

El imaginario de Bahía en los dibujos de Carybé y Carlos Bastos

Bahia's imaginary in the drawings of Carybé and Carlos Bastos

O imaginário da Bahia nos desenhos de Carybé e Carlos Bastos

L'imaginaire de Bahia dans les dessins de Carybé et Carlos Bastos

Воображаемый Баия на рисунках Карибе и Карлоса Бастоса

Dr. Carlos Javier CASTRO BRUNETTO*

*Universidad de La Laguna
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Tenerife-España
cbrunett@ull.edu.es*

Fecha de recepción: 22/04/2020

Fecha de aceptación: 01/06/2020



Resumen

En 1951 se publicó el libro *Bahia. Imagens da Terra e do Povode* Odorico Tavares ilustrado con dibujos de Carybé. En 1977 se editará

* Profesor Titular en Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, España, se ha especializado en estudios sobre el arte brasileño, desde las culturas indígenas pre-cabralinas hasta el arte actual, habiendo publicado numerosas monografías y artículos en revistas científicas. Estudioso también de la iconografía religiosa de la España barroca y la pintura del siglo XIX, ha orientado sus últimos trabajos hacia la historia y comunicación cultural de la moda.

nuevamente *Bahia de Todos os Santos* de Jorge Amado con dibujos de Carlos Bastos, que sustituyen a los aparecidos en la primera edición del mismo libro, en 1945, realizados por Manuel Martins. En este trabajo analizaremos la relación que existe entre sendos libros y los dibujos, que en ambos casos construyen y divulgan el imaginario de Bahía a partir de la exaltación de la cultura popular, de las tradiciones y la religión del candomblé, aplicando ideas artísticas que provienen de la nueva creatividad de las vanguardias.

Palabras claves

ARTE. BAHÍA. BRASIL. CARYBÉ. CARLOS BASTOS.

Abstract

The book Bahia: Imagens da Terra e do Povo, written by Odorico Tavares and illustrated with drawings of Carybé was published in 1951. Later, in 1977, Bahia de Todos os Santos, a book of Jorge Amado, will be published again with drawings by Carlos Bastos, which replaced those that appeared in the first edition of the same book, in 1945, with drawings by Manuel Martins. In this paper, we will analyze the relationship between both books and their drawings, which, in both cases, build and disseminate the Bahia's imaginary, through the exaltation of popular culture, traditions and religion of Candomblé, applying artistic ideas that come from the new creativity avant-garde.

Key words

ART. BAHIA. BRAZIL. CARYBÉ. CARLOS BASTOS

Resumo

Em 1951 publicou-se o livro *Bahia. Imagens da Terra e do Povo* Odorico Tavares ilustrado com desenhos de Carybé. Em 1977 se editará novamente *Bahia de Todos os Santos* de Jorge Amado com desenhos de Carlos Bastos, que substituem os aparecidos na primeira edição do mesmo livro, em 1945, realizados por Manuel Martins. Neste trabalho analisaremos a relação que existe entre sendos livros e os desenhos, que em ambos os casos constroem e divulgam o imaginário da Bahia a partir da exaltação da cultura popular, das tradições e a religião do

candomblé, aplicando ideias artísticas que provêm da nova criatividade das vanguardas.

Palavras chaves

ARTE, BAHIA. BRASIL. CARYBÉ. CARLOS BASTOS.

Résumé

En 1951, le livre Bahia Imagens da Terra e do Povo de Odorico Tavares est publié, illustré de dessins de Carybé. En 1977, Bahia de Todos os Santos de Jorge Amado sera à nouveau publié avec des dessins de Carlos Bastos, remplaçant ceux qui figuraient dans la première édition du même livre, en 1945, réalisée par Manuel Martins. Dans ce travail, nous analyserons la relation qui existe entre les deux livres et les dessins, qui dans les deux cas construisent et diffusent l'imaginaire de Bahia à partir de l'exaltation de la culture populaire, des traditions et de la religion du Candomblé, en appliquant des idées artistiques qui proviennent de la nouvelle créativité des avant-gardes.

Mots clés

ART. BAHÍA. BRÉSIL. CARYBÉ. CARLOS BASTOS

Резюме

В 1951 году была опубликована книга Баия. Изображения Земли и Народа Одорико Тавареса, иллюстрированные рисунками Карибе. В 1977 году он будет опубликован снова Баия Всех Святых Хорхе Амадо с рисунками Карлоса Бастоса, которые заменяют те, что появились в первом издании той же книги, в 1945 году, сделано Мануэлем Мартинсом. В этой работе мы проанализируем отношения между двумя книгами и рисунками, которые в обоих случаях создают и распространяют воображаемый Баия, от возвышения массовой культуры, традиций и религии кандомбла, применяя художественные идеи, которые приходят из нового творчества авангарда.

слова

ИСКУССТВО. БАИА. БРАЗИЛИЯ. КАРИБЕ. КАРЛОС БАСТОС.

El libro titulado *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios* es, tal vez, uno de los menos conocidos del bahiano de Itabuna, Jorge Amado (1912-2001), aunque tiene el valor añadido de haberse convertido, en función de los dibujos que contiene, en una de las obras de referencia del arte brasileño en lo que a la cultura de Bahía se refiere. Escrito en 1944 y publicado en Salvador un año después bajo el título de *Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios da Cidade do Salvador*, por la Livraria Martins Editora y enriquecido con dibujos de Manuel Martins, en 1977 se reeditó nuevamente por la Editora Record, con imágenes, ahora, de Carlos Bastos¹.

No se trata de un libro convencional en cuanto al género, ni es, en realidad, una guía en sentido estricto. Si bien es cierto que en la primera edición de 1945 pretendía destacar los valores culturales de Salvador con un evidente compromiso social por la denuncia soterrada de la pobreza latente en la ciudad más antigua del Brasil, las reformas del texto introducidas por Amado en la edición de 1977 procuraron aproximarse a la función que por entonces desempeñaba Salvador en el imaginario nacional e internacional, impregnado de las músicas de Dorival Caymmi, las fotografías muy divulgadas por el mundo de Pierre Verger en torno a la mística y los cultos de la religión de afro-brasileña del candomblé, la pintura y los dibujos de Carybé² o el

¹ Dedico este trabajo a la cantante bahiana Rita Tavaréz, quien me enseñó a amar a Bahía, su música y cultura.

² Es muy amplia la bibliografía sobre la amistad y colaboración de Carybé, Verger y Caymmi, todos reunidos en torno al poder de

cinema novo de Glauber Rocha, un cine de culto ya en la década de 1960, asociado a la modernidad de izquierdas y al mayo del 68, que volvía la mirada hacia la «bellísima» marginación de Bahía y el nordeste brasileño, con héroes populares que combatían la injusticia. En su extenso trabajo sobre la personalidad de Jorge Amado, Ilana Goldstein destaca que el autor relaciona directamente la producción de los escritores, pintores, periodistas y, en general todo el ambiente de la cultura, a la experiencia vivida en las calles, en las playas y en los bares³; en definitiva, que cualquier forma de expresión artística bahiana sería necesariamente popular y, en consecuencia, el compromiso del arte debería ser siempre con el pueblo.

La perspectiva de la edición de 1977, con dibujos realizados por Carlos Federico Bastos, conocido simplemente como Carlos Bastos (Salvador, 1925-2004) será otra, no diferente en el fondo, pero sí en cuanto a la estrategia general perseguida en su redacción e ilustración. Una magnífica tesis doctoral defendida en la Universidade Federal da Bahia en 2018 por Tatiane Almeida Ferreira, sostiene que los cambios operados en los textos y las imágenes de una edición a otra se debe a

convocatoria de Jorge Amado y partícipes de la vida cultural bahiana desde la década de 1940; de hecho, Carybé, argentino de nacimiento, trasladaría su residencia a Salvador en 1950. Los tres artistas citados, como destaca Barreto, se identificaron por ser integrados en el culto del candomblé como hermanos de fe. José de Jesús Barreto [textos], *Carybé, Verger & Caymmi. Mar da Bahia* (Salvador: Fundação Pierre Verger. Solisluna Design Editora, 2009), 24.

³ SELTZER GOLDSTEIN, Ilana. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (Bahia: Senac, 2000), 110.

la propuesta de origen político y económico de convertir a Bahía en un destino turístico internacional. En consecuencia, todos los aspectos que distinguiesen al Estado y especialmente a su capital, Salvador, debían ser destacados, engrandecidos, para mostrar la fuerza de la identidad bahiana, notoriamente conformada por el secular aporte cultural negro en los cultos del candomblé, sincretizados con el catolicismo, en el propio arte bahiano o en su gastronomía. Para la autora: “Diversos segmentos da intelectualidade participaram do crescimento dessa atividade econômica, na Bahia, e ajudaram na construção de uma mentalidade turística para a capital. Podemos destacar intelectuais, artistas plásticos, escritores, poetas, músicos, cantores que estiveram engajados nessa causa, valendo-se, para tanto, do discurso da baianidade, dentre eles, Jorge Amado e Carlos Bastos, que estiveram envolvidos nas propostas de criação do polo turístico de Salvador”⁴.

Dicho de otro modo, que el texto literario, y, en consecuencia, la obra plástica realizada por el dibujante y pintor, son el resultado de un nuevo enfoque sobre el objetivo final, la exaltación de Salvador como objeto artístico en sí mismo; los dibujos realizados por Carlos Bastos serían un trasunto fiel de este propósito. La relación entre el gran escritor de Bahía, Jorge Amado, y Carlos Bastos, nació en realidad en la década de 1940, justo cuando se fraguó la primera edición de *Bahia de*

⁴ ALMEIDA FERREIRA, Tatiane. *A construção da imagem da Bahia turística em Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, de Jorge Amado (Tesis doctoral. Universidade Federal da Bahia, 2018), p.129, web: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28642> , (en línea: 2018).

Todos os Santos... El pintor, dibujante y grabador paulista Manuel Martins accedió por invitación de Amado a realizar los dibujos para confeccionar el libro, influido por el modernismo acontecido en São Paulo desde la *Semana de 22*, cuando en el Teatro Municipal se celebró la tan afamada *Semana de Arte Moderna* que inauguró, de forma oficial, el advenimiento de las vanguardias al Brasil, protagonizada, entre otros, por Antônio Garcia Moya, Emiliano Di Cavalcanti, Víctor Brecheret, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro y escritores o críticos como Graça Aranha o Menotti del Picchia. En el mismo contexto cultural creaban su arte pictórico o literario Mário y Oswald de Andrade y Tarsila de Amaral. En palabras de la historiadora y crítico de arte Aracy Amaral:

“Assistimos, além dessa derrubada, à atualização da linguagem brasileira com a do mundo contemporâneo, ou seja, universalismo de expressão. Como conseqüência imediata daquele nacionalismo, emerge a consciência criadora nacional: voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele se estabeleceu”⁵.

Bajo esa perspectiva, el «modernismo» brasileño no es una extensión del arte modernista europeo, sino un concepto que reúne necesariamente dos criterios bien conocidos y divulgados por la historiografía del arte:

⁵ ARACY A. Amaral. *Artes plásticas na Semana de 22* (São Paulo: Editora 34, 1998), p. 13.

uno artístico, la adopción de elementos provenientes de las vanguardias parisinas y el otro, la indagación sobre los valores particulares y esenciales de la cultura popular brasileña y su posterior integración en las artes. La creatividad que gravitaría entorno al grupo de los jóvenes Jorge Amado, Manuel Martins y Carlos Bastos en la década de 1940 sería consecuencia directa de ese modernismo, pero no en la versión paulista de la *Semana de Arte Moderna*, sino asumiendo la cultura popular que permeaba Bahía como un hecho artístico en sí mismo, no absorbido hasta entonces por los círculos literarios e intelectuales de Salvador cuyo debate se enfocaba entre la prosa y la ficción del impresionismo literario, la incorporación de los elementos regionalistas o la aproximación al simbolismo; y en todos esos movimientos anteriores, París como horizonte, no los *terreiros de candomblé*⁶ hacia los que se dirigían estos «modernos» de Salvador.

De hecho, los dibujos realizados por Manuel Martins para la edición de 1945 de *Bahia de Todos os Santos...* supusieron la conversión de Martins al misticismo bahiano, que iba mucho más allá de las experiencias artísticas en sí. Y cuando decimos conversión se debe al propio origen de Martins, hijo de emigrantes portugueses en São Paulo, que, sin una formación académica convencional en el campo de la pintura, comenzó a integrarse en el grupo de pintores que frecuentaban el palacete Santa Helena en el centro de la esa ciudad desde 1934, para dedicarse a desarrollar sus

⁶ Locales de celebración de los cultos afrobrasileños de las religiones de candomblé y umbanda.

inquietudes artísticas. Como analiza Elza Ajzenberj, el «grupo Santa Helena» no era un grupo de artistas con una vocación común, sino el mero encuentro de individualidades guiadas por la necesidad de hallar un estilo propio que partía de la experiencia modernista, pero buscando cauces personales de expresión; lo que sí compartían era el hecho de ser hijos, en su mayoría, de emigrantes en una sociedad obrera e industrial⁷. Manuel Martins se formó como aprendiz de orfebre y pintor; el resultado de ambas técnicas es que los dibujos realizados para la edición del libro en 1945 reflejan en su iconografía lugares marineros, operarios o marginales de Salvador entremezclados con la cultura negra y los entornos de la arquitectura colonial, que cuando fueron llevados a la técnica del dibujo intensifica los trazos de grueso entintado que remiten a la fuerza expresiva de los grabados, sobre todo a los aguafuertes, que retornaron como técnica artística al mundo de la vanguardia europea y americana desde la década de 1920 por su carácter vehemente y dramático. Es decir, que los dibujos de Martins, de grueso trazo, son una metáfora de la dureza de la vida en Salvador.

Los dibujos de Manuel Martins evidencian un aire de vanguardia donde se enfatiza el discurso artístico no lejano a las fórmulas expresionistas; pero lo cierto es que sin discutir la capacidad artística o creativa del dibujante, el vigor de sus ilustraciones para este libro, en poco años, se alejarían del sesgo claramente popular que

⁷ Ajzenberg, Elza. “O grupo Santa Helena”, en: REBOLO GONÇALVES Lisbeth, *Arte brasileira do século XX*, (São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007), 137-144.

otorgó a su texto Jorge Amado y que se fue reforzando en las décadas siguientes. Por lo tanto, en la reedición de 1977 se cambió el discurso visual para adaptar mejor la correlación entre literatura e iconografía, necesitando dibujos no tan severos y sí mucho más ilustrativos de la vida callejera de Salvador. Esta hipótesis viene avalada, como ya hemos comentado, y siguiendo a Tatiane Ferreira, por la idea de modificar el sentido social y cultural de Bahía para fomentar el turismo como una nueva industria que podría facturar espléndidos beneficios. Jorge Amado y el pintor Carlos Bastos formarían parte directa de esta estrategia:

“Esta memória, este imaginário, tem um forte peso político e ideológico e está gravada, de certa maneira, no texto verbal e nas imagens da obra *Bahia de Todos os Santos*. É por meio desses mecanismos que retêm informações que se articulam a realidade e a identidade para organizar os sentidos. Essa disputa pelo discurso, pela narrativa, vai envolver a administração de significados, uma vez que a memória é um instrumento de poder, de construção da identidade”⁸.

Los cambios operados en los textos de Amado y los nuevos dibujos de Bastos tienen por objeto adaptarse a una visión conceptual en la que desaparece el detalle preciso de la arquitectura o una visión meramente paisajística para profundizar en el sentido mágico-

⁸ FERREIRA, Tatiane. op.cit, p. 129.

religioso que se atribuye a Salvador, pero siempre manteniendo un cierto anonimato en los personajes; como veremos, los dibujos de Bastos no pretenden significar a un individuo concreto, sino destacar al conjunto de la sociedad bahiana como un todo cultural, bañado por la magia del candomblé, el sincretismo religioso y una atmósfera de bella decadencia colonial que sería comprendida como un factor determinante de su identidad. Tal vez esa sea la palabra clave: se favoreció la identificación de los dibujos de Bastos con la identidad de una nueva sociedad, que si bien no enmascara en el fondo la realidad trágica de una ciudad degradada social y culturalmente en la década de 1970, al menos la dulcifica, buscando en su riqueza visual y en todo lo que ingresa por los sentidos una suavidad que resultase inquietante y fascinante, a la vez que una alternativa exótica al atractivo que ejercía la indiscutible belleza de Río de Janeiro, cuyas playas y carnaval alcanzaron en esa década tal apogeo, que presidía los folletos turísticos sobre Brasil en cualquier agencia de viajes del mundo.

En realidad, la aportación de Bastos, por original que sea, no puede entenderse sin conocer el precedente más inmediato: nos referimos a los dibujos realizados por el pintor, escultor e ilustrador Héctor Julio Paride Bernabó, más conocido con el alias de Carybé, nacido en la provincia de Buenos Aires, Argentina, en 1911 y muerto en Salvador en 1997. Su participación en la construcción de la identidad bahiana es casi tan importante como la del propio Jorge Amado; hemos señalado que desde que se instaló en Salvador de forma definitiva en 1950, su colaboración con el escritor y con el músico Dorival

Caymmi en la construcción de dicho imaginario fue decisivo.

Matilde Matos, al referirse a su sensibilidad, la describe en los siguientes términos:

“Separar o artista do homem é impossível. Em Carybé, arte e vida são uma coisa só, regidas pela simplicidade e autenticidade, a partir do motivo amplo, inesgotável e estuante de humanidade que escolheu como fonte de tudo que criou uma arte. Seu motivo é a vida, representada pela gente do povo da Bahia. É a vivência desses homens, mulheres e crianças, na variedade de seus próprios ambientes, que Carybé leva o espectador a conhecer, mostrando com são e como vivem, trabalham, amam, se divertem ou fazem suas devoções”⁹.

El estudio mencionado, siendo un análisis sobre la obra artística de Carybé, destaca notoriamente por los valores humanos que pretende mostrar en su obra artística, muy por encima de cualquier aspecto técnico, y este elemento lo consideramos crucial, pues hemos de reconocer que tanto sus dibujos, sean a lápiz o tinta, como los óleos o cualquier otro formato y técnica, subordinan los aspectos plásticos al mensaje iconográfico.

Prueba de ello es la colaboración que establece con el periodista y poeta Odorico Tavares (1912-1980), nacido en Pernambuco pero establecido en Bahía en 1942 a

⁹ MATOS, Matilde, “A Bahia vista por Carybé (1911-1997)”, en: *Afro-Asia*, (Salvador: Universidad Federal de Bahia, nº 29-30, 2003), p. 393.

donde llegó para dirigir varios medios de comunicación que pertenecían al conglomerado *Diários Associados*, dirigidos desde São Paulo por Assis Chateaubriand (1892-1968), que además de dedicarse a dirigir la mayor red periodística de todo Brasil y Latinoamérica y fundar en 1950 la TV Tupí, pionera del Brasil, fue un extraordinario mecenas de las artes, creando, entre otras empresas culturales, el Museu de Arte de São Paulo (MASP), junto a Pietro Maria Bardi, en 1947¹⁰.

En ese contexto, la llegada de Odorico Tavares, su encuentro con Amado capitaneando una nueva visión de la cultura brasileña, la llegada de Manuel Martins con las búsquedas estéticas del *Grupo Santa Helena* de São Paulo, la suma a este grupo creativo del pintor y dibujante Carlos Bastos, el establecimiento definitivo de Carybé en la ciudad y las músicas de inspiración popular de Caymmi, constituyó un cruce de segmentos culturales que estaba claramente propiciado por el espíritu de mecenazgo y modernidad inspirado desde São Paulo contando con el beneplácito del propio magnate Assis Chateaubriand a través de su representante en Bahía, Odorico Tavares. Como podemos apreciar, la década de 1940 en Salvador puede asemejarse a un pentagrama;

¹⁰ En este sentido, queremos destacar la espléndida biografía sobre Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, más conocido como Assis Chateaubriand o simplemente Chatô, que desde su lanzamiento ha servido como base para los estudios sobre este personaje, la construcción de uno de los emporios periodísticos de Brasil y la relación entre el mecenazgo y la comunicación. MORAIS Fernando. *Chatô: o rei do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996).

todas las líneas reunidas permiten la escritura de la partitura, que estará escrita en clave de A, de Amado.

La aproximación entre Odorico Tavares y Carybé tuvo como resultado la publicación en 1951 del libro *Bahia: imagens da Terra de do Povo*, editado por José Olympio y que, en realidad, es el compendio de una serie de crónicas escritas por el periodista a lo largo de los años 40, en plena efervescencia de la nueva *bahianidad*. Este sentimiento de exaltación popular se debatía entre la oposición política de muchos de estos intelectuales bahianos al gobierno autoritario del *Estado Novo* presidido por Getúlio Vargas (1937-1945), que favorecía el proceso de industrialización, aunque tímidamente coincidían con la introspección cultural brasileña recomendada por el gobierno Vargas que coincidía con algunas de las ideas propiciadas desde la visión popular que guiaba la obra de Amado y su círculo de amigos. Más adelante llegaría la política de la *República Nova*, desde 1946, con la presidencia de Eurico Gaspar Dutra, presidente entre 1946-1950, y posteriormente el gobierno, ahora democrático, pero con tintes populistas, de Getúlio Vargas, entre 1950 y su suicidio en 1954.

En este periodo convulso, la política exterior de Brasil afirmó una posición próxima a los aliados en la II Guerra Mundial y con más intensidad hacia los Estados Unidos, que incorporaron en Hollywood, como imagen de la *brasilidad* a Carmen Miranda, siendo construido a través de sus personajes en las películas, un lenguaje visual «bahiano» que llegó al punto de que en los Estados Unidos se creyese que la imagen de Carmen era la usual de una brasileña de cualquier lugar el país, confundiendo

a Bahía con todo Brasil. Este desorden, irrelevante para los norteamericanos y para el gobierno brasileño, se debe a la política de *boa vizinhança*, es decir, a generar en Estados Unidos una corriente de simpatía hacia América del Sur. Una de las consecuencias fue que Carmen Miranda resultase invitada a California para participar de la industria del cine (20th Century-Fox), filmando varias películas cuyos personajes, simpáticos o abiertamente cómicos, vestían con turbantes coronados por frutas tropicales y abundantes brazaletes para rodar escenas de baile, con el objeto de hacer atractiva la «cultura» brasileña e invitaba al público a simpatizar con Brasil. Entre ellas, podemos citar de 1941 la película *That Night in Rio*; pocos años después, se lanzaron varias películas de dibujos animados producidas por Walt Disney.

Como informa Ruy Castro:

“Assim, Nelson Rockefeller convenceu Walt Disney (cujos filmes eran distribuidos pela RKO) a filmar em América Latina, do que resultaram os desenhos *Alô amigos!* (*Saludos amigos*, 1943) e *Você já foi à Bahia?* (*The three caballeros*, 1945) e o personagem do papagaio Zé Carioca”¹¹.

Más allá del impacto visual de esas películas hollywoodienses en el mundo entero y de la construcción de un falso imaginario brasileño y bahiano,

¹¹ CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005), p. 331.

en el Brasil real se generó en paralelo un fuerte movimiento intelectual de pensamiento político que se iba fortaleciendo entre las élites intelectuales de São Paulo, Río de Janeiro y, en menor medida, Recife, donde se pronosticaba la necesidad de un cambio político ligado a pensamientos sociales marxistas, adoptando una ideología social que valorase la cultura popular, a la que el historiador Carlos Guilherme Mota, siguiendo al teórico Paulo Emilio, denominó como el final de un «Brasil formal» para ser sustituido por el concepto de nación, pero de una nación social¹².

Una parte de los jóvenes intelectuales bahianos capitaneados por el comunista convencido Jorge Amado, y con el viento de cola que aportaba Hollywood que destacaba a Bahía como el escenario marco del Brasil, vieron la oportunidad de destacar la cultura popular como protagonista absoluta de su arte literario, pictórico o musical, pero encajada en ese concepto de nación social, alejada del formalismo que habían roto los artistas en São Paulo en la *Semana de Arte Moderna* de 1922.

En ese contexto, Odorico Tavares publicaba su texto de extraordinario valor que detallaba la vida de la ciudad con una prosa llena de cromatismo y regocijo en las palabras. A modo de ejemplo, véase cómo pormenoriza la *lavagem da escadaria do Bomfim*, una procesión ritual que se celebra en enero en el santuario del Cristo del mismo nombre y de profunda tradición popular:

¹² GUILHERME MOTA, Carlos. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974* (São Paulo: Editora Ática, 2002), 117-125.



Fig.1.-

“Abrindo o cortejo vão as baianas, solenes, graves, nos seus vestidos ricos [...] com seus bordados e suas rendas, bordados os mais caprichados, rendas as mais delicadas. Que riqueza nos seus balangandãs, antigos de muitos anos saídos das mãos de artífices, feitos para salientar a beleza das mães-de-santo, das negras baianas, mulheres mais elegantes do

mundo [...]. E que gravidade nas suas expressões, não gravidade de tristeza, mas de satisfação sentida em ir reverenciar o Senhor do Bonfim! As bilhas e as jarras se equilibram milagrosamente nas suas cabeças, fartas de flores, da riqueza de um colorido, de uns excelentes desenhos que fazem gosto à vista. Lá vão elas abrindo o cortejo, recebendo as palmas do povo”¹³.

Más allá de la cuestión literaria y las intenciones de exaltación de la cultura popular argumentada por Tavares, nos interesa especialmente cómo Carybé llevó a la imagen ese repertorio de ideas. Lo hizo a través de 51 dibujos a tinta china que se mantuvieron en ediciones posteriores, como la de 1961, 1964 o 1996. La técnica es trasunto de su propia pintura al óleo y del dibujo, recibiendo influencias directas provenientes de la andadura artística de un nuevo concepto de pintar y dibujar iniciada en Brasil con el modernismo y que alcanza su máxima expresión entre la década de 1930-1950 con una serie de nombres que beben del sentido cromático de fauvismo, ciertas composiciones que entroncan con el expresionismo alemán de décadas atrás y, en cualquier caso, con la figuración poética que en Europa tiene como protagonistas a Amadeo Modigliani e incluso Marc Chagall¹⁴. Las experiencias previas que, a nuestro juicio, pudieron influir en la obra de Carybé,

¹³ TAVARES, Odorico. *Bahia: Imagens da Terra e do Povo*, (Rio de Janeiro: Edidouro, s.d.), p. 27.

¹⁴ Este último, clara fuente de inspiración en la obra de Cícero Dias.

son tres pintores independientes con una visión del arte similar: Milton Dacosta (Niterói, Rio de Janeiro, 1915-1988), José Pancetti (Campinas, São Paulo, 1902-1958) y Djanira.

Sobre Dacosta, Sergio Fadel, acerca de su creación de los años 40, señala que «em sua obra, o apuro técnico e a sua estrutura refinada, quase sempre geométrica, parece buscar a exatidão matemática na composição, a perfeição simétrica da forma e o excessivo cuidado no uso da cor, aplicada apenas na dose e na intensidade necessárias (...)»¹⁵. Destaca, por tanto, un arte derivado de forma directa del modernismo surgido veinte años antes, pero ya bajo cierta influencia del constructivismo, que Dacosta convirtió en una forma peculiar de identidad pictórica. Con respecto a Pancetti, el propio Fadel¹⁶ destaca el desarrollo de un estilo bajo una evolución similar, se decanta por la fortaleza del dibujo de firmes trazos en cada uno de sus lienzos, subrayando las líneas angulosas y la práctica disolución de los rostros o las referencias más inmediatas de carácter figurativo para preponderar una lectura visual de formas geométricas, aunque siempre alusivas a paisajes naturales o humanos que rememoran la brasilidad de su inspiración.

¹⁵ FADEL, Sergio. *Arte Moderna: o olhar do colecionador*, (Rio de Janeiro: Editora Fadel, 2006), p. 123.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 128-129.



Fig. 2.-

Pero tal vez sea la pintora paulista Djanira da Motta e Silva (Avaré, São Paulo, 1914-1979) quien en São Paulo, Río de Janeiro o Minas Gerais como marcos de

creación, progresase en un arte, a nuestro juicio, más próximo al estilo que, en paralelo, desplegó Carybé en Bahía. Autodidacta de formación, comprendió los ambientes plásticos y estéticos del Modernismo y evolucionó de forma intuitiva hacia formas geométricas de colores comedidos pero con una fuerte apelación a la cultura popular, a lo íntimo o lo inmediato, es decir, atenta a la realidad que la rodeaba. Sus lienzos, de forma progresiva a lo largo de la década de los 40, transitaron entre la búsqueda de la verdad en la representación humana y la influencia de la abstracción geométrica, aspectos destacados por Isabella Rjeille en un interesante estudio sobre la personalidad de la artista¹⁷. En definitiva, que en la década de 1940, más allá de las convulsiones políticas y de los ecos del Modernismo en materia artística, las obras de arte progresaban rumbo a establecer un compromiso entre la interpretación personal de las influencias de la vanguardia, divulgadas de diferentes maneras entre las élites artísticas de la vida nacional, pero sin abandonar la figuración, entendiéndola como el mecanismo para trasplantar la realidad social y la singularidad de las regiones del país al lienzo, al papel o a la escultura. Pero la crítica artística, y también nuestra interpretación del arte, aleja esa lectura de cualquier simplismo que pudiera conducirnos hacia una versión más del regionalismo pictórico, pues existe un compromiso auténtico con la renovación en los planteamientos, tanto de las formas como de los

¹⁷ RJEILLE, Isabella, “Crônica de uma mulher autofabricada”, en: PEDROSA, Adriano, RJEILLE, Isabella, MOURA, Rodrigo. *Djanira: a memória de seu povo*, (São Paulo: MASP, 2019), p. 46-55.

contenidos iconográficos, muchas veces de inspiración claramente socialista.

Por último, una figura que gravita en la relación entre el arte y la política, de gran influencia en todo Brasil en la década de 1940, es el pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), quien, desde su irrupción en la corriente modernista de São Paulo en 1922, mostró con todo vigor la necesidad de apelar una y otra vez a la raíz popular a la que debía consagrarse el arte. En palabras del crítico Ferreira Gullar:

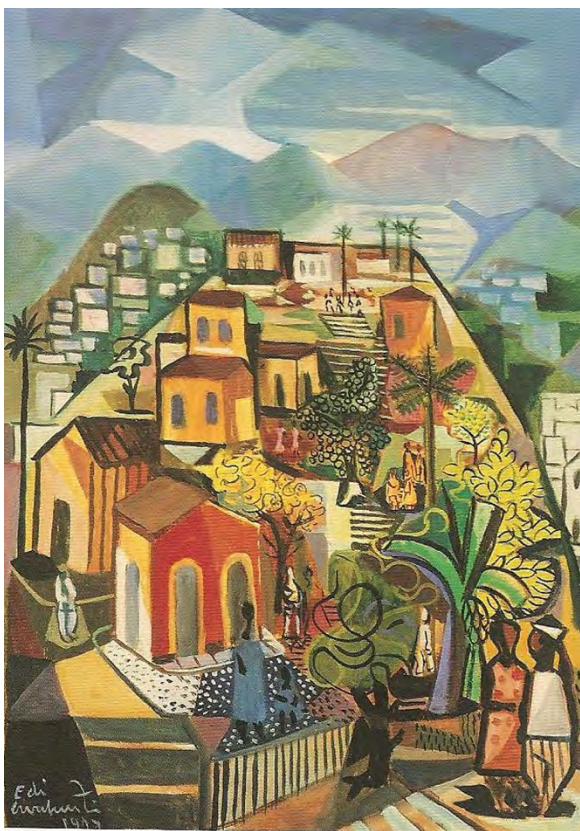


Fig. 3.-

“Há na pintura de Di um componente ideológico, que se expressa na escolha daqueles temas e uma profunda identificação com as classes pobres e mesmo com marginais, os “excluídos” que, pelo que são e representam, opõem-se a valores da classe dominante... Na exaltação da beleza mestiça está embutido um valor do resgate de um valor humano que o preconceito e a discriminação desconsideraram. Essa leitura ideológica da arte modernista põe em evidência uma vertente do Modernismo brasileiro que se contrapõe à outra, mais voltada para o redescoberta do Brasil pré-cabralino e conseqüentemente para a busca de uma arte menos intelectualizada, mais “ingênua”...”¹⁸.

A su vez, otro pintor referente para esa nueva visión popular del arte es Cândido Portinari, integrante del partido comunista, que tras su estancia en París y bajo la influencia de Picasso, reforzó en Brasil en los años finales de la década de los 30 e inicios de los 40 la ejecución de pinturas resaltando las desigualdades sociales y la explotación del individuo en el *sertão*, las tierras del interior de Bahía, Pernambuco o Ceará. Como señala Wilson Coutinho, el «portinarismo» se transformó en una actitud del arte brasileño¹⁹.

¹⁸ GULLAR, Ferreira, “A modernidade em Di Cavalcanti”, en: GULLAR, Ferreira, *Di Cavalcanti 1897-1976* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006), pp. 10 y 12.

¹⁹ COUTINHO, Wilson, “Os anos 30 e 40: as décadas da Crença”, en: CAVALCANTI, Lauro *Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*, (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001), p. 146.

Con esta perspectiva de conjunto, y sin que existiese un nexo necesariamente común entre los artistas mencionados, se yergue con una fuerza propia la figura de Carybé y sus dibujos para la obra de Odorico Tavares.

Desde una apariencia técnica, todos los dibujos se definen por la disolución de los detalles del rostro; las figuras están solo dibujadas; las partes más gruesas, como las cabezas, rostros o partes de indumentaria que el autor ha decidido destacar, están plenamente entintadas en negro, y las siluetas, tan solo en tinta fina. Sin embargo, en todas las composiciones queda claro el deseo expreso de no renunciar a una interpretación realista de la escena, porque en verdad, los dibujos son ilustraciones dinámicas para visualizar los textos descriptivos de Tavares. Es decir, que el objetivo de sus dibujos es condensar visualmente la magia de los relatos. Como consecuencia de la pertenencia de Carybé a ese grupo de pintores que llegan al compromiso entre realidad y geometrismo, consigue crear formas artísticas plenamente integradas en esa visión de vanguardia que asimila su obra al entorno de los artistas de Río de Janeiro-São Paulo, como los mencionados Dacosta, Djanira o Di Cavalcanti y aunque no consta una colaboración expresa, los resultados sí son comunes, estableciendo nuevos parámetros creativos de la vanguardia.

Quizás, hemos de buscar otra razón en los márgenes netamente artísticos. Muchos de los investigadores que han analizado la obra de Carybé señalan una y otra vez que uno de los motores de su obra es la exaltación de los ritos afro-brasileños de la religión de candomblé en la que llegó a participar como fiel. Algunos trabajos

científicos han recogido de forma explícita esta participación como argumento central de su obra, como es el caso del investigador Marcelo Chaves, para quien Carybé fue tanto un renovador de las artes plásticas como un promotor para tornar en patrimonio cultural la religión de matriz negro africana de origen iorubá, hasta el punto de convertirse en representante legal del *terreiro de candomblé* titulado *Alê Axé Opô Afonjá* de Salvador²⁰. El mismo autor destaca el elevado número de dibujos en tinta china sobre papel que realizó Carybé sobre los elementos propios del candomblé, recogidos por las diversas publicaciones en las que colaboró, así como la realización de acuarelas de idéntica temática; así pues, emplea el dibujo no solo como un recurso artístico, sino como un medio de comunicación ideológico y religioso, construyendo un estilo que va más allá del compromiso plástico de modernidad para asumir una clara intencionalidad cultural. La asociación entre sus dibujos y las historias contadas por Odorico Tavares, buscaban la construcción de un nuevo ideario de Bahía.

²⁰ MENDES CHAVES, Marcelo, “Carybé: uma construção imagética do candomblé baiano” (Memória de Dissertação. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2012), p. 50, web: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-08012013-145340/en.php>, (en línea: 2012)



Fig. 4.-

La cuestión es que emplea la técnica del dibujo, y esto es lo que de forma clara queremos aportar, no por ser una técnica más barata de reproducir en una imprenta, sino porque el grado de intimidad y sencillez que transmite la tinta china está acorde al espíritu religioso afro, donde todos los signos externos de culto son

sencillos (salvo algunas indumentarias) porque lo verdaderamente importante está ligado a la práctica espiritual que con músicas, cantos y danzas se manifiesta, de forma mágica, dentro del *terreiro*. Dicho de otra forma, que sus dibujos no son una opción simple o económica de representación para un libro, sino que encierran un simbolismo complejo que se adentra, en el plano conceptual, en la misma línea que las pinturas o grabados líticos del arte prehistórico o las formas decorativas de las vasijas de la Antigüedad. No es una casualidad, sino una opción premeditada. El arte es, por tanto, un vehículo de expresión ideológica y la coincidencia con las fórmulas artísticas que se divulgaban en Brasil en la década de 1940 sería un factor externo que acaba por influirle claramente, aunque la valoración estética quedaría supeditada a la idea.

Siguiendo los planteamientos de Oderp Serra, la *folia* o fiesta bahiana que en toda su obra expresa Carybé, tan magníficamente descrita por Odorico Tavares, sería una continuación lógica de los ritos de candomblé, donde el sincretismo entre el catolicismo y la religión afrobrasileña ocupa todos los espacios de la ciudad, tanto los templos, en sus versiones aceptadas por la Iglesia, como en las plazas, *largos*, frente al templo o las calles de Salvador²¹. Así pues, la modernidad de sus dibujos estaría a la altura de la modernidad de los textos que reivindican la cultura popular y la fuerza expresiva de los cultos africanos.

²¹ SERRA, Oderp. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*, (Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009), 97-103.

Como meros ejemplos, el dibujo que ilustra el capítulo *Pelourinho* del libro de Tavares, se compone por un esbozo de esa plaza de Salvador, con el perfil de la iglesia de *Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*, gentes que transitan por la calle, una mujer negra con un cesto en la cabeza o un hombre que porta un pequeño ataúd. Encarna, sin duda, la riqueza de la cultura popular, trazada con líneas sencillas y una ausencia buscada de rostros para representar, en el anonimato, a toda la población: «Pois é esta praça, tão impressionante, com suas pedras negras e irregulares, com seus declives acentuados, um lago, repitamos, onde confluem as águas das mais variadas fontes da humanidade baiana»²².

Lo mismo puede decirse en lo relacionado con una visita cualquiera a un *terreiro de candomblé*, en la que Tavares, generaliza: «para quem chega, pela primeira vez, é um atordoamento, de bater dos atabaques, dos cantos, das danças; é a cerimônia prenunciadora da chegada dos deuses que são os *orixás*»²³. Cuando Carybé realiza el dibujo correspondiente a esa descripción, centra la composición en una figura que con amplia saya baila de forma ostensible en honor a los *orixás* cercada de otras figuras solo esbozadas en sus vestimentas. Pero donde centra la fuerza expresiva es en los rostros y brazos de los danzantes, sin rasgos físicos, pues todo el color abarca las manchas negras; es decir, que el color negro aplicado planamente alude de forma directa a la raza negra como fuerza motriz de la religión, del baile y de la cultura bahiana.

²² TAVARES, Odorico, *op.cit.*, p. 64.

²³ *Ibidem*, p. 76.

Todas las ediciones posteriores de *Bahia: imagens da Terra e do Povo* mantienen los dibujos de Carybé y potenciaron la imagen de la cultura de aquel lugar; sin embargo, no sucedería lo mismo con las ediciones de *Bahia de Todos os Santos* de Jorge Amado, como ya hemos indicado. Cuando en 1977 se produce una nueva tirada del libro, y en función de los criterios señalados, se toma la decisión de sustituir los dibujos de Manuel Martins por los de Carlos Bastos.

Lo primero que llama la atención es el cambio de unos dibujos de gran calidad artística por los realizados por Bastos, de igual calidad que los de Martins pero siguiendo un concepto estético diferente y que parecen constatar una continuación de los realizados por Carybé veintiséis años antes en el libro de Odorico Tavares. En su valoración sobre los orígenes de la modernidad en Bahía, Maria Helena Flexor sugiere que los cambios producidos en el arte bahiano en la década de 1940 fueron escasamente apreciados en la ciudad²⁴ y en el contexto de la cultura brasileña de su tiempo²⁵, y la

²⁴ La historiografía reitera una y otra vez que la vivencia cultural de los «modernos» bahianos fue algo excepcional, pues las exposiciones en la ciudad y la consideración social del arte en Salvador continuaba centrada en la glorificación del arte colonial y en los artistas románticos.

²⁵ “O movimento modernista baiano se firmou após o período de marasmo artístico que predominou durante a II Guerra Mundial. A fixação das idéias modernistas na Bahia iniciava-se, portanto, na década de 1940, como acontecera nos outros Estados, com exceção de Rio e São Paulo, especialmente no que se relacionava às artes plásticas. Em geral, surgiram em torno de um ou dois artistas que acabavam de chegar da Europa ou dos Estados Unidos”. FLEXOR, Maria Helena, «Raízes da Arte Moderna na Bahia/Brasil», en: *Artelogie* (n. 1, 2011,

edición de 1951 con los dibujos de Carybé en la obra de Odorico Tavares tendría influencia solo en el ámbito de los «modernos» bahianos. Pues bien, las muestras artísticas en Bahía continuaron evolucionando hacia manifestaciones abstractas y con influencias del concretismo de los 60, en las que se enrolaron muchos artistas bahianos en las décadas posteriores. Sin embargo, la imagen de Bahía en su conjunto, y de Salvador en particular, contó con una mayor apreciación nacional e incluso internacional a partir de 1950 favorecido por el imaginario diseñado por Amado en la literatura, Caymmi en la música y Carybé en la pintura o el dibujo, un fenómeno que alcanza su cénit en los años 80 y 90.

Y por las razones que ya hemos argumentado, la confluencia de Carlos Bastos con la inspiración proveniente de Carybé para realizar los dibujos de la edición de 1977 sería más una consecuencia del impacto visual de *Bahia de Todos os Santos* escrita por Amado, que el pretender seguir y asimilar para sus dibujos las últimas tendencias de las artes plásticas en Bahía. Planteado de otra forma, la obra dibujada por Bastos no representa un cambio hacia nuevas fórmulas artísticas, sino un lenguaje prolongado de los presupuestos estéticos defendidos en la década de los 40 sobre la raíz popular. Con esto no pretendemos, ni mucho menos, realizar una crítica negativa, pues el arte es libre y es la forma más directa de expresión del alma y su tiempo;

p.11) web: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article75>, (el línea: 2012)

justamente por eso, en la década de los 70, el espíritu bahiano descrito por Amado, lejos de haberse apartado de la realidad y hablar de un realismo pasado, ganaba fuerza porque en el fondo, toda su obra es auténtica y reflejaba una Bahía que no había cambiado entre ambas décadas ni en su esencia ni en muchas de sus exteriorizaciones culturales.

Los dibujos de Bastos, por tanto, reflejan la voluntad de no cambiar ese imaginario, al contrario, pretendían reforzarlo; son los dibujos de Martins los que, tal vez, e independientemente de su valor artístico, ya no representaban con claridad las intenciones definidas por Jorge Amado.

Así pues, debemos entender estos dibujos de Bastos como una continuación intencionada de los realizados por Carybé de forma absolutamente consciente. No podemos olvidar, como señala Tatiane Ferreira²⁶, que ambos pintores y dibujantes compartieron el mismo momento de vanguardia, fueron colegas, amigos, pintores, vivieron las mismas tendencias y una idea común de modernidad. Por ello, el lenguaje desarrollado por Carlos Bastos en sus dibujos para la edición de *Bahia de Todos os Santos* en 1977 están amparados por la idea de exaltación de Bahía y sus peculiaridades dentro de las condiciones políticas y sociales, y son consecuencia de la excelente y singular relación entre Jorge Amado, convencido militante comunista y el político de derechas Antônio Carlos Magalhães (1927-2007)²⁷, que en los inicios de la década de los 70 ya

²⁶ FERREIRA, Tatiane, op.cit, p. 27.

²⁷ *Ibidem*, p.139.

había sido gobernador de Bahía y en el año en que se lanza esta edición, 1977, era director de una de las mayores empresas brasileñas, Petrobrás, un personaje que siempre animó y actuó como mecenas de Amado y su entorno creativo.

Esta edición cuenta con 114 dibujos realizados a tinta china sobre papel, y comparte características técnicas con la obra de Carybé. Si tuviésemos que destacar algún aspecto esencialmente diferente con respecto a los dibujos de ese artista es que Bastos, en algunos casos, destaca aspectos más vinculados con el dibujo del rostro, personalizando a celebridades de Salvador en aquellos años, desde personajes propios de la cultura o fieles del candomblé, hasta la zafra de jóvenes artistas, como es el caso del cantante y compositor Caetano Veloso, que junto a su hermana Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Torquato Neto y otros músicos, habían protagonizado un movimiento emergente de vanguardia musical llamado *Tropicalismo*. Los dibujos, entre sí, presentan diverso porte: algunos son sencillos, limitados a pocos trazos y destinados a cubrir algún complemento del relato. Otros son extremadamente complejos (los menos) cargados de figuras y referencias a la arquitectura, obras de arte o paisajes de Salvador, y en los que se combinan figuras que incluyen retratos y otras que se limitan al entintado plano para rostros o extremidades, como realizó Carybé décadas antes.



Fig. 5.-

En cuanto a los contenidos literarios, recordamos que el objetivo de Jorge Amado no es otro que describir Salvador desde todos los ángulos posibles, pero cada capítulo, precedido por un nombre atractivo y sugerente, apunta a una visión poética, pero realista a la vez, de la ciudad en el tiempo presente; y en ese presente está claro que hay dos presentes, el de la primera edición de 1945 y la de 1977, actualizando tanto el relato como los dibujos, de Martins a Bastos, que son una adaptación clara e ilustrativa de los momentos descritos por Amado.

Hemos seleccionado algunos de ellos para apreciar la influencia del texto sobre la construcción iconográfica de la imagen. De esta manera veremos que Bastos no desea ilustrar exactamente las palabras de Amado, sino inspirarse en ellas para realizar dibujos que de forma más o menos directa se adaptasen al capítulo en cuestión.

Bajo el título *Praias*, Amado señala lo siguiente:

“Impossível praias mais belas dos que as da cidade do Salvador. Praias sem igual, vêm do sul do Estado, de Ilhéus, e continuam depois para o norte, praias de coqueirais, da mais alva areia, da brisa mais suave. Uma delas, a praia de Itapuã, possui hoje renome internacional depois que Dorival Caymmi, nosso poeta maior, compôs sobre ela músicas imortais (...)”²⁸.

En el dibujo a tinta realizado para este texto, Bastos ilustró la escena no tanto con un paisaje de playa, sino con la actividad más relevante que se realiza sobre la arena: la retirada de una red de pesca con su pesada carga, portada por un numeroso grupo de hombres, la mayor parte con su torso y piernas desnudas. No vemos el delineamiento del cuerpo, sino una extensa mancha de color negro que cubre; no hay rostros, solo tinta negra para representar la piel negra, y esa misma tinta unifica

²⁸ AMADO Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, 40ª ed., con ilustrações de Carlos Bastos (Rio de Janeiro: Record, 1996), pp. 90-91.

a los hombres en una misma brega. Son parte de un todo dignificado por el trabajo, por la solidaridad, y exalta con el color la raza negra. Queremos en este punto dejar claro que el recurso de dos colores que impone el uso del negro de la tinta y el blanco del papel no son un fin, sino un medio buscado para representar un pensamiento social y cultural que trasciende el realismo de la acción. Pero formalmente, nos recuerda a soluciones creativas buscadas por la modernidad bahiana que proviene de su etapa formativa en la década de 1940.

Otro ejemplo de cuerpos entintados que destaca el realismo de la representación es el capítulo *A Bahia se leva na cabeça*:



Fig. 6.-

“(…) As baianas levam seus tabuleiros com comidas e frutas num equilíbrio impossível! Num mesmo cesto, o negro velho vende verduras e flores. Outro carrega un balaio de laranjas, o menino conduz uma penca de bananas. Quatro mulatos fortes levam um piano, outro um caixão de defunto (...)”²⁹.

En este caso, Carlos Bastos ha optado por presentar seis figuras, cuatro mujeres y dos hombres, con su cuerpo entintado en negro, sin mostrar la singularidad de sus rostros, portando enormes cestos *-balaio-*, desproporcionados para significar la dureza de la labor, con objetos variados: frutas, flores, cepillos para el suelo, un gran paquete forrado por una sábana, un ataúd y una caja llena e utensilios domésticos (sillas, percheros, relojes, jaulas de pájaros, etc.), y tanto peso, llevado casi sin esfuerzo: *A Bahia se leva na cabeça*.

Las dotes como dibujante quedaron destacadas en aquellos momentos en que Bastos así lo consideró. Es el caso del dibujo realizado a uno de los atlantes que sustentan el retablo de la capilla del evangelio de la iglesia de san Francisco de Salvador. Escoge esta magnífica talla en madera como ejemplo del riquísimo acervo de talla dorada que envuelve el templo, una de las tarjetas postales de la ciudad. En el dibujo en tinta refleja con mucha aproximación, tanto la musculatura del cuerpo como los rasgos del rostro, la barba y la decoración vegetal y la venera que cierra la composición. Aquí diferenciaba la idea de retratar al

²⁹ *Ibidem*, p. 34.

pueblo, anónimo, en una especie de *realismo mágico* a la manera literaria como figuras un tanto abstractas, de la exactitud y rigor en las referencias patrimoniales, en cuyo caso se esforzaba en los detalles particulares de los monumentos. Amado describe la totalidad del templo:



Fig. 7.-



Fig. 8.-

«Preciosos azulejos portugueses do século XVII sobram nesta Igreja de São Francisco. Como sobra o ouro bordando todo o templo, um dos monumentos barrocos

mais famosos do mundo. Admiráveis trabalhos de escultura em jacarandá. A Igreja de São Francisco é realmente uma das visões mais admiráveis que possui o Brasil. Sua fama é justa e não há como não abrir a boca em “ohs!” de admiração ante a beleza desta igreja em cujo interior uma luz de ouro existe permanentemente lutando contra a triste luz das velas»³⁰.

Obviamente, el mundo del candomblé es protagonista indiscutible en la obra de Jorge Amado, y se hacen innumerables referencias al mismo, así como a los «sacerdotes o sacerdotisas» más célebres de Salvador, conocidos como *pai* y *mãe de santo*. Tanto Amado como Bastos tuvieron especial atención a un *pai de santo* mítico, Joãozinho da Gomeia (1914-1971), figura muy particular dentro de la propia historia del candomblé por ser homosexual asumido en una sociedad homófoba, donde aquello, aunque iba mucho más allá de lo común o aceptable, dada la firme personalidad y seriedad del personaje, era consentido por los seguidores de la religión. Hasta tal punto que Amado dedica un capítulo específico a su figura y Bastos realiza un dibujo donde lo retrata como *encantado*, es decir, vestido de *orixá* cuando es cabalgado por los dioses, que en su caso eran Oxóssi e Iemanjá³¹. Además de reflejar la indumentaria que viste para la ocasión, Bastos otorga un gesto de concentración a su rostro, propio de los trances por los que pasa, es decir, que le dota de fuerza expresiva con la que afirma una actitud diferente de Joãozinho da

³⁰ *Ibidem*, p. 112.

³¹ Ser cabalgado es la expresión que se refiere al hecho de ser poseído o incorporar al *orixá* que ha elegido al sacerdote/sacerdotisa, y en su nombre arbitra sus decisiones.

Goméia frente a otras figuras del candomblé. Las manchas planas de tinta negra desaparecen para abrir paso a un dibujo primoroso y claramente destinado a exaltar la individualidad del personaje.



Fig. 9.-

Amado relata su visita al *terreiro da Goméia* (la relatada, sin duda, se produjo en la década de los 40) y la describe así:

“(…) Porém, nenhuma macumba tão espetacular como essa da roça da Goméia, ora nagô, ora angola, candomblé de caboclo quando das festas de Pedra-Preta, um dos patronos da casa. Nos ritos nagôs, os santos do pai-de-santo da Goméia são Oxóssi e Yemanjá; do pai-de-santo Joãozinho da Goméia ou da Pedra-Preta, um maravilhoso bailarino, digno de palcos de grandes teatros (...) No terreiro prossegue a dança. Nada além da dança, da música e do canto. Desapareceu tudo mais. Os deuses e os homens dançam em perfeita e completa intimidade. Isso acontece no candomblé da Goméia, em noites de macumba que duram dias e dias, e também em cerca de novecentos outros candomblés da cidade da Bahia. Cidade negra, branca, cabocla, cidade mulata”³².

Más complejo es el dibujo en el que Carlos Bastos presenta una imagen de conjunto de los mercados de la ciudad; los puestos, cargados de botellas, frutos y otros productos, son atendidos por mujeres negras, que visten en su mayoría de forma tradicional; algunas portan *tabuleiros*, bandejas que muestran el género a ser

³² *Ibidem*, pp. 154-161.

vendido; otras son clientas y un hombre, en primer plano, cabalga una mula que transporta mercancía. Al fondo, las casas de la ciudad. Como en las demás imágenes de conjunto, el dibujo se superpone para crear profundidad; el realismo es claramente expresivo en los artículos de comercio, pero en la representación de la figura humana, opta por el entintado plano para homogeneizar la figura y anular la personalidad, porque solo existe una personalidad: la del negro bahiano. Esta idea queda remarcada porque una de las figuras, un vendedor blanco, sí que posee rasgos definidos, aunque no podemos hablar de un retrato. El texto de Amado lo plantea así:



Fig. 10.-

“(…) De bastante interesse, o Mercado do Ouro, na Cidade Baixa. Nas suas tendas, a farinha e o açúcar, o fumo de rolo e a carne de sertão misturam-se aos cânticos das filhas-de-santo que cozinham o peixe, o camarão, o polvo para os pequenos restaurantes de tempero divino. O mercado das Sete Portas, tradicional, reúne ainda, às noites, os apreciadores do bom sarapatel, para as longas prosas sobre as festas de candomblé e os afoxés do carnaval (…)”³³.

Podríamos continuar ofreciendo ejemplos, pero los que hemos escogido son suficientes para indicar tanto el estilo de Bastos como el contenido literario y la visión popular ofrecida por Amado. Cualquier abordaje de este tema desde la perspectiva de la historia del dibujo o desde la historia del arte debe comprender que el sujeto de estudio, el dibujo, no es importante en sí mismo. Una vez más, la obra de arte, en este caso los dibujos de Martins, Carybé y Bastos, son consecuencia lógica de una mentalidad que se preocupaba por el alma de la cultura popular; de esta forma, el grosor del dibujo, las variantes de entintado, el relleno de los espacios, la fuerza y suavidad en el apoyo de la pluma o cualquier otro aspecto técnico está supeditado a una fuerza muy superior que justifica el hecho creativo. En definitiva, consideramos que la técnica no es el fin del dibujo, sino que cumple una mera función transmisora de una idea superior.

³³ *Ibidem*, p. 395.

No podemos concluir sin dejar constancia de que esta forma de dibujar, a partir del boom turístico acontecido en Salvador, sobre todo a partir de finales de la década de los 80, ha influido de forma notable en los pintores callejeros que venden obras a los turistas reforzando un imaginario bahiano que tiene en los dibujos de Carybé o Bastos su reseña más nítida. Podríamos mencionar a muchos de ellos, que carecen de biografías, pero por establecer un arquetipo, destacamos un óleo de Luiz França, de 1993, cuya presentación en líneas más gruesas, muestra un grupo de bahianas en el Pelourinho de Salvador portando sobre la cabeza *balaios* que contienen diversas mercancías, y en dos se destacan los rótulos *Ifá* e *Oxum*³⁴, tal vez como un refuerzo de la *bahianidad* del lienzo. Pero lo que importa de esta pintura es que en la cultura y en la mente de los artistas posteriores a estos dibujos, el marco de referencia intelectual son Carybé y Bastos, al ofrecer una iconografía de la *bahianidad* exitosa para el desarrollo del arte callejero.

Podemos concluir señalando que los dibujos incluidos en *Bahia de Todos os Santos* de Jorge Amado, por Manuel Martins y Carlos Bastos, y los realizados para *Bahia: imagens da terra e do povo*, por Carybé, son obras icónicas de la construcción del imaginario bahiano surgido en la década de los años 40 y retomado en la década de los años 70. Concordamos plenamente con Tatiane Ferreira al destacar que la modificación y añadido de texto e imágenes en la obra de Amado/Bastos

³⁴ *Ifá*: sistema adivinatorio u oráculo. *Oxum*: orixá del agua dulce, vanidosa, pero a la vez maternal.

fue la consecuencia de un interés meramente propagandístico para incentivar el turismo. Pero el turismo, animado entonces por Jorge Amado, organizador y alma de esa transmisión de la cultura bahiana que viene del pueblo, debería ser un turismo culto, sofisticado, que percibiese en la magia del candomblé, de la capoeira, de las comidas y aderezos bahianos, de los atabaques y la cultura negra, el elemento esencial de la *brasilidad*. Y esa *brasilidad* sería auténtica, no diseñada desde Hollywood o inspirada en un turismo de sol y playa, sino destinada a un turismo refinado, preparado para degustar la excelencia y que pudiese entender que la belleza absoluta puede morar y mora entre la pobreza más sistémica y absoluta, porque la belleza reside en vivir lo auténtico y absoluto del alma humana. Vista desde la década de los 20 del siglo XXI, Jorge Amado, Carybé, Carlos Bastos, Odorico Tavares o Manuel Martins pueden parecernos un tanto ingenuos, porque sabemos lo que ocurrió después: la degradación de aquel universo ideológico que naufragó en una visión capitalista de la tropicalidad bahiana. Sin embargo, tiempo después, los dos libros que hemos estudiado nos parecen publicaciones heroicas de una época en la que aún se creía en la capacidad redentora de la humanidad. Por ello, hemos de entender que todos los dibujos aquí presentados no son solo objetos artísticos en sí mismos, sino testimonios visuales de un tiempo en que el arte era concebido de forma integral; los dibujos de Martins, Carybé y Bastos huelen a aceite de dendê, recrean los giros de las *mãe de santo* en una macumba de candomblé y traen ecos de las canciones de Dorival Caymmi en la

voz de su hija Nana. Son, tal vez, las expresiones más puras del arte de Bahía, eternizadas gracias a las sucesivas impresiones estos libros.

Relación de fotografías del artículo *El imaginario de Bahía en los dibujos de Carybé y Carlos Bastos*.

Fig. 1 *Lavagem do Bonfim*. Dibujo en tinta china de Carybé en el libro de Orodico Tavares: *Bahia: Imagens da Terra e do Povo*. (3° ed.). Coleção Brasileira de Ouro. Rio de Janeiro: Ediouro, s.f., p. 28.

Fig. 2 *Costureira*. Óleo sobre lienzo de Djanira da Motta Silva, 1951. Palácio do Planalto, Brasília. En Google Creative Commons
<https://ccsearch.creativecommons.org/photos/e2e37f70-3bf9-45ea-b2bd-fcafcfda8969>

Fig. 3 *Sin título*. Óleo sobre lienzo de Emiliano Di Cavalcanti, 1957. Palácio do Planalto, Brasília. En Google Creative Commons
<https://ccsearch.creativecommons.org/photos/fd52b252-9c1c-4dee-a93a-49a0a4707d5e>

Fig. 4 *Candomblé*. Dibujo en tinta china de Carybé en el libro de Orodico Tavares: *Bahia: Imagens da Terra e do Povo*. (3° ed.). Coleção Brasileira de Ouro. Rio de Janeiro: Ediouro, s.f., p. 77.

Fig. 5 *Praias*. Dibujo en tinta china de Carlos Bastos en el libro de Jorge Amado: *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 40° ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 91.

Fig. 6 *A Bahia se leva na cabeça*. Dibujo en tinta china de Carlos Bastos en el libro de Jorge Amado: *Bahia de Todos*

os Santos: guia de ruas e mistérios. 40° ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 35.

Fig. 7 *Retábulo da igreja de São Francisco de Salvador*. Dibujo en tinta china de Carlos Bastos en el libro de Jorge Amado: *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 40° ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 113.

Fig. 8 *Detalle del retablo de la capilla colateral del evangelio de la iglesia de São Francisco de Salvador*. Talla en madera dorada y policromada, segunda mitad del siglo XVIII. Fotografía del autor.

Fig. 9 *Joãozinho da Goméia*. Dibujo en tinta china de Carlos Bastos en el libro de Jorge Amado: *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 40° ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 154.

Fig. 10 *Mercados*. Dibujo en tinta china de Carlos Bastos en el libro de Jorge Amado: *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 40° ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 394.

Bibliografía

AJZENBERG, Elza. “O grupo Santa Helena”, en: REBOLO GONÇALVES Lisbeth, *Arte brasileira do século XX*, (São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007), pp. 137-144.

ALMEIDA FERREIRA, Tatiane. *A construção da imagem da Bahia turística em Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios, de Jorge Amado* (Tesis doctoral. Universidade Federal da Bahia, 2018), web: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28642>, (en línea: 2018).

AMADO Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, 40ª ed., con ilustrações de Carlos Bastos (Rio de Janeiro: Record, 1996).

ARACY A. Amaral. *Artes plásticas na Semana de 22* (São Paulo: Editora 34, 1998).

BARRETO, José de Jesús [textos], *Carybé, Verger & Caymmi. Mar da Bahia* (Salvador: Fundação Pierre Verger. Solisluna Design Editora, 2009), 24.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005).

COUTINHO, Wilson, “Os anos 30 e 40: as décadas da Crença”, en: CAVALCANTI, Lauro *Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*, (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001).

FADEL, Sergio. *Arte Moderna: o olhar do colecionador*, (Rio de Janeiro: Editora Fadel, 2006).

FLEXOR, Maria Helena, «Raízes da Arte Moderna na Bahia/Brasil», en: *Artelogie* (n. 1, 2011) web: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article75>, (el línea: 2012).

GUILHERME MOTA, Carlos. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974* (São Paulo: Editora Ática, 2002), pp. 117-125.

GULLAR, Ferreira, “A modernidade em Di Cavalcanti”, en: GULLAR, Ferreira, *Di Cavalcanti 1897-1976* (Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2006).

MATOS, Matilde, “A Bahia vista por Carybé (1911-1997)”, en: *Afro-Asia*, (Salvador: Universidad Federal de Bahia, nº 29-30, 2003), p. 393.

MENDES CHAVES, Marcelo, “Carybé: uma construção imagética do candomblé baiano” (Memória de Disertação. Programa de Pos-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2012), web: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-08012013-145340/en.php>, (en línea: 2012).

MORAIS Fernando. *Chatô: o rei do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996).

RJEILLE, Isabella, “Crônica de uma mulher autofabricada”, en: PEDROSA, Adriano, RJEILLE, Isabella, MOURA, Rodrigo. *Djanira: a memória de seu povo*, (São Paulo: MASP, 2019), p. 46-55.

SELTZER GOLDSTEIN, Ilana. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (Bahia: Senac, 2000).

SERRA, Oderp. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*, (Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009).

TAVARES, Odorico. *Bahia: Imagens da Terra e do Povo*, (Rio de Janeiro: Edidouro, s.d.).