

Márcio Santos Lima

AS CORES DA CIDADE

O pintor João Alves e a Salvador
do Século XX



AS CORES DA CIDADE

O pintor João Alves e a Salvador
do Século XX



Ministério da Educação

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe (IFS)

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação

Camilo Sobreira de Santana

Secretário da Educação Profissional e Tecnológica

Getúlio Marques Ferreira

Reitora do IFS

Ruth Sales Gama de Andrade

Márcio Santos Lima

AS CORES DA CIDADE

O pintor João Alves e a Salvador
do Século XX



**INSTITUTO
FEDERAL**

Sergipe
Aracaju
2024

Copyright© 2024 - IFS

Todos os direitos reservados para a Editora IFS. Nenhuma parte desse livro pode ser reproduzida ou transformada em nenhuma forma e por nenhum meio mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer sistema de armazenamento de informação, sem autorização expressa dos autores ou do IFS.

Editora-chefe
Kelly Cristina Barbosa

Revisor
Fabiana Cavalcante dos Santos
Erika Vitória Alves Oliveira

**Projeto Gráfico da Capa
e Diagramação**
Bruna Gomes Souza
Laura Beatriz de Jesus Passos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas do IFS

Lima, Marcio Santos.

L732c As cores da cidade: o pintor João Alves e a Salvador do Século XX. [e-book]. / Marcio Santos Lima. – Aracaju: EDIFS, 2024.

147 p.; il.

ISBN: 978-85-9591-220-5

1. Pintura – arte contemporânea. 2. Artes visuais. 3. Biografia – João Alves. 4. Salvador – Bahia – Séc XX. I. Título.

CDU 929: 75

Elaborada pela Bibliotecária Kelly Cristina Barbosa / CRB-5 1637

[2024]

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe (IFS)

Av. Eng. Gentil Tavares, 1166 - Getúlio Vargas, Aracaju - SE, 49055-260

TEL.: +55 (79) 3711-3222 E-mail: edifs@ifs.edu.br

Impresso no Brasil

Conselho Científico

Aline Ferreira da Silva

Ciências Sociais Aplicadas

Diego Lopes Coriolano

Engenharias

João Batista Barbosa

Ciências Agrárias

Joelson Santos Nascimento

Ciências Humanas

Juliano Silva Lima

Ciências Biológicas

Junior Leal do Prado

Multidisciplinariedades

Manoela Falcon Gallotti

Linguística, Letras e Artes

Marco Aurélio Pereira Buzinaro

Ciências Exatas e da Terra

Suplentes

Herbet Alves de Oliveira

Engenharias

José Aprígio Carneiro Neto

Multidisciplinariedades

Márcio Santos Lima

Linguística, Letras e Artes

Simone Vilela Talma

Ciências Agrárias

Tiago Cordeiro de Oliveira

Ciências Exatas e da Terra

Wanusa Campos Centuriom

Ciências Sociais Aplicadas

Editoração

Editora-chefe

Kelly Cristina Barbosa

Coordenadoria Geral da Editora IFS

Daniel Amaro de Almeida

Coordenadoria de Editoração

Célia Aparecida Santos de Araújo

Kaio Victor dos Santos Ribeiro

Coordenadoria de Recursos Editoriais

Hilton Henrique Cruz Santos Pereira

Coordenadoria de Registro e Normatização

Célia Aparecida Santos de Araújo

Kaio Victor dos Santos Ribeiro

Produção Visual

Bruna Gomes Souza

Laura Beatriz de Jesus Passos

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
-----------------	----------

APRESENTAÇÃO	12
---------------------	-----------

PARTE 1

1. POR QUE PRIMITIVO?	17
------------------------------	-----------

1.1. A arte moderna brasileira	19
--------------------------------	----

1.2. A construção do <i>primitivo</i> : visão eurocêntrica da História da Arte	25
--	----

1.2.1. Arte <i>primitiva</i> ou arte <i>primitivista</i> ?	30
--	----

1.2.2. A tendência <i>primitivista</i> na arte moderna	35
--	----

1.2.2.1. <i>Primitivismo</i> Romântico	37
--	----

1.2.2.2. <i>Primitivismo</i> Emocional	38
--	----

1.2.2.3. <i>Primitivismo</i> Intelectual	39
--	----

1.2.2.4. <i>Primitivismo</i> do Subconsciente	40
---	----

1.3. A desconstrução do <i>Primitivo</i>	41
--	----

PARTE 2

2. O ARTISTA, A CIDADE E A OBRA	49
--	-----------

2.1. De Ipirá ao Pelourinho	50
-----------------------------	----

2.2. A cor de João	54
--------------------	----

2.2.1. Cidade em chamas	57
-------------------------	----

2.3. O circuito de arte baiano	63
--------------------------------	----

2.3.1. Exposições e presença no cenário artístico baiano	68
--	----

PARTE 3

3. QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ	77
-----------------------------------	-----------

3.1. João Alves na imprensa baiana	78
------------------------------------	----

3.2. Outras leituras sobre João Alves	89
---------------------------------------	----

3.2.1. Paisagem Rediviva	89
--------------------------	----

3.2.2. Gente da Terra	94
-----------------------	----

3.2.3. O João Alves de Dona Flor	99
3.3. João Alves para além das palavras escritas	108

PARTE 4

4. CORES E TRAÇOS DA CIDADE	113
------------------------------------	------------

4.1. As igrejas de João	113
-------------------------	-----

4.2. Os casarios de João	128
--------------------------	-----

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
--------------------------------	------------

6. REFERÊNCIAS	138
-----------------------	------------

PREFÁCIO

Nosso trabalho acadêmico no ensino, na pesquisa e na orientação científica alcança resultados que só mensuramos algum tempo depois. Trata-se de uma militância científica com o propósito de suprir lacunas na História da Arte Brasileira, produzir conhecimento novo, inserir figuras esquecidas da cena artística local, construir a História da Arte do lugar, aproximando-se de sua integralidade. Trata-se de sonhos, cuja realização promovemos nos futuros orientandos, ou mesmo, naqueles que serão orientados por outros colegas, pois o que importa é a conquista de quem pesquise aquele tema considerado importante e necessário.

Os esforços incentivadores funcionaram com Márcio Lima, ele percebeu o desafio e resolveu enfrentá-lo, em uma época diferente da atual, na qual a inclusão de personalidades alijadas da história pelo racismo e preconceitos de classe social ainda não estava na ordem do dia como hoje. Não por acaso o interesse pela publicação dos resultados da pesquisa demorou mais de dez anos para acontecer. Foi assim, que Márcio Lima motivou-se a pesquisar a vida e a obra do pintor João Alves.

Não é nada fácil investigar um artista preto, pobre de camadas marginalizadas da população. Os rastros documentais são poucos ou nulos, os acervos precários e a distância temporal limita o número e a qualidade dos informantes, detentores e transmissores da memória oral. Felizmente ainda havia algumas figuras vivas para contribuírem com este trabalho, sobretudo pessoas que conviveram com João Alves, ou que tiveram algum contato com ele, o Museu de Arte da Bahia e alguns colecionadores particulares que possuem pinturas, sem falar nos artigos e nas notícias de jornais, e fontes sumárias sobre a sua existência.

Márcio Lima desenvolveu a pesquisa ciente dos rótulos e preconceitos a serem desconstruídos, questionados, a exemplo dos conceitos de “pintor primitivo, naïf e autodidata”. “Primitivo” estava diretamente relacionado com “selvagem”, “inculto”, um enquadramento que limitava o entendimento de uma modernidade pictórica, que não precisou desconstruir nada, porque foi sempre moderna, interpretativa, autoral e expressiva. O autor discute com propriedade essas questões e muitas outras suscitadas pela inserção de um artista naturalmente moderno no grupo de modernistas burgueses, que tiveram que aprender a serem modernos, e certamente se nutriram das lições de João Alves, mas o reconhecimento e os beneficiamentos estatais e privados nunca o alcançaram, ou fora, decisivos para a mudança de seu status social.

João Alves foi um dos representantes mais socialmente percebidos, e talvez pioneiro de uma produção pictórica vinculada ao centro histórico de Salvador, denominado de “Pelourinho”, realidade física e humana, que não lhe era estranha, pois habitava o local, interagia com suas vizinhas prostitutas, amparando seus filhos e de lá tirava seu sustento seja engraxando sapatos, pintando e vendendo seus quadros. É impressionante que mais de meio século depois de João Alves os poderes públicos municipais e estaduais nunca deram atenção aos pintores que continuam pintando o Pelourinho, no Pelourinho e da venda da produção aos visitantes de todo o mundo, obtendo a sua sobrevivência. Sequer esses pintores atuais são considerados nas escritas da história da arte baiana, da crítica de arte, ou mesmo têm seus trabalhos incorporados aos acervos dos museus públicos de arte. Mas continuam atraindo olhares de estrangeiros e obtendo seus sucessos silenciosos, expondo no exterior e sendo alvo da crítica nos thhtlugares que expõem.

Ao ler o trabalho criterioso de Márcio Lima percebemos que a inserção de João Alves no grupo dos modernistas burgueses lhe rendeu uma atenção que poucos artistas das classes populares

tiveram, graças a isso a pesquisa pode ser feita, a coleta de dados e, principalmente, a análise e discussão de questões próprias do nosso tempo, papel que o historiador da arte precisa atentar e que foi cumprido pelo autor nas páginas que se seguem. Resta-nos mergulhar nas suas palavras, constatações, inferências e juízo crítico, convite que faço com a certeza do quão proveitoso será.

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Professor Doutor da Escola de Belas Artes da UFBA

APRESENTAÇÃO

Em 2009 iniciei um processo de investigação artístico científica. Com formação em Desenho e Plástica, a minha intenção era ingressar no mestrado da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na linha de pesquisa História da Arte. Comecei por revisitar e conhecer um pouco mais os pintores baianos que atuaram efetivamente na construção de um movimento modernista em Salvador, no século XX. O período que me interessava pesquisar era, basicamente, entre as décadas de 1940 e 1960. Muitos artistas da Bahia surgiram naquela época com propostas plásticas variadas, apresentando uma reinterpretação de vanguardas europeias, com clara demonstração de notória sintonia com o que se produzia no universo das artes, mundo a fora, a exemplo da recorrente busca por representação de valores autóctones indígenas e de cultura negra.

No sentido antropofágico, a busca se dava através da devoção cultural das técnicas importadas da Europa para a reelaboração, sob pretensa autonomia, da plasticidade baiana, na conversão em produto de exportação. Este ideário era perceptível nas obras do grupo de artistas conhecido como a “primeira geração” de modernistas, composta por Genaro de Carvalho, Mário Cravo Jr. e Carlos Bastos, com a posterior chegada de Carybé.

Jorge Amado (1912-2001), além de destacar estes pioneiros do movimento, ainda inclui nomes como o do sergipano Jenner Augusto, Agnaldo, Raimundo de Oliveira, Rubem Valentim, Mirabeau Sampaio, Maria Célia e Antônio Rebouças. Amado completa sua lista, destacando Pierre Verger, que “descobre João Alves, engraxate”, Willys, Cardoso e Silva e Pedroso. Estes quatro últimos, apesar de serem autodidatas e não pertencerem a nenhuma escola de arte, foram incluídos no seletor grupo, o que me chamou a atenção.²

1 AMADO, Jorge. Arte nos séculos. São Paulo: Abril Cultural, 1969

Estas características me interessavam para o desenvolvimento de um projeto de pesquisa sobre teoria e História da Arte, sobretudo pela especificidade óbvia de serem pessoas econômica e socialmente desfavorecidas, desprovidas de capital financeiro, com escassos recursos materiais, se comparados com aqueles que figuravam o cenário artístico de meados do século XX. Na verdade, desejava me afastar dos trabalhos sobre premiados e abastados artistas plásticos baianos. O que me atraía era o estudo dos que tiveram pouca ou quase nenhuma oportunidade, talvez por uma certa identificação pessoal de percurso com os que lutaram contra um sistema cruel de favorecimentos e exclusão no mundo da arte.

No entanto, ainda não tinha clareza do “problema” científico, tão exigido pela Academia, e de qual seria o “objeto” de estudo. Foi apenas em 2010, incentivado pelo professor doutor Luíz Freire, em uma disciplina na UFBA, que decidi percorrer na investigação de um desses pintores marginalizados, e só então notei a potência artística, histórica, social e epistemológica de João Alves. Freire já havia reclamado a escassez de pesquisas voltadas a esse nicho de artistas na História da Arte, e via com entusiasmo a construção de uma abordagem histórico científica para além das escolas de arte da Bahia. Dentre esses, sua sugestão era pesquisar a obra de João Alves.

Assim, assumi o desafio e fui a campo. Percebi que João Alves esteve classificado, pela literatura especializada, dentro desse extrato de artistas marginalizados, chamados de naïf, ingênuos, primitivos, primitivistas, e seja qual fosse a alcunha estaria sempre engendrando um estrutural preconceito social, racial, cultural, religioso e de gênero, que precisamos refletir, analisar e combater. E foi assim que o artista João Alves, negro, pobre, engraxate, filho de Xangô se apresentou em minha vida acadêmica, praticamente, me

solicitando que organizasse e costurasse sua biografia tão dissolvida em recortes de jornais, citações e obras espalhadas pelo mundo com escassos registros documentais.

A minha tarefa, a partir de então, foi construir a biografia de João Alves, o que representou um enorme desafio devido à escassez de informação, de registros e de documentos sobre sua vida, pois até então, nada havia sido escrito com essa finalidade organizacional. Dessa forma, contei com a ajuda da arquiteta professora doutora Elyane Lins, a qual me orientou no curso de mestrado a trabalhar com a história oral como método histórico-biográfico, a partir do uso de entrevistas, depoimentos e revisão literária, além da pesquisa bibliográfica.

Já em 2010 parti para conversar com pintores nativos do Pelourinho, Yrakitan Sá, Seu Armando e Nery. Entrevistei os artistas plásticos Emanuel Araújo, Sante Scadaferrri e Justino Marinho, bem como o restaurador e professor da UFBA, José Dirson Argolo e os colecionadores Celso Guedes, Renot (então dono da galeria Querino na década de 1960), Inaldo Ribeiro e Maria Tavares, além de consultar autores como Antônio Celestino, Jorge Amado, José Valladares, Clarival do Prado Valladares e Pierre Verger. Algumas informações foram colhidas, também, através de conversas informais, a exemplo do diálogo com a diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, Myriam Fraga, e com a diretora do Museu de Arte da Bahia (MAB), Sylvia Athayde. Todos contemporâneos de João Alves, os quais conviveram direta e indiretamente com o artista, que havia falecido em 1970.

Outro tema que me atraiu foi a relação do artista com a cidade de Salvador, sua percepção e interpretação acerca da região urbana onde habitava, a partir de um olhar poético e sensível. Defendi o trabalho de mestrado em 2012 e, apesar de muito esforço científico, considero insuficiente para um maior e completo conhecimento sobre a vida e obra desse grande artista, o qual ainda pode ser investigado por diferentes abordagens, desde questões artísticas, sociais,

econômicas ou raciais, frente a riqueza de sua personalidade, expressividade, plasticidade e do que ainda representa para a sociedade baiana e para as artes visuais de meados do século passado. A dissertação se encontra no repositório digital e na biblioteca da Escola de Belas Artes da UFBA.

Neste livro pretendo trazer os principais recortes desse trabalho científico, e uma possível costura feita para elaboração de uma inicial biografia, que contou com, basicamente, a narrativa oral e documental sobre João Alves, coletada e analisada para desenhar uma ideia mais detalhada de quem foi o “pintor da cidade”, nas palavras de Jorge Amado. Assim, o atual texto não trata de uma abordagem cronológica linear, mas uma proposta de leitura da vida e obra de João Alves a partir de escritos advindos da imprensa e da literatura, além de depoimentos de natureza oral obtidos no decorrer da pesquisa. Alguns textos resolvi apresentar na íntegra para ampliar a reflexão e não limitar apenas às minhas observações. O leitor poderá fazer suas próprias conexões e encontrar uma particular compreensão sobre a vida de João.

O livro está organizado em partes. Na primeira, abordo questões de ordem racial e econômica acerca do fazer artístico de pessoas marginalizadas, sobretudo de afro-descendentes. Na segunda, traço uma linha histórico biográfica para situar no espaço tempo a vida e obra do artista. Na terceira parte, trago depoimentos de natureza oral, fac-símiles de jornais, notas da imprensa local e textos de livros que celebram a obra e o pintor João Alves. Finalizo, enfim, com a apresentação de algumas obras, das mais icônicas de João, que oferecem uma interpretação pessoal do artista e sua percepção da cidade de Salvador a partir de dois grupos temáticos: as igrejas e os casarios da primeira capital brasileira.

PARTE 1

POR QUE PRIMITIVO?

Pretendo iniciar este livro com esta pergunta que se tornou um problema científico no decorrer de minha investigação artística: Por que *primitivo*?² Eu explico a origem desse questionamento. Havia um conceito europeu bastante explorado pelo meio intelectual ocidental naquela época – meados do século XX –, no qual se entendia, quase por consenso, que a arte produzida por artistas advindos da classe pobre, africanos, indígenas e deficientes intelectuais era *primitiva*. Com o olhar sobre essa observação já se pode perceber que o termo engendra um teor de subestimação. Já de início podemos fazer um recorte e questionar: Por que o afro descendente não participava ativamente do cenário artístico sem ser categorizado como *primitivo*?

João Alves era afro-brasileiro e de origem humilde. Nas matérias de jornais de sua época, o termo *primitivo* era bastante comum na classificação de obras de arte como as suas e, inadvertidamente, empreguei esse termo na primeira conversa que tive com o artista e curador Emanuel Araújo (1940–2022), no Museu Afro Brasil, no Ibirapuera, em São Paulo. Este, me ajudou muito na compreensão do preconceito em torno da produção artística de afro descendentes no país.

Em uma das conversas que tivemos, Emanuel Araújo indagou o seguinte: “por que *primitivo*?” Esta pergunta me perturbou e me inquietou. Foi a partir daquele diálogo que busquei explorar e me aprofundar no tema e extirpar de João Alves tal categorização. Autores conservadores que ora reforçavam, historicamente, o termo

2 A partir dessa parte do livro grifo a palavra em questão e seus desdobramentos na formatação em itálico (*primitivo*, *primitiva*, *primitivismo*, *primitivista* etc.).

como Oto Bihalji-Merin³ e Robert Goldwater⁴, trouxeram discussões histórico filosóficas importantes para minha compreensão acerca do discurso por detrás do tema, sob o enfoque da produção artística ocidental. No entanto, pesquisadoras como a historiadora Gill Perry⁵ e a antropóloga Sally Price⁶ ampliaram o debate para uma reflexão crítica que sugeria a superação da expressão “arte *primitiva*”, por considerarem repleta de preconceitos e de subestima. Todos esses autores foram decisivos na construção teórica e argumentativa de meu texto dissertativo que apresento neste livro.

Não obstante, autores brasileiros me deram uma visão mais local, menos distante da realidade vivenciada no Brasil em torno do *primitivo* nas artes. Arthur Ramos⁷ chega a chamar o termo de “etiqueta sem-razão” que só remete à inferioridade cultural e nada mais. Lélia Coelho Frota⁸, abordando o papel do afro-brasileiro nas artes visuais, enfatiza a importância e necessidade de não subestimar a criação visual de artistas de descendência africana, abolindo os termos “pitoresco”, “exótico”, e “ingênuo”. Expressões que traduzem um caráter de dominação por detrás do discurso de *primitivo*.

Nesta parte do trabalho apresento um recorte histórico do emprego do termo *primitivo* nas artes visuais e sua estreita relação

3 BIHALJI-MERIN, Oto. *El arte naïf*. Barcelona: Editora Labor, S. A. Calábria, 1978.

4 GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. Cambridge/London: Belknap Press of Harvard University, 1938.

5 PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998.

6 PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

7 RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 1.

8 FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 1.

com o que os historiadores chamam de modernismo artístico. A princípio, se faz necessário entendermos quais os pressupostos culturais, históricos, sociais e teóricos que fundamentaram o olhar moderno brasileiro no século passado.

1.1 A arte moderna brasileira

Para chegarmos ao tema do *primitivo* começarei pelo termo moderno. Isso porque as relações dialógicas que ora apresento são fundamentais para o entendimento da adoção do pejorativo rótulo em questão por artistas e intelectuais daquela época.

O uso do termo moderno tem sido objeto de questionamento, como evidenciado pelas obras *Neolítico: arte moderna*, de Ana Cláudia de Oliveira em 1987, e *Quarenta mil anos de arte moderna*, de J. A. Maudit em 1961, entre outras, que abordam criticamente a noção de temporalidade e progresso associada ao tema. Neste contexto, é importante esclarecer o conceito adotado neste trabalho para se referir a um período histórico, levando em consideração as mudanças na mentalidade coletiva da época. O termo moderno aqui passa por ajustes conceituais, muitas vezes desafiadores, visto que é um construto ideológico e social que, em épocas passadas, estava intrinsecamente ligado ao progresso, avanço tecnológico, rapidez na produção e à emergente industrialização decorrente da Revolução Industrial.

Um exemplo elucidativo dessa constatação é a concepção de moderno conforme delineada por aquele que é considerado o pioneiro na crítica de arte moderna, por ter inaugurado a análise dos processos criativos e das práticas artísticas, e o primeiro a explorar o conceito de modernidade na História da Arte, o francês Charles Baudelaire.

A partir da visão de Baudelaire apresentada no célebre texto *O Pintor da Vida Moderna*, destacam-se duas entre as muitas características da modernidade: o tempo e o tema modernos. Quanto ao primeiro aspecto, o poeta concebe o tempo moderno como sendo

moldado pela rapidez industrial, no qual o pintor, por sua vez, adquire habilidades técnicas para produzir suas obras, acompanhando o ritmo exigido pela modernidade. Um exemplo do “pintor da vida moderna”, segundo o próprio Baudelaire, foi Claude Monet (1840-1926), que desenvolveu uma pintura quase frenética e obsessiva, dedicando-se a inúmeros estudos sobre a influência da luz na Catedral de Rouen, registrando incansavelmente as variações de cores e efeitos produzidos pela luz em diferentes momentos do dia.

Já na primeira metade do século XX, outro exemplo dessa vida moderna para ilustrar essa visão associada ao progresso, mas com uma abordagem satírica, é o filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, lançado em 1936.

Baudelaire entendia que a segunda característica da pintura moderna era o tema contemporâneo à época. Segundo ele, “Houve uma modernidade para cada pintor antigo”⁹. Ou seja, aquilo que era atual e recente para cada período constituía a modernidade na obra de cada pintor, tanto nos renascentistas quanto nos medievais. Assim, percebe-se que a noção de progresso, desenvolvimento industrial e tecnológico, assim como o interesse pela estética urbana, estavam intrinsecamente ligados ao tema da modernidade para o poeta oitocentista, que vivenciou um período de grande entusiasmo com a expansão urbana, imbuído de certo otimismo. Mas, de certo modo, Baudelaire me faz refletir que o moderno não se refere nem ao futuro, nem ao passado, mas sim ao presente, ao aqui e agora.

É importante observar que, um pouco mais tarde, e até mesmo simultaneamente ao período de Baudelaire, surgiu uma nova compreensão do que é o moderno. Essa nova visão acabou por influenciar profundamente a produção artística do século XX, representando um contraponto à ideia anteriormente exposta. De forma paradoxal, os artistas modernos desse período passaram a se distanciar da cultura burguesa dominante, especialmente no período pré-guerra.

9 BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas*. Filosofia da imaginação criadora. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. P. 227.

Muitos artistas que hoje denominamos “modernos” na verdade se opuseram ao processo de modernização (entendido como as forças de industrialização e urbanização na sociedade capitalista ocidental). Essa oposição assumiu com frequência a forma de uma discriminação positiva em favor dos chamados temas e técnicas “primitivos”.¹⁰

O foco agora se volta para o campo, onde o avanço industrial e civilizatório do Ocidente ainda não havia alcançado, direcionando-se para os meios artísticos desenvolvidos fora da Europa, pelos povos considerados exóticos muitas vezes rotulados como *primitivos*. Para Perry, essa mudança de perspectiva talvez tenha sido influenciada por alguns escritos de Nietzsche, nos quais a Modernidade era frequentemente associada à “decadência cultural, que deve ser superada por processos dialéticos de “revalorização” e de “auto-superação”¹¹ Assim, os artistas que, nesse contexto, desafiavam o que era entendido como moderno e modernidade foram paradoxalmente chamados de modernos.

O termo moderno adquiriu então um sentido de radicalidade, de ruptura com os padrões estabelecidos e de enfrentamento às imposições burguesas, o que levou à preferência pelo termo *vanguarda artística*. Essa mudança, embora paradoxal, foi significativa nos aspectos técnicos e formais dos artistas, que passaram a se preocupar com o esvaziamento da autenticidade nas artes plásticas decorrente dos próprios meios da modernidade burguesa. Eles apontaram para uma tendência *primitiva*, em estrito sentido de pureza e originalidade, como possível solução para o problema, rumo a um desligamento dos padrões composicionais, plásticos e ideológicos oficiais. Esses artistas, a partir do final do século XIX e início do XX, deram origem a diversos movimentos vanguardistas de caráter plástico-estético-ideológico, também conhecidos como modernos ou modernistas.

10 PERRY, 1998, p. 3.

11 Ibid., p. 65.

O rompimento com os padrões tradicionais, a quebra de paradigmas e os novos estudos plásticos e espaciais eram temas centrais de discussão na Europa. Os artistas brasileiros, oriundos de famílias burguesas, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall, entre outros, não apenas participavam desse contexto, mas também aprendiam, influenciavam e eram influenciados no circuito de arte europeu. A experiência e a sintonia com questões estéticas e artísticas eram trazidas ao Brasil como uma forma de atualização intelectual no país, visando à formação de um movimento artístico brasileiro capaz de absorver o vasto conhecimento discutido e aplicado nas artes plásticas europeias.

No entanto, no contexto do modernismo brasileiro há uma especificidade marcante em sua proposta inicial: a busca pela brasilidade como uma forma de preencher a lacuna de identidade nacional. Essa busca surge como uma reação à tendência europeia de buscar o exótico, o *primitivo* como algo externo à sua própria cultura. Para o Brasil, por outro lado, os valores considerados *primitivos* estavam intrínsecos, no âmago da criação popular, artesanal, na produção indígena, afro-brasileira, nordestina, sertaneja, entre outras manifestações, ou seja, estavam dentro e não fora. Esses valores serviam como base para a construção da identidade plástica do país, inspirando-se nas vanguardas europeias, mas com uma interpretação peculiar voltada para elementos locais e regionais da cultura popular nacional.

A interpretação brasileira das vanguardas europeias se dava por meio de uma “devoração”, conforme proposta pela Antropofagia de Oswald de Andrade (1890-1954), onde os estudos universais sobre a pintura ocidental eram absorvidos e reinterpretados pela intelectualidade nacional, a partir de temas, cores, paisagens, expressões e narrativas legitimamente brasileiras. Dessa forma, a proposta modernista no Brasil voltava-se para dentro, buscando o *primitivo* nas manifestações populares de seu próprio povo, ao contrário dos modernistas europeus.

Mas onde entra a obra do artista João Alves nesse contexto? Artistas como João, Willys, Cardoso e Silva, Ema Valle, Lucidio Lopes, Manoel Bonfim e Pedroso tinham algo em comum: as condições socioeconômicas desfavoráveis. O olhar da elite intelectual se voltava para a produção dessas camadas populares, menos privilegiadas, em busca de uma identidade nacional. Esses artistas, muitas vezes marginalizados pela sociedade, passaram a ser valorizados, dentro de um discurso elitista, como portadores de uma expressão autêntica e genuína da cultura brasileira.

A assimilação das vanguardas europeias na Bahia, e em todo o Brasil, foi acompanhada por uma busca ativa pelos valores culturais autóctones, incluindo influências indígenas e africanas. Esses elementos encontravam-se enraizados na cultura popular e foram reinterpretados pelos artistas profissionais, em um processo que ecoava a noção de “antropofagia cultural”. Essa abordagem envolvia a absorção e transformação criativa das técnicas e influências estrangeiras, resultando em uma expressão artística genuinamente brasileira.

A chamada “primeira geração” de modernistas baianos mergulhou profundamente nesse ideário, explorando as riquezas culturais do país e reinterpretando-as através de uma lente modernista. Esse movimento de “devoração” cultural não apenas afirmou a autonomia artística brasileira, mas também contribuiu para a projeção internacional da produção cultural do país.

Na década de 1950, a Arte Moderna na Bahia experimentou um avanço significativo. Além das numerosas exposições individuais, os artistas baianos organizaram diversas mostras coletivas, como “Artistas Modernos da Bahia”, “1ª Exposição de Arte Popular”, “Retrospectiva da Pintura no Brasil”, “Um Século de Pintura Brasileira” e o “IV Salão baiano de Belas Artes”¹².

12 SCALDAFERRI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia*: depoimentos, texto e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1998.

É a partir do final dessa década que emerge uma “segunda geração” de artistas baianos modernos. Este grupo inclui figuras como Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, José Júlio de Calasans Neto, Paulo Gil de Andrade Soares, Sante Scaldaferri, Frederico de Souza Castro, Carlos Anísio Melhor, Florisvaldo Mattos, João Carlos Teixeira Gomes, João Eurico Matta, Nemésio Salles, Raymundo Amado, Sylvio Pinheiro, Silva Diltra, Julia Conceição, Lina Gadelha, José Turisco, Antônio Guerra Lima, Ângelo Roberto, David Salles, Rex Schindler, Luiz Pulino, Robero Pires e Fernando Rocha, entre outros.¹³

Muitos artistas profissionais na Bahia se apropriaram das expressões culturais populares com a finalidade de construir uma identidade cultural, como Carybé (1911-1997), que explorou a religiosidade afro-brasileira do Candomblé, utilizando materiais dos ritos como metais, roupas de capim e tecidos; Rubem Valentim (1922-1991) e Emanuel Araújo, que se inspiraram nas simbologias e instrumentos dos Orixás; e Sante Scaldaferri (1928-2016), que incorporou os ex-votos sertanejos, entre outros artistas¹⁴.

É precisamente na arte popular que muitos artistas irão balizar seu trabalho. Essa busca faz com que seu olhar se volte para expressões consideradas puras, encontradas em pinturas desenvolvidas por pessoas do povo, sem estudo das convenções artísticas e, concomitantemente, desprovidas de reconhecimento acadêmico. Porém, com expressivo valor pictórico pela espontaneidade, inventividade e significados culturais fortemente representados. Estas obras foram classificadas, na História da Arte, como arte *primitiva*.

Mas por que o uso dessa classificação? De onde surgiu? Qual o seu valor para a História da Arte? Quais as ideias por trás da expressão? Quais os interesses de quem a utiliza?

13 Ibid., 1998.

14 TIRAPELI, Percival. *Arte Brasileira: Arte Popular* - 1ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 50.

Essas são questões fundamentais que merecem ser exploradas e desmistificadas. A classificação da obra de João Alves e de outros artistas como arte *primitiva* está impregnada de conotações preconceituosas e relações de poder, o que levanta questionamentos sobre sua adequação e relevância na História da Arte.

A origem dessa classificação remonta a uma visão eurocêntrica que considerava as expressões artísticas não acadêmicas e desenvolvidas por pessoas comuns como inferiores e *primitivas*. No entanto, é essencial reconhecer o valor dessas obras pela sua espontaneidade, inventividade e riqueza cultural, apesar de não seguirem os padrões acadêmicos de composição, perspectiva e uso das cores.

Ao investigar o uso do termo *primitivo* na arte, é importante questionar os interesses por trás de sua utilização e se ela ainda é empregada nos dias de hoje. Além disso, é necessário refletir sobre a pertinência ou não de continuar usando esse termo para descrever o trabalho de artistas como João Alves, especialmente em um contexto contemporâneo que busca uma abordagem mais inclusiva e respeitosa em relação à diversidade cultural e artística.

1.2 A construção do *Primitivo*: visão eurocêntrica da História da Arte

O termo *primitivo*, no contexto das artes visuais, teve diferentes significados ao longo da história. Até meados do século XIX, era utilizado sem a conotação de falta de evolução. Em vez disso, de acordo com Gill Perry, a expressão fazia referência às obras italianas e flamengas dos séculos XIV e XV, anteriores ao Renascimento, denotando uma ideia de anterioridade, começo ou princípio de um despertar artístico que moldaria o mundo das artes ocidentais nos séculos seguintes.¹⁵

15 Perry, 1998, p. 5

A obra de Jan van Eyck (1390-1441), do século XV, é frequentemente citada nos livros de História da Arte como um exemplo clássico de arte *primitiva* desse período (Figura 1). Entretanto, é importante ressaltar que, até o final do século XIX, com significativa influência da teoria *darwinista*, o termo *primitivo* passou por uma mudança conceitual significativa no universo artístico. Nesse novo contexto, ele passou a ser associado às antigas culturas do Egito, Pérsia, Índia, Java, Peru e Japão, bem como à arte “tribal” da África e da Oceania, caracterizando-as como mais próximas da natureza.

Figura 1 – Jan van Eyck. *Retrato de um homem de turbante* 15.5 × 19 cm – 1433 (século XV)



Fonte: National Gallery. Foto: Marcio S. Lima

Essa mudança de significado continuou na transição para o século XX, quando o adjetivo *primitivo* passou a ser utilizado para caracterizar obras de regiões colonizadas pelos países europeus como

sendo mais simples e inferiores em comparação com as produzidas pelo antigo continente. Essa concepção eurocêntrica reflete uma ideia de evolução e hierarquia entre diferentes culturas, onde o termo é facilmente associado à inferioridade. “Desde então, a noção de primitivo serve para expressar uma relação e uma subordinação”¹⁶.

É nessa mesma linha que alguns estudiosos ocidentais continuam a trilhar no século XX. Com uma abordagem etnológica, toda produção artística que não se encaixa no desenvolvimento artístico ocidental, distante da cultura européia, é rotulada como *primitiva*. Esse entendimento termina por reforçar a ideia de incivilizado, associando aspectos como simplicidade, ingenuidade, inexperiência e desvio dos padrões eruditos como características essenciais da chamada arte *primitiva*.

Nessa perspectiva, o termo *primitivo*, especialmente nas artes visuais, passa a abranger uma variedade de expressões, desde a arte infantil e a produção de artistas com problemas mentais, a arte popular, a arte *naïf* ou ingênua, a folclórica e até mesmo a arte pré-histórica (Figura 2). Além disso, essa definição se estende à arte originada fora da Europa, como a das civilizações pré-colombianas, das populações indígenas, das ilhas do Pacífico e da África.

16 ANDRIOLO, Arley. A questão da alteridade no “primitivismo artístico”. // *Encontro de História da Arte*, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas, SP, p. 3.

Figura 2 – Figura rupestre na caverna Las Monedas, Santander, Espanha. Período Pleistoceno.



Fonte: Bihalji- Merin, 1978, p. 17. Foto: Marcio S. Lima

Essa arte, classificada como *primitiva*, evoca as primeiras produções rudimentares e elementares, caracterizadas por soluções formais simples e um sistema de ordenamento rústico. No entanto, essa designação reflete um pensamento reducionista que desconsidera os significados e valores plásticos e estéticos dessas obras, tratando-as como se carecessem de evolução técnica e artística por serem originadas de “povos atrasados”, segundo o pensamento eurocêntrico.

De acordo com Perry¹⁷, no final do século XIX e início do XX, a palavra *primitivo* foi associada pela maioria do público burguês a povos e culturas considerados atrasados e incivilizados. Isso ocorreu em um contexto em que os franceses, britânicos e alemães estendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do Sul, e estabeleciam museus etnográficos e estudos antropológicos institucionalizados,

17 Perry, 1998, p.5.

o que ampliava a percepção dos artefatos dos povos colonizados como evidências de sua suposta natureza incivilizada e “bárbara”, bem como de sua falta de “progresso” cultural. Essa perspectiva era reforçada pelo crescimento da popularidade das teorias *pseudodarwinistas* da evolução cultural. Paralelamente, observava-se uma visão mais positiva da pureza e bondade essenciais da vida *primitiva*, contrastando com a suposta decadência das sociedades ocidentais supercivilizadas.

É importante ressaltar que o uso desse termo enfrenta sérias controvérsias, especialmente no contexto da história das artes plásticas, devido às suas conotações problemáticas e à insistência em sua classificação. Todas essas associações mantêm uma estrutura velada de subjugação e dominação, permeada por relações de poder.

Um exemplo contemporâneo dessa problemática é a abordagem do crítico Francisco Oiticica Filho em seu livro *Enfim, Primitivos*, de 1999, onde destaca que os estudos sobre o tema estão passando por uma revisão crítica recente e abordando a questão do *primitivo* não como uma certeza, mas como um problema a ser enfrentado. O autor afirma: “De fato, a freqüente distinção entre artes tribais da África, Oceania e América, que faz a etnografia ocidental, e sua apropriação estética, são inseparáveis da história brutal de conquista e exploração colonialistas”. E conclui: “Apesar do tratamento esteticista dado ao primitivismo, e da energia cultural liberada, o julgo sob o qual se deu este fenômeno permaneceu sem dúvida como um componente intrínseco de uma longa história de intromissão”¹⁸. Portanto, nas palavras de Hal Foster, “O primitivo é um problema moderno, uma crise na identidade cultural”¹⁹.

Oiticica Filho descreve a intervenção ocidental na exploração de artefatos não ocidentais e na estetização do *primitivo* como uma “intromissão”. Ele reconhece que, apesar disso, essa intervenção

18 FILHO, Francisco Oiticica. *Enfim, primitivo*. Alagoas: EDUFAL, 1999, p. 18.

19 FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2008, p. 320.

teve um papel relevante ao colocar em destaque na Europa a vasta e rica produção artística de povos fora do continente. Enquanto a arte moderna se beneficiava dos valores simbólicos e estéticos da arte não europeia, Oiticica Filho argumenta que esta última também tem uma dívida pela sua projeção e inserção na história, embora questione se essa arte realmente necessitasse de tal projeção. Mas será mesmo que existe uma dívida? Não seria essa afirmação um reforço de dominação colonialista?

Vejam agora as origens da inserção da expressão arte *primitiva* no universo artístico, a partir de uma imersão na História da Arte para compreender como tal classificação foi amplamente aceita e utilizada por artistas e intelectuais do final do século XIX até meados do século XX, em contraste com a rejeição dessa terminologia em estudos antropológicos e sociológicos.

1.2.1 Arte *primitiva* ou arte *primitivista*?

Em seu livro *El arte naïf* de 1978, Oto Bihalji-Merin adota uma perspectiva conservadora e evolutiva da expressão arte *primitiva*, descrevendo-a como algo fora dos padrões históricos e estilísticos convencionais contidos nos livros de História da Arte. Para ele, essa forma de arte estava à margem do interesse historiográfico ocidental e não era considerada parte do desenvolvimento artístico valorizado pela sociedade europeia.

Essa visão é ecoada pela antropóloga estadunidense Sally Price, que utiliza o termo “presente etnográfico” para descrever o tempo em sociedades consideradas incivilizadas, onde as obras de arte são produzidas anonimamente e isoladas do fluxo do tempo histórico. Price critica o olhar eurocêntrico que tende a reduzir essas obras a uma representação simplificada de um povo ao longo das eras²⁰.

20 PRICE, 2000, p. 88.

Bihalji-Merin e Price compartilham uma preocupação com a exclusão da denominada arte *primitiva* dos registros históricos convencionais, enfatizando sua marginalização em relação aos padrões europeus de arte. Ambos destacam a importância de repensar essa classificação e reconhecer a diversidade e complexidade das expressões artísticas ao redor do mundo.

Embora Oto Bijalji-Merin tenha uma visão conservadora e evolucionista da arte, é importante trazer ao debate sua visão acerca da arte *primitiva* que a compreende a partir de três aspectos distintos: a pintura *naïf*, a pintura infantil e a pintura de deficientes intelectuais. O autor destaca o interesse dos artistas do circuito oficial por essas manifestações estilísticas, devido ao seu distanciamento das convenções e técnicas da civilização europeia.

Bijalji-Merin²¹ amplia o conceito de arte *primitiva* ao associá-lo não apenas às expressões artísticas de povos estranhos à cultura europeia, mas também à arte produzida por crianças, pessoas com transtornos mentais e autodidatas. Essa abordagem ampla e multirreferencial do termo é criticada por Sally Price, que, sob uma perspectiva antropológica, questiona a aplicabilidade elástica do termo *primitivo*²².

a) Arte naïf

Segundo Oto Bijalji-Merin, no século XIX, na Europa, existiam os aficionados, também conhecidos como *dilettanti* ou artistas diletos, que pintavam por hobby, utilizando meios inadequados e demonstrando pouca habilidade artística. Eles eram fortemente influenciados pelos estilos oficiais da época. Por outro lado, havia os pintores autodidatas profissionais, posteriormente chamados de *naïfs* (ingênuos), que estavam à margem do desenvolvimento histórico e cultural. Esses artistas não imitavam a arte oficial e retratavam o mundo de acordo com sua própria visão e percepção, de maneira singular²³.

21 BIHALJI-MERIN, 1978a.

22 PRICE, op. cit., p. 76.

23 BIHALJI-MERIN, op. cit., p.71.

Na América do Norte, a distinção entre os *dilettanti* e os *naïfs* era mínima. Segundo Oto Bihalji, os primeiros pintavam para decorar suas casas, enquanto os segundos aceitavam encomendas e viviam da arte, produzindo geralmente de acordo com o gosto do cliente. No século XVII, esses pintores eram chamados de *limners*, pois eram responsáveis por colorir antigos manuscritos, conhecidos como iluminuras. Somente no século XIX, como já mencionado, passaram a ser conhecidos como *naïfs*, devido à influência do termo francês, usado para descrever a pintura do renomado autodidata Henri Rousseau (1844-1910), uma figura importante nesse gênero de arte e um ícone da pintura “ingênuo”²⁴ (Figura 3).

Figura 3 – Henri Rousseau, The Sleeping Gypsy (O sono do cigano), 1897.



Fonte: Bihalji-Merin, 1978^a, p.11. Foto: Marcio S. Lima

b) Arte infantil

Mesmo reconhecendo alguns exageros²⁵, é importante ressaltar o entendimento dos pintores daquela época, que viam a arte das crianças como desprovida de conhecimento lógico e dos limites convencionalmente relacionais entre homem e objeto, conforme descreve Bihalji-Merin²⁶. Essa percepção atraiu os artistas modernos, mantendo a ideia de algo inicial, primevo, primordial e rudimentar na arte, portanto *primitivo*. Observa-se a utilização de um processo de ordenamento arcaico das figuras, onde noções espontâneas de proporção como grande e pequeno, largo e estreito, exterior e interior seduziam e sugeriam certa tendência no gosto dos artistas modernos. Para alguns desses artistas, a arte das crianças, como seres que ainda não desenvolveram uma linguagem escrita, valia-se de signos apreendidos pelo olhar e era representada à sua própria maneira. Wassily Kandinsky (1866-1944) foi um dos pintores modernos que mais se interessou por essa proposta, segundo Bihalji, e estudou a arte das crianças a fundo em sua obra.

Paul Klee (1879-1940), outro artista que se dedicou aos estudos das garatujas infantis, também explorou os tons e pigmentos em seu trabalho, influenciado pelas tensões tonais presentes nos desenhos e pinturas de crianças. Klee, que lecionou na famosa escola de arquitetura, arte e design Bauhaus, junto com Kandinsky, experimentou esses elementos em um estudo sobre a teoria das cores. Nessa abordagem, as garatujas infantis são classificadas como uma das subclasses da arte *primitiva*. (Figura 4).

25 Estudos mais aprofundados sobre o desenvolvimento da criança que não reflete o parecer romantizado dos artistas modernos, podem ser encontrados nas pesquisas de Piaget, Wallon, Vygotsky e Gardner e mais especificamente, sobre grafismo infantil, as de Luquet, Meridieu, Arnheim, Marjorie e Brent Wilson, entre outros.

26 BIHALJI-MERIN, Oto. *Modern primitives*. London: Thames and Hudson, 389 illustrations including 204 colour plates, 1978b, p.21.

Figura 4 – Children feeding the birds (Crianças alimentando os pássaros). Aquarela de Savica Kocovic, entre 7 e 8 anos de idade, Isidora Sekulic Grammar School, Belgrade.



Fonte: Bihalji-Merin, 1978, p.29. Foto: Marcio S. Lima

c) Arte de deficientes intelectuais

A arte produzida por deficientes intelectuais, posteriormente denominada de “arte bruta” por Jean Dubuffet (1901-1985), é outro aspecto apontado por Oto Bihalji-Merin como parte da arte *primitiva*. Essa temática também requer uma discussão científica mais aprofundada e problematizações pertinentes para um outro livro, devido à sua complexidade²⁷.

Comparando-a com a pintura “ingênua”, o autor destaca uma diferença fundamental entre elas, citando o doutor L. Gans, que afirma que “os doentes pintam as imagens que estão dentro de si”, geralmente de forma distorcida, enquanto o artista *naïf* tem a liberdade de escolher seus motivos para a arte. (Figura 5). Bihalji chama a atenção para o interesse dos artistas na busca de sua subjetividade,

27 BIHALJI-MERIN, 1978b.

explorando seu interior, seu inconsciente, seus mundos distorcidos, seus terrores e pesadelos. Essa busca revela um diálogo de afinidades com a produção de pessoas com deficiências intelectuais²⁸.

Figura 5 – *Female Figure* (Figura feminina). Desenho com giz, de um paciente chamado Hans, 1960.



Fonte: Bihalji-Merin, 1978, p.30. Foto: Marcio S. Lima

1.2.2 A tendência *primitivista* na arte moderna

O interesse de artistas modernos por essas manifestações foi denominado por *primitivismo*. Segundo a historiadora Gil Perry, o *primitivismo* é usado geralmente, para referir-se aos discursos sobre o *primitivo*. Ou seja, é derivado ou relativo ao termo, o ato de produzir uma arte, de maneira intencional, que adquira qualidades, características e aspectos pontuados como *primitivos* é chamada

28 BIHALJI-MERIN, 1978b, p.24.

de *primitivismo*²⁹. A expansão desse interesse pelo *primitivismo* artístico durante a transição do século XIX para o XX reflete um movimento mais amplo na arte europeia, caracterizado pela busca por expressões artísticas consideradas mais autênticas, puras e diretas. Esse movimento não se limitou apenas a uma admiração superficial das culturas do outro, mas também abrigou a construção do mito do “artista marginal”³⁰.

Nesse contexto, os artistas modernos passaram a retratar não apenas indivíduos de culturas distantes, mas também pessoas consideradas *marginais* dentro de suas próprias sociedades europeias, como camponeses, ciganos, loucos, prostitutas, criminosos e artistas de circo. Essa representação do “outro” interno da própria cultura europeia contribuiu para uma redefinição das fronteiras entre o “normal” e o “marginal”, questionando as convenções sociais e estéticas da época³¹.

Além disso, a ideia de que a arte *primitiva* estava impregnada de valores simbólicos e artísticos levou os artistas modernos a reinterpretarem constantemente essas obras em suas próprias produções. Essa reinterpretação não se limitou apenas a uma imitação servil, mas sim a uma assimilação criativa desses elementos, que foram incorporados e adaptados às inovações técnicas e plásticas ocidentais na pintura.

Assim, as fontes *primitivas* não apenas influenciaram os artistas modernos, mas também se “conformaram” a eles, em um processo de interação criativa e transformação mútua que contribuiu para o desenvolvimento da arte ocidental no início do século XX, com os exemplos icônicos de Pablo Picasso (1881-1973) e Paul Gauguin (1848-1903), o que Gill Perry chama de tendência ‘primitivista’ na arte moderna³².

29 PERRY, 1998.

30 ANDRIOLO, 2006, p. 5.

31 ANDRIOLO, 2006, p. 5.

32 Perry, 1998, p.3.

Para explorar melhor esse campo, Robert Goldwater (1907-1973) em seu livro *Primitivism in Modern Art*, de 1938, examina a influência da arte *primitiva* sobre os artistas vanguardistas do início do século XX e denomina tal processo de *primitivismo*. Embora também mantenha algumas das ideias *pseudodarwinistas* da época sobre a arte *primitiva* como carente de evolução, Goldwater oferece uma análise abrangente e esclarecedora sobre o tema quando propõe quatro categorias para entender a relação entre os artistas modernos e a arte *primitiva*: primitivismo romântico, primitivismo emocional, primitivismo intelectual e primitivismo do subconsciente³³.

1.2.2.1 *Primitivismo Romântico*

Nesta categoria, Goldwater destaca a admiração dos artistas modernos pela pureza e autenticidade das formas de arte não ocidentais. Eles viam essas formas como uma fonte de inspiração para escapar das convenções artísticas e sociais da Europa.

Robert Goldwater afirma que o *primitivismo* romântico se notabiliza pela influência de artistas como Paul Gauguin e os fauvistas, como André Derain, Maurice de Vlaminck e Henri Matisse. Gauguin é considerado um dos principais expoentes dessa categoria, especialmente por sua busca pela autenticidade e simplicidade na arte, inspirada por suas experiências nas ilhas Marquesas e seu contato com culturas não europeias³⁴.

Gauguin, durante sua estada nas ilhas Marquesas, absorveu elementos da cultura local e os incorporou em sua arte, buscando uma fuga das convenções artísticas e sociais da Europa. Sua interpretação do *primitivo* envolvia uma conexão profunda com a natureza, o exótico e o misterioso, elementos que ele sentia que estavam ausentes na arte

33 GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. Cambridge/London: Belknap Press of Harvard University, 1938.

34 GOLDWATER, 1938, p. 63.

tradicional europeia. Suas críticas se estendiam desde a composição formal e o uso de cores vibrantes até as representações de temas bíblicos protagonizados por nativos das ilhas³⁵.

Os fauvistas, por sua vez, também contribuíram para a expansão da discussão sobre o *primitivo* na arte, explorando influências africanas, admiração pela arte popular e produção artística infantil. André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) e Henri Matisse (1869-1954) foram alguns dos artistas fauvistas que compartilharam dessa abordagem, experimentando cores intensas e formas simplificadas, inspiradas em elementos considerados *primitivos*.³⁶

Segundo Goldwater, esses artistas, portanto, foram fundamentais na introdução de novas perspectivas na arte ocidental, desafiando convenções e buscando inspiração em culturas não europeias e formas de expressão consideradas *primitivas*. Sua contribuição ajudou a expandir os horizontes da arte moderna e a abrir espaço para uma maior diversidade de influências e abordagens artísticas.

1.2.2.2 *Primitivismo Emocional*

Aqui, Goldwater explora como os artistas modernos foram atraídos pela expressividade emocional da arte *primitiva*, especialmente em relação ao uso de cores, formas e símbolos. Eles viam essas características como uma maneira de acessar estados emocionais mais profundos em sua própria arte.

O autor destaca os grupos alemães Die Brücke (A Ponte) e Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul), ambos associados ao movimento expressionista. Esses grupos buscavam uma expressão artística intensa e emocional, enfatizando o natural, o oculto e o exótico, e explorando a conexão entre o homem e a natureza.

35 Ibid., p. 74, 75

36 Ibid., p. 86.

Die Brücke, além de se inspirar na escultura africana, também voltou seu olhar para as culturas oceânicas, buscando uma relação mais primal e instintiva com a arte. Os artistas destacados por Goldwater nesse grupo incluem Emil Nolde (1867-1956) e Erich Heckel (1883-1970), que exploraram temas como violência, ritmo, movimento e emoções básicas em suas obras.

Por outro lado, o grupo Blaue Reiter foi influenciado pelo medieval, pelo oriental e pela arte popular. Os artistas desse grupo, como Franz Marc (1880-1916) e Wassily Kandinsky, buscavam uma abordagem mais espiritual e simbólica em sua arte, explorando cores vibrantes e formas abstratas para expressar emoções e ideias mais profundas.

Ambos os grupos representaram uma ruptura com as convenções artísticas tradicionais, buscando uma forma mais intuitiva e emocional de expressão. Suas contribuições ajudaram a expandir os horizontes da arte moderna, explorando novas formas de representação e expressão emocional.³⁷

1.2.2.3 Primitivismo Intelectual

Esta categoria aborda a fascinação dos artistas modernos pela complexidade e sofisticação das culturas não ocidentais, especialmente em relação à sua arte e mitologia. Eles viam nesses elementos uma fonte de inspiração intelectual e espiritual.

Goldwater³⁸ destaca a influência das esculturas africanas sobre a pintura de Pablo Picasso, bem como sobre a pintura abstrata. Ele enfatiza como elementos primitivos foram incorporados ao cubismo, purismo e construtivismo, buscando formas básicas na representação.³⁹

37 GOLDWATER, 1938, p. 125.

38 Ibid., p. 143.

39 Ibid., p. 163.

Picasso é mencionado como um dos principais artistas influenciados pelo primitivismo intelectual, assim como Amédée Ozenfant (1886-1966), Kazimir Malevich (1878-1935) e Piet Mondrian (1872-1944), especialmente em sua relação com o abstracionismo. Esses artistas exploraram uma linguagem visual mais simplificada e geométrica, buscando capturar essência e forma básica em suas obras.

1.2.2.4 *Primitivismo do Subconsciente*

Na quarta e última categoria, Robert Goldwater explora a associação entre a produção pictórica ocidental e o culto ao *primitivo* moderno. Ele destaca a influência do trabalho infantil e de deficientes intelectuais na arte, exemplificada pelos experimentos de Paul Klee e Joan Miró (1893-1983). O pintor Jean Dubuffet (1883-1993) é mencionado como um dos principais artistas influenciados pela produção de pessoas emocionalmente perturbadas.⁴⁰

Essas influências despertam um diálogo com a obra de Bihalji-Merin⁴¹, também estudada aqui, indicando uma ampla gama de contribuições do *primitivo* para movimentos como Dadá e Surrealismo. Goldwater ressalta que, devido à riqueza e extensão da arte *primitiva*, ela nunca terá um estilo único e não será unida por quaisquer qualidades comuns de forma e composição.⁴²

Essa categorização proposta por Goldwater oferece uma visão abrangente do *primitivismo* na arte moderna, destacando como diferentes movimentos e artistas foram influenciados pela busca pelo *primitivo* em suas expressões artísticas.

Esse interesse também é explicado por Oto Bihalji-Merin como reflexo de uma busca artística pela realidade pura da essência natural das coisas devido a um esvaziamento plástico. O autor percebe

40 Ibid., p. 209-212.

41 BIHALJI-MERIN, 1978b.

42 GOLDWATER, 1938, p. 216.

que no final do século XIX, o homem havia perdido a habilidade de expressar o que ele chama de “realidade pura da essência natural das coisas”. Ele se refere a uma “realidade perdida”, e sugere que a arte *primitiva* se revelou aos olhos ocidentais como uma potencial fonte de “autenticidade” e essencialidade universais. A influência dessa plasticidade na arte moderna foi significativa, levando muitos artistas profissionais a reinventarem suas abordagens artísticas.⁴³

Essas relações marcaram o que Robert Goldwater chamou de *primitivo moderno*, como mencionado anteriormente neste texto. Oto Bihalji também reforça esse termo em seu livro *Modern Primitives*, de 1978, observando que os artistas modernos, desde o início do século XX, ao explorarem a arte *primitiva* como a arte das crianças e as pinturas votivas dos camponeses, incorporaram os traços ingênuos em suas próprias obras.

Vejamos agora algumas questões que colaboram com a desconstrução desse termo nas artes plásticas e reivindicam uma classificação livre de preconceitos e eurocentrismo na abordagem desse tema.

1.3 A desconstrução do *Primitivo*

A historiadora Gill Perry opta por usar a expressão *primitivismo*, mas com a intenção de questioná-la. A autora menciona um catálogo em dois volumes de uma exposição influente de 1984, intitulada *Primitivismo na Arte do Século XX: Afinidades entre o Tribal e o Moderno*, editada por William Rubin. Nessa exposição, foi destacada a importância de *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, como uma obra de “primitivismo modernista”. O título do catálogo ressalta as afinidades formais entre a arte moderna ocidental e os artefatos chamados de *primitivos*.⁴⁴

43 BIHALJI-MERIN, 1978b.

44 PERRY, 1998, p. 4.

De acordo com a antropóloga Sally Price, a relação entre a arte *primitiva* e a arte moderna pode ser entendida como uma via de mão dupla, na qual ambas as formas de expressão artística se beneficiaram mutuamente. Enquanto a arte moderna encontrou na arte *primitiva* uma fonte de inspiração e autenticidade, esta ganhou destaque e reconhecimento dentro da História da Arte ocidental do século XX. Essa interação colaborativa contribuiu para a consolidação do cenário mundial da arte, sem que uma forma de arte fosse valorizada em detrimento da outra. Para a antropóloga, a arte moderna encontrou na arte *primitiva* uma fonte de “autenticidade” artística, enquanto a arte *primitiva* ofereceu sua transcendência, magia e liberdade para ajudar a resolver a crise estética da virada do século.

A Arte Primitiva tem o seu status elevado ao ser mostrada no contexto da Arte Moderna; o procedimento contrário (ou seja, uma mostra que apresentasse Arte Moderna num museu antropológico) não teria o mesmo efeito. A Arte Moderna reclama os títulos de autenticidade e o status de obra-prima, e boa parte da admiração popular pela Arte Primitiva baseia-se em associações a características que atraíram nosso interesse pela primeira vez através da obra de artistas Ocidentais do século XX.⁴⁵

Quem foi melhor para quem? Sim, este é um dilema complexo e muitas vezes paradoxal. Por um lado, há um reconhecimento da arte *primitiva* como uma fonte de inspiração e autenticidade para a arte moderna. Por outro lado, essa mesma arte é frequentemente enquadrada em uma série de conotações pejorativas, implicando uma espécie de exaltação da inferioridade. Esse paradoxo reflete uma tensão entre o reconhecimento do valor artístico intrínseco do que chamavam de arte *primitiva* e a persistência de visões eurocêntricas que a consideram como menos desenvolvida.

45 PRICE, 2000, p. 138-139.

Essa dicotomia é evidente nas proposições que definem atributos de pobreza ao artista, como mencionado por Clarival do Prado Valladares, no contexto brasileiro, refletindo uma visão hierárquica e desvalorizadora da arte produzida por autodidatas ou artistas considerados *primitivos*. O escritor sugere em um de seus textos que havia uma exigência do consumidor das artes em meados do século XX, na Bahia, ao comprar uma obra *primitiva*: “[...] E este último[o consumidor], muitas vezes requer do ‘primitivo’ ser homem de cor, preto, mulato ou índio, procedente da pobreza afim de que a obra seja autêntica pela origem”⁴⁶. Essa tensão entre reconhecimento e desvalorização é um dos desafios centrais na compreensão e no estudo da arte *primitiva*.

Classificar a arte como *primitiva* é, de fato, problemático devido às conotações ambíguas e muitas vezes pejorativas associadas ao termo. Embora essa arte tenha sido uma fonte de inspiração, estudo e inovação para os artistas modernos, a designação *primitiva* sugere uma visão eurocêntrica que parecem desvalorizar e estigmatizar as culturas que a produziram como inferiores. Além disso, a associação da arte *primitiva* com a pobreza e com a miséria cria uma relação problemática de dominação e subestimação.

No caso do artista João Alves, classificá-lo como *primitivo* seria redutivo e inadequado, pois essa designação implica uma visão simplista e estereotipada de sua arte. É importante reconhecer e valorizar as qualidades plásticas, composicionais e estruturais de sua obra sem recorrer a rótulos que possam desconsiderar sua singularidade e complexidade como artista. Em vez disso, é mais justo e preciso abordar a obra de João Alves considerando seu contexto cultural, estilístico e individual, sem se prender a categorizações simplistas ou pejorativas.

46 VALLADARES, Clarival do Prado. *O negro brasileiro nas artes plásticas*. Cadernos Brasileiros, ano X. Rio de Janeiro, maio-julho, 1968

No período em que João Alves esteve em destaque nos veículos de comunicação, entre as décadas de 1950 e 1960, a imprensa baiana reproduzia fielmente esse conceito eurocêntrico para definir sua obra, e vários textos foram encontrados com esse teor, sem o mínimo de reflexão crítica e com o máximo de conformação. Valladares chega a afirmar que “Raros são os artistas pretos e mestiços que se afirmam sob critério crítico mais exigente”.⁴⁷

Aqui há uma questão paradoxal, pois para que o afro descendente fosse considerado artista pelo campo intelectual ele precisava ser categorizado e adjetivado pelo conceito de *primitivo*, uma espécie de validação pela desvalorização social, racial e econômica. Aracy Amaral resumiu bem tal problema em seu texto publicado no livro *A mão afro-brasileira*:

Na realidade, a razão fundamental é sempre a marginalização socioeconômica. Ou seja, o homem de origem humilde, com a permanente dificuldade de acesso a uma formação cultural de nível mais ou menos elevado, em país onde o sistema educacional já é, por si só, tão elitista como carente em geral quanto à qualidade. A inexistência de um maior número de artistas plásticos de origem negra é tão real quanto sua ausência nas universidades brasileiras⁴⁸.

A escassa representação de artistas negros no cenário das artes plásticas no século passado é um tema que merece uma análise mais detalhada, visto que, como observa Aracy Amaral, há uma presença limitada de artistas negros ou descendentes de negros no Brasil contemporâneo, especialmente no campo das artes visuais consideradas eruditas. Esses poucos artistas tendem a surgir em regiões do país onde há uma maior concentração de negros de classe média, como é o caso do Nordeste, em particular na Bahia, e de Minas

47 VALLADARES, 1968.

48 AMARAL, Aracy. Um inventário necessário e algumas indagações: a busca da forma e da expressão na arte contemporânea. In: *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 2, p.9 - 10.

Gerais. No entanto, deixaremos essa discussão para ser explorada em uma outra oportunidade⁴⁹.

É importante ressaltar que a atribuição da etiqueta de *primitivo* à obra de João foi gradualmente abandonada ao longo do tempo, à medida em que o artista passou a ser cada vez mais reconhecido e integrado ao cenário cultural baiano, especialmente no final da década de 1960, e devido à ampliação do debate racial no país.

Destarte, assim como alguns estudiosos do assunto, proponho retirar a classificação de arte *primitiva* da obra de João Alves. Arthur Ramos, por exemplo, chega a descrever essa expressão como uma “etiqueta sem sentido”, que apenas reforça a ideia de inferioridade cultural e pouco mais.⁵⁰

Para o autor, quando estudiosos começaram a explorar a arte africana com maior profundidade no século passado, logo perceberam a falta de fundamento dessa etiqueta de arte *primitiva*, que sugere uma cultura inferior. A diferença entre essa arte e as obras tradicionais da arte europeia reside nos motivos que a inspiram, ou na ligação do artista com a vida tribal da qual ele é parte integrante.⁵¹

Em seu trabalho *Criação Liminar na Arte do Povo: A Presença do Negro*, publicado no primeiro volume do livro *A Mão Afro-Brasileira*, Lélia Coelho Frota aborda o papel crucial dos artistas afro-brasileiros nas artes visuais. Ela enfatiza a importância de não menosprezar a criação visual desses artistas, destacando a necessidade de abolir termos como “pitoresco”, “exótico” e “ingênuo”. Essas expressões, segundo Frota, refletem uma dinâmica de dominação subjacente ao discurso de *primitivismo*.⁵²

49 Ibid.

50 RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 1.

51 RAMOS, 2010, p. 247.

52 FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica.

Frota pretende desfoclorizar o tema, afastando qualquer conotação de “pitoresco”, “exótico” ou “ingênuo” do trabalho dos artistas em questão. Para a autora é prioridade inserir sua produção na história como um *continuum* que não implica em uma evolução do mais “rústico” para o mais “bem-feito” conforme os padrões vigentes na cultura oficial, acadêmica ou de vanguarda. Assim, consideramos a produção de arte contemporânea à época em que foi criada, com fruição estética e domínio formal comparáveis aos dos artistas eruditos de nosso tempo. Lélia Frota conclui: “É nesse quadro amplo, portanto, que situaremos historicamente a criação dos artistas aqui focalizados, frequentemente denominados ‘pimitivos’ e que, hoje, preferimos chamar de liminares”.⁵³

Para Lélia, o termo *primitivo* é inadequado e preconceituoso, pois dificulta a reafirmação do negro em uma sociedade desigual e racista. Em seu lugar, ela propõe o termo “Liminar”, derivado do latim *liminaris*, relativo à soleira da porta ou início. Essa escolha visa transmitir a ideia de começar algo, estar entre, fazer uma ponte, sem implicar a ideia de hierarquia entre classes sociais. Assim, a arte produzida por autodidatas, muitas vezes vindos de camadas desfavorecidas economicamente, é denominada como Liminar e não *primitiva*. Essa terminologia valoriza conceitualmente essas obras, reconhecendo sua importância na arte, cultura e sociedade brasileira. Além disso, busca-se renunciar à sedução de termos eurocêntricos e contraditórios, optando por uma linguagem mais brasileira, distante das categorias ocidentais que historicamente dominaram os conceitos sobre arte.

Frota também explica a nova proposta terminológica e indica que “Liminares – isto é, no limiar – entre a cultura em que se formaram e a que consome sua arte, a leitura de suas criações, exatamente por

2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 1.

53 FROTA, 2010, p. 310.

se encontrarem *entre*, é acessível tanto à norma popular como à erudita”⁵⁴. Essa abordagem praticamente estabelece uma conexão entre esses dois universos culturais.

Ao afastar-se da incoerência modernista representada pelo termo *primitivo*, Frota sugere uma proposta que busca demonstrar uma certa congruência entre o termo utilizado e o discurso. A autora afirma: “Longe de constituírem fenômenos isolados, denominados geralmente ‘primitivos’ e ‘ingênuos’, esses artistas exprimem, do mesmo modo e no mesmo nível dos eruditos, a condição de vastíssimo contingente de população brasileira envolvida no referido processo de mudança”.⁵⁵ E conclui:

Sua produção é expoente da situação desses grupos sociais, assim como a obra dos artistas eruditos reflete a consciência e o inconsciente de seu meio, sem que com isso se descarte dela a presença do arquetípico. Participam esses liminares do povo, portanto, no mesmo pé de igualdade, do mesmo momento histórico a que apresentam uma contribuição de idêntica relevância”.⁵⁶

O desfecho dessa citação reflete meu apoio à proposta de Lélia Coelho Frota, embora não adote a classificação para João Alves. Isso porque acredito que não haja mais uma necessidade atual em categorizar sua obra, a qual poderia ser apreciada e anunciada simplesmente como a pintura de João Alves, um artista genuíno do Pelourinho, ou como Jorge Amado o chamou: o pintor da cidade. Essas designações são suficientes para expressar a força, a qualidade e a beleza sem a necessidade de rótulos para a obra de um verdadeiro artista baiano que enalteceu a Bahia. Dito isso, o chamarei daqui em diante apenas como artista ou mestre da pintura moderna baiana.

54 FROTA, 2010, p. 313.

55 Ibid.

56 Ibid.

PARTE 2

O ARTISTA, A CIDADE E A OBRA

Na abordagem investigativa desta seção apresento o artista João Alves, sua origem e trajetória no cenário artístico nacional e no modernismo baiano. Trata-se de um breve conteúdo biográfico, dada a dificuldade de coleta de informações devido à distância temporal de sua morte, aos poucos registros documentais sobre o artista, à ausência de familiares e aos depoimentos parcos e repetitivos dos entrevistados. Aqui poderemos observar algumas implicações étnicas, econômicas socioculturais e religiosas em sua arte. Analisamos criticamente uma específica tela do pintor, apontando para características plásticas procuradas pelo Movimento Moderno. E para finalizar, destaco a inserção de João Alves no mercado e no circuito de artes baianos, bem como sua participação em exposições individuais e coletivas, como na fundação do Museu de Arte Moderna e nas duas Bienais Nacionais da Bahia. (Figura 6).

Figura 6 - João Alves. Imagem extraída do livro *O Brasil de de Pierre Verger*.



Foto: Márcio S. Lima

2.1 De Ipirá ao Pelourinho

João Alves Oliveira da Silva foi um artista cujas telas começaram a ganhar aceitação, especialmente entre os turistas, que ainda não podia sustentar-se inteiramente com sua arte. Curiosamente, sua principal fonte de renda continuava sendo seu trabalho como engraxate. Isso mesmo, antes de alcançar a fama como pintor, João Alves trabalhava como engraxate. Foi somente mais tarde, após conquistar reconhecimento, que conseguiu sustentar-se exclusivamente com suas pinturas.

Nascido em 1906, em Ipirá - Bahia, João Alves mudou-se para Salvador ainda criança. Segundo Ceres Coelho, aos 19 anos ele já havia experimentado várias profissões, refletindo a realidade típica dos migrantes do interior que buscavam oportunidades na capital do Estado. João Alves trabalhou como empregado doméstico, auxiliar de torneiro, carregador de caminhão, estivador, carroceiro e, por fim, engraxate.⁵⁷

Durante seu tempo livre, dedicava-se ao desenho, utilizando lápis de cor para criar rabiscos em caixas de papelão. De acordo com Sylvia Athayde⁵⁸, João adquiriu uma cadeira de engraxate em um bazar de antiguidades. Segundo Milton Santos, cerca de 60% dos moradores do Centro de Salvador eram imigrantes rurais, muitos dos quais enfrentavam subempregos com salários extremamente baixos.⁵⁹

João Alves fazia parte daquele contingente de migrantes rurais que buscavam oportunidades na capital do Estado. Sua vida, porém, foi marcada pela escassez de registros documentais, o que dificultou a reconstrução de sua história. Nem mesmo no Arquivo Público do

57 COELHO, Ceres. P. *Movimento moderno na Bahia*. Salvador: Departamento I da EBA-UFBA, 1973.

58 Diálogo informal com Athayde, diretora do Museu de Artes da Bahia, em agosto de 2010.

59 SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador*: Estudo de Geografia Urbana. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008.

Estado da Bahia foram encontrados documentos que registrassem seu nascimento ou morte. Não há registros de sua família, nem mesmo de parentes próximos. Por essa razão, neste trabalho, as pesquisas oral e bibliográfica desempenham um papel fundamental na metodologia.

É importante ressaltar que a revitalização do Pelourinho resultou na remoção de várias famílias, tornando ainda mais difícil localizar antigos moradores, potenciais contemporâneos e vizinhos de João Alves. Muitos podem ter falecido, e outros simplesmente desapareceram sem deixar rastros.

Ipirá, cidade natal do artista, situada a 209 km de Salvador, no sertão baiano, tinha uma área de 3.049 km² e uma população de cerca de 57.640 habitantes. O município faz parte da Microrregião Homogênea e Administrativa de Feira de Santana e da Região do Paraguaçu do ponto de vista econômico. Na economia local, a pecuária é um setor proeminente, com rebanhos de bovinos, suínos, equinos, asininos, caprinos e ovinos. Além disso, a cidade se destaca na produção de pedra no setor de bens minerais.⁶⁰

A cidade destaca-se com a indústria do couro, que desempenha um papel fundamental na economia local ao gerar empregos e renda. A feira livre de Ipirá já foi considerada a segunda maior do Nordeste. A cidade possui uma altitude média de cerca de 330 metros e foi emancipada de Feira de Santana em 20 de abril de 1855, passando a se chamar Ipirá oficialmente a partir do decreto 7.521 de 20 de julho de 1931. O nome Ipirá tem origem Tupi e significa “Rio de peixe”, em referência ao rio que atravessa parte das terras locais⁶¹.

Apesar de ter deixado sua cidade natal ainda jovem, algumas de suas pinturas refletem claramente memórias de sua infância, como as paisagens do sertão, as festas de São João e até mesmo os trens que percorriam o interior do estado.

60 Fonte: IBGE. Dados do Censo 2010 publicados no Diário Oficial da União do dia 04/11/2010.

61 Ibid.

Como mencionado anteriormente, o professor Milton Santos atribui o crescimento populacional de Salvador à migração de pessoas oriundas do meio rural, atraídas pela perspectiva da grande cidade. Ele observa que esses migrantes se estabeleceram em antigos casarões na região da Sé, do Passo e da Cidade Baixa. Essa migração foi facilitada pela presença de conterrâneos já estabelecidos na capital, que exerciam uma espécie de atração natural sobre os recém-chegados, um fenômeno comum na distribuição populacional dos centros urbanos.⁶²

Ao se mudar para Salvador, João Alves estabeleceu residência em diversos bairros, incluindo Cosme de Farias, Nazaré e Pelourinho. Especificamente no Pelourinho, ele morou na esquina da Rua das Laranjeiras, próximo à igreja de São Domingos. Segundo relatos de Sante Scaldaferri⁶³, sua moradia era em uma espécie de “casinha, como um subterrâneo”, localizada no final da rua, com acesso por uma escadaria. Além disso, sua atividade como engraxate era realizada na Praça da Sé, próxima ao Palácio do Arcebispo e ao Cinema Excelsior. Foi nesse ambiente que ele também encontrava espaço para dedicar-se à pintura.

É fundamental voltar a ressaltar a falta de registros substanciais sobre a biografia de João Alves. Sua família e parte de sua história permanecem desconhecidas. Uma figura quase lendária do Pelourinho, o engraxate-pintor era conhecido pelo prestígio entre os intelectuais de sua época e mesmo assim, com pouco registro biográfico. Sua obra se espalhou pelo mundo, sendo apreciada por turistas, colecionadores e amigos, todos clientes deste homem simples, afro-brasileiro, pobre e trabalhador, que reinventava sua visão do mundo por meio da pintura, muitas vezes com um viés social.

62 SANTOS, 2008.

63 Entrevista de pesquisa concedida em abril de 2010, na cidade de Salvador, por Sante Scaldaferri.

Confesso ter enfrentado dificuldades em encontrar alguém que tenha convivido com “Seu João”, pois muitos de seus contemporâneos já não estão entre nós. Menos ainda foi possível localizar alguém que reivindicasse qualquer tipo de parentesco com o artista. João Alves faleceu em 28 de junho de 1970, na cidade de Salvador, Bahia, sem deixar herdeiros. No entanto, apesar de sua condição econômica modesta, deixou um legado inestimável para a cultura baiana, representando um período áureo das artes plásticas no século XX.

Esse período carece de um aprofundamento histórico e teórico que traga questões e reflexões sobre a arte para os dias de hoje. É um tempo de efervescência cultural jamais vista no Estado, e nos perguntamos quando algo semelhante acontecerá novamente, ou, pelo menos, quando o circuito das artes plásticas na Bahia será movimentado com a valorização de seus artistas e obras com o respeito e o reconhecimento que merecem.

João Alves viveu a época em que a Bahia sediou duas Bienais Nacionais de Artes Plásticas, o que fez o Estado se destacar como um importante pólo artístico regional em contraposição à concentração no Sudeste brasileiro. Infelizmente, esses eventos deixaram de existir devido ao fechamento abrupto da II Bial em 1968 pelas forças militares, em circunstâncias questionáveis e controversas.

Falar sobre João Alves é reviver esse momento histórico e, ao mesmo tempo, é reivindicar uma prestação de contas, uma espécie de acerto de contas com a História da Arte. Ele fez parte daqueles que, preconceituosamente rotulados como *primitivos modernos*, foram fundamentais para a influência e construção da arte contemporânea. Portanto, é importante começar abordando o valor desse gênero de arte e, com um olhar centrado em sua obra, realizar uma análise de sua condição socioeconômica e cultural, observando questões étnicas que possivelmente possam ter desempenhado um papel significativo em sua maneira de representar e reinterpretar o que via através de sua pintura.

2.2 A cor de João

A questão étnica é sempre um fator relevante quando se trata das condições socioeconômicas de qualquer artista. João Alves era negro e viveu a dura realidade da escassez de oportunidades, da dificuldade de encontrar emprego, da falta de perspectiva de ascensão financeira e da luta pela sobrevivência. Problemas comuns a todo homem pobre de sua época, e principalmente, ao se considerar a sua cor. Isso porque, após a abolição da escravidão, surgiu a necessidade de transformar o ex-escravizado em trabalhador livre, passando de meio de produção a assalariado. Em outras palavras, a mão de obra antes aprisionada torna-se uma força de trabalho, agora considerada uma mercadoria lucrativa.⁶⁴

Essa transição para a liberdade do trabalhador era crucial para que sua força laboral pudesse ser comercializada. No entanto, essa nova condição colocou o homem negro em uma competição acirrada por um lugar no emergente mercado de trabalho assalariado. Seus concorrentes diretos eram os imigrantes europeus que encontraram oportunidades no Brasil no final do século XIX e início do XX. Os trabalhos considerados braçais ou pesados, geralmente evitados pela maioria branca, tornaram-se as únicas opções de sobrevivência para os afro-brasileiros.

Nascido no início do século passado, João Alves viveu essa dura realidade social. Na década de 1930, já em Salvador, ele se viu obrigado a aceitar trabalhos informais, como mencionado anteriormente: empregado doméstico, auxiliar de torneiro, carregador de caminhão,

64 Para entender o escravizado como meio de produção, o sociólogo Octavio Ianni (1987) afirma que no regime escravocrata, nos termos em que ele se organizou no Brasil, o escravo aparece na condição de meio de produção. A maneira pela qual ele é incorporado na estrutura do empreendimento, ao lado da terra, da tecnologia, da matéria-prima, dá-lhe o caráter de um entre outros meios de produção. O escravizado é comprado, alugado, emprestado, dado de presente ou vendido, como coisa. (IANNI, Octavio. Raças e classes sociais no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987, p.46)

estivador, carroceiro e, por fim, engraxate. A partir do censo de 1950, o sociólogo Octavio Ianni destaca a persistente desigualdade social no Brasil, na qual negros e mulatos ocupavam predominantemente posições de trabalhadores informais e empregados.⁶⁵

Octavio Ianni fornece uma visão abrangente da presença estrangeira no Brasil em 1950, ressaltando São Paulo como epicentro desse fenômeno. Ele enfatiza a importância de interpretar esses dados à luz das condições socioeconômicas, políticas e culturais da época. Ao analisar a distribuição da população economicamente ativa, destaca que 5,1% dos brancos eram empregadores, enquanto 28,3% trabalhavam por conta própria. Já entre os negros, 60,9% eram empregados e 24,5% trabalhavam por conta própria, com menos de 1% atuando como empregadores.⁶⁶

Em pesquisa sobre o desemprego no final do século XX, mais precisamente em 1998, encontramos dados do DIEESE/SEADE e entidades regionais. Na Pesquisa de Emprego e Desemprego (PED), sobre estimativa do total de desempregados negros no Brasil em regiões metropolitanas, Salvador aparece com uma população de 81% de negros, e a taxa de desemprego indicava 25% entre os negros e 17% entre os brancos.⁶⁷

O cenário social na época de João era este: 24,5% dos negros trabalhavam por conta própria, em serviços informais, os chamados “bicos” ou “biscate”, onde o artista estudado fazia parte desse contingente.

Para Antônio Celestino, autor do livro *Gente da Terra*, de 1972, João Alves teve uma vida muito dura e sofrida de trabalho braçal, quando substituiu esse labor de carregador nas docas para engraxar

65 IANNI, 1987.

66 Ibid.

67 Cf. Seminário relações raciais e desigualdades econômicas, realizado em 7 de outubro de 1999, pela Comissão de Economia, Indústria e Comércio e Comissão de Direitos Humanos. – Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, publicado em 2000.

sapatos no Pelourinho. O autor destaca a mudança de ocupação como uma alternativa ao esforço extenuante anterior, observando a reação da clientela diante de sua aparência intimidadora e sua maneira franca de lidar com as pessoas.⁶⁸

A percepção apurada e pessoal da cidade, especialmente do Pelourinho onde ele passou a residir, é evidente em muitas de suas obras. Um exemplo disso é uma pintura que trago aqui com a temática de um incêndio ocorrido na região, evento frequente naquela época. Vejamos uma breve análise plástica e histórica dessa pintura. (Figura 7).

Figura 7 – Pintura óleo s/ tela 63 x 48,2cm 1961.



Fonte: Museu Afro Brasil. Foto: Márcio S. Lima

68 CELESTINO, Antonio. Gente da terra. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 103.

2.2.1 Cidade em chamás

Convido o leitor para uma análise da obra de João Alves (Figura 7). Imagine-se diante de uma tela intrigante, inicialmente sem procurar saber sobre sua autoria ou contexto. O que você enxerga? O que ela revela? As cores vibrantes ou sutis, bem como as formas expressivas e as texturas podem transmitir uma variedade de sensações e emoções. Concentre-se nesses elementos e deixe que a obra fale por si mesma.

Ao contemplar a pintura, talvez você identifique traços do modernismo, porém algo peculiar pode chamar sua atenção: as cores não são arbitrárias, mas sim fiéis à realidade, o que indica a presença do princípio da verossimilhança na obra. O que isso sugere sobre a intenção do artista? E como essas cores contribuem para a narrativa da pintura?

Vamos analisar as cores e formas independentemente de sua representatividade neste momento. Os contrastes marcantes entre os vermelhos e laranjas, por exemplo, conferem dinamismo e calor à composição, enquanto as cores complementares na parte superior, entre um borrão amarelado e uma extensão de azul, sugerem uma intensa atividade, como se algo estivesse irrompendo da própria tela. Embora os vermelhos e laranjas se concentrem no centro, suas nuances se estendem por toda a obra, sem seguir uma estrutura linear tradicional. Essa ausência de perspectiva renascentista é suprida por linhas que se entrelaçam com cores vibrantes, criando uma harmonia espacial marcada pela simplicidade de traços, tons e borrões, que sugerem um ponto focal no centro da tela.

Essa breve análise já nos leva a considerar semelhanças com as propostas modernistas do início do século XX, que desafiaram os padrões estéticos e plásticos tradicionais em busca de uma nova expressão. Esta tela poderia ser uma obra moderna? Vamos agora aprofundar nossa análise nas características sensíveis da obra,

focando nas pinceladas carregadas de tinta e nas nuances tonais que revelam uma riqueza surpreendente, apesar da paleta limitada a vermelhos, laranjas, amarelos, ocres e marrons.

As formas não são delineadas com cores puras e homogêneas; ao contrário, são trabalhadas com várias nuances, sem detalhes precisos. Observando com mais atenção, notamos pinceladas suaves de verde e azul, especialmente no centro, onde as cores são mais intensas e vibrantes. Agora, vamos extrair os aspectos indiciais, ou seja, as particularidades que tornam esta obra única.

As cores parecem intencionais e realistas. As linhas sinuosas na parte superior sugerem telhados de casas, enquanto os blocos de trapézios e retângulos distorcidos indicam janelas. O azul no topo evoca o céu, enquanto os borrões no centro e na parte inferior insinuam figuras humanas, com cores que sugerem diferentes etnias e vestimentas.

A postura dos bombeiros à esquerda da tela pode denotar indiferença ou falta de recursos para enfrentar a situação. O título dessa obra é “Incêndio no Pelourinho”, o que nos direciona para o centro, onde uma mancha avermelhada simboliza as chamas (Pormenor 1). Este tema do cotidiano ecoa os primórdios da modernidade, quando a arte passou a retratar a vida comum das pessoas.

Pormenor 1 - Detalhe da figura 7.



Foto: Márcio S. Lima

Os borrões sugerem uma série de elementos, desde edifícios e pessoas até móveis e fogo. As cores intensas contribuem para a atmosfera dramática da cena, evocando desespero e agonia. A fumaça laranja cortando o céu azul confirma que o incêndio ocorreu durante o dia.

As pinceladas não se preocupam em detalhar rostos, mas isso aumenta o drama da cena, destacando a expressão gestual e formal da composição. Assim, essa obra, com suas cores vibrantes e pinceladas expressivas, nos transporta para um momento de tragédia e urgência, sem recorrer aos truques acadêmicos tradicionais, mas sim à visão única e emotiva do artista.

Olhando mais de perto, percebemos figuras humanas e objetos em meio a uma cena caótica de incêndio. O que esses elementos nos dizem sobre o contexto em que a obra foi criada? Como o artista retrata as questões sociais e culturais de sua época e do espaço urbano?

Essa tela nos transporta ao Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, Bahia, onde o autor/artista viveu e se inspirou. Mas, como sua vivência nesse ambiente influenciou sua obra? E como ele aborda as questões de desigualdade social e vulnerabilidade dos moradores? O que mais essa pintura pode nos dizer?

João Alves Oliveira da Silva foi quem pintou essa obra, seu ateliê era nas ruas do Pelourinho, em Salvador. A curadoria do Museu Afro Brasil, representada por Emanuel Araújo, em 2010, sugere que a tela analisada aqui e que se encontra em exposição permanente no Museu Afro Brasil, no Ibirapuera, São Paulo, foi produzida na década de 1950, um período marcante para a arte baiana.

Nessa época, os movimentos modernistas fervilhavam em Salvador, desafiando as convenções acadêmicas da arte. Propostas plásticas modernistas, como o abandono da perspectiva cônica/central e a busca por temas cotidianos e sociais, ganhavam destaque, rompendo com a tradição histórica e mitológica neoclássica.

João Alves era, organicamente, um genuíno artista moderno, um autodidata sem vínculos com o meio acadêmico, e apesar de ter sido rotulado pelos críticos de sua época como um pintor *primitivo*, suas obras vão além dessa categorização simplista e preconceituosa, explorando temas sociais e culturais com sensibilidade e profundidade expressivas.

Voltando novamente à obra analisada, é importante destacar que se trata de uma pintura a óleo, e reflete o tratamento pessoal do artista, que, desprovido de recursos financeiros, dependia do apoio de alguns poucos incentivadores de sua arte. Inicialmente, ele usava esmalte sintético, uma tinta industrial, ou ele mesmo a fabricava. Utilizava querosene como solvente e o chassi de pinho, fatores que não garantiam a durabilidade ideal do material, o que paralelamente indica a situação econômica do artista. A obra tem dimensões de 63 x 48,2 cm, em formato retangular horizontal.

O tratamento plástico da obra é figurativo realista, apresentando elementos de referencialidade comuns ao contexto urbano do século XX no Pelourinho. Sua pintura destaca-se por si só, ressaltando as características que a definem como obra pictórica. Apesar de uma limitada fatura de cores, o artista consegue aplicar uma verossimilhança em sua tela, conforme comenta Clarival do Prado Valladares: “seus valores cromáticos são puros para cada superfície definida (a folha é verde, a casa é amarela, a telha é vermelha, etc.)”.⁶⁹

Um aspecto relevante é a incorporação de elementos relacionados ao Candomblé, religião praticada pelo artista. João Alves era filho de Xangô, e as cores do Orixá - branco e vermelho - estão presentes em sua obra. Embora a tela busque uma representação verossímil, observa-se a recorrência dessas cores em outras obras do artista. Neste contexto, as tonalidades avermelhadas evocam não apenas o fogo e a explosão, mas também, de forma indireta, as características específicas de Xangô, o Orixá associado ao fogo e ao trovão.

A tela insere-se no contexto das representações urbanas com reflexão para a preservação do patrimônio edificado, destacando os casarões coloniais do Pelourinho, seu povo humilde e, especificamente no caso do incêndio, a solidariedade e a aflição compartilhada por todos os envolvidos, contrastando com a apatia dos espectadores. Incêndios como esse não eram incomuns naquela região durante o início do século XX, dada a visível decadência dos grandes casarões. Isso levantou debates acalorados sobre a necessidade de reforma e “revitalização” do Centro Histórico de Salvador, discussões que ainda ecoam nos círculos acadêmicos e políticos do estado e do país.

69 VALLADARES, C. P. *Paisagem rediviva*. Salvador: Coleção Tule série Ensaio Imprensa Oficial da Bahia, 1962, p. 238.

O professor Milton Santos⁷⁰ observa a frequência dos incêndios na área, destacando a baixa renda dos proprietários devido aos aluguéis muito baixos em comparação com áreas mais privilegiadas da cidade daquela época, como a Rua Chile. Isso resultou em um Centro Histórico abandonado, sem incentivos para preservação, onde os moradores não tinham recursos para qualquer tipo de melhoria estrutural ou reparo. Consequentemente, os cortiços ficaram à mercê do tempo e do descaso político.⁷¹

Durante boa parte do século XX, o Pelourinho foi entregue à própria sorte pelas políticas públicas, tornando-se cada vez mais densamente povoado. Na década de 1980, uma vista aérea da área lembrava uma «cidade bombardeada», com ruínas, mofo e uma população lutando para sobreviver. A descrição degradante de Milton Santos em sua tese de 1958 reflete essa realidade, onde ele descreve os casarões abandonados pelas famílias ricas, agora habitados pela população pobre e marginalizada da cidade.⁷²

Apesar de ter ocorrido uma “revitalização” do Pelourinho na década de 1990, sua condução foi bastante questionada por ter sido implacável com os antigos moradores. Centenas de famílias foram forçadas a deixar os casarões do Maciel e nunca mais retornaram. Nas

70 O professor Milton Santos destaca os recorrentes incêndios naquela região, abordando a baixa renda dos proprietários, quando o valor dos aluguéis era muito baixo, comparado com o de localidades privilegiadas como a rua Chile, por exemplo. Com isso, o Centro Histórico da cidade do Salvador, abandonado à sorte e sem incentivos para preservação, tinha moradores que não dispunham de recursos financeiros e adequados para fazer qualquer forma de recuperação e reforma, melhoramentos estruturais e simples reparações. Esses cortiços ficavam à mercê do tempo e do descaso político. “Não é por outra razão que esse bairro conhece o maior número de incêndios em toda a cidade. Dos 854 incêndios registrados em Salvador entre 1943 e 1952, mais da metade, isto é, 453, deu-se nos bairros centrais da Sé e da Conceição da Praia, onde se acrescentam a presença de casas velhas e uma atividade comercial intensa” (SANTOS, Milton. O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008).

71 SANTOS, 2008, p. 169

72 Ibid., 171.

palavras de Azevedo “O Pelourinho se transformou em um cenário [...] um teatro onde se representa Salvador para turistas”, perdendo sua essência original e relegando seus habitantes à marginalização e ao esquecimento.⁷³

O descaso e a indiferença das autoridades já estavam evidentes nesta obra de João Alves. Intencionalmente ou não, ela denunciava a desigualdade social latente no espaço urbano onde habitava, realidade cotidiana do artista.

Após conhecermos um pouco de uma das obras de João Alves, vamos nos aprofundar mais em sua vida e trajetória artística, explorando sua relação com o contexto sociocultural da Bahia e sua contribuição para as artes plásticas brasileiras. Pretendo abordar neste livro o que podemos refletir com sua história e observar como suas obras continuam a ressoar e inspirar até os dias atuais.

2.3 O circuito de arte baiano

João Alves encontrou encorajamento em figuras proeminentes no circuito de arte na Bahia, como Pierre Verger e Jorge Amado. Segundo Ceres Coelho⁷⁴, foi o antropólogo fotógrafo quem primeiro notou o talento de João, adquirindo seu primeiro quadro e incentivando-o a aprimorar sua arte. A partir desse momento, João, além de engraxate, dedicou-se mais intensamente à pintura, abandonando gradualmente sua ocupação anterior. Jorge Amado, por sua vez, não apenas apoiou João, mas o imortalizou como personagem vivo em seu romance *Dona Flôr e seus dois maridos*. No capítulo em que a personagem Flôr visita Dionísia de Oxóssi, a mãe do possível filho de Vadinho, João Alves desempenha um papel importante, retratado com maestria pelas palavras de Amado⁷⁵.

73 AZEVEDO, R. M. De. Será o novo Pelourinho um engano? *Cidade: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23, 1994, p.131.

74 COELHO, Ceres. P. *Movimento moderno na Bahia*. Salvador: Departamento I da EBA-UFBA, 1973.

75 Na parte 3 deste livro aprofundaremos esse tema

De acordo com Sante Scaldaferri, outro grande incentivador de João Alves foi Odorico Tavares (1912-1980), representante dos Diários Associados, que falava frequentemente sobre o artista em suas crônicas e textos. Odorico, além disso, era colecionador de arte, incluindo algumas obras do pintor em sua coleção. Esse reconhecimento contribuiu significativamente para elevar o status do artista.⁷⁶

Além disso, o investidor e mecenas Renot, colunista do jornal Estado da Bahia e proprietário da extinta galeria Manuel Querino, desempenhou um papel importante na divulgação do trabalho de João Alves no mercado de arte da época. A galeria, localizada no Grande Hotel da Bahia, na Rua Carlos Gomes, foi um dos espaços onde João Alves teve a oportunidade de expor suas obras.

A atenção, admiração e respeito dos intelectuais, literatos e artistas pela obra de João Alves não eram meros gestos desinteressados. Outra coisa que chama a atenção, é o fato de que João Alves pintava suas telas em uma abordagem que guardava uma notável semelhança com as obras de renomados pintores modernistas nacionalmente conhecidos, como Aldo Bonadei, Aldemi Martins e José Pancetti. Mesmo antes de se ter conhecimento da existência desses artistas, João já pintava com uma economia de gestos formais em sua técnica, especialmente ao retratar os casarios, uma característica distintiva presente na obra de Pancetti. Apesar de não ter acesso direto às produções desses célebres artistas do modernismo nacional, João Alves demonstrava uma sintonia impressionante com o Movimento Moderno que florescia nos finais dos anos 1940, na Bahia.

A primeira geração de modernistas baianos, juntamente com parte da segunda, nutria grande respeito e admiração por João Alves. Para alguns autores, ele era considerado parte do seleto grupo de inovação das artes visuais na Bahia. Isso é evidente no texto de Calazans Neto, presente no caderno da exposição *O Brasil de Pierre*

⁷⁶ Entrevista de pesquisa concedida em abril de 2010, na cidade de Salvador, por Sante Scaldaferri.

Verger, intitulado *As lentes de Verger revelam a alma da Bahia*. Além de mencionar nomes importantes do cenário modernista das artes na Bahia, como Carybé, Mario Cravo Jr., Pancetti, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto e até o babalorixá Rafael Borges de Oliveira, Calazans Neto destaca também João Alves como integrante desse grupo distinto, todos capturados pelas lentes do grande fotógrafo francês.⁷⁷

Calazans também destaca: “O grande João Alves, que pintava seus quadros onde ganhava a vida engraxando sapatos, confessou a Zélia Gattai e a Jorge Amado, padrinhos de sua filha, que tinha mais ambição para ela – desejava que em vez de pintora, como seu pai, ela fosse datilógrafa”.⁷⁸ Nessa citação, Calazans Neto ressalta a relação próxima entre Jorge Amado, Zélia Gattai e João Alves, que não apenas foram padrinhos de sua filha⁷⁹, mas também padrinhos de casamento, como evidenciado na Figura 8, na foto da saída da igreja do artista e sua esposa.

77 NETO, Calazans. As lentes de Verger revelam a alma da Bahia. In: *O Brasil de Pierre Verger*. Publicação da Fundação Pierre Verger para exposição no MAM, 2006.

78 Ibid.

79 Segundo essa pesquisa João não teve filhos biológicos, cuidando de várias crianças, filhas de prostitutas, as quais o chamavam de pai e/ou avô. A citação de Calazans Neto não deixa claro se a referida filha de João Alves é biológica.

Figura 8 – Casamento de João Alves (à direita), estão presentes, Jorge Amado, sua filha Paloma e Norma Sampaio, esposa de Mirabeau Sampaio. Imagem extraída do livro *Bahia de todos os santos. Guia de ruas e mistérios*, de Jorge Amado. Infelizmente, o nome da esposa do artista não foi mencionado.



Foto: Márcio S. Lima

É relevante notar que João Alves iniciou sua jornada artística como um verdadeiro habitante do Pelourinho, imbuído do espírito único daquele espaço urbano. Suas primeiras telas capturavam uma variedade de temas, desde os imponentes casarios coloniais até suas próprias cadeiras de engraxate na Praça da Sé, onde também as vendia. Segundo depoimento de Yrakitan Sá, artista morador do Pelourinho, alguns advogados da Rua Chile eram frequentes compradores de suas obras para decorar seus escritórios, sem perceberem que a influência da arte de João ultrapassava em muito o âmbito local. Suas obras estavam sendo exportadas para o exterior e eram mais requisitadas do que as de certos acadêmicos e artistas profissionais com formação oficial na Bahia. Esse reconhecimento e valorização, tanto no meio intelectual quanto entre os colecionadores, foi amplificado pelo discurso promovido pelos literatos nos jornais e na literatura, endossando sua obra.⁸⁰

⁸⁰ Entrevista de pesquisa concedida em maio de 2010, na cidade de Salvador, por Yrakitan Sá.

De acordo com Seu Armando, a clientela de João Alves se dividia basicamente em dois grupos distintos: os fluviais e os domésticos. Os fluviais eram principalmente turistas europeus e estadunidenses, incluindo colecionadores, artistas e proprietários de escritórios, enquanto os domésticos eram compradores locais, em sua maioria provenientes das classes mais abastadas dos bairros da Barra e da Graça.⁸¹

Além da clientela fluvial e doméstica, havia também os donos de galerias e mecenas que apoiavam artistas autodidatas fornecendo materiais como chassis, tintas e pincéis, e até mesmo oferecendo moradia. Um exemplo disso foi que, conforme o depoimento de Celso Guedes, João Alves chegou a residir na casa de um funcionário de Renot, proprietário da galeria Querino.⁸²

No entanto, a consolidação da arte de João como uma referência nas artes plásticas da Bahia não se limitava apenas a essa clientela. Sua inserção no cenário artístico ocorreu por meio de exposições coletivas locais e nacionais, convites para eventos importantes e participação nas duas históricas bienais de artes plásticas da Bahia. Além disso, as críticas de arte publicadas em cadernos especializados de cultura em jornais de grande circulação contribuíram significativamente para a difusão do artista no universo das artes plásticas. As análises de arte e notas em jornais, bem como a presença do artista em obras literárias, incluindo a obra de Jorge Amado, serão abordadas mais detalhadamente na terceira parte deste livro.

81 Entrevista de pesquisa concedida em maio de 2010, na cidade de Salvador, por Seu Armando.

82 Entrevista de pesquisa concedida em outubro de 2012, na cidade de Salvador, por Celso Guedes.

2.3.1 Exposições e presença no cenário artístico baiano

Acerca das exposições que João Alves participou, destacam-se as seguintes⁸³:

1954 – IV Salão Baiano de Belas Artes

1954 – Goiânia, GO - Exposição do Congresso Nacional de Intelectuais

1956 – São Paulo, SP - 50 Anos de Paisagem Brasileira, no MAM/SP

1957 – São Paulo, SP - Artistas da Bahia, no MAM/SP

1961 – Escola de Belas Artes – UFBA – Salvador, Bahia.

1961 – Museu de Arte Moderna da Bahia – Salvador, Bahia.

1961 – Salvador BA - Individual, no MAM/BA

1964 – São Paulo SP - Individual, no João Sebastião Bar1964 – Salvador, BA - Mostra, na Galeria Querino

ca.1964 – Salvador, BA - Salão Bahiano de Belas Artes - medalha de prata1965 – Rio de Janeiro, RJ - Individual, na Galeria Montmartre

1966 – Salvador, BA - I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia

1967 – Salvador, BA - Exposição Coletiva de Natal, na Panorama Galeria de Arte1968 – Salvador, BA - II Bienal Nacional de Artes Plásticas – Salvador, Bahia.

Póstumas

1980 – São Paulo, SP - Gente da Terra, no Paço das Artes

83 Parte da lista foi extraída da plataforma Itaú Cultural.

1981 – Maceió, AL - Coletiva Artistas Brasileiros da Primeira Metade do Século XX, no Instituto Histórico e Geográfico

1988 – Rio de Janeiro RJ - O Mundo Fascinante dos Pintores Naïfs, no Paço Imperial

1994 – Salvador BA - 1º Salão MAM - Bahia de Artes Plásticas, no MAM/BA
1996 – Osasco, SP – 4ª Mostra de Arte, no Centro Universitário Fieo

2000 – São Paulo, SP - Mostra do Redescobrimento, na Fundação Bienal
2001 – São Paulo, SP - Figuras e Faces, na Galeria

2002 – Osasco, SP - Santa Ingenuidade, no Centro Universitário Fieo

2005 – Salvador, BA – MAB

2022 – Salvador, BA - MAB

Na exposição de 1954, no IV Salão Baiano de Belas Artes, durante o governo de Antônio Balbino, a Divisão Moderna proporcionou uma representação significativa da pintura de vanguarda no país, como observado por José Valladares.⁸⁴ O crítico de arte destacou a contribuição de treze artistas da Bahia para a seção de pintura, correspondendo a vinte por cento dos expositores dessa seção. Entre eles, Valladares mencionou especificamente dois que o surpreenderam, e um deles foi João Alves Oliveira da Silva, conhecido apenas como João Alves, que tinha como profissão engraxate.⁸⁵

Como exemplo da evidente inserção de João Alves no circuito artístico nacional, destaco a exposição mencionada *Artistas da Bahia*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1957, como uma homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (Figuras 9 e 10).

84 VALLADARES, José. **Artes maiores e menores**: seleção de crônicas de arte 1951- 1956. Salvador: Universidade da Bahia, 1957.

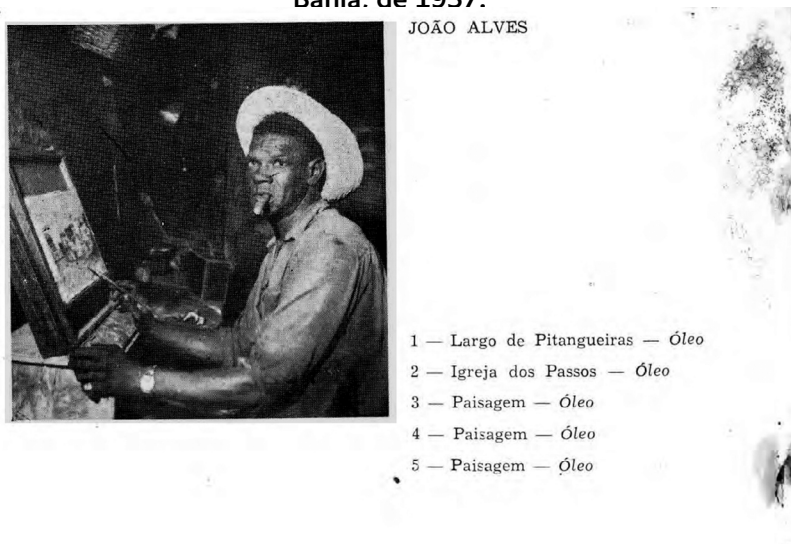
85 Ibid., p. 161.

Figura 9 – Capa do catálogo da exposição Artistas da Bahia, de 1957.



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: Márcio Lima

Figura 10 – Lista de obras de João Alves expostas na exposição Artistas da Bahia, de 1957.



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto: Márcio Lima

João Alves foi ativamente envolvido no cenário artístico modernista, conquistando um reconhecimento significativo em todo o país. Mesmo sem formação oficial e sem experiência no exterior, trabalhando como engraxate e residindo no Pelourinho, ele participou de exposições individuais e coletivas organizadas por apoiadores de sua arte, que admiravam sua arte e dialogavam com a estética que o artista representava.

Além disso, João Alves teve um papel importante na formação do acervo inicial do Museu de Arte Negra, com suas obras contribuindo para a constituição desse espaço. A seguir, compartilho um fac-símile com um trecho do texto de Abdias do Nascimento, publicado na Revista GAM (Galeria de Arte Moderna) nº 14, em 1968, sob o título “Cultura e estética no Museu de Arte Negra”.

Figura 11 – Coleção inicial do acervo do Museu de Arte Negra, onde o nome de João Alves aparece.

O Museu de Arte Negra começou do nada. Apenas recém-nascido, sua célula máter constituiu-se de nossa coleção particular obtida com grandes sacrifícios — colaborações, compra, troca, etc — isto é, formou-se daqueles trabalhos que caracterizávamos como padrões para o Museu nascente: uma **cabeça de animal**, de Agnaldo dos Santos, um **painel**, de Júlia Van Roger, o **Cristo Favelado**, de Otávio Araújo, os **Omulus**, de Cleoo, a **capoeira**, de Lúcia Fraga, a **Luguedê**, de Manoel Bonfim, o **Exu**, de Aldemir Martins, o **Rei Negro**, de José Barbosa, a **casa vermelha**, de José de Dome, a **favela**, de Iara, as **crianças brincando**, de Agenor, o **casamento**, de Nilza Benes, a **via sacra**, de Zu, as **estrélas**, de Lito Cavalcanti, **soltando balões**, de Heitor dos Prazeres. Obras de Maria Albuquerque, de Roberto, Gildemberg, Elsa, Holmes, Estêvão, Juarez Paraiso, Emanuel Araújo, J. Tarcísio, João Alves, Gérson, Solano Trindade, A. Maia, Darcílio e muitos outros que a falta de espaço obriga omitir.

Foto: Márcio Lima

João Alves também deixou sua marca de forma indireta na fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Isso porque algumas de suas obras foram incluídas no primeiro acervo do MAM-BA, que abriu suas portas no Solar do Unhão, na Avenida Contorno em Salvador, Bahia. Este marco aconteceu sob a direção de Lina Bo Bardi, após um período inicial de exibição provisória no *foyer* do Teatro Castro Alves.

A concepção do Museu remonta ao ano de 1959, durante o governo de Juracy Magalhães. Este, juntamente com Wilson Lins e José Valladares, determinou a formação de um grupo para elaborar um projeto de lei para a criação do Museu de Arte Moderna. Este grupo foi composto por figuras como Godolfredo Filho, Robato Filho, Diógenes Rebouças, Walter da Silveira, José Valladares, Clarival Valladares, Mario Cravo Júnior e Carlos Bastos.

O projeto de lei foi encaminhado à Assembleia Legislativa, enquanto a comissão continuava a se reunir, sob a presidência do governador e sua esposa Lavínia Magalhães. Eles solicitaram a inclusão do jornalista Odorico Tavares como tesoureiro da campanha de doações para o Museu.⁸⁶

Após a aprovação do projeto de lei pela Assembleia e sua sanção pelo governador, o corpo diretivo da Fundação foi nomeado. Edgar Santos, reitor da Universidade Federal da Bahia, Assis Chateaubriand, Clemente Mariani, Gileno Amado e Fernando Correia Ribeiro foram alguns dos membros escolhidos. Para a presidência, Lavínia Borges Magalhães foi escolhida, e ela convidou a arquiteta Lina Bo Bardi para assumir a direção-geral do Museu.⁸⁷

Outro destaque importante para a relevância da obra de João Alves no circuito artístico baiano foi sua participação nas duas bienais de artes plásticas ocorridas na Bahia. O artista expôs duas telas na

86 Lei de fundação do MAM-BA, obras de João Alves fizeram parte do acervo. DN – 6 de jan 1960.

87 Ibid.

Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, que teve abertura em 28 de dezembro de 1966, no Convento do Carmo, sob a presidência da primeira dama do Estado, a senhora Hildete Lomanto, esposa do então governador Lomanto Jr. (Figuras 12 e 13).

Figura 12 – Capa do catálogo da Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, 1966.

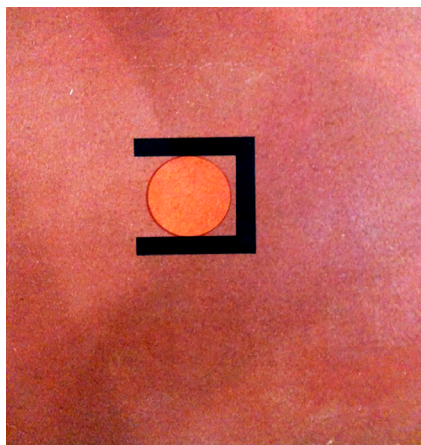


Foto: Márcio Lima

Figura 13 – Lista de obras de João Alves expostas na Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966.

JOÃO ALVES DE OLIVEIRA — Bahia

- 1 — Título — Noite de São João no Arraial
Técnica — óleo
Dimensões — 0,81x0,60
- 2 — Título — Cruz do Pascoal
Técnica — óleo
Dimensões — 0,81x0,60

Foto: Márcio Lima

Na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, ocorrida no Convento da Lapa, em 20 de dezembro de 1968, no governo de Luís Viana Filho, João Alves participou com cinco obras. (Figura 14)

Figura 14 – Capa da revista carioca GAM, de 1968, edição especial da Segunda Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. A publicação traz a relação das obras da Bienal, dentre as quais, cinco telas de João Alves foram expostas.

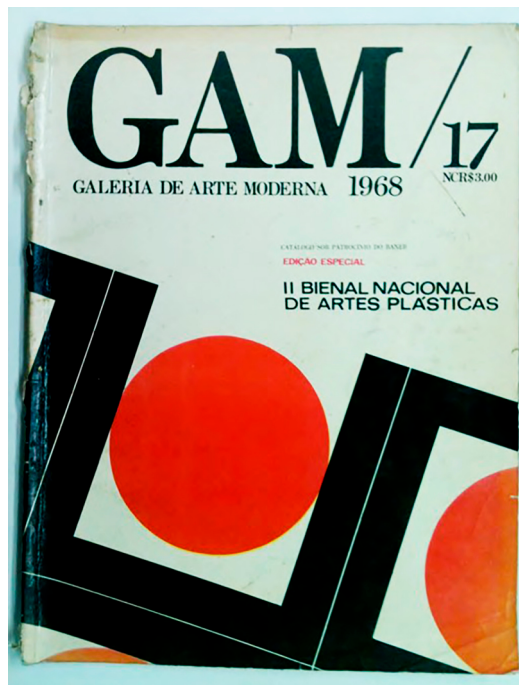


Foto: Márcio Lima

Nas duas Bienais Nacionais de Artes Plásticas da Bahia, João Alves figurou como uma das principais atrações do evento. Sua participação em 1966 e 1968 foi marcante para sua carreira, consolidando sua reputação como um pintor de destaque.

Apesar do reconhecimento e admiração dos intelectuais da época, a arte de João Alves não passou por grandes mudanças ou influências externas. Ele pintava respeitando sua própria vontade

e visão de mundo. Suas telas pequenas, muitas vezes feitas com materiais precários, tornaram-se sua marca registrada ao longo dos anos. Sua obra não pode ser categorizada em fases distintas. Ele retratava aquilo que via ao seu redor: estruturas físicas, espaços urbanos, arquitetura colonial, igrejas, casarios, além dos conflitos socioeconômicos e das injustiças sociais, além das cores da cidade.

Sua arte era carregada de significado e expressão, em uma espontaneidade singular. João Alves apresentava ao mundo uma Bahia de contrastes sociais, de paisagens naturais deslumbrantes e de cores sóbrias, evocando uma nostalgia pelo período colonial. Ele foi a voz do povo humilde nas artes plásticas da Bahia, retratando vida e luta do trabalhador e do marginalizado.

PARTE 3

QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ

Quais foram as pessoas que tiveram contato com João Alves? Quem realmente o conhecia? Quem escreveu sobre ele e quem o apoiou? Foi exatamente com estas perguntas que me propuz a examinar os escritos dos críticos de arte durante as décadas de 1950 e 1960, período em que Salvador viveu uma intensa atividade cultural com poetas, escritores, intelectuais e artistas, aproveitando um ambiente propício para a expressão de ideias e pensamentos inovadores, muitas vezes desafiando tradições estabelecidas. Nesse contexto, a mídia impressa desempenhou um papel crucial na disseminação de novas mentalidades e na formação de opiniões que predominavam nesse recorte histórico.

Vamos começar esta parte do livro com os escritos de críticos de arte de meados do século XX, os quais desempenharam um papel importante na inserção da obra de João Alves no cenário artístico. Por meio de análises e avaliações em jornais, revistas, catálogos e livros, esses críticos contribuíram para a divulgação e reconhecimento do trabalho do artista. Ao estudar esses textos podemos obter uma compreensão mais profunda do impacto e da recepção da obra de João Alves durante esse período.

Chegamos dessa forma a um ponto crucial após percorrer essa trajetória, fundamental para compreender o sistema de análise de arte em vigor na Bahia durante meados do século XX. Identifiquei diversos elementos que influenciaram e sustentaram a prática da crítica de arte na época, dentre eles a disseminação de teorias estéticas; as concepções baianas de mudança, ruptura e transformação sociocultural por meio das artes; e o papel da recém-fundada Universidade Federal da Bahia (UFBA) no estímulo aos debates culturais no estado. Essas questões eram amplamente divulgadas pela imprensa local, especialmente pelos jornais matutinos e vespertinos ligados aos Diários Associados, que exerciam forte influência opinativa em Salvador.

Entre os críticos de arte que se dedicaram à análise da obra de João Alves, destacam-se José Valladares, seu irmão Clarival do Prado Valladares e o banqueiro Antonio Celestino. Todos eles apresentavam certa familiaridade com teorias estéticas em seus textos, sendo que José Valladares era inclusive professor de Estética. Além deles, vale mencionar os escritos de Renot, marchand e colunista do Jornal do Estado, e do renomado romancista moderno Jorge Amado, que era amigo, compadre e incentivador de João Alves.

A partir deste ponto, adentraremos na análise de alguns textos críticos sobre João Alves publicados em jornais, revistas, catálogos e livros por diversos autores durante o período mencionado. Esses textos serviram como referência discursiva para a divulgação e valorização da obra do artista na cidade. Esta análise está dividida em três bases que se complementam: a presença de João Alves na imprensa baiana, nos livros e, em especial, na literatura amadiana.

3.1 João Alves na imprensa baiana

Durante minha pesquisa, que englobou o período entre 1950 e 1970 na Bahia, uma era de prolífica produção para João Alves, deparei-me com uma rica variedade de textos críticos sobre artes plásticas. Esses escritos refletiam a diversidade de vozes presentes na cena intelectual da época, incluindo intelectuais, literatos, médicos, doutores, historiadores de arte, jornalistas, mecenas e etnógrafos. Esses “eruditos” compunham um grupo de autoridades reconhecidas para avaliar e emitir julgamentos sobre os valores estéticos e artísticos das obras apresentadas em exposições nos museus, salões, bienais, bem como em análises veiculadas em jornais, revistas especializadas e livros. Personalidades como Otto Maria Carpeaux, Eugênio Gomes, José Olympio, Olívio Montenegro, José e Clarival Valladares, Gilberto Freyre, Jorge Amado, Hamilton Correia, Assis Brasil e outros, formavam uma espécie de confraria intelectual sintonizada com os avanços artísticos, científicos e filosóficos da Europa.

Para este estudo consulte, na Biblioteca Central do Estado da Bahia, dois dos maiores jornais impressos daquela época, o Diário de Notícias (DN) e o Jornal do Estado da Bahia (JB), veículos pertencentes àquele que, ao que parece, foi o maior conglomerado de empresas de comunicação da América Latina, os Diários Associados, comandados pelo magnata jornalista, empresário e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968). Eram publicações de natureza ramificada em uma cadeia nacional de jornais.

Tanto o DN quanto o JB possuíam opiniões e textos de intelectuais de todo o país, enriquecendo seu teor informativo crítico, o que buscava garantir respeitabilidade ao veículo de comunicação. Na Bahia, o DN foi dirigido por Odorico Tavares, desde 1942, representante de Chateaubriand no Estado. Enfatizo este jornal pela criação do Suplemento Cultural na década de 1950, publicado sempre aos domingos, como um caderno anexo. O suplemento de cultura era composto por artigos, críticas de cinema, artes plásticas, literatura, música, dentre outras expressões artísticas. Também eram publicados poemas de Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Cecília Meirelles e João Cabral de Melo Neto.⁸⁸

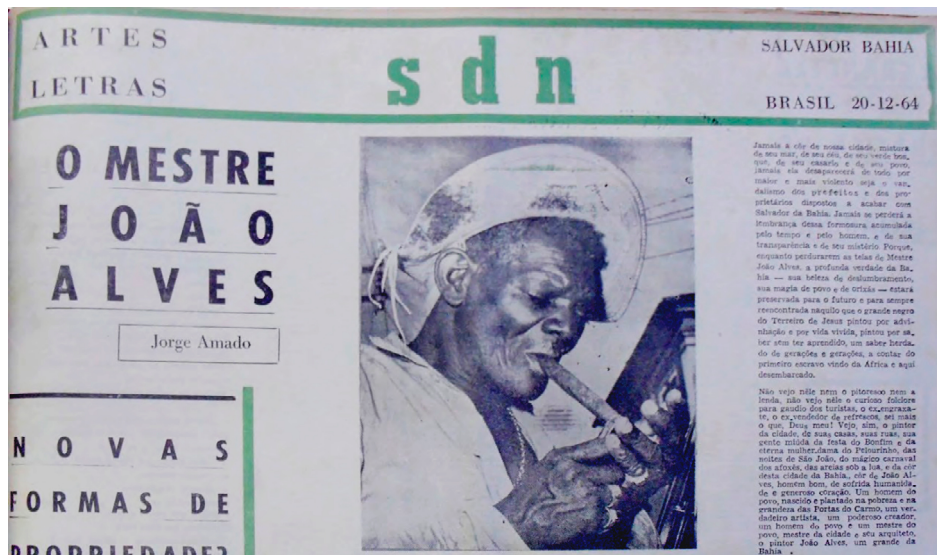
O caderno de cultura dominical ganhou um tratamento diferenciado na década de 1960, quando aumentou o número de páginas, passou a ser impresso em duas cores e mudou o nome para Suplemento Artes Letras do Diário de Notícias (SDN), refletindo certo grau de importância no jornal DN.

Neste caderno, ressalto a participação de intelectuais importantes na crítica da obra de João Alves, como José Valladares, Odorico Tavares, Clarival do Prado Valladares e Jorge Amado. A coleta de dados da pesquisa foi realizada, conforme já mencionado, nos arquivos de jornais impressos da Biblioteca Central do Estado da Bahia, no bairro dos Barris, em Salvador.

88 MARIANO, Walter. *Panorama das Artes Plásticas na Imprensa Baiana entre 1950 e 1970*. Salvador: Revista Ohum nº 1, 2003.

Verificamos abaixo duas matérias publicadas no SDN e DN sobre João (Figuras 15 e 16).

Figura 15 - SDN. Salvador. 20 de dezembro de 1964.



Fonte: Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Foto: Márcio Lima

Figura 16 - DN. Salvador. 13 de junho de 1968.



Fonte: Arquivo de Sante Scaldaferrri. Foto: Márcio Lima

Já no jornal do Estado da Bahia, havia uma coluna social assinada por Renot, onde o autor publicava notas curtas do que estava acontecendo no circuito social e artístico da cidade de Salvador. Reinaldo Eliomar de Freitas Marques da Silva, conhecido como Renot, era baiano e ficou popular por negociar obras de artes na Bahia. Além de assinar a referida coluna, era proprietário de uma galeria na Rua Carlos Gomes, bastante frequentada por colecionadores, artistas e turistas, a qual batizou de Querino, em homenagem ao primeiro historiador de arte do Estado – Manuel Querino.

Renot utilizava de sua coluna para promover sua galeria repleta de telas de diversos artistas plásticos baianos, mas era com os artistas autodidatas que o *marchand* mais apostava e lucrava, pois, apesar de comprar as obras por valor irrisório, obtinha um retorno muito maior e mais imediato no mercado da arte. Em entrevista concedida para esta pesquisa, em 2011, Renot declarou ter adquirido, no final da década de 1960, mais de duzentas telas de João Alves, e as vendeu, todas de uma só vez, para João Condé e Abreu Sodré, este último era na época o governador de São Paulo, quando estes visitaram a Bahia a convite de Odorico Tavares:

Eu comprei muito, mais de 200 João Alves eu comprei, um dia apareceu João Condé e Abreu Sodré, que era governador de São Paulo, na Bahia e aí Odorico Tavares falou: acompanha o João (Condé) e eu fui sair com eles, fomos a minha galeria, eu tinha uma galeria aberta na Carlos Gomes e eles compraram todos, compraram os duzentos todos.⁸⁹

É evidente que havia, assim como ainda hoje há, um grande interesse econômico, por alguns, em torno de obras produzidas por pessoas em situação social semelhante a de João, devido à possível garantia de boa margem de lucro na comercialização. Segundo depoimento de Celso Guedes, em entrevista concedida a esta

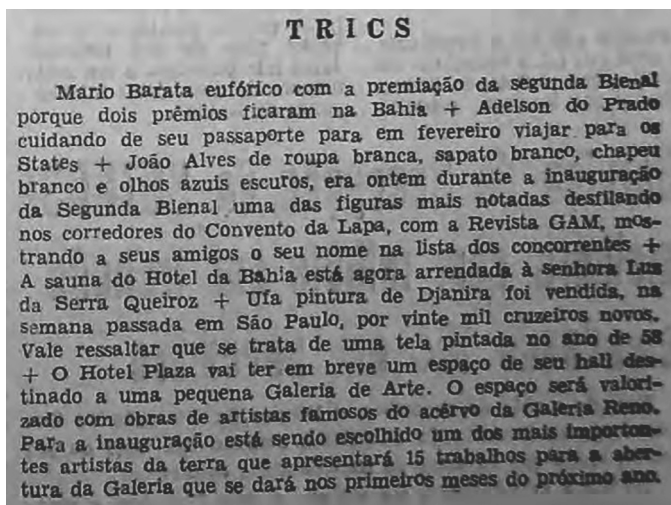
⁸⁹ Entrevista de pesquisa concedida em agosto de 2011, na cidade de São Paulo, por Renot.

pesquisa, o referido mecenas chegou a hospedar o artista na casa de seu funcionário, Sr. Carlos, para produzir quadros especialmente para sua galeria.⁹⁰

A obra de João Alves em uma galeria validava sua condição de propagadora, de referenciadora e de negociadora da arte moderna baiana, e Renot sabia disso. Não era por caridade, por acaso ou apenas por gosto estético que fazia questão de destacar João Alves na lista de artistas renomados de sua coleção. Era uma maneira de credenciamento e legitimação de seu espaço cultural, bem como, de garantia de bons negócios.⁹¹

João Alves marcou presença nas duas primeiras bienais do Estado. Em 1968, no lançamento da II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, Renot foi visitar o evento e publicou em sua coluna, no dia seguinte, a nota abaixo (Figura 17):

Figura 17 - Jornal Estado da Bahia. Salvador. 21 de dezembro de 1968, p. 5. Coluna Notícias do Renot.



Fonte: Biblioteca Central do Estado da Bahia. Foto: Márcio Lima

90 Entrevista de pesquisa concedida em outubro de 2012, na cidade de Salvador, por Celso Guedes.

91 RENOT. Jornal Estado da Bahia, 21 de dezembro de 1968, p.5.

No Jornal do Estado, Renot relata em sua coluna, a emoção de João Alves, ao ver seu nome na lista dos pintores que integravam a mostra da Bienal, publicada na revista GAM, importante e respeitado periódico especializado em artes, no nº 17 de 1968, em uma edição especial intitulada *II Bienal Nacional de Artes Plásticas*.

No mesmo período da II Bienal, Renot lança sua nova Galeria no lugar da Querino – a galeria Renot, na Avenida Sete de Setembro, em Salvador. E, a exemplo do primeiro lançamento, há seis anos, o marchand novamente cita João Alves como integrante de seu acervo, em anúncio publicado na revista carioca de artes GAM. (Figura 18)

Figura 18 - Revista GAM. Nº 17, dezembro de 1968.



Fonte: Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFBA. Foto: Márcio Lima

João Alves teve sua obra presente no acervo inicial na constituição do Museu de Arte Negra, e na implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Algumas de suas telas fizeram parte do primeiro acervo do MAM-BA, em sua abertura no Solar do Unhão, na Avenida Contorno, em Salvador, Bahia, sob a direção da

arquiteta Lina Bo Bardi, após passar um tempo, de maneira provisória, no *foyer* do Teatro Castro Alves, conforme já mencionado. O Museu foi idealizado no ano de 1959, no governo de Juracy Magalhães.

Alguns textos de José Valladares publicados em formato de crônicas sobre artes em jornais baianos foram reunidos em um livro, de título bastante questionável, *Artes Maiores e Menores*, em 1957. A obra reúne uma seleção de questões de juízo de valores e gostos, e nela é feita uma referência a João Alves como um criador oriundo do povo, cuja obra traz qualidades artísticas relevantes.

Valladares adotava uma abordagem crítica da arte, na tentativa de desvincular o que considerava “mau gosto” baiano da falta de influência cultural europeia ou americana, vistas tradicionalmente como padrões de bom gosto. Ele destacava a produção artística dos humildes, dando ênfase em seus valores plásticos elevados, e utilizava João Alves como um exemplo nessa relação.

Digamos, desde já e com a necessária ênfase: seja no passado, seja no presente, tudo que tem saído das mãos do povo baiano, o povo humilde propriamente dito, revela um instinto plástico de boa categoria, tanto na forma como na côr, tanto na composição como na expressão. Desde as casas populares aos objetos de culto religioso ou de adorno pessoal, desde os utensílios que se encontram nas feiras e mercados às criações de um João Alves ou Rafael, no terreno da pintura.⁹²

No ensaio intitulado *O mau gosto nas ruas da cidade*, publicado em 16 de maio de 1954, José Valladares abordou o conceito de “mau gosto” empregado em Salvador, criticando, por exemplo, o planejamento urbano que resultou na destruição de árvores centenárias em nome do progresso, além de uma arquitetura que ele considerava de qualidade inferior. Em outra parte do livro, ao analisar o IV Salão Baiano de Belas Artes, realizado em 1954 e promovido pelo então governador da Bahia, Antônio Balbino, Valladares destacou a

92 VALLADARES, José. *Artes maiores e menores*: seleção de crônicas de arte 1951- 1956. Salvador: Universidade da Bahia, 1957, p. 112.

obra de João Alves como uma das poucas peças baianas expostas no evento que o impressionaram. A crônica, intitulada *O Quarto Salão*, foi publicada entre 5 e 9 de dezembro do mesmo ano.

A análise de José Valladares destacava a inventividade de João Alves e constatava, em suas duas telas apresentadas no Salão, que o artista não vinha se repetindo em seu fazer plástico, como acontecia com alguns pintores, em sua avaliação.

Apesar de sua interpretação balizada e, claramente limitada em torno de um conjunto de gostos exportado da Europa, José Valladares, junto com seu irmão Clarival do Prado, eram dos poucos críticos de arte na Bahia com especialização filosófica. Duas correntes eram bastante discutidas e adotadas, naquela época, e se filiavam ideologicamente, de maneira a reforçar a análise modernista, ao Formalismo e ao Expressionismo, no campo da Estética⁹³.

Alberto Silva foi um dos que denunciaram a falta de especialistas em análise das artes produzidas na Bahia do início do Século XX - teatro, arquitetura, artes plásticas, cinema, entre outras. Na ocasião, Silva sugeria que a crítica de arte baiana estava comprometida com apadrinhamentos e favorecimentos a amizades particulares, em detrimento aos juízos de valores estéticos e artísticos.⁹⁴

93 O Formalismo de Clive Bell e o Expressionismo de Robin Collingwood foram teorias que se empenharam em buscar condições necessária e suficiente à obra de arte. A teoria formalista surgiu da necessidade de novos critérios para a recém-chegada Arte Moderna e suas discussões. Enfocava no que Clive Bell chamava de forma significante - uma combinação de elementos (cores, formas etc.) capaz de provocar a emoção estética. Essa valorização da forma se dava em detrimento ao conteúdo (contexto histórico, político, sociocultural do artista). A teoria Expressionista de Collingwood, sem confundir com os movimentos expressionistas da arte moderna, aproxima-se mais de algumas críticas brasileiras pelo caráter inclusivo na valoração do artista e seu processo de criação. Para Collingwood, a arte significa expressão de emoção, e a obra é algo mental, que está completa, antes de mais nada, na mente do artista. Portanto é relevante conhecer o autor da obra e sua formação intelectual. (CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Rio de Janeiro: Edições Texto & Grafia, 2010).

94 Alberto Silva - Suplemento do Diário de Notícias - SDN, 22.7.1962

Para Silva, eram poucos os que se debruçavam sobre bases filosóficas para executar uma “reta” crítica de arte, levando a análise, muitas vezes, para o campo romantizado do fazer artístico sem consistência estética e conteudista. Não era o caso dos irmãos Valladares.

A imprensa baiana também era responsável pela divulgação de eventos artístico culturais e destacou duas exposições póstumas difundidas no final do século passado e início deste. Em 1º de dezembro de 1994, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA) organizou uma mostra significativa que recriou o período áureo da arte moderna no estado. Intitulada *O Modernismo na Bahia*, a exposição homenageou os marcos de 1944. Para capturar a atmosfera da época, foi produzido um tabloide contendo um resgate histórico do vibrante cenário cultural da metade do século. Além disso, durante a exposição, foi inaugurado o 1º Salão MAM-BA de Artes Plásticas, no Teatro Castro Alves, conforme o Decreto nº 3.781 de 2 de dezembro de 1994 da Bahia. Sob a curadoria da professora Sofia Olszewski Filha e a direção do MAM/BA, liderada por Heitor Reis, a exposição apresentou obras representativas da metade do século, incluindo uma tela de João Alves intitulada *Igreja da Piedade*. (Figura 19)

Figura 19 - O Modernismo na Bahia. Tablóide da exposição, 1994 (recorte da lista de expositores de mostra comemorativa).

RELAÇÃO DAS OBRAS PARA A EXPOSIÇÃO DO MODERNISMO NA BAHIA			
01 - ADAM FIRREIRAIS "Em ascensão" colagem 0,81x0,119 s/ data	12 - ENMA VALLE "Procissão de N. Sra. da Conceição e do Sr. dos Navegantes" óleo s/ madeira 0,41x0,322 1976	23 - JENNER AUGUSTO "Campo Vermelho" óleo s/ tela 0,92x0,76 1963	33 - MÁRIO CRAVO JR. "Ex-voto" Mastólia 0,78x0,182 1951
02 - AGNALDO DOS SANTOS "Osmar, caçador" tamborete em madeira 1,96x0,33x0,33 s/ data	13 - EMANOELARAÚJO "S. João" algígrava 0,47x0,38 s/ data	24 - JOÃO ALVES "Igreja da Fátima" óleo s/ tela 0,49x0,465 1954	34 - MIRABEAU SAMPAIO "Arcanjo" Acrílico e ouro sobre tela Col. Marchion Sampaio 73 x 54 1987
03 - ÂNGELO ROBERTO "S. João" desenho 0,65x 0,465	14 - FERNANDO COELHO "Cidade" óleo s/ tela 0,90x0,60 1966	25 - JOÃO JOSÉ RESCALA "Landeda" óleo s/ tela 0,51x0,81 s/ data	35 - NACIF GANEM "S. João" desenho 0,38x0,182 1963
04 - BETTY KING "Composição" óleo s/ tela 0,905x0,64 s/ data	15 - FLORIANO TEIXEIRA "Elementos românticos da paisagem" óleo s/ tela 0,81x1,60 1963	26 - JOSÉ GUIMARÃES "Uma rua deserta" óleo s/ tela 0,65x0,55 s/ data	36 - RENEALDO ECKENBERGER "Cerro Jaboratuba" assemblagem s/ tecidos 0,92x1,22 1982
05 - CALAZANS NETO "Pedra e luz" algígrava 0,31x0,552 1962	16 - FRANCISCO LIBERATO "Imagário Vertentes" autóica s/ madeira 0,96x0,66 1987	27 - JOSÉ GUIMARÃES "Mulher com foga" óleo s/ tela 0,99x0,80 s/ data	37 - RENATO DA SILVA "S. João" óleo s/ tela 1,56x1,095 1975
06 - CANDOCA "S. João" aquatinta s/ papel 0,50x0,45 1984	17 - GENARO DE CARVALHO "Alcova e de fogo" tágrava 1,09x1,30 s/ data	28 - JUAZES PARAISO "Osmar" tágrava 0,80x0,60 1983	38 - RIGLAN COUTINHO "S. João" desenho 0,66x0,365 1965
07 - CARLOS BASTOS "Flores do tempo" óleo s/ tela 0,90x0,70 1985	18 - GENARO DE CARVALHO "Pequeno e velho jardim de Ana Elina" tágrava 1,67x1,55 s/ data	29 - LÊNIO BRAGA "Pais" óleo s/ tela 0,60x0,81 1966	39 - RUBEM VALENTIM "Emblemático - 81" autóica s/ tela 0,77x1,00 1981
08 - CARIBÉ "Serra do Cipó" óleo s/ tela 0,75x0,665 1965	19 - HANSEN BAHIA "Barbaço" algígrava 0,36x0,49 1957	30 - LEONARDO ALENCAR "Arlequim" óleo s/ tela 0,81x0,595 1983	40 - SANTI SCALDAFERRI "Imagem de Salvador" autóica s/ tela 0,65x0,965 1966
09 - EDIZO COELHO "S. João" algígrava 0,63x0,38 1965	20 - HÉLIO BASTOS "S. João" óleo s/ tela 0,33x0,41 s/ data	31 - LAGIA SAMPAIO "Meninas" desenho 0,44x0,312 1983	41 - SÔNIA CASTRO "Min in Page" algígrava 0,83x0,983 1988
10 - EDSOLEDA SANTOS "S. João" desenho 0,59x0,41 1979	21 - HERIQUE OSWALD "S. João" óleo s/ madeira 0,38x0,495		

Fonte: Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFBA. Foto: Márcio Lima

Trinta e cinco anos após o falecimento de João Alves, o MAB - Museu de Arte da Bahia, dirigido por Sylvia Athayde, prestou-lhe uma homenagem através de uma exposição realizada em 12 de dezembro de 2005. A mostra destacou pinturas de João Alves com temas centrados nas igrejas de Salvador. O evento foi divulgado no jornal A Tarde, com um texto assinado por Justino Marinho e César Romero (Figura 20).

Figura 20 – Texto de Justino Marinho e César Romero sobre a exposição no MAB. Jornal A Tarde. Sal-vador. Dezembro de 2005. Artes Plásticas.

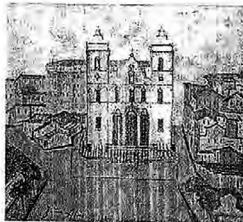
ARTES PLÁSTICAS

Justino Marinho e César Romero

Igreja do Bonfim mostra reúne 18 pinturas representando templos católicos da Bahia



Cruzeiro do São Francisco, obras em cartaz, no MAB (Corredor da Vitória) remetem às décadas de 50 e 60



O talento de um criador primitivo

Museu de Arte da Bahia homenageia o artista João Alves com exposição de pinturas

Sempre interessada em investigar os bons valores da nossa terra, a diretora do Museu de Arte da Bahia - MAB (Corredor da Vitória), Silvia Athayde, homenageia o artista João Alves (1906-1970) com uma exposição que reúne 18 pinturas representando igrejas da Bahia, realizadas entre os anos 50 e 60.

Nascido na cidade de Camilândia, hoje Ipirá, João Alves veio para Salvador com 2 anos de idade, passando a morar no Beco do Nêgo, no bairro de Nazaré. Trabalhou como empregado doméstico, auxiliar de torneiro, carregador de caminhão, estivador, carroceiro, carregador das docas e engraxate.

O esforço despendido como carregador arrasou-lhe o coração. Arrastou então uma banca de engraxate, trabalhou que requeria menos esforço, e na porta do palácio arquiépiscopal da Praça da Sé passou a engraxar os sapatos e botinas da freguesia.

Para complementar a sua renda, João desenvolveu o desejo de pintar e, a partir de então, iniciou uma carreira que o tornou um dos artistas primitivos mais importantes do nosso estado.

Entre um lingüê e outro, desenhava em caixas de papelão, com lápis de cor que os esturranes presenteavam. Seu primeiro trabalho foi vendido a Pierre Verger, que despois o levou para a África. Verger foi quem o estimulou a pintar com tinta óleo sobre tela. João Alves pintava sem o valete e suas tintas eram preparadas por ele mesmo. Fez suas primeiras telas com tinta esmalte (de pintar paredes e portas). Foi introduzido no círculo das artes por Jorge Amado, Carybé e Odísio Tavares.

Com o passar do tempo, o simples engraxate sem compromissos transformou-se em profissional, abandonou o ofício humilde e se fez artista de verdade.

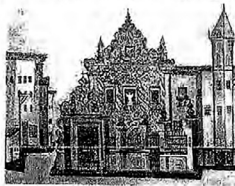
A Bahia produziu e ainda produz alguns bons artistas primitivos. Aqueles artistas que expressam de modo imediato os ritmos vivos. São como que dolores das forças elementares da natureza, fundando sua expressão artística em impulsos diretos e profundos, livres de qualquer intelectualismo. Interpretam mais do que representam. Por isso mesmo, são mais simbólicos e deformadores, mais sintéticos e de grande sentimento plástico.

O homem muito é antiteticamente mais vital e os esforços de muitos artistas contemporâneos limitados justamente no sentido da reconquista do elementarismo ou da volta à expressão imediata da vitalidade, como num mergulho no puro instinto.

Quem foi à exposição do MAB vai poder observar exatamente nas obras de João Alves as características próprias e a genialidade de um artista primitivo de verdade.

Desde a época em que era diretor do Núcleo de Artes do Desdobramento, nos anos 60, Silvia Athayde teve os olhos voltados para esses artistas primitivos, que conseguiram ampla circulação e divulgação nas galerias de Salvador e do sul do estado, sobretudo na década de 60, chegando a organizar uma bem montada exposição reunindo grande parte deles.

Também no MAB, paralelo a exposição de João Alves, que fica aberta ao público até 13 de janeiro de 2007, acontece uma exposição de presenças populares e místicas, para saudar o período natalino.



Igreja de Santana: outro exemplo do valor artístico de um engraxate baiano

COLETIVA

Obras contemporâneas de uma nova geração

Fonte: Arquivo do MAB. Foto: Márcio Lima

3.2 Outras leituras sobre João Alves

Para a construção biográfica de João Alves foi imprescindível recorrer tanto à imprensa quanto à literatura baianas. Muito do que sabemos sobre o artista advém destes meios, contando com um olhar até certo ponto preconceituoso, em alguns casos, na descrição de seu perfil físico e psicológico, bem como de suas obras e materiais utilizados, mas que procura dar legitimidade ao trabalho do referido pintor. Livros como o já comentado *Artes Maiores e Menores*, de José Valladares; *Paisagem rediviva*, de Clarival do Prado Valladares; e *Gente da Terra*, de Antônio Celestino, são exemplos de teores, ora duvidosos, ora assertivos, sobre a arte de pessoas da classe pobre, em grande maioria negras, produzida em Salvador em meados do século passado. No entanto, devo enfatizar nestes livros as qualidades textuais desses autores que serviram para a construção do personagem João Alves.

Assim como José, Clarival do Prado Valladares foi considerado um crítico de arte de respeito. Seu livro *Paisagem Rediviva*, de 1962, pode nos ajudar a conhecer um pouco da vida artística de João Alves e a compreender a dimensão e a importância de sua obra, numa aproximação da teoria formalista de arte.

3.2.1 Paisagem Rediviva

Paisagem Rediviva é uma coletânea de crônicas e críticas de arte sobre diversos artistas e exposições acompanhados pelo médico, escritor, professor, poeta, pesquisador e crítico baiano Clarival do Prado Valladares (1918-1983). Irmão do já citado professor e crítico José Valladares, Clarival chegou, em 1962, a ser chamado pela Congregação para lecionar História da Arte na Escola de Belas Artes e na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, por sua forte ligação com as artes. Mas se mudou definitivamente, no ano seguinte, para o Rio de Janeiro.

O texto sobre João Alves contido nesse livro é o mesmo publicado no DN dos dias 2 e 3 de abril de 1961, ano anterior ao lançamento da obra *Paisagem Rediviva*.⁹⁵ Trata-se de um ensaio crítico sobre uma exposição no MAM-BA, de dois artistas autodidatas e não acadêmicos, o paulista Agostinho Baptista de Freitas e o baiano João Alves, que Clarival preferiu chamá-los de *primitivos*, seguindo a orientação eurocêntrica da época, assunto discutido na parte 1 desse livro. Como o texto será reproduzido aqui na íntegra, o rótulo *primitivo* aparecerá como categorização desses artistas, visto que eram assim classificados naquele período, portanto, desde já, peço desculpas ao leitor. Reitero que o termo já fora superado, conforme discutido previamente. Segue a referida crítica exatamente como fora escrita.

Foi excelente a iniciativa do Museu de Arte Moderna da Bahia em expor o pintor primitivo paulista Agostinho Baptista de Freitas (eletricista) ao lado do pintor primitivo baiano João Alves (engraxate) da Sé.

O propósito não é o de comparar duas técnicas, duas qualidades, duas atitudes.

A intenção é revelar como pintores primitivos interpretam seu ambiente e, doutro modo, como as qualidades de cada ambiente se projetam e se expressam através de seus intérpretes imunes de academismo e de esnobismo.

Desta maneira podemos ver nos numerosos quadros de Agostinho como as qualidades da massa urbana de São Paulo se traduzem para a consagração do trabalho pictórico de seu artista ingênuo e, pela mesma razão, como os traços da cidade do Salvador e de seus arredores chegam à composição de nosso êmulo.

Sendo o artista primitivo desprovido de maiores preocupações da problemática, sua obra interessa especialmente por seu conteúdo temático. Utiliza os meios de desenhar e pintar nas soluções mais simples, mais fáceis, e empreende todos os caminhos que possam levá-lo à realidade poética da representação.

95 VALLADARES, Clarival do Prado. *Paisagem rediviva*. Salvador: Coleção Tule série Ensaio Imprensa Oficial da Bahia, 1962, p. 229-233.

Nenhum dos problemas que afligem o artista erudito ...

[...]

Quanto ao primitivo baiano João Alves, o engraxate da Sé, suas características se situam em território estético diferente.

João é mais que primitivo. É primário. É rude. É, etnicamente, puro. A pintura que faz, sem uniformidade de produção, sem constância das qualidades que atinge nem do impróprio em que oscila, não pode ser mensurada por um convencionalismo criticista e muito menos por uma codificação arbitrária. É uma pintura-milagre, no bom sentido do primeiro e do segundo termo.

E não é exclusiva de João Alves Oliveira da Silva. Ao que tudo indica este pintor é apenas uma manifestação da arte popular baiana, impressionantemente generalizada entre os humildes desta terra. Lembro-me do enlêvo de José Valladares e dêle citarei um trecho (página 112, Artes Maiores e Menores, 1957, Publicação da Universidade da Bahia) que a sua voz está neste assunto:

“Digamos, desde já com a necessária ênfase: seja no passado, seja no presente tudo que tem saído das mãos do povo baiano, o povo humilde pròpriamente dito, revela um instinto plástico de boa categoria, tanto na forma como na côr, tanto na composição como na expressão. Desde as casas populares aos objetos de culto religioso ou de adôrno pessoal, desde os utensílios que se encontram nas feiras e mercados às criações de um João Alves ou Rafael, no terreno da pintura”.⁹⁶

Durante a leitura da primeira parte do texto, como se pode ver, por mais que eu tente contemporizar e evitar o embate com expressões pejorativas como “rude”, “eticamente primário”, “pintura milagre” e “cultura primária”, é inevitável, no mínimo, perguntar qual a intenção e significado real do emprego de cada um desses termos? Em contrapartida, é importante fazer um esforço para olhar mais adiante do texto crítico e pinçar, cuidadosamente, qualidades em sua

96 VALLADARES, 1962, p. 229-233.

análise plástica. Com isso, devo admitir que apesar do desconforto classificatório, o objetivo e limites deste trabalho é apenas trazer e apresentar relatos sobre João Alves e sua obra, que, de alguma maneira, o reconheceram como artista, valorizaram e contribuíram com a legitimação de um lugar de destaque no cenário das artes plásticas no Brasil. Vamos seguir com a leitura:

Portanto, a primeira qualidade a ser vista em João Alves é aquela apontada por José Valladares na generalidade da arte popular baiana.

O que diferencia o pintor a ponto de destacá-lo do anonimato da produção artística popular e integrá-lo entre aqueles que firmam a manifestação estética brasileira mais autêntica, é – sem a menor dúvida – a sua originalidade interpretativa.

[...]

João Alves tem, em seu ambiente, fartura de ricos motivos para a sua realização plástica. Enquanto o eletricitista de São Paulo humaniza sua cidade, o engraxate baiano exalta-a. O casario que serve a João Alves quer seja o colonial de maior agrupamento, mais denso e monumental, quer seja o dos arraiais e bairros pobres, mais diluído, já é por si uma organização pictórica favorável.

Mesmo assim o seu intérprete primitivo não o retrata morfológicamente. Confere-lhe novas dimensões e aparências como se estivesse a imprimir sobre todo o conjunto as qualidades magnas dos principais elementos. Desta maneira foi que João Alves fez o belo quadro da face principal de Salvador, hoje utilizado como fundo de montagem propagandística do Banco da Bahia na TV Itapoã. Neste exemplo todos os edifícios do mau-gosto deste século, se vestem de fisionomia barrôca e daí resulta a atmosfera romântica criada pela pintura.

Uma outra característica favorável ao confronto dos dois primitivos é a que diz respeito ao modo como cada um deles trata a luz, componente dominante de toda composição. Agostinho trata-a com geometricidade, isto é, indica-a na forma de recorte (claro-escuro das nuvens, retângulos das janelas, feixes de holofotes, etc.) e João

Alves dilui na atmosfera, plasma-a no envolvimento de todos os corpos. No casario de Agostinho, freqüentemente representado no meio-escuro num excepcional ritmo de qualidade geométrica. Por êste motivo é de se crer que o desenho do primitivo paulista seja mais detalhista, conseqüente e aparentemente mais realista. No caso do pintor baiano, uma vez que a luz envolvente dissolve a realidade figurativa, seu desenho se transforma em indicação, despoja-se da veracidade e se realiza como síntese das formas (linhas sinuosas, indicando beirais, toques rápidos indicando esquadrias, etc.). Ainda vale anotar que o desenho-síntese de João Alves é o seu poderoso recurso de configurar a boa qualidade plástica dos modelos preferidos, os sobrados e casas velhas da Bahia – como denominador comum de tôda a paisagem.

Por fim desejamos também confrontar o modo como êsses dois artistas representam a figura humana.

Agostinho, dominando melhor o desenho linear, no-la traz corretamente situada na perspectiva, embora sem eliminar o agradável corte de bonecos.

João Alves, sem domínio do desenho, utiliza-a em livre arbitrariedade de proporção e de situação, entretanto reabilita-a por sua capacidade descritiva da atitude.

Preocupa-nos, na conclusão dêste escrito, evitar a idéia de julgamento que se poderia, por equívoco desejar entre os dois primitivos.

Por serem ambos artistas surgidos ao nível da cultura primária, merecem, da parte do crítico, o mais verdadeiro respeito. Êles vêm do que em estética se exige com mais rigor: a autenticidade. E êles se encaminham pela senda mais desejável para a obra d'arte: a consagração do motivo. Faltam-lhes, apenas, estigmas de valorização discricionária, os quais, por tôda dimensão histórica da arte, nunca se firmaram, nunca chegaram a ser perenes. E é por causa desta razão contundente que a arte erudita vai em busca de sua flagelação, enquanto a arte primitiva, válida a todos os tempos, emerge de suas origens mágicas e assume uma simples atitude contemplativa para salvar a São Paulo e eternizar a Bahia.⁹⁷

A análise crítica de Clarival é, notadamente, formalista. O autor consegue observar a forma – pinceladas, luz e sombra, brilho, desenho linear e composição das obras estudadas. Descreve a diluição da luz nos corpos, e chama de desenho-síntese a habilidade de indicação e sugestão de imagens ao invés de representação de realidade figurativa, a partir de pinceladas soltas, curtas e rápidas, com poucos detalhes. Outro destaque foi a referência aos “ricos motivos” para a realização plástica, onde os diversos casarios coloniais com seus valores estilísticos, os monumentos e as igrejas do Centro Histórico de Salvador são de uma riqueza incomensurável para pautar o tema do artista.

Outra observação é quanto às “novas dimensões e aparências” que João sugere em sua pintura, não representando a paisagem como mero registro arquitetônico de uma época, mas dando sua colaboração interpretativa, composicional e inventiva ao tema, e como o próprio autor salientou, o “poderoso recurso de configurar a boa qualidade plástica dos modelos preferidos, os sobrados e casas velhas da Bahia – como denominador comum de toda a paisagem”.⁹⁸

Clarival, em sua análise formalista, também percebe a síntese das formas na pintura de João Alves, na proporção das figuras humanas de maneira bastante pessoal, o que o autor chamou de desenho-síntese. E considerou o discurso de “autenticidade”, comum àquela época, como elemento presente na obra do pintor baiano.

3.2.2 Gente da Terra

Outro livro importante que trago aqui é *Gente da Terra*, publicado em 1972, de autoria do povoense Antônio Simões Celestino da Silva, e prefaciado por Jorge Amado. O texto que se refere ao artista encontra-se entre as páginas 103 e 107. Diferente da obra de Clarival, esta traz uma construção poética e intimista, que biografava o

98 Ibid., p. 235.

artista João Alves, enaltecendo os valores artísticos de sua arte, bem como traz notas sobre sua aparência física e personalidade. Segue o trecho na íntegra.⁹⁹

JOÃO ALVES, PINTOR POPULAR

João Alves foi uma das figuras populares mais importantes de Salvador durante muito tempo. Pode-se até dizer que enquanto foi vivo.

Antigo carregador das docas, o esforço dispendido nêsse desumano e selvagem mister de ganhar o pão de cada dia arrazou-lhe o coração. Arranjou então uma banca de engraxate, trabalho mais mole, e na porta do Palácio Arquiepiscopal da Praça da Sé ia lustrando os sapatos e as botinas numa freguesia que muitas vêzes ficava alarmada com sua cara braba de poucos amigos, seu grosso vozeirão e seus modos soltos de homem do povo.

Mas poucos minutos de conversa exibiam uma risada limpa e aberta e o susto passava, João era uma boa alma e abrigava dentro de si uma inocência de criança pequena.

Mas parece que o ofício, embora suave de esforço, não era rendoso bastante, João tinha uma constante avidez de dinheiro, apêto que conservou até morrer, coisas de mulher a conquistar, rodas de amigos para beber. Enfim seu pequeno mundo tinha exigências, eis que lhe despertou o desejo de pintar, primeiro tímidos assuntos muito simples, barracas de pescadores, coisas assim, onde despontava já um colorido popular de festão de arraial, côres puras que usou até morrer, pois nunca as soube misturar, nem disso precisava sua arte ingênua e primária. E ia ousadamente pendurando seus alegres quadrinhos na porta do palácio, enquanto no seu ofício ia convencendo a freguesia dos seus dotes de artista pintor, "veja que beleza", "ninguém ainda pintou assim", "onde é que tem igual", "vendo barato porque do que eu gosto é de pintar", as gargalhadas lavavam o ar e assim êle ia vivendo e vendendo. A porta sempre tinha

99 CELESTINO, António. *Gente da terra*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p.103-107.

novidades expostas, era permanente a exposição, quem passava sempre dava uma olhada ou parava para admirar essa pintura tão fresca, sem complicações, muito alegre e que fazia bem ao olhar, parecia de gente boa, quem é ruim não pode pintar dessa forma e lá estava o João para confirmar êsse juízo.¹⁰⁰

Peço licença, na leitura do texto de António Celestino, para endossar a narrativa do autor em que expõe a dura vida que João levava em Salvador. O artista, nascido em Ipirá-BA, foi ainda cedo para a capital baiana conforme já abordado na Parte 2 deste livro, e, segundo Ceres Coelho¹⁰¹, ao completar 19 anos, passou a exercer várias profissões, como qualquer batalhador de baixa renda vindo do interior. João Alves tentou a vida como empregado doméstico, auxiliar de torneiro, carregador de caminhão, estivador, carroceiro e, por fim, engraxate, além de desenhista nas horas vagas, quando, com lápis de cor, rabiscava caixas de papelão. De acordo com Sylvia Athayde (1940-2015), ele adquiriu uma cadeira de engraxate num bazar de antiguidade.¹⁰²

Esta era a realidade vivida por João Alves, uma vida comum a muitos outros que, de igual modo, procuravam nas capitais melhor meio de sobrevivência. Para Milton Santos, entre os moradores do Centro de Salvador, 60% eram de imigrantes rurais. Esse contingente de famílias vindas do interior do Estado pelo êxodo não dispunha de trabalho permanente, na maior parte dos casos uma forma de “subemprego” com salários quase miseráveis.¹⁰³ Continuemos agora com a leitura do restante do texto crítico de António Celestino.

100 CELESTINO, António. *Gente da terra*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p.103-107.

101 COELHO, 1973.

102 Diálogo informal com Athayde, diretora do Museu de Artes da Bahia, em agosto de 2010.

103 SANTOS, 2008.

[...] Pessoas ilustres de tôdas as categorias, Sábios professores que iam dar aulas na Faculdade de Medicina, venerandos cônegos do cabido da Catedral, graves bacharéis que passavam para a Cidade Baixa apressados para pegar o Chariot, não lhe prestavam muita atenção, que é que um engraxate sabe pintar se ninguém o ensinou, que escola é essa meu Deus, isso até meu filho faz, só o povo que passava é que parava encantado, pois entendia essa rude linguagem, reconhecia as casas e os lugares que só existiam na imaginação do seu pintor, via as côres pelo mesmo prisma distorcido mas poético, nunca tivera a preocupação de saber se as casas da rua eram alinhadas, se as janelas eram assim ou assado era com os arquitetos, êle achava bonito, isso o contentava, e pronto! E um ou outro artista mais aberto, como êsse extraordinário José Valadares ou um exótico francês como Pierre Verger, que nêle repararam e souberam ver o quanto o simples artista tinha para contar à sua gente numa linguagem inédita, desprendida mas clara, rústica mas sincera, de frases pequenas mas coloridas, sem vergonha de mostrar suas distâncias sem perspectiva nem suas linhas sem geometria. Assim era o artista, assim era sua pintura. Nunca houve tanta semelhança entre o criador e a sua obra, ambos eram água da mesma fonte, ambos se completavam numa sincera ingenuidade. Depois veio a fama, essa terrível mutiladora de vocações. O simples engraxate sem compromissos com ninguém, transformou-se em profissional, João abandonou o ofício humilde e fêz-se artista, à sua moda bizarra.

Um descomunal chapéu que raro tirava da cabeça, camisa desabotoada até a cintura para deixar à mostra uma corrente de ouro que segurava um grande crucifixo também de ouro, reluzentes anéis em vários dedos. João passou a viver da sua vocação de pintor e a ter que pintar obstinadamente para sustentar a sua grande família, sua e dos outros, pois seu grande coração aninhava filhos adotivos e próprios, tudo como se fôsse de sua carne e sangue.

A sua condição de homem do povo a quem faltou uma base de instrução, fizeram dêle como que um poeta popular, um repentista da pintura com tôda a graça e a pureza dos artistas anônimos. Em todos os países os há e são adorados pelo povo, pois êles são a força para continuar carregando o sofrimento e a resignação.

João Alves saiu dessa fornada de artistas e da sua intuição resultaram alguns quadros que são momentos alegres e garridos das ruas por onde andou, milagre da sua vida de jogral da côr. Sua obra está hoje espalhada pelo Brasil inteiro, aquecendo muito ambiente, alegrando muita parede. Sua técnica não teve fim nem princípio. E as palavras que algum crítico possa inventar a seu respeito, serão sempre vazias de sentido. Como também nunca haverá forma de se descobrir a razão porque as aves do céu, sem o saber, voam tão bonito.¹⁰⁴

O texto de Celestino parece seguir a teoria estética Expressionista da arte, onde a vida, o contexto histórico-social e cultural ocupa lugar de destaque na interpretação da obra¹⁰⁵. O valor está na biografia, no repertório do pintor; é preciso conhecê-lo primeiro, a sua subjetividade, dar ênfase à sua vida, pois a obra de arte está dentro do artista. Com isso, a crítica de Antonio Celestino traz algumas características de comportamento e noções físicas de João Alves. Ele cita, por exemplo, a “cara braba”, do tipo desconfiado e de poucos amigos, mas lembra que a aproximação com o pintor revela sua “boa alma”, qualidade reveladora para os que conquistam sua confiança.

O chapéu usado pelo artista, a camisa sempre aberta e o colar de ouro à mostra eram características fiéis do figurino de João Alves. O autor também aborda sua condição socioeconômica, sua dificuldade em manter seu sustento e de seus “muitos filhos”. Confirma-se aqui o papel social do artista frente à sua comunidade, no provimento de “sua grande família”, seus inúmeros adotivos, filhos de prostitutas da região do Maciel. Veremos um pouco mais sobre esse fato adiante.

É importante ressaltar a situação humilde do artista, que encontrou nas artes um alento econômico, mas que não o tirou da pobreza. Visto que, o mercado de arte, permitia comércio a preços

104 CELESTINO, 1972, p.106-107.

105 CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Rio de Janeiro: Edições Texto & Grafia, 2010.

modestos de obras daqueles menos favorecidos da sociedade, provavelmente ficou à mercê das imposições de sua clientela – colecionadores, artistas, mecenas e turistas, assunto já abordado aqui.

Para tanto, Celestino narra como João Alves anunciava seus quadros na porta do Palácio Arquiepiscopal da Praça da Sé: “veja que beleza”, “ninguém ainda pintou assim”, “onde é que tem igual”, e ainda apelava: “vendo barato porque do que eu gosto é de pintar”. Este é um dos poucos relatos que contemplam algumas frases ditas pelo artista.

A homenagem póstuma é concluída poeticamente com a alusão da obra e vida de João com as coisas mais simples da vida pela intrigante incógnita de serem, sem explicação, tão belas.

3.2.3 O João Alves de Dona Flor

Nessa construção biográfica de João Alves a partir de diversos recortes encontrei também mais uma contribuição significativa em Jorge Amado, devido à sua aproximação na qualidade de amigo e padrinho de casamento do artista.

É possível identificar traços de temperamento, comportamentais e até físicos de João Alves, como se postava na comunidade do Pelourinho, sua influência e relação com as crianças nativas do centro de Salvador, apenas seguindo os sinais que Jorge Amado oferece através de suas histórias, detalhes que confirmam os depoimentos de outros atores desta pesquisa. Isso porque Amado narrava o cotidiano e as características de diversos amigos e conhecidos, que estavam ao seu entorno, em seus romances fazendo deles personagens vivos de suas tramas, mantendo, inclusive, seus nomes e sobrenomes da vida real.

No romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1966, encontramos esses sinais biográficos de João. Mas, por que considerar uma obra de ficção como relevante para a biografia do artista?

Benedito Veiga, escreve um livro, em 2006, sobre tal obra *amadiana* e denomina essa atitude de aparecerem pessoas reais em tramas ficcionais na construção literária de autor-performer. Essa prática era bastante comum nos romances de Jorge Amado e devo acentuar tal característica literária neste livro, dada a relevância do papel *amadiano* na vida e obra do artista João Alves. Ele é citado, ou melhor, ele é um personagem vivo do romance *Dona Flor e seus dois maridos*. O conceito de autor-performer, analisado por Benedito Veiga, é importante para entendermos como e porque pessoas reais e ficcionais se misturavam nas histórias do romancista.¹⁰⁶

Benedito Veiga sugere que as intenções performáticas, junto com a efabulação da notícia, misturam as vivências existenciais com ficcionalidade, ou seja, as personalidades existentes no mundo real são tomadas como modelo na construção das personagens, “emprestam nomes, traços físicos, ocupações profissionais, às vezes modificados ou desdobrados”¹⁰⁷. Veiga destaca a imprensa como principal divulgador desse “empréstimo” de pessoas reais à obra *amadiana* e cita um fac-símile de um jornal local, que transcreveu trecho do romance publicado em revista paulistana, onde aparece uma personalidade muito conhecida dos baianos, o pintor João Alves.

O jornal O Estado da Bahia, em 11 de maio de 1966, noticiou a publicação de um capítulo de Dona Flor intitulado *Visita à Dionísia de Oxossi* na revista mensal paulistana Realidade. Este capítulo, ilustrado por Carybé, inclui uma notável menção ao pintor baiano João Alves. O destaque dado ao artista no contexto nacional foi resultado de uma estratégia publicitária para promover a recém-lançada revista, que estava em seu segundo número¹⁰⁸.

106 VEIGA, Benedito. *Dona flor da cidade da Bahia*: ensaios sobre a memória da vida cultural baiana. Rio de Janeiro: 7Letras; Salvador: Casa de Palavras/FCJA-FAPESB, 2006.

107 Ibid., p. 26.

108 Ibid., p. 28.

Curiosamente, a referida coluna supracitada que divulgou o aparecimento de João Alves em um dos capítulos do romance de Jorge Amado, na revista paulistana *Realidade*, era da responsabilidade de Renot, já citado neste trabalho.

Mais adiante, Veiga ainda reforça a importância dada aos personagens de Jorge Amado pela razão simples de existirem no mundo real, pela manutenção de seus nomes, características físicas e profissionais. Tanto que, muito antes do lançamento do romance, a imprensa já buscava tais personagens para ensaios de fotos, onde João Alves foi um dos destaques.

Segundo Veiga, o jornal O Estado da Bahia, em 18 de maio de 1966, na mesma coluna de Renot, mencionava que estavam sendo fotografadas as principais personagens do romance de Jorge Amado, incluindo os pintores João Alves, Jenner Augusto, Cardoso e Silva, o banqueiro Antônio Celestino e dona Norma Sampaio, que, no romance, desempenhava o papel de conselheira de Dona Flor. Isso fazia parte da coleta de dados, incluindo fotografias, para uma reportagem de Walter Lessa intitulada *Os Personagens Vivos de Jorge Amado*, que seria publicada na revista Manchete, uma revista semanal do Rio de Janeiro de circulação nacional, em seu número 740, com data de 25 de junho. A notícia destacava que, apesar das advertências de Jorge Amado, muitas personalidades da vida baiana se tornavam personagens de seu livro, retratadas com seus nomes, profissões e características verdadeiras, embora em situações criadas pelo autor, em uma interessante mistura de ficção e realidade¹⁰⁹.

Esse padrão literário acaba por favorecer a busca pela construção biográfica de João Alves. Segue, portanto, alguns trechos do romance, especificamente, no capítulo *Visita a Dionísia de Oxossi*, no qual, o autor conta que Dona Flor, sob forte suspeita de que seu marido Vadinho tinha um caso com a rapariga Dionísia de Oxossi, no que resultou o nascimento de uma criança, se vê na

obrigação de conhecer tal mulher e barganhar o provável filho do marido. A protagonista conta com a ajuda de dona Norma, que é madrinha de um dos filhos-netos adotivos de João, a qual o pede ajuda. O personagem João Alves é figura relevante na trama para levar as duas mulheres: sua comadre, dona Norma e a desconhecida dona Flor à casa de Dionísia de Oxossi, na zona de meretrício. Vejamos a narrativa *amadiana*.

Como deixar a pobre Flor aventurar-se sozinha naqueles ameaçadores labirintos? - perguntou ela a Zé Sampaio; quando o marido, no assombro da notícia, ainda a tentara dissuadir.

- Não sou mocinha tola, sou mulher de maior e de respeito, ninguém vai se atrever a tirar prosa comigo. - E revelava os amadurecidos planos a Zé Sampaio vencido, incapaz de resistir ao ímpeto vital da esposa: - A gente vai domingo de manhã. Vou como se fosse visitar meu afilhado, o neto de João Alves. Depois peço a João que acompanhe a gente à casa da fulana. E, João, você sabe, é mestre de capoeira...

E assim o fizeram. No domingo ouviram missa na Igreja de São Francisco (Dona Flor levava uma vela enfeitada de flores, promessa para tudo correr bem), depois atravessaram o Terreiro e foram encontrar o negro João Alves em sua banca de engraxate, no passeio da Faculdade de Medicina. Estava cercado de crianças, e tanto o negrinho de carapinha, quanto os diversos mulatos mais escuros ou mais claros, assim como o loiro de cabelos de trigo, todos o tratavam de avô. Eram todos seus netos, aqueles meninos e os demais, soltos no dédalo de ruas entre o Terreiro de Jesus e a Baixa dos Sapateiros. O negro João Alves jamais tivera filhos nem com sua mulher nem com outras, mas arranjava madrinhas para seus netos, comida, roupas velhas e até cartas de ABC. Vivía num porão ali perto, com seus resmungos, suas mandingas, sua aparente brabeza, suas má-criações, alguns dos netos, e o porão abria sobre um vale plantado de verde, de seu buraco o negro João Alves comandava as cores e a luz da Bahia.

- Oxente!, quem está aí, bons olhos lhe vejam, minha comadre Dona Norma... E como vai seu Zé Sampaio? Diga a ele que vou aparecer na loja um dia desses para buscar uns sapatos pros meninos...

Os moleques cercavam as duas amigas, Dona Norma viera preparada, em sua mão surgiu um saco de caramelos. João Alves soltou um assovio, alguns meninos apareceram correndo e entre eles um cafuzo de uns quatro a cinco anos. O negro acariciou-lhe a cabeça:

- Peça a benção a tua madrinha, seu coisa-ruim...

Dona Norma deu-lhe a benção e um níquel de dez tostões, enquanto o negro queria saber que bons ventos haviam trazido sua comadre até ali.¹¹⁰

Aqui Jorge Amado descreve uma “aparente brabeza” do artista, e dá dicas de sua moradia, próximo da antiga Faculdade de Medicina, no Pelourinho, onde, no passeio, trabalhava como engraxate. Amado cita, indiretamente, um projeto social voluntário e orgânico com menores carentes prestado por João Alves, informação já mencionada anteriormente nesse trabalho, que condiz com alguns depoimentos, em conversas informais que tive com Sante Scaldaferri e Sylvia Athayde. O artista, segundo relatos, vivia cercado de crianças negras, mulatas e até loiras, as quais o tratavam como pai e avô. A maioria era de filhos de meretrizes, sem abrigo e em situação de vulnerabilidade social. João cuidava e achava madrinhas, muitas de suas clientes, para seus filhos-netos, as quais doavam alimentos, roupas usadas, cartilhas de matemática e de caligrafia (cartas de ABC). Voltemos à narrativa ficcional do romance:

- Pois, meu compadre, é que tenho um favor a lhe pedir, coisa de muita delicadeza.

- Coisa delicada não é pra minhas mãos, sou meio rude como vosmicê bem sabe...

110 AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 139-143.

- Quero dizer: coisa muito reservada, para ficar em segredo.

- Aí está certo, que não sou linguarudo nem mexeriqueiro. Pode desatar a língua, comadre...

- O compadre conhece por aqui uma tal de Dionísia? Não sei bem mas ouvi dizer que mora nessas redondezas.

- E vosmicê tem algum trato com ela?

- Eu propriamente não, meu compadre. É essa minha amiga que tem um assunto a ver com ela...

João Alves mediu Dona Flor de alto a baixo. - Ela tem um assunto a ver com Dionísia de Oxossi?

- Capaz seja a mesma... Ouço dizer que é bonitona. João Alves coçou a carapinha:

- Bonitona? Me adisculpe, minha comadre, mas dobre a língua. Bonitona qualquer branca pode ser, mas mulata da competência de Dionísia tem poucas no mundo, acho que nem meia dúzia e isso escarafunchando muito...

- Uma que teve filho recentemente...

- Pois então é ela mesma, tá de menino novo, nem voltou ainda a trabalhar...

Pela primeira vez, Dona Flor abriu a boca, querendo saber: - Em que ela se ocupa? Novamente João Alves a mediu com os olhos e com certo desprezo ante ignorância tão grande:

- Pois em trabalho de meretriz, que é o ofício dela, Dona moça. Dona Norma retomou o fio da conversa:

- E meu compadre se dá com ela, sabe onde ela mora?

- Pois não havia de me dar, comadre? Mora aqui rente, no Maciel.

- Meu compadre vai nos levar lá, minha amiga quer conversar com ela, resolver um assunto...

João Alves mais uma vez considerou longamente Dona Flor, coçava a cabeça como se encontrasse tudo aquilo suspeito e duvidoso:

- Por que ela não vai sozinha, comadre? Eu mostro a casa...

- Meu compadre, seja cavalheiro. Vai largar duas senhoras nessas ruas, desacompanhadas? Passa um abusado, se mete com a gente...

Ninguém apelava inutilmente para o cavalheirismo de João Alves:

- Pois vou com vosmicês, mas lhe agaranto que ninguém ia tirar graça, aqui é tudo gente respeitosa...

Levantou-se, entregou a cadeira de engraxate ao cuidado dos netos, era um negro esguio e sólido, passado dos cinqüenta, a carapinha começando a embranquecer; trazia um colar de orixá ao pescoço, contas vermelhas e brancas de Xangô, e apenas os olhos estriados denotavam a intimidade da cachaça. Ao pôr-se de pé, quis saber:

- Minha comadre Dona Norma e que assunto é esse que a mocinha aqui - dizia mocinha numa voz de debique - quer tratar com Dió?

- Nada de ruim pra ela, meu compadre...

- Mesmo porque, se fosse de malvadeza, com todo respeito que lhe sou devedor, eu não ia junto, comadre... Também não adiantava porque o santo dela é forte. - Tocava o chão com a ponta dos dedos, saudando orixá: - Oké Aro Oxóssi! Não tem despacho nem ebó que faça mal a ela, o feitiço vira contra quem mandar fazer...

- Quando é que você me leva a uma macumba, meu compadre? Tenho uma vontade danada de assistir a um candomblé... essa era outra curiosidade antiga de Dona Norma. Assim praticando sobre encantados e terreiros de santo, entraram pelo meretrício adentro. Por ser manhã de domingo - a farra de sábado estendendo-se pela madrugada.¹¹¹

Jorge Amado traça o perfil físico, comportamental e religioso do artista, exatamente como muitos o apresentam em seus depoimentos. Um cavalheiro, um negro esguio e sólido que já avançava

111 AMADO, 2008, p. 139-143.

seus cinquenta anos com seus cabelos embranquecidos. É importante destacar uma pequena, mas significativa divergência. Alguns relatos descrevem João com um colar de ouro e não um colar de Orixá:

Era capoeirista, se vestia de branco, tinha uma corrente de ouro, ele andava sempre de camisa aberta, era muito desconfiado e, como toda pessoa desconfiada, tem rispidez, respondia com uma certa brutalidade, mas não era por maldade não, era inerente ao caráter dele. Era negro e tinha olhos pequenos e apertados. Tinha uma criatividade muito grande, tinha o sentimento, a tendência de ser pintor e extravasava aquilo.¹¹²

Os depoimentos se repetem, já citei a mesma narrativa apresentada por Antonio Celestino, parecem ecoar daqueles que viram e conviveram parcialmente com o artista, foram poucos que, ainda vivos, puderam contribuir com esta investigação. Seu Armando, por exemplo, um senhor que, em 2010, ainda pintava seus pequenos quadros no Pelourinho, disse ter conhecido João Alves e, repetiu alguns traços comuns, descritos por outros entrevistados. Ele cita que o artista era um negro esguio e sólido, de olhos estriados e pequenos. “Alto e muito desconfiado. Capoeirista, se vestia de branco, tinha um transelim de ouro, e andava sempre de camisa aberta, como bom galanteador que era”.¹¹³

Esta era, evidentemente, a primeira imagem referente a João Alves na memória coletiva de seus contemporâneos. Mas o que considero digna de nota na narrativa de Jorge Amado, no trecho de seu romance, é a substituição do colar de ouro por um colar de Orixá, com contas vermelhas e brancas de Xangô. O autor fez questão de destacar a religiosidade do artista: ele era filho de Xangô. No lugar de uma corrente de ouro havia um símbolo de sua devoção.

112 Entrevista de pesquisa concedida em abril de 2010, na cidade de Salvador, por Sante Scaldaferrì.

113 Entrevista de pesquisa concedida em maio de 2010, na cidade de Salvador, por Seu Armando.

Talvez por esse motivo sua desconfiança e brabeza, tão repetidamente descritas, façam algum sentido. Isto porque, segundo o sociólogo Reginaldo Prandi, no Candomblé, “os orixás dividem-se em vários orixás-qualidade”, Xangô, por exemplo, tem várias qualidades ou avatares que determinam cada ser humano que é considerado seu filho.¹¹⁴

Analizando as características do arquétipo de Xangô, na qualidade ou avatar Baru, podemos ver traços que são comuns à personalidade de João Alves. Xangô Baru é desconfiado, ambicioso, elegante, teimoso, hospitaleiro, galante. E, para Prandi, somente neste avatar, Xangô surge como rei humilde e solidário com a causa de seu povo, outra qualidade apresentada em João que, como vimos, mantinha uma rede informal de doações de mantimentos e roupas usadas para crianças em situação de vulnerabilidade social, no Pelourinho. E para Seu Armando, João era galanteador, tinha fama de mulherengo, predicado comum do orixá que também é o grande amante e teve muitas mulheres.

Características de religiosidade estavam presentes em muitas obras de João Alves, e a Lélia Coelho Frota¹¹⁵ cita a sua pintura, junto com outras tantas, como exemplos de composições de elementos que remetem ao sobrenatural, comum às esculturas, do panteão afro-brasileiro.¹¹⁶

114 PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

115 FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: *A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 1, p. 303 e 316.

116 Ver análise do quadro *Incêndio no Pelourinho* no capítulo anterior, no tópico 2.2.1 *Cidade em chamas*.

3.3 João Alves para além das palavras escritas

Na tarefa de tecer uma biografia de João Alves fui à procura de quem conviveu ou acompanhou direta ou indiretamente seu trajeto artístico. Nessas andanças conheci pessoas que me ajudaram a entender não apenas traços de personalidade do artista, mas também seu contexto cultural, histórico econômico e social. Uma dessas foi o filho da citada Dona Norma Sampaio, Yrakitan Sá, artista auto classificado como *naïf*¹¹⁷, que pintava suas telas de casarios no Pelourinho.

Este me contou a dificuldade de João Alves em conseguir materiais para o desenvolvimento de sua arte, ele não dispunha de recursos e, muitas vezes, contava com a ajuda de amigos e de alguns dos artistas modernistas para comprar suportes, pincéis e pigmentos. João passou a comprar latas de esmalte sintético e a preparar suas próprias tintas. Dona Norma, sua comadre (madrinha de um de seus filhos-netos) e mãe de Yrakitan Sá¹¹⁸, ao observar a precariedade de seu material, chegou a financiar tintas a óleo de bisnagas.

Outro depoente nativo das ruas do Pelourinho que conheceu o pintor quando era criança foi o artista Nery. Este declarou que “Seu João, com o mesmo pincel que engraxava o sapato, ele pintava as telas”. Nery se recordara do tempo quando ainda era um menino e revelou, por um lado, a parca qualidade do material utilizado e, por outro, a inventividade e criatividade do artista João Alves, frente às limitações de suas ferramentas.¹¹⁹

117 O termo *naïf* vem do francês e quer dizer “ingênuo”. O primeiro artista a receber a denominação de *naïf* foi o pintor francês Henri Rousseau, na segunda metade do século XIX. O autor do batismo foi o escritor Alfred Jarry, que se fascinou com a obra daquele alfandegário autodidata, capaz de criar imagens fantásticas. Desde então, o termo foi usado para designar qualquer artista que não cursou Escolas de Belas Artes e não se filiou a nenhum dos movimentos consagrados na História da Arte, como impressionismo, surrealismo ou expressionismo.

118 Entrevista de pesquisa concedida em maio de 2010, na cidade de Salvador, por Yrakitan Sá.

119 Entrevista de pesquisa concedida em maio de 2010, na cidade de Salvador, por Nery.

Com essa informação procurei o professor e restaurador da UFBA José Dirson Argolo, que havia restaurado algumas telas de João Alves. Este, afirmou que muitos artistas fabricavam suas próprias telas para pintura, comprando os tecidos nas lojas, geralmente “algodão, algodão grosso, algodãozinho, lona de saveiro e esticavam num chassi de madeira, geralmente de pinho”. Eram armações sem chanfro, “eles não chanfravam”, “não era um chassi bem elaborado”, as telas eram esticadas e presas com tachas de ferro, e “como Salvador é uma cidade com alto índice de salinidade, então as tachas iam enferrujando e o tecido ia folgando naquele engradado de madeira que é o chassi”, disse o professor, isto favorecia ao que conhecemos por craquelamento.¹²⁰

José Dirson explicou: “O craquelamento geralmente ocorre, primeiramente, porque o tecido, como também a madeira, absorvem a água e a umidade do ar, então eles sofrem o problema de dilatação e de retração”.¹²¹ Isso pode ser constatado a partir de relatórios que obtive de conservação e restauração de telas de João Alves pertencentes aos museus Afro Brasil e Arte Moderna (MAM-BA), onde alguns detectaram e apontaram para esse processo de craquelamento em suas obras.

O professor/restaurador me relatou que os maiores problemas das telas de João Alves que ele havia restaurado, cerca de vinte a trinta no total, “eram: ou que o cupim havia dado no chassi e havia corroído também o tecido ou descolamento e craquelamento da camada pictórica”.¹²²

O professor Argolo também suspeitava de que João Alves, possivelmente, fabricava sua tinta e utilizava pó xadrez na mistura: “Eu já vi obra dele fabricada com pigmento xadrez e provavelmente

120 Entrevista de pesquisa concedida em agosto de 2011, na cidade de Salvador, por Dr. José Dirson Argolo.

121 Ibid.

122 Ibid.

óleo de linhaça, quer dizer, era uma tinta artesanal que ele fazia e não a tinta industrial".¹²³

Essa suspeita do professor foi confirmada posteriormente, através de depoimento do ambientalista Celso Luiz de Barros Guedes, que conhecera João em 1966, que o artista fabricava sua própria tinta e não usava mais querosene como solvente, tampouco esmalte sintético, conforme já foi dito sobre o início de sua carreira como pintor.¹²⁴

O próprio Celso Guedes declarou ter aprendido e ajudado o artista a fazê-la. Segundo seu relato, João Alves, com mais maturidade, misturava pó xadrez¹²⁵ com óleo de linhaça e fazia sua paleta de cores. Como a opção de cores dos pigmentos xadrez é pequena (verde, amarelo, vermelho, marrom, laranja terra e preto), a paleta cromática do pintor era limitada.

O artista, segundo Celso Guedes, utilizava também alvaiade¹²⁶ para clarear os tons. Acerca do suporte, na época em que Guedes conheceu João, ele utilizava chassi pronto, comprado em lojas especializadas, de baixo valor. Ele utilizava óleo direto na tela, sem base, no tecido algodãozinho, o chassi era de pinho, e mantinha sem moldura. Ele dizia: "o povo não vai ver a moldura".

A despeito dos materiais e tintas tecnicamente inadequados, João Alves vendeu facilmente suas primeiras telas a colecionadores e turistas que levaram sua obra para a Europa e para os Estados Unidos. O incentivo e a boa aceitação de sua expressividade plástica autodidata o levaram a produzir em larga quantidade o seu trabalho. Segundo a professora Ceres Coelho, João Alves pintou a partir daí "mais de 4.000 quadros, nos quais registrou ruas, casas, gente pobre, igrejas e festas de Salvador".¹²⁷

123 Ibid.

124 Entrevista de pesquisa concedida em outubro de 2012, na cidade de Salvador, por Celso Guedes.

125 Como se sabe, o pó Xadrez é um pigmento inorgânico, atóxico, à base de óxido de ferro e de baixo preço, é bastante utilizado para colorir pisos e paredes.

126 Pó branco 100% mineral.

127 COELHO, 1973.

Para Yrakitan, naquela época, nos anos 1950 e 1960, “a quantidade de gente no Pelourinho era pouca, mas já era o centro turístico alternativo da cidade”. O artista Yrakitan Sá, lembrou que, quando menino, via muitos turistas armando o seu cavalete e pintando as “nuances coloniais, aquilo que tinha mais sensibilidade artística para eles”, e documentavam através de aquarela. Ele declarou, saudosamente, que notava “vários artistas bons, japoneses, americanos e franceses pintando figuras locais e o arquitetônico colonial”. E através destas recordações deduziu que “Seu João”, como era conhecido pelos mais novos, deveria ter se inspirado e se tornado pintor.¹²⁸

João Alves, de fato, teve o cenário urbano do Centro de Salvador como tema de muitas de suas telas e ficou conhecido pela sua síntese da capital baiana, sobretudo no tratamento e atenção desempenhados para com os monumentos histórico-religiosos e os casarios do Pelourinho. Foi perfeitamente intitulado por Jorge Amado como *o pintor da cidade*. As ruas, as atividades cotidianas, as festas populares, religiosas e as igrejas dão a tônica ao tema do artista.¹²⁹

Na próxima parte deste livro apresento algumas obras do artista que transitam pela temática da cidade de Salvador, a fim de conhecer, refeletir e analisar nuances outras nas pinturas de João Alves em sua reinterpretação das cores da Bahia.

128 Entrevista de pesquisa concedida em maio de 2010, na cidade de Salvador, por Yrakitan Sá.

129 AMADO, Jorge. Jornal Diário de Notícias – SDN 20/12/1964.

PARTE 4

CORES E TRAÇOS DA CIDADE

Ao explorarmos a trajetória de João Alves ficou evidente sua habilidade em capturar a essência da cidade de Salvador, especialmente ao destacar os monumentos histórico-religiosos que a caracterizam. Jorge Amado não hesitou em denominá-lo como o *pintor da cidade*, reconhecendo a meticulosidade com que o artista retratava as ruas, os casarios, as atividades cotidianas e as festas populares e religiosas, assim como as igrejas que compõem a paisagem urbana.¹³⁰

Agora, convido o leitor a acompanhar um roteiro turístico pelas obras deste mestre, que tão habilmente imortalizou os encantos de Salvador de sua época. Vamos nos deixar envolver pela riqueza natural e artística desta cidade, mergulhando em suas formas e simbologias que perduram em cada esquina, viela, ladeira e calçadão do Centro Histórico, um verdadeiro tesouro reconhecido como patrimônio cultural da humanidade e agora manifestado sob as lentes e pinceladas de um grande artista moderno.

4.1 As igrejas de João

Logo surge a questão: por onde começar? Esta foi a indagação de Odorico Tavares ao elaborar o livro “Bahia: imagens da terra e do povo”, publicado em 1985, na epígrafe intitulada “As Igrejas”, onde sugere um itinerário para os visitantes iniciarem sua jornada turística pelas inúmeras igrejas de Salvador. É seguindo esse guia que apresentarei as igrejas, acompanhadas das interpretações plásticas de João Alves em sua série “Igrejas da cidade”. A seguir, compartilho o itinerário proposto por Tavares.¹³¹

Odorico Tavares sugeriu um itinerário pessoal para explorar as igrejas da Bahia, começando pela do Nosso Senhor do Bonfim.

130 AMADO, 1964.

131 TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1985.

Ele destacou a importância dessa igreja como expressão de devoção popular, mencionando a localização elevada da basílica, o panorama da cidade que se avista dali e o ambiente característico, rico em elementos típicos da Bahia.¹³²

Figura 21 - João Alves. Igreja do Bonfim. Pintura óleo s/ tela 51,5 X 74,5 cm, 1961.



Fonte: Museu Afro Brasil. Foto: Márcio S. Lima

Somos convidados a iniciar nosso percurso pela Cidade Baixa, onde se ergue o mais emblemático templo católico de devoção popular: a Igreja do Nosso Senhor do Bonfim. João Alves, em sua peculiar abordagem artística, retratou esse monumento histórico-religioso com uma paleta de cores reduzida, porém habilmente empregada para criar efeitos tonais variados (Figura 21). Datada de 1961, sua pintura parece capturar a atmosfera da festa da Lavagem do Bonfim,

um evento onde o profano e o sagrado se entrelaçam em resposta às disparidades sociais e culturais. Esta festividade é marcada por uma procissão que parte da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e culmina na colina sagrada, com carroças adornadas, cavalos, alegorias e as tradicionais baianas com suas águas de cheiro. É importante notar que, talvez influenciado pela natureza popular e festiva do evento, João Alves incluiu na sua pintura a presença humana, algo pouco comum em suas representações de igrejas.

Após visitar o Bonfim, é natural seguir para o “Montesserrate”, destacando a proximidade entre os dois locais e a beleza da paisagem ao longo do breve percurso. Ele descreve a vista da cidade, do porto e do casario ao longe, culminando na igrejinha situada sobre as pedras no Monte Serrat, criando uma atmosfera de intimidade com o mar, como se emergisse das águas tranquilas da baía.¹³³

Figura 22 - João Alves. Igreja de Monte Serrat. Pintura óleo s/ tela, 58 x 67,3 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte da Bahia. Foto: Márcio S. Lima

As representações da Igreja de Monte Serrat feitas por João revelam sua inventividade artística, evidenciada pela adição de um frontão com volutas, diferente do original (Figura 22). Suas pinturas transpõem a mera reprodução visual, oferecendo uma interpretação singular da visão de mundo do artista. A disposição dos bancos em frente ao templo e o sutil jogo de sombras são outras características marcantes de suas composições. João Alves, como de costume, emprega uma paleta de cores reduzida, destacando os tons azuis acinzentados para o céu, verdes para as portas e amarelos pardos para as paredes. Essa moderação cromática confere uma aura de sobriedade e sacralidade às suas representações das igrejas, mesmo quando mantém fidelidade aos detalhes arquitetônicos.

Após a visita ao Monte Serrat, encontra-se logo em seguida a Igreja da Boa Viagem. Sua pequena fachada em azulejo português, decorada com as armas de ultramar, é uma beleza a ser apreciada. Tanto a Ermida de Monte Serrat quanto a da Boa Viagem são frequentadas pelos homens do mar. Quando o saveiro passa nas proximidades, é costume realizar preces e reverenciar a Virgem nas ermidas. A festa de Nosso Senhor dos Navegantes tem início e fim precisamente no pátio da Igreja da Boa Viagem.¹³⁴

Figura 23 - João Alves. Igreja da Boa Viagem. Pintura óleo s/ tela, 49,5 x 58,5 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte da Bahia. Foto: Márcio S. Lima

A pintura da igreja da Boa Viagem (figura 23) segue o mesmo padrão estilístico daquela de Monte Serrat. Ambas datadas de 1954, apresentam uma abordagem econômica na paleta de cores e com a ausência da presença humana, como se fossem concebidas exclusivamente para contemplação, respeitando assim seu papel e caráter divinos de distanciamento, o que amplifica seu teor simbólico. Isso nos leva a refletir sobre a persistência de João Alves em representar igrejas sem a figura humana, exceto em ocasiões festivas, como na tela do Nosso Senhor do Bonfim mencionada anteriormente. Qual seria a intenção do artista por trás desse vazio?

Ao observar essa recorrência, podemos levantar algumas questões intrigantes. As igrejas retratadas estão isoladas, intactas, muitas vezes restauradas ou em boas condições para a época, dominando o centro da composição como em um pedestal, imaculadas, prontas para serem veneradas, sem a intervenção talvez pecaminosa do ser humano. Esse vazio suscita algumas indagações para a reflexão do leitor: estaria João Alves refletindo sobre o poder da Igreja

Católica, e por consequência, da ideia racista de “superioridade” branca? Seria uma representação do poder inatingível da divindade cristã? Ou talvez seja uma tentativa de distanciamento da vida pecadora humana para realçar seu caráter sacro?

Ao continuarmos seguindo o roteiro itinerário, ainda na Cidade Baixa, Odorico recomenda dar uma passada na Igreja do Pilar, admirando sua bela fachada adornada com azulejos, e, se possível, apreciarmos as valiosas alfaías de ouro e prata que estão em seu interior. É uma visita que certamente vale a pena.¹³⁵

Figura 24 - João Alves. s/ título¹³⁶. Pintura óleo s/ tela, 45,5 x 60cm 1962.



Fonte: Coleção particular de Maria Tavares. Foto: Márcio Lima

135 TAVARES, 1985

136 A tela não tem título, mas, pela aparência, leva a crer se tratar da Igreja do Pilar. Esta é uma dedução dopesquisador e não um dado científico

Aqui, tenho um bom exemplo de interpretação e intervenção da pintura de João Alves: a Igreja do Pilar (figura 24) tem apenas uma torre sineira, a qual fica ao lado direito e não à esquerda como na pintura. A cruz sobre o frontão foi substituída por uma espécie de estrela que brilha, e seus degraus diminuíram em relação ao original. Constatamos uma concepção pessoal do artista sobre a referida igreja. João, geralmente, modificava e sugeria o tema com sua interpretação do local, ele não esboçava nem desenhava a partir de alguma foto, ele pintava diretamente na tela, segundo Celso Guedes, por isso insisto na ideia de que sua pintura superava a mera representação.¹³⁷ Era uma interpretação com base em sua memória e inventividade composicionais, em seu processo criativo. Em alguns casos, a exemplo da Igreja do Pilar, as escadarias são redimensionadas, algumas são ampliadas enquanto outras são reduzidas.

Mais adiante, próximo ao Mercado Modelo, encontra-se a Igreja da Conceição da Praia. É um templo magnífico, frequentado pelos comerciantes da Praia, como é chamado o lado baixo da Cidade. Sua origem remonta à pequena igreja que foi construída por Tomé de Souza. Atualmente, com sua fachada de pedra de cantaria, a Igreja da Conceição da Praia é considerada um dos maiores monumentos religiosos do Brasil, conforme descrito por Tavares em 1985.

137 GUEDES, 2012.

Figura 25 - João Alves. Igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia Pintura óleo s/ tela, 56,5 x 57 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte da Bahia. Foto: Márcio S. Lima

Na tela da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (Figura 25), a pintura é mais azulada, porém muito mais clara e fria. Provavelmente, se João representasse a festa da Conceição, a tela ganhasse cores mais intensas. Aqui a composição tem um enquadramento frontal e conta com um imenso céu ao fundo, descartando a falésia de rocha da ladeira da Montanha que fica logo atrás da igreja. Mais uma vez a intervenção e interpretação do artista. Uma pintura sintética e objetiva. Outra observação que não posso deixar de fazer é que todas as pinturas encontradas de João Alves com a temática Igreja são representadas com as portas cerradas. Surgem mais algumas perguntas para reflexão: os portais fechados indicariam uma restrição? Ou seriam indícios de impessoalidade dos templos

eclesiásticos? Ou, quem sabe, uma sugestão quanto ao acesso aos ambientes elitizados e sagrados, por vezes, negado ao povo negro e de baixa renda?

Ao subirmos para a Cidade Alta devemos iniciar a visita, segundo a proposta itinerária de Odorico Tavares, pela Igreja de São Francisco, no Pelourinho, uma parada imprescindível para qualquer visitante da Bahia. Ao entrar no Terreiro de Jesus, o viajante se depara com uma série de igrejas, incluindo a Catedral, a Igreja de São Pedro dos Clérigos e de São Domingos, além de São Francisco e a Ordem Terceira de São Francisco. Recomenda-se que o visitante comece pela Igreja de São Francisco, apreciando seu belo pátio, sua fachada imponente que domina a praça e suas torres elevadas para os céus. Ao entrar, é possível admirar o esplendor do estilo barroco, com sua decoração áurea sobre as paredes e colunas.¹³⁸

Figura 26 - João Alves. Igreja de São Francisco de Assis Pintura óleo s/ tela, 52 X 66,7 cm, 1959.



Fonte: Museu Afro Brasil. Foto: Márcio S. Lima

138 TAVARES, 1985.

A Igreja de São Francisco (Figura 26) foi pintada com a presença de pessoas transitando à sua frente, tabuleiro, autoridades eclesiástica e policial. Uma população na sua maioria negra. Curiosamente, assim como na primeira tela acima, da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, com a presença de pessoas na composição, a atmosfera parece mudar. Há movimento e dinamismo, a pintura parece fugir da representação estática da maioria das outras telas com mesmo tema.

Após a visita à Igreja de São Francisco, recomenda-se dirigir-se à Catedral, deixando a Ordem Terceira para outro momento. Dominando o Terreiro de Jesus, a imponente fachada da Catedral se destaca como o ponto alto da praça do Pelourinho. Tavares ressalta a severa beleza deste templo histórico, referindo-se a ele como a igreja dos jesuítas.¹³⁹

A Catedral Basílica (Figura 27) foi pintada com uma grande escadaria à frente, algo inexistente no templo do Terreiro de Jesus, Pelourinho. A pintura, de 1954, deixou a edificação um pouco mais acima do nível do piso e do calçadão, elevou sua estrutura. Em seu entorno, há construções também criadas pelo artista.

139 TAVARES, 1985.

Figura 27 - João Alves. Catedral Basílica. Pintura óleo s/ tela, 49,5 x 59 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte da Bahia. Foto: Márcio S. Lima

Segundo o cronista, a fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia é incomparável no Brasil, representando um exemplo notável do estilo plateresco, com referências à Universidade de Salamanca e à Igreja de São Gregório, de Valladolid na Espanha. Ele descreve detalhadamente a riqueza da pedra talhada, que estava oculta sob camadas de cal por muitos anos e só recentemente foi revelada em todo o seu esplendor, após uma limpeza cuidadosa. Esta igreja, construída em 1703 sob a orientação do mestre Gabriel Ribeiro, apresenta um conjunto arquitetônico sem paralelo no país.¹⁴⁰

A pintura da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Figura 28), de 1954, traduz a riqueza de elementos através de pinceladas econômicas, curtas e sem muitos detalhes. Um paradoxo que, na habilidade do artista, se resolve à sua maneira peculiar de pintar, a qual dá conta do recado, e não compromete sua suntuosidade e profusão compositiva.

140 Ibid.

Figura 28 - João Alves. Ordem Terceira de São Francisco Pintura óleo s/ tela, 52,4 x 65,6 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte da Bahia. Foto: Márcio S. Lima

No Terreiro de Jesus, ainda permanecem as Igrejas de São Domingos e a de São Pedro dos Clérigos (Figura 29). Ao descer o Pelourinho, o visitante se deparará com a imponente presença da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Esta igreja, conhecida como a igreja dos pretos, coroa um dos conjuntos arquitetônicos mais belos do Brasil, complementado pelas torres das Igrejas do Passo, de Nossa Senhora do Carmo e de Santo Antônio de Além do Carmo.

Figura 29 - João Alves. São Pedro dos Clérigos. Pintura óleo s/ tela, 58X 48 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM. Foto: Márcio S. Lima

Figura 30 - João Alves. Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos Pintura óleo s/ tela, 38 X 54 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte da Bahia. Foto: Márcio S. Lima

Figura 31 - João Alves. Igreja SS Sacramento do Passo Pintura óleo s/ tela, 66 X 51,5 cm.



Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM. Foto: Márcio S. Lima

As telas acima das igrejas de São Pedro dos Clérigos, 1954 (Figura 29), Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, do mesmo ano (Figura 30), e SS Sacramento do Passo, sem data (Figura 31), são coerentes com a produção do artista, até aqui estudada. É bom salientar que, apesar da economia tonal, as cores de João Alves não são totalmente chapadas como nas pinturas conhecidas por naïf. Há sugestões de luz, sombras e planos, no escurecimento e clareamento dos tons empregados.

Para finalizar o passeio pela cidade subiremos à Barra e lá encontraremos a Igreja de Santo Antonio da Barra, outro exemplo da interferência na composição estrutural em tela do artista (Figura 32). Aqui João Alves colocou uma escadaria bem à frente da fachada do templo e recuou o nicho com a imagem para a esquerda. A igreja, segundo Cid Teixeira, construída em homenagem a Santo Antônio de

Argüim, padroeiro dos “negreiros”, foi feita por senhores do tráfico de escravizados para louvor ao referido santo.¹⁴¹

Figura 32 - João Alves. Igreja Santo Antonio da Barra. Pintura óleo s/ tela, 51 x 64,2 cm, 1954.



Fonte: Museu de Arte da Bahia. Foto: Márcio S. Lima

Infelizmente, por motivo óbvio, o roteiro de Odorico Tavares não inclui a visita à Igreja da Sé, pois o antigo templo foi demolido em 1933 em nome do “progresso” e da “modernidade” da cidade de Salvador, para dar lugar aos trilhos dos bondes da Companhia Linhas Circular de Carris da Bahia, durante o governo do interventor federal de Getúlio Vargas, Juracy Magalhães. A companhia financiou a demolição visando alterar o trânsito de seus bondes no Centro. A antiga Sé, cuja fachada se voltava para a Baía de Todos os Santos, ocupava uma área considerável.

Apesar dos protestos, a demolição foi realizada. Hoje, no local onde a Sé ficava, encontra-se uma escultura em sua homenagem, chamada Cruz Caída, de Mario Cravo Júnior. Durante esse período,

João Alves já residia no Pelourinho e provavelmente testemunhou todo esse conflito. Mais tarde, ele pintou uma das mais belas construções eclesiásticas coloniais da Bahia (Figura 33). Com essa pintura, encerro a análise das obras de João Alves sobre o tema das igrejas. Agora, vamos examinar as telas dos casarios, outro tema frequentemente abordado por João, o pintor da cidade.

Figura 33 - João Alves. Antiga Sé. Pintura óleo s/ tela, 52,5 x 58,7 cm, sem data.



Fonte: Museu Afro Brasil. Foto: Márcio Lima

4.2 Os casarios de João

Nesse mesmo contexto, abordo agora os casarios retratados e interpretados por João Alves, em consonância com a negligência das autoridades políticas em relação ao patrimônio cultural e edificado da cidade, assim como às questões socioeconômicas da população que habitava o Pelourinho durante o século XX. Nas telas do artista, encontramos a memória arquitetônica e social, além das condições

econômicas dos moradores urbanos, todas vivas e evidentes. O Pelourinho das décadas de 1940, 1950 e 1960 evoca conflitos, pobreza, humilhações e uma luta incansável pela sobrevivência em um período marcado pela escassa intervenção pública para mitigar esses problemas sociais. Tudo isso e muito mais é retratado na obra de João Alves, um artista que não apenas testemunhou, mas viveu no local a dura realidade de seu tempo, refletindo de maneira autêntica a vida de seu povo.

O espaço urbano pode ser suporte de memórias diferentes, cenários contrastados, múltiplos, convergentes. Os discursos, escritos ou falados, envolvem um bairro, uma cidade e lhe conferem identidade, uma imagem cultural em movimento constante feito de pequenas subversões.¹⁴²

O artista escolheu o Centro Histórico de Salvador, especialmente o Pelourinho, como cenário para suas obras, capturando imagens dos casarões coloniais de estilo barroco português, em interpretação plástico pessoal a partir das cores que na cidade. Essas construções, de grande riqueza visual, abrigavam em sua maioria uma população proletária, predominantemente negra e em condições financeiras precárias.

Na pintura de 1965 (Figura 34), percebo algumas variações que se destacam em relação à maioria das telas de João Alves. As linhas de contorno estão mais nítidas, especialmente nos telhados e nos detalhes arquitetônicos. Além disso, o tratamento das figuras humanas apresenta uma maior precisão de detalhes, algo incomum em suas outras obras.

142 BRESCIANI, M. Stella. Cidades: espaço e memória. In: *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992, p. 165.

Figura 34 - João Alves. Casario. Pintura óleo s/ tela, dimensão não informada, 1965.



Fonte: Museu Afro Brasil. Foto: Márcio Lima

Já na tela da Figura 35, mesmo sendo posterior (data de 1969), o tratamento parece retornar à coerência pictórica das demais obras do artista.

Figura 35 - João Alves. Casario. Pintura óleo s/ tela, 45,5 x 37,5 cm, 1969.



Fonte: Coleção pessoal de Marcelo Delame. Foto: Márcio S. Lima

A maior parte dos casarões do Pelourinho remonta aos séculos XVIII e XIX, um período que acolheu a elite agroexportadora da Bahia. Essa elite gradualmente migrou para os bairros da Vitória, Graça e Canela ao longo do século XX. Como observado por Pinho, essas mudanças socioeconômicas efetivamente reconfiguraram a paisagem urbana, resultando na criação de novos cenários na cidade.¹⁴³

Com a saída da elite, esses casarões passaram a ser ocupados pela população carente do estado, incluindo migrantes da zona rural da Bahia em busca de emprego, negros livres após a Abolição e imigrantes pobres. Essa população formou um contingente proletário que enfrentava condições de vida precárias na cidade. No entanto, o Centro Histórico de Salvador tornou-se alvo de uma campanha de depreciação por parte da elite e da imprensa local, que, preocupadas com a situação social do Pelourinho, estigmatizaram e segregaram a área.

Em um depoimento citado na dissertação de Augusto Oliveira, o Sr. Clarindo da Silva, proprietário da conhecida Cantina da Lua no Terreiro de Jesus, relembra o Pelourinho como um ambiente familiar, apesar de sua degradação, contrariando a narrativa difamatória disseminada pela mídia impressa.¹⁴⁴

Seu Clarindo também relembra com saudosismo o Centro de Salvador, na década de 1950, quando havia forte movimentação da sociedade baiana em âmbito cultural, educacional e comercial. Na década de 1950, o Pelourinho era um centro vibrante da cidade, abrigando o Palácio do Governo, o Palácio Rio Branco, a Biblioteca Central, a Câmara de Vereadores, a Assembleia Legislativa, a sede do

143 PINHO, Osmundo de Araujo. *Descentrando o Pelô*: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1996.

144 OLIVEIRA, Augusto S. de Sá. *Do botequim à boutique*: a redefinição do imaginário social na reconstrução do Pelourinho. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA. Salvador, 2002.

Baneb, a Academia de Letras, a Faculdade de Medicina, o Instituto Médico Legal, o Liceu de Artes e Ofícios, o escritório do major Cosme de Farias, as Irmandades, o cinema Liceu e posteriormente o cine Tupi. Essa área comercial era muito movimentada e agradável de vivenciar, com o Plano Inclinado Pilar, o Charriot do Taboão e o fluxo constante de pessoas.¹⁴⁵

Figura 36 - João Alves. Casario. Pintura óleo s/ tela, 39,5 x 47,5 cm, sem data.



Fonte: Museu Afro Brasil. Foto: Márcio S. Lima

No cenário dinâmico do Pelourinho, as constantes reformas e ajustes por conta própria nas estruturas urbanas eram uma ocorrência comum. João Alves, ao retratar a vida cotidiana desse espaço,

145 CLARINDO *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 130.

frequentemente incluía em suas telas a colaboração coletiva representada pelos mutirões de intervenção (Figuras 36 e 37). Diante da falta de recursos técnicos, financeiros e culturais dos moradores para a restauração dos monumentos históricos, tornava-se cada vez mais imperativo um envolvimento político para conservar e proteger esse importante conjunto arquitetônico do Brasil, que sofria com a deterioração.

A UNESCO destacou a importância de considerar o bem-estar dos habitantes locais, promovendo a preservação da vida social, comercial e familiar da região. O arquiteto Michel Parent enfatizou que qualquer plano de restauração deveria priorizar a proteção dos moradores e evitar abordagens repressivas por parte das autoridades policiais, reconhecendo a vulnerabilidade dessas comunidades já marginalizadas.¹⁴⁶

Figura 37 - João Alves Reforma no Pelourinho Pintura óleo s/ tela, 46x37cm.



Fonte: Coleção particular Sante Scaldaferri. Foto: Márcio S. Lima

146 ZANIRATO, Silvia Helena. A restauração do Pelourinho no Centro Histórico de Salvador, Bahia, Brasil. Potencialidades, limites e dilemas da conservação de áreas degradadas. história, cultura e cidade. In: Revista História Actual Online (HAOL) Nº 14 Otoño, 2007, p.35-47. Disponível em <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/215>. Acesso em 9 jun 2012

Apesar das diretrizes de preservação urbana delineadas por Michel Parent e das normas internacionais sobre a restauração de centros históricos, a abordagem do governo de Antônio Carlos Magalhães em relação ao Pelourinho seguiu um caminho divergente. Ao longo do início da década de 1990, a administração anunciou a intenção de revitalizar a área e ofereceu compensações financeiras aos residentes como forma de desocupação, visando iniciar os trabalhos de restauração.¹⁴⁷

A desocupação do Pelourinho resultou em uma transformação significativa, onde o local passou de um centro residencial para um ambiente comercial, adquirindo uma atmosfera de cidade cenográfica desabitada, destinada principalmente aos turistas. Esta mudança impactou diretamente na disponibilidade de depoentes contemporâneos de João Alves, que compartilharam o espaço com o artista durante sua vida.

Embora muitos desses possíveis depoentes já tenham falecido, a desocupação em massa das famílias do Pelourinho tornou ainda mais difícil a localização daqueles que poderiam fornecer *insights* valiosos sobre a vida e obra de João Alves, bem como sua relação com o local. É pertinente questionar se, caso estivesse vivo durante o período de “revitalização” do Pelourinho, João Alves também teria sido solicitado a deixar o lugar que tanto o influenciou e enriqueceu sua arte com uma variedade incomparável de motivos plásticos?

147 ZANIRATO, 2007, p.40.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste livro, resultado de pesquisa de mestrado, foi apresentar ao leitor uma modesta biografia do pintor João Alves Oliveira da Silva e sua obra. Para reconstruir a trajetória do artista, recorri a fontes diversas, incluindo a tradição oral e escritos dispersos. Enfrentei desafios decorrentes da escassez de informações, agravada pela desocupação do Pelourinho, que dificultou a localização de depoentes contemporâneos do artista. Apesar dessas limitações, tracei um breve perfil do artista, destacando sua origem humilde e sua significativa contribuição para o cenário artístico baiano.

Optei por iniciar o livro com uma reflexão em torno do termo *primitivo* e sua associação com a obra de João Alves, buscando desvincular essa classificação do artista em questão. Destaquei a importância de contextualizar a arte autodidata dentro do panorama artístico da Bahia, especialmente no contexto do modernismo, e explorei as relações dialógicas entre a pintura autodidata e o movimento modernista baiano.

Na sequência, apresentei a origem do artista, seus desafios de sobrevivência, sua vida difícil e seu ingresso no mundo da arte. Iniciei com a análise de uma de suas pinturas sem contextualização prévia, o que me permitiu explorar questões que conduziram às relações entre a obra de João Alves e o movimento modernista baiano. Ampliei a discussão para além do aspecto formal, evidenciando questões étnicas, sociais e econômicas, considerando que o pintor era afro-brasileiro e de origem humilde.

Ao longo da pesquisa, destaquei a relevância da obra de João Alves para a cultura e a História da Arte baianas, considerando sua contribuição, influência e participação em eventos artísticos de sua época. Utilizei-me também de depoimentos de pessoas que conviveram com o artista, e forneceram pistas acerca de sua vida, personalidade, religiosidade e filantropia.

Na sequência, o foco principal recaiu sobre sua obra, com destaque para sua singularidade artística. Finalmente, analisei algumas poucas telas de João Alves, classificadas por dois temas – igrejas e casarios – destacando aspectos formais e sociais presentes em sua arte. Concluí que as pinturas de João Alves são um testemunho vivo da realidade social e cultural da Bahia de meados dos século XX. Parafraseando Jorge Amado, ele foi um verdadeiro e autêntico “pintor da cidade”, pintor “da côr desta cidade da Bahia, côr de João Alves”.

E por falar no romancista moderno, desejo encerrar este texto com as palavras imortais de Jorge Amado, que em 1964 prestou uma bela homenagem a João Alves de Oliveira da Silva. Em suas palavras, Amado descreveu João Alves como o ‘grande da Bahia’, o ‘mestre da cidade e seu arquiteto’, o ‘pintor da cidade’. Convido qualquer leitor curioso e sensível a concluir este livro mergulhando no universo de João Alves através das reflexões amadianas, cuja íntegra da matéria publicada no Suplemento do Diário de Notícias de 1964 segue abaixo:

O MESTRE JOÃO ALVES

Jamais a côr de nossa cidade, mistura de seu mar, de seu céu, de seu verde bosque, de seu casario e de seu povo, jamais ela desaparecerá de todo por maior e mais violento seja o vandalismo dos prefeitos e dos proprietários dispostos a acabar com Salvador da Bahia. Jamais se perderá a lembrança dessa formosura acumulada pelo tempo e pelo homem, e de sua transparência e de seu mistério. Porque, enquanto perdurarem as telas de Mestre João Alves, a profunda verdade da Bahia – sua beleza de deslumbramento, sua magia de povo e de orixás – estará preservada para o futuro e para sempre reencontrada naquilo que o grande negro do Terreiro de Jesus pintou por adivinhação e por vida vivida, pintou por

saber sem ter aprendido, um saber herdado de gerações e gerações, a contar do primeiro escravo vindo da África e aqui desembarcado.

Não vejo nêle nem o pitoresco nem a lenda, não vejo nêle o curioso folclore para gaudío dos turistas, o ex-engraxate, e ex-vendedor de refrescos, sei lá o que, Deus meu! Vejo, sim, o pintor da cidade, de suas casas, suas ruas, sua gente miúda da festa do Bonfim e da eterna mulher-dama do Pelourinho, das noites de São João, do mágico carnaval dos afoxés, das areias sob a lua, e da côr desta cidade da Bahia, côr de João Alves, homem bom, de sofrida humanidade e generoso coração. Um homem do povo, nascido e plantado na pobreza e na grandeza das Portas do Carmo, um verdadeiro artista, um poderoso creador, um homem do povo e um mestre do povo, mestre da cidade e seu arquiteto, o pintor João Alves, um grande da Bahia.¹⁴⁸

148 AMADO, Jorge. Jornal Diário de Notícias – SDN 20/12/1964.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Arte nos séculos*. São Paulo: Abril Cultural, 1969.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *O mestre João Alves*. Caderno Suplemento Diário de Notícias – Artes, Letras (SDN). Salvador: 20 de dez 1964.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRIOLO, Arley. *A questão da alteridade no “primitivismo artístico”*. II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP.

ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGOLO, J. D. *José Dirson Argolo*: Entrevista [agosto 2011]. Entrevistador: M.Lima. Salvador: 2011. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado (João Alves, o pintor da cidade).

ARMANDO, S. S. *Armando*: Entrevista [maio 2010]. Entrevistador: M. Lima. Salvador: 2010. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado (João Alves, o pintor da cidade).

ATHAYDE, Sylvia. *Flashes da vida cultural e artística na Bahia, nas décadas de 50 e 60*. 40 anos. Tribuna da Bahia. 2009. Disponível em:

<<http://www.tribunadabahia.com.br/40anosNews.php?idAtual=27139>>. Acesso em 15 jun. 2012.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro, RJ : Spala, VOL.1. 1986.

AZEVEDO, R. M. De. *Será o novo Pelourinho um engano?*. Cidade: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 23, 1994, p.130-138.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas*. Filosofia da imaginação criadora. Trad.Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes,1993. 252 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

BERGER, J. B. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BIHALJI-MERIN, Oto. *El arte naïf*. Barcelona: Editora Labor, S. A. Calábria, 1978.

BIHALJI-MERIN, Oto. *Modern primitives*. London: Thames and Hudson, 389 illustrations including 204 colour plates, 1978, 304 p.

BRESCIANI, M. Stella. *Cidades: espaço e memória*. In: *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Rio de Janeiro: Edições Texto & Grafia, 2010.

CELESTINO, Antonio. *Gente da terra*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

COELHO, Ceres. P. *Movimento moderno na Bahia*. Salvador: Departamento I da EBA-UFBA, 1973.

D' AVILA, Patrícia Miranda. *Primitivo, Naif, Ingênuo*: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres. Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, na Escola de Comunicação e Artes da USP, em 2009.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Museu de Arte Moderna: A íntegra dos estatutos. 3º Caderno, 6 de janeiro de 1960, p.3

FAVARETTO, Celso Fernando. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo na educação e na arte*. Textos apresentados ao Concurso de Livre-Docência, junto ao Departamento de Metodologia do Ensino e Educação Comparada, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3.ed., 1999.

FILHO, Francisco Oiticica. *Enfim, primitivo*. Alagoas: EDUFAL, 1999, 78p.

FLEXOR, M. Helena. Bahia: raízes da arte moderna. In: *Artes visuais na Bahia*. p. 37-51. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2003.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2008.

FOUCAULT, M. *A ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 1.

GALEFFI, Romano. *Características gerais da atividade criativa plástico-visual hoje na Bahia: problemas fundamentais*. Rev. de

cultura Vozes. Petrópolis, 64 (9): 57-62, Nov.1970.

GUEDES, Celso L. B. *Celso Guedes: Entrevista* [outubro 2012]. Entrevistador: M.Lima. Salvador: 2012. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado (João Alves, o pintor da cidade).

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. Cambridge/ London: Belknap Press of Harvard University, 1938.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009

IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987.

LEIBMAN, Mara. *Declínio das artes plásticas baianas*. Jornal da Bahia. [entrevistas] Salvador, 19 de fevereiro de 1968.

MARIANO, Walter. *Panorama das Artes Plásticas na Imprensa Baiana entre 1950 e 1970*. Salvador: Revista Ohum nº 1, 2003

MAUDUIT, J. A. *Quarenta mil anos de arte moderna*. Coleção Descoberta do Mundo, Vol.10. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2ª edição, 1961, 271p.

MIDDLEJ, Dílson Rodrigues. *Arte popular e diversidade plástica no Centro Histórico de Salvador*. In: GOTTSCHALL, Carlota de Souza; SANTANA, Mariely Cabral (orgs.). *Centro da Cultura de Salvador*. Salvador: EDUFBA: SEI, 2006.

MARIANO, Walter. *Panorama das Artes Plásticas na Imprensa Baiana entre 1950 e 1970*. Salvador: Revista Ohum nº 1, 2003.

MATEUS, Paula. *A natureza da arte: Uma Defesa da Filosofia da Arte de Arthur C. Danto*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

MATOS, Matilde Augusta de. *Águas reflexos na arte da Bahia*.

Salvador: EPPPublicações e Publicidades, 2012.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO – Brasil 500 é mais. São Paulo: AssociaçãoBrasil 500 anos Artes Virtuais, 2000.

MOURALIS, B. *As contra-literaturas*. Coimbra: Livraria Almedina. 1982.

NASCIMENTO, Abdias do. *Cultura e estética no Museu de Arte Negra*. In: RevistaGAM - Galeria de Arte Moderna -, nº 14, em 1968, página 21

NERY, Nery [maio 2010]. Entrevistador: M. Lima. Salvador: 2010. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado (João Alves, o pintor da cidade).

NETO, Calazans. *As lentes de Verger revelam a alma da Bahia*. In: *O Brasil de Pierre Verger*. Publicação da Fundação Pierre Verger para exposição realizada entre os dias 4 e 17 de setembro de 2006, no MAM

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Neolítico: Arte Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

OLIVEIRA, Augusto S. de Sá. *Do botequim à boutique: a redefinição do imaginário social na reconstrução do Pelourinho*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA. Salvador, 2002.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. Cultura Popular. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

PARAÍSO, Juarez. *Entrevista Juarez Paraíso*. Revista da Bahia. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Artes%20Plastica_s/entre.htm>. Acesso em 20 jun. 2012.

PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998.

PINHO, Osmundo de Araujo. *Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1996.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Xangô, o Trovão*. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2002.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, 200p.

QUINTAS, Maria Alaxandra Salgado Ai - *O amanhacer da arte e a condição moderna: outros modelos*. Artitextos. Lisboa: CEFA; CIAUD. Nº 8, 2009. p. 249-260.

RAMOS, Arthur. *Arte negra no Brasil*. In: *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Vol. 1.

RENOT. Renot [ago. 2011]. Entrevistador: M. Lima. Salvador: 2011. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado (João Alves, o pintor da cidade).

RENOT. *Jornal Estado da Bahia*, 21 de dezembro de 1968, p.5.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

Sá, Y. Yrakitan Sá. [maio 2010]. Entrevistador: M. Lima. Salvador: 2010. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado (João Alves, o pintor da cidade).

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana*. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008.

SCALDAFERRI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, texto e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1998.

SCALDAFERRI, Sante. *Sante Scaldaferrri* [abr. 2010]. Entrevistador: M. Lima. Salvador: 2010. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado (João Alves, o pintor da cidade).

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: EditoraTecnoprint, 1985, 130p.

TEIXEIRA, Cid. Disponível em: <<http://www.cidteixeira.com.br/>>. Acesso em 15 jun.2012.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes,1982.

VALLADARES, Clarival do Prado. *O negro brasileiro nas artes plásticas*. Cadernos Brasileiros, ano X. Rio de Janeiro, maio-julho, 1968. In:_____ . *Paisagem rediviva*. Salvador: Coleção Tule série Ensaio Imprensa Oficial da Bahia, 1962.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Paisagem rediviva*. Salvador: Coleção Tule série Ensaio Imprensa Oficial daBahia, 1962.

VALLADARES, José. *Artes maiores e menores: seleção de crônicas de arte 1951- 1956*. Salvador: Universidade da Bahia, 1957, 176p.

VEIGA, Benedito. Universidade do Estado da Bahia. *Memória da vida literária baiana: década de 60* (indexação do suplemento dominical do Diário de Notícias: 1956-1971). Salvador: UNEB, Quarteto, 2003. 230 p.

VEIGA, Benedito. *Dona flor da cidade da Bahia: ensaios sobre a memória da vida cultural baiana*. Rio de Janeiro: 7Letras; Salvador: Casa de Palavras/FCJA-FAPESB, 2006.

TIRAPELI, Percival. *Arte Brasileira: Arte Popular - 1ª ed.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

ZANINI, W. *História Geral da arte no Brasil*. V2. São Paulo: Instituto Walther MoreiraSalles, 1983.

ZANIRATO, Silvia Helena. *A restauração do Pelourinho no Centro Histórico de Salvador, Bahia, Brasil. Potencialidades, limites e dilemas da conservação de áreas degradadas. história, cultura e cidade*. In: Revista Historia Actual Online (HAOL) Nº 14 Otoño, 2007, p.35-47.

<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/215>. Acesso em 9 jun 2012.

SOBRE O AUTOR



Márcio Santos Lima

Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Graduado em Desenho e Plástica pela UFBA. Professor EBTB efetivo de Desenho no Instituto Federal de Sergipe – IFS. É orientador de pesquisa PIBIC e PIBIC-

EM no IFS, na área de Ciências Sociais aplicadas em Arquitetura e Urbanismo, e orientador de extensão na área de Artes e expressões gráficas. Foi professor visitante no Instituto Politécnico de Bragança (Portugal). Foi professor substituto e efetivo do Instituto Federal da Bahia - IFBA. Atuou como artefinalista e ilustrador no Studio HBS, diretor de arte na M2Mídia Comunicações, artefinalista, cartunista e chargista do Sindicato dos Bancários da Bahia e ilustrador de revistas e jornais da imprensa nacional. Líder do grupo de pesquisa LUPAA - Laboratório de Pesquisa em Urbanismo, Patrimônio, Arquitetura e Artes, do IFS e membro do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação – GMEPAE, da ECA/USP.

Imagine um pintor que além de artista é engraxate, que pinta sua relação, seu olhar e sua percepção da cidade mesmo sem ter cursado qualquer escola oficial de arte. Um morador do próprio cenário de sua tela, organicamente moderno e que atraía e encantava personalidades de diversos campos da cultura baiana.

Este artista é João Alves, o pintor da cidade de Salvador que traduziu como poucos o lugar onde vivia. E como diz Jorge Amado sobre o artista: “a profunda verdade da Bahia estará preservada para o futuro e para sempre reencontrada naquilo que o grande negro do Terreiro de Jesus pintou por adivinhação e por vida vivida”.

Qual a sua história? Por onde andam suas cores? Por que o categorizavam como primitivo? Quais suas características pictóricas, formais e simbólicas? O que sua arte tem a nos dizer?

Aqui encontramos uma modesta biografia e analisamos algumas pinturas do artista como um testemunho vivo da realidade social e cultural da Bahia de meados do século XX. Em síntese amadiana, ele foi um verdadeiro e autêntico "pintor da côr desta cidade da Bahia, côr de João Alves”.



INSTITUTO FEDERAL
Sergipe



DIPUB
Diretoria de Unidades
Informacionais e
Publicações



EDITORA
IFS