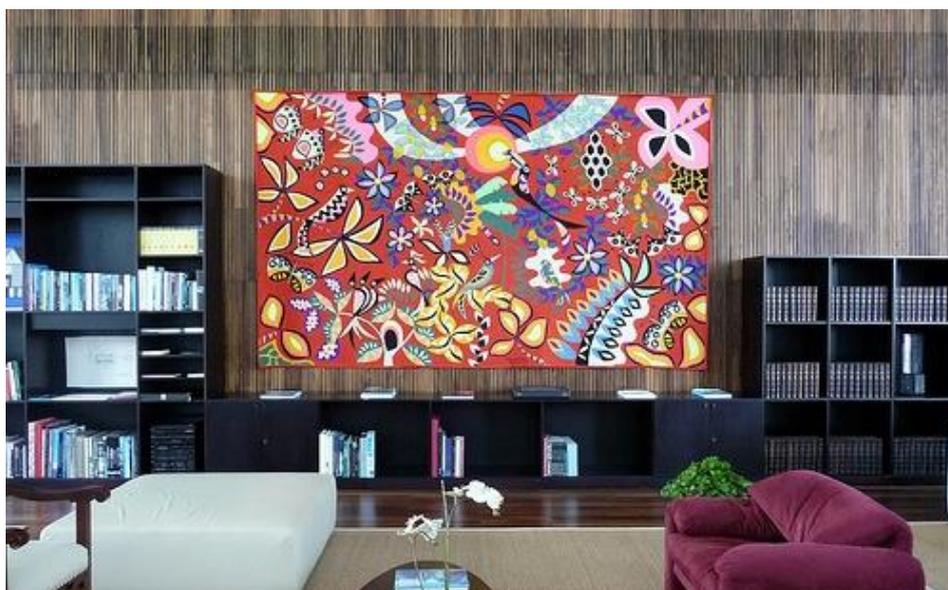


Fig. 17. Flora e Fauna da Bahia, Kennedy Bahia, 1971.
Salão de Estado do Palácio da Alvorada – Brasília
Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/ginasant/4170811000/>



Fig. 18. Tapeçaria de Genaro de Carvalho, “Alicena e Lua Azul” (1965), lã bordada sobre talagarça com *petit point*, Hall da recepção do Grande Hotel da Barra, no bairro da Barra em Salvador.

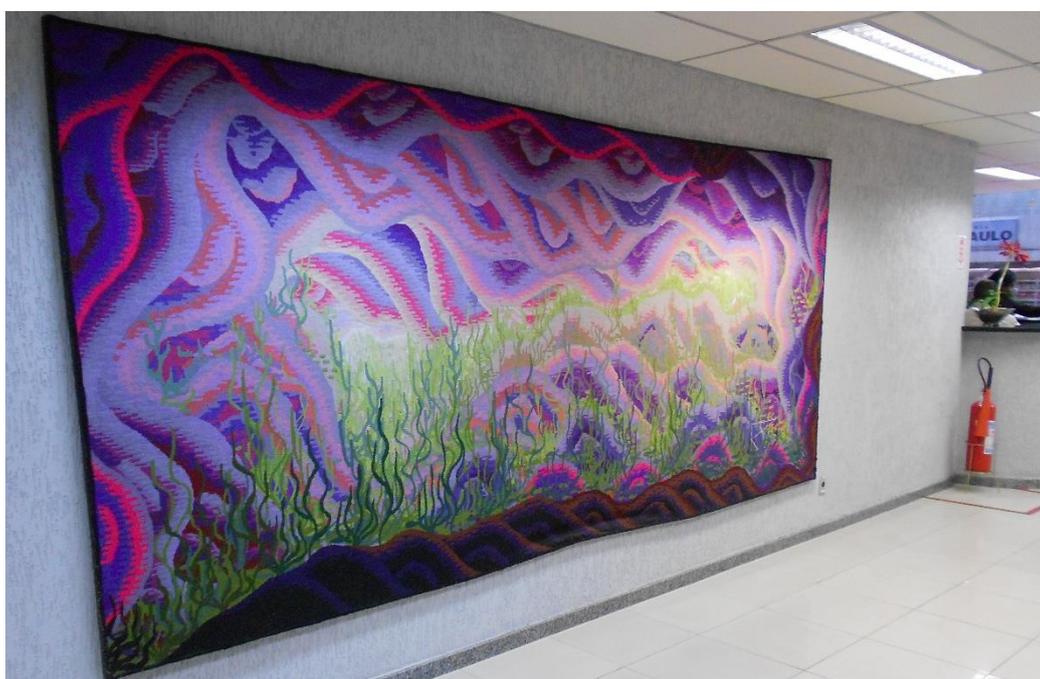


Fig.19. Tapeçaria de Rubico, “A Caverna” (1973), lã bordada sobre talagarça com meio ponto gobelin. Dim.: 4,20 x 2,00 m. Hall da entrada do Banco do Nordeste, no bairro da Pituba em Salvador. Fonte: Bruno Dantas.

Na opinião de Dreyfus, a tapeçaria tem por fim cobrir a nudez de uma parede e não fazer desaparecer a ideia dessa parede. Essa percepção de que a tapeçaria amplia e valoriza a existência da parede, pois dela necessita, fez com que muitos arquitetos modernos adotassem essa expressão artística para a decoração.

Segundo Pessoa³¹, os arquitetos foram os principais responsáveis pela decoração do interior das residências da classe alta em Salvador durante a década de 1970, na medida em que a mesma era pensada como algo não dissociado da arquitetura; isto ocorreu também pela falta de profissionais que atuassem nesta área, pois, não existiam cursos específicos de decoração na cidade naquela época (PESSOA, 2007, p. 143).

Outro fator que contribuiu decisivamente para o uso da tapeçaria foi o fato da classe média e de uma parcela da classe alta terem começado a morar em edifícios de apartamentos, pois, como atesta Dreyfus: “A tapeçaria, ao contrário da pintura, que exige a maior luz possível, atinge seu maior brilho num apartamento onde penetra uma luz difusa e sombria” (DREYFUS, 195, p. 264).

As obras de arte são um conjunto de elementos que podem reforçar os aspectos conceituais do plano arquitetônico, como monumentalidade, profundidade e espaços de convergência. Se por um lado, as obras de arte integradas na arquitetura podem transformar espaços públicos ou privados em espaços de fruição estética para aqueles que os frequentam, por outro, desempenham também um papel simbólico na configuração desse mesmo espaço. Neste sentido, as obras não desempenham um papel meramente decorativo, muitas vezes são elas que determinam significados aos espaços onde estão inseridas.

³¹ PESSOA, Yumara Souza, **Decoração Soteropolitana na Década de 70: cores, formas e representações**. Dissertação de Mestrado apresentada no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2007.

2. A VERSATILIDADE DE GENARO DE CARVALHO

2.1 O ARTISTA MODERNO E SUAS MÚLTIPLAS LINGUAGENS

Genaro de Carvalho é responsável por dois importantes acontecimentos na arte baiana na década de 1950, a pintura do mural do Hotel da Bahia e o pioneirismo na produção de tapeçarias artísticas. Um dos artistas modernos brasileiros mais versáteis e prolíferos, criador de uma obra vigorosa, foi pintor de cavalete, muralista, desenhista, tapeceiro, designer e decorador.

Considerado por unanimidade, por críticos e historiadores de arte, como o grande responsável pelo surgimento da tapeçaria no Brasil dentro de uma linguagem artística moderna, foi também o primeiro artista a montar um ateliê de tapeçarias no país em 1955 (PONTUAL, 1969, p. 234; ANDRADE, 1978, p. 25), que ficava localizado na Avenida Sete de Setembro nº 291, em frente do Hotel da Bahia no bairro do Campo Grande (Quatro Rodas, 1969, p.71). “Genaro desempenhou um papel significativo e relevante no desenvolvimento da tapeçaria, tornando-a exequível e credível em uma época de total descrédito.” (SCHMIDT, 1974, s/p).

Genaro Antônio Dantas de Carvalho nasceu no dia 10 de novembro de 1926, na casa de número 59 da Rua Newton Prado, no Bairro da Gamboa de Cima, em Salvador. Filho do comerciante Carlos Alberto de Carvalho, teve em seu pai, pintor amador e autodidata, o primeiro grande incentivador nas artes (EXPOSIÇÃO, 1965, p.19-20).

Com apenas 17 anos, participa junto com Mario Cravo Jr. e Carlos Bastos da 1ª Mostra de Arte Moderna da Bahia, realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos no ano de 1944. Como foi comentado no capítulo anterior, esta exposição coletiva, junto com outra organizada pelo artista e escritor Manoel Martins e realizada no mesmo ano na Biblioteca Pública do Estado, são consideradas marcos iniciais da introdução do modernismo nas artes baianas.

O enfoque específico deste trabalho é a produção de tapeçarias, não seria possível aqui, pela limitação de espaço, nem é o objetivo proposto, analisar o conjunto da produção artística de Genaro de Carvalho. Porém, como a produção de tapeçarias é apenas parte de sua obra, sendo um desdobramento de sua trajetória artística, se faz necessário contextualizar o período anterior ao início desta produção, a fim de compreender como o artista descobre e passa a utilizar esta linguagem artística, pouco usual para época no Brasil, como meio de expressão para desenvolver seus trabalhos.

Inicialmente apenas pintor e desenhista, Genaro trabalhou ativamente na renovação das artes plásticas da Bahia, e foi considerado, ao lado dos mesmos, Mario Cravo Jr. e Carlos Bastos, como integrante da 1ª geração de artistas modernos da Bahia.

Neste mesmo ano de 1944, segue para o Rio de Janeiro onde estuda desenho com o professor Henrique Cavalleiro na Sociedade Brasileira de Belas Artes e conclui o curso científico no tradicional Colégio Andrews. No ano de 1945, é acometido de uma crise da glândula tireoide, recebendo como recomendação médica a prática da pintura como terapia contra esse distúrbio, que o deixava nervoso, sem coordenação motora e com déficit de atenção (EXPOSIÇÃO, 1965, p.21; COELHO, 1973, p.105). Em outubro, depois de se recuperar, realiza sua primeira exposição individual na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) no Rio de Janeiro. No ano seguinte expõe novamente, desta vez no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Finalmente, em 1947 acontece sua primeira exposição individual na cidade de Salvador, realizada na Biblioteca Pública do Estado.

Nessas primeiras exposições, Genaro apresentava pinturas e guaches de marinhas e casarios com forte influência da estética Impressionista; uma resenha, sobre sua exposição feita no Museu de Belas Artes, do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro (datada de 09 de setembro de 1947), e que está presente no catálogo de sua exposição individual de 1948, realizada no hall do Edifício Oceania em Salvador, compara-o ao pintor italiano Castagneto³² mundialmente conhecido pelas suas marinhas. (EXPOSIÇÃO, 1948, p.01)

Participando ativamente do movimento de Arte Moderna na Bahia, passa a expor, individual ou coletivamente, em diversos lugares, inclusive no lendário bar “Anjo Azul”, reduto da intelectualidade soteropolitana nas décadas de 1950 e 1960.

Em 1949, recebe uma bolsa de estudos do Governo Frances e vai para Paris estudar na *École National de Beaux Arts* (Escola Superior de Belas Artes), sendo aluno de André Lhote (1885-1962) (PONTUAL, 1969, p. 234; COELHO, 1973, p.105). Embora não seja citado na maioria dos catálogos de exposição consultados, Fernand Léger aparece como um dos seus mestres no comentário de Sergio Milliet, dentro do catálogo de exposição da Galeria Quirino do ano de 1965, na Enciclopédia de Artes

³² Giovanni Battista Felice Castagneto (Genova, Itália 1851 – Rio de Janeiro 1900), foi pintor, desenhista e professor. Chega ao Rio de Janeiro em 1874; no ano de 1878, matricula-se na Academia Imperial de belas Artes, onde estuda até 1884, tendo como professores Zeferino da Costa (1840-1915) e Victor Meirelles (1832-1903), entre outros. Foi considerado um importante pintor de marinhas e paisagens litorâneas.

Visuais do Itaú Cultural e no livro *Artistas da Tapeçaria Moderna*³³. Terminado os estudos, aproveita a oportunidade de estar na Europa e viaja à Itália para conhecer as obras clássicas. Genaro descobriu a tapeçaria artística durante esse período que passou na Europa.

Nessa época, não satisfeito com a pintura de cavalete, andou procurando um novo meio de expressão. A princípio, pensou em mosaico, chegando a realizar alguns trabalhos; depois, o vitral, e finalmente descobriu na tapeçaria mural a expressão que procurava, e que iria, plenamente, satisfazer seu ideal artístico (COELHO, 1973, p. 105-6).

O livro *Artistas da Tapeçaria Moderna*, traz uma declaração do próprio Genaro, dada a um grupo de pesquisadores da FAAP³⁴ em 1971, relativa a questão da sua opção pela tapeçaria como suporte para desenvolver novos trabalhos:

“Eu estava em Paris e estudava com uma bolsa de estudos, quando, de repente, conheci, numa vitrine, uma tapeçaria de Jean Piccard Le Doux, um grande tapeceiro que, juntamente com Jean Luçart, Don Robert e Marcel Groumaire, formam o primeiro time da tapeçaria francesa moderna. Fiquei encantado com essa tapeçaria e considerei que o meu tipo de pintura e o meu tipo de desenho, se realizados em tecidos, poderiam dar um efeito semelhante. Posso dizer que foi esse o início da “fundação” do nosso atelier e essas, justamente, as formas através da quais nasceu minha tapeçaria”. (MUÑOZ, 2012, p.29)

O ano de 1950 é considerado pelos críticos e estudiosos de sua obra como sendo decisivo para sua carreira artística. Além de participar da 1ª Bienal de São Paulo e de quatro salões internacionais e uma exposição na França³⁵, concluiu, após um ano e meio de estudos e trabalhos, o primeiro grande mural moderno da cidade de Salvador, localizado no então recém-inaugurado Hotel da Bahia. Neste mesmo ano, executou sua primeira tapeçaria mural denominada “Plantas Tropicais” (PONTUAL, 1969, p. 234; EXPOSIÇÃO, 1965, p.; COELHO, 1973, p.106), dando a esta arte uma temática bem brasileira, que seria constante em toda sua obra bordada.

Este mural, como foi comentado no capítulo anterior, fica situado no andar térreo do Hotel da Bahia, foi realizado em afresco seco e conferiu a Genaro decisivo

³³ MUÑOZ, Alejandra. **Artistas da tapeçaria moderna: Genaro de Carvalho, Jacques Douchez, Jean Gillon**. São Paulo: Passado Composto Século XX, 2012.

³⁴ A Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) é uma instituição acadêmica de ensino, criada em 1947, inicialmente como uma entidade voltada para o desenvolvimento das artes plásticas, atualmente possui outros cursos em diversas áreas. In: www.faap.br

³⁵ Na Europa expos sua pintura no *Salon d'Automme*, *Salon de Mai*, *Salon des Independants* e *Salon des Artistes Etrangers Boursiers du Gouvernement Français*. Em Paris, realizou uma exposição na Galeria de Mai (EXPOSIÇÃO, 1965, p.21).

reconhecimento e prestígio crítico, demonstrando que ele já possuía “uma admirável experiência técnica e um grande domínio da expressão linear e cromática” (EXPOSIÇÃO, 1965, p.10). Além disso, o artista pintou no saguão da entrada e na grande sala de refeições motivos vegetais (silhuetas de folhagens), através de um desenho esquemático linear de traço grosso que forma um grafismo fitomórfico, tema que ele transpôs para suas primeiras tapeçarias. Em decorrência desta obra, Genaro de Carvalho foi citado junto com Portinari no livro *Brazilian Architecture* (edição em inglês), do arquiteto Henrique Mindlin³⁶, como sendo um dos “dois artistas plásticos que souberam coadunar sua arte-mural com a arquitetura contemporânea” (EXPOSIÇÃO, 1965, p.21).

O que impressionou os críticos na época foi o fato de Genaro ser muito jovem, como se pode constatar nas palavras de José do Prado Valladares³⁷:

“Todavia, verificar que um moço de 23 anos de idade se revelou capaz de realizar um mural de duzentos metros quadrados (50 de comprimento por quatro de altura, em campo circular), é circunstância que necessariamente causa impressão.” (VALLADARES, 1951, p.190).

Em decorrência da boa repercussão do mural do Hotel da Bahia, Genaro realizou outros murais, sendo os principais o do Banco Econômico da Bahia, o da Fundação Hospitalar Otávio Mangabeira, os da Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, o da Companhia Baiana Brasil Gás, o da Casa da Cultura Francesa na Bahia, o da Aliança da Bahia Capitalização e o da própria residência do artista (ROCHA, 1956, p.03).

Neste mesmo período, em que pintava os murais e continuava como pintor de cavalete, trabalhou como decorador de interiores e designer de moveis modernos, junto com os arquitetos Lev Smarcevsky e Antônio Rebouças (EXPOSIÇÃO, 1967 p.14; MUÑOZ, 2012, p.75).

Como foi comentado no capítulo anterior, Genaro conheceu pessoalmente o tapeceiro francês Jean Luçart quando este esteve na cidade de Salvador no ano de 1954. Apesar de admirar profundamente o trabalho de Luçart e dos outros tapeceiros franceses modernos, que o influenciaram na decisão de escolher tapeçaria como um meio de

³⁶ Henrique Ephim Mindlin (São Paulo, 1911 - 1971) foi arquiteto, urbanista, professor e historiador da arquitetura. Simultaneamente às atividades acadêmicas e ao escritório de arquitetura, colabora com a revista *Acrópole* (1938 - 1971) e publica artigos e livros sobre arquitetura e urbanismo, dos quais se destacam *Modern Architecture in Brazil e Brazilian Architecture*. In: www.itaucultural.org.br.

³⁷ José do Prado Valladares foi museólogo, crítico de arte e diretor do Museu do Estado (atual Museu de Arte da Bahia), colaborando, desde o início, para o desenvolvimento e a consolidação do Modernismo em Salvador. (MATTOS, 2012, p.20).

expressão, Genaro não aceita o convite feito por Luçart para passar uma temporada em seu ateliê de tapeçarias na cidade de Saint Céré na França. Genaro permanece em Salvador e começa a produzir suas tapeçarias, que passam a dominar sua produção artística a partir daquele momento (EXPOSIÇÃO, 1969, p.07; CÁURIO, 1985, p.120; MUÑOZ, 2012, p.24).

Como artista de sua época, Genaro buscou sua própria identidade artística através de pesquisas e experimentações, demonstrando sempre uma preocupação na reformulação expressional, produziu obras em que se percebe: uma fase inicial figurativa influenciada pelo impressionismo, com pinturas de marinhas e casarios; passando depois para uma pintura com fortes traços do fauvismo, do cubismo e, finalmente, “admitindo o abstracionismo como estilo de época, Genaro incursionou livremente por estes novos caminhos, entretanto sem se descompromissar do seu núcleo temático” (VALLADARES, 1976, p. 04).

Somente em 1955 apresenta ao público pela primeira vez suas tapeçarias, realizando uma exposição na *Petite Galerie* no Rio de Janeiro. No ano seguinte é a vez do público baiano conhecer seus novos trabalhos na Galeria Oxumarê, primeira galeria de arte de Salvador com finalidades comerciais, de propriedade de Carlos Eduardo da Rocha, Zitelman de Oliva, José Martins Catarino e Manoel Cintra Monteiro. (EXPOSIÇÃO, 1965, p.22; COELHO, 1973, p.18)



Fig. 20. Tapeçaria. Lã Bordada. Genaro de Carvalho, 1960. Dim.: 89 x 120 cm.
Fonte: Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 60.

Convidado pelo Governo Norte Americano, Genaro e sua esposa Nair de Carvalho vão para os Estados Unidos em março de 1959, para conhecer o país, expor suas tapeçarias e fazer uma conferência sobre o artesanato brasileiro na Universidade de Harvard. Aproveitam a oportunidade de estarem nos Estados Unidos e vão ao Novo México, onde conhecem as antigas povoações espanholas de Santa Fé, Santa Maria, Albuquerque e Taos, entrando em contato com o último representante dos índios Chimayos Pele Vermelha, que eram tapeceiros por tradição (EXPOSIÇÃO, 1969, p.08; CÁURIO, 1985, p.120; MUÑOZ, 2012, p.06).

No início da década de 1960, Genaro mais uma vez amplia seu campo de ação ao criar padrões de tecidos para a indústria têxtil brasileira. Genaro nunca se furtou de usar diferentes técnicas, processos e suportes como um meio para expressar suas ideias. Dessa maneira, produz para a Companhia Deodoro Industrial (Rio de Janeiro), uma série de desenhos exclusivos para tecidos com o nome “Coleção Brasileira” no ano de 1960, obtendo um grande sucesso. Logo em seguida, desenha também alguns motivos para a Companhia Rhodia (São Paulo). Na realidade, Genaro havia começado a trabalhar como um verdadeiro designer têxtil anos antes, quando criara padronagens têxteis para a indústria Matarazzo-Boussac (São Paulo) (EXPOSIÇÃO, 1967, p. 15; MUÑOZ, 2012, p. 75).

Durante o ano de 1960 expõe em diversos lugares, no Brasil e o no exterior, tais como: São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Zurich e Hamburg. No ano de 1961, vai para Buenos Aires, a convite do Departamento Cultural da Embaixada Argentina, expor suas tapeçarias na galeria “Rubbers”. Após a exposição, viaja até Mar Del Plata, onde permanece um tempo com a esposa Nair. Durante sua permanência nessa cidade, encantado com a beleza dos jardins frontais das casas Argentinas, Genaro começa a desenvolver uma série de cartões para tapeçaria cujo tema é denominado “Canteiros da Varanda” ou “Jardins da Varada” (VALLADARES, 1976, p. 19; EXPOSIÇÃO, 1969, p.08; MUÑOZ, 2012, p.31). Este tema inspirado nos jardins das casas argentinas, também “corresponde à memorização do jardim do pátio da antiga casa paterna em que o artista morou até 1963” (VALLADARES, 1976, p. 19).

Os dois anos subsequentes são de intensa atividade, com exposições em museus, galerias e institutos, além de uma turnê no Navio Escola Custódio de Mello, com

paradas em diversos portos brasileiros e estrangeiros³⁸, culminando, em setembro de 1963, com uma exposição ao ar livre na Praça do Campo Grande, em homenagem ao 10º aniversário da Petrobrás. (EXPOSIÇÃO, 1969, p. 08).



Fig. 21. Tapeçaria, 1960. Lã bordada em *petite point*. Dim.: 98 cm x 126 cm
Foto: livro *Artistas da Tapeçaria Moderna*, p. 35.

Através da troca de correspondências, Genaro entra em contato com o tapeceiro francês e presidente do *Centre International de La Tapeisserie et Moderne* (CITAM)³⁹ Jean Luçart, organizador, juntamente com M. Pierre Pauli e M. P. H. Jaccard, da Bienal Internacional de Tapeçaria. Lembra ao tapeceiro francês a visita que o mesmo fez em seu ateliê na Bahia, e avisa que gostaria de participar da segunda Bienal, que iria se realizar no mês de junho do ano de 1965. Recebe então o convite e participa da II Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne no museu *Cantonal des Beaux-Arts, Palais de Rumine*, na Suíça, tornando-se, assim, o primeiro tapeceiro brasileiro a participar do circuito internacional da tapeçaria moderna. Após a participação na II

³⁸ A turnê se estendeu pelos portos de: Porto Alegre, Paranaguá, Recife, Las Palmas, Nápoles, Beirute, Haifa, Barcelona, Havre, Hamburg, Copenhague, Ports Muth, Lisboa e New York. (EXPOSIÇÃO, 1969, p. 08)

³⁹ Criado pelo próprio Luçart em 1961, este centro internacional de tapeçaria localizado na cidade suíça de Lausanne, tem como objetivo promover um intercâmbio de experiências e idéias a respeito da tapeçaria de todo o mundo. Este centro também foi responsável pela criação em 1962 da Bienal de Lausanne, o principal evento mundial da arte têxtil. (CÁURIO, 1985, p. 101)

Bienal, Genaro vai visitar o Museu de Cluny, em Paris, para reestudar as tapeçarias medievais, principalmente a famosa série de seis tapeçarias denominada “A Dama e o Unicórnio”, que serviram de inspiração para ele e muitos outros tapeceiros modernos (EXPOSIÇÃO, 1969, p. 09).

Consagrado nacional e internacionalmente, começa a expor cada vez mais nos anos seguintes, tanto no Brasil quanto no exterior; destacando-se sua exposição, em setembro de 1966, na inauguração do *Brazilian-American Cultural Institute* em Washington. No mês de dezembro do mesmo ano, é homenageado com uma Sala Especial na 1º Bienal de Artes Plásticas da Bahia, que apresentava uma síntese retrospectiva de seus trabalhos. (EXPOSIÇÃO, 1969, p. 09; VALLADARES, 1976, p.16).

Ao longo dos anos, Genaro, como múltiplo artista que foi, nunca parou de desenhar e fazer estudos sobre temas que o interessavam, entre eles, o da figura feminina. Contudo, causou certo espanto para alguns críticos de arte, quando Genaro voltou a pintar em 1968 a figura feminina junto com elementos vegetais. Para a crítica esta etapa de sua pintura seria uma recondução ao figurativo, que o artista, na realidade, nunca abandonou. Mesmo que em alguns trabalhos o artista tenha chegado a um “resultado de processos de abstração formal e de síntese aleatória nos quais se perde a referência figurativa inicial” (MUÑOZ, 2012, p.55), esta não foi sua constante, muito pelo contrário, Genaro “abstratizou formas anatômicas do mundo vegetal sem trair a referência e sem adulterar a expressividade” (VALLADARES, 1976, p. 04).

Para o público, de uma maneira geral, esta fase inicia-se no ano de 1969, com uma exposição na *Canning House*, em Londres, de seus quadros da série denominada simplesmente de “Mulatas”. Era a primeira vez que mostrava estes trabalhos ao público, uma vez que tinha sofrido censura no Brasil no ano anterior e não pode expor suas telas (MUÑOZ, 2012, p.26; VALLADARES, 1976, p.16).

Somente, em abril de 1971, realiza na capela do antigo Solar do Unhão, sede do Museu de Arte Moderna da Bahia, sua mostra “Mulatas”. No mês de maio, expõe na “A Galeria”, de São Paulo, e, finalmente, em junho realiza aquela que seria sua última exposição, na *Petite Galerie* do Rio de Janeiro. Na volta a Salvador, teve problemas de saúde, e após treze dias de internação falece no dia 2 de julho de 1971, em consequência de acidente vascular cerebral. Durante boa parte de sua vida, Genaro teve problemas de pressão arterial, diagnosticado como portador de aneurisma cerebral, fez longo

tratamento com internações frequentes em clínicas a partir de 1965. (CÁURIO, 1985, p.119; MUÑOZ, 2012, p.26; VALLADARES, 1976, p.17).

Esta fase da pintura de Genaro não foi muito bem recebida pela crítica, que tinha a tendência de compará-la desfavoravelmente aos seus trabalhos em tapeçarias. O artista não compreendeu as críticas que recebeu, pois via essa nova fase de sua produção artística como uma evolução natural. Inclusive, Genaro de Carvalho tinha o projeto de em um futuro próximo transpor para a tapeçaria esse tema das “Mulatas”, como afirmou em entrevista concedida para o documentário “Bahia, por Exemplo” (1970) do cineasta Rex Schindler, que dedicou uma parte do filme ao artista. Nessa entrevista, Genaro comenta que achava essa ideia muito ambiciosa porque previa que teria dificuldades na questão da execução da figura humana dentro da linguagem da tapeçaria. Em sua opinião, como essa fase da sua pintura era baseada na sensualidade e no volume das figuras femininas, ele precisaria encontrar uma maneira de conseguir esse volume na tapeçaria.

2.1.1 Genaro de Carvalho e a Tapeçaria Moderna

No Brasil nunca houve tradição em tapeçaria “artística”, entendendo esta nomenclatura como referente apenas a uma tecelagem feita para decorar uma parede, confeccionada no tear ou bordada a mão com fios de lã, seda ou qualquer tipo de fibra, cuja forma é quadrilátera plana. Estas são as características da tapeçaria que foi produzida por séculos na Europa, principalmente na França: como um objeto resultante das necessidades utilitárias e decorativas.

Mas em termos de uma produção têxtil, “é opinião generalizada de que há uma tradição, segundo a qual existe no Brasil, e particularmente na Bahia e no nordeste, um rico passado de artesanato popular e de arte doméstica.” (ROCHA, 1956, p.01).

Na faixa litoral, que começa na Bahia indo até o Ceará, encontra-se um grande acervo de produtos têxteis, derivados da arte indígena brasileira:

“A arte têxtil indígena manifestou-se em três técnicas básicas, cada uma das quais mais diretamente associada a certos materiais e resultados formais: as tecelagens de algodão para a confecção de faixas, redes e mantos; os traçados de palha para a fabricação de cestos, esteiras e até da própria casa; e as técnicas mistas de aplicação ou colagens com penas de pássaros e animais, destinadas à criação de adornos – mais conhecidos como arte plumária [sic] (...)” (CÁURIO, 1985, p.36).

Dentro da raiz cultural brasileira de matriz africana, também sempre existiu, desde as primeiras migrações de escravos para o Brasil, uma rica tecelagem para a criação de trajes, uma indumentária que comportava saias rodadas, xales, turbantes e o conhecido Pano da Costa, de ordenação geometrizada e exuberante de cores (CÁURIO, 1985, p.68; VALLADARES, 1963, s/p).

Portanto, quando se fala que o Brasil não tinha tradição em tapeçarias, está se referindo a um tipo específico de produção têxtil que não encontrava similar aqui, uma vez que, no Brasil durante o período colonial a produção têxtil se concentrou na confecção de “panos” úteis para vida cotidiana da população. Além do que, durante muito tempo a arte que era produzida no Brasil esteve associada a Igreja Católica, que já não utilizava tapeçarias na Europa desde o período gótico.

Assim, como um autêntico pioneiro, Genaro deve que encontrar soluções e adaptar técnicas e processos para lidar com uma série de problemas existentes, e poder viabilizar sua produção de tapeçarias: baixa qualidade da lã nacional, tanto em relação as cores como em relação a textura, mão de obra não habilitada e materiais inadequados. De certa maneira sua produção de tapeçarias teve que se subordinar as possibilidades materiais e humanas disponíveis em Salvador naquela época.

Mais uma vez, Genaro demonstrou uma grande sensibilidade artística ao perceber que deveria usar o artesanato que poderia dispor: as bordadeiras nordestinas com seus trabalhos de rendas e de redes. Foi de certa maneira revolucionário ao juntar uma arte que vinha da Europa, já com uma tradição de séculos, a uma técnica popular brasileira: “Compreendi, então, que a tapeçaria brasileira deveria partir não da tradição europeia, mas dessa frágil tradição que é o tecido de rede.” (EXPOSIÇÃO, 1967, p.05).

Ao descobrir a tapeçaria artística na Europa, Genaro naturalmente se ligou aos tapeceiros franceses modernos, com os quais descobriu esse ofício, e que também serviram, de certa maneira, como uma influência inicial, mas sua obra nasce independente e enriquecida pela valorização que fez de uma temática eminentemente regional.

“Coube a Genaro, sem a menor dúvida, a iniciativa de ligar uma coisa a outra dentro das limitações brasileiras: artesanato rudimentar, escassez e precariedade de fios de lã coloridos, inexistência de mercado e o desconhecimento do grande público.” (VALLADARES, 1960, p. 42)

Em entrevista concedida à jornalista Maria Eugênia Franco, presente no catálogo de exposição da *Petite Galerie*, Genaro explicou que fez suas primeiras tapeçarias de

bastidor⁴⁰, bordadas sobre talagarça; depois passou a usar três tipos de teares, tendo sido um deles, o tear vertical de trama simples, inventado por ele próprio, baseado no tear egípcio:

“Este tear vertical é um chassi, cujo urdimento ou urdume é formado de um só sistema de fios e o desenho fica atrás do urdimento. A tecelã trabalha com uma agulha curva, também inventada por mim. Uso dois tipos de ponto: o “ponto de campo”, ou seja, a pasta da cor e o “ponto desenhista ou de contorno”. A pasta de cor é feita em faixas e colocadas na direção das curvas. Modela-se o contorno das formas curvas com as próprias mãos, prendendo-o em toda a superfície do urdimento com o ponto desenhista. É uma tapeçaria 50% tecida e 50% modelada. O ponto envolve o urdimento também por invenção minha. Ainda não me preocupei em encontrar um nome para explica-lo. Meu trabalho tem muita coisa de prático, mais do que teórico.” (EXPOSIÇÃO, 1967, p.09).



Fig. 22. Bordadeiras do tapeceiro Genaro de Carvalho trabalhando em uma de suas tapeçarias no tear de alto liço (*haute-lisse*).
Cenas do filme “Bahia por Exemplo.” (1970).

Os outros dois são os teares tradicionais de tapeçarias; um deles o tear horizontal, com pedal lançadeira e fios duplos de trama ou urdimento, chamado em francês tear de *basse-lisse*, e o tear vertical, chamado de *haute-lisse* (EXPOSIÇÃO, 1967, p.09).

⁴⁰ Simples armação para tecer, formada por quatro ripas de madeira montadas em forma de retângulo, a tensão da urdidura é dada pelo tecelão manualmente. O bastidor apresenta as vantagens de oferecer a visão total da superfície da obra e ser fácil de montar. Porém, a peça tecida terá seu comprimento limitado pelas dimensões reduzidas da rama (CÁURIO, 1985, p. 280).

O documentário “Bahia, por exemplo” (1970) do cineasta Rex Schindler, apresenta um trecho dedicado a Genaro de Carvalho, onde é mostrado seu ateliê com alguns dos seus trabalhos em tapeçaria e pintura, inclusive mostra duas de suas artesãs confeccionando uma tapeçaria no tear de alto liço (**fig. 22**). Nesta passagem do filme, além dos comentários do próprio artista sobre sua obra, existe uma entrevista na qual Genaro afirma novamente que sua tapeçaria era feita no tear, meio tecida e meio modelada, como havia dito anteriormente na entrevista presente no catálogo.

Seguramente Genaro dominava o processo do tear, técnica que estudou e aprendeu no período que morou na França mas, em vista dos dados e informações obtidos durante a pesquisa, se pode afirmar que o artista não produziu muitas tapeçarias tecidas. A realidade é que a maior parte de sua obra em tapeçaria é bordada na talagarça com *petit point*⁴¹ e não tecida. Aqui caberia um questionamento: por que Genaro de Carvalho sempre enfatizou mais nas suas entrevistas a técnica do tear em relação a sua produção, quando o mesmo deveria ter dito que, sim, fazia tapeçarias no tear mas a técnica que mais utilizava era a lã bordada sobre talagarça?

O próprio Genaro de Carvalho já havia afirmado em entrevistas na década de 1960 que ao voltar da França com um tear não conseguiu transmitir para as artesãs baianas a técnica do processo da tecelagem:

“Não consegui nada que se pudesse comparar à tapeçaria francesa. Percebi, então, que teria que realizar uma obra dentro das possibilidades da região em que eu vivia e que começava a pesquisar. Estudei as redes, desfiando-as inúmeras vezes, para aprender o processo usado em sua tecelagem. Introduzi no ponto de rede um segundo ponto que permitisse fazer curvas dentro do tecido. Consegui assim fazer-me compreender pelas tarefas que até hoje trabalham para mim. Eu estava assim falando a linguagem delas, fazedoras tradicionais de rede que, jamais poderiam dominar o processo dos *Gaubelin*. Subordinei, então, o meu desenho às possibilidades técnicas da região”⁴².

Um dado que comprova que Genaro produzia muito mais tapeçarias bordadas do que tecidas está no fato de que o artista chegou a contar com uma equipe de oitenta artesãs, embora só possuísse três teares. Uma reportagem da Revista “O Cruzeiro” intitulada “As 65 namoradas de Genaro” (**fig. 23**), publicada em 1961, comenta que

⁴¹ O *petit point* é um ponto de tapeçaria bordada. É um ponto oblíquo que se trabalha em filas horizontais, da esquerda para a direita e seguidamente da direita para a esquerda. O *petit point* é um ponto bastante utilizado devido a facilidade de execução para preencher os planos da talagarça, além de ser muito resistente.

⁴² Entrevista concedida ao Jornal do Commercio do Rio de Janeiro reproduzida no jornal Diário de Notícias, 18.12.1962, pag. 07.

bordadas, inclusive ele próprio, Renot, quando começou a fazer tapeçarias usou o mesmo tipo de ponto que Genaro usava.

Outra informação importante foi obtida através de uma entrevista feita pelo autor com as irmãs Ermita e Ana dos Santos, que durante três anos, entre 1959 e 1962, trabalharam como bordadeiras para Genaro de Carvalho. As duas confirmaram que sempre fizeram tapeçarias bordadas para o artista, sendo que todo o trabalho era tratado com D. Nair de Carvalho, esposa do artista, que entregava a talagarça já com o desenho e a indicação das cores, além da quantidade de lã suficiente para toda a tapeçaria. As irmãs explicaram que levavam em média de dois a três meses para bordar uma tapeçaria, só não faziam as bordas laterais nem forravam o fundo da tapeçaria. O trabalho era pago pelo metro quadrado bordado, sendo que quem estipulava o valor desse metro quadrado era o próprio artista.

Embora o trabalho dessas artesãs tenha sido comentado por alguns críticos de arte, nunca foi realmente pesquisado qual foi a melhora social que ocorreu para essas mulheres a partir do momento que começaram a trabalhar para os tapeceiros baianos. Uma reportagem do Jornal A Tarde de 30 de março de 1974, intitulada “Tapeceiras da ilha são o anonimato nas obras dos grandes artistas”, traça um perfil das bordadeiras que trabalhavam para alguns tapeceiros de Salvador. Moradoras, em sua maioria, de localidades da ilha de Itaparica, como Barra do Gil, Conceição, Barra Grande e Barra do Pote, essas bordadeiras, de um modo geral, reclamavam que eram mal pagas pelo metro bordado, que apenas conseguiam sobreviver com estes proventos e que tinham consciência do valor que as tapeçarias eram vendidas para colecionadores e turistas. A única exceção feita foi a Genaro de Carvalho, retratado, por uma das bordadeiras mais velha, como um homem bom e generoso, que sempre pagou muito acima dos outros tapeceiros, só exigindo um trabalho dedicado e bem feito.

Por fim, a própria Nair de Carvalho (2014), que era quem realmente administrava o ateliê de Genaro e supervisionava a elaboração das suas tapeçarias, confirmou em depoimento o que é evidente: foram poucas as tapeçarias feitas no tear em relação ao volume de tapeçarias bordadas.

Em depoimento publicado na primeira página do catálogo de sua exposição no Rio de Janeiro de 1967, Genaro confessa que se sentiu atraído pela tapeçaria, mas por uma tapeçaria que fosse livre e revolucionária em sua expressividade técnica. Conta que preferiu a tapeçaria quando buscou uma arte que utilizasse o tecido como matéria prima e meio de expressão. Não tinha a muita atração ou prazer em ser apenas um pintor de

cavalete, não queria usar o pincel e a tinta como resultado final (EXPOSIÇÃO, 1967, p.06).

O crítico de arte Sergio Milliet, em texto crítico publicado no catálogo de exposição do ano de 1965 da Galeria Quirino, talvez tenha se enganado ao afirmar: “Como tapeceiro, aproveitou Genaro de Carvalho tudo o que aprendeu na pintura, tirou partido de todas as suas pesquisas de matéria e tom.” (EXPOSIÇÃO, 1965, p.15). Embora a produção de tapeçarias desse artista seja um desdobramento de sua pintura e desenho, elas não constituem uma simples transposição de temas do suporte tela para o suporte de talagarça ou tear.

As limitações da escala cromática em relação as lãs industrializadas disponíveis no Brasil na época, mais reduzida que às dos centros europeus, impossibilitariam que usasse a mesma escala cromática dos seus quadros na tapeçaria. Conforme reconheceu o próprio artista: “Minha paleta é feita de acordo com as cores que tenho na lã. O cartão para tapeçaria deve ser um cartão de tapeceiro, não de pintor.”⁴⁴. Possivelmente, essa limitação o tenha feito decidir por elaborar suas concepções cromáticas dentro da escala de tons agudos e cores muito vivas.

Portanto, apesar de seus trabalhos de pintura e tapeçaria apresentarem características similares, como: composição plana com ausência de volume e perspectiva, desenho linear de traço grosso e negro, cores vivas e contrastantes, não se trata de uma troca do cavalete pelo tear ou talagarça. Há de se fazer uma distinção entre seus trabalhos de pintura para a elaboração do cartão-modelo da tapeçaria e a pintura feita para quadros: estes primeiros precisam, antes de tudo, de uma elaboração formal que os tornem passíveis para a transposição para a talagarça ou o tear, sem sofrerem grandes modificações.

Outra questão importante, que diferencia a pintura da tapeçaria são as qualidades físicas e visuais desta última, cuja característica principal é o da absorção da luz. E justamente, foi este fator que mais chamou a atenção do artista: “A secura do pano, como material, suas qualidades fosca me fascinam” (EXPOSIÇÃO, 1967, p.10).

Para fazer a tapeçaria, Genaro pinta antes um cartão modelo, que é na realidade um quadro a óleo sobre tela (canvas), algumas vezes usa ao invés da tela a madeira como suporte. Os cartões são parte totalizadora de sua obra, elaborados dentro das limitações de tonalidades das lãs nacionais, demonstram a grande versatilidade e talento

⁴⁴ Catálogo de Exposição da Petite Galerie, 1967, p.10.

do artista ao conseguir produzir uma obra que expressa tão intensamente o colorido luminoso dos trópicos, por isso “tudo aquilo que modestamente se chama cartão para tapeçaria, na obra de Genaro de Carvalho, corresponde ao que de fato é, um grande capítulo de sua pintura a óleo sobre tela.” (VALLADARES, 1976, p. 19).

Geralmente medindo o tamanho de 38 x 46 cm, este cartão é ampliado sobre uma folha de papel, depois o desenho é transferido para a talagarça ou, quando a tapeçaria era tecida, é colocado atrás do urdimento. A tapeçaria é feita acompanhando o traço do desenho e com números marcando as cores correspondentes. Para cada cartão faz geralmente uma única tapeçaria.



Fig. 24. Genaro de Carvalho pintando um dos seus cartões-modelos.
Foto: Arquivos do jornal A Tarde



Fig. 25. Cartão-Modelo da Tapeçaria Ponta de Areia. Genaro de Carvalho, c. 1965. Dim.: 72 x 51 cm. Técnica mista sobre tela sobre placa de madeira. Fonte: Livro Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 29.



Fig. 26. Tapeçaria Ponta de Areia. Genaro de Carvalho, c. 1965. Dim.: 202 x 183 cm. Lã bordada. Fonte: Livro Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 28.

Um exemplo desse processo pode ser verificado na concepção da tapeçaria “Ponta de Areia” de 1965 (fig. 25 e 26), quando o artista pintou um quadro a óleo em tela sobre placa de madeira que serviu como o cartão modelo da tapeçaria. A primeira vista, nota-se que as obras possuem uma ligeira diferença no tamanho, enquanto o cartão modelo possui uma forma retangular a tapeçaria é quase um quadrado. O formato retangular do plano pictórico do cartão indica a possibilidade de relações assimétricas, na tapeçaria o formato do plano pictórico é praticamente um quadrado perfeito, altura e largura quase se correspondendo, o que torna a relação das partes da imagem simétrica. As variações e os contrastes subdividem a imagem e estabelecem marcas de divisão, que são percebidas como partes em que se diferencia e se decompõe a imagem e das quais, inversamente a imagem também se compõe. Provavelmente, ao transpor a imagem o artista deve ter levado em conta a proporção do cartão modelo e fez um pequeno ajuste para confeccionar a tapeçaria, o que proporcionou uma clareza das subdivisões da imagem e de sua ordenação interior, tudo está ligado proporcionalmente numa relação constante, indicando uma subdivisão que é simétrica e relativamente estática.

O artista consegue transpor para a talagarça a imagem do cartão com um mínimo de reducionismo e alterações, percebe-se ausência dos quatro veleiros presentes no cartão original, porém o desenho é mantido na íntegra, apenas há uma pequena mudança nos tons das cores do cartão para a tapeçaria.

A Poética desenvolvida por Genaro pode ser caracterizada como lírica, reforçada pelos próprios títulos de suas obras. Os temas mais frequentes das tapeçarias de Genaro podem ser resumidos em três: pássaro, mundo vegetal e borboleta. O tema “Plantas Tropicais” foi o primeiro desenvolvido pelo artista a partir de 1951, aparece pela primeira vez nos afrescos pintados no hall de entrada do Hotel da Bahia, complementando a decoração da área interna do hotel. O tratamento formal dado ao elemento vegetal pelo artista é considerado por críticos como sua marca estilística, tornando-se quase caligráfica: formas vegetais representadas por um desenho linear de traço grosso e preto, formando uma trama fitomórfica, composta por silhuetas de folhas, hastes, flores e troncos, sem superposição dos elementos, que são harmoniosamente distribuídos na composição.

Com este tema o artista criou várias séries para tapeçaria, explorando principalmente flores e frutas, com uma predileção pelo girassol e por frutas seccionadas como a romã e a pinha. Outro elemento vegetal trabalhado por Genaro é a coivara, que são os troncos e galhos de uma queimada, característicos da região nordestina, que o artista usa como ponto de partida para depois decantá-los numa linguagem bem pessoal. (VALLADARES, 1976, p. 25; MUÑOZ, 2012, p. 63).

Dez anos depois de iniciar sua produção de tapeçarias, Genaro, sem desviar da temática inicial, aprofunda ainda mais seus estudos sobre a anatomia e a silhueta da vegetação, criando uma grande quantidade de trabalhos cujo tema é denominado “Canteiros da Varanda” ou “Jardins da Varada”. Desta série fazem parte diversos cartões e tapeçarias intitulados “Canteiro da Janela”, “Canteiro do Jardim Verde”, “Canteiro do Jardim Azul” e “Canteiros das Janelas do Jardim”. Este conjunto temático iniciado em 1961 na Argentina, como foi comentado anteriormente, inspirado nos jardins das casas de Mar del Plata e no próprio jardim da casa paterna, acompanhou Genaro por toda sua vida “e foi o mais complexo que o artista desenvolveu na tapeçaria.” (MUÑOZ, 2012, p.31). (VALLADARES, 1976, p. 19).

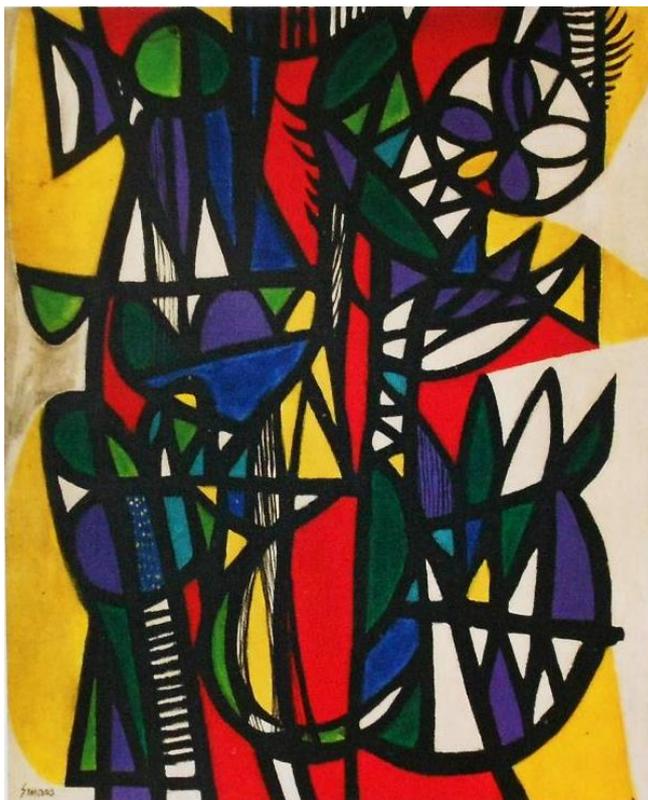


Fig. 27. “Janela do meu Jardim”. Genaro de Carvalho.
Óleo sobre tela, 1960. Dim.: 73 x 60 cm
Foto: Livro Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 31.

“Entre 1956 a 1963, Genaro pintou numerosas telas para tapeçarias com o tema do pássaro” (VALLADARES, 1976, p.23), sem, no entanto, parar de trabalhar com as formas vegetais. A representação dessas aves, que o artista chamou de “Aves de Arribação”, costumava ser em vôo, com corte horizontal na parte superior da tela, quase sempre no sentido da direita para a esquerda, com superposição de figuras de motivos vegetais: coqueiros, girassóis, árvores e flores. A figura do pássaro é sempre desenvolvida para dominar toda a composição, mas, em algumas ocasiões, o pássaro aparece dividindo o protagonismo da cena com uma figura circular que lembra um sol estilizado e, outras das vezes, um girassol (VALLADARES, 1960, p. 43; MUÑOZ, 2012, p.43).



Fig. 28. Tapeçaria, lã bordada em *petit point*, 1958. Dim.: 96 x 123 cm
Foto: Livro Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 42.

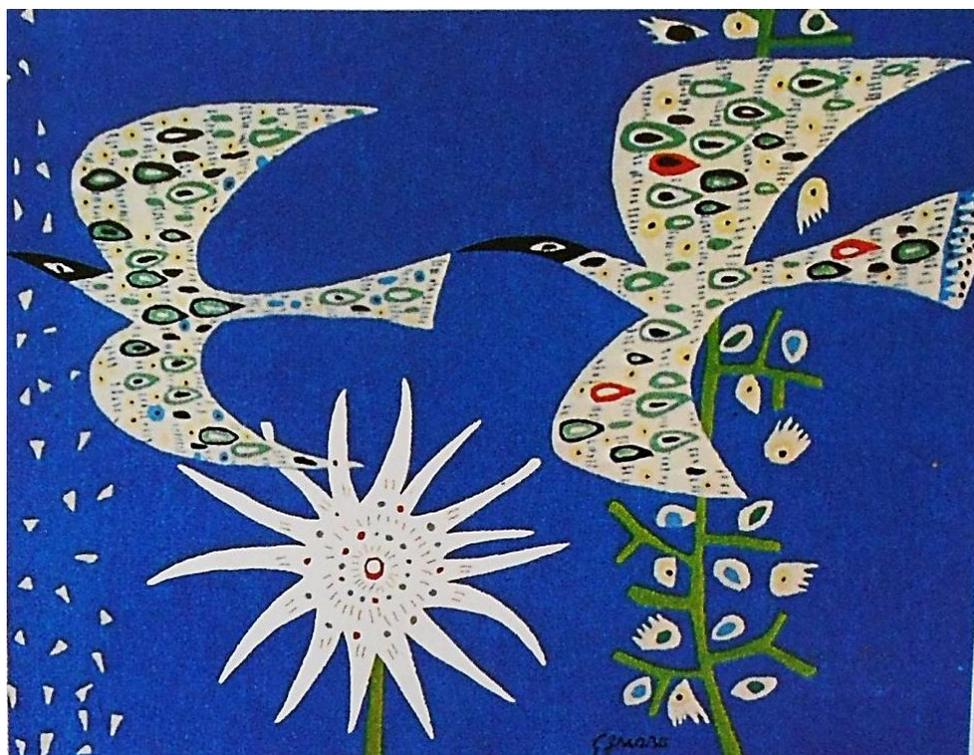


Fig. 29. Tapeçaria "Aves da Paz", S/D.
Foto: Livro Artêxtil no Brasil, p. 119.

Outro animal muito presente nas pinturas e tapeçarias de Genaro é a borboleta, inclusive, um dos trabalhos desta série, a obra “Alicena e Lua Azul”, foi a primeira tapeçaria moderna brasileira apresentada no circuito de uma bienal internacional, a II Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne na Suíça, em 1965.

O tratamento formal, que o artista emprega para representar esses seres alados, vai do figurativo até chegar numa total abstração das formas, perdendo-se o referencial original. Desse animal, “o artista extrai formas, cores, imagens e ritmo e em troca nada lhe concebe senão sua nova existência bidimensional” (VALLADARES, 1960, p. 43).



Fig. 30. Cartão Modelo da tapeçaria “Alicena e Lua Azul”, 1963.
Acrílica sobre tela sobre placa de madeira. Dim.: 32 cm x 40 cm
Foto: Livro Artista da Tapeçaria Moderna, p. 55.

Mais que um artista moderno, Genaro de Carvalho foi um empreendedor ao longo de sua existência, foi o primeiro artista brasileiro a conferir à tapeçaria uma linguagem artística moderna, encarando-a como um gênero autônomo dentro das artes plásticas, o que certamente influenciou e criou condições para que outros artista pudessem optar pela tapeçaria como forma de expressão.

3. A TAPEÇARIA DE RUBICO

3.1 A DESCOBERTA DA TAPEÇARIA

Entre os artistas pesquisados, o nome de Rubico é um dos que mais chama a atenção pelo fato de suas tapeçarias serem distintas, tanto no estilo quanto na temática, em relação ao que se fazia em termos de tapeçaria moderna na cidade de Salvador. Embora seja contemporâneo dos tapeceiros pesquisados, Rubico elaborou os elementos visuais de volume, luz e cor de uma maneira que não era explorada pelos outros tapeceiros, uma vez que a maioria dos trabalhos desses artistas apresentava uma composição plana com ausência de volume e perspectiva, geralmente com um desenho esquemático e geometrizado, tangenciando em muitos momentos a abstração. Rubico também se distinguiu no que se refere à escolha dos seus temas, com uma predileção pela figuração com formas mais orgânicas e realistas, com especial atenção para o corpo humano, deixando de lado as temáticas tropicais como girassóis, coqueirais, pássaros e bromélias tão comuns as tapeçarias artísticas. De certa maneira, pode-se dizer que Renot e Kennedy Bahia foram influenciados esteticamente pelo estilo de Genaro de Carvalho, pois suas obras em tapeçarias possuem elementos plásticos que remetem aos trabalhos de Genaro, o que não ocorreu com Rubico, que criou uma obra com características peculiares dentro da produção de tapeçarias na Bahia.

Rubico conseguiu uma boa projeção nacional, além de reconhecimento por parte da crítica e do público para a qualidade do seu trabalho, inclusive sendo considerado pelo próprio Genaro de Carvalho como um dos poucos tapeceiros brasileiros cujo trabalho ele admirava⁴⁵. Contudo, como aconteceu com os outros tapeceiros, não existe nenhum artigo ou estudo acadêmico sistematizado sobre o artista, talvez seja uma das razões que fizeram com que a lembrança de sua obra não tenha permanecido na memória das pessoas, pois ele não é lembrado quando se fala em artes plásticas da Bahia.

Este capítulo pretende apresentar a trajetória artística de Rubico, analisando formalmente algumas de suas tapeçarias, com o intuito de comparar as soluções formais utilizadas por Rubico em relação as usadas por Genaro de Carvalho, para através dessas

⁴⁵ "Bahia por Exemplo". Direção Rex Schindler. Fotografia de Alonso Rodrigues e Giorgio Atili [86 min]. Secretaria de Educação e Cultura da Bahia, BANEB, Banco Auxiliar de São Paulo S.A, 1971.

análises demonstrar as diferenças estilísticas da obra desses dois artistas. Uma das maiores dificuldades encontradas para a construção deste capítulo foi a questão do acervo de imagens das obras do artista, pois a maior parte das fotografias são em preto e branco, o que inviabiliza uma análise mais extensa dos seus trabalhos, uma vez que não é possível visualizar as cores usadas pelo artista. Outro fato importante a mencionar é que, ao pesquisar a documentação pessoal do artista, não foram encontrados os registros de identificação de boa parte de suas tapeçarias, informações como o tamanho, o nome ou a localização da obra. Ao que parece, o artista não tinha o cuidado ou o hábito de documentar e registrar todos seus trabalhos.

O artista Rubens Godinho de Campos, conhecido como “Rubico”, nasceu em Salvador no dia 20 de outubro de 1927, era filho do engenheiro Egas Burgos Carneiro de Campos e D. Amélia Godinho de Campos. No início da década de 1950, matricula-se na recém-criada Faculdade de Arquitetura, que inicialmente era ligada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, formando-se em 1954. Dois anos depois vai estudar na França, fazendo um curso de pós-graduação em urbanismo no “Institut D’Urbanisme” de Paris.

Sobre esse período, declara em entrevista ao Jornal da Bahia:

O curso de especialização que estava fazendo em Paris ocupava somente duas horas de meu tempo, o restante, dedicava à pintura. Ficava então vagando pelas ruas, desenhando, e a tapeçaria entrou em minha vida como uma fórmula de preencher o tempo. Mas essa atividade é por demais envolvente e começou a adquirir proporção maior, até que tomou conta de mim.” (Jornal da Bahia, 01.07.1976, 3º caderno)

Ao conhecer os trabalhos dos tapeceiros modernos franceses, principalmente os de Picart Le Doux e Jean Luçart, Rubico ficou impressionado e decidiu começar a fazer tapeçarias como um mero passatempo. Com o intuito de aprender as técnicas dessa linguagem artística, matriculou-se no *Institut D’Arts et Métier*, onde já havia feito um rápido curso de decoração. Depois de estudar e pesquisar as técnicas existentes para a elaboração da tapeçaria, Rubico decidiu que tentaria desenvolver mais trabalhos através dessa forma de expressão⁴⁶.

Retorna ao Brasil no início de 1958 para assumir o cargo de arquiteto na Prefeitura da cidade de Salvador. Não para de produzir tapeçarias, reproduzindo na talagarça tudo que lhe vinha à cabeça, do figurativo ao abstrato, numa série de trabalhos tão diversos tanto nas temáticas quanto nos tamanhos. Realiza sua primeira exposição

⁴⁶ Revista *O Cruzeiro*, nº 38, p.62-63, 29 de julho de 1963.

individual em abril de 1961⁴⁷, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, recebendo críticas negativas dos críticos de arte de Salvador.

Em uma de suas entrevistas a jornais, ele comenta esse período:

Concordei perfeitamente com o comentário, pois, na realidade ainda não havia encontrado um estilo próprio. Na exposição poderia ser encontrado do figurativo até o abstrato. A partir dessas críticas feitas, passei a identificar o primeiro período de apresentação pública de “caos”. (Jornal da Bahia, 01.07.1976, 3º Caderno).

Na realidade, essa primeira mostra de seus trabalhos consistia basicamente em uma coletânea dos seus primeiros estudos em tapeçaria (ver figura 1), uma fase inicial confusa, em que tentou explorar diferentes possibilidades plásticas da tapeçaria, sem conseguir atingir o resultado que desejava.

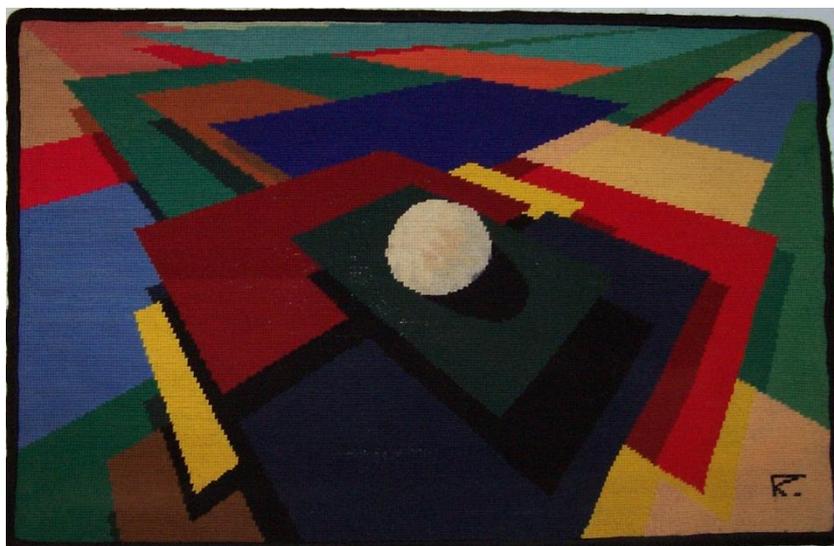


Fig. 31. Estudo nº 20. Rubico, 1960. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 72 x 45 cm.
Fonte da Imagem: fotografia Bruno Dantas.

Apesar das críticas, Rubico seguiu aperfeiçoando sua técnica de bordar e pesquisando novas formas e desenhos; chega a conclusão que deve desenvolver seus trabalhos dentro de um único tema, descobre então na beleza da flora uma fonte inspiradora para seus trabalhos. Trabalhando também com elementos vegetais como Genaro de Carvalho, porém com uma figuração mais realística e orgânica, parte para elaborar tapeçarias onde as árvores ganhavam o primeiro plano. O tema das árvores é considerado a primeira fase da obra do artista, que buscou não só na vegetação

⁴⁷ Jornal da Bahia nº 721, ano III, 11 de abril de 1961.

brasileira, mais também nas lembranças das árvores da França, os motivos iniciais para desenvolver sua arte.

Em algumas tapeçarias o artista alinhava árvores imensas em perspectiva, algumas sugerindo majestosas catedrais (**fig. 32.**), outras denotam claramente uma referência ao período em que morou na Europa, como por exemplo, *Ventos de Outono* (ver figura 3). Posteriormente suas árvores evoluem para florestas tropicais, como na tapeçaria *A Orquídea e a Mata* (**fig. 34.**), onde a luz solar é filtrada através dos galhos de grandes árvores revelando uma orquídea solitária em meio a densa vegetação. Também estão presentes nessa fase a caatinga e o sertão baiano com sua paisagem sofrida, que o artista representa com grandes sóis amarelos ou brancos, o céu vermelho e árvores ressequidas que projetam sombras no chão rachado (**fig. 35.**).



Fig. 32. A Catedral. Rubico, 1963. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 2,27 x 2,30 m.

Fonte da Imagem: Revista *O Cruzeiro*, nº 38, p. 61, 29/06/1963

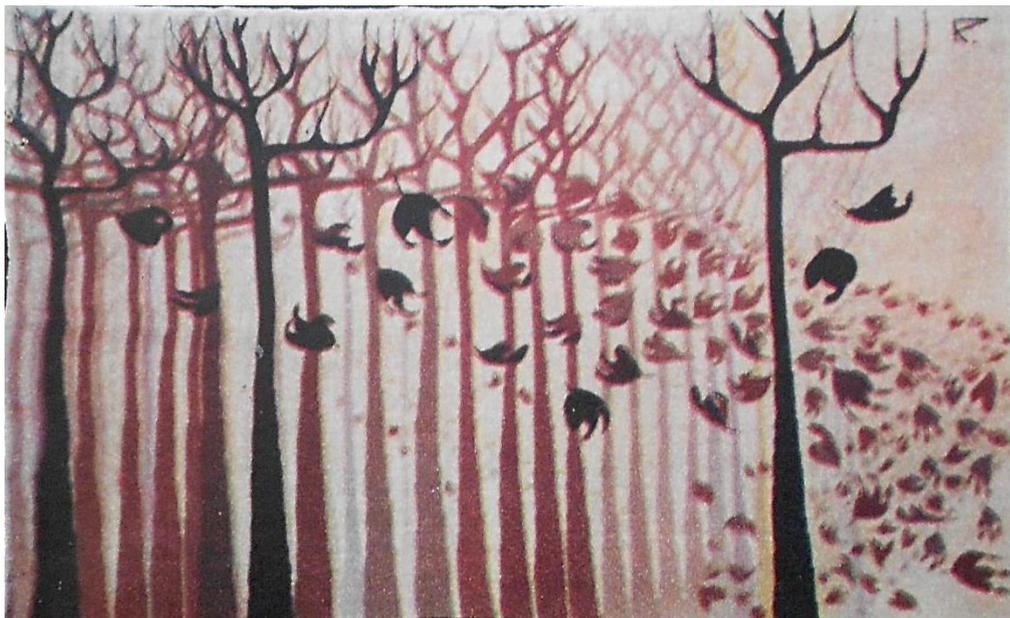


Fig. 33. Vento de Outono. Rubico, 1963. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 1,12 x 1,76 m.
Fonte da Imagem: Revista *O Cruzeiro*, nº 38, p. 63, 29/06/1963.

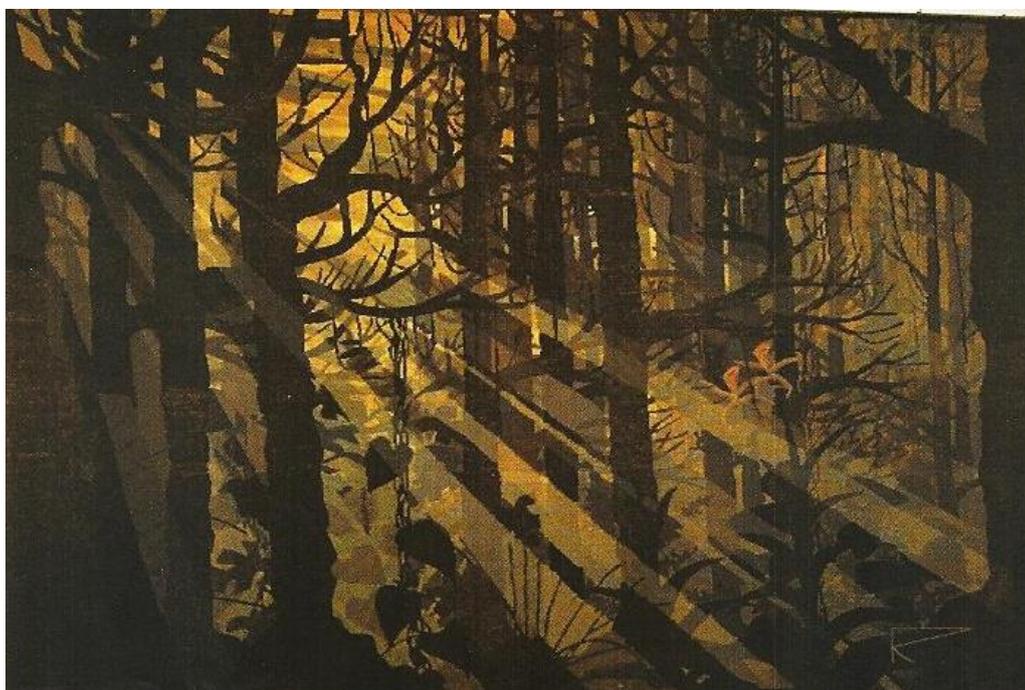


Fig. 34. A Orquídea e a Mata. Rubico, 1966. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 1,98 x 1,70 m
Fonte da Imagem: Fotografia Bruno Dantas.

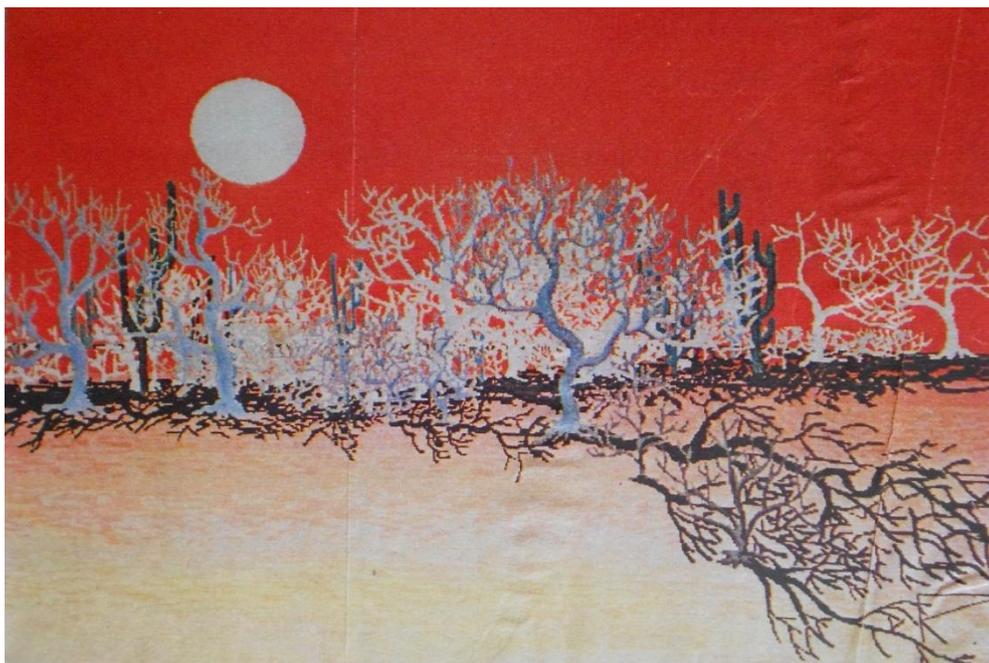


Fig. 35. *Sertão*. Rubico, 1965. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin.
Dim.: 1,72 x 2,5 m. Fonte da Imagem: Revista *Fatos & Fotos* nº 263, ano VI, p. 71,
12/02/1966.

Em janeiro de 1963, sabe-se que ele aceita um convite feito por um amigo para passar o verão no Rio de Janeiro e leva algumas tapeçarias, tendo em vista a possibilidade de poder vendê-las. O amigo então decide apresentá-lo a uma conhecida que apreciava muita arte: Paulina Kaz, diretora de Difusão Cultural da revista “O Cruzeiro”, a maior e mais importante revista da imprensa brasileira daquela época. A diretora da revista, por sua vez, gosta do que vê, percebe a originalidade dos trabalhos e decide oferecer a Rubico a possibilidade de lançá-lo nacionalmente como tapeceiro através de uma matéria na revista, além de ajudá-lo na realização de sua primeira grande exposição individual fora da Bahia.

Mais uma vez, deve-se levar em conta o papel desempenhado pela imprensa como formadora de opinião. Afinal, Rubico foi lançado nacionalmente pela revista *O Cruzeiro* na edição nº 38 do dia 29 de junho de 1963 (**fig. 36.**), com uma matéria de quatro páginas com fotografias coloridas, numa época em que este era um privilégio reservado apenas para as grandes reportagens, pois 80% das fotos da revista eram em preto e branco. Neste mesmo dia do lançamento da revista, era aberta a noite a sua primeira exposição no Rio de Janeiro, que foi realizada na Galeria Montmartre-Jorge, situada na Avenida N.S. de Copacabana nº 1142. A exposição obteve um enorme

sucesso, na própria noite da inauguração todas as tapeçarias expostas foram vendidas, além das críticas positivas que recebeu da imprensa especializada.



Fig. 36. Matéria da Revista *O Cruzeiro* sobre o tapeceiro Rubico.
Fonte da Imagem: Revista *O Cruzeiro*, n.º 38, 1963, p. 61-60.

Porém, nem todas as críticas foram positivas, e foi justamente da sua terra natal que vieram as críticas mais negativas, entre esses críticos estava Clarival do Prado Valladares, que não ameniza nas palavras:

“Por fim, há cerca de um mês, apareceu mais um tapeceiro, de nome Rubico (Rubens Godinho de Campos), formado em arquitetura, natural da Bahia. Era de se esperar algum mérito artístico compatível com a carga promocional mobilizada, o aplauso do público e os preços elencados. Como o tapete brasileiro, não é tapeçaria tradicionalizada, a crítica tem que indagar pela qualidade do desenho que comporta e pela pintura que resulta. Este tapeceiro não tem pintura, nem disciplinar, nem espontânea. Seu desenho é rudimentar, para alguém daquele de qualquer estudante, e mais ou menos ao nível do que caracteriza os trabalhos de prendas como atividade inócua. Representa constantemente figuras de árvores, arrumadas numa perspectiva ilusória e numa maneira de esgalhar com pretensões do trabalho dos surrealistas, porém de resultado não excedente aos cenários de Walt Disney. Por nada ter quanto ao desenho nem quanto à pintura, nada trouxe à incipiente tapeçaria brasileira.” (Diário de Notícias, 28. 07. 1963).

Três anos após sua primeira exposição, Rubico começou a trabalhar com uma nova temática em suas tapeçarias, que a partir desse momento passaram a retratar o

fundo do mar. As algas, as rochas, as estrelas do mar, as cavernas submarinas e os peixes fazem parte da segunda fase da obra desse tapeceiro, que parece aproveitar alguma ideia da fase anterior para dar início à nova. Afinal, a vegetação permanece em primeiro plano nos seus trabalhos, associada agora ao mar, transformando-se na flora marinha. As algas e rochas têm papel predominante a princípio, mas, aos poucos, os peixes foram aparecendo em pequenas quantidades, adquirindo uma maior proporção com o passar do tempo, para depois surgirem às figuras místicas das sereias e dos tritões. Esta presença das figuras dos tritões em algumas tapeçarias é revelador quanto ao significado da sua representação das sereias; estas não teriam nenhuma relação com a figura do orixá Iemanjá, e sim, com a mitologia grega.

O artista sempre teve uma forte ligação com o mar, pois, além de ter morado a vida inteira em Salvador, que possui um extenso litoral, ele próprio, quando jovem, gostava de praticar esportes aquáticos como remo, natação e mergulho, e embora não praticasse mais nenhum dos esportes depois de adulto, continuou a frequentar constantemente a praia para o banho de mar⁴⁸.

A tapeçaria denominada *Azul sobre Azul* (**fig. 37.**), com 1,44 x 1, 20 m, tramada em tons de azul, lilás, preto, cinza e bege, traz as águas fundas e silenciosas do oceano, onde algas em sinuosa e espiralada ascensão lembram labaredas de fogo que parecem consumir as rochas. O artista usa o recurso técnico de interpenetrações, que é uma das maneiras existentes de se mesclar as tonalidades da lã, quando uma cor “entra” em outra cor; essa técnica ajuda a criar um efeito de volume e profundidade nas tapeçarias. Rubico usa a mescla de tonalidades nos contornos das rochas do fundo do mar (ver detalhe figura 8) para dar-lhes consistência física e volume. Existe no primeiro plano uma enorme rocha em tons de preto, lilás e marrom que ocupa todo o lado inferior direito e um pequeno pedaço lateral da composição, essa rocha se contrapõe ao fundo azul translúcido da composição, criando um grande contraste na imagem.

⁴⁸ Informação obtida através de depoimentos dos familiares.



Fig. 37. *Azul sobre Azul*. Rubico, 1973. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 1,44 x 1,20 m. Fotografia: Bruno Dantas.



Fig. 38. Detalhe das interpenetrações na tapeçaria *Azul sobre Azul* (1973). Fotografia: Bruno Dantas.

Rubico não gostava de usar muitas cores em uma mesma tapeçaria, porém gostava de variar bastante as cores que trabalhava, inclusive usava cores difíceis de combinar como tons de verde e rosa, como se pode observar na tapeçaria *A Dança das Sereias* (fig. 39.); uma combinação como esta, vermelho e tons de rosa indo até os tons verdes, poderia facilmente tender para o banal, mas o artista consegue, através da transição dos tons marrons, articular tensões espaciais e harmonizar a composição.



Fig. 39. *A Dança das Sereias*. Rubico, 1974. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin.
Fotografia: Bruno Dantas

Em uma entrevista concedida ao *Jornal da Bahia*, Rubico explicou as mudanças de temas nos seus trabalhos:

Não sei determinar quanto tempo dura cada fase de meu trabalho, ela muda quando sinto que nada mais pode ser criado no tema desenvolvido. Os desenhos começam a surgir de forma quase mecânica, não se tem mais trabalhos para idealizá-los, então é chegado o momento de mudar⁴⁹.

⁴⁹ *Jornal da Bahia*, 01.07.76, 3º Caderno.

A partir do ano de 1974 começa a terceira fase de sua obra, quando a figura humana domina as telas de uma maneira pouco explorada na tapeçaria artística: o corpo nu. Seguindo um caminho parecido com a mudança anterior, quando algum elemento de uma fase serve de guia para a seguinte, o artista naturalmente chega ao nu, afinal, já vinha trabalhando com as sereias no final da segunda fase e essas figuras já possuíam muito do humano. Em outra entrevista comenta essa nova fase:

Comecei pintando sereias. De repente, tirei o rabo delas, e lá estava o nu. Difícil, porque lançar o corpo humano em tapeçaria requer uma série de cuidados, de estudos e pesquisas. De qualquer forma, foi a evolução natural do trabalho: das árvores ao mar, das sereias ao nu.⁵⁰

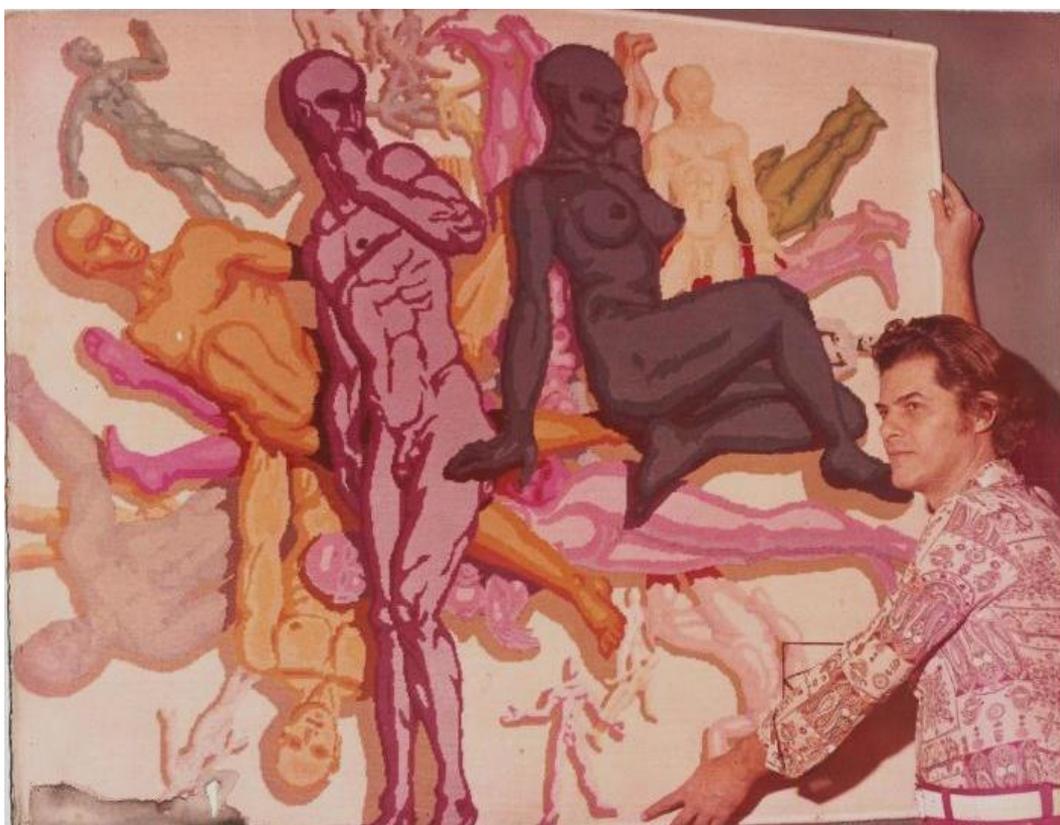


Fig. 40. *Fase dos Nus*. Rubico, 1975. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 1,60 x 1,20 m. Fotografia: Bruno Dantas

Geralmente, tendo o plano do fundo em tom branco, uma constante em quase todos os trabalhos dessa fase, o artista borda uma profusão de corpos masculinos e femininos nus, sobrepostos em diversas posições, plenos de colorido ou apenas delineados. Em algumas composições as figuras são cortadas por formas geométricas

⁵⁰ .“O GLOBO”, 22 de outubro de 1975, Ano LI nº 15.359

que delimitam campos de cores (**fig. 41.**), muitas vezes essas figuras são mostradas em posição de movimento, outras vezes em posição de repouso, eretos ou inclinados.



Fig. 41. *Fase dos Nus*, 1975. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin.
Fotografia: Bruno Dantas

Como foi comentado no capítulo anterior, Genaro de Carvalho tinha o projeto de transpor para tecelagem sua última fase de pintura denominada de “Mulatas”, porém o artista achava essa idéia muito ambiciosa porque previa que teria dificuldades na questão da execução da figura humana dentro da tecelagem. Em sua opinião, como essa fase da sua pintura era baseada na sensualidade e em certo volume das figuras femininas, ele encontraria problemas justamente em conseguir esse volume na tapeçaria. Como será demonstrado mais adiante, Rubico elaborou os elementos visuais de uma maneira que conseguiu criar o efeito de volume nos corpos humanos, além de usar outros recursos técnicos como interpenetrações e hachuras para o mesmo fim.

É interessante notar que quando Rubico começou a trabalhar com o corpo humano a paisagem desapareceu de suas tapeçarias. A profundidade continua existindo no espaço pictórico, no entanto, não existe qualquer referência a natureza ou ao lugar em que as figuras estão situadas. É justamente no final da sua fase do fundo do mar, quando aparecem as sereias, que a paisagem começa a desaparecer. Nas tapeçarias com sereias as referências ao espaço marinho – rochas e peixes - vão desaparecendo, só restando as algas, que as poucos também desaparecem.

O artista sempre viu como um caminho lógico as mudanças temáticas pelas quais passou seu trabalho, ao comentar sobre essa nova fase de sua tapeçaria afirmou que: “Automaticamente surgiu o nu. E digo automaticamente porque considero que uma fase é sempre continuidade de outra, sem aquela quebra brusca. Tudo é conseguido através de estudos que apresentam como consequência, essas evoluções”⁵¹.

Seguindo um desdobramento do tema anterior, o artista chega a sua quarta fase, quando resolve dar asas a figura humana. Arcanjos, figuras aladas e seres fantásticos com asas fazem parte desta sua fase artística, onde o tema parece querer aproximar o homem de Deus numa realidade de mitos. Existe também um forte apelo sensual, sem confundir-se com o erótico, nas suas figuras masculinas e femininas, que trazem no gestual e na sua representação aquele lado humano do desejo. É possível perceber nesta fase uma mudança em relação a sua representação do ser humano, os rostos das figuras deixam de apresentar suas feições, não existe mais no desenho os olhos, a boca, o nariz e as orelhas dos personagens, mas, apesar disso, as obras possuem uma carga dramática mais acentuada que a fase anterior.

⁵¹ Entrevista dada ao *Jornal do Commercio* - Caderno de Leilão, p. 03. Rio de Janeiro, 09 de setembro de 1979.



Fig. 42. *Ele e Ela*. Rubico. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Fotografia: Bruno Dantas

Em uma das tapeçarias dessa fase, denominada de *Carência* (ver figura 11), o artista retrata um casal de “arcânjos” que se localizam bem no centro da composição, a figura feminina está no primeiro plano de costas, disposta em sentido diagonal a direita da figura masculina; a masculina, por sua vez, localiza-se um pouco mais a esquerda no plano de trás, defronte para ela. A atitude amorosa e os gestos - a figura masculina na eminência de abraçar a figura feminina e ela, de leve, colocando a mão em seu peito e reclinando a cabeça no seu ombro esquerdo - são de uma grande ternura. Sensual e espiritual ao mesmo tempo, a tapeçaria é elaborada com uma explosão de tonalidades, que vão do lilás aos cinzento-azulados, passando para os tons azuis e verdes, até chegar aos beges e amarelos.



Fig. 43. *Carência*. Rubico. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 1,52 x 1,15 m. Fotografia: Bruno Dantas

No começo da década de 1980, Rubico, sem deixar de trabalhar com o corpo humano, começou a desenvolver um tema diretamente relacionado com a cultura baiana: o candomblé. Nas tapeçarias dessa quinta e última fase do artista, todos os orixás são representados fielmente nas indumentárias, nas oferendas e nas cores exigidas para cada entidade pelo preceito religioso. Sua Iemanjá não foge disto, pois não é representada sob a forma latinizada de uma sereia, com longos cabelos e tez clara, como muitos artistas contemporâneos seus a retrataram, e sim como uma deusa africana com sua indumentária característica. Mães de Santo e baianas típicas também estão presentes em algumas tapeçarias desta fase do artista, tudo com muita cor, luminosidade e movimento, numa trama muito bem harmonizada com a cultura baiana.



Fig. 44. *Oxum* (1983). Rubico. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 1,60 x 0,65 m
Fotografia: Bruno Dantas



Fig. 45. *Xangô* (1983). Rubico. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto gobelin. Dim.: 1,60 x 0,65 m
Fotografia: Bruno Dantas

Algumas tapeçarias dessa fase apresentam uma estrutura de composição semelhante, como as tapeçaria denominadas *Oxum* e *Xangô* (**fig. 44 e 45**), nas quais o artista bordou na parte central e no primeiro plano o orixá retratado e, no segundo plano, aparece um painel que é emoldurado por representações mais esquemáticas dos animais que lhe são consagrados para o ritual do sacrifício.

Talvez devido à boa receptividade obtida por suas tapeçarias e por uma questão mercadológica, Rubico sempre tenha optado por fazer mais exposições no Sudeste do país. O artista realizou apenas cinco exposições em Salvador, sendo longos os intervalos entre elas. Somente em outubro de 1972, onze anos após sua primeira exposição na Biblioteca Pública do Estado, realiza uma grande exposição em Salvador, que aconteceu no *foyer* do Teatro Castro Alves (**fig. 46.**), quando foi aclamado pelos seus conterrâneos. Os jornais baianos da época dão um grande destaque para a exposição do

artista, elogiam muito seus trabalhos, e o colocam como o principal tapeceiro baiano depois de Genaro de Carvalho.



Fig. 46. Inauguração da exposição das tapeçarias de Rubico, no *foyer* do Teatro Castro Alves, no dia 03 de outubro de 1972.
Fonte da Imagem: arquivo pessoal do artista.

Segue expondo, quase que anualmente no Sudeste e esporadicamente em Salvador; a partir de meados da década de 1980, diminuiu a produção de tapeçarias e começou a expor em intervalos cada vez maiores. Sua última exposição foi realizada no ano de 1998 em Salvador, vindo a falecer em março de 2001.

3.2 TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS DE RUBICO

As técnicas e os meios utilizados para fazer tapeçaria são diversificados, como já foi comentado anteriormente, indo da utilização dos teares ao bordado manual, existindo uma grande variedade de tipos de pontos, além da qualidade da própria lã e da talagarça, que podem ser bastante diferentes. Rubico não usava teares, bordava suas tapeçarias manualmente, para isso, especializou-se no meio ponto *gobelin*⁵², que é um ponto que não utiliza nós, apenas entrelaça os fios perpendicularmente na talagarça com ajuda de uma agulha comprida e sem ponta.

⁵² Jornal do Brasil, 25.10.1971, Revista de Domingo.

Como foi visto no capítulo anterior, apesar de Genaro de Carvalho enfatizar mais sua técnica no tear a maior parte de sua obra em tapeçaria é bordada na talagarça com *petit point* e não tecida. Genaro também usava outro tipo de ponto por ele denominado de “ponto desenhista ou de contorno”. Esse “ponto desenhista” servia para contornar as figuras e deixar suas bordas mais lisas, sem o tradicional delineamento em forma de escada, muito comum se tratando de tapeçaria. No detalhe (**fig. 47**) de uma de suas tapeçarias, cuja temática se refere ao pássaro solitário, é possível notar este tipo de ponto contornando todas as figuras: a folha, o bico do pássaro e o galho do arbusto.

Rubico não vazia esse tipo de ponto nos contornos das suas figuras, mas bordava dois pontos seguidos nos contornos para destacar um pouco mais as figuras do plano de fundo, como se pode perceber no detalhe do avesso (**fig. 48.**) da tapeçaria *Carência*. O delineamento de suas figuras geralmente tem a forma de escada (**fig. 49.**), as linhas formando degraus ajudam a modelar as curvas e as inclinações da figura, e não são percebidas quando a imagem é observada a certa distância.



Fig. 47. Detalhe do *Ponto Desenhista*.
Tapeçaria de Genaro de Carvalho, 1960. Lã
bordada em *Petit Point*. Dim.: 123 x 193 cm.
Fonte da Imagem: Artistas da Tapeçaria
Moderna, 2012, p. 147.



Fig. 48. Detalhe do avesso da tapeçaria *Carência*. Rubico. No delineamento da figura existem dois pontos sobrepostos, no restante da tapeçaria apenas um ponto.
Fotografia: Bruno Dantas



Fig. 49. Detalhe do contorno da figura masculina na tapeçaria *Carência*. Rubico. Observar o delineamento em forma de degraus.
Fotografia: Bruno Dantas

O processo de criação de Rubico era diferente do de Genaro de Carvalho, pois o tema era desenvolvido na própria talagarça, ele não usava o tradicional cartão modelo, usado por Genaro e muitos outros tapeceiros; desenhava diretamente na talagarça, usada como tela para o desenho e a pintura a óleo. O desenho na talagarça era feito por etapas, começava fazendo o primeiro plano do desenho, em seguida pintava o desenho de tinta a óleo com as cores desejadas, para depois preenchê-lo com as lãs nos tons equivalentes as cores escolhidas. Terminando o primeiro plano, passava a fazer a segunda parte do desenho da mesma maneira que o plano anterior e assim por diante, se houvessem planos subsequentes, até completar a tapeçaria. Todo o processo de elaboração era muito lento, uma tapeçaria para ser feita podia demorar de três a doze meses. O trabalho das bordadeiras se resumia a preencher os grandes espaços do desenho de um mesmo tom de cor, sendo que todos os detalhes e os efeitos de luz e volume eram bordados pelo próprio artista. Em uma de suas entrevistas ao jornal *O Globo*, tenta explicar o seu processo de criação:

Primeiro eu crio o desenho, pinto a tela, já em tamanho natural. Depois escolho as cores e parto para a execução dos tapetes. É um trabalho demorado e sempre há um grande hiato entre o planejamento original e o resultado. Mas esse hiato é positivo, pois me ajuda a evoluir na maneira de encarar a obra⁵³.

⁵³ Jornal *O Globo*, 22.10.1975, ano LI, nº 15.359.

Mesmo não usando o cartão modelo, que serve de guia para a execução da tapeçaria e viabiliza a transposição e ampliação do tema para a tecelagem, Rubico sempre conseguiu manter as proporções harmônicas no conjunto das composições. Ele desenvolvia o desenho/pintura dos seus trabalhos na escala física do tamanho exato da dimensão final da obra, o que torna mais difícil a organização do espaço pictórico e a coerência das partes que devem formar a unidade interior da imagem representada.

Cabe ressaltar que Rubico também tinha um volume de produção de tapeçarias bem menor do que Genaro, Renot e Kennedy Bahia. O artista não chegou a ter mais do que vinte bordadeiras trabalhando em suas criações e, mesmo assim, só durante os quinze primeiros anos de sua produção, pois a partir da sua fase dos “Nus” foi progressivamente diminuindo o número de assistentes. Rubico não aceitava encomendas e sempre frisou ser contra um grande volume de produção de tapeçarias, pois achava que o artista com uma grande produção poderia correr o risco de se repetir para atender a demanda do mercado de arte e perder em criatividade. Em uma entrevista concedida ao Jornal da Bahia afirmou: “Artista é aquele que se desliga do público, que pode aceitar ou não seu trabalho. Mas, a certeza de estar fazendo algo novo, dando sua contribuição para o enriquecimento da arte é que deve estar sempre presente”⁵⁴.

Uma das grandes diferenças estilísticas entre o trabalho de Rubico e o de Genaro de Carvalho está no uso que fazem do elemento cor. A tapeçaria depende muito mais de contrastes⁵⁵ e contornos do que de nuances, por essa razão a cor é um elemento central na produção de uma tapeçaria, pois será através desse elemento visual que os artistas criam os contrastes mais fortes no plano pictórico. Por meio dos contrastes o artista cria tensões espaciais; essa tensão espacial irá assegurar a unidade interior da imagem, e com isto, a integridade do conjunto.

Rubico trabalhava as cores com gradações de tonalidades, cada cor era usada com diferentes tonalidades, para isso usava como matéria prima fios de lã das marcas Fios Santistas (tipo Sibéria), Família, meadas do Lanifício Interamericano ou, algumas

⁵⁴ Jornal da Bahia, 01.07.1976, 3º Caderno.

⁵⁵ Segundo Fayga Ostrower, quando um artista compõe uma imagem, desdobrando os vários elementos visuais (linha, superfície, volume, luz e cor), dispõe de duas modalidades básicas para fazê-lo: pode relacionar os elementos através de semelhanças ou através de contrastes. Eventualmente ele fará predominar um ou outro modo, ou interligará ambos proporcionalmente. Cada um desses modos – semelhanças e contrastes – implica em consequências específicas, formais e expressivas. Através de semelhanças o artista introduz sequências rítmicas, enquanto que através de contrastes ele articula tensões espaciais (OSTROWER, 1983, p. 255).

poucas vezes, lã importada⁵⁶. O artista não usa muitas cores em uma só tapeçaria, mas diversas tonalidades de uma só cor, com isso, não existe uma cor predominante em seus trabalhos e sim o predomínio de tonalidades de uma mesma cor. Portanto, nas tapeçarias de Rubico o contraste é dado, além do existente entre as tonalidades de cores diferentes, pela relação de cores complementares indiretas e pela relação de cores quentes e frias. Nas relações de complementares indiretas, que funcionam como intervalos cromáticos, substitui-se um dos componentes de um par de cores complementares por cores que provêm de gamas próximas. As relações de cores quentes e frias articulam posições contrastantes que ocorrem ao mesmo tempo no plano pictórico: as cores quentes avançam, expandindo-se enquanto que as cores frias recuam, contraindo-se. Ao trabalhar as cores desta maneira, o artista criou nas superfícies o efeito de volume e no plano pictórico o efeito de profundidade, embora se utilize de outros elementos visuais como a luz para acentuar esses efeitos.

Na maior parte de suas obras em tapeçaria, Genaro de Carvalho trabalha as cores numa relação de primárias-secundárias, usando sempre cores puras e sem gradação de tonalidades, existindo sempre uma cor dominante, aplicada nas superfícies com maior dimensão. Algumas de suas tapeçarias apresentam um desenho esquemático linear de traço grosso e negro, que se tornou uma das marcas estilísticas de seus trabalhos. Esse grosso traço (linha), além de dar forma as figuras, também funciona como cor. Ao contornar as cores (primárias e secundárias) e separando-as fisicamente, a larga linha (faixa) preta funciona como intervalo de cor (terciária) interligando as cores e mantendo-as no mesmo plano espacial. Apesar das cores usadas por Genaro serem sempre vistas na máxima intensidade, nunca se tem a impressão de “brigarem” entre si. Genaro elabora as cores no sentido de cor-superfície, as vezes com a presença de intervalos, procurando sempre manter plana a forma do espaço. Nas suas tapeçarias é fácil observar o quanto as cores ajudam a sustentar o caráter plano do espaço.

O elemento visual volume introduz no plano pictórico a dimensão da profundidade, que é formulada através da superposição das figuras (superfícies) e dos planos relacionados em diagonal. “Quer seja geométrico ou não geométrico, qualquer volume representa um conjunto de planos em superposições diagonais” (OSTROWER, 1983, p. 82).

⁵⁶ Informação obtida em matéria sobre o artista na Revista Casa & Jardim, edição de janeiro de 1969, s.p.

Rubico elabora o volume sobrepondo suas figuras numa sequência em diagonal, usa no primeiro plano os elementos de maiores dimensões em relação aos elementos do plano do fundo. Nas suas composições existem sempre elementos colocados na diagonal, e diversos planos funcionando em conjunto. A relação figura fundo é nítida, mesmo quando esse plano de fundo apresenta uma relação de tonalidades muito próximas das das figuras principais. O artista também utiliza o elemento cor para conseguir volume nos corpos humanos, geralmente usa de três a quatro tonalidades de uma mesma cor em cada figura (**fig. 50 e 51**), os tons mais escuros delineavam o corpo e demarcavam a silhueta, passando para o tons mais claros a medida que ia bordando a parte central do corpo, essa maneira criava ao mesmo tempo um efeito de claro/escuro que demarcava os músculos e dava densidade física aos corpos.



Fig.50. Detalhe de uma tapeçaria da *fase dos nus*. Rubico. Observar o uso de tonalidades de uma mesma cor em cada figura. Os tons mais escuros delineiam os contornos e criam o contraste de claro/escuro. Fotografia: Bruno Dantas



Fig.51. Detalhe da tapeçaria *Carência*. Rubico. Observar o delineamento com o tom mais escuro do verde e suas gradações nas partes internas das pernas da figura. Fotografia: Bruno Dantas

Genaro, ao contrário de Rubico, quase não utiliza o elemento volume em suas tapeçarias, em alguns trabalhos há uma leve presença de volume pelo uso de nuances de luz em algumas figuras, mas não pelo uso da superposição das figuras ou dos planos em diagonal. Em muitas das suas tapeçarias as figuras são dispostas lado a lado, em outras há uma superposição das figuras com a estrutura dos ramos e das folhagens dos

elementos vegetais, mas essas superposições são mínimas e não criam o efeito de volume obtido por Rubico.

O elemento visual luz é o contraste formal entre o claro e o escuro, e precisa ser composto por outros elementos visuais como linhas, superfícies, volumes ou tonalidades de cor, que devem ser elaboradas em valores claros e escuros. Nas áreas do plano pictórico onde existem simultaneamente valores claros e escuros, o claro avança no espaço, se irradia e se expande, enquanto que o escuro recua e se contrai. Esse movimento produzido pela luz articula um efeito de “vibração” no plano pictórico que cria a sensação de um espaço com profundidade. Segundo Ostrower: “Diferentemente, porém, dos volumes, a profundidade não mais se apresenta tridimensional, pois não percebemos as dimensões de altura e largura. Em vez disso, vemos o *tempo*” (OSTROWER, 1983, p. 226).

Rubico consegue transpor para as imagens de suas tapeçarias essa “profundidade”, seu espaço pictórico nunca é plano, pois a superposição de figuras que o artista usa sempre criam intervalos. “São intervalos que ocorrem na profundidade do espaço, mas também são necessariamente *intervalos de tempo*. Intervalos em pausas tão contidas e evocativas quanto as próprias formas que ligam. Um ser e devir” (OSTROWER, 1983, p. 92). Mesmo quando só existem árvores alinhadas parece que o *tempo* está presente, pois a gradação das tonalidades dessas figuras e suas sombras estão relacionadas com a luz atmosférica e suas aparências estão na eminência de mudar devido a passagem do *tempo*. Na sua fase do fundo do mar isso se torna mais evidente, pela própria constituição fluída da água, onde tudo se move no ritmo das correntes marinhas, fazendo as algas “bailarem” entre as rochas.

Rubico elabora o elemento luz de duas maneiras, em algumas tapeçarias distribui áreas claras e escuras nas figuras, através da gradação de tonalidades das cores, em outras destaca certos planos iluminados ou sombras projetadas. Na sua fase artística dos nus, alguns corpos humanos são apenas delineados, neste caso, o artista usa o recurso técnico da hachura para criar o sombreado e o efeito do claro/escuro (**fig. 52**).



Fig.52. Detalhe do uso de hachura (sombreado) nas figuras masculina em uma tapeçaria da *fase dos nus*. Rubico. Fotografia: Bruno Dantas

Após apontar algumas diferenças estilísticas entre as tapeçarias de Rubico e de Genaro de Carvalho, será interessante fechar essa abordagem comentando um pouco sobre a Poética de Rubico. Diante do que se pôde observar sobre sua trajetória, o artista não condicionou sua criatividade e expressão ao que se produzia dentro da arte moderna baiana, optando por um naturalismo que naquele momento não interessava mais aos artistas modernos. Sua obra pode ser dividida em três núcleos temáticos: a natureza, o corpo humano e a religiosidade popular. Os dez primeiros anos de sua produção artística são dedicados totalmente a natureza sem a presença humana e seu conteúdo tende invariavelmente para o lírico; quando as figuras das sereias aparecem, a partir daí, sua obra muda de estilo e passa a ter uma carga dramática e de conflito, mesmo quando assume uma atmosfera meio mágica com os arcanjos. O que não acontece quando o artista se volta para a religiosidade popular da Bahia com o candomblé, já que esta fase do seu trabalho dialoga com tendências coletivas de inúmeros artistas que, através das suas obras, ajudaram a divulgar e consolidar um discurso sobre a cultura baiana. Por essa razão, apesar do artista expressar sua leitura destas divindades sagradas, procurou sempre retratá-las mantendo-se o mais fiel possível as suas identidades míticas.

A Modernidade do artista pode ser apontada justamente pela sua liberdade de escolha e criação, a própria opção de trabalhar com a tapeçaria evidencia que Rubico procurou um meio de expressão alternativo ao que tradicionalmente se fazia nas Artes Plásticas do Brasil.

4 ARTISTAS E MERCADORES: A TRAJETÓRIA DE RENOT E KENNEDY BAHIA

A opção de reunir neste capítulo os tapeceiros Renot e Kennedy Bahia se deve ao fato desses dois artistas terem sido também donos de galerias de arte em Salvador, contribuindo, cada qual a sua maneira, para o estabelecimento de um mercado de arte na Bahia no final da década de 1960. Além do resgate das suas trajetórias artísticas e da análise das suas obras, será abordado o relacionamento de ambos com o desenvolvimento do mercado de arte, pois, esses dois artistas ampliaram significativamente o interesse do público em adquirir obras de arte, ajudando, direta e indiretamente, outros artistas que residiam em Salvador a comercializarem suas obras.

Este capítulo pretende analisar formalmente algumas das tapeçarias de Renot e Kennedy Bahia, com o intuito de comparar as soluções formais utilizadas por estes artistas em relação as usadas por Genaro de Carvalho e Rubico, e, dessa maneira, reconhecer e acentuar as particularidades e diferenças dos processos, materiais e temas usados dentro desta produção artística.

As dificuldades encontradas para a construção deste capítulo foram parecidas com as do capítulo anterior sobre Rubico: a carência de registros iconográficos da obra desses artistas e a inexistência de um acervo fotográfico ou documental referente as tapeçarias dos mesmos. Em relação a Kennedy Bahia as dificuldades foram ainda maiores, pois o artista nunca recebeu muita atenção dos críticos de arte baianos, além de que seus familiares não guardaram nenhuma documentação do artista. Porém, o fato de Renot estar vivo e ter concedido uma entrevista para a elaboração deste capítulo, ajudou e contribuiu para um maior entendimento daquela produção artística no período estudado.

4.1 Renot: a transformação de um galerista em artista

Reinaldo Eliomar Freitas Marques da Silva, conhecido artisticamente como Renot, nasceu em Santa Luzia, cidade do interior da Bahia, no dia 18 de outubro de 1932. Quando tinha seis anos, sua família se muda para Alagoas em decorrência do trabalho do seu pai, que era representante de alguns laboratórios farmacêuticos de São Paulo e foi convidado por um desses laboratórios para ser representante naquele Estado. Três anos depois, seu pai é transferido para Salvador, se estabelecendo nesta cidade em

definitivo. Renot começou a se interessar pelas artes plásticas desde muito jovem, já gostava de desenhar na época da escola primária, e na adolescência passou a frequentar as exposições de arte que aconteciam em Salvador.

Já adulto, Renot vivenciou um período de intensa efervescência no meio cultural de Salvador, quando a cidade passou por uma grande renovação e mudança no panorama artístico local, decorrentes, entre outros fatores apontados no primeiro capítulo, do apoio financeiro do governo do Estado da Bahia para a consolidação da corrente modernista nas artes baianas e da criação pela Universidade Federal da Bahia das primeiras Escolas de Arte de nível superior do Brasil (Escolas de Dança, Teatro e os Seminários Livres de Música). Embora se interessasse cada vez mais pelas artes plásticas, nunca estudou desenho ou pintura em nenhum curso de arte, sendo totalmente autodidata.

Em meados da década de 1950, pintou seus primeiros quadros a óleo, mas eram de domínio privado, não mostrava ao público. Ao participar intensamente do ciclo intelectual e cultural da cidade, conheceu alguns dos jovens artistas modernos baianos, como Mario Cravo Junior, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, e se tornou amigo de intelectuais que apoiavam e incentivavam esses jovens artista, como Carlos Eduardo da Rocha e Clarival do Prado Valladares. Alguns desses encontros aconteciam nas dependências da Galeria Oxumaré que, como foi comentado no primeiro capítulo, foi a primeira galeria de arte da Bahia constituída como um empreendimento privado e com fins realmente comerciais. Localizada no passeio público, pertencia ao próprio Carlos Eduardo da Rocha, poeta e crítico de arte, em sociedade com Zitelman de Oliva e Manuel Cintra Monteiro. Os primeiros artistas modernos baianos e muitos dos novos artistas modernos brasileiros conseguiram uma boa divulgação dos seus trabalhos através de exposições realizadas nesta galeria⁵⁷, que acabou se transformando em um ponto de encontro, um espaço de convivência e troca de experiências entre os artistas e intelectuais baianos e de outras partes do Brasil.

Essa convivência dentro das dependências de uma galeria despertou em Renot seu interesse pelo trabalho de comercialização das obras de arte, iniciou assim suas primeiras experiências profissionais nas artes plástica com a venda de quadros dos novos artistas baianos para colecionadores de Salvador e de outros Estados. Devido a

⁵⁷ A Galeria Oxumaré patrocinou exposições individuais de Raimundo de Oliveira, Carybé, Carlos Bastos, Hansen Bahia, e de muitos outros que começavam a se projetar artisticamente naquela ocasião. Permaneceu atuante de 1950 a 1960, quando encerrou suas atividades (LUDWIG, 1982, p. 90).

seu grande círculo de amizades, Renot conseguiu se estabelecer neste ramo comercial e foi reconhecido pelo estimado trabalho que desenvolveu junto aos novos artistas baianos na divulgação e na venda de suas obras.

No ano de 1960, foi convidado pelo amigo Glauber Rocha para fazer uma pequena participação, como um fotógrafo de uma revista de moda, no segundo filme de longa metragem feito na Bahia “A Grande Feira” (1961), do diretor Roberto Pires. Contracena com a atriz Helena Inês, então esposa de Glauber Rocha, em uma cena passada na antiga feira de água de meninos.

Finalmente em 1962 inaugurou a Galeria Manoel Querino, em parceria com o crítico de arte Clarival do Prado Valladares e Claudir Chaves. A galeria foi responsável por promover excelentes exposições e mostras de nomes expressivos da arte brasileira, como Di Cavalcanti, Djanira, Manabu Mabe, Antônio Bandeira, Aldemir Martins, entre outros, contribuindo para a disseminação da arte moderna entre o grande público⁵⁸. A Galeria conseguiu criar e atrair um seleto grupo de colecionadores⁵⁹ que através das mostras individuais e coletivas realizadas naquele espaço, puderam conhecer os novos artistas baianos da segunda geração de modernos. A partir desse período, Renot (2013) começou a mostrar suas pinturas aos seus amigos artistas, entre eles Jenner Augusto, que o elogiaram e o incentivaram a continuar pintando; aos poucos foi colocando seus trabalhos no acervo da própria galeria e assumindo seu lado artístico. Três anos após a abertura da galeria, Renot tomou para si a direção da casa em decorrência da desistência de Claudir Chaves e de Clarival do Prado Valladares, que foi morar no Rio de Janeiro. Um fato importante a mencionar é que a primeira exposição individual do tapeceiro Kennedy Bahia foi realizada no ano de 1965 nas dependências da Galeria Manoel Querino (ANDRADE, 1978, p. 135; CÀURIO, 1985, p. 200).

Neste mesmo período, apareceram a Galeria Convivium, conduzida pelo artista plástico Juarez Paraíso e a Galeria Bazarte, criada por José Marques de Castro que, além de serem espaços comerciais, funcionavam também como ateliê e oficina para os jovens artistas que ainda estavam começando; posteriormente surgiram as galerias Panorama e Le Dome (COELHO, 1973, p. 32). Essas iniciativas comerciais acrescentaram à cena soteropolitana novas opções em termos de espaços de divulgação e comercialização de obras de arte para os novos artistas baianos.

⁵⁸ Jornal da Bahia, 2º Caderno, 24.02.1978, p.15.

⁵⁹ Segundo Renot (2013), faziam parte desse grupo nomes como os de Luís Américo Lisboa, Odorico Tavares, Jorge Amado, Jenner Augusto, Rui Almeida, João Falcão, Antônio Celestino, entre outros.

Para Bechara Filho (2007), o surgimento das galerias de arte foi fundamental para o desenvolvimento de uma infraestrutura mínima que possibilitou a efetivação do campo artístico em Salvador na década de 1960. O estabelecimento de um incipiente mercado de arte baiano deve ser compreendido dentro de um contexto de transição mais amplo, junto ao desenvolvimento econômico da região e a grande visibilidade que a Bahia alcançou graças a política da nascente indústria do turismo. Esta nova indústria incorporou e valorizou aspectos da cultura afro-baiana como diferencial turístico em relação as outras regiões do Brasil, Salvador foi apresentada como um atrativo “exótico” e singular, com uma cultura própria e única. A nova geração de artistas baianos vai atrair para o Estado compradores e colecionadores, muitos deles turistas, que buscavam este aspecto “exótico” e singular dentro das artes plásticas da Bahia. Portanto, a indústria do turismo teve um papel relevante na expansão do mercado de arte baiano.

O tema das pinturas e das tapeçarias de Renot tem forte inspiração nas coisas da Bahia: suas paisagens, cenas do cotidiano, suas figuras típicas, as fachadas das casas e igrejas do centro da cidade, a fauna e a flora da região. O artista sempre desenvolveu seus trabalhos dentro de uma linguagem figurativa e singela, embora em alguns trabalhos as formas das figuras representadas tangenciassem a abstração. Elaborava formas vegetais estilizadas, criando versões muito pessoais de aspectos da natureza. Sua obra possui características como composição plana com ausência de volume e perspectiva, desenho simples e esquemático, formas chapadas, cores vivas e contrastantes e semi-abstrações.

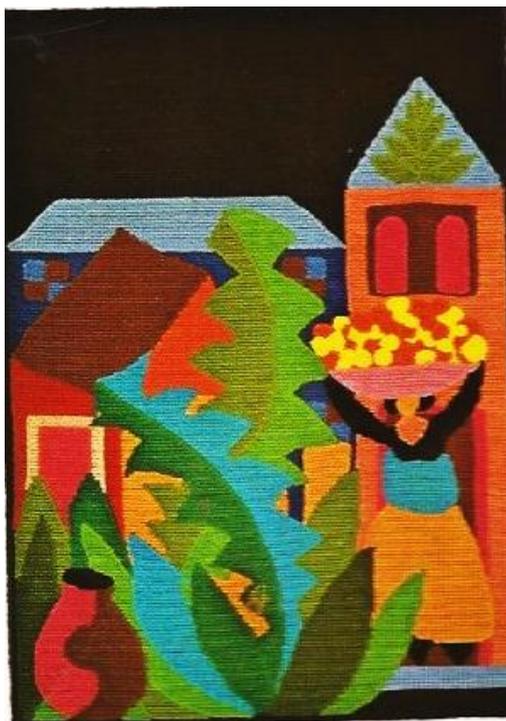


Fig .53. “Casario de Cachoeira” (1968). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 1,20 x 0,80 m. Fonte: arquivo pessoal do artista

Renot começou a fazer tapeçarias em 1964, bordadas pelo próprio artista e alguns parentes seus; essa pequena produção se restringia ao âmbito familiar e não eram comercializadas. Ao transpor uma de suas pinturas para a talagarça e preenche-la com lã colorida, o artista ficou surpreso com o resultado, achou que sua pintura se adequava bem a tapeçaria e passou, desde então, a se interessar mais pelas possibilidades plásticas da tapeçaria como expressão artística. Em entrevista concedida ao Jornal da Bahia, Renot explicou o que o levou a fazer tapeçarias: “Quem via meus desenhos e pinturas de cores e formas chapadas, lembravam-se das tapeçarias e surgiram opiniões, e por que não tentar a tapeçaria?” (Jornal da Bahia, 2º Cad., 24.02.1978, p. 15).



Fig. 54. “Flora Baiana” (1971). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 97 x 63 cm. Acervo particular. Fonte da Imagem: arquivo pessoal do artista.

Após receber o incentivo dos amigos para que comercializasse também suas tapeçarias, pois já tinha vendido algumas pinturas, Renot resolveu profissionalizar sua produção. O artista foi até a ilha de Itaparica acompanhado do tapeceiro Kennedy Bahia, que já possuía naquele momento uma produção de tapeçarias e conhecia muitas das mulheres bordadeiras que viviam nas vilas da ilha, para ser apresentado e contratar um grupo dessas mulheres que trabalhavam no artesanato de redes, esteiras e bordados. Com uma equipe de artesãs constituída, Renot pôde começar a produzir um volume maior de tapeçarias e firmou-se como tapeceiro, abandonando aos poucos seu lado profissional de dono de galeria.

Foi durante essa primeira visita a ilha de Itaparica que o artista observou a rolinha “fogo-pagou”, um pequeno pássaro típico do Recôncavo baiano; o que chamou a atenção do artista foi a quantidade desses pássaros voando ao final da tarde, no mesmo momento pegou um pedaço de papel e fez um desenho esquemático do pássaro. Além de ser uma figura constante em suas tapeçarias, este desenho acabou se tornando seu símbolo, um complemento de sua assinatura, pois a partir daquele momento, tanto nas suas pinturas quanto nas tapeçarias, o artista começou a desenhar essa figura na parte de trás da tela de todas suas obras (**fig. 55**).

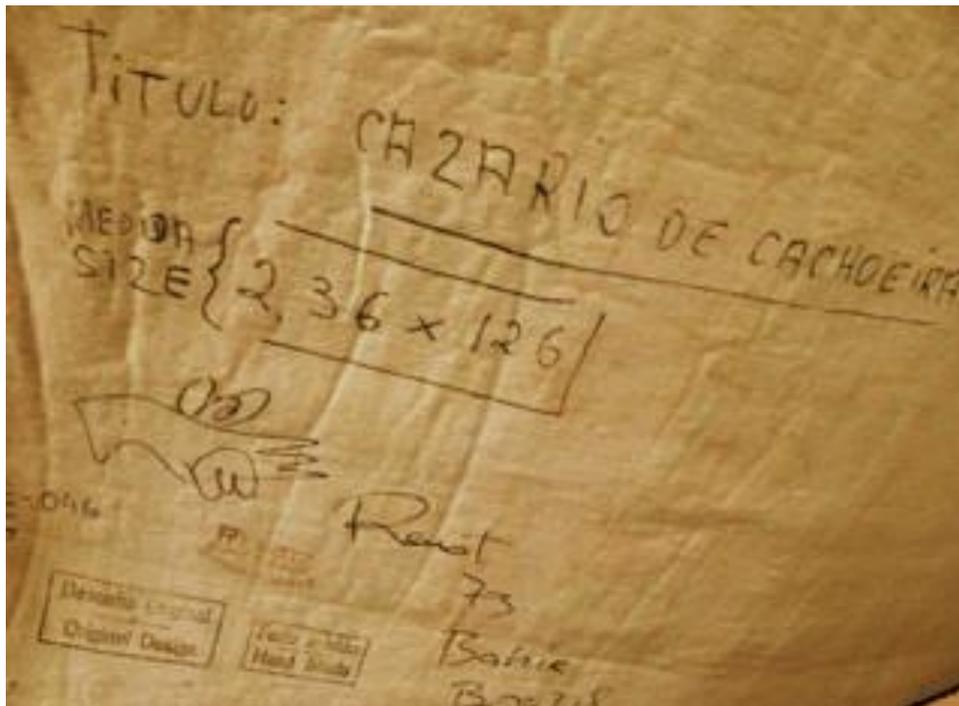


Fig. 55. Detalhe da parte de trás de uma tapeçaria de Renot. Notar o desenho da rolinha “fogo-pagou” ao lado de sua assinatura. Fonte: arquivo pessoal do artista.



Fig. 56. “Pássaro do Recôncavo” (1968). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 1,20 x 080 m. Acervo Particular. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Somente em 1967 apresenta ao público pela primeira vez suas tapeçarias, realizando uma exposição na própria Galeria Querino. Com a boa receptividade que suas tapeçarias obtiveram junto ao público e a crítica de arte baiana, decide parar um pouco com a pintura para dedicar-se somente a produção de tapeçarias. No ano de 1969, Renot foi convidado pelo Governo de São Paulo para representar a Bahia na exposição coletiva de inauguração do Paço das Artes na capital paulista.

Durante o ano de 1970 expõe em diversos lugares, no Brasil e o no exterior, tais como: São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife, Roma e Londres. Em julho de 1971, representou o Brasil no Festival do Centenário da cidade de York na Inglaterra, a convite do Departamento Cultural da Embaixada Brasileira em Londres. Neste mesmo ano realizou exposições individuais em Hamburgo na Alemanha e em diversas cidades brasileiras.

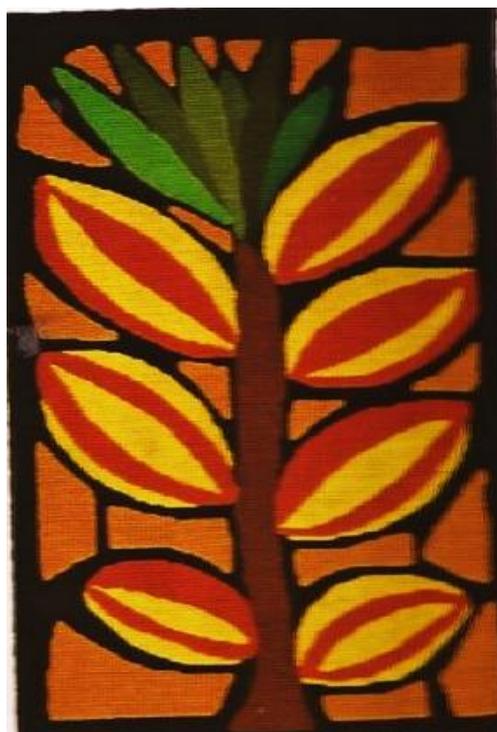


Fig. 57. Cacau de Itabuna (1972). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 1,30 x 0,80 m. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Em um artigo do jornal A Tarde, o crítico de arte Reynivaldo Britto ao elogiar o trabalho desenvolvido por Renot como *marchand* em Salvador, cita o comentário do também crítico de arte e professor Carlos Eduardo da Rocha sobre a aparição do artista Renot:

A tapeçaria de Renot, com desenhos de grande atualidade, causam um verdadeiro impacto, pelo colorido acentuadamente marcado por cores de predominância muito forte. Os negros, os vermelhos vivos e o azul-marinho são pano de fundo preferido para as composições de um verdadeiro caleidoscópio de combinações variadíssimas de formas e cores. O acontecimento mais surpreendente nas artes da Bahia, foi a revelação do tapeceiro baiano Renot (Carlos Eduardo da Rocha, *Jornal A Tarde*, 08.02.1971, p. 09).

Caberia um questionamento: até que ponto os críticos e incentivadores da arte moderna baiana do período em questão, deixaram suas críticas serem influenciadas pela relação de amizade que mantinha com muitos artistas de Salvador. No caso específico da tapeçaria, tanto Genaro de Carvalho quanto Renot eram amigos e conviviam com essas pessoas, o que não foi, por exemplo, o caso de Rubico que era conhecido por todos eles mas não mantinha nenhuma relação mais próxima. Não se quer dizer aqui que os trabalhos desses artistas só foram elogiados e receberam um significativo apoio do meio intelectual de Salvador por eles terem feito parte de um mesmo círculo de amizade, mas com certeza foram mais divulgados que outros que não pertenciam a esse círculo.

Renot encerrou as atividades da Galeria Manoel Querino em 1971, o artista desistiu de manter uma galeria de arte em Salvador porque, segundo ele afirmou, os colecionadores baianos continuavam sendo os mesmos de quando ele começou no mercado de arte, além do que já não tinha tanto tempo disponível para aquele empreendimento, pois estava cada vez mais voltado para a produção de suas tapeçarias. Em uma matéria do jornal *A Tarde* sobre o mercado de arte baiano, Renot expôs um dos motivos para ter fechado sua galeria: “Desejava expandir a arte para a classe média baiana mas, infelizmente, o baixo poder aquisitivo dessas pessoas não permitiu que obtivesse sucesso” (*A Tarde*, Caderno 2, 25.01.1971, pag. 13).

Em uma outra entrevista concedida ao *Jornal da Bahia* no ano de 1978, Renot afirmou que a Bahia possuía um mercado de arte pequeno mas que esse mercado existia, porém, para ele foi criado um outro tipo de mercado de arte na década de 1970: “Na Bahia temos o mercado de arte dos passantes, nos meses de dezembro a março e em julho.”⁶⁰ O que Renot quis dizer foi que com o aumento do fluxo turístico em Salvador, se constatou que muitos turistas queriam comprar algo que lhes servissem de lembrança do cenário da cidade e, ao mesmo tempo, satisfizessem uma certa sofisticação de gosto. Em razão dessa demanda, alguns artistas de Salvador

⁶⁰ *Jornal da Bahia*, 2º Cad., 24.02.1978, p. 15.

condicionaram sua produção artística ao uso de uma temática folclórica – fachadas do casario e igrejas do pelourinho, personagens típicos como a baiana do acarajé e o capoeirista, vista da Lagoa do Abaete, Igreja do Bonfim, etc. - para criar uma arte fácil e extremamente comercial, uma mercadoria de rápido consumo, transformada em sofisticado *souvenir* para uma parcela da população que até então não consumia arte. O tapeceiro Kennedy Bahia será apontado como o principal artista dessa “indústria” de lembranças.

Com o fim da galeria, Renot ficou sem um lugar para expor seus trabalhos, resolveu então transformar a parte inferior de sua própria casa, localizada na Avenida Sete de Setembro nº491 na ladeira da Barra, em seu ateliê e ponto de encontro para os amigos. Eventualmente o ateliê também era usado como um espaço para a comercialização de obras de arte de outros artistas.

Elogiado pela crítica de arte baiana e cada dia sendo mais incentivado pelo amigos e artistas conhecidos, Renot atravessou o ano de 1972 produzindo intensamente e realizou muitas exposições individuais e coletivas, muitas vezes em diferentes lugares de uma mesma cidade, como São Paulo e Salvador, onde o artista expôs na inauguração de diversas agências bancárias⁶¹.

No final de 1972, o artista expôs em Londres na *Gallery Petit*, localizada na Oxford Street, obtendo sucesso de crítica e boas vendas⁶². Porém, ao voltar da Inglaterra recebe a notícia de que foi acionado junto a Justiça do Trabalho por doze artesãs da sua equipe, que exigiam direitos trabalhistas como 13º salário, férias e adicional de periculosidade. Aconselhado por seu advogado, Renot resolveu vender todos seus bens em Salvador - vendeu sua casa para o artista plástico Carybé - e ir embora para São Paulo, onde já conhecia algumas pessoas da área de artes. Coube ao seu advogado entrar em contato com cada uma das doze artesãs e conseguir um acordo de indenização que evitasse o prosseguimento dos processos na Justiça do Trabalho. Esse fato foi decisivo para Renot desistir de produzir novas tapeçarias em definitivo e não voltar a morar na Bahia. Em entrevista dada ao autor, Renot (2013) comentou esses acontecimentos:

Essas mulheres que bordavam minhas tapeçarias moravam todas na Ilha de Itaparica, vinham para Salvador pegar as encomendas de saveiro junto com seus maridos, que traziam cerâmica, frutas e o artesanato que elas produziam: redes, tapetes de palha de coqueiro para praia, rendas e bordados. Acontece que, no final da década de

⁶¹ Em Salvador o artista expôs na inauguração das agências do Banco Mercantil do Brasil e do Banco Cresul de Investimento, em São Paulo participou da inauguração de duas agências do Banco Itaú S/A.

⁶² Jornal A Tarde, 08.01.1973, p. 04.

1960, o Governo do Estado da Bahia criou o sistema de *ferry-boat*, que passou a fazer a ligação entre Salvador e a ilha, com isso, muitos advogados trabalhistas foram para a ilha atrás dessas artesãs com o intuito de convencer essas mulheres de que seus direitos trabalhistas estavam sendo desrespeitados e que elas deveriam entrar com um processo na Justiça do Trabalho contra os artistas para os quais elas trabalhavam. Eu foi o primeiro a receber a intimação da Justiça do Trabalho, acredito que outros também sofreram processos, embora ninguém goste de comentar. Veja que coisa absurda, esses caras (advogados) fecharam o artesanato de tapeçarias. Você para fazer tapeçaria, com essas leis trabalhistas, teria que pagar uma fortuna as artesãs. Pelo menos para mim ficou inviável. O único que continuou com uma extensa produção de tapeçarias foi o Kennedy Bahia porque ele era amante de três ou quatro artesãs, então ele deu uma casa para cada uma dessas mulheres e eram elas que organizavam as equipes de bordadeiras e distribuíaam o trabalho entre as amigas. O nome de Kennedy não aparecia, elas não sabiam para quem estavam trabalhando, era muito vivo aquele Kennedy (RENOT, 2013).

Em uma matéria publicada na revista “O Cruzeiro” no ano de 1970 (fig. 58), Renot é apresentado como o mais famoso tapeceiro baiano depois de Genaro de Carvalho. A reportagem comenta o sucesso que Renot estava obtendo junto ao público com suas tapeçarias, principalmente em relação aos turistas que visitavam Salvador, o que fazia com que seus trabalhos fossem cada vez mais conhecidos fora da Bahia e do Brasil. Segundo Renot, naquele momento a Bahia tinha se tornado um centro de referência na produção de tapeçarias e, naturalmente, quem quer que a visitasse pensava em adquirir uma obra do gênero. Para atender a essa crescente demanda, o artista contava com uma equipe de cinquenta e seis artesãs mas, ao que tudo indicava, ele precisaria ampliar sua equipe, pois os pedidos e encomendas aumentavam a cada dia. Por outro lado, Renot via a produção de tapeçarias como uma forma de dar trabalho a muitas pessoas, afinal, afirmava na matéria, sem uma boa artesã o tapeceiro poderia fracassar porque não iria adiantar ter um bom trabalho, combinar as cores artisticamente, se o ponto era falho, portanto todo tapeceiro dependia de suas artesãs. Embora reconhecesse a importância do trabalho das artesãs, o artista não via nenhum problema no fato de que muito dessas mulheres só aceitem esse ofício por falta de uma melhor opção de trabalho, também não achava nada de mais contratar crianças para essa função:

Veja lá: minha melhor tecedeira, ou uma das melhores, é uma garota de doze anos. Isso não é fantástico? Não revela, porventura, uma vocação para a tradição? Digo-lhe mais: essa garota é filha, neta e

bisneta de tecedeiras. Ora, seu eu dependo intrinsecamente dessa tradição, como haveria de abandonar a Bahia, que é onde ela melhor existe. (Revista *O Cruzeiro*, nº 21, ano XLII, 19.05.1970, p. 68-69).



Fig. 58. Matéria da Revista *O Cruzeiro* sobre o tapeceiro Renot.
 Fonte da Imagem: Revista *O Cruzeiro*, nº 21, ano XLII, 19.05.1970, p. 68-69.

Quando finalmente Renot se livrou dos processos movidos pelas suas artesãs, o que levou mais de três anos para acontecer, já havia aberto uma nova galeria de arte em São Paulo, a Galeria Renot, estava com a vida estabelecida profissionalmente naquela cidade e tinha voltado a pintar. Porém, continuou a expor algumas tapeçarias que ainda possuía em diversos Estados brasileiros durante esse período, participou em 1974 da 1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria organizada pela Fundação Armando Alvares Penteado e realizou uma exposição individual na cidade de Genebra na Suíça.

No ano de 1977, a Empresa Santista Têxtil (Fios Santista)⁶³ comprou quinze desenhos originais de Renot e desenvolveu um projeto idealizado pelo próprio artista denominado “Bolsa de Arte” (**fig. 59**). Este produto consistia em uma sacola com

⁶³ A Empresa foi criada em 1929 e era denominada Fábrica de Tecidos Tatuapé S.A. Como era um empreendimento da S.A. Moinho Santista, a Fábrica de Tecidos e as outras unidades têxteis, que surgiram em seguida, tornaram-se conhecidas desde a década de 1930 com a denominação genérica de Santista Têxtil. Atuava na produção de tecidos, jogos de cama, mesa e banho (linha lar), camisaria, vários tipos de fios, linhas e lãs. No ano de 2003, a Empresa Santista foi comprada pela Empresa espanhola Tavex Algodonera, passando a se chamar Tavex Corporation.

tiragem limitada, que trazia dentro uma talagarça já com um dos quinze desenhos de Renot, lã de todas as cores, agulha, instruções ensinando como se fazia o tipo de ponto, um mapa das cores e uma etiqueta com a assinatura do artista para ser colocada na parte de trás da tapeçaria. Dessa maneira, as pessoas podiam comprar a sacola e elas próprias fazerem em casa a tapeçaria do artista. Apesar da ideia ser original, segundo Renot (2013) o produto não alcançou o sucesso comercial esperado, pois o preço final de venda era elevado para os padrões médios da população brasileira.

Talvez sem perceber, Renot contribuiu de certa maneira para a desvalorização da produção de tapeçarias, uma vez que com esse iniciativa da “Bolsa de Arte” o artista demonstrou que a técnica para “fazer” a tapeçaria bordada era fácil e que qualquer pessoa poderia aprender a bordar. Diferente, por exemplo, da pintura que requer um aprimoramento técnico mais complexo, o bordar sobre talagarça é uma atividade manual que se aprende e se repete mecanicamente, é uma técnica simples, o que vai contar esteticamente é a criatividade do artista ao elaborar o desenho e o uso das cores na sua composição.



Fig. 59. Propaganda da “Bolsa de Arte”, idealizada pelo tapeceiro Renot. Divulgada em publicações e revistas de decoração e arquitetura nacionais, como a Revista Casa & Jardim. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

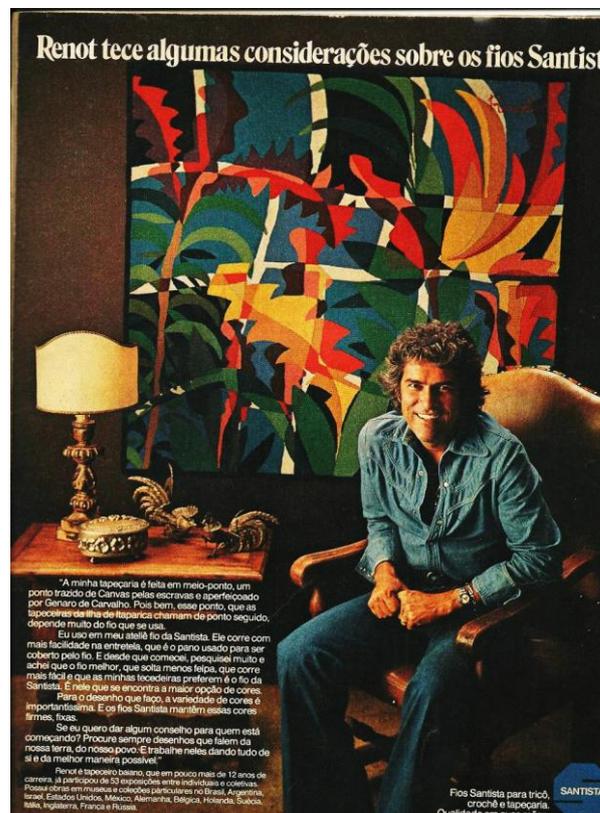


Fig. 60. Campanha publicitária da Fios Santista com o artista Renot. Divulgada em publicações e revistas de decoração e arquitetura nacionais, como a Revista Casa & Jardim. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Renot também participou de uma campanha publicitária para a mesma Empresa, dessa vez elogiando a qualidade e a variedade de cores das lãs da Fios Santista (fig. 60). Apesar desses trabalhos, o artista não voltou mais a produzir tapeçarias, apenas aproveitou o prestígio que tinha alcançado como tapeceiro para ganhar ainda um pouco de dinheiro com a tapeçaria.

O artista só voltou a Salvador para organizar alguns leilões de arte com o acervo de sua galeria, esses leilões aconteceram durante oito anos, entre meados da década de 1970 e 1980, e foram realizados no Salvador Praia Hotel. Atualmente, Renot continua com sua galeria, localizada na Alameda Ministro Rocha Azevedo nº 1327 no bairro do Jardim Paulista, e realiza esporadicamente exposições dos seus trabalhos em pintura.

4.1.2 Atrás de um estilo próprio

O processo de criação de Renot possuía algumas similaridades com os processos de Genaro de Carvalho e de Rubico. Como foi observado anteriormente, apesar de Genaro de Carvalho ter afirmado que sua tapeçaria era feita também no tear, no entanto, os dados levantados e confirmados indicam que a maior parte da sua produção foi realmente bordada. Renot não usava teares, todas suas tapeçarias foram bordadas e, assim como Rubico, também não usava o cartão modelo, desenhava já na escala desejada direto na talagarça que era usada como tela para a composição. Depois, marcava as partes do desenho com pedaços dos fios de lã das cores escolhidas e entregava para as artesãs que bordavam obedecendo seus traços e cores, chegou a ter um grupo de quase setenta bordadeiras trabalhando ao mesmo tempo em suas criações. Para bordar suas tapeçarias, Renot (2013) afirmou que usava o mesmo ponto que era usado por Genaro de Carvalho:

A minha tapeçaria era feita com meio-ponto, um ponto trazido da África pelas escravas, muito usado no artesanato baiano e que foi adaptado por Genaro de Carvalho para a tapeçaria. Esse ponto, que as tapeceiras da ilha de Itaparica chamavam de ponto seguido, depende muito do fio que se usa. Eu sempre usei nas minhas tapeçarias a lã da Santista, pois, ao pesquisar diferentes tipos de lãs percebi que os fios de lã da Santista eram melhores para se trabalhar, pois corriam com mais facilidade na talagarça.

É possível constatar essa afirmação ao se observar os detalhes das tapeçarias “Pássaro do Recôncavo” (1967) de Renot (Fig. 61) e “Jardim da Lua Amarela” (1960)

de Genaro de Carvalho (Figura 62). Renot, da mesma maneira que Genaro fazia, também contornava as figuras com o ponto denominado de “desenhista” ou “contorno” para deixar suas bordas mais lisas, sem o tradicional delineamento em forma de escada. Apesar de haver divergências, a realidade é que o ponto que Renot chama de meio-ponto é o mesmo *petit point* que era usado por Genaro em suas tapeçarias. Afinal, muitas das mesmas artesãs que trabalharam para Genaro, posteriormente foram trabalhar para Renot ou Kennedy Bahia, este último, inclusive, conheceu algumas dessas mulheres no próprio ateliê de Genaro.



Fig. 61. Detalhe da tapeçaria “Pássaro do Recôncavo” (1968). Renot. Observar o ponto delineando o contorno das figuras.



Fig. 62. Detalhe da tapeçaria “Jardim da Lua Amarela” (1960). Genaro de Carvalho. Lã bordada com *petit point*. Observar o ponto delineando o contorno das figuras.

Renot não utiliza o elemento volume em suas tapeçarias, suas formas são chapadas e o espaço pictórico não tem profundidade, mesmo nos trabalhos em que há a superposição das figuras ou de planos; nas suas composições a relação figura fundo é nítida, porém, em algumas tapeçarias, como a denominada “Flora de Itapoan” (fig. 63), essa relação não é tão nítida, pois a elaboração formal dos elementos figurativos são resultados de processos de abstração, embora se possa identificar o tema representado. Um dos aspectos significativos nas tapeçarias de Renot é que, ao simplificar as formas e diversificá-las, elas não perdem suas contexturas.



Fig. 63 Flora de Itapoan (1972). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto.
Dim.: 1,40 x 1,00 m. Fonte: Livro Aspectos da Tapeçaria Brasileira, p. 12.

Nas suas tapeçarias cujo tema é a fauna e a flora da Bahia, se pode entrever uma influência do estilo de Genaro de Carvalho na estilizações das formas vegetais e no uso de cores contrastantes. Na tapeçaria denominada “Pássaros da Ilha” (1969) (fig. 64) é possível perceber do lado direito da composição um girassol cuja forma remete aos girassóis presentes nas tapeçarias de Genaro (fig. 65).

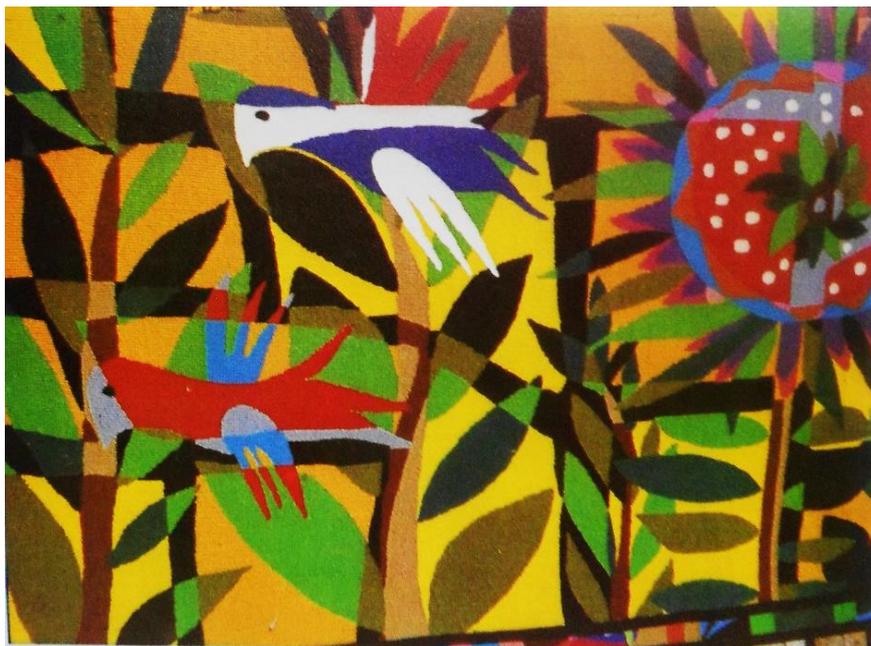


Fig. 64. “Pássaros da Ilha” (1969). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 1,40 x 1,00 m. Fonte: Livro Aspectos da Tapeçaria Brasileira, p. 120.



Fig. 65. Detalhe de uma tapeçaria de Genaro de Carvalho. Notar a semelhança formal do Girassol feito por Genaro com a mesma flor elaborada por Renot. Fonte: Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 151.

No entanto, nas tapeçarias cujo os temas são inspirados em cenas do cotidiano baiano com suas figuras típicas e nas tapeçarias em que o artista explora uma aproximação com o abstracionismo, a influência do desenho de Genaro desaparece. Na tapeçaria “Baiana de Cachoeira” (fig.66), o desenho é simples e esquemático, representa uma “baiana” carregando sobre a cabeça uma bacia de cocos secos com elementos

vegetais estilizados (plantas, folhas e galhos de árvores) que emolduram e se sobrepõem a sua figura. A saia rodada da figura da baiana ocupa boa parte do espaço pictórico, o artista contrapõe a massa de cor marrom da superfície da saia rodada com a grande bacia repleta de cocos de tonalidades de amarelo, laranja e vermelho, mantendo equilibrado o espaço pictórico e criando um contraste entre essas massas de cores.



Fig.66. “Baiana de Cachoeira” (1971). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 1,60 x 1,20 m. Fonte: Livro Aspectos da Tapeçaria Brasileira, p. 89.

Renot elaborava o elemento cor de maneira parecida com a forma como Genaro também trabalhava. Na maior parte de suas obras, Renot usava as cores numa relação de primárias-secundárias, usando sempre cores puras, mas usava algumas cores com mais de uma tonalidade, além do uso de cores terciárias como tons de marrom, cinza e preto. No início de sua produção, usava cores vivas e contrastantes mas aos poucos passou a usar tons mais suaves e difusos. Existe sempre uma cor dominante, que era aplicada nas superfícies com maior dimensão, servindo de pano de fundo sobre o qual o artista criava suas figuras.



Fig. 67. “Flora do Recôncavo” (1969). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 1,30 x 1,00 m. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Na tapeçaria “Flora do Recôncavo” (**fig. 67**), se pode perceber claramente essa relação de cores: há o vermelho e, conseqüentemente, verdes; tonalidades de azul e laranja, amarelos que se fecham com o lilás e roxos, o artista usa os tons de cinza, marrom e preto como intervalos entre essas cores. A composição não sugere nem volume nem profundidade no espaço pictórico, isso se deve sobretudo a função das cores na relação primárias-secundárias que sustentam o caráter plano desse espaço.

O tapeceiro também pouco usou o elemento luz em suas tapeçarias, em alguns trabalhos há uma leve presença de volume nas figuras justamente pelo uso de nuances de luz nesses objetos. A tapeçaria denominada “Casario da Ribeira” (**fig. 68**), apresenta uma composição onde todos os elementos da cena estão dispostos quase como uma colagem de figuras que se sobrepõem: no primeiro plano aparece um elemento vegetal estilizado, logo atrás a fachada de uma igreja com suas torres, do lado esquerdo existe a figura de uma baiana carregando uma bacia com cocos que parece sair de uma casa e ao fundo destes elementos as fachadas de duas casas. O artista usou o contraste de claro e escuro nos telhados das torres da igreja e nas janelas de uma das casas ao fundo, criando um efeito de sombreado que por sua vez proporciona certo volume nestes objetos. O número reduzido de cores e o contraste entre elas atrai a atenção e ao mesmo tempo mantém o espaço pictórico plano.

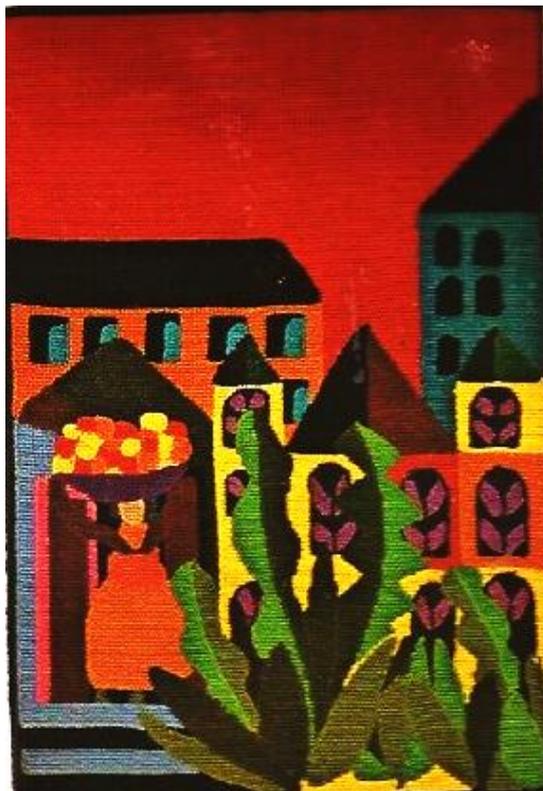


Fig. 68. “Casario da Ribeira” (1968). Renot. Lã bordada sobre talagarça com meio-ponto. Dim.: 1,20 x 0,80 m. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Em uma outra tapeçaria (**fig. 69**), cuja composição foi elaborada dentro de uma tentativa de aproximação do processo de abstração formal dos objetos, o artista utiliza o elemento luz para dar sugestões de volume em algumas figuras retratadas. A composição apresenta o plano pictórico dividido em retângulos e quadrados coloridos, formam uma espécie de grade que ajuda a reforçar as linhas curvas que delineiam as formas das figuras. Esta configuração explora e reforça o caráter bidimensional da tapeçaria, atraindo o olhar do espectador para partes diferentes da tapeçaria.



Fig. 69. Tapeçaria s/título (1972). Renot. Lã bordada com meio-ponto. Dim.:1,40 x 1,00 m.
Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Os retângulos e quadrados coloridos são usados como se fossem pequenas molduras mas que não limitam as superfícies das figuras, pois estas extrapolam os campos coloridos. Algumas dessas figuras apresentam certo volume devido ao uso do elemento luz, que cria um efeito de sombra nos mesmos. Cada quadrado funciona como um fragmento, um pequeno pedaço de um tecido maior mas que pode ser observado separadamente, lembra uma colcha de retalhos.

Após analisar a técnica utilizada por Renot e a maneira como ele elaborava os elementos visuais em suas tapeçarias, será pertinente para concluir esta análise comentar um pouco sobre a sua Poética. A temática de suas obras, como foi comentado no início deste capítulo, girava em torno de aspectos da cultura da Bahia: o casario colonial, as figuras humanas típicas, a fauna e a flora tropical da região. Seus trabalhos podem ser caracterizados como líricos e também “folclóricos”, uma vez que parte de sua produção atendeu a uma demanda por artesanato baiana decorrente do aumento do fluxo turístico a Salvador. A influência do estilo de Genaro de Carvalho se faz sentir principalmente na maneira como Renot elaborava as formas vegetais e o uso que fez de cores vivas e contrastantes. Porém, aos poucos, foi simplificando seu desenho e em alguns trabalhos foi abstraindo mais as suas formas, passando também a usar tons mais suaves e difusos, o que o fez se afastar do desenho e estilo de Genaro.

4.2 KENNEDY BAHIA E A POPULARIDADE DA TAPEÇARIA

Patrick Kennedy Maderos, conhecido artisticamente como Kennedy Bahia, nasceu em La Paz na Bolívia no dia 11 de julho de 1925, seu pai era um diplomata britânico de descendência irlandesa e sua mãe boliviana⁶⁴. Sempre houve confusão a respeito da nacionalidade do artista, em muitas matérias de jornais, revistas e até mesmo em publicações como os livros “Aspectos da Tapeçaria Brasileira” (1978), de Geraldo Edson Andrade, e “Artêxtil no Brasil” (1985), de Rita Cáurio, ele é citado como chileno.

Na realidade, isso se deve ao fato da família de Kennedy Bahia ter ido morar no Chile quando o artista ainda era muito jovem. Seu pai foi nomeado Cônsul Britânico na cidade de Viña del Mar na província de Valparaíso, onde Kennedy Bahia permaneceu até a idade adulta. Iniciou seus estudos acadêmicos no Conservatório de Música da Universidade do Chile, posteriormente se formou em engenheiro de minas pela Escola de Minas da Universidade de La Serena e especializou-se em extração de nitratos e ouro.

A escolha da carreira de engenheiro de minas como profissão levou Kennedy a percorrer diferentes países e a trabalhar em diversas empresas de mineração, para as quais fazia análises e pesquisas sobre os tipos de minérios de ferro existentes nas regiões exploradas, além de trabalhar também na extração de ouro que era sua especialidade. Kennedy trabalhou por quatro anos nas selvas bolivianas, após esse período seguiu para a América Central para trabalhar na Nicarágua, onde foi durante um ano e meio pessoa de confiança do então Presidente Anastásio Somoza, porém, com o assassinato do Presidente em 1956, Kennedy teve que deixar o país. Regressou a Bolívia mas permaneceu apenas alguns meses, pois logo depois foi convidado a trabalhar na Amazônia brasileira.

Quando chegou ao Brasil trabalhou em empresas de mineração nas zonas do Alto Tapajós e Alto Purus, sendo um dos pioneiros na extração de ouro na região dos índios Txucarramães. Porém, apesar de conseguir desenvolver um bom trabalho na exploração dos minérios e do ouro na selva amazônica, Kennedy contraiu um tipo muito forte de malária e se viu obrigado a abandonar a região para procurar ajuda médica.

⁶⁴ Informação obtida no livro/catálogo “Kennedy Bahia. Uma Arte, Um Esforço, Uma Luta”. Editado pelo próprio artista, essa publicação apresenta uma coletânea dos seus trabalhos em tapeçaria, pintura, porcelana, esculturas, entalhes de madeira e murais.

Descobriu que o único lugar no Brasil onde poderia encontrar um tratamento adequado para sua doença era no Hospital das Clínicas da Universidade Federal da Bahia, que possuía entre suas especialidades a clínica de doenças tropicais. Kennedy chegou em Salvador no início de 1963 e teve que submeter-se a um tratamento de mais de um ano para poder recuperar sua saúde que se encontrava bastante debilitada.

Alugou um apartamento no bairro litorâneo de Amaralina para que pudesse morar enquanto estivesse se restabelecendo da moléstia que contraiu. Para passar o tempo e decorar as paredes do apartamento, Kennedy comprou talagarça junto com vários tipos de lãs e começou a fazer tapeçarias; o motivo dessa escolha se deveu ao fato de sua familiaridade com essa arte, pois, quando era criança, Kennedy ajudava sua mãe, que era descendente de índios, a confeccionar tapeçarias ornamentais para vender. Em uma matéria do jornal Correio da Bahia de 1980, Kennedy recordou esse período da sua vida: “Éramos nós mesmos que preparávamos a lã, tingindo-a com as cores que queríamos; era um trabalho artesanal, porém muito primitivo.”⁶⁵.

Nas suas primeiras tapeçarias surgiram logo motivos tropicais, demonstrando a influência que a estadia no Brasil e na Bahia estava exercendo sobre sua pessoa, apesar desses trabalhos apresentarem uma estilização geométrica forte, que remetiam as tapeçarias andinas, já retratavam aspectos da fauna e flora brasileiras.

Após ficar curado, Kennedy ouviu do médico que o tratou uma determinação que mudaria sua vida em definitivo: não poderia retornar mais às selvas para trabalhar com a extração de minérios, teria que viver a partir daquele momento em uma cidade grande, longe das zonas onde pudesse existir algum mosquito transmissor da malária.

A essa altura, Kennedy já tinha conhecido e mostrado suas tapeçarias para alguns artista baianos, entre eles Genaro de Carvalho e Renot, que o estimularam a prosseguir produzindo tapeçarias. Como não poderia mais voltar a trabalhar como engenheiro de minas, Kennedy resolveu permanecer em Salvador e dedicar-se profissionalmente a tapeçaria. Uma das pessoas que mais ajudou Kennedy Bahia em Salvador foi o pintor e professor da Escola de Belas Artes Emídio Magalhães⁶⁶, que o

⁶⁵ Jornal Correio da Bahia, 26.07.1980, p 14.

⁶⁶ Emídio Magalhães (1907-1990) foi pintor e professor de pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Reconhecido nacionalmente como um grande pintor de retratos e paisagens, participou de diversos Salões Nacionais e Regionais de Arte na década de 1940. Posteriormente, entre os anos de 1945 e 1949, foi designado membro do júri do Salão Nacional pelo Conselho Nacional de Belas Artes. Seus trabalhos encontram-se no Museu Nacional, no Museu Carlos Costa Pinto ou em coleções particulares no Brasil, Suécia, Alemanha e Estados Unidos.

incentivou e, o que é mais importante, o orientou com ensinamento sobre técnicas de pintura⁶⁷.

Ao frequentar o ateliê de Genaro, Kennedy acabou conhecendo algumas das artesãs que trabalhavam para o tapeceiro baiano, inclusive namorou com uma delas, o que colaborou definitivamente para que pudesse conhecer novas artesãs e montar sua própria equipe de bordadeiras; além do que, através dessas mulheres, aprendeu o tipo de ponto que era usado nas tapeçarias de Genaro e todo o processo de confecção das mesmas⁶⁸.

Passou a adotar o nome artístico de Kennedy Bahia, segundo ele dizia, pela paixão que passou a ter pelas cores tropicais da Bahia, sua cultura e sua gente, além de ser uma homenagem a terra onde conseguiu recuperar plenamente sua saúde.

O tema da suas tapeçarias eram as baianas de acarajé com seus potes de água de cheiro, o colorido tropical das flores, dos pássaros e das borboletas, a fauna amazônica com papagaios e tucanos. O artista sempre desenvolveu seus trabalhos dentro de uma linguagem figurativa com um desenho simples e esquemático, embora em alguns trabalhos apresente uma estilização geométrica de elementos da flora brasileira.



Fig. 70. Tapeçaria da série *Rumo ao Bonfim* (1975). Kennedy Bahia. Lã bordada com petit point Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

⁶⁷ Informação obtida em entrevista concedida pelo artista a Napoleão Lopes Filho, colunista do jornal A Tarde em 07.05.1966, p. 21.

⁶⁸ Informação obtida em entrevista feita pelo autor com o artista Renot (2013).

As composições do artista são planas com ausência de volume e perspectiva, uma tendência entre muitos tapeceiros modernos. No domínio das tapeçarias figurativas, Kennedy desenvolveu diversas séries que incluíam o folclore baiano e a fauna e flora brasileiras. Uma das séries era denominada de “Rumo ao Bonfim” (**fig. 70 e 71**) e retratava as figuras das baianas carregando na cabeça seus potes de água de cheiro para o ritual de lavagem das escadarias da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim em Salvador. O artista fez diversas tapeçarias com essa temática, readaptando e associando as figuras das baianas com a fauna e flora brasileiras. Geralmente as figuras das baianas ficavam no centro do espaço pictórico que era todo ornamentado com flores, plantas e animais tropicais, como borboletas, tucanos e pássaros. Em algumas peças, existia apenas o plano de fundo e alguns elemento vegetais estilizados.



Fig. 71. Tapeçaria da série *Rumo ao Bonfim* (1975). Kennedy Bahia. Lã bordada com *petit point* Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

Outra série, intitulada pelo artista de “Fauna e Flora da Bahia” (**fig. 72 e 73**) era constituída de composições que retratavam pássaros, borboletas, flores e plantas que preenchiam todo o espaço pictórico, criando uma ambientação tropicalista com suas cores e formas. É interessante notar nas tapeçarias do artista a presença da fauna amazônica representada por animais como tucanos, papagaios e até tartarugas.



Fig. 72. *Flora e Fauna da Bahia* (1971). Kennedy Bahia. Lã bordada com *petit point*.
Salão de Estado do Palácio da Alvorada – Brasília
Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/ginasant/4170811000/>

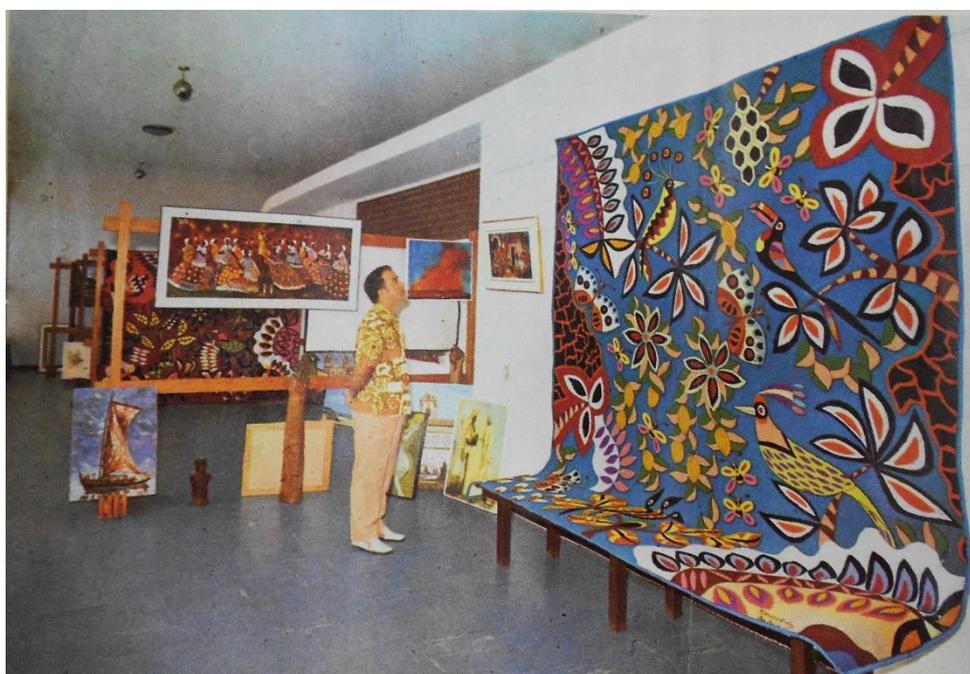


Fig. 73. Kennedy Bahia em seu ateliê observando uma tapeçaria da série *Flora e Fauna da Bahia*. Notar que a tapeçaria desta foto é quase uma reprodução da composição da tapeçaria que se encontra exposta no Salão de Estado do Palácio da Alvorada em Brasília, o artista apenas alterou as cores e acrescentou ou modificou a posição das figuras. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

Talvez, as obras mais interessantes de Kennedy sejam justamente aquelas que o artista tentou combinar a estilização das formas vegetais, embora sejam uma tentativa de aproximação do estilo de Genaro de Carvalho, com elementos que remetem as estilizações geométricas presentes na tapeçaria andina (fig. 74 e 75).



Fig. 74. Tapeçaria de Kennedy Bahia (1974). Lã bordada com petit point. Observar do lado esquerdo duas formas de cor laranja que remetem as estilizações da tapeçaria andina. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p



Fig. 75. Tapeçaria Andina (Peru). Tecida no tear com lã. Fonte: <http://spanish.alibaba.com/product-free/loam-with-geometric-shapes-inspired-inca-rug103828064.html>

A princípio, Kennedy montou seu ateliê no próprio apartamento em que morava no bairro de Amaralina, que também funcionava como uma galeria, onde o artista recebia amigos e o público em geral. Realizou sua primeira exposição de tapeçarias, que já apresentavam seus motivos tropicais que o tornaram conhecido, em 1965 nas dependências da Galeria Manoel Quirino, que pertencia ao amigo e artista Renot.

Em entrevista ao jornal A Tarde em maio de 1966⁶⁹, Kennedy Bahia já afirmava que pretendia criar o maior artesanato da América do Sul e, para isso, iria aumentar gradativamente o número de artesãs a medida que fosse expandindo a comercialização de seus trabalhos. Assim como Renot, Kennedy também via sua iniciativa de produzir tapeçarias em larga escala como algo muito positivo, pois achava que de certa maneira estava contribuindo socialmente e ajudando várias famílias pobres cujas filhas, na maioria da vezes, viviam desempregadas. Na mesma entrevista concedida ao jornal A Tarde, Kennedy comenta esse fato:

Com a expansão de meu trabalho, beneficiarei as famílias menos aquinhoadas e de modo especial as residentes no Nordeste de Amaralina, ocupando suas integrantes num trabalho honesto e produtivo, contribuindo, por outro lado, com a difusão do folclore baiano. (A Tarde, 07.05.1966, p. 21.)

No ano de 1970 construiu sua própria galeria e ateliê de arte (**fig.76 e 77**), um prédio feito exclusivamente com o objetivo de ser um espaço voltado para as artes, uma iniciativa até então inédita em Salvador. Era um ateliê muito grande, situado na orla de Salvador em frente a praia do Jardim dos Namorados, no bairro da Pituba. Idealizada pelo próprio artista, esta obra foi considerada como um arrojado projeto arquitetônico pela revista de arquitetura Acrópole daquele ano, mereceu elogios pelo desenho do prédio que era em forma de dois balanços em sentido contrário. O ateliê possuía 700 metros quadrados de área construída, cujas dependências se destinavam ao funcionamento de salas de exposições, ateliê, estúdio, almoxarifado, escritório, banheiros. Na época, esse foi o primeiro prédio da região e Kennedy teve que enfrentar diversas dificuldades, pois nem a luz elétrica havia ainda sido instalada naquele local, o que o obrigou por algum tempo a trabalhar somente de dia.

⁶⁹ Jornal A Tarde, 07.05.1966, p. 21



Fig. 76. Ateliê de Kennedy Bahia. Observar no monumento feito pelo artista os desenhos de formas estilizadas que lembra as estilizações geométricas presentes na tapeçaria andina. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p



Fig. 77. Ateliê de Kennedy Bahia. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

A comercialização e a grande demanda por artesanato e arte popular baiana foram decorrentes do aumento do fluxo turístico na década de 1960, o que ocasionou o aparecimento de uma "indústria de *souvenirs*", as chamadas "lembranças da Bahia" que eram produzidas por artistas e artesões locais (VIANA, 2002, p.122 apud SANTOS, 2013, p. 133). Essas mudanças aconteceram em decorrência, como foi comentado no primeiro capítulo, do aumento do poder econômico da classe média, que através da aquisição de obras de arte buscavam obter prestígio social, ao mesmo tempo em que decoravam suas casas com elementos da cultura da região visitada. O novo valor atribuído aos objetos decorativos pelo advento do modernismo ajudou a popularizar o uso da tapeçaria, que, na realidade, nunca deixou de ser um artesanato, embora fosse naquele momento muito mais valorizada do que era antes.

Ao perceber essa demanda, Kennedy decidiu diversificar sua produção artística e começou também a pintar telas à óleo, fazer gravuras, entalhes de madeira, esculturas, porcelanas, cerâmica e, o que chamou mais a atenção, a transpor seus traços e figuras para toalhas de banho, camisetas, cinzeiros, azulejos, xícaras ou qualquer objeto utilitário que servisse de suporte para sua arte (fig.78 e 79). Aumentou significativamente o volume de suas produções, tanto de tapeçarias quanto de todos os outros objetos com os quais trabalhava, passando para uma escala quase industrial. O objetivo específico deste trabalho é a produção de tapeçarias, não seria possível aqui, pela limitação de espaço, nem é o objetivo proposto, analisar o conjunto da produção artística de Kennedy Bahia. Por isso, será feito apenas uma análise de suas tapeçarias, procurando reconhecer e acentuar as particularidades e diferenças dos processos, materiais e temas usados dentro desta produção artística em relação as utilizadas pelos outros tapeceiros pesquisados.

Não foi possível saber ao certo o número de pessoas que trabalhavam para Kennedy Bahia, mas com toda certeza foi o tapeceiro com a maior equipe de artesãs de Salvador. Se Genaro de Carvalho chegou a ter uma equipe de oitenta artesãs e Renot quase sessenta, Kennedy deveria ter tido, pelos menos, o dobro do número de um desses dois artistas. Segundo Renot (2013), Kennedy chegou a ter mais de duzentas artesãs bordando suas tapeçarias.



Fig. 78. Interior do Ateliê de Kennedy Bahia. O artista mostra alguns azulejos com a reprodução dos seus desenhos. Observar a diversidade de objetos de arte oferecidos em seu ateliê.

Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

Com a adoção de uma postura mercantil mais agressiva para os padrões da época, o artista sofreu algumas críticas até mesmo de antigos amigos, como foi o caso de Renot, que o acusavam de ter “vulgarizado” a arte e tê-la transformada em uma mercadoria de rápido consumo para uma parcela da população que não entendia de arte. Um dos poucos críticos de arte da Bahia que sempre defendeu Kennedy Bahia foi Reynivaldo Britto, que lembrou em artigo publicado no jornal A Tarde a chegada do artista a Salvador:

É verdade que esse processo de aculturação não se estabeleceu com tranquilidade. Não, muitos não compreenderam esta chegada e, conseqüentemente, esse envolvimento com as cores e a gente da Bahia. Alguns torceram o nariz ou até mesmo tentaram não demonstrar interesse por sua obra. Acredito que esta incompreensão seja fruto de um purismo às vezes exagerado de desinformados. [...] É um homem ligado ao seu tempo e de olho no consumismo. Acho inclusive que ele se aproveita disso para divulgar sua arte. O que deseja é que sua arte seja consumida mesmo, e não fique presa somente em paredes frias de colecionadores egoístas ou em museus entregues ao mofo. [...] É verdade que existe um certo perigo de que sua arte seja desvirtuada visando apenas à comercialização. Mas também é verdade que o purismo de alguns é fruto do insucesso comercial. [...] Acho que a arte deve utilizar todos os suportes

possíveis. Precisamos retirá-la do marasmo dos museus e da grã-finagem das galerias para que o povo possa conviver um pouco com ela. (A Tarde, 25.06.1990, p. 23)



Fig. 79. Kennedy Bahia no interior do seu ateliê. Observar, além das tapeçarias expostas nas paredes, as porcelanas e os vasos de cerâmica. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

O que Reynivaldo Britto não comentou, e era o que se questionava no trabalho de Kennedy Bahia, foi o fato do artista ter de certa maneira tentado copiar o traço, o desenho e os temas de alguns artistas modernos da Bahia. Alguns das figuras humanas dos seus trabalhos em gravura e tapeçaria, por exemplo, lembravam os desenhos de Carybé (fig. 80 e 81), outras obras apresentavam uma tentativa de aproximação das estilizações que Genaro fazia dos elementos vegetais (fig. 82 e 83).



Fig. 80. Desenho de Carybé

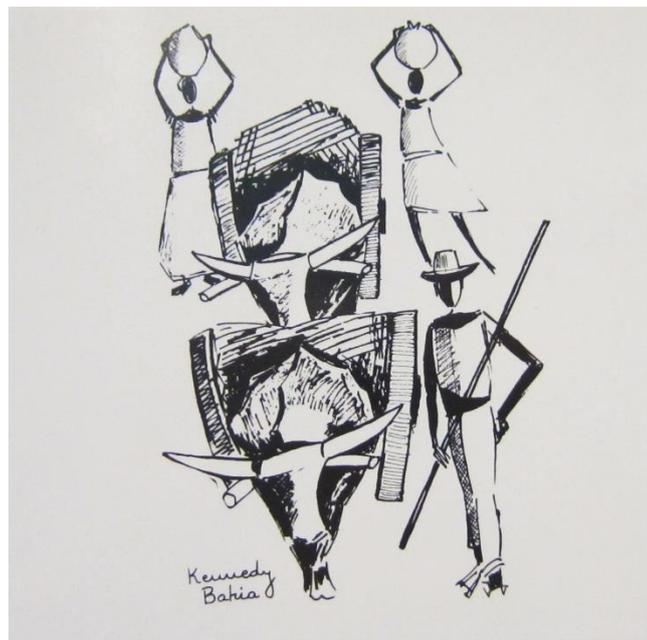


Fig. 81. Gravura de Kennedy Bahia (1971). Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta, s.p.

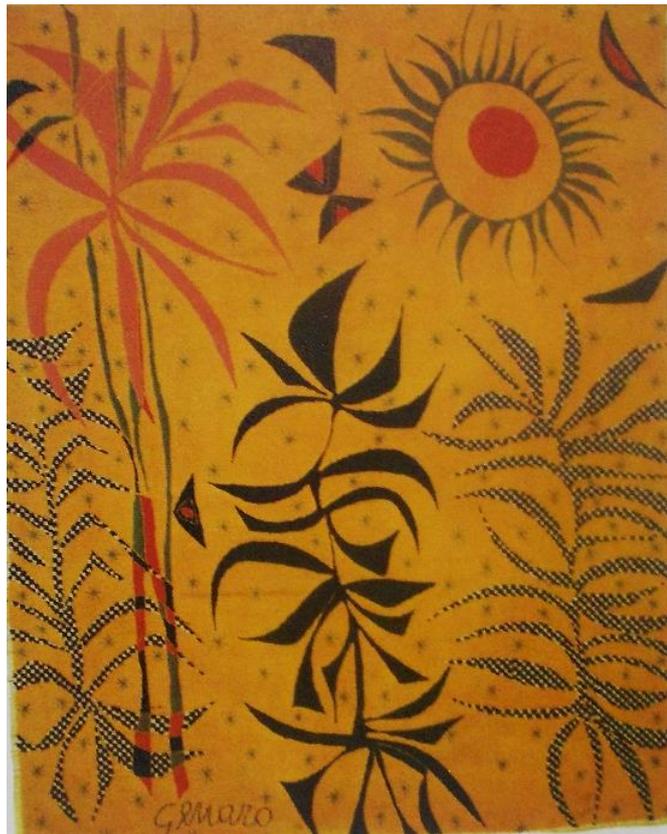


Fig. 82. Tapeçaria de Genaro de Carvalho (1950). Lã bordada em *petit point*. Fonte: Livro Aspectos da Tapeçaria Brasileira, p.04.



Fig. 83. Tapeçaria de Kennedy Bahia (1974). Lã bordada com *petit point*. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

A crítica que se fazia sobre Kennedy não estava na questão do mesmo se valer do uso de objetos utilitários como suporte para sua arte, a questão central era que seus trabalhos se aproximavam do *kitsch*. Segundo Greenberg (2013), o êxodo rural e a chegada de um grande contingente de pessoas nas metrópoles, junto com a alfabetização universal, fizeram com que as novas massas urbanas passassem a exercer pressão sobre a sociedade para que esta lhes proporcionasse um tipo de cultura compatível com seu próprio consumo. Para atender à demanda do novo mercado foi criado o *kitsch*.

A partir desse pensamento, o *kitsch* pode ser definido como uma cultura ou arte produzida pela exigência de uma nova situação social, que se traduziu em novas relações do mercado de arte com uma parcela da população que até então não consumia arte. O *kitsch* utiliza formas já consagradas ou aceitas – clássica, romântica, impressionista, moderna, etc. – sem no entanto aprofundar nenhuma experiência estética ou nenhuma reflexão sobre a obra contemplada. Para Greenberg (2013):

A precondição para o *kitsch*, uma condição sem a qual ele seria impossível, é a completa disponibilidade de uma tradição cultural plenamente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e autoconsciência aperfeiçoada o *kitsch* pode tirar proveito para seus próprios fins. (GREENBERG, 2013, p. 34)

No final da década de 1960, a Bahia apresentava a condição apontada por Greenberg: possuía uma tradição cultural que era cada dia mais valorizada, a renovação da linguagem artística decorrente da influência da arte moderna, que desde meados da década de 1950 passou a dominar a política cultural do Estado e também passou a ser assimilada aos poucos por uma parcela significativa do público, além da própria renovação de hábitos como consequência do crescimento econômico da região.

Não se trata de nenhum julgamento de valor em relação as tapeçarias de Kennedy, apenas é uma constatação o seu caráter de *kitsch*. De qualquer maneira, o *kitsch* cumprem, afinal, senão a mesma, ao menos função muito parecida com a da arte dita “genuína”, e responde a uma demanda de igual natureza.

Até o final da década de 1970, Kennedy realizou exposições em diversas cidades brasileiras, como Curitiba, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre; também expos no exterior, principalmente em países da América Latina como o Chile, a Bolívia e a República de Barbados, mas foi nos Estados Unidos da América que o artista mais expos, quase sempre estas exposições eram realizadas nas galerias de arte dos Hotéis

Sheraton e Hilton, principalmente nas cidades de New York e Miami⁷⁰. Suas tapeçarias foram adquiridas por instituições públicas e privadas, como por exemplo, uma tapeçaria da série “Fauna e Flora da Bahia” (1971) que até os dias de hoje decora o Salão de Estado do Palácio da Alvorada em Brasília. Infelizmente, durante a pesquisa ficou constatado a impossibilidade de se fazer um levantamento de suas exposições pela falta de registros e dados das mesmas, uma vez que, ao que parece, o artista não se preocupou em fazer uma lista das suas exposições fora da Bahia.

O ateliê de Kennedy Bahia se tornou com o passar dos anos um verdadeiro ponto turístico de Salvador, como atestou uma matéria do jornal Correio da Bahia no ano de 1980:

Um dos pontos obrigatórios para os turistas que visitam Salvador, além da Lagoa do Abaeté, das igrejas, shows folclóricos e de outras atrações naturais, é o ateliê de Kennedy Bahia, um artista que, através da sua arte, tem divulgado o nome e belezas da nossa terra em todo o mundo. (Correio da Bahia, 26.07.1980, p. 15)

De acordo com Renot (2013), a grande popularidade que Kennedy alcançou se deve sobretudo aos preços que ele cobrava por seus trabalhos: suas tapeçarias, por exemplo, eram vendidas por menos da metade do preço que as de Genaro. Outro fator importante foi a localização do seu ateliê, situado na Avenida Octávio Mangabeira na orla marítima de Salvador. Essa avenida era, até meados da década de 1970, o único caminho que levava ao aeroporto, de maneira que todas as pessoas que chegavam ou saíam de Salvador de avião eram obrigadas a passar em frente do seu ateliê. Mesmo depois de inaugurada a Avenida Luís Viana Filho (Paralela), que passaria a ser uma nova opção de caminho para o aeroporto, a maior parte das pessoas ainda preferia usar a avenida da orla. Apesar disso, Kennedy resolveu abrir uma pequena loja no aeroporto alguns anos depois, para evitar que algum turista deixasse de conhecer seus trabalhos.

Mas sem dúvida, a razão mais importante para o sucesso comercial de Kennedy pode ser atribuída a escolha que fez de ter um tipo de público que não era a princípio de colecionadores ou de conhecedores de arte. Pela diversidade de produtos e de preços que oferecia em seu ateliê, qualquer pessoa poderia adquirir algum objeto que levasse seu desenho sem precisar ter muito dinheiro.

Para Renot (2013) não há nada de surpreendente no fato das tapeçarias de Kennedy terem se tornado tão populares:

⁷⁰ Jornal Correio da Bahia, 26.07. 1980, p. 14 e jornal A Tarde, 16.08.1982, 2º Cad., p. 16.

Infelizmente, essas pessoas que não entendiam de arte, e que foram o público alvo do Kennedy, davam mais importância ao acabamento da obra do que a originalidade da composição. Para elas tanto fazia comprar uma tapeçaria de Renot, Genaro ou Kennedy Bahia, pois, na realidade, o que elas queriam era adquirir um bom artesanato da região. E, sem dúvida, as tapeçarias de Kennedy eram tão bem feitas como as minhas ou as de Genaro, a qualidade física era a mesma, afinal foram feitas por artesãs que tinham um bom domínio do bordado (RENOT, 2013).

O ateliê de Kennedy funcionou até o início da década de 1990, mas já por essa época o artista tinha diminuído sua produção de tapeçarias e se concentrado mais nas pinturas a óleo de mulatas e nas gravuras com personagens típicos da Bahia ou formas vegetais estilizadas. Depois de sofrer um derrame em 1990, Kennedy passou por um longo período de recuperação para poder voltar a pintar e a fazer gravuras; sofreu outro derrame no ano de 2000 que deixou sequelas e o obrigou a usar uma cadeira de rodas, acabou falecendo no ano de 2005⁷¹. Mas enquanto esteve em plena atividade na década de 1970, seu ateliê foi “... possivelmente o ateliê de maior produção de tapeçarias bordadas de todo o mundo, e o que mais corroborou para a popularização de um fazer e de um estilo.” (CÁURIO, 1985, p. 198).

4.2.2 Processos parecidos e resultados diferentes

O processo de criação de Kennedy Bahia tinha mais similaridade com o processo de Genaro de Carvalho, pois ele também desenvolvia suas composições elaborando primeiro um cartão guia ou desenhando um croqui, passando-os depois para a talagarça na escala desejada. Porém, diferente de Genaro, Kennedy reaproveitava seguidamente seus cartões e croquis, muitas vezes readaptando a composição com o acréscimo ou a supressão de figuras, objetos e detalhes. Depois de transferir o desenho para a talagarça, marcava os tons das cores escolhidas com as lãs e entregava para suas artesãs, que recebiam a quantidade de lã necessária para a execução da tapeçaria e levavam todo o material para suas próprias casas, podendo assim bordar mais horas por dia.

A técnica que utilizava foi a do bordado e trabalhava com o mesmos tipo de ponto que era usado nas tapeçarias de Genaro: o *petit point*. Também utilizava o ponto de “contorno” para deixar as bordas de suas figuras lisas, sem o delineamento em forma

⁷¹ Informação obtida em depoimento de Marcos Emanuel Guimarães Silva e Cintia Kennedy, respectivamente genro e filha de Kennedy Bahia. Em 23.10. 2012.

de degraus. As vezes pode ocorrer uma pequena variação na grossura do ponto, mas isto é em decorrência da qualidade da lã. A constatação de que Kennedy usava o mesmo tipo de ponto que Genaro e Renot usavam pode ser comprovada ao se observar os detalhes de tapeçaria de Kennedy Bahia e de Genaro de Carvalho (fig. 84 e 85). Além do que, como foi comentado anteriormente, Kennedy montou sua equipe de artesãs através da ajuda de algumas artesãs da equipe de Genaro, que devem ter passado a técnica e o tipo de ponto usado para outras amigas.



Fig. 84. Detalhe de uma tapeçaria de Kennedy Bahia. Lã bordada com *petit point*. Observar o ponto de “contorno” delineando as bordas figuras. Fonte: Bruno Dantas



Fig. 85. Detalhe de uma tapeçaria de Genaro de Carvalho (1960). Lã bordada com *petit point*. Fonte: Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 145.

Kennedy também não utiliza o elemento volume em suas tapeçarias, suas formas são chapadas e o espaço pictórico não tem profundidade; em muitas das suas tapeçarias as figuras são dispostas lado a lado, e mesmo nas obras em que há uma superposição das figuras das baianas essas superposições não criam o efeito de volume. Nas composições do artista a relação figura fundo é nítida; as vezes, quando o artista queria destacar mais alguma figura do plano pictórico, ele criava uma zona em torno dessa figura usando uma tonalidade de cor mais clara do que a usada no plano do fundo. É possível observar este artifício usado pelo artista nas tapeçarias da série “Rumo ao Bonfim” (fig. 86).



Fig. 86. Tapeçaria da série *Rumo ao Bonfim* (1973). Kennedy Bahia. Lã bordada com petit point. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

As tapeçarias de Kennedy não apresentavam o elemento luz, o contraste formal entre o claro e o escuro, que ajuda a criar no plano pictórico a sensação de um espaço com profundidade e nas figuras a ilusão de volume. Assim como o tapeceiro Renot, Kennedy trabalhava com as formas chapadas e o espaço pictórico sem perspectiva.

Kennedy empregava o elemento cor com muita simplicidade, conseguindo boas combinações ao trabalhar as cores numa relação de primárias-secundárias. Usou constantemente cores puras, algumas cores com mais de uma tonalidade, sempre vivas e contratantes. Nas suas tapeçarias, assim como nas de Renot e Genaro, existia uma cor

dominante que era aplicada nas superfícies com maior dimensão do plano pictórico, servindo como um pano de fundo que era ornado com as figuras criadas pelo artista. Usava o tom de preto para colorir os braços e as cabeças das figuras das baianas, mas também utilizava esse tom como intervalo entre as cores e para delinear ou preencher parte das figuras das flores e dos animais. Geralmente, Kennedy usava o tom branco para criar uma área em volta de alguma figura que o artista quisesse destacar na composição (fig. 87).



Fig. 87. Tapeçaria da série *Flora e Fauna da Bahia* (1972). Kennedy Bahia. Lã bordada com *petit point*. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

Considerações finais

Esta dissertação tinha como objetivo principal analisar a produção de tapeçarias dos artistas Rubico, Kennedy Bahia e Renot durante as décadas de 1960 e 1970, com o intuito de reconhecer e acentuar as particularidades e diferenças dos processos, temas e materiais empregados por esses tapeceiros. Pretendia também recuperar a trajetória artística e parte da obra desses três artistas da Bahia, atualmente esquecidos do grande público. Porém, a presença de Genaro de Carvalho se fez necessária na medida que ele foi uma influência decisiva para o aparecimento destes tapeceiros, suas tapeçarias serviram também como referência para a análise proposta nesta pesquisa.

A exiguidade de informações acerca da produção dos tapeceiros Rubico, Renot e Kennedy Bahia, e, mais especificamente, a ausência de qualquer estudo sistematizado, artigo ou trabalho acadêmico que comentassem a obra desses artistas, foram as motivações para a realização desta pesquisa.

Desde o começo se percebeu que o desenvolvimento deste estudo encontraria certa dificuldade para a compreensão de toda a complexidade que envolve a produção, circulação e consumo dessas obras de arte no momento histórico pesquisado. Dessa maneira, foi necessário procurar um enfoque mais específico que limitasse esse campo de estudo, assim, optou-se por tentar entender como foi possível a viabilização dessa produção naquele período em Salvador, o que ela tinha materialmente em comum e por que essa mesma produção diminuiu significativamente no início da década de 1980. Como era preciso analisar diversas tapeçarias, adotou-se o viés formalista, levando em conta que para conhecer a essência de algum tipo de manifestação artística é necessário compreender a sua própria linguagem visual.

Uma das maiores dificuldades encontradas para a construção deste trabalho foi a questão da documentação iconográfica referente as obras desses tapeceiros, pois, além de serem escassas e estarem dispersas, a maioria das fotografias não apresentavam os registros de identificação das tapeçarias, informações como o tamanho, o nome ou a localização da obra.

A metodologia usada nesta dissertação consistiu na leitura da bibliografia existente sobre o tema, assim como leituras de fonte primárias, tais como, revistas e

jornais do período pesquisado, catálogos de exposições, documentação pessoal de alguns dos artistas, além do uso de entrevistas e depoimentos orais de pessoas próximas desses tapeceiros (familiares, artistas plásticos, artesãs, amigos, etc.).

A análise das obras desse artista se apoiou na teórica Fayga Ostrower, que trabalhava com os princípios fundamentais da linguagem visual na composição da obra de arte: linha, superfície, volume, luz e cor. O que ajudou a identificar, dentro da análise proposta nesta dissertação, os pontos em comum e divergentes na produção desses tapeceiros.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos com a finalidade de facilitar o entendimento do objeto de estudo, já que se tratava de um tema pouco pesquisado pelos estudiosos de arte, com escassez de publicações e desconhecido por parte do público em geral. No primeiro capítulo, portanto, foi necessário fazer algumas breves considerações sobre os tipos e as técnicas que envolvem a produção de tapeçarias tendo em vista o pouco conhecimento das pessoas sobre essa manifestação artística. Foi feito também uma síntese sobre a história da tapeçaria artística ocidental até o início do século XX, para que se pudesse compreender as transformações estéticas ocorridas ao longo dos séculos e se entendesse a importância das propostas de renovação de alguns artistas modernos em relação a essa expressão artística. Em um segundo momento, o foco foi a análise do contexto histórico de Salvador no período estudado, o que permitiu perceber como na década de 1950 se engendraram as mudanças culturais, urbanas e econômicas necessárias para o aparecimento da tapeçaria moderna em Salvador.

O segundo capítulo, tratou do artista plástico Genaro de Carvalho, pioneiro na produção de tapeçarias no Brasil e que se tornou uma influência, mesmo que indireta, na geração seguinte de tapeceiros. Se analisou formalmente suas tapeçarias neste capítulo para que servissem como referência de comparação com as tapeçarias dos demais artistas. Procurou-se entender como ele conseguiu viabilizar sua produção e desempenhar um importante papel ao abrir o caminho para que outros artistas pudessem optar pela tapeçaria como forma de expressão artística.

No terceiro capítulo, foi descrita a trajetória do tapeceiro Rubico e em seguida fez-se uma análise formal de algumas de suas tapeçarias com o objetivo de comparar, reconhecer e acentuar as particularidades e diferenças do processo, da técnica, dos temas e dos materiais empregados por esse tapeceiros em relação a Genaro de Carvalho e aos outros tapeceiros pesquisados.

No quarto e último capítulo, foi resgatada a trajetória artística de Renot e Kennedy Bahia e o envolvimento dos dois com o mercado de arte da Bahia. Também foram analisadas formalmente algumas das tapeçarias desses artistas, com o intuito de comparar as soluções formais utilizadas por estes artistas em relação as usadas por Genaro de Carvalho e Rubico.

A comparação entre as obras desses artistas permitiu constatar que existia um padrão na produção de tapeçarias feitas na Bahia durante o período pesquisado. Em primeiro lugar, se observou que praticamente todas as tapeçarias foram bordadas com lã sobre talagarça, a única exceção seria Genaro de Carvalho que fez algumas tapeçarias tecidas no tear, mas foram poucas se comparadas ao volume das suas peças bordadas. A razão dessa escolha dos artista pela técnica de bordar foi de ordem prática, se deveu, sobretudo, as possibilidades materiais e humanas disponíveis em Salvador naquela época. Para viabilizar suas produções, os tapeceiros constataram que teriam que usar o artesanato que poderiam dispor: as bordadeiras nordestinas com seus trabalhos de redes e rendas.

Outra razão que levou os tapeceiros da Bahia a optarem pela tapeçaria bordada foi a necessidade de produzirem um número significativo de tapeçarias que atende-se a demanda do mercado de arte naquele momento. Se tivessem escolhido a tapeçaria tecida esse volume de produção não teria sido alcançado, uma vez que, seriam necessários um número muito grande de teares e que todas as artesãs soubessem da técnica do processo de confecção desse tipo de tapeçaria, que não é tão simples como bordar sobre a talagarça com algum tipo de ponto.

Em segundo lugar, se constatou que todos os tapeceiros trabalhavam de forma parecida: a composição era transposta ou elaborada na talagarça, marcava-se as cores escolhidas e entregava-se para as artesãs a talagarça com a quantidade de lã necessária para a execução da tapeçaria; essas mulheres levavam todo o material para suas próprias casas, podendo assim bordar mais horas por dia e acabar mais rápido o serviço. O pagamento era feito por metro quadrado bordado e o valor desse metro quatro era estipulado pelos próprios tapeceiros.

A única diferença era como a composição era criada; Rubico e Renot não usavam o cartão modelo, o tema era desenvolvido na própria talagarça, criavam o desenho já na escala física desejada para a dimensão da obra. Já Genaro de Carvalho e Kennedy Bahia usavam o cartão modelo, que serve de guia para a execução da tapeçaria e viabiliza a transposição e ampliação do tema para a talagarça.

No tocante ao estilo de obra desenvolvida por esses tapeceiros, o que mais chamou a atenção foram as tapeçarias de Rubico, o que o distinguiu dos demais foi sua predileção pela figuração com formas mais orgânicas e realistas, com especial atenção para o corpo humano. Enquanto que Renot, Genaro de Carvalho e Kennedy Bahia sempre trabalharam com uma composição plana com ausência de volume e perspectiva, geralmente com um desenho esquemático e geometrizado, tangenciando em muitos momentos a abstração, Rubico elaborou os elementos visuais de volume, luz e cor de uma maneira que não era explorada por esses outros tapeceiros, pois suas composições apresentavam perspectiva, profundidade e volume.

Em relação aos temas escolhidos por esses artistas, mais uma vez Rubico se distinguiu pelo fato de trabalhar bastante com o corpo humano, também trabalhou com a natureza mas com temas diferentes em relação aos outros tapeceiros, tendo escolhido as árvores e o fundo do mar como objetos de sua pesquisa estética. Já Genaro de Carvalho, Renot e Kennedy Bahia trabalharam com alguns temas em comum: pássaros, borboletas, estilizações de formas vegetais (flores, folhas, ramos, galhos e frutas). Embora Renot e Kennedy Bahia tenham também escolhido como tema das suas tapeçarias as figuras típicas da Bahia e a sua paisagem, suas obras foram influenciadas pelo estilo de Genaro, o que não ocorreu com Rubico.

No que se refere as razões que levaram a diminuição significativa da produção de tapeçarias em Salvador a partir do início da década de 1980, algumas informações foram encontradas. Uma questão importante foi a degradação da relação de trabalho entre os tapeceiros e suas equipes de artesãs; como foi mencionado nesta dissertação, essas mulheres, geralmente pobres e desinformadas, não tinham outra opção de renda a não ser o trabalho do próprio artesanato de redes e rendas que algumas faziam. A medida que foram tomando conhecimento das leis trabalhistas e dos seus direitos, se conscientizaram que eram exploradas por alguns desses artistas pesquisados e entraram com processos na Justiça do Trabalho. O tapeceiro Renot afirmou que ele parou de produzir tapeçarias porque ele foi o primeiro a receber a intimação da Justiça do Trabalho, ele acredita que outros tapeceiros também sofreram processos, embora este seja um assunto que ninguém goste de comentar. Segundo o próprio Renot, o único que continuou com uma extensa produção de tapeçarias foi Kennedy Bahia porque ele era amante de três ou quatro artesãs, então ele comprou uma casa para cada uma dessas mulheres e eram elas que organizavam as equipes de bordadeiras e distribuía o

trabalho entre as amigas. O nome de Kennedy não aparecia, elas não sabiam para quem estavam trabalhando.

Uma constatação óbvia, mas que também contribuiu para a diminuição desta produção artística, foi o falecimento de Genaro de Carvalho, embora ele tivesse parado de produzir tapeçarias dois anos antes de sua morte, ele tinha planos para voltar a fazer tapeçarias.

Rubico que sempre produziu um volume de tapeçarias bem menor do que os outros três, ao findar a década de 1970 diminuiu bastante sua produção, nunca possuiu uma equipe muito grande de artesãs mas, apesar disso, foi diminuindo ainda mais sua equipe, no final contava apenas com cinco ou seis bordadeiras.

A própria popularidade alcançada pela tapeçaria nestas duas décadas pesquisadas talvez tenha contribuído para seu desgaste perante o público, uma vez que muitas pessoas, artistas ou não, começaram também a fazer tapeçarias.

Outro fator que não teve ser desprezado é a dificuldade na conservação e manutenção das tapeçarias, que entre outras coisas, necessitam serem mantidas limpas, pois a poeira e a sujeira acumuladas podem com o tempo não só danificar as fibras das lãs mas também possibilitarem o aparecimento de fungos e bactérias. Além da limpeza, outros cuidados devem ser tomados em relação as tapeçarias, pois certos fenômenos naturais podem danificar essas obras, como a umidade e o calor excessivo. Estes dois fenômenos são fatores que também atuam na destruição das fibras ao torná-las frágeis e quebradiças. Dependendo de sua intensidade, outro fenômeno natural que pode comprometer para sempre a tapeçaria e causar danos irreversíveis, como a descoloração, é a luz. Portanto, a tapeçaria requer um cuidado especial para sua conservação, o que de certo modo pode ter afastado um pouco as pessoas dessa manifestação artística.

Assim, tentou-se aqui compreender como surgiu a produção de tapeçarias em Salvador, quais eram seus principais representantes e o que levou a diminuição desta produção.

Longe de considerar esse tema encerrado, haja visto as amplas possibilidades de análises e a diversidade de questionamentos ainda não respondidos, entretanto, espera-se que esta dissertação, mesmo com todas as lacunas que possam existir, contribua e incentive a abertura de novos estudos e pesquisas sobre a tapeçaria moderna baiana.

REFERÊNCIAS

ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos**; guias de ruas e mistério. 27ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva do Brasil Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998.

ANDRADE, Geraldo Edson de. **Aspectos da Tapeçaria Brasileira**. Apresentação Clarival do Prado Valladares. Rio de Janeiro: Spala, 1978.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; CARVALHO, Maria Rosa; FREIRE Raquel Neimann da Cunha. **Avant-Garde na Bahia**: urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte**. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. Guia de História da Arte. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BECHARA, Gabriel Filho. **A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)**. Tese de Doutorado UFBA/ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2007.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: Viagem pelo Mundo da Tapeçaria. Apresentações de Pietro M. Bardi e Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: [edição da autora], 1985.

COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes Plásticas**; movimento moderno na Bahia. Tese para concurso de professor assistente do Departamento I da Escola de Belas Artes da UFBA. Salvador: 1973, 223 p.

CRUZ, Luiz Gonzaga. **A arte do mural e o muralismo na Bahia**. Tese apresentada ao Concurso para professor assistente do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFBA. Salvador: 1973.

DREYFUS, Jenny. **Artes Menores**. São Paulo: Editora ANHAMBI S.A., 1959.

FERNANDES, Fernanda. **A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950**. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8. Campinas: UNICAMP, 2006.

GIOBBI, César. **Histórico da Tapeçaria**. In: 1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Brasileira – Fundação Armando Álvares Penteado, 1974.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: Ensaio Crítico**. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LE CORBUSIER. **A Arquitetura e as Belas-Artes**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 19 / 1984.

LOUZADA, J. **Artes plásticas; seu mercado seus leilões**. São Paulo: Lithografia Ypiranga, 1985. v1.

MÉGRET, Frédéric. **Renaissance de la Tapisserie: trois manifestations d'art français à Montréal**. Vie des Arts, n° 32, 1963, p. 26. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/58496ac>, acesso em 14 de abril de 2013.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MUÑOZ, Alejandra. **Artistas da tapeçaria moderna: Genaro de Carvalho, Jacques Douchez, Jean Gillon**. São Paulo: Passado Composto Século XX, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PESSOA, Yumara Souza, **Decoração Soteropolitana na Década de 70: cores, formas e representações**. Dissertação de Mestrado apresentada no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2007.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite. **“Palácio Gustavo Capanema – Processo de restauração e revitalização”**. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B1F/Paulo_eduardo_ribeiro.pdf

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

SANTOS, Jancileide Souza dos. **Coleções, Coleccionismo e Colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimidade da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960**. Dissertação apresentada ao PPGAV-UFBA, 2013.

SCALDAFERRI, Sante. **Os primórdios da arte moderna na Bahia; depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; FCEBA; Museu de Arte da Bahia, 1997

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Genaro de Carvalho: o artista tapeceiro**. Disponível em:

http://www.revistaohun.ufba.br/Genaro_de_carvalhi_O_Artista_Tapeceiro_SimoneTrindade.pdf, acesso em 15/10/2010.

VALLADARES, José do Prado. **Artes Maiores e Artes Menores**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

ZANINI, Walter (org.) **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. 2v. il.

Catálogos de Exposições

Exposição Genaro. Salvador: Galeria Oxumaré, 1956.

Exposição Genaro. Salvador: Galeria Querino, 1965.

Exposição Genaro. São Paulo: Astréia, 1966.

Exposição Genaro. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1967.

Exposição Genaro. São Paulo: Astréia, 1968.

Kennedy Bahia: uma arte, um esforço, uma luta, 1980.

Filmes e Documentários

Atualidades Agência Nacional. "Rubico – Exposição de tapeçaria do artista baiano". [7:03 min]. *Jornal do Arquivo Nacional*", n. 16, 1963.

"Bahia por Exemplo". Direção Rex Schindler. Fotografia de Alonso Rodrigues e Giorgio Atili [86 min]. Secretaria de Educação e Cultura da Bahia, BANEBA, Banco Auxiliar de São Paulo S.A, 1971.

Arquivos Pesquisados

Arquivo do Núcleo de Artes do Desenbanco (Museu de Arte da Bahia).

Arquivo Pessoal do Tapeceiro Rubico

Arquivo Pessoal do Artista Renot

Depoimentos orais

Depoimento do artista Renot concedido ao autor em 04 de novembro de 2013.

Depoimento de Marcos Emanuel Guimarães Silva e Cintia Kennedy (respectivamente genro e filha de Kennedy Bahia) concedido ao autor em 23 de outubro de 2012.

Depoimento de Ruth Hamilton Campos e Ivaldo de Assis Dantas (cunhados de Rubico) concedido ao autor em 17 de agosto de 2012.

Depoimento de Ana dos Santos e Ermita dos Santos concedida ao autor em 08 de julho de 2013.

Depoimento de Nair de Carvalho concedido ao autor em 15 de março de 2014.

Jornais e Revistas

BARRETO, Luiz Carlos. **As 65 namoradas de Genaro**. Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n.º 31, 1961, p. 68-69.

BELEZA E ORIGINALIDADE NA TAPEÇARIA DE RUBICO. Jornal da Bahia. Salvador, 01 de julho de 1976, 3º Caderno.

BRITTO, Reynivaldo. **Ainda se prefere uma gravura de revista a uma obra de arte**. Jornal A Tarde, Salvador, 25 de janeiro de 1971, Caderno 2, p. 13.

BRITTO, Reynivaldo. **Kennedy Bahia recomeça sua obra com gravuras**. Jornal A Tarde, Salvador, 25 de junho de 1990, p. 15.

BRITTO, Reynivaldo. **Kennedy vai expor cinquenta obras no dia 24**. Jornal A Tarde, Salvador, 15 de outubro de 1990, p. 15.

BRITTO, Reynivaldo. **Tapeceiro e entalhador**. Jornal A Tarde, Salvador, 08 de fevereiro de 1971, p. 09.

CASTRO, Cláudio Magnavita. **Kennedy Bahia, para quem quer levar um pouco desta terra**. Jornal Correio da Bahia, Salvador, 26 de julho de 1980, p. 12.

COSTA, Djalma Ribeiro. **A arte vale mais do que todos os mistérios**. Jornal A Tarde, Salvador, 07 de maio de 1966, p. 21.

CUNHA, Ângela. **Brasil de Rubico tecido em poesia**. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 18 novembro de 1985, p.14.

GENARO, DEZ ANOS DEPOIS: IMPRESA CARIOCA OCUPA-SE DO FAMOSO TAPECEIRO BAIANO. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, reproduzido no jornal Diário de Notícias, 18.12.1962, pag. 07.

GUERRA, Guido. **Genaro diz que sua tapeçaria é pintura feita com pano e amor**. Jornal Diário de Notícias, Salvador, 07 de agosto de 1969. p. 08.

KAZ, Paulina. **Rubico tece poesia**. Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 29 junho de 1963, p.60-63.

MARIA, Cássia. **Kennedy Bahia: arte para exportação**. Jornal Tribuna da Bahia, Salvador, 11 de janeiro de 1988, Cad. de Cultura, p. 01.

RENOT E A TAPEÇARIA COMO ARTE. Jornal da Bahia, Salvador, 24 de fevereiro de 1978, p. 12.

ROSA, Gideon. **Kennedy para os baianos**. Jornal da Bahia, 10 de abril de 1987.

SCARPINO, Clóvis. **O tapeceiro do mar e do sertão**. Revista *Fatos & Fotos*. Brasília: Bloch Editores S/A, Ano I, nº 263, 12 fevereiro de 1966, p. 70-71.

SELJAN, Zora A. O. **O sucesso de Renot em Londres**. Jornal A Tarde, Salvador, 08 de janeiro de 1973, p. 04.

SOARES, Afrânio Brasil. **Uma tapeçaria para o mundo**. Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n.º 21, ano XLII, 19 de maio de 1970, p. 68-69.

TAPEÇARIAS DE RUBICO: DO CAOS AOS SERES ALADOS. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 17 outubro de 1977, p.45.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Tapeçaria de Genaro de Carvalho**. Jornal da Bahia, Salvador, 6-7 de janeiro de 1963, Caderno 2, p. 08.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Tapeçaria de Genaro: análise de suas motivações mais frequentes**. Revista *Habitat*, nº58, p.42-43, São Paulo, Janeiro de 1960.

VIANA, Francisco. **Tapeceiras da ilha são o anonimato nas obras dos grandes artistas**. Jornal A Tarde, Salvador, 30 de março de 1974, p. 04.

ANEXO A - Lista de Exposições de Genaro de Carvalho

ANO	EXPOSIÇÕES DE GENARO DE CARVALHO
1944	1º Salão de Arte Americana, Associação Cultural Brasil - Estados Unidos (Salvador - Bahia)
1945	1ª Individual na Associação Brasileira de Imprensa (Rio de Janeiro)
1946	Exposição de pinturas no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)
1949	Exposição de pinturas na Galeria Anjo Azul (Salvador -Bahia)
1950	Participa de vários Salões em Paris
1951	Exposição de pinturas na I Bienal de São Paulo (São Paulo)
1952	Organiza o primeiro ateliê de tapeçaria do Brasil no Largo do Campo Grande (Salvador - Bahia) Conclusão da pintura de murais do Hotel da Bahia (Salvador)
1953	Exposição de pinturas na Galeria Oxumaré (Salvador -Bahia)
1955	Exposição de pintura na III Bienal de São Paulo (São Paulo) Exposição de tapeçaria na Petite Galerie (Rio de Janeiro)
1956	Exposição "Genaro de Carvalho e a tapeçaria brasileira" na Galeria Oxumaré (Salvador - Bahia)
1957	Exposição de tapeçarias no Museu de Arte Moderna - SP (São Paulo) Exposição em "Artistas da Bahia" no Museu de Arte Moderna -SP (São Paulo). Exposição de tapeçaria no Museu de Arte Moderna- RJ (Rio de Janeiro)
1958	Exposição de tapeçaria no Museu de Arte Moderna -BH
1959	1ª série de mostras individuais e conferências nos Estados Unidos.
1960	Exposição na Galeria Hans Wichers (Zurique, Suíça e Hamburgo, Alemanha). Exposição na Galeria Barcinski (Rio de Janeiro) Exposição na Galeria de Arte das Folhas (São Paulo) Exposição no Museu de Arte Moderna -BA (Salvador -Bahia)
1961	Exposição na Galeria Rubbers (Buenos Aires) Exposição na Petite Galerie (Rio de Janeiro)

1962	Exposição na Petite Galerie (São Paulo). Exposição Petite Galerie (Rio de Janeiro)
1963	Exposições de tapeçarias ao ar livre na Praça do Campo Grande em homenagem aos 10 anos da Petrobrás (Salvador Bahia)
1964	Exposição na Galeria Manuel Querino (Salvador -Bahia). Mostra itinerante a convite da Smithsonian Institution "Brazilians Exposition", Filadélfia (Estados Unidos)
1965	Exposição Galeria Manuel Querino (Salvador - Bahia) Exposição na Petite Galerie (Rio de Janeiro) Participação na II Bienal Internacional de Tapeçaria, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (Suíça). Exposição na Galeria Hans Wichers em Hamburgo (Alemanha) Exposição na Galeria de Arte da Biblioteca Pública do Estado da Bahia (Salvador). Participação no 14º Salão Paulista de Arte Moderna (São Paulo).
1966	Exposição na Galeria Astréia (São Paulo) Exposição no Instituto Brasil-Estados Unidos de Washington (Estados Unidos). Exposição em "Artistas Baianos" em Madrid e Barcelona (Espanha). "Mostra de Arte Baiana" na Galeria Portinari (Porto Alegre). Participação na I Bienal Nacional de Artes Plásticas no Museu de Arte Moderna - BA (Salvador - Bahia).
1967	Exposição na Petit Galerie (Rio de Janeiro). Exposição coletiva de Natal na Panorama Galeria de Arte (Salvador -Bahia). Exposição em "Artistas da Bahia" em "A Galeria" (São Paulo).
1968	Exposição Galeria Astréia (São Paulo) Participação na 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas no Museu de Arte Moderna-BA (Salvador)
1969	Exposição de tapeçaria no 1º Panorama de Arte Atual Brasileira no Museu de Arte Moderna -SP (São Paulo).
1970	Exposição na Galeria Marte (Rio de Janeiro)
1971	Exposição Petite Galerie (Rio de Janeiro) Exposição no Museu de Arte Moderna -BA (Salvador)

	Genaro de Carvalho falece (Salvado - Bahia)
1974	"Tapeçaria Brasileira" UFMG (Belo Horizonte). 1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria FAAP (São Paulo)
1984	"Tradição e Ruptura", pinturas, Fund. Bienal de São Paulo (São Paulo)
1991	"Retrospectiva Genaro" no Museu de Arte Moderna -BA (Salvador -Bahia)
1999	"100 Artistas Plásticos da Bahia" no Museu de Arte Sacra da UFBA (Salvador)
2003	"Genaro" na Roberto Alban Galeria (Salvador -Bahia). "Genaro de Carvalho" na Renot Galeria de Arte (São Paulo)
2010	"Genaro de Carvalho - De Memória: uma retrospectiva" no Museu de Arte da Bahia (Salvador -Bahia)

ANEXO B- Lista de exposições Rubico

ANO	EXPOSIÇÕES DE RUBICO
1961	Exposição na Biblioteca Pública do Estado (Salvador -Bahia).
1962	Exposição coletiva na Galeria do Anjo Azul (Salvador -Bahia).
1963	Exposição na Galeria Montmartre "Jorge" (Rio de Janeiro).
1964	Exposição na Galeria Montmartre "Jorge" (Rio de Janeiro). Participa como convidado do 1º Leilão de Arte Contemporânea de "O Cruzeiros".
1965	Exposição na Galeria Lakar (Porto Alegre). Exposição na Galeria JD (São Paulo). Exposição na Galeria Montmartre "Jorge" (Rio de Janeiro).
1967	Exposição Coletiva na Galeria "Le Dome" (Salvador-Bahia)
1968	Exposição na Galeria Montmartre "Jorge" (Rio de Janeiro). Exposição Coletiva na Galeria "Le Dome" (Salvador-Bahia). Exposição na " A Galeria" (São Paulo).
1970	Exposição na Galeria Portal (São Paulo)
1971	Exposição na Galeria Iramamr (Nova York) Exposição na Galeria Chica da Silva (Rio de Janeiro)
1972	Exposição no <i>foyer</i> do Teatro Castro Alves (Salvador-Bahia)
1973	Exposição na Galeria A Tapeçaria (São Paulo)
1974	Exposição na Galeria AMI (Belo Horizonte)
1975	Exposição na Galeria Monteparnasse (Rio de Janeiro)
1977	Exposição na Galeria Montmartre "Jorge" Rio de Janeiro".
1979	Participa do 1º Leilão de Danton Vamprê Henrique de Oliveira (Rio de Janeiro). Exposição na Galeria do Palácio dos Leilões (Rio de Janeiro).
1981	Exposição na Galeria da Ceplac (Brasília)
1982	Exposição no Hotel Meridien (Salvador –Bahia)
1992	Exposição no Palácio da Aclamação (Salvador - Bahia).

1998	Exposição na Panorama Galeria de Arte (Salvador –Bahia)
------	---

ANEXO C - Lista de Exposições de Renot

ANO	EXPOSIÇÕES DE RENOT
1970	<p>Exposição na loja “O Girassol” em Salvador-BA.</p> <p>Exposição individual no Box da Electrolux na Maxi feira, em Salvador-BA.</p> <p>Exposição individual na Leopoldina Galeria de Arte em Porto Alegre.</p> <p>Exposição individual na Galeria Bela Aurora, Recife, Pernambuco.</p> <p>Participação na Exposição de Natal, na Petit Galerie, Guanabara-RJ.</p> <p>Exposição coletiva promovida pela marchand inglesa Ann Wace, na 39, Gilston Road em Londres. Inglaterra.</p> <p>Exposição na Galeria Marino 43, Piazza Navona, Roma- Itália</p>
1971	<p>Exposição coletiva no Delphin Hotel, Guarujá-SP.</p> <p>Exposição coletiva- Galeria Alberto Bonglioli, São Paulo-SP.</p> <p>Exposição individual na Galeria de Arte do Banco Nacional de Minas Gerais.</p> <p>Exposição coletiva no Centro Cultural de São Paulo</p> <p>Exposição individual em Hamburgo, promovida pela marchand inglesa Aliska.</p> <p>Representou o Brasil no festival do Centenário da Cidade de York, Inglaterra (Promoção do professor Antonio Olinto, Adido Cultural da Embaixada do Brasil em Londres).</p> <p>Exposição individual na Mini-Gallery, Guanabara -RJ.</p> <p>Exposição coletiva na The Elvaston Gallery, Londres- Inglaterra.</p> <p>Exposição individual na Ars Mobile, São Paulo.</p>
1972	<p>1972 - Individual na Loja Ker dita - Grupo Financeiro TAA - Salvador.</p> <p>1972 - Individual Domus Decorações Ltda - Salvador - Bahia.</p> <p>1972 - Individual - Centro de Arte Novo Mundo - São Paulo.</p> <p>1972 - Individual - Banco Mercantil do Brasil- Salvador. Inauguração da Agência Bahia - Salvador.</p> <p>1972 - Coletiva - Festival de Artes Criativas do Caribe – Carifesta Georgetown - Guiana Inglesa.</p> <p>1972 - Individual- Banco Itaú América S.A. - Agência Augusta - São Paulo</p> <p>1972 - Individual - Salão Colonial - São Paulo.</p>

1972	<p>Exposição Individual - Associação Brasil - Estados Unidos- Salvador - BA.</p> <p>Exposição Coletiva - Inauguração da Exposição do Livro Brasileiro - Universidade de Londres - Inglaterra.</p> <p>Exposição Individual - Gallery Petit - London - Londres - Inglaterra.</p> <p>Exposição Coletiva - Inauguração da Agência do Banco Cresul de Investimentos S. A. - Salvador - BA.</p> <p>Exposição Individual - Banco Itaú América S.A. - Agência Pinheiros – São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva - Hotel San Rafael- São Paulo.</p> <p>Exposição Individual- Secretaria de turismo, cultura, esporte - Santos – SP.</p> <p>Exposição Individual -Inauguração de “A Tapeçaria” Exposição de Artes.</p>
1973	<p>Exposição Individual - Sala de Armas Navio Escola Custódio de Melo da Marinha Brasileira Itinerante - Brasil Europa.</p> <p>Exposição Individual - Congresso de Angiologia Biblioteca Central- Salvador.</p> <p>Exposição Coletiva - Banco de Boston - São Paulo.</p> <p>Exposição Coletiva - Londrina - Paraná - Sede Campanha do Câncer.</p> <p>Exposição Coletiva - Biblioteca Central Congresso Brasileiro de Pediatria - Salvador.</p> <p>Exposição Individual - Fundação Cultural - Brasília.</p> <p>Exposição Coletiva - Clube de Engenharia - Salvador.</p> <p>Exposição Individual- Associação “A Hebraica” - São Paulo.</p>
1974	<p>Exposição Individual - Instituto Francês - Barcelona - Espanha - Promoção do Consulado Geral do Brasil.</p> <p>Exposição Individual - Galeria Triptyque - Geneve - Suíça.</p> <p>Exposição Coletiva - “Quadrado Áureo” - M'imi Gallery - Rio de Janeiro - Guanabara.</p> <p>Exposição Coletiva - Galeria Quadrante - Rio de Janeiro - Guanabara.</p> <p>Exposição Individual na Mini Gallery - Guanabara- RJ.</p> <p>Exposição Individual no Museu do Estado da Bahia - Salvador - Bahia.</p> <p>Exposição Coletiva - “1 ° mostra Brasileira de Tapeçaria” - Fundação Armando Alvarez Penteadado - São Paulo</p>
1974	<p>Exposição Individual em “A Tapeçaria” - São Paulo.</p>

1974	Exposição Individual no Graciosa Country Club - Curitiba - Paraná. Exposição Coletiva na Galeria Diorena em Ascona - Suíça - Itália.
1975	Exposição Individual Galeria Osvaldo Centoria - Hotel Plaza - Buenos Aires - Argentina Exposição Coletiva - Galeria Bonette - Torino - Itália. Exposição Individual - Galeria Sensus - São Paulo.
1976	Exposição Individual - Galeria Debret - Paris - França. Exposição Individual- Galeria Icarajé - São Paulo. Exposição Galeria Jardim do Sol - Porto Alegre - Rio Grande do Sul. Exposição Coletiva - 1º Trienal de Tapeçaria - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Exposição Individual - Galeria Projecta - São Paulo.
1977	Exposição Individual - Salão Topázio - Hotel Hilton - Lançamento pela Santista do Kits Renot – São Paulo.
1978	Exposição Individual- Galeria Shopping News - São Paulo. Exposição Individual - Sea Gallery - Port Hueneme - Califórnia - U.S.A. Exposição Mala Direta a 30 mil sócios do Credicard - Promoção da Santista para o Kits de Tapeçaria Renot - São Paulo. Exposição Coletiva - Inauguração Galeria Ta Matete - São Paulo. Exposição Individual- Sea Gallery - Port Hueneme - São Francisco - Califórnia - U.S.A. Exposição Individual - Proenix Fine Arts - Port Hueneme - São Francisco - Califórnia - U.S.A. Exposição Coletiva - “São Paulo Futebol Club” - Terraça Martini - São Paulo.
1979	2º Trienal de Tapeçaria - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Exposição Coletiva - “Grupo Basi” - Museu de Arte de São Paulo - São Paulo.
1980	Exposição Individual- “The Club Room of Bayou Wood Cond” - promoção Banespa - Houston - Texas - U.S.A. 1980 - Coletiva - 4º Salão de Artes Plásticas da Noroeste - Penápolis - São Paulo.1980 - Coletiva.
1981	Exposição Coletiva - Special events at foley's - Houston - Texas - U.S.A.
1982	Exposição Individual - União Cultural Brasil Estados Unidos - São Paulo. - Brasi.

1983	Exposição Coletiva - Seleção de Artistas Contemporâneos - Club Atlético Monte Líbano – São Paulo - Brasil.
1984	Exposição coletiva no clube Monte Líbano - Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1985	Exposição coletiva no clube Monte Líbano - Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1986	Exposição coletiva no clube Monte Líbano - Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1987	Exposição coletiva no clube Monte Líbano - Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte ~ São Paulo.
1988	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1989	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1990	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1991	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1992	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1993	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1994	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedades dos amigos da Arte - São Paulo.
1995	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1996	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1997	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo
1998	Exposição coletiva no Clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
1999	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2000	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.

2001	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2002	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2003	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2004	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2005	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2006	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2007	Exposição coletiva no clube Monte Líbano – Organizado pela Sociarte - Sociedade dos amigos da Arte - São Paulo.
2008	Exposição individual no Ásia 70 - São Paulo - SP. Exposição individual na Pizzaria Cristal - São Paulo - SP. Entrepanos no Ásia 70 - São Paulo - SP.
2009	Exposição Coletiva Entrepanos no Ásia 70 - São Paulo - SP.
2010	Exposição Coletiva Entrepanos no Ásia 70 - São Paulo - SP.

ANEXO D - Rubico: matérias em jornais e imagens de tapeçaria.

JORNAL DA BAHIA - 3º CADERNO SALVADOR, QUINTA-FEIRA, 15 DE JULHO DE 1976



BELEZA E ORIGINALIDADE NA TAPEÇARIA DE RUBICO

QUANDO vagava pelas ruas parisienses, Rubico, arquiteto baiano, parou diante de uma vitrine onde estavam expostos noveleiros de lãs coloridas e passou a imaginá-las preenchendo desenhos. Nasceu então um dos grandes tapeceiros da Bahia, que estava em Paris fazendo um curso de especialização em urbanismo. O fato aconteceu na França há 15 anos, e hoje, os desenhos imaginados, transformaram-se em tapeçarias que são vendidas para quase todos os países do mundo.

— O curso de especialização, que estava fazendo em Paris — diz Rubico — ocupava somente duas horas de meu tempo, o restante, dedicava à pintura. Ficava então vagando pelas ruas, desenhando, e a tapeçaria entrou em minha vida como uma fórmula de preencher o tempo. Mas essa atividade é por demais envolvente e começou a adquirir proporção maior, até que tomou conta de mim.

Em Paris, Rubico permaneceu um ano e ao retornar à Bahia realizou sua primeira mostra, com tapetes expostos na Biblioteca Pública. Os trabalhos não tiveram a aprovação do público e muitas críticas foram lançadas, sendo que em um jornal local a exposição foi denominada de "caos".

— Concordei perfeitamente com o comentário pois na realidade ainda não havia encontrado um estilo próprio. Na exposição poderia ser encontrado do figurativo até o abstrato. A partir dessas críticas feitas, passei a identificar o primeiro período de apresentação pública de "caos".

SAINDO DO CAOS

Depois de muitas pequenas e estudos realizados sobre formas e estilos, Rubico conta que conseguiu sair do "caos" e atingir um objetivo

concreto dedicando-se à elaboração de trabalhos onde as árvores ganhavam primeiro plano.

— Deixei de fazer os tapetes de qualquer maneira como no princípio, e passei a criar muitos desenhos até conseguir a motivação desejada. Foram árvores líricas, floresta amazônica até alcançar um período em que fui envolvido pela seca fantasmagórica, quando senti novamente a vontade de mudar. Das florestas, comecei a ser envolvido pelo mar, quando ainda a vegetação entrava em primeiro plano. Toda a flora marinha foi explorada, desvendada em sua essência. Somente depois é que os peixes aparecem em pequenas quantidades adquirindo proporções, com o passar do tempo.

Sobre arte ele afirma que chega-se em um ponto onde o artista não controla mais a arte, e sim ela é quem controla o artista. "Não sei determinar quando tempo dura cada fase de meu trabalho, ela muda quando sinto que nada mais pode ser criado no tema desenvolvido. Os desenhos começam a surgir de forma quase mecânica, não se tem mais trabalho para idealizá-lo, então é chegado o momento de mudar.

BUSCA DE MOTIVAÇÃO

Falando com bastante autoridade sobre o assunto, Rubico afirma que o Brasil é o único país da América do Sul que não tem tradições em termos de tapeçaria, sendo errada a atribuição que se dá à Bahia como tendo uma tradição nessa arte.

— A única coisa que se tem na Bahia antigamente era o pano de costa. Tapeçaria é uma nova, que na verdade ainda não amadureceu o suficiente para alcançar a proporção que se deseja dar. Essa imaturidade é responsável pela confusão feita pelo público, equiparando muitas vezes os trabalhos dos artistas, com simples artesanato e curiosos. Grande parte do público tende a preocupar-se mais com o acabamento dos tapetes do que a originalidade e criatividade dos desenhos, transmitidos pelos artistas. A pintura passou por um processo semelhante. Na época em que o primitivo estava em destaque, qualquer garoto de 15 anos pintava casarios. Hoje, qualquer dona de casa desocupada faz tapeçarias.

— Conforme fez questão de frisar, o grande número de "tapeceiros" prejudica os verdadeiros artistas, pois turistas menos avisados compram baianas e casarios acreditando ter adquirido obras de valor artístico. "Com isso não quero dizer que as pessoas sejam proibidas de transportar para as telas esses temas, mas eles devem ser revestidos de criatividade".

QUEM É O ARTISTA

— Artista não é elefante ou gigante de duas cabeças. É natural que ele tem mais sensibilidade do que as demais pessoas, sobretudo, para criar. A ansia de liberdade no artista é bem maior. Mas no fundo, é um profissional como outro onde a necessidade de estudar e buscar conhecimentos tornam-se primordiais na realização dos trabalhos onde a perfeição esteja querendo ser alcançada. O público é que geralmente tende a olhar o artista de maneira diferente e tudo que ele faz, até o comportamento, são tidos como exóticos. Na Bahia, o artista se comporta de forma original. Enquanto em outros lugares os artistas procuram chamar atenção para suas peças, com o uso de roupas diferentes e outros artifícios, na Bahia, os artistas têm maior preocupação em fazer aparecer os trabalhos.

— Continuando a sua definição sobre artista, Rubico declara: "Artista é aquele que se dedica ao público, que pode aceitar ou não seu trabalho". Mas, a certeza de estar fazendo algo novo, dando sua contribuição para o enriquecimento da arte é que deve estar sempre presente".

Rubico acredita que de um modo geral o brasileiro é sensível para questões de arte, sendo portanto muito fácil de ministrar uma educação artística, pois 80 por cento das pessoas tendem a sair da vulgaridade. Para ele, os baianos devem muito à evolução da gosto artístico, nos que foram chamados "primeiros artistas" citando entre eles Carlos Bastos, Carlos, Manoel Castro.

— Muitas exposições foram realizadas por esse artista chamando o público e aproximando-o dos novos trabalhos. Hoje, na Bahia se compra mais arte do que o poder aquisitivo permite. O mesmo fenômeno registra-se em quase todos o Brasil.

AS EXPOSIÇÕES

Explorando o tema onde as árvores são protagonistas em todas as suas formas, Rubico realizou exposições nos: Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte, quando a seleção foi geral e muitos trabalhos vendidos. Na segunda fase de trabalho, quando o mar substituiu árvores, os trabalhos foram levados para Nova Iorque com igual sucesso.

Atualmente, Rubico está vivendo a terceira fase de sua obra onde o humano domina as telas. E conforme confidencia, essa nova fase saiu do mar, pois no último tema, surgiram as pessoas que têm muito de humano.

— As séries foram lançando muito e apareceu então a figura humana, tema que venho desenvolvendo atualmente, com preferência para o nu. A primeira forma rotunda, mulheres que evoluíram. Mas sinto que já está chegando o momento de mudar, entretanto, não consigo ainda produzir as imagens que gostaria, temas que será a quarta fase, daí que ela surgirá naturalmente como as outras.



O candomblé da Bahia, com suas figuras rituais, seu ritmo e sua riqueza de símbolos e significados, encontra em Rubico um intérprete à altura

Brasil de Rubico tecido em poesia

■ **Ângela Cunha**

Nesses 25 anos tecendo poesia, o tapeceiro Rubico vem traçando uma linha quase que geográfica-cultural em seus trabalhos, ao levantar temas tão brasileiros, como a seca, as florestas, o fundo do mar e o folclore baiano. Nascido na Bahia, Rubens Godinho de Campos consegue transformar o feio, a miséria e o degradante em imagens líricas, quase sagradas.

Sua arte não ganhou apenas o mercado nacional. Conquistou também a resistente preferência européia e americana. Foi em Paris que tudo começou. Depois de formado em arquitetura, foi estudar urbanismo com os mestres franceses. Nessa época, final dos anos 50, o Brasil conhecia muito pouco de tapeçaria, a não ser trabalhos de Gobelín.

Passando por uma galeria, Rubico descobriu obras mais interessantes e modernas, decidindo-se, então, pelo rumo artístico a tomar. No início foi o caos. Tudo o que lhe vinha à cabeça colocava na tela. Sua primeira exposição, numa biblioteca pública de Salvador, foi uma coletânea dessa fase confusa, como ele mesmo define.

Depois, aprendeu a racionalizar seu trabalho e partiu para temas únicos, introduzindo em sua dinâmica a pesquisa como instrumento vital. A fase das árvores,



Rubico: da Bahia para a Europa e América do Norte

pode-se dizer, marca o profissionalismo do Rubico. Durante muito tempo, ele buscou a vegetação brasileira nas suas mais variadas formas. E nos deu uma visão diferente da caatinga, extremamente poética e terna.

As algas, os peixes, o fundo do mar fazem parte da segunda fase do tapeceiro, que como um ator vai aproveitando-se de uma deixa para dar início a uma nova fala. Os mistérios e a beleza das entranhas do oceano vêm à tona pelos olhos e mãos de Rubico.

Como que a secar o último respingo salgado, sente falta da vida humana e sai em busca de sua forma mais expressiva e natural. E começa a trabalhar com o nu.

Com figuras aladas e arcanjos, num clima levemente erótico, entra em sua quarta fase. Até que desagua, e já não era sem tempo, no misticismo; o folclore baiano, o candomblé em todo o seu esplendor é o tema atual de sua obra.

Rubico já expôs no Rio, São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul e Nova Iorque. Deveria ter feito pelo menos uma vernissage neste ano, mas preferiu passar em branco. Os planos para 86 incluem exposições no Rio, Salvador e Paris, mas, garante, só fará no máximo duas. Não por uma questão de estrelismo. Mas por convicção filosófica.

É contra a grande produção e acha que o artista tem a obrigação de produzir uma criação exclusiva. Afinal de contas, diz, o comprador paga muito caro pelo objeto de arte. Também é radical quanto à atuação do artista no cenário político-financeiro-social: "Não admito qualquer tipo de engajamento, nem político nem financeiro e muito menos modismos."

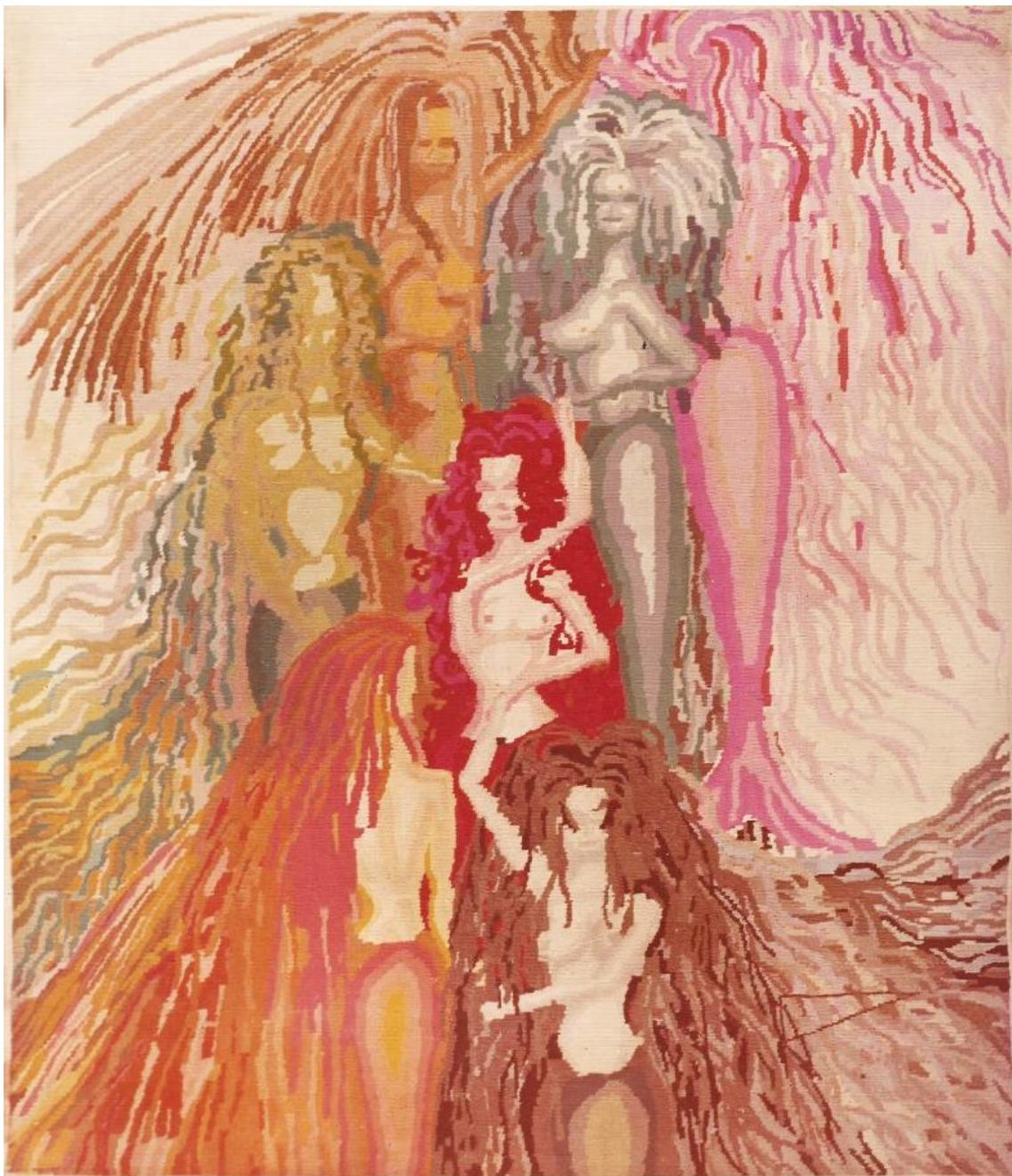
Com uma visão bastante crítica, Rubico é da opinião de que o artista brasileiro precisa primeiro conquistar o seu próprio chão. Depois, então, alçar vãos mais altos.



O Homem Alado (1979) Rubico. Lã bordada sobre talagarça com meio ponto *Gobelin*. Dim.: 1,60 x 1,10 m. Acervo particular. Fonte: Bruno Dantas.



Tapeçaria de sereias da fase do fundo do mar (1975) Rubico.
Lã bordada sobre talagarça com meio ponto *Gobelin*. Dim.:
1,10 x 1,10 m. Acervo particular. Fonte: Bruno Dantas.

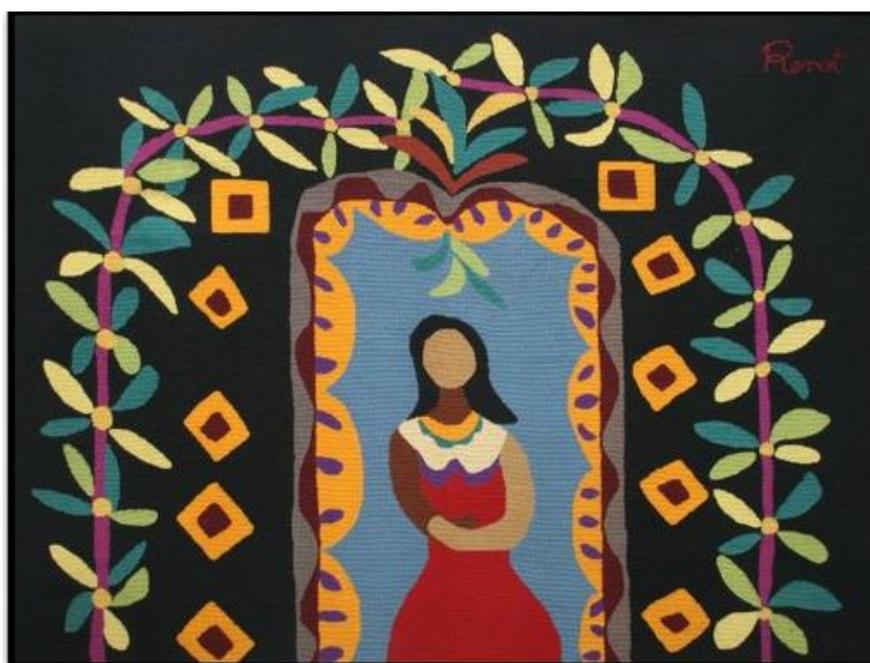


Tapeçaria de sereias da fase do fundo do mar (1975) Rubico.
Lã bordada sobre talagarça com meio ponto *Gobelin*. Dim.:
1,40 x 1,20 m. Acervo particular. Fonte: Bruno Dantas.

ANEXO E – Renot e suas tapeçarias



O tapeceiro Renot (1973) com uma de suas tapeçarias. Fonte: arquivo particular do artista.



Tapeçaria de Renot (1972). Lã bordada sobre talagarça com meio ponto. Dim.: 1,30 x 1,00 m. Acervo particular. Fonte: arquivo particular do artista.



Tapeçaria de Renot (1972). Lã bordada sobre talagarça com meio ponto. Dim.: 2,36 x 1,26 m. Acervo particular. Fonte: arquivo particular do artista.

ANEXO F – Kennedy Bahia: seu ateliê e suas obras.



Vista interna do ateliê de Kennedy Bahia. Observar além das tapeçarias expostas, os vasos de cerâmica, os pratos de porcelana e as pinturas. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p .



Ateliê de Kennedy Bahia. Inaugurado em 1970 na frente da praia do Jardim dos Namorados no bairro da Pituba em Salvador. Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p



Kennedy Bahia e suas artesãs na frente do seu ateliê na praia do Jardim dos Namorados no bairro da Pituba em Salvador, mostrando uma de suas tapeçarias. Observar que trata-se da mesma tapeçaria *Flora e Fauna da Bahia* (1971), que está exposta no Salão de Estado do Palácio da Alvorada em Brasília.

Fonte: Livro Kennedy Bahia: Uma Arte, Uma Esforço, Uma Luta. s/p

ANEXO G- Genaro de Carvalho e suas tapeçarias

Genaro de Carvalho mostrando suas tapeçarias em seu ateliê.
Fonte: Jornal A Tarde, 1965.



Tapeçaria, 1965, Genaro de Carvalho. Lã bordada em *petite point*. Dim.: 97 cm x 127 cm
Foto: livro *Artistas da Tapeçaria Moderna*, p. 57.



Artesãs de Genaro de Carvalho bordando uma de suas tapeçarias em seu ateliê. Fonte: Livro Artistas da Tapeçaria Moderna, p. 07.