



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

YUMARA SOUZA PESSÕA

**DECORAÇÃO SOTEROPOLITANA NA DÉCADA DE 70:
CORES, FORMAS E REPRESENTAÇÕES.**

SALVADOR
2007

YUMARA SOUZA PESSÔA

**DECORAÇÃO SOTEROPOLITANA NA DÉCADA DE 70:
CORES FORMAS E REPRESENTAÇÕES.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.
Área de Concentração: História da Arte.
Linha: História da Arte Brasileira (ênfase no norte e nordeste).

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins
Co - Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Gordilho Martins (VigaGordilho)

SALVADOR
2007

S 475 Pessôa, Yumara Souza.
Decoração soteropolitana na década de 70: cores, formas e representações /
Yumara Souza Pessôa. – Salvador: Y. P. Pessôa, 2007.
252 f. Il.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas
Artes, 2007.

1. Decoração – Bahia. 2. Memória. I. LINS, Eugênio de Ávila Lins. II.
Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU: 747 (813.8)

APOIO:



TERMO DE APROVAÇÃO

YUMARA SOUZA PESSÔA

DECORAÇÃO SOTEROPOLITANA NA DÉCADA DE 70: CORES, FORMAS E REPRESENTAÇÕES.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia - UFBA, pela seguinte banca examinadora:

Eugênio de Ávila Lins _____

Doutor em História da Arte, Universidade do Porto - Portugal.

Anete Regis Castro de Araújo _____

Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Sonia Gomes Pereira _____

Doutora em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Salvador, 19 de março de 2007.

A

Lívia, minha alegria e motivação.

Por todos os sorrisos e abraços reconfortantes.

AGRADECIMENTOS

Certo dia escrevi: “O que somos é fruto de tudo e de todos. De tudo que vivemos e sonhamos. De todos com que convivemos ou simplesmente vimos passar. E cada um desses fatos e pessoas, é peça fundamental no quebra - cabeça da história... Da nossa história”.

E muito tempo se passou. Ganhei e perdi pessoas, abri mão de desejos e busquei outros, e agora, que encerro mais uma etapa da minha vida acadêmica, agradeço a cada um de vocês por terem feito parte desse meu caminhar.

A minha mãe (*in memoriam*) Dagmar Souza Pessôa, por compartilhar vida, sonhos e valores e por ter me ensinado, desde muito cedo, a amar a Arte, em todas as suas manifestações.

A meu pai (*in memoriam*) Islair Pessôa, pelo exemplo de caráter e honestidade e por ter possibilitado que eu materializasse no corpo e na alma, a linda fusão entre Arquitetura e Arte, iniciada nas instalações do antigo casarão da 28 de setembro.

Aos amigos e familiares, que, de alguma forma, contribuíram em mais uma etapa de minha vida e especialmente a minha *comadre* Zélia, por todo o apoio “logístico” e ao meu irmão Paulo, pela grande colaboração na lida com o computador.

À Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, ao Mestrado em Artes Visuais e ao Departamento I - História da Arte e Pintura, pelo apoio dos professores, alunos e funcionários.

À FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, por acreditar na pesquisa e viabilizá - la através dos 06 meses de Bolsa de Mestrado.

Aos meus Orientadores, Dr. Eugênio de Ávila Lins e Dr^a Maria Virgínia Gordilho Martins, companheiros de estradas acadêmicas, por todos os anos de amizade e luta compartilhada em prol da preservação do nosso patrimônio cultural e pela crença nas minhas possibilidades intelectuais e artísticas.

Aos membros da Banca de Defesa da Dissertação, Prof^a Dr^a Anete Regis Castro de Araújo e Prof^a Dr^a Sônia Gomes Pereira, por todo o trabalho e valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação.

Às Professoras Maria Hermínia Olivera Hernandez, pela Orientação perante a FAPESB, Malie Kung Matsuda, por compartilhar suas valiosas fichas, Célia Maria Barreto Gomes, pelo material de Metodologia de Pesquisa e Elizabete Actis, pelo interesse demonstrado e empréstimo de material bibliográfico.

Aos “meninos” do Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes, Augusto Gonçalves, André Pereira (Magrão), Gei Correia Rios, André Dias de Lima e Jota Dias, pelo respeito, companheirismo e apoio técnico - afetivo.

A Ana Luiza Reis Dias, pela seriedade, competência, amizade e colaboração efetiva em todo o período do Mestrado.

A Bibliotecária da Escola de Belas Artes, Leda Maria Ramos Costa, pela revisão das Referências da Dissertação.

Àqueles professores e colegas de turma no Mestrado em Artes Visuais (2004 -2006), que de alguma forma contribuíram com a Dissertação através do seu trabalho, da indicação e empréstimo de bibliografias, e especialmente, a Zé Mário, Mônica Farias e Luciana Brito, pelas “trocas” intelectuais e afetivas, pelos sorrisos e solidariedade, que tornaram mais prazerosos esses dois anos de vida.

Aos colegas artistas pelo seu lindo *fazer*, que tanto afagaram minha alma teórica e em especial a Mili Genestretti, por todo carinho demonstrado em pequenos gestos e afetos.

Aos mestres de arte, arquitetura e vida, Juarez Paraíso, Pasqualino Magnavita, Anete Araújo e, sobretudo, a Sizininha Simões, valorosa pioneira e incentivadora da Decoração Soteropolitana.

A todos que prestaram seus valiosos depoimentos e / ou disponibilizaram fotografias familiares - Patrícia Nogueira, Solange Nogueira, Amíscia Irma Souza Guanaes de Carvalho, Maria Lúcia Souza Oliveira, Tânia Maria de Souza Maltez, Vanda Nascimento Alves, Leomar de Cerqueira Lírio, Neilton Dórea e Roberto Cortizo - pela preciosa contribuição para o resgate de importante parte da nossa história.

À Coordenadora da Galeria Cañizares, Professora Márcia Magno, a Secretária Vânia Bastos e aos demais colaboradores no Projeto *Tribos 70*, VigaGordilho, Juarez Paraíso, Anderson Cunha (grafite), Yuri Santos de Aguiar, Alejandra Hernández Muñoz, Luiz Mário Costa Freire, Dalton Carvalho Silva Jr., Maurício Ribeiro, Aldo Aguiar, *Vapt Blue Tintas*, *Parnaso Paisagismo*, *Locca Móveis*, Edson e Tico (carpintaria), Chico (pintura), Dora e Natália (limpeza), Rosângela, Andréia, Isaias, Elaine e Wellington, por acreditarem e “embarcarem” no meu sonho de artista.

*A todas as mães trabalhadoras, por continuarem persistindo em
serem
o melhor
que lhes é possível.*



“O tempo cultural não é cronológico. Coisas do passado podem, de repente, tornar - se altamente significativas para o presente e estimulantes do futuro”.

(Aloísio Magalhães)

RESUMO

A pesquisa versa sobre a Decoração Residencial das classes média e alta na cidade de Salvador, na década de 70 do século XX, analisada nos seus aspectos materiais e simbólicos.

O trabalho objetiva contribuir para o resgate da História da Decoração soteropolitana, e justifica - se pela inexistência de produção acadêmica suficiente nessa área, distinta da História do Mobiliário, tanto nacionalmente, quanto na Bahia.

As informações obtidas em livros e periódicos, fotografias familiares e em entrevistas com profissionais atuantes na área e membros das classes sociais privilegiadas no período de estudo, subsidiaram o desenvolvimento do trabalho que estruturou - se em quatro capítulos.

A partir da análise de questões relacionadas ao exercício profissional nas áreas de arquitetura, arte e *design*, estabeleceu - se o conceito de Decoração que norteou a Dissertação e que tomou forma plástica em três ambientações, reunidas sob a denominação de *Tribos 70: lembrança e esquecimento*.

A definição da Decoração como manifestação cultural, implicou no levantamento do contexto histórico do Brasil e de Salvador na década de 70, notadamente no que se refere aos aspectos de modernização da cidade e seu rebatimento nas formas de morar e de decorar.

Através da análise das proposições (“tendências”) das revistas especializadas, nacionais e estrangeiras, na sua relação com o mercado local de móveis e com as decorações das residências, é possível observar não só a pluralidade de estilos adotados em Salvador entre 1970 e 1979, como também, a existência do binômio, modernidade - tradição, reforçado pelo passado colonial da cidade.

Assim, através desse estudo, podemos exemplificar a relação entre os valores sócio - culturais (representações) e a configuração (cores e formas) dos interiores residenciais.

Palavras – chave: Decoração; Década de 70 - Século XX; Salvador - Bahia; Memória.

ABSTRACT

The research turns on the Residential Decoration of the middle classes and high in the city of Salvador, in the decade of 70 of century XX, analyzed in its material and symbolic aspects.

The objective work to contribute for the rescue of the History of the soteropolitana Decoration, and justifies - for the inexistence of enough academic production in this area, distinct of the History of the Furniture, in such a way national, how much in the Bahia.

The information gotten in periodic books and, familiar photographs and in interviews with operating professionals in the area and members of the privileged social classrooms in the period of study, had subsidized the development of the work that it structuralized - in four chapters.

From the analysis of questions related to the professional exercise in the architecture areas, art and design, established - the concept of Decoration that guided the Dissertação and that it took plastic form in three ambientações, congregated under the denomination of *Tribes 70: souvenir and esquecimento*.

The definition of the Decoration as cultural manifestation, implied in the survey of the historical context of Brazil and Salvador in the decade of 70, notadamente as for the aspects of modernization of the city and its striking in the forms to live and to decorate. Through the analysis of the proposals ("trends") of the specialized magazines, national and foreign, in its relation with the local market of furniture and the decorations of the residences, it is possible to not only observe the plurality of styles adopted in Salvador between 1970 and 1979, as also, the existence of the binômio, modernity - tradition, strengthened for the colonial past of the city.

Thus, through this study, we can exemplificar the relation between the values partner - cultural (representations) and the configuration (colors and forms) of the residential interiors.

Keywords: Decoration; Decade of 70 - Century XX; Salvador - Bahia; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Capa - Publicidade <i>Deca</i> , 1972.	00
Epígrafe - Pessoa, Yumara. s/ título, 2005.	10
Separata Capítulo 1 - Machado Juarez, s / título, 1970.	39
Figura 1- Caldas, Waltércio. <i>Água, Cálice, Espelhos</i> , 1975.	41
Figura 2 - Liechtenstein, Roy. Escultura de cerâmica, 1979.	41
Figura 3 - Geiger, Anna Bella. <i>Sobre a Arte</i> , 1976.	41
Figura 4 - Oiticica, Hélio. <i>Ninhos</i> , 1970.	42
Figura 5 - Meireles, Cildo. <i>Eureka / Blindhotland</i> , 1971/75.	42
Figura 6 - Paraíso, Juarez. Hall do Cine <i>Tupi</i> , 1968.	43
Figura 7 - Paraíso, Juarez. Hall do Cinema <i>Tupi</i> , 1968.	43
Figura 8 - Oiticica, Hélio. <i>Núcleo NC6</i> , 1960/63.	44
Figura 9 - Oiticica, Hélio. <i>Tropicália, O Grande Penetrável</i> , 1967.	44
Figura 10 - Casa Modernista de Gregori Warschavsk. São Paulo, 1930.	46
Figura 11- Residência do Arquiteto Rino Levi. São Paulo, 1964.	46

Figura 12 - Publicidade da Geladeira <i>Cônsul</i> , 1975.	50
Figura 13 - Publicidade dos Tapetes <i>Bandeirante</i> , 1980.	50
Separata Capítulo 2 - Machado, Juarez, s / título, 1970.	59
Figura 14 - Publicidade de Estante <i>RTS</i> da <i>Prodis S.A.</i> , 1976.	61
Figura 15 - <i>A mulher de roxo</i> .	62
Figura 16 - Mágico <i>Mrs Brack</i> ou <i>Mrs Christopher</i> .	62
Figura 17 - Casamento, 1961.	62
Figura 18 - Casamento, 1971.	62
Figura 19 - Publicidade do Clube <i>AAB</i> . 1977.	63
Figura 20 - Carnaval em Salvador, 1972.	63
Figura 21- Filme no cinema <i>Capri</i> , 1971.	64
Figura 22 - Filmes nos cinemas, <i>Tupi</i> , <i>Liceu</i> e <i>Bahia</i> , 1971.	64
Figura 23 - Peça <i>Gracias a la vida</i> , 1978.	64
Figura 24 - Peça <i>Trate - me Leão</i> , 1977.	64
Figura 25 - Espetáculo de dança <i>Sina</i> , 1979.	64
Figura 26 - Show <i>Novos Horizontes</i> , de Diana Pequeno, 1978.	64

Figura 27 - Barrio, Artur. <i>Orhhhh</i> , 1969.	66
Figura 28 - Meireles, Cildo. <i>Blindhotland nº 3. Múltiplo</i> , 1971.	66
Figura 29 - Araújo, Emanuel. Escultura em concreto, CAB / BA, 1974.	67
Figura 30 - Paraíso, Juarez. Mural no CAB / BA, 1974.	68
Figura 31- ETSEDRON. XII Bienal de São Paulo, 1975.	69
Figura 32 - Giudice, Zivé. <i>Prospecção I</i> , 1979.	70
Figura 33 - Guache, <i>Subtrato I</i> , 1979.	70
Figura 34 - Araripe, José, s/ título, 1979 .	70
Figura 35 - Oliveira, Florival. <i>A face do D</i> , 1979.	70
Figura 36 - Decaconde. <i>Bananas</i> , 1979.	70
Figura 37 – Mazo, s/ título, 1979.	70
Figura 38 - Murilo, <i>Espantelho I</i> , 1979.	70
Figura 39 - Borba, Bel. <i>Pássaros I</i> (detalhe), 1979.	70
Figura 40 - Cunha, Ângela. <i>Gaivota</i> , 1979.	71
Figura 41 - Adair, Maria. (desenho da série) <i>Organismo</i> , 1977.	71
Figura 42 - Santos, Edsoleda. s/ título, 1974.	71

Figura 43 - Ramos, Graça. s / título, 1978.	71
Figura 44 - Yedamaria, s / título, 1972.	71
Figura 45 - Almandrade. s / título, 1978.	71
Figura 46 - Paraíso, Juarez. <i>História em Quadrinhos</i> , 1971.	72
Figura 47- Paraíso, Juarez. <i>Figa</i> , 1978.	72
Figura 48 - Silveira, Renato da. <i>Tracoati</i> , 1973.	72
Figura 49 – Planta da cidade de Salvador, 1968.	74
Figura 50 - Vista do Centro Histórico de Salvador, 1971.	74
Figura 51- Planta da cidade de Salvador, 1974.	75
Figura 52 – Planta da cidade de Salvador [2004?].	76
Figura 53 - Avenida Antônio Carlos Magalhães, 1970.	77
Figura 54 - Avenida Paralela, 1970.	77
Figura 55 - Bairro de Ondina, Salvador, 1970.	77
Figura 56 - Viaduto dos Engenheiros, 1970.	77
Figura 57- Stiep, 1970.	78
Figura 58 - Avenida Centenário, 1972.	78

Figura 59 - Avenida Garibaldi, 1972.	78
Figura 60 - Centro antigo de Salvador, 1972.	78
Figura 61- Nova rodoviária de Salvador, na área do Iguatemi. 1977.	78
Figura 62 - Centro Administrativo da Bahia, CAB / BA, 1977.	78
Figura 63 - Vista aérea do bairro da Vitória, 1974.	79
Figura 64 - Vista aérea de bairro do Itaipara, 1977.	79
Figura 65 - Vista aérea do bairro do Rio Vermelho. 1977.	81
Separata Capítulo 3 - Machado, Juarez, s/ título, 1970.	83
Figura 66 - Vista aérea da Avenida Centenário. 1972.	86
Figura 67 - Vista aérea do Bairro da Barra, 1977.	86
Figura 68 - Edifício <i>Presidente</i> , Avenida Euclides da Cunha, Graça, 1971.	88
Figura 69 - Edifício em Ondina, 1971.	88
Figura 70 - Apartamento <i>Solar do Canela</i> , R. Marechal Floriano, 1971.	88
Figura 71 - Edifício <i>Planície Serena</i> , Itaipara, 1978.	88
Figura 72 - Edifício <i>Sobrado Real</i> , Itaipara, 1979.	88
Figura 73 - Edifício <i>Villa Blanca</i> , Pituba, 1979.	88

Figura 74 - Apartamento <i>Jardim de Versailles</i> , Pituba, 1979.	88
Figura 75 - Publicidade dos Móveis da <i>Interlubke</i> , 1970.	89
Figura 76 - Artigo de jornal, 1973.	90
Figura 77 - Niemeyer, Oscar; Ana Maria. <i>Easy Chair</i> , 1977.	93
Figura 78 - Arnoult, Michel, <i>Poltrona Desmontável</i> , 1976.	93
Figura 79 -. Rodrigues, Sérgio. <i>Poltrona Leve Kilin</i> , 1975.	93
Figura 80 - Zalszupim, Jorge; Wolfer, Arnolt. <i>Cadeira Comanander</i> , 1972.	93
Figura 81- Magnelli, Sandro. <i>Cadeira Eurit</i> , 1979.	93
Figura 82 - Loja de Móveis <i>Ralf</i> , Salvador, [década de 70?].	94
Figura 83 - Móveis da Indústria <i>Cavilha</i> . 1969.	95
Figura 84 - Móveis da Indústria <i>Cavilha</i> . 1969.	95
Figura 85 - Móveis da Indústria <i>Cavilha</i> . 1969.	95
Figura 86 - Cozinha da <i>Cooking</i> , 1970.	96
Figura 87 - Cozinha <i>Ralf</i> (desenho de Martinez Flores), 1970.	96
Figura 88 - Cozinha <i>Kitchens</i> , 1970.	96
Figura 89 - Estante <i>Divisória</i> , 1970.	97

Figura 90 - Publicidade da <i>Duraplac / Duratex</i> , 1969.	97
Figura 91- Estante L' Atelier, 1970.	98
Figura 92 - Utensílios de cozinha em plástico, 1966.	98
Figura 93 - Frutas de plástico. 1966.	98
Figura 94 - Brinquedos e complementos de decoração em plástico, 1972.	99
Figura 95 - Publicidade de Piso vinílico da <i>Decorflex</i> , 1983.	99
Figura 96 - Cadeira em acrílico. 1973.	100
Figura 97 - Móveis e objetos em acrílico, 2002.	100
Figura 98 - Machado, Cléber. <i>Forma espacial</i> . 1973.	100
Figura 99 - Publicidade <i>Brasneon S/A</i> , 1973.	100
Figura 100 - Publicidade <i>Duraplac</i> da <i>Duratex S.A.</i> 1969.	101
Figura 101- Sala de jantar, 2006.	101
Figura 102 - Coleção <i>Gavina</i> da <i>Forma / Knoll International</i> , 1969.	102
Figura 103 - <i>Puff Sacco</i> , 1968.	102
Figura 104 - Sala de jantar. França, 1970.	103
Figura 105 - Sala de estar. França, 1970.	103

Figura 106 - Ambientação em Vitória (ES), da <i>Jahel Projetos e Decoração</i> , 1974.	103
Figura 107 - Sala de estar. Brasil, 2005.	103
Figura 108 - Apartamento no bairro da Vitória, Salvador, 2002.	103
Figura 109 - Móvel da <i>Casaredo</i> . 1983.	104
Figura 110 - Revista <i>Quatro Rodas</i> , 1969.	105
Figura 111 - Revista <i>Casa & Jardim</i> , 1974.	105
Figura 112 - <i>Jornal de Utilidades</i> , 1975.	105
Figura 113 - Suplemento <i>Mulher</i> do jornal <i>A Tarde</i> , 1979.	105
Figura 114 - Ambientação 70. França.	106
Figura 115 - Estante e papel de parede, 1976.	107
Figura 116 - Publicidade da <i>Eucaplac</i> , 1972.	107
Figura 117 - Quarto, França, década de 70.	107
Figura 118 - Publicidade da Cerâmica <i>Incepa</i> , 1974.	108
Figura 119 - Publicidade da <i>Brilho Cerâmica</i> , 1970.	108
Figura 120 - Publicidade da Cerâmica <i>Keralux</i> , 1972.	108
Figura 121 - Publicidade do Forro <i>Duraplac</i> . 1970.	108

Figura 122 - Teto com forro em fibras naturais, 1977.	108
Figura 123 - Bi - cama laqueada, 1970.	109
Figura 124 - Publicidade dos Móveis <i>Cimo</i> (Detalhe). 1972.	109
Figura 125 - Publicidade Piso <i>Parquet Mosaico</i> da <i>Bettega</i> , 1976.	110
Figura 126 - Publicidade <i>Marcopiso Segáto</i> da <i>Marcovan</i> , 1975.	110
Figura 127 - Publicidade da Cerâmica <i>Porto Ferreira</i> (Detalhe). 1974.	110
Figura 128 - Quarto de Jack Lenor Larsan, Nova York, 1970.	111
Figura 129 - Móveis <i>Cimo</i> . 1977.	111
Figura 130 - Cama acarpetada. 1976.	111
Figura 131 - Sala com móveis modulados. França, 1970.	111
Figura 132 - Publicidade dos <i>Móveis Aruá</i> , 1974.	111
Figura 133 - Apartamento de Jack Larsen em Nova York, 1970.	111
Figura 134 - Sala de Estar, 1974.	111
Figura 135 - Publicidade Lâmpadas <i>Phillips</i> (Detalhe), 1973.	112
Figura 136 - Sala de Estar. França, 1970.	112
Figura 137 - Publicidade metal sanitário <i>Teorema</i> . Itália, 1971.	113

Figura 138 - Publicidade metal sanitário <i>Celite</i> , 1975.	113
Figura 139 - Publicidade de Metais <i>Deca</i> , 1976.	113
Figura 140 - Publicidade Revestimentos <i>Eliane</i> , 1977.	113
Figura 141 - Ar condicionado, 1971.	114
Figura 142 - Publicidade <i>TV Colorado</i> . 1972.	114
Figura 143 - Telefone de disco, 1972.	114
Figura 144 - Cortina de bambu, 1973.	115
Figura 145 - Publicidade Tapetes <i>Tabacow</i> , 1977.	116
Figura 146 - Publicidade Persianas <i>PanAmericana</i> , 1979.	116
Figura 147 - “Ilha” com móveis modulados, 1973.	116
Figura 148 - “Ilha” definida com desníveis. 1971.	117
Figura 149 - Revista <i>Maison Française</i> , 1970.	118
Figura 150 - Publicidade dos Colchões <i>Permaflex</i> , 1970.	118
Figura 151 - Revista <i>Casa & Jardim</i> , dez. 1969.	118
Figura 152 - Revista <i>GAM / 21</i> , dez. 1969.	118
Figura 153 - Revista <i>Casa Cláudia</i> , agosto 1973.	119

Figura 154 - Revista <i>Casa Cláudia</i> , agosto 1973.	119
Figura 155 - Tendências em móveis e objetos, 1968.	120
Figura 156 - Tendências em móveis e objetos, 1968.	120
Figura 157-. Tendências em móveis e objetos, 1968.	120
Figura 158 - Tendências em móveis e objetos, 1968.	120
Figura 159 - Tendências em móveis e objetos, 1968.	120
Figura 160 - Cozinha “colonial”. 1970.	120
Figura 161 - Quarto “colonial”. 1976.	120
Figura 162 - Divisória “colonial”. 1970.	120
Figura 163 - Publicidade <i>Mobilínea</i> , 1967.	123
Figura 164 – Publicidade da <i>Forma</i> , 1967.	123
Figura 165 - Cadeira de escritório da <i>Knoll</i> .	123
Figura 166 - Bertoia, Harry. Poltrona <i>Diamante</i> , 1952.	123
Figura 167 - Publicidade <i>Móbilis Contemporânea</i> .	124
Figura 168 - Folheto Promocional da loja <i>Quatro Paredes</i> .	124
Figura 169 - Publicidade da Loja <i>Quatro Paredes</i> . 1973.	124

Figura 170 - Anúncio <i>Madeira Antônio Costa</i> . 1971.	125
Figura 171 - Catálogo de <i>Cozinhas Ralf S. A.</i>	125
Figura 172 - Anúncio Loja <i>Correia Ribeiro Industrial</i> , 1979.	126
Figura 173 - Arca em jacarandá da <i>Correia Ribeiro</i> .	126
Figura 174 - Cadeira em jacarandá e palhinha da <i>Correia Ribeiro</i> .	126
Figura 175 – O decorador, José Pedreira.	129
Figura 176 - Interior do bar <i>Anjo Azul</i> , década 50.	129
Figura 177 - Quarto de José Pedreira.	130
Figura 178 - Sala de estar de José Pedreira.	130
Figura 179 - Sala de estar de casarão em Salvador, 1974.	131
Figura 180 - Sala de jantar de casarão em Salvador. 1974.	131
Figura 181. Apartamento no Corredor da Vitória em Salvador, 1974.	131
Figura 182. Banheiro de apartamento no Corredor da Vitória, 1974.	131
Figura 183. Casa de Solange Vianna, 1977.	131
Figura 184. Estar do Palácio do Governo da Bahia, em Ondina.	132
Figura 185. Sala de jantar do Palácio do Governo da Bahia, em Ondina.	132

Figura 186. Decoradora Sizininha Simões, 1991.	133
Figura 187. Rôhe Mies van der, Cadeira <i>Barcelona</i> , 1929.	136
Figura 188. Bertoia, Harry. Cadeira <i>Diamante</i> , 1952.	136
Figura 189. Saarinen, Eero. Cadeira <i>Tulipa</i> , 1955.	136
Figura 190. Eames, Charles e Ray. Poltrona <i>Modelo 670</i> , 1956/57.	136
Figura 191. Magnavita, Pasqualino. <i>Optical treliça</i> , década de 60.	135
Figura 192. Magnavita, Pasqualino. Mesa <i>Gamela</i> , década de 60.	135
Figura 193. Rodrigues, Sérgio. <i>Cadeira Mole</i> , 1957.	135
Figura 194. Magnavita, Pasqualino. Cadeira <i>Oxossi</i> , 1999.	136
Figura 195. Genaro de Carvalho. 1969.	137
Figura 196. Paraíso, Juarez. Entrada do Edf. <i>Maria Alice</i> , Barra, 1973.	138
Figura 197. Paraíso, Juarez. Residência do Sr. Francisco Pithon, 1980.	138
Figura 198. Paraíso, Juarez. Residência do Sr. Antônio Limoeiro. 1976.	139
Figura 199. Paraíso, Juarez. Peça de solo no Carnaval 1977.	139
Figura 200. Quarto de Carlos Bastos. 1971.	140

Figura 201. Quarto de Carlos Bastos. 1971.	140
Figura 202. Casa de Carlos Bastos, 1977.	140
Figura 203. Banheiro, projeto Carlos Bastos 1971.	141
Figura 204. Casa de Hansen Bahia. 1974.	142
Figura 205. Casa de Luis Jasmim. 1974.	143
Figura 206. Casa de Luís Jasmim. 1977.	143
Figura 207. Casa de Genaro de Carvalho, 1969.	144
Figura 208. Casa em Itapoã, Projeto Assis Reis. 1974.	145
Figura 209. Casa em Salvador, Projeto Alberto Fiúza. 1974.	145
Figura 210. Apartamento em Salvador, Projeto Fernando Peixoto. 1979.	146
Figura 211. Sala de estar, Projeto Luiz Humberto e Neilton Dórea. 1979.	146
Figura 212. Quarto. Projeto Neilton Dórea, 1979.	147
Figura 213. Residência de David Largmar, 1969.	147
Figura 214. Residência do Arq. Silvio Robatto, 1974.	148
Figura 215. Sala de jantar de Tarsila do Amaral. 1963.	149
Figura 216. Sala de estar de Anita Malfatti, 1963.	149

Figura 217. Cadeira brasileira do século XIX.	150
Figura 218. Cadeira em jacarandá e palhinha da <i>Correia Ribeiro</i> .	150
Figura 219. Conjunto de jantar <i>Correia Ribeiro</i> , 2006.	150
Figura 220. Conjunto de jantar da <i>Correia Ribeiro</i> , 1976.	151
Figura 221. Conjunto de jantar da <i>Correia Ribeiro</i> , 1979.	151
Figura 222. Console em jacarandá de Antiquário.	151
Figura 223. Arca em jacarandá da <i>Correia Ribeiro</i> , 1970.	152
Figura 224. Residência no Canela, com peças de Antiquário. 1975.	152
Figura 225. Residência no bairro do Canela. Salvador. 1975.	152
Figura 226. Anúncio Imobiliário. 1971.	153
Figura 227. Publicidade Cozinha <i>Securit</i> . 1967.	153
Figura 228. Quarto de hóspedes da casa de Jorge Amado.	154
Figura 229. Sala de estar da casa de Jorge Amado.	154
Figura 230. Casa em Buraquinho, Projeto Chico Mota. 1974.	155
Figura 231. Casa em Itapoã, Projeto F. Peixoto e I. Smarcevsky. 1974.	155
Figura 232. Publicidade da <i>Rex Molduras de Alumínio</i> . 1973.	156

Figura 233. Louças Sanitárias de 1969.	157
Figura 234. Louças Sanitárias de 1969.	157
Figura 235. Louças Sanitárias de 1969.	157
Figura 236. Cozinha, 1970.	157
Figura 237. Poltrona moderna da década de 70.	158
Figura 238. Poltrona moderna da década de 70.	158
Figura 239. Poltrona moderna da década de 70.	158
Figura 240. Poltrona moderna da década de 70.	158
Figura 241. Quarto adolescente. Projeto David Largman. 1969.	159
Figura 242. Quarto adolescente. Projeto David Largman, 1969.	159
Figura 243. Quarto de jovem. 1971.	160
Figura 244. Quarto de jovem, 1971.	160
Figura 245. Capas de Livros de Carlos Castañeda. 1973.	163
Figura 246. Área externa. Comunidade <i>Coletivo</i> , 1975.	166
Figura 247. Quarto de casal na Comunidade <i>Coletivo</i> , 1975.	166
Figura 248. Quarto de casal na Comunidade <i>Coletivo</i> , 1975.	166

Figura 249. Quarto de Criança na Comunidade <i>Coletivo</i> , 1975.	167
Figura 250. “Canto” de estudo e brinquedos. Comunidade <i>Coletivo</i> . 1975.	167
Figura 251. Espaço de música. Comunidade <i>Coletivo</i> . 1975.	167
Figura 252. Sala de jantar. Comunidade <i>Coletivo</i> . 1975.	167
Figura 253. Rio Caratingui. <i>Aldeia Hippie</i> de <i>Arembepe</i> . 2004.	168
Figura 254. Acesso a <i>Aldeia Hippie</i> de <i>Arembepe</i> . 2004.	168
Figura 255. Habitação Indígena.	169
Figura 256. Técnica construtiva de habitações na <i>Aldeia Hippie</i> , 1989.	169
Figura 257. Cabana térrea na <i>Aldeia Hippie</i> , 1989.	169
Figura 258. Cabana de dois pavimentos na <i>Aldeia Hippie</i> , 2004.	169
Figura 259. <i>Aldeia Hippie</i> de <i>Arembepe</i> . 2004.	170
Figura 260. <i>Aldeia Hippie</i> de <i>Arembepe</i> . 2004.	170
Figura 261. <i>Aldeia Hippie</i> de <i>Arembepe</i> . 2004.	170
Separata Capítulo 4. Machado, Juarez, S/ título, 1970.	172
Figura 262. Jornalista Vladimir Herzog, 1975.	176
Figura 263. Repressão militar, 1978 / Assembléia estudantil, 1972.	176

Figura 264. Acesso aos fundos da Galeria <i>Cañizares</i> , jul. 2006.	177
Figura 265. Ambientação <i>Cárcere</i> , set. 2006.	177
Figura 266. Ambientação <i>Cárcere</i> , set. 2006.	178
Figura 267. <i>Cárcere</i> ; detalhe interior do forno de cerâmica, set. 2006.	178
Figura 268. <i>Cárcere</i> : interatividade (depoimento).	178
Figura 269. <i>Hippies</i> na orla de Salvador, de 1969.	179
Figura 270. 1º Campeão baiano de Surf. 1976.	179
Figura 271. <i>Surfista</i> em ação na praia do Pescador, 1975.	179
Figura 272. Área externa ao fundo da Galeria <i>Cañizares</i> , jul. 2006.	180
Figura 273. Ambientação <i>Fogueira</i> : detalhe. Set. 2006.	180
Figura 274. Interatividade na Ambientação <i>Fogueira</i> . Set. 2006.	180
Figura 275. Vista do Depósito dos Gessos da EBA, jul. 2006.	181
Figura 276. Ambientação <i>Fogueira</i> , set. 2006.	181
Figura 277. Detalhe de capa de fita k – <i>7 Disco Music</i> , 1977.	182
Figura 278. Capa de CD do Filme <i>Os Embalos de Sábado à Noite</i> , 1977.	182
Figura 279. Foto de Divulgação da Novela <i>Dancing Days</i> , 1978/ 1979.	182

Figura 280. Porão da Galeria <i>Cañizares</i> , jul. 2006.	183
Figura 281. Ambientação <i>Virou Fumaça</i> – Discoteca. Set. 2006.	183
Figura 282. Setor de estar da ambientação <i>Virou Fumaça</i> . Set. 2006.	184
Figura 283. Detalhe do bar na Ambientação <i>Virou Fumaça</i> , set. 2006.	184
Figura 284. Revestimento do bar na ambientação <i>Virou Fumaça</i> , set. 2006.	185
Figura 285. Esquadria na ambientação <i>Virou Fumaça</i> . Set. 2006.	185
Figura 286. <i>Virou Fumaça</i> : detalhe balcão do bar, set. 2006.	185
Figura 287. Capa do Livro <i>Almanaque 70</i> de Ana Maria Bahiana, 2006.	186
Figura 288. <i>Virou Fumaça</i> : detalhe de intervenção, set. 2006.	186
Figura 289. Vista da sala de estar na ambientação <i>Virou Fumaça</i> , set. 2006.	186
Figura 290. Meireles, Cildo. <i>Projeto Coca - cola</i> , 1970.	186
Figura 291. Confecção de objeto “70”, jul. 2006.	187
Figura 292. Estudos para o objeto “70”, jul. 2006.	187
Figura 293. Estudos para o objeto “70”, ago. 2006.	187
Figura 294. Objeto “70”, instalado na Ambientação <i>Virou Fumaça</i> , set. 2006.	188

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 - Modelos de Questionários para Entrevistas.	232
Anexo 2 - Breve Inventário das Artes Visuais em Salvador (1970-79).	242
Anexo 3 - Mercado Soteropolitano: Construtoras e Incorporadoras / Fabricantes de Móveis.	247
Anexo 4 - Lojas e Representações de Produtos de Decoração em Salvador na década de 70.	248

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	33
2 DECORAÇÃO: Em busca de um Conceito	39
2.1 INTERFACES COM ARQUITETURA, ARTE E DESIGN	40
2.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	54
3 DÉCADA DE 70: Breves considerações históricas	59
3.1 O “MILAGRE BRASILEIRO” E A SOCIEDADE SOTEROPOLITANA	60
3.2 AS ARTES VISUAIS	65
3.3 O CRESCIMENTO URBANO	72
4 CORES, FORMAS E REPRESENTAÇÕES: A Decoração Soteropolitana	83
4.1 OS APARTAMENTOS EM SALVADOR	84
4.2 TENDÊNCIAS NA DECORAÇÃO DA DÉCADA DE 70	91
4.2.1 A Produção industrial brasileira e os novos materiais	91
4.2.2 A Decoração nas Revistas Especializadas	104
4.3 INTERIORES SOTEROPOLITANOS	121
4.3.1 Os As Diversas Lojas	121
4.3.2 Profissionais atuantes	127
4.3.2.1. Os Pioneiros	128
4.3.2.2 Uma atuação interdisciplinar	134
4.3.3 A difícil modernidade ou “um antigo mais novo”	148
4.3.4 Uma Alternativa	161
4.3.4.1 A Contracultura	161
4.3.4.2 As Comunidades e a Aldeia Hippie	164
5 “TRIBOS 70”: 03 AMBIENTAÇÕES	172
5.1 CONCEITOS TRABALHADOS	174
5.2 A MATERIALIZAÇÃO DO TEXTO	175
5.2.1 Cárcere	175
5.2.2 Fogueira	179
5.2.3 Virou Fumaça	182

REFLEXÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	192
ANEXOS	231

1. INTRODUÇÃO

Num mundo violento e globalizado as residências reassumem seu papel primeiro de abrigo e transformam - se em último baluarte identitário, representado, em suas cores e formas, pela decoração.

Mais a identidade pessoal ou familiar é também cultural e coletiva, pois se entrelaça numa teia sócio – temporal com outras tantas identidades, num amálgama de permanências e rupturas a que chamamos história.

Desde que o colonizador português trocou suas habitações “à moda indígena” pelas de “pedra e cal” as residências brasileiras vêm sofrendo alterações, mais ou menos significativas, para atender a questões concretas e simbólicas de seus ocupantes, também refletidas na decoração, a exemplo do que aconteceu em Salvador na década de 70 como veremos nesse trabalho.

A Dissertação, *Decoração Soteropolitana¹ na década de 70: cores, formas e representações²*, trata da caracterização e análise da decoração das residências de classes média³ e alta na cidade de Salvador, entre 1970 e 1979, e na sua abordagem histórico - crítica, objetiva não só contribuir para o resgate da história da decoração soteropolitana e para a compreensão dos agentes e mecanismos que interferem na sua configuração, como também para a discussão de questões relacionada ao exercício profissional.

Inserida na linha de pesquisa História da Arte Brasileira (ênfase no Norte e Nordeste), do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, a pesquisa justifica - se pela constatação de que, apesar da profissionalização cada vez maior da Decoração, a mesma não tem sido objeto de estudos específicos no Brasil e na Bahia, tanto relativos a questões teórico -

¹ Soteropolitano = nascido ou morador da cidade de Salvador / Bahia.

² Representação = “*Filos.* Conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação, pela memória ou pelo pensamento”; “aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui outra coisa. (Símbolo)”. (FERREIRA, 1975). No nosso estudo, correspondem aos valores culturais.

³ Classe Média = Segmento intermediário entre operários e os detentores do capital (classe Alta) composto de assalariados, que desempenham funções técnicas, econômicas e intelectuais, como funcionários públicos, profissionais liberais e pequenos comerciantes.

conceituais, quanto históricas, fato que contribui para a minimização da importância desta atividade e da nossa própria atuação docente.

De formação em Arquitetura e com trabalhos desenvolvidos nas áreas de História, Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural e Planejamento Urbano, lecionamos há dez anos Disciplinas de Projeto no Curso Superior de Decoração da Escola de Belas Artes da UFBA.

A definição temática e temporal desta dissertação justifica - se tanto pela nossa área de atuação docente quanto pela constatação que a decoração da década de 70⁴ havia “voltado” como *tendência* no novo milênio juntamente com outras estéticas e práticas ditas “alternativas” - a moda *new hippie*, a alimentação natural, as religiões e terapias orientais (Budismo e Ioga) e a adoção de um estilo de vida em comunidades – dentre as quais um tipo de intervenção decorativa de origem chinesa denominada *Feng Shui*⁵.

Em virtude da inexistência de fontes secundárias sobre a decoração soteropolitana no período em questão, optamos por trabalhar com residências, pelas mesmas serem o objeto de atenção dos periódicos especializados, mesma justificativa para a opção pelas classes média e alta.

Partindo do pressuposto de que a decoração reflete dado contexto histórico e materializa nas residências os valores culturais dos moradores, estruturamos nossa dissertação de forma a responder a questão central, “Como se configurava a decoração residencial das classes média e alta soteropolitanas na década de 70?”, e às demais questões dela decorrentes: Em que medida as transformações tecnológicas e os conceitos de morar, ver e viver a cidade, característicos do processo de modernização da década de 70, motivaram a definição da ocupação de determinados bairros e tendências de Decoração em Salvador? Qual o papel dos periódicos especializados, do mercado moveleiro e dos profissionais atuantes na área nessa configuração? Em que

⁴ A decoração da década de 70 estava representada nas revistas de decoração através de ícones como o *puff Sacco*, elementos decorativos em plástico e acrílico, móveis em linhas retas, modulados e componíveis e uso de cores como o laranja e o marrom, vermelho e verde.

⁵ *Feng Shui*, literalmente “vento e água”, é uma técnica milenar chinesa que objetiva a harmonização de ambientes, através de disposição de objetos e cores, segundo regras pré - determinadas. No final do século XX, tornou - se uma tendência na Decoração, sendo objeto de artigos em jornais e revistas e tema de periódicos especializados como *Bons Fluido*, *Bom Astral em casa*, *Novo Astral*, *Casa Feliz - Decoração*, *Caminhos Alternativos*, dentre outros.

medida e sob que forma os valores culturais das classes sociais privilegiadas no estudo estão presentes na decoração? As mesmas constituíam - se em grupos homogêneos no que se refere à forma de morar e de decorar? Em que medida as revistas de decoração retratam a realidade da residência soteropolitana? Que elementos da decoração da década de 70 permanecem na decoração contemporânea?

O trabalho, iniciado com a pesquisa em periódicos de decoração da época, integrantes do nosso acervo particular⁶ e de bibliotecas públicas, obteve importante material, mas a constatação da quase total inexistência de informações e imagens sobre a decoração em Salvador nos levou a buscá - las em entrevistas e fotografias familiares, disponibilizadas em menor número do que esperávamos.

A esse levantamento iconográfico, por si só bastante relevante, foram acrescentados outros bibliográficos, relacionados à história, teoria e metodologia, que possibilitaram os procedimentos analíticos necessários para deduzir as “singularidades” (LE GOFF, 2003, p. 34) da decoração residencial soteropolitana e compreender os mecanismos que as possibilitaram, respondendo assim às questões que nos tínhamos colocado.

Mas, para passarmos do levantamento para a análise foi necessário definir o nosso conceito de Decoração e, a partir deste, as referências teóricas e metodológicas do nosso trabalho, usando para tanto das suas interfaces com áreas de conhecimento já consolidadas como Arte e Arquitetura e também com o Design.

A conceituação da Decoração como manifestação artística e cultural nos levou a utilizar como referencial as metodologias presentes em correntes da chamada “Nova História” – História das Mentalidades, História Cultural e História Antropológica – nos valendo da História da Arte, na análise dos aspectos formais do nosso objeto de estudo.

A opção pela Nova História indica os procedimentos metodológicos, quais sejam, concepções, métodos e instrumentos de trabalho, que passamos a descrever.

O método de explicação é o dedutivo - onde as explicações são mais avaliações do que demonstrações, que incluem a opinião do pesquisador em termos racionais (LEFF, 1969, 97 - 98, apud LE GOFF, 2003, p. 41) – e comparativo, onde buscamos

⁶ Além de nosso próprio interesse por história, somos filha de um arquiteto e uma professora da Escola de Belas Artes o que nos fez montar uma considerável biblioteca com livros e periódicos relacionados as áreas de Arquitetura e Arte, muitos dos quais da década de 70..

detectar as “regularidades” e “acazos” na evolução histórica do período estudado (1970 - 1979), bem como as “generalizações” e “singularidades” (LE GOFF, p. 34) da decoração soteropolitana em relação às do Brasil e do mundo.

Os documentos utilizados, e a escolha destes em detrimento de outros (LE GOFF, 2003, p. 537), vão ao encontro do conceito de método histórico - “na história, tudo começa com o gesto de *pôr à parte*, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outro modo” (CERTEAU, 1974, p. 20, apud LE GOFF, 2003, p. 533) – e da ampliação da própria noção de documento presente na Nova História.

Assim, além de textos, nos utilizamos no estudo de imagens e de entrevistas, ou seja, de outros documentos, que, “pertencendo ao homem, dependem do homem, servem ao homem, exprimem o homem, demonstram a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem” (FEBVRE, 1949, apud LE GOFF, 2003, p. 428).

Cabe ainda ressaltar que as informações não referenciadas nesse trabalho são resultantes do nosso conhecimento acumulado ao longo dos anos de pesquisa e desenvolvimento de atividades profissionais nas diversas áreas da Arquitetura, Decoração e História já referidas, fato que cabe mencionar, por um lado facilitou a aproximação do tema e por outro dificultou a delimitação do que seria privilegiado na análise.

Tendo como fonte principal os periódicos de época (Revistas de Decoração, de Arquitetura e Jornais), encontrados em bibliotecas, arquivos (públicos e particulares) e instituições baianas, os livros foram utilizados na sua grande maioria para subsidiar a fundamentação teórica, sendo também consultados Dicionários, Teses, Dissertações e a Internet.

Entre as fontes bibliográficas, trabalhamos, na construção do conceito de Decoração e do referencial teórico, basicamente com quatro autores: José Fernandes Arenas, em *Teoría y metodología de la historia del art* (1982), Bruno Zevi, em *Saber ver a arquitetura* (1978), Peter Burke, em *Variedades de história cultural* (2000) e Jacques Le Goff em *História e Memória* (2003).

Para recuperação e sistematização da memória oral, foram realizadas entrevistas com profissionais e integrantes dos diversos “estilos de viver” da década de 70, que classificamos em “tradicional” e “alternativo”, dos quais também coletamos fotografias de época que se constituíram, assim como as plantas e ilustrações da Referência consultada, em fonte iconográfica de fundamental importância para o trabalho.

A coleta dos depoimentos foi feita em dois momentos. No primeiro deles denominado de “contato informal”, sem marcação antecipada, conversamos com algumas pessoas para buscar referências de pesquisa e futuras entrevistas, não sendo feitas perguntas dirigidas, apenas citado o tema da Dissertação.

Num segundo momento, elaboramos dois questionários (Anexo I) - um para moradores de classe média e alta e outro para profissionais atuantes na área de Decoração na década de 70 – que serviram de guia para as entrevistas, sendo por vezes também preenchidos pelos entrevistados, como forma de complementação.

Com base nos conceitos de que a decoração é uma manifestação artística e cultural e que um dado período histórico tem estreita ligação com aqueles que os antecedem e precedem, conceito de sobreposição de tempos ou “tempos múltiplos” da Nova História (VOVELLE, 1978), abarcamos no nosso estudo as décadas de 60 e 80, montando um contexto histórico no qual estão presentes, além dos aspectos sociais, econômicos, políticos e de transformações tecnológicas, anseios individuais e coletivos.

Adotando, na medida do possível, uma atitude “objetiva” e “imparcial” (LE GOFF, 2003, p.29 - 33) diante do objeto de estudo, buscamos, assim, através da análise e síntese, caracterizar a decoração soteropolitana na década de 70 no que ela tem de “singular e de universal” (ibid, p. 34), estabelecendo relações entre a matéria, o conceito e o contexto que levaram à estruturação da Dissertação em quatro capítulos.

Dessa forma, partindo da **conceituação** da Decoração, na sua relação com as áreas de Arte, Arquitetura e *Design*, definimos o referencial teórico de abordagem do nosso objeto de estudo (**Capítulo 1**), que foi analisado com base em um **contexto histórico** caracterizado por específicas manifestações culturais e distribuição espacial das residências de classe média e alta (**Capítulo 2**), espaços estes, que receberam uma Decoração, **caracterizada** a partir de distintos estilos de viver, que denominamos

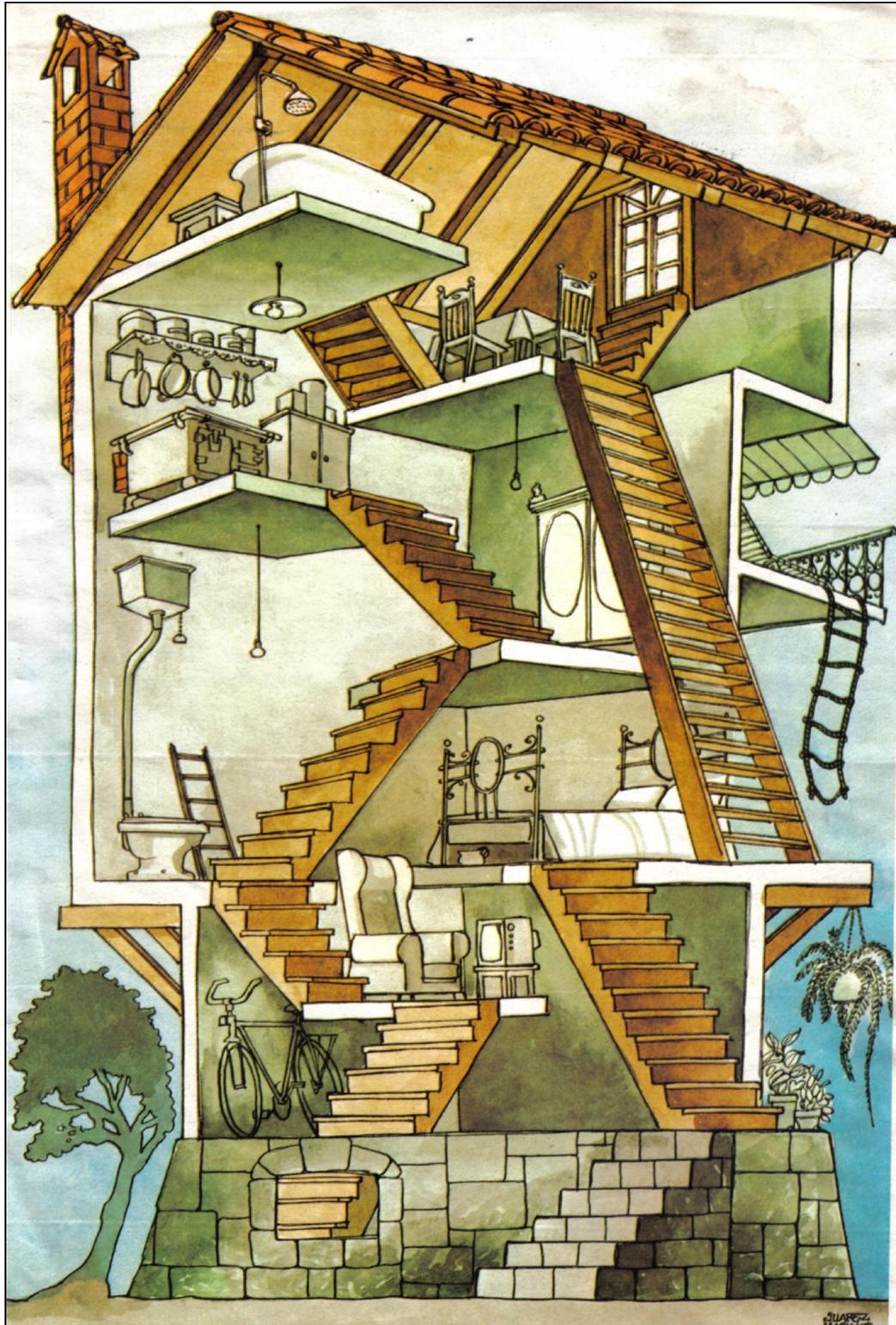
de “tradicional” e alternativo “, e da relação dos valores culturais dos moradores com as *tendências* nacionais e estrangeiras, com o mercado imobiliário e moveleiro e com a atuação de distintos profissionais (**Capítulo 3**), dentro de uma sociedade que dentre outros aspectos era formada por distintas *tribos* que inspiraram a montagem das três ambientações reunidas no trabalho” *Tribos 70: lembrança e esquecimento*” (**Capítulo 4**).

O uso de ilustrações do artista plástico Juarez Machado (Joinville, SC, 1941) nas separatas dos capítulos justifica – se não só pelo mesmo ser um grande nome na década de 70, tendo suas charges publicadas em muito dos periódicos de Decoração, como também pela sua interpretação poética da moradia, nosso objeto de estudo.

Por fim, cabe esclarecer que diminuta referência à decoração soteropolitana nos periódicos da década de 70, aliada a dificuldade de acesso a fotos familiares de um maior número de pessoas, fez com que nosso levantamento ficasse restrito a documentação cedida por alguns poucos amigos, profissionais mais próximos e familiares.

Dessa forma, tendo em vista a quantidade de documentos trabalhados em relação à amplitude temática, devemos considerar que a presente dissertação não se pretende conclusiva e sim indicativa, de todos os outros estudos que se fizerem necessários para “fazer falar os silêncios da história”.

2. DECORAÇÃO: Em busca de um conceito.



2. DECORAÇÃO: Em busca de um Conceito.

“Assim como uma única imagem pode valer por mil palavras, uma única palavra pode evocar mil imagens aos olhos da mente”:(CHING, 1999, p.07).

Analisada na sua relação com a Arte, a Arquitetura e o Design, buscamos neste capítulo o conceito⁷ de Decoração que norteará nosso trabalho e que indicará a Metodologia que melhor dará conta do nosso objeto de estudo.

Do latim *decoratione*, “Decoração” é tratada na História da Arte tanto como “ornamento, ornato, enfeite, adorno” (FERREIRA, 1975), de objetos, móveis e elementos arquitetônicos (fachadas, paredes, pisos e tetos), quanto como a atividade de dispor “cores e formas” - tapetes, quadros, cortinas, móveis, etc - no espaço interior, segundo determinado “gosto” de época.

Pensada de forma “natural”, não dissociada da Arte e da Arquitetura, o conceito de Decoração começa a se problematizar a partir do século XX, com o surgimento de novas linguagens Artísticas, da Arquitetura Moderna, da profissão de Decorador e da adoção do modelo de “obsolescência estilística”.

2.1. INTERFACES COM ARQUITETURA, ARTE E DESIGN.

Entre as inúmeras abordagens da Arquitetura podemos observar a constância não só do binômio forma - função, como também a sua intrínseca relação com a Arte⁸, quando, entre outros aspectos, é definida como “uma arte visual” (CHING, 1999, p. 10),

⁷ A diferença que fazemos nesse estudo entre “definição” e “conceito” é aquela que os relaciona respectivamente, a exatidão e precisão (definição = “determinação exata; explicação precisa”), em oposição a uma “noção, idéia, concepção” com base em “características gerais”, que implicam em “apreciação, julgamento e avaliação” (FERREIRA, 1975).

⁸ Ver definições de Arquitetura por Vitruvius, John Ruskin, Le Corbusier e Bruno Zevi, dentre outros, no Dicionário Visual de Arquitetura, de Francis Ching, (1999, p. 08) e de Arte, no mesmo autor (p.10) e em Dicionário da arquitetura brasileira de Corona e Lemos (1972, p. 56).

”arte-mãe” (LEVI, 1925, apud BARDI, 1978, p. 168), como “uma das mais completas manifestações de arte” (CORONA; LEMOS, 1972, p. 56) ou ainda como “a arte mais representativa e determinante em relação às demais” (BARDI, 1978, p. 72).

Mas a sua especificidade em relação às outras atividades artísticas - vocabulário tridimensional que inclui o homem e o tempo do seu percurso (4ª dimensão) no espaço interior (ZEVI, 1978, p. 117 - 128) - é minimizada cada vez mais a partir das *vanguardas*⁹, quando as Artes Visuais seguirão, gradativamente, novos rumos, alterando a relação espaço / tempo / usuário e o próprio conceito de Arte.

Entre outros aspectos, a criação de objetos e de peças gráficas deixa de ser atividade exclusiva dos artesãos e designers (Figura 01, 02 e 03), assim como o trabalho com o espaço, o “protagonista da Arquitetura” (ZEVI, 1978, p. 128), passa a ser elemento de fundamental importância em *happenings*¹⁰, *performances*¹¹ e mais especificamente em *instalações*¹² (Figuras 04 e 05), formas de linguagens artísticas, mais diretamente relacionadas ao nosso estudo, como veremos no Capítulo 4.

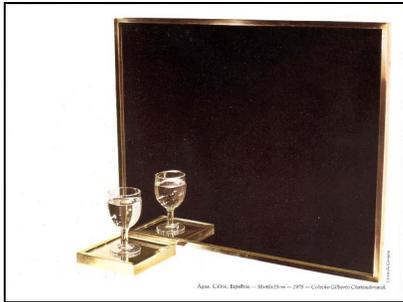


Fig. 01. Valtércio Caldas, 1975 / Fig. 02. Roy Liechtenstein, 1979 / Fig. 03. Anna Bella Geiger, 1976.

⁹ Vanguardas = Movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX, e dentre estes o Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo.

¹⁰ *Happening* = do inglês “acontecimento”, é forma de expressão das artes visuais, definido pelo músico John Cage como “eventos teatrais espontâneos e sem trama” e geralmente envolvendo a participação direta ou indireta do público espectador. Um dos primeiros *happenings* ocorrido no Brasil foi em 1963 no bar João Batista em São Paulo, organizado por Wesley Duke Lee (in: Arte no Brasil. Prefácio de P. M. Bardi)

¹¹ *Performance* = uma modalidade híbrida de artes visuais que como o *happening* apresenta ligações com o teatro e / ou música, não envolve necessariamente a participação do público, podendo ser reproduzida, pois possui um roteiro.

¹² *Instalação* = “obra tridimensional concebida e montada para ocupar uma área num determinado recinto, e cujos diversos elementos ou dispositivos agem sobre o imaginário do expectador”, sendo ainda sua exposição temporária, subsistindo a obra através de registros em fotos ou vídeos. (Dicionário Aurélio Século XXI).



Fig. 04. Hélio Oiticica. *Ninhos*, Nova York. 1970.

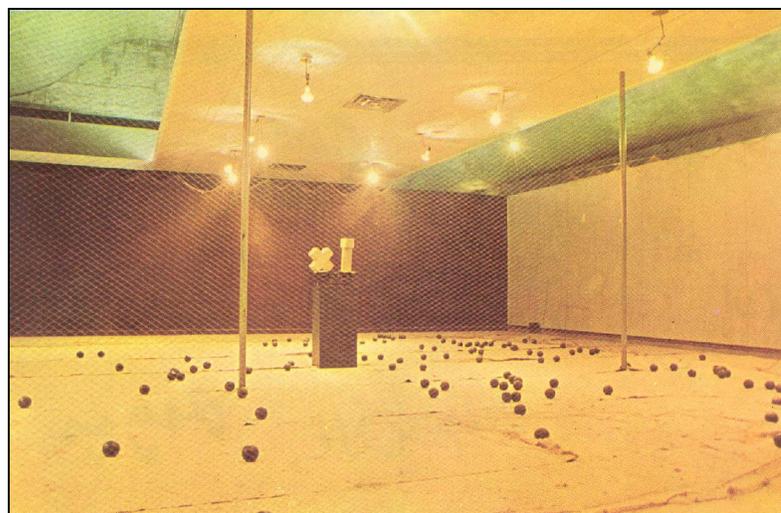


Fig. 05. Cildo Meireles, *Eureka / Blindhotland*. MAM, Rio de Janeiro, 1975.

Torna - se então necessário questionar a lógica do pensamento de Bruno Zevi (1978), pois, no século XX, nem tudo que tem espaço interior pode ser chamado de Arquitetura, passando as intervenções nesta área a receber diversas denominações, tais como *Arte Ambiental*, *Ambientação*, *Instalação* ou ainda *Decoração*.

Podemos exemplificar essa complexidade conceitual da Decoração em relação à Arquitetura e às Artes Visuais através da análise da intervenção realizada pelo artista

plástico baiano Juarez Paraíso, em 1968, no hall do Cine Tupi, em Salvador (Figuras 06 e 07).



Figura. 06. "Mural do Cine Tupi, visão parcial – 1968".



Figura. 07. "Arte Ambiental do Cine Tupi, visão parcial do teto, das colunas, murais e painéis de espelhos". Salvador, 1968.

Freqüentemente adjetivada por críticos de arte e pelo próprio autor como "trabalho ambiental" (PORTUGAL, 2001, p. 88 e 109), "Arte Ambiental" (DENDÊ, 2000,

p. 29) ou até de “ambientação” (NEON, 2000, p. 48), aquele espaço suscita algumas observações relacionadas com nosso estudo.

Quando se fala em “Arte Ambiental” é imprescindível mencionar o artista plástico carioca Hélio Oiticica e o seu “Programa”, intitulado de “Manifestações Ambientais”, de “Antiarte Ambiental” ou apenas “Programa Ambiental”, sobre o qual nos fala Celso Favaretto (2000, p.127):

O ambiental aparece no arco das tendências objetuais que oscilam entre o pólo da “arte povera” e o da “arte conceitual”; entre propostas neodadaístas e neoconstrutivistas. Frequentemente (como em Oiticica) os ambientes incluem elementos dos dois pólos. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços, mas a confrontação dos participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos: ampliação da consciência, liberação da fantasia, renovação da sensibilidade (grifo nosso).

Com base no exposto, podemos concluir que há importantes divergências conceituais entre o trabalho de Juarez Paraíso no Cine Tupi e a produção “ambiental” de Hélio Oiticica, que pregava tanto a não estetização do espaço quanto o caráter efêmero da intervenção, dando maior ênfase à “vivência sensorial” do espaço, ou seja, as “proposições comportamentais” (FAVARETTO, 2000, p. 127), que objetivavam dar ao público a chance de interferir, deixando de ser apenas espectador para tornar - se participante na atividade criadora (interatividade) (Figuras 08 e 09).

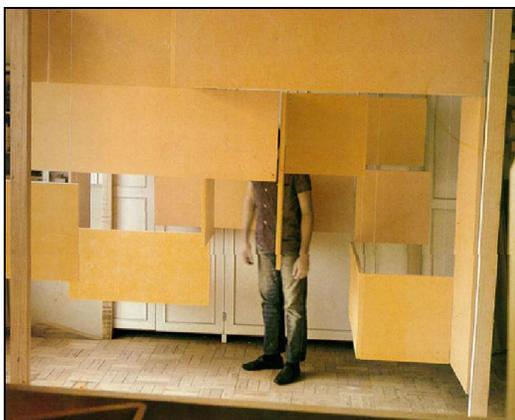


Figura 08. Oiticica. *Núcleo NC6*, 1960/ 63.



Figura 09. Oiticica. *Tropicália*, 1967.

Apesar de na obra de Juarez Paraíso ter existido alguns elementos inovadores na relação usuário / espaço¹³, somos de opinião que o seu trabalho não deveria ser enquadrado como “arte ambiental”, pois a materialidade, permanência¹⁴ e fruição nele presentes, são distintas do proposto por Oiticica no seu *Programa Ambiental*, que, entre outras questões, propunha a “conversão do espaço plástico em ambiente” (FAVARETTO, 2000, p. 76) e não o inverso, como se deu no cine Tupy. Ou seja, podemos concluir que no trabalho desses dois artistas, a “intenção” criadora era distinta.

Do exposto, podemos supor que a substituição do termo Decoração pelo de Arte (Ambiental) justifica-se, diante da qualidade do resultado obtido, pela tentativa de elevar a intervenção à categoria de “obra de arte”, uma vez que a primeira, em relação à segunda, sempre foi tratada na História da Arte como algo “menor”.¹⁵

Assim como na Arte, a relação, de desvalorização e / ou dependência¹⁶ entre a Decoração e a Arquitetura não é diferente, tendo sido historicamente considerada apenas como “ornamentação que complementa o ambiente arquitetônico” (CORONA; LEMOS, 1972, p. 164) e como tal, algo “acessório”, como apreende - se do texto de Bruno Zevi:

Dizer que o espaço interior é a essência da arquitetura não significa efetivamente afirmar que o valor de uma obra arquitetônica se esgota no valor espacial. Todos os edifícios são caracterizados por uma pluralidade de valores: econômicos, sociais, técnicos, funcionais, artísticos, espaciais e decorativos, [...]. Mas a realidade do edifício é consequência de todos esses fatores, e uma sua história válida não pode esquecer nenhum deles. [...] Mas uma apreciação estética sobre um edifício baseia - se não só no seu valor arquitetônico específico, mas em todos os fatores acessórios, que são ora esculturais, como na decoração aplicada, ora pictóricos, como nos mosaicos, nos frescos e nos quadros, ora de ornamento, como nos móveis “. (ZEVI, 1978, p. 24 - 28) (grifo nosso).

¹³ “O teto, por exemplo, existe em função do deslocamento do observador que o visualiza à medida que se locomove, relacionando-se com a modulação lateral circundante. [...] Finalmente o próprio espectador é, cenograficamente, incluído no conjunto da obra, através do reflexo das imagens nos espelhos” (Riolan Coutinho, 1974, apud PORTUGAL, 2001, p. 81)

¹⁴ O trabalho de Juarez Paraíso foi destruído em 1979 pelos novos proprietários do espaço.

¹⁵ Na maioria dos livros de História da Arte, a Decoração é incluída nas “*Artes Menores*” (LEITE apud LEE, v.1, 1979, p. 334; ANELLI, 2001, p. 134), “*Artes Decorativas*” (ARTE BRASILEIRA, 1976, p. 65; BARDI, 1978, p. 79; ANELLI, 2001, p. 133 - 147), “*Artes Aplicadas*” (LEE, v.2, 1976, p. 632; BARDI, 1978, p. 79) ou ainda “*Artes Industriais*” (LAMENHA, 1975, p. 14), em oposição às “Belas Artes” ou “Artes Maiores”, das quais fazem parte a Arquitetura, Pintura e Escultura.

¹⁶ O Arquiteto moderno Rino Levi (1901-1965), considerava a Arquitetura como “arte - mãe” e em relação a esta separava as artes em dois tipos: “artes com existência independente” (escultura, pintura, teatro) e “artes decorativas” (objetos, mobiliário, escultura ornamental, padrões de revestimento, etc) (ANELLI, 2001, p. 134).

Tal situação se agravará com a “Arte Nova”¹⁷ e, mais especificamente, com a Arquitetura “Moderna”¹⁸, quando o arquiteto se responsabilizará também pela Decoração, pelo desenho de móveis e de objetos que serão utilizados nos interiores por eles concebidos¹⁹ (Figuras 10 e 11).



Fig. 10. Casa Modernista, S.P, Gregori Warchavchik, 1930. Móveis e luminárias criados pelo arquiteto / Fig. 11. Residência do Arquiteto Rino Levi, S.P., 1964.

Nesse momento da nossa análise é necessário explicitar o que entendemos como “moderno”, conceito que estará presente em vários momentos do nosso trabalho, e que, segundo uma visão abrangente “assinala a tomada de consciência de uma ruptura com o passado” (LE GOFF, 2003, p. 178) ou ainda que reflete as “características e as exigências de uma cultura preocupada com o progresso” (ARGAN, 1987, apud ARAÚJO, 2005, p. 13).

Desta visão derivam - se então, “modernização”, ou seja, “uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos, associados à Revolução Industrial” e

¹⁷ Movimento do final do século XIX e início do XX, com expressões na Arte e na Arquitetura, recebeu diferentes denominações - *Art Nouveau* (França), *Jugendstil* (Alemanha e Áustria), *Liberty* (Itália), *Artes and Crafts* (Inglaterra) e *Modern Style* (EUA) - teve como características a criação de um estilo “novo”, a Integração arte / indústria, a produção em série e a democratização do produto.

¹⁸ Diretamente relacionada com a escola alemã BAUHAUS (1918-1933), surgiu nos Estados Unidos e desenvolveu - se no mundo todo entre as décadas de 30 e 60 do século XX, tendo como seus principais expoentes os arquitetos Le Corbusier (linha funcional) e Frank Lloyd Whrite (linha orgânica). Ver arquitetura moderna em “Saber ver a arquitetura” de ZEVI, “Da Bauhaus ao nosso caos” de WOLFE, catálogo da BAUHAUS e “O modernismo no Brasil”, de BARDI, dentre outros.

¹⁹ A exemplo de Antonio Gaudi, Charles Mackintosh e Josef Hoffmann na Europa do final do século XIX, início do XX (PEVSNER, 2001, p. 86, 87, 138, 139 e 142) e de Oscar Niemeyer, John Graz, Gregori Warchavchik (BARDI, 1978. p. 84 e 89) e Rino Levi (LEVI, 2001, p. 136 e 137) em São Paulo, entre as décadas de 30 e 60.

também “modernidade”, aquelas “condições sociais e experiências que são vistas como efeitos desses processos”. (HARRISON, 2000, p.6 apud ARAÚJO, 2005, p.12)

No caso específico da Decoração, o termo “moderno” será utilizado para classificar todo elemento inovador em relação a dado período, seja ele material ou ideológico, em oposição à “clássico” ou “tradicional”, que, por sua vez, pelas mesmas associações, estará vinculado, não à arte greco - romana, mas as estéticas e valores culturais.

Feitas estas considerações, vimos que, com a modernidade, Inicia - se um percurso que gradativamente revestirá o termo “Decoração” do caráter de algo supérfluo²⁰, fato que atravessará todo o século XX, e, por que não dizer, chegará até os nossos dias:

Naturalmente, não é só com a pintura que conseguimos dar cor às nossas casas. Os próprios materiais de construção, como a madeira, o tijolo, a cerâmica, a pedra, etc, e sua feliz combinação, tornarão alegres as fachadas de nossas casas. Existe uma infinidade de materiais de construção e inúmeras possibilidades para o seu uso. Devemos, todavia, conhecer bem as propriedades de cada material arquitetônico, pois todo material deve ter sua razão para que seja aplicado; não vamos distribuí - lo, portanto, a esmo e sem função determinada. Já passou o tempo em que estiveram na moda as janelas falsas e os adornos supérfluos, e uma vez que estamos na época da funcionalidade (embora sempre bem compreendida), a presença de cada pormenor deve ser justificada. Cumpra não abusar de elementos unicamente decorativos, pois estes correriam o perigo de se tornarem banais. (grifo nosso) (CASA & JARDIM, 1963, p. 23).

Em qualquer sentido que se entenda a arquitetura de interiores, qualquer conotação com decoração é classificada como uma degenerescência. Ela realmente se opõe à decoração, na medida que esta última não interfere na função, seja pelo seu utilitarismo primário na elaboração de planos de conforto, seja pela criação de um cenário conseguido através da destruição da arquitetura, vestindo ou recheando e espaço interno mediante arranjos ou aplicação de elementos supérfluos, ou através da proliferação de materiais desprovidos de qualquer ligação com a arquitetura existente. Segundo o arq. Paulo Mendes da Rocha, enquanto na decoração há um caráter marcante de luxo e extravagância, dentro de um caos cultural apresentado pela perspectiva de trocar uma ambientação na base da oferta desordenada existente, Há na arquitetura de interiores a preocupação de realizar visual e formalmente o mundo contemporâneo, condicionado pelo esquema de produção desencadeado pela revolução industrial. (grifo nosso) (O DIRIGENTE CONSTRUTOR, 1966, p. 36).

²⁰ A crítica a Decoração tem no arquiteto vienense Adolf Loos (1870 -1933) seu grande representante e no ensaio “Ornamento e crime” (1931) de sua autoria, o seu manifesto.

As primeiras ambientações originais, geralmente indicadas com a palavra imprópria de 'decoração', ocorreram nos anos 30, em São Paulo por iniciativa de Warchavchik, que além de excluir qualquer enfeite nas paredes e no teto, desenhou mobiliário e aparelhos de iluminação coerentes com o espírito de seu estilo funcional. [...] Para a assim dita 'decoração', isto é, para a ambientação, o arquiteto se valeu exclusivamente de obras de artistas modernistas como Regina, Segall, Brecheret e Gomide. (grifo nosso) (BARDI, 1978, p. 89),

Nesse percurso de desvalorização, se não da atividade, mas com certeza da palavra / conceito, entra em cena um terceiro elemento: a questão de gênero, ou seja, a presença das mulheres na Decoração.

Segundo Anne Masey²¹ (1996, p. 123) a profissão de Decorador de Interiores nasceu na Inglaterra no Século XX e é resultante de profundas transformações sociais e econômicas (ibid), sendo “uma das raras profissões onde as mulheres se impuseram desde a origem” (ibid, p. 165).

Até o fim da Primeira Guerra Mundial, eram os tapeceiros, ebanistas, antiquários ou *marchands* os responsáveis pelo “aconselhamento” dos seus clientes na matéria, cabendo a eles a escolha de tecidos, o revestimento do chão e parede, o mobiliário e as luminárias, devendo também saber criar uma harmonia de cores nos locais por vezes já semimobiliados (ibid).

A partir daí, buscando afirmar sua independência dos pais ou dos maridos, as mulheres encontraram na Decoração uma atividade “respeitável” (ibid, p. 124), numa espécie de continuação das suas “atribuições” como organizadoras dos próprios lares, pois a profissão tinha essencialmente como papel “aquele de um conselheiro, visto como confidente”, sendo raro que se confiasse ao Decorador à responsabilidade de modificar a arquitetura de interiores (ibid).

Assim, como Decoradoras ou simples “donas - de - casa”, as mulheres terão papel fundamental na consolidação de um processo - o da “obsolescência estilística” - que, ironicamente, levará à gradativa valorização de uma outra Profissão, a do *Designer*.

²¹ As citações e transcrições referentes a essa autora e ao livro “La Décoration intérieure au XX éme siècle”, são traduções de nossa autoria.

Surgido na Inglaterra no século XVIII, no contexto da Revolução Industrial, o *Design*²² diferencia -se do artesanato, das artes plásticas e das artes gráficas por supor uma “separação nítida entre projetar e fabricar”, utilizando-se outras mãos ou meios mecânicos (DENIS, 1999, p.17) e da Arquitetura e da Engenharia, por projetar “determinados tipos de artefatos móveis” (ibid).

Num contexto de novas linguagens artísticas e arquitetônicas e da ampliação da produção em série, o Design, principalmente “de Produto” ou “Industrial”, ganhará força com a introdução da estratégia mercadológica denominada de “obsolescência programada” ou “obsolescência estilística”, introduzida nos Estados Unidos na década de 30 e reforçada em todo o mundo após a Segunda Guerra Mundial (ibid, p.150 -151):

No final da década de 40, diversos bens duráveis produzidos pela indústria americana não estavam longe de atingir o ponto de saturação de mercado; ou seja, a maioria dos lares americanos já possuía um fogão, uma geladeira, um rádio e, em muitos casos, até um automóvel. Para manter as altas taxas de produtividade desejadas, era preciso então estimular os consumidores a trocarem seus aparelhos antigos por novos. Era preciso que o consumidor consumisse por opção e não apenas por necessidade, (...). Pela primeira vez na história da humanidade, parecia realmente possível eliminar em larga escala o problema da escassez, e a euforia resultante deu origem a um período de confiança ilimitada no *American way of life* (“modo americano de vida”) que só iria se esgotar definitivamente no início da década de 1970, com os reveses da crise do petróleo, de Watergate e da derrota no Vietnã, além do reconhecimento por órgãos internacionais da existência de um problema ambiental. (...) A prática do descarte se tornou tão central à filosofia da indústria americana nessa época que acabou sendo elevada ao plano conceitual: levando a idéia da obsolescência estilística à sua conclusão lógica, muitas indústrias deram início nas décadas de 1950 e 1960 a uma política de obsolescência programada, ou seja, de fabricar produtos projetados para funcionar por um tempo limitado. Embora os avanços tecnológicos permitissem criar produtos que durassem cada vez mais, não era necessariamente do interesse do produtor que isto ocorresse. A meta do sistema era estimular o consumo de reposição, aproveitando uma superabundância de materiais e de capacidade produtiva para manter o crescimento contínuo do todo. (grifo nosso)

²² Do verbo latim *designare* (de + *signum* = marca, sinal) e do substantivo inglês *Design*, “se refere tanto à idéia de plano, desígnio, intenção, quanto à de configuração, arranjo, estrutura (não apenas de objetos de fabricação humana, pois é perfeitamente aceitável, em inglês, falar do design do universo ou de uma molécula)” (DENIS, 1999, p. 16), podendo ser utilizado tanto para “designar” quanto para “desenhar” (significação de uso mais corrente entre os leigos), o que, do ponto de vista etimológico, já contém “uma ambigüidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber / projetar / atribuir e outro concreto de registrar / configurar / formar”. (ibid)

Assim, para manter as altas taxas de produtividade, para gerar empregos e estimular o mercado de reposição de peças, passou - se a criar produtos de curta duração ou introduzir - se novos desenhos a velhos equipamentos, lançados a cada ano, em diversas mídias, como “tendência”, o que incentivaria o desenvolvimento dos setores de eletro - eletrônicos, de revestimentos, móveis e complementos de decoração (Figuras 12 e 13).



Fig.12 - Anúncio de 1975.

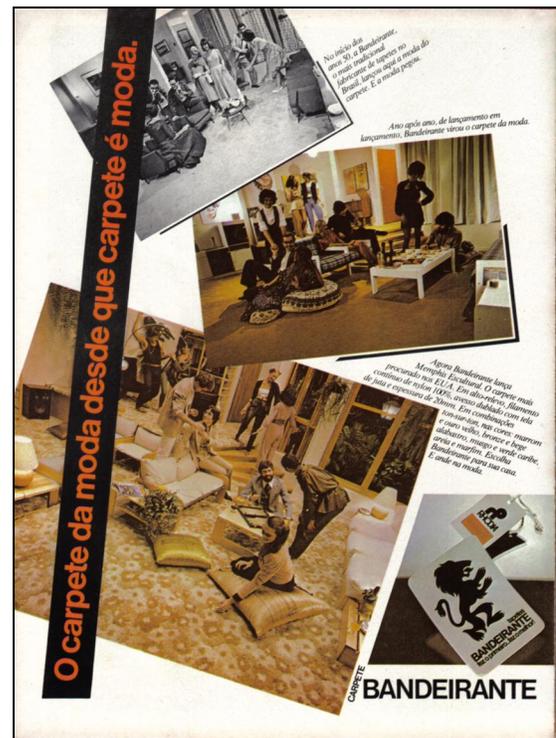


Fig. 13. Anúncio de janeiro de 1980.

Ao lado de questões concretas de durabilidade, o acesso a estes bens de consumo representava, não só o ingresso na vida doméstica moderna, como também, a marcação de diferenças sociais (DENIS, 1999, p. 90):

Com a popularização do *Art Nouveau* e do *Art Déco*, afirma - se de maneira inequívoca a lógica dos ciclos de moda tão característica do século 20. Não resta dúvida de que conceitos como “estilo” e “moda” são bastante antigos e que em muitos séculos, pelo menos, vêm se desenvolvendo em estreita convivência com questões de distinção social e relações de classe ou casta (ver BREWARD, 1995). A moda ganhou nova importância, contudo na passagem para o século

20, em especial no contexto da busca de um estilo moderno sob discussão nesta seção. Nota - se durante todo o século 19, conforme indicado acima, uma preocupação exarcebada com questões de aparência e de gosto como indicadores da personalidade individual, da identidade de grupo e do status social de cada um. Em tal contexto, o corte da roupa ou a decoração da casa vão sendo codificados de forma cada vez mais complexa. Ao contrário das codificações ritualísticas das sociedades pré - modernas (p. ex., a batina preta dos padres ou o tom amarelo de uso exclusivo da família imperial chinesa), passa a existir o desafio de manter claras as distinções dentro de uma cultura urbana em que as identidades são fluídas e o acesso aos meios para forjar as aparências é condicionado apenas pelo poder aquisitivo, Vai - se instaurando gradativamente um processo de atração e repulsão, no qual cada indivíduo ou grupo emula e busca imitar a aparência e o comportamento de outros, percebidos como estando “acima” ou “adiante” dos primeiros na escala social ou cultural. Os poucos que conseguem realizar essa aproximação com rapidez e habilidade suficientes podem passar a ser percebidos como integrantes do grupo superior. O resto, ao adquirir de forma tardia ou apenas parcial os atributos desejados, descobre que o outro grupo já alterou os critérios de avaliação e vê seus esforços de emulação reduzidos a uma macaqueação ineficaz. Com o advento do consumo em massa, os ciclos de moda passam a abranger um universo cada vez maior de pessoas e a incidir com uma rapidez crescente, com o resultado paradoxal de exarcebarem a rigidez das distinções impostas ao mesmo tempo em que, aumentam as oportunidades aparentes de supera - las. (grifo nosso)

Assim, cada vez mais, os objetos criados primitivamente para garantir a sobrevivência do homem num meio hostil, convertem-se, pela industrialização e segundo o conceito de obsolescência estilística e das tendências de Decoração, em mercadoria para uso de multidões, passando a casa à não ser apenas o abrigo, mas também, em certos casos, um “‘bric - a -brac’ doméstico, numa ostentação infantil do ‘status’ que lhe conferem os objetos circundantes”.(LAPONTE, 1969, p. 32).

Em decorrência de todo esse processo, o *Design* chegará na década de 50 como campo de especialização reconhecido, reunindo profissionais de diversas formações, como artistas plásticos, arquitetos e desenhistas industriais (que gozavam de maior prestígio) e comerciais (vantajosamente rebatizados de “grafistas”) (MASSEY, 1991, p. 162), mais vinculados à criação de produtos do que ao ambiente.

Em Londres, o primeiro curso de *Design* de Interiores para arquitetos foi fundado em 1967 por Hugh Casson, que assim se referiu ao preconceito então existente: “Numerosos arquitetos se recusam simplesmente a acreditar que o *Design* de interiores pudesse existir. Certamente viam alguma coisa de equivalente à arte do chapeleiro ou

do padeiro; outros encaravam essa pretensão como uma espécie de afronta pessoal” (ibid, p. 161).

No Brasil, a origem da profissão de *Designer* está também ligada ao Desenho Industrial e à Comunicação Visual, sendo aqui introduzida por alguns europeus como John Graz, Giancarlo Palanti, Lina Bo Bardi e Joaquim Tenreiro.

O ensino do *Design* teve origem no país em 1950 com o Curso criado e ministrado por Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e vinculado ao Instituto de Arte Contemporânea ao qual se seguiram na década de 60, Disciplinas de Desenho Industrial na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo / FAU-USP e a implantação da ESDI / Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro. (SANTOS, 1995, nota 1, p. 189).

Ao lado do *Design*, a Decoração no Brasil continua existindo e sendo exercida, como nas décadas de 30 e 40, por leigos de “bom gosto”, que atuavam geralmente como consultores em lojas e Magazines (O MOVELEIRO v.1, p. 22 a 24).

Apesar do desenvolvimento desta atividade, ocorrido no lastro da modernização do país nos anos 50 e 60, foi apenas na década de 70 que o ensino de Decoração se difundiu no país, sendo a pioneira em Salvador a *Escola Baiana de Decoração - EBADE*, criada em 1980, à qual se seguiram, uma década depois (1991), o *Curso Superior de Decoração* e o *Curso de Desenho Industrial*, ambos sob responsabilidade da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Na Europa e nos Estados Unidos, a substituição do termo “Decoração” pelo de “*Design* de Interiores” deu - se já nos anos 50²³, sendo o primeiro curso de Design de Interiores para arquitetos fundado em Londres em 1967 por Hugh Casson, que assim se referiu ao preconceito ainda existente: “Numerosos arquitetos se recusam simplesmente a acreditar que o design de interiores pudesse existir. Certamente viam

²³ Na Inglaterra, em 1953, ao nome “Instituto Britânico de Decoradores Ingleses” (fundado por célebres artesãos em 1889) é acrescido “e de designers de interiores”, sendo em 1976, rebatizado de “Instituto Britânico de Design de Interiores”. Na França, a “Escola Nacional Superior de Artes Decorativas” passa a oferecer cursos de “arquitetura de interiores” e “design de produto” (móveis e têxteis), sendo em 1991 o termo “decorador” usado naquele país apenas para designar consultores em mobiliário. Nos EUA, a situação progrediu no mesmo sentido, provocando reformulação no ensino e nas revistas especializadas: *Interior Design and Decoration* retira do seu título “Decoração” e *The Interior Decorator*, opta simplesmente por *Interiors*.

alguma coisa de equivalente à arte do chapeleiro ou do padeiro; outros encaravam essa pretensão como uma espécie de afronta pessoal” (MASSEY, 1996, p. 161).

No Brasil esse processo está hoje ainda em curso, através da determinação²⁴ do Ministério de Educação e Cultura – MEC, da mudança da palavra “Decoração” para a de “*Design* de Interiores”, unificando as diversas denominações dos Cursos no Brasil, quais sejam “Composição de Interiores”, “Planejamento de Interiores” ou, no caso da UFBA, “Curso Superior de Decoração”, criado sob a denominação de “Curso Superior de Decoração Ambiental”.

Pelo exposto, podemos supor que a substituição do termo “Decoração” por “Ambientação”, “Arte Ambiental”, “Arquitetura de Interiores” e, mais recentemente, “Design de Interiores”, justifica-se, pela tentativa de, por um lado, elevar a atividade à categoria de “obra de arte” e, por outro, aproximá-la (tardamente) do fazer arquitetônico moderno e da produção em série, estando, por fim, também nela embutida, mesmo que de forma subliminar, a questão de gênero (feminino)²⁵.

Podemos observar ainda que a definição de Decoração como “arte e prática de planejar e arranjar espaços, escolhendo e / ou combinando os diversos elementos de um ambiente e estabelecendo relações (estéticas, funcionais, etc) que dependem do fim a que se destina” (FERREIRA, 1975), pode ser utilizada na contemporaneidade, tanto em intervenções realizadas por artistas plásticos e arquitetos, quanto por decoradores.

E se ainda acrescentarmos a observação de que o termo “Design” seja como “desenho”, “projeto” ou mesmo “planejamento”, ao implicar “produção em série” com ênfase no produto final e na sua viabilidade na cadeia econômica, tem mais a ver com “Desenho Industrial” do que com a “Decoração” e que no nosso período de estudo os responsáveis pela disposição no espaço interior, de “cores e formas” (móveis, objetos, revestimentos, luzes, texturas) segundo determinado “gosto” (representações) não eram necessariamente profissionais formados em Escolas de Design ou de Decoração,

²⁴ Com base na LDB (Lei de Diretrizes e Bases para o Ensino Superior) de 1996 e nos “Fóruns de Dirigentes de Cursos de Desenho Industrial” em 1997 e 1998, a “Comissão de Especialistas de Ensino de *Design*” do Ministério de Educação e Cultura (MEC) propôs em 1999 as *Diretrizes Educacionais para o Ensino de Graduação em Design*.

²⁵ Nos 16 anos de existência do Curso Superior de Decoração da UFBA (1991-2006), dos 311 alunos ingressos, apenas 09% (27) são do sexo masculino, dos quais, apenas 02 se formaram. (Levantamento realizado pelo Colegiado do Curso Superior de Decoração da EBA / UFBA, em 17.10. 2006).

encontraremos a justificativa da busca de um conceito mais abrangente (ou talvez mais “conciliador”), que dê conta do nosso objeto de estudo.

Por tudo mencionado até aqui, optamos por trabalhar nessa Dissertação com a palavra *Decoração*, valendo – nos do conceito utilizado por José Fernández Arenas (1986, p. 139) que a relaciona com a Arte, Arquitetura através do seu agrupamento em “obras” ou “criações artísticas” e, mais adequadamente ainda, em “manifestações formais do mundo da cultura”:

[...] Se o objeto da história da arte é o estudo e conhecimento histórico e estético das obras artísticas, necessário dizer que o problema da interpretação é um dos mais importantes objetivos dessa disciplina. Saber interpretar uma obra de arte não é só de interesse para os historiadores da arte, senão também para todos aqueles que de alguma maneira querem colocar-se em contato com as criações artísticas, incluídas as literárias, musicais e demais manifestações formais do mundo da cultura. [...] (grifo nosso).

Nosso objeto de estudo – Decoração Residencial – se insere no campo de estudo das Ciências Humanas, tendo, como vimos, interfaces com as Artes Visuais, a Arquitetura e o *Design* e, por não ser uma área de conhecimento consolidada, buscamos criar uma abordagem própria utilizando as já existentes ou, como quer Pedro Demo (1987, p.11), “construir com originalidade e inteligência novas alternativas científicas”, levando em conta que “o fenômeno humano possui componentes irreduzíveis às características da realidade exata e material” (ibid, p. 13).

2.2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Definido o conceito de Decoração como criação artística e manifestação cultural e considerando o recorte temporal em momento distante da atualidade (década de 70), fundamentamos teoricamente nosso estudo na ciência histórica²⁶ e entre seus inúmeros

²⁶ A História, “ciência do tempo” (LE GOFF, 2003, p. 52), fraciona –se em várias “Histórias” - econômica, social, política e “das idéias” - e em vários “modelos intelectuais” (ibid, p. 76), quais sejam, escolas e

“modelos historiográficos” (MOZART FILHO, 2006) ou categorias, dependentes da sua própria evolução (LE GOFF, 2003, p. 46), optamos por trabalhar com a História da Arte, na sua linha Formalista, e de maneira mais abrangente, com a “História Cultural”, numa abordagem do que se convencionou denominar de “Nova História”.

Cabe ressaltar que aqui denominamos de História Cultural o que Peter Burke (2000, p. 244 - 246) chama de “nova história cultural” ou ainda de História Cultural Antropológica (ou “modelo antropológico de história cultural”) - distinta da História Cultural Clássica e da História Cultural Marxista e “produto de nossa época, neste caso uma época de choques culturais, multiculturalismo” - que amplia a sua abordagem, redefinindo o conceito de cultura, estendendo o sentido do termo “para abranger uma variedade muito mais ampla de atividades do que antes”, ou seja, “não apenas a arte, mas a cultura material, não apenas o escrito, mas o oral, não apenas o drama, mas o ritual, não apenas a filosofia, mas as mentalidades das pessoas comuns”. (BURKE, 2000, p. 246).

O referido autor coloca, assim, como um dos objetos de investigação da História Cultural, a História das Mentalidades, incluindo - a na “História dos Modos de Pensamento” (BURKE, 2000, p. 233), juntamente com as Histórias “da Língua e da Literatura”, “dos Artistas, Arte e Música”, “das Doutrinas” e “das Disciplinas” (ibid, p. 11-37).

Em outra posição, encontramos Jacques Le Goff, que inclui a História das Mentalidades²⁷ na “História das Representações” - da qual também fazem parte as Histórias das ideologias, do imaginário, do simbólico, história psicanalítica e historiografia – distinguindo - a da História Cultural - assim como das Histórias política, econômica e social - apesar de reconhecer que ambas possuem grandes “diálogos” entre si (LE GOFF, 2003, p. 130) e com a Antropologia Histórica (ibid, p. 48, 52, 131),

correntes filosóficas – materialismo histórico, marxismo, positivismo, estruturalismo - e seus respectivos pensadores – Agostinho, Vico, Hegel, Marx, Croce, dentre outros.

²⁷ “Uma história das visões de mundo”, “das estruturas mentais comuns a uma categoria social, a uma sociedade, a uma época” (LE GOFF, 2003, p. 11) ou ainda “uma história problematizadora do social, preocupada com as massas anônimas, seus modos de viver, sentir e pensar, uma história com estruturas em movimento, com grande ênfase no mundo das condições de vida material, embora sem qualquer reconhecimento da determinância do econômico na totalidade social, à diferença da concepção marxista da história” (Ronaldo Vainfas. “Os protagonistas anônimos da história”. S.P.: Campus, 2002, p. 17, in: Mozart Filho).

sendo também diferentes daquela História “positivista” que privilegia o “fato histórico” (ibid, p. 11).

Podemos citar ainda Sérgio Bairon (2006) que coloca a História das Mentalidades e História Cultural como algo único, ao tempo em que Mozart Lacerda Filho (2006) vê na História Cultural um “refúgio” para as críticas acerca da “multi - fragmentação” do objeto de estudo daquela primeira.

Em que pese essa falta de unanimidade nos autores pesquisados acerca da prevalência ou mesmo de diferenciações nítidas entre a “História Cultural”, “História Antropológica e a ”História das Mentalidades“, trabalharemos nesta Dissertação considerando que as mesmas podem ser estudadas como correntes da “Nova História”.

Estabelecida a partir da segunda metade do século XX e tendo na revista francesa *Annales* - fundada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre - seu ponto de partida, a Nova História propõe uma nova forma de pensar as questões historiográficas, de se interpretar os fatos e o tempo históricos.

Iniciando com a “longa duração” de Fernand Braudel (1958), o conceito de tempo na Nova História se multiplica, sendo nesse estudo adotado o de “entrelaçamento dos tempos” (Althusser, apud VOVELLE, 1978, p. 91), com “durações diferentes” (VOVELLE, 1978, p. 81) onde ocorrem “permanências e rupturas”, “continuidades e descontinuidades” (LE GOFF, 2003, p. 47), pois não há história imóvel assim como ela não é pura mudança (ibid).

Reconhecendo a validade do “método das aproximações múltiplas”, baseado no pressuposto de que “cada tipo de fonte exige um tratamento diferente, no interior de uma problemática de conjunto” (LE GOFF, 2003, p 46), nos valeremos também da Metodologia Formalista da História da Arte, ao analisarmos a configuração da Decoração, notadamente no que se refere ao s diferentes “estilos” empregados.

Conscientes da dificuldade de integrar os diversos tratadistas sobre o nome de uma mesma “Metodologia” ou “Escola”, pois cada autor “tem seu método” (ARENAS, 1982, p. 89), e que, segundo a visão da Nova História, os processos históricos não são lineares, encontramos em vários teóricos, diversas abordagens que poderão ser utilizadas no nosso estudo.

Na teoria do Arquiteto G. Semper (1803 – 1879), baseada numa análise tipológica, encontramos como princípios determinantes das formas artísticas e de suas mudanças “o material empregado em sua construção, à técnica de trabalho e a finalidade que vão cumprir” (ARENAS, 1982, p.91).

Já o também formalista H. Focillon, além de concordar com esse “determinismo semperiano” (ARENAS, 1982, p. 91) ao afirmar que “a vida dos estilos está qualificada pelos materiais e técnicas empregadas (lei do primado técnico) que dão vida à arte no espaço arquitetônico, escultórico e pictórico” (ibid, p. 98), acrescenta que a questão do significado: “as formas são estáveis, as significações mutáveis” (Focillon, apud ARENAS, 1982, p. 98).

Ainda dentro da Metodologia Formalista podemos citar E. Grosse que acrescenta, na análise da forma, a sua dependência das “estruturas econômicas e políticas”. (ARENAS, 1982, p. 91).

Ao estudo da obra de arte nos seus aspectos estilísticos – “determinados” pelos materiais e técnicas empregados e / ou pelas estruturas política e econômica – foi acrescentada uma “terceira via” (ARENAS, 1982, p. 105), a da “história da arte como história da cultura, das idéias e das imagens”, inaugurada com “História Social da Arte” (ibid, p. 112 - 120) com os trabalhos da Escola de Viena e do Instituto Warburg, que criaram as bases para a Nova História, a que já nos referimos.

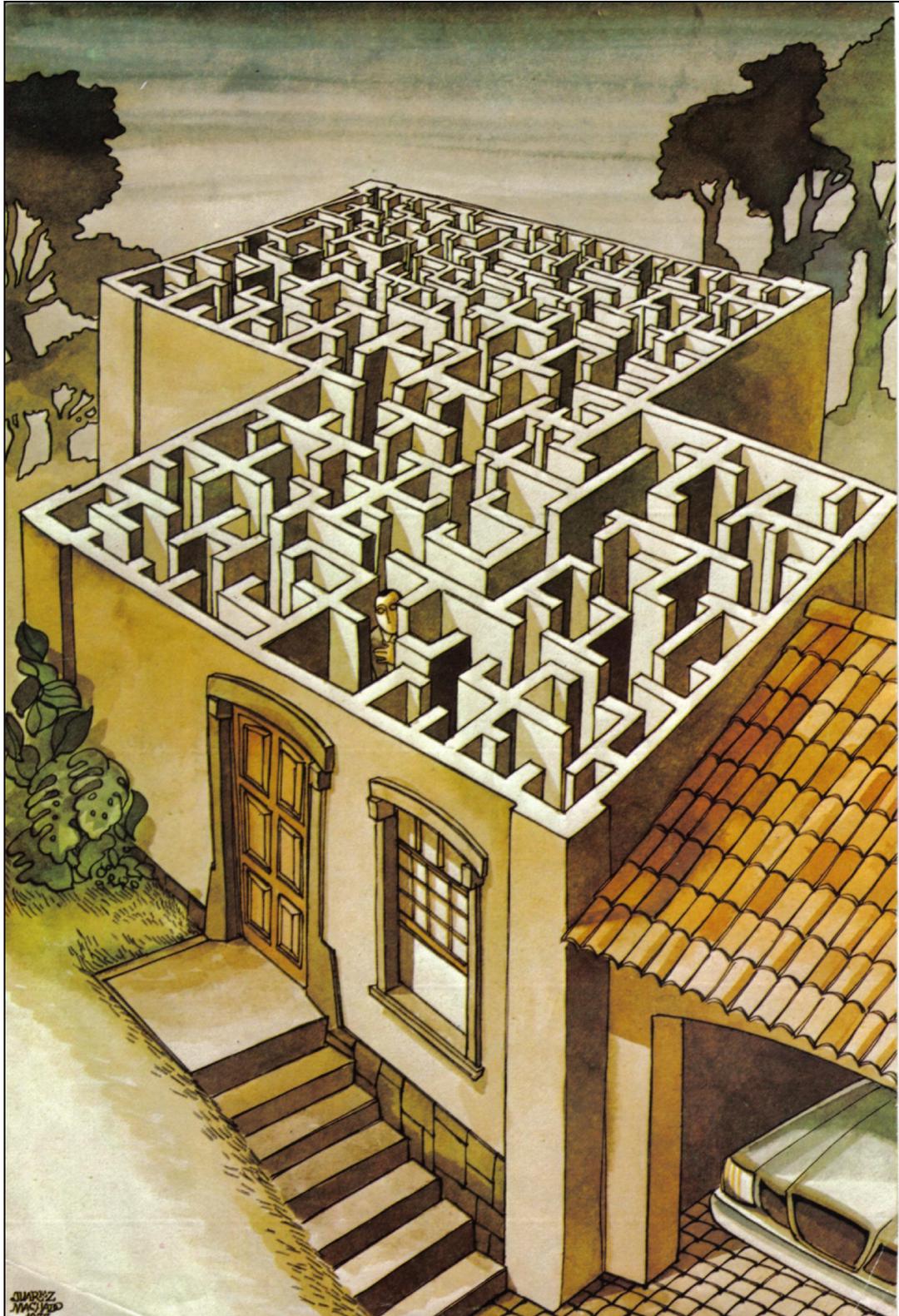
Tendo como objeto de trabalho a Decoração Residencial, é necessário definirmos ainda a abordagem que faremos da “moradia”, que classificamos em “tradicional” e “alternativa”, definidas, respectivamente, pela ocupação de espaços arquitetônicos construídos por um mercado de construção civil estruturado, segundo padrões estéticos assimilados e distribuição espacial hierarquicamente setorizados (íntimo, social e serviço), no qual seus moradores mantém uma relação de privacidade e intimidade e cujas intervenções decorativas são veiculadas em revistas especializadas e no segundo caso, ocupação de construções concebidas de forma autônoma (autoconstrução) ou de espaços tradicionais, segundo uma subversão de valores na relação de seus usuários com as noções de público / privado e individual / íntimo / coletivo.

Baseados na Nova História, na sua interdisciplinaridade e “não – linearidade” como recursos metodológicos (BAIRON, 2006), ao tratar dessas distintas formas de moradia da década de 70, ampliamos nossa abordagem, através de literatura específica vinculada à Antropologia Social²⁸, definindo - as “não somente enquanto um fator de solução funcional para as necessidades humanas, mas principalmente como um claro reflexo dos dados culturais e da ideologia impressa nos edifícios pelas camadas sociais responsáveis por sua construção” (GUIMARÃES; CAVALCANTI, 1984, p.85).

Assim, considerando a Decoração como manifestação artística e esta como “uma informação, um produto, uma criação que nos oferece dados em função dos quais de pode elaborar uma história” (ARENAS, 1982, p. 116), nos aproximaremos do nosso objeto de estudo por diversas vias - não determinantes, mais condicionantes - que refletem em última análise, não só a complexidade do tema como “nossa era de fragmentação, especialização e relativismo” (BURKE, 2003, p.243).

²⁸ Ver DAMATTA, 1985,1986; FREIRE, 1979 e GUIMARAENS; CAVALCANTI, 1984.

3. A DÉCADA DE 70: Breves considerações históricas.



3. A DÉCADA DE 70: Breves considerações históricas

Após a conceituação da Decoração como uma manifestação cultural, refletindo, portanto a época e o meio em que foi produzida, para estudá-la é necessário conhecer, mesmo que de forma panorâmica, os diferentes fatores - políticos, sociais, econômicos e culturais - que interferiram na configuração e localização dos interiores residenciais soteropolitanos na década de 70.

Se podemos afirmar que na Europa, a década de 70 começou dois anos antes (ART & DECORATION, 1997, p.192), ano em que "aconteceu tudo, ou, pelo menos, convencionou-se encapsular esse "tudo" em 1968" (VEJA, 1993, p.11) no caso brasileiro, por rara antecipação histórica, poderíamos dizer que ela iniciou-se seis anos antes, com o Golpe Militar de 64, que criaria as bases políticas que propiciariam as realizações da década seguinte.

A partir daí tem início o período de Governadores e Prefeitos indicados pelo regime, dos quais Antônio Carlos Magalhães, Governador em dois momentos (1971 - 1975 e 1979 - 1983) e Prefeito de Salvador entre 1967 e 1971, foi figura significativa tanto politicamente, quanto nos esforços para a modernização da cidade de Salvador na década de 70.

3.1. O "MILAGRE BRASILEIRO" E A SOCIEDADE SOTEROPOLITANA

Durante toda a década de 70, *slogans* como "Ninguém segura esse país", "Esse é um país que vai pra frente" e "Brasil: ame-o ou deixe - o" refletiram a ideologia vigente: progressista e autoritária.

Nesse contexto político, ou mesmo por causa dele, viveremos um período de crescimento acelerado conhecido como "milagre brasileiro".

Como maior agente econômico, o Estado fez grandes investimentos - à custa de empréstimos estrangeiros que aumentariam a nossa dívida externa - nas áreas de

energia - Itaipu, Tucuruí - transporte - Transamazônica, Ferrovia do Aço -e nos setores automobilístico, de habitação e petroquímico (SOUZA CRUZ, 1983, p. 101).

A década de 70 foi também um período glorioso para as empreiteiras, empresas de engenharia e de construção civil, sendo construídos por todo o país, rodovias, viadutos, apartamentos para classe média, conjuntos habitacionais e casas proletárias (ibid).

Como que alheia aos acontecimentos dolorosos da Ditadura, a classe média experimentou uma grande euforia, beneficiando - se desse desenvolvimento econômico, através do acesso a casa própria (financiada pelo BNH) e bens de consumo, duráveis ou não, tendo grande parcela da população urbana algum tipo de aparelho eletroeletrônico, como TV (colorida em 1972), geladeira, fogão a gás, liquidificador, rádio e / ou ferro de passar roupa (Fig. 14):

A classe média chegou ao céu e nele não havia trombetas nem querubins. O paraíso nos anos 70 consistia em tirar o Corcel turquesa – taiti da garagem, fazer compras no supermercado Jumbo, ver futebol na maravilha do ano – a TV em Cores – e sonhar com a próxima viagem a Bariloche. Eram as conquistas do milagre chegando ao cotidiano. (Veja, 1993, p. 33).



Figura 14: Bens de consumo. Dezembro 1976.

Apesar da sua crescente modernização, a cidade de Salvador ainda mantinha nos anos 70 um ritmo tranqüilo.

As famílias de mesmo nível social se conheciam e freqüentavam os mesmos lugares, ainda era possível namorar dentro de carros à beira mar, andar a pé tarde da noite e conviver cotidianamente com trabalhadores informais - amoladores de faca, vendedores de bala (baleiros), algodão doce e de taboca, com sua sonoridade característica - e tipos “folclóricos” como “a mulher de roxo” (Figura 15) e o mágico, “Mr. Brack” (Figura 16), infelizmente já desaparecidos.

Quem tinha recursos matriculava seus filhos em colégios particulares (Vieira, Marista, Social, Dois de Julho e Sacramentinas) e em cursos de Inglês (ACBEU e EBEC) ou de dança (EBATECA e Escola de Ballet do Baiano de Tênis) e apesar dos avanços dos meios de informação e da existência de métodos contraceptivos como pílula e Diu, muitas adolescentes engravidaram na década de 70, chocando uma sociedade que ainda acreditava na virgindade e no casamento, mesmo que de mini – saia (Figuras 17 e 18).



Figuras 15 e 16. Personagens urbanos.



Figuras 17 e 18. Casamento, 1961 e 1971.

Como lazer, ao lado dos bares, restaurantes, boates e discotecas²⁹ os soteropolitanos continuavam aproveitando as praias do seu extenso litoral, sendo as mais freqüentadas pelos que possuíam carro, as de Piatã, Terceira Ponte, Sesc (atual Jaguaribe) - onde os surfistas disputavam espaço no mar e na areia com famílias e

²⁹ Dentre as casas noturnas, podemos citar as boates *Close – Up*, *Bual L'Amour*, *Green House*, *Regines e Hippopotamos* e mais para o final da década, como a única discoteca de Salvador, a *Maria Phumaça*, localizada na Barra, na Avenida Oceânica, destinada a um público mais jovem.

suas crianças – e Aeroclub, onde, a partir de meados da década, foram realizados Campeonatos nacionais de *Surf*, atraindo grande número de jovens.

Os mais privilegiados tinham casas de veraneio³⁰ e freqüentavam também os clubes particulares como *Português* (1947), *Baiano de Tênis* (1916), *Iate Clube* (1935) e *Associação Atlética* (1914) (Figura 19), onde eram realizadas festas, bailes de Carnaval – para os que não queriam disputar espaço atrás dos trios elétricos (Figura 20) - e campeonatos de natação e futebol (A Tarde, “80 Anos de Lazer”, 14.10.92).

Havia ainda, o exclusivíssimo *Cajazeira Golf Country Club* - criado em 1950 em área pouco ocupada e que depois seria um dos grandes bairros proletários de Salvador (Cajazeiras) – e mais para o final da década (22/10/79), o *Costa Verde Tênis Clube*, construído em Piatã (ibid) dentro do processo de expansão da zona urbana de Salvador.



Fig. 19. Clube social localizado na Barra, 1977.



Fig. 20. Carnaval de rua em Salvador, 1972.

Além do Carnaval que atraía cada vez mais turistas, Salvador contava ainda com muitos cinemas, localizados na grande maioria no centro da cidade, cada qual com público específico, segundo sua programação: no Guarani (depois Glauber Rocha) podíamos assistir a filmes de *Farweste* ao infantil *Tom e Jerry*, nas matinês de domingo, no Liceu, às famosas “pornoanchadas” (denominação empregada para filmes

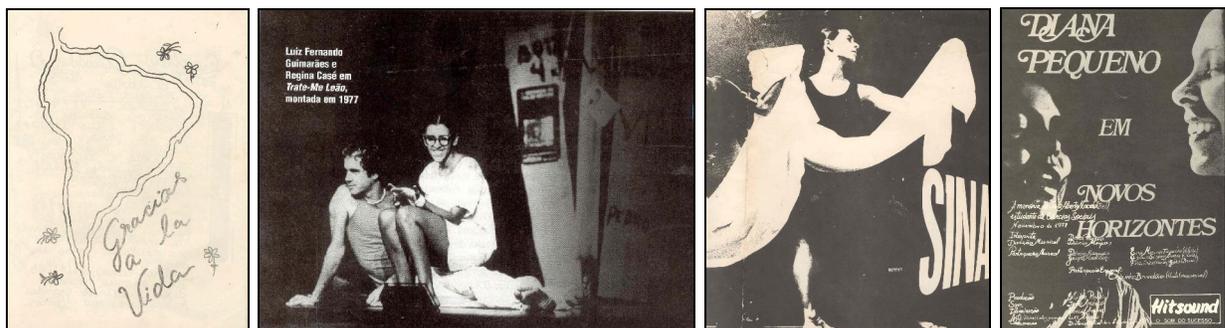
³⁰ O sistema *ferry - boat* passa a operar em dezembro de 1972, transformando a Ilha de Itaparica no local de veraneio preferido dos mais abastados. Praias como Guarajuba e Itacimirim eram procuradas apenas para “passar o dia”, pois o acesso era difícil (por estradas não asfaltadas), com poucas casas e pequena infra - estrutura.

eróticos, em tons de comédia e sem sexo explícito). Alguns filmes de melhor nível, impróprios ou não para menores de 18 anos, eram exibidos no “Cinerama” Tupi e nos Cines Bahia Capri (Figuras 21 e 22).



Figuras 21 e 22. Programação nos cinemas de Salvador, *Capri, Tupi, Liceu e Bahia*. 1971.

A cidade possuía um pequeno número de teatros, contando apenas com o *Castro Alves*, com sua *Sala do Coro* e *Concha Acústica*, o *Martins Gonçalves* da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, e o *Vila Velha*, onde eram apresentadas peças experimentais (nos dois últimos casos), de cunho político (Figura 23) ou de crítica aos costumes (Figura 24) – espetáculos de Dança (Figura 25) e Música (Figura 26).



Figuras 23 a 26. Peças *Gracias a la vida*, 1978 e *Trate-me leão*, 1977, Espetáculo de dança de Lia Robatto, 1979 e show de Diana Pequeno, 1978.

Ainda na área cultural, podemos mencionar que a década de 70 foi um período das Capas de Discos como veículo de Arte, das Histórias em Quadrinhos e poesias marginais, das Publicações Alternativas, do Super-8, do Rock Progressivo e da MPB - ouvidos em vinil ou fitas k-7 – e, principalmente, da consolidação da Televisão como elemento de “unificação nacional”, tanto de ideologia (s), quanto de costumes e consumo³¹.

No campo das artes visuais, como veremos a seguir, o espírito do Brasil na década de 70 poderia ser caracterizado pelo “experimentalismo e a resistência política num contexto de cultura “pop”” (ANDRADE, 2001, p. 53) e como um período marcado por uma “evolução que aboliu os limites entre a arte e a não arte” (ibid), pelo “desaparecimento da matéria da arte, de seu suporte material, implicando o desaparecimento do objeto de arte” (COELHO, 2001, p. 18).

3.2. AS ARTES VISUAIS

Pode –se dizer que hoje não há uma arte. Não há a poesia. Mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantas foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original. (João Cabral de Melo Neto in: OS POETAS..., 1974, p. 24)

Na década de 70, ao tempo que Christo, Mário Merz, Joseph Beys e Joseph Kosuth, entre outros, realizavam seus trabalhos pelo mundo, as manifestações brasileiras contemporâneas de *Arte Conceitual*, de *Arte Cinética*, de *Arte Ótica* e de *Arte Ambiental*, materializadas nas obras de artistas como Hélio Oiticica (1937 – 1980), Waltércio Caldas Junior (1946), Artur Alípio Barrio (1945), Tunga (1952) e Cildo Meireles (1948) (Figuras 27 e 28), “brigavam” para se impor a uma estética colonial fortíssima e a uma “modernidade” ainda presente.

³¹ Sobre o papel da televisão na década de 70 ver “Anos 70: ainda sob a tempestade”, 2005, páginas 405 a 487.

Assim, temos na década de 70, no Brasil, uma produção visual alternativa a habilidade manual exigida pela escultura e pintura, passando os artistas a se expressarem através da fotografia, do cinema e do vídeo, da apropriação do espaço em *happenings*, *instalações* e *arte pública* e da produção de novas estéticas através de *ready made*, *land art* e *body art*³².

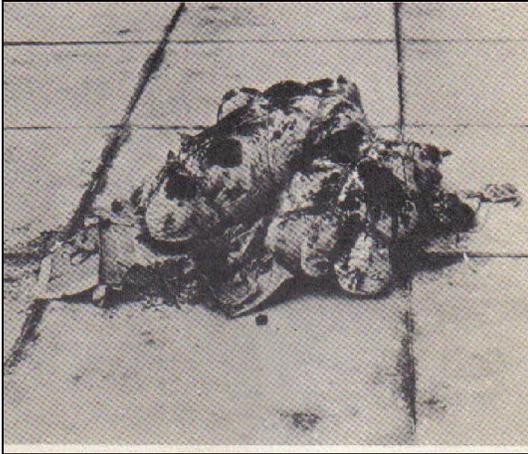


Fig. 27. Artur Barrio, 1969.

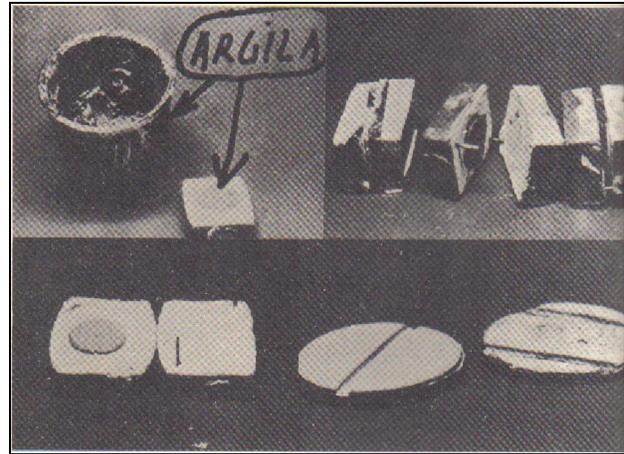


Fig. 28. Cildo Meireles, 1971.

Através das duas Bienais da Bahia (1966 e 1968), Salvador teve contato com essa diversidade de manifestações artísticas, como podemos constatar do texto do Arquiteto Pasqualino Magnavita, responsável pelo projeto físico dos dois eventos:

[...]Como participante da escolha dos locais e autor dos projetos e das instalações das Bienais, encontrei muitas dificuldades em distribuir espacialmente aquela pluralidade de manifestações artísticas: instalações, performances, objetos, objetos lúdicos e manipuláveis, expressões do cotidiano da vida urbana e do marketing da publicidade sob a égide da pop arte, efeitos óticos especiais (op art), simulações de arte auxiliadas pelo computador, uso da paródia e da ironia, banalizando célebres obras de arte e, mais, temas de inspiração ecológica, denúncias políticas de arte engajada, hiper – realismo, construtivismo emblemático, e tudo isso convivendo com o espólio do movimento moderno, ainda bem representado nas duas bienais. (PORTUGAL, 2001, pág. 105).

³² Manifestações artísticas contemporâneas, caracterizadas pela apropriação de objetos do cotidiano, da natureza e do próprio corpo.

Com o endurecimento do Regime Militar e a promulgação do AI -5 em dezembro de 1968 a situação política do país se agravou, artistas foram presos, exposições fechadas, peças e músicas censuradas.

Desarticula - se a vida intelectual brasileira e com a extinção da Bienal, a Bahia sai do circuito nacional das Artes Plásticas, interrompendo o diálogo com outros centros culturais do Brasil e do mundo (MARIANO, 2006).

Apesar disso, muitos artistas, na maioria jovens, continuaram produzindo uma arte de vanguarda em Salvador numa alternativa ao que a coreógrafa Lia Robatto (2004, p. 07) chamou de “alienação psicodélica”³³ ‘paz e amor’, e ao “engajamento na luta política revolucionária”.

Em outro campo encontrávamos artistas modernos já consagrados, como Caribe, Carlos Bastos, Hansen Bahia, Floriano Teixeira Fernando Coelho, Santi Scaldaferrri, Emanuel Araújo e Juarez Paraíso, que continuavam trabalhando, inclusive para o Governo, realizando intervenções em prédios públicos como aqueles do Centro Administrativo da Bahia³⁴ (Figuras 29 e 30).



Figura 29. Emanuel Araújo. Escultura em concreto, CAB / BA, 1974.

³³ Psicodélico ou “manifestador da mente”, termo criado em 1957 pelo Dr Humprey Osmond em ensaio científico em que descreve os efeitos do LSD (ácido kisérgico), droga bastante usada na década de 60 (Revista Próxima Viagem, p. 76. Artigo Haight – Asbury – a Esquina das boas Vibrações, de Walter Craveiro. Ed Peixes. Ano 6,, N° 64. Fev. 2005).

³⁴ A criação do Centro Administrativo se constituiu num marco não só para o desenvolvimento urbano de Salvador e para uma nova linguagem arquitetônica, expressa nos edifícios pré - moldados em concreto, criados pelo Arquiteto João Filgueiras (Lelé), como também representou, segundo a Professora Márcia Magno Baptista (1995, p.47) “o segundo momento de interferência governamental na produção de Murais na Bahia”. Assim como aquele trabalho na Escola Parque, na década de 50, os artistas foram escolhidos, sem concorrência pública, para instalarem seus murais e esculturas em prédios públicos.



Figura 30. Juarez Paraíso. Mural na Secretaria de Agricultura, CAB / BA, 1974.

Assim, o mercado de arte em Salvador na década de 70 estava diretamente relacionado tanto com o poder público quanto com a indústria do turismo que ele queria implantar, estimulando, segundo Juarez Paraíso (www.sbpccultural.ufba.br), uma “verdadeira fábrica de *primitivos* e *arte ingênua* para vender como *Lembrança da Bahia*”, em oposição ao apoio as novas manifestações artísticas.

Como que na contra - mão desse processo, encontramos no nosso período de estudo, alguns acontecimentos e espaços de resistência e de criatividade.

Além do Museu de Arte Moderna da Bahia e do Museu de Arte da Bahia, havia na década de 70 várias Galerias de Arte (ANEXO II), mais ou menos comprometidas com a arte contemporânea, dentre as quais podemos citar a Galeria *Círculo*, a Galeria *O Cavalete*, a *Kattya Galeria de Art e Teresa* Galeria de Arte.

Não podemos deixar de mencionar, ainda, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, que teve um papel fundamental, não só como espaço de pesquisa e de formação de novos artistas, através de um currículo reestruturado, como também pela atuação da sua direção e corpo docente em prol da liberdade de expressão e da divulgação das artes plásticas, viabilizada nos Salões Universitários e nas exposições na Galeria *Cañizares*, inaugurada em 1970.

Num ambiente de forte repressão política e resistência da estética modernista, a palavra de ordem passa a ser o coletivo, presente tanto na fruição da obra (participação do público X obra acabada), quanto no trabalho em grupo e na preocupação / temática, social.

São criados na década de 70 vários grupos (Anexo II), para realização de um único trabalho ou de forma mais duradoura.

São exemplos do primeiro caso, em 1977, o Grupo LAMA e o Grupo “Dos três sete” e Grupo “Dos 8”, que expôs em 1978.

Trabalhando juntos por mais tempo, encontramos os Grupos *Posição* e *Arvoredo*, criados em 1978, e o de maior projeção nacional, o ETSEDRON, que, formado em 1969, continua trabalhando durante toda a década de 70 (Figura 31).



Figura 31. ETSEDRON, XII Bienal de São Paulo, 1975. “Um ambiente nordestino. Com cabanas, animais fantásticos, cercados de enlameada terra vermelha, é a proposição ecológica e social apresentada pela equipe baiana Etsedron”.

Havia ainda o denominado *Grupo dos feirenses*³⁵, que reuniu em 1973 os artistas, Juraci Dórea, Antônio Brasileiro, Pedro Roberto e Ruy Brasileiro e aquele outro intitulado “GRUPO DOS 7”, formado por Juarez Paraíso, Maria Célia Du Pin e Almeida, Henrique e Jacyra Oswald, Bety King, Hélio Bastos e Floriano Teixeira.

Podemos citar ainda como artistas emergentes no início da década de 70 os nomes de Adilson Santos, Renato da Silveira, Mercedes Kruchewsky, Carlos Estivallet,

³⁵ “Feirense” é o nascido na cidade de Feira de Santana, próxima uma hora de Salvador.