

A ARTE PRIMITIVISTA DE JOÃO ALVES E O MODERNISMO BAIANO

MÁRCIO SANTOS LIMA¹

RESUMO

No ímpeto de romper, contrariar e distanciar-se dos padrões da Arte Acadêmica ocidental, os primeiros modernistas da Bahia, na metade do século XX, elegem a arte do povo como uma nova proposta estética a seguir. No universo das expressões de raiz popular, o artigo aponta para a arte primitiva, suas similitudes, aproximações, influências e diálogos com o Modernismo baiano e destaca um dos expoentes do Primitivismo da Bahia, o autodidata João Alves, no levantamento da biografia e análise iconográfica de sua obra.

Palavras-chaves: Primitivismo; Modernismo baiano; João Alves; Artes Plásticas

ABSTRACT

In the rush to break, counter and distance themselves from Western standards of Academic Art, the early modernists of Bahia in the mid-twentieth century, elect the art the people as a new aesthetic proposal below. In the universe of expressions of popular roots, the article points to the primitive art, their similarities, approaches, influences and dialogues with Modernism Bahia and highlights one of the exponents of Primitivism of Bahia, the autodidact João Alves, biography and the lifting of the iconographic análise of his work.

Key words: Primitivism, Modernism Bahia, Joao Alves; Arts

A ARTE PRIMITIVISTA DE JOÃO ALVES E O MODERNISMO BAIANO

O atual trabalho faz uma breve análise histórica do desenvolvimento do pensamento moderno no Brasil, sobretudo na Bahia, assim como a influência das Vanguardas européias, com destaque no caminhar do olhar moderno baiano em direção às expressões artístico-culturais oriundas do povo, sob recorte no primitivismo plástico executado nas décadas de 1950 e 1960. O objeto de análise da pesquisa é a obra de um dos expoentes da arte primitiva na Bahia, o engraxate João Alves de Oliveira. Segue então, a abordagem histórica do assunto em questão.

¹ Especialista em Docência do Ensino Superior pela ABEC, Licenciado em Desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e aluno especial do Mestrado de Arte Visuais da UFBA, na disciplina Artes Visuais na Bahia sob orientação do prof. Dr. Luiz Freire

A tendência modernista no Brasil e na Bahia

Na Europa, após a revolução industrial, com a queda do feudalismo e tomada do poder pela burguesia, instalando o então novo sistema capitalista, os conceitos na teoria da arte mudam. Conceitos como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo, ressoam em sentido fascista, daí a tentativa de superá-los, e segundo Walter Benjamin:

esses novos conceitos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 1994, p. 166)

A arte do século XIX consolida sua emancipação, anunciada no século anterior, e se desprende, finalmente, dos cânones eclesiásticos e palacianos. Porém, suas raízes na representação do real e no naturalismo, através de padrões estéticos há muito tempo consolidados, ainda tolhiam a percepção mental e visual do homem oitocentista. As idéias de superação do passado, de arte como veículo ideológico e de busca por um olhar livre e sensível, só adquirem volume no final do século XIX, quando preparam uma verdadeira base intelectual para o surgimento das Vanguardas (os diversos “ismos” - impressionismo, fauvismo, futurismo, cubismo etc). As quais travam, no início do século XX, verdadeiras guerras plástico-estéticas entre si. Essas pelejas das Vanguardas, são vistas por Tassinari (2001), como uma fase de formação da arte hodierna, ou seja, por não acreditar em uma arte pós-moderna, Tassinari compreende os movimentos modernistas, como o período que antecede ao desdobramento do Modernismo, o que hoje, é conhecido como Arte Contemporânea ou a reconciliação dos diversos movimentos modernos com a ausência do sentimento de superação. Assim, as Vanguardas (os “ismos”) pelejam entre si, pelo fato inconsciente, de estarem na fase de formação da Arte Contemporânea.

Qualquer que tenham sido, porém, as teleologias que nutriam as diversas correntes da arte moderna, elas são próprias de processos ou de fases de formação. Completada a fase, as correntes em disputa se dispersam, e o que parecia uma luta pela sobrevivência surge como uma dinâmica de múltiplas entradas que, na fase posterior, de desdobramento, indica múltiplas saídas ou modos de continuação da arte moderna. (TASSINARI, 2001, p. 12)

Pode-se considerar então, que o Modernismo ocupa lugar na História da Arte como desbravador de uma nova maneira de olhar e, sobretudo, por conseguir romper com padrões seculares da estética ocidental.

Um dos paradigmas quebrados pela Arte Moderna, e que o atual trabalho intencionalmente destaca, pela similitude com o primitivismo, é a perspectiva, o grande baluarte da Arte Renascentista, que, até então, reinara absoluto como convenção pictórica para as Academias européias de Arte, e que tem como fundamento, centrar toda a composição no olhar do espectador. Como diz Berger (1972, p.13), “As convenções designam estas aparências pelo nome de realidade. A perspectiva faz do olho o centro do mundo visível”.

O Modernismo se apresenta disposto a abandonar a idéia perspectiva e ilusória do real, e instaura dúvidas acerca do conceito de realidade. Consequentemente e plasticamente, decide se distanciar do figurativo, considerando-o comprometido e preso a antigas regras naturalistas do Academicismo. Propõe, desta maneira, uma nova abordagem artística para a pintura:

As coisas são vistas sobre um plano, não através dele – e não é um plano transparente, mas opaco. O que o pinta quer ou quis pintar também não é visto como se através de uma janela aberta, mas como se estivesse numa parede.

[...]

se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é um anteparo. (TASSINARI, 2001, p. 29)

Aqui no Brasil, esses movimentos de Vanguarda europeus, são a base de influência para os intelectuais brasileiros. São Paulo, por exemplo, teve sua formação cultural pautada nas tendências européias. Seu espaço urbano se europeizava, sobretudo à feição italiana desde os fins do século XIX. Segundo Walter Zanini (1983), isso fica claro no ecletismo e depois no Art-Nouveau da arquitetura e da decoração, nos hábitos, e na própria miscigenação da língua. A cidade adquire ares de capital. Em 1905, funda-se a Pinacoteca do Estado, que não escaparia do espírito conservador até os anos 1960. Quanto ao evento

histórico que marca a “chegada” do Modernismo no Brasil - a Semana de 22 -, Zanini pontua o seguinte:

São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente... São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ZANINI, 1983, p. 506)

Um dos movimentos modernistas europeus que mais exerceu influência no pensamento moderno, dadas às propostas revolucionárias, extravagantes e ousadas de seu Manifesto, foi o Futurismo. O poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944), principal mentor do movimento, pregava a destruição de museus, esculturas e a repugna de tudo o que era considerado passado. Aqui no Brasil, para Teles (1982, p.84), o Futurismo inspirou a muitos, embora alguns modernistas ainda neguem a influência de Marinetti², seus conceitos de desprezo ao passado com o intuito de se criar o futuro, alinharam ao sabor dos jovens artistas que propunham o fim das cópias de modelos europeus, e a criação de uma arte originalmente brasileira, que dialogasse com os movimentos vanguardistas internacionais. Esse conceito foi mais tarde, explicitado no manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1890-1954), o qual também observou, na multiplicidade cultural do Brasil, valores estéticos das variadas culturas autóctones dos índios até à cultura negra, e direcionou sua militância na construção, através da arte, de uma identidade genuinamente brasileira.

Para Teles (1982) essa influência foi evidente:

Com seus inúmeros (mais de trinta) manifestos sobre literatura, pintura, música, arte mecânica, mulher, moral, luxúria, etc., com suas conferências e suas polêmicas, além de ruídos e escândalos em torno de sua pessoa (inclusive no Brasil), Marinetti exerceu inegavelmente grande influência em quase todas as literaturas

² Na Conferência de Monotti Del Picchia, em 15/02/1922, na segunda noite da Semana de Arte Moderna que está publicada em **O Curupira e o carão**. São Paulo, Editorial Hélios Limitada, 1927), o conferencista nega a influência do Futurismo quando declara o seguinte: “Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu ‘front’ em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade”.

modernas, mesmo quando curiosamente negadas, como no caso dos primeiros modernistas brasileiros. (TELES, 1982, p. 84)

Aqui na Bahia, assim como em todo o resto do Brasil, o Modernismo engatinhou sob forte resistência, encontrando duras críticas de intelectuais renomados que, assentados nas bases tradicionais, se negavam a romper com os padrões clássicos da “beleza”.

Para alguns críticos, houve um certo anacronismo, em relação ao Sudoeste do País, da chegada do movimento na Bahia. Maria Helena Flexor (2003) considera que:

A população diminuta, a migração de intelectuais para o Sul, a inexistência de instituições oficiais, ou oficiosas, como museus, galerias, salões, etc. ainda na década de 1940; a falta de rotas de comunicação interna e rápida com os grandes centros culturais; a falta de desenvolvimento industrial, técnico e científico foram fatores que não permitiram, de um lado, o conhecimento instantâneo do que se passava em matéria de criações artísticas novas em outros meios e, de outro, para que o Modernismo não encontrasse campo próprio e mentalidade para a sua instalação. (FLEXOR, 2003, p. 41)

Para a professora Ceres Coelho (1973, p.7), Sabe-se que “toda produção estética é um reflexo do meio ambiente que a produz”. A Bahia do início do século XX “não possuía condições culturais e sociais para acolher novidades”. Assim, para a autora, os fatores que corroboraram a hipótese de *demora* da chegada do Modernismo na Bahia foram “a falta de comunicação rápida com os grandes centros culturais, de desenvolvimento técnico, industrial e científico, aliado à não existência de museus, galerias e estudo especializados”. Estas questões dificultaram, de maneira decisiva, a implantação e expansão das tendências modernas da arte e sua divulgação.

Outro fator, agora para Mota e Silva *apud* Coelho (1973, p. 10), foi que, “acostumados a servir ao clero e a uma burguesia rural latifundiária, os artesãos baianos de pintura e talha, viram-se sem estímulo quando a mesma declinou”. Com isso, segundo Coelho, os pintores da Bahia prosseguiram copiando artistas do barroco ou dos acadêmicos franceses do século XIX.

Essas afirmações, no entanto, compreensivelmente pela intenção de ruptura e transgressão do Modernismo, cometem equívocos por deixarem de contemplar a relevância que a Academia de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios exerceram, no século XIX, na criação do campo artístico na Bahia. Hoje, diferentemente do período modernista, já entende-se que a arte acadêmica teve sua importância e valor histórico, social, cultural e político.

Além disso, a despeito dos argumentos supracitados, é importante sublinhar também que, a chegada do Modernismo na Bahia, foi marcada pela larga propriedade e amadurecimento estético pictórico de seus artistas que já, há muito cedo, vinham trabalhando propostas novas na Arte com uma linguagem internacional, em direção contrária ao Academicismo, que insistia em manter o modelo da arte “oficial” baiana, fundamentado nas regras criadas no Brasil pela “Missão Artística Francesa de 1816 e pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, que embora ocupassem papel de destaque no processo de desenvolvimento artístico no País, como já citado, para os modernistas elas continuavam a imitar os padrões de Paris”. (COELHO, 1973)

Destarte, mesmo tendo sua consolidação firmada apenas em 1948, quando é inaugurada, pela segunda vez na Biblioteca Pública, uma mostra modernista, a “Exposição de Arte Contemporânea”, promovida pelo Secretário de Educação e Saúde Anísio Teixeira e pelo então governador do Estado Otávio Mangabeira, sob curadoria do escritor carioca Marques Rebelo, o Modernismo baiano apresentava traços de consistente assimilação do movimento.

Na década de 1950, a Arte Moderna na Bahia deu um salto de largas proporções. Além de diversas exposições individuais, os artistas baianos promoveram 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”. (SCALDAFERRI, 1998)

A interpretação das Vanguardas européias na Bahia, assim como em todo País, buscou, como já citado, a investigação de valores autóctones

indígenas e de cultura negra, dialogando com os movimentos modernos mundiais. No sentido antropofágico, era a devoração cultural das técnicas importadas para reelaboração com autonomia, na converção em produto de exportação. Pelo menos, a conhecida primeira geração de modernistas baianos mergulhou com profundidade neste ideário.

Com isso, os modernistas buscavam uma “emoção estética”³ e encontraram nas expressões culturais do povo, mediante os seus comportamentos, idiossincrasias, políticas e gostos visuais, uma fonte de pesquisa para isso.



Figura 1 - Pierre Verger - Caruaru-PE 1947_1951

³ Na Conferência de abertura da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, em 13 de fevereiro de 1922, publicado em *Espírito moderno*. São Paulo, Cia. Gráfica-Editora Monteiro Lobato, 1925, Graça Aranha se pronunciou da seguinte forma:

“Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de “horrores”. [...] Outros “horrores” vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo.

Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Beleza. Os que imaginam o belo abstrato são sugestionados por convenções forjadoras de entidades e conceitos estéticos sobre os quais não pode haver uma noção exata e definitiva. Cada um que se interroge a si mesmo e responda que é a beleza? Onde repousa o critério infalível do belo? A arte é independente deste preconceito. É outra maravilha que não é a beleza. É a realização da nossa integração no Cosmos pelas emoções derivadas dos nossos sentidos, vagos e indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores, dos tato, dos sabores e nos levam à unidade suprema com o Todo Universal”.

O interesse dos primeiros modernistas pela cultura e arte popular é o grande exemplo de que, a estética do homem “simples” e seus fazeres, despertavam os olhares de uma nova arte balizada na identidade cultural do brasileiro.

O artesanato, a arte popular, os quadros primitivos e tantas outras expressões artísticas consideradas, preconceituosamente, como “arte menor” ou “não arte” obtêm valores artísticos imensuráveis no Modernismo.

O entendimento de arte como sendo a maioria dos fazeres e atividades humanas ressurgiu no pensamento moderno, e Tassinari explica isso da seguinte maneira:

A arte, então, correspondia a boa parte das atividades humanas. O problema que se apresentava era distinguir, entre tantas atividades as que fossem belas. A pintura e a escultura, nesse sentido, eram belas-artes, mas as atividades simplesmente artesanais, não.

[...]

A arte hoje, no fim das contas, voltou a ser, pelo menos para muitas teorias da arte contemporânea, o que era no início: o produto de qualquer atividade humana. (TASSINARI, 2001, p. 133)

Sendo assim, houve um diálogo constante entre a arte modernista e a arte popular no Brasil. Na Bahia, muitos artistas se valeram dessas expressões culturais, como Carybé (1911-1997) e a religiosidade afro-brasileira – o Candomblé, no uso de materiais oriundos dos ritos como metais, roupas de capim e tecidos. Rubem Valentim (1922-1991) e Emanuel Araújo (1940) com as simbologias e instrumentos dos orixás. Sante Scaldasferri (1928) com os ex-votos sertanejos, dentre outros artistas. Fora da Bahia, meio a vários exemplos, se destaca o fluminense Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) que foi bastante influenciado pela arte popular das Minas Gerais, e passou a simplificar a perspectiva e estimular o olhar ingênuo sobre os objetos. A artista carioca Djanira Mota e Silva (1914-1979) também pode ser citada pela sua pintura de festas populares, procissões e orixás, com cores chapadas e simplificação da perspectiva. (TIRAPELI, 2006, p. 50)



Figura 2 - Tela de João Alves - 1959 (acervo de Sante Scaldaferrì)

O primitivismo

Na arte popular encontra-se pinturas em telas, de pessoas do povo, sem estudo das convenções artísticas e, portanto, desprovidas de reconhecimento acadêmico. Porém, com expressivo valor pictórico, pela espontaneidade, inventividade e significados culturais fortemente representados. Estas obras são chamadas de primitivas ou primitivistas. Geralmente, a arte primitiva se caracteriza pelo autodidatismo, por técnicas rudimentares adquiridas de modo empírico, pela expressividade e liberdade formal (ausência de aspectos acadêmicos, como composição, perspectiva e respeito às cores reais).

Mas o termo “primitivo” é polissêmico. O início parece tratar de expressões pictóricas encontradas em grutas, por antropólogos, datando do período Paleolítico ou Neolítico, por exemplo. Depois, trazendo relações com a ciência moderna, sobretudo darwinista, o primitivo pode ser entendido como tudo aquilo que carecia de evolução, ou seja, algo que ainda não obteve total desenvolvimento ou, preconceituosamente, *atrasado*. Este conceito propõe a observação das obras oriundas de regiões colonizadas pelos europeus e as

não ocidentais como mais simples e inferiores em relação às obras produzidas nos países “civilizados”. “Desde então, a noção de ‘primitivo’ serve para expressar uma relação e uma subordinação”. (ANDRIOLO, 2006, p. 3)

... por um lado, a ciência referia-se ao “primitivo” como menos evoluído, numa leitura social do darwinismo, por outro, intelectuais críticos à sua própria cultura representavam-no como símbolo de pureza. (ANDRIOLO, 2006, p. 4)

Nas artes, até meados do século XIX, segundo Gil Perry (1998, p. 5), o termo “primitivo” era também usado para descrever obras italianas e flamengas dos séculos XIV e XV. Na virada para o século XX passou a referir-se também “às antigas culturas egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana e japonesa”, aos produtos de sociedades vistas como “mais próximas da natureza” e à arte “tribal” da África e da Oceania. Já o termo “primitivismo”, foi usado como “rótulo” genericamente para identificar um interesse ocidental em sociedades consideradas “primitivas” e seus artefatos, com o objetivo de extrair seus valores estéticos. “O primitivismo é, portanto, usado geralmente para referir-se aos discursos sobre o ‘primitivo’ ”.

Os modernistas então, percebem na arte primitivista, o conceito de pureza, ingenuidade e espontaneidade, ou seja, uma arte não contaminada com os cânones acadêmicos das Belas-Artes, e, de certa forma, admirada por adquirir valores genuínos e estéticos que eles buscavam, na luta pela implantação de um olhar sensível novo. No Modernismo, como diz Gill Perry (1998, p.6), “desenvolveu-se uma tradição ‘primitivista’, que associava o que era percebido como vidas e sociedades simples com pensamentos e expressões mais puros”. A esse conceito, reverbera-se muito bem, o de alteridade, onde, do olhar para o outro: diferente, “engraçado” e pitoresco, surge uma dialética plástica, uma troca de informações e percepções artísticas que ampliam a maneira do olhar do homem hodierno.

Assim, é forçoso notar que o “primitivismo artístico” abrigou o mito do “artista marginal”, desenvolvendo uma série de representações não apenas dos outros estranhos à Europa, mas também de camponeses, ciganos, loucos, prostitutas, criminosos, artistas de circo, ou seja, sobre o outro do interior de sua própria cultura. (ANDRIOLO, 2006, p. 5)

Ampliou-se a idéia de que os artefatos ditos como “primitivos” eram impregnados de valores simbólicos e estéticos e eram constantemente reinterpretados pelos artistas em suas obras como forma de inovações técnicas ocidentais na pintura. Essas fontes “primitivas”, além de influenciar artistas como Gauguin e Picasso, “conformavam-se a eles”, como destaca Gill:

Uma tendência ‘primitiva’ já estava se produzindo internamente à arte moderna, e na verdade deveria tornar-se um aspecto distintivo do ‘moderno’. [...] essa idéia também teve implicações importantes para a auto-imagem do artista, no sentido de que ela contribuiu para o mito de que artistas de vanguarda como Gauguin e Picasso estavam de algum modo em contato com um modo de expressão artística puro e direto. (PERRY, 1998, p.3)

Um outro termo bastante utilizado para identificar uma pintura oriunda do povo, é o naïf. A palavra francesa que quer dizer ingênuo, é utilizada para identificar uma pintura que tem uma composição plana, bidimensional, que tende à simetria e sua linha é sempre figurativa. Não existe perspectiva geométrica linear, segundo o padrão acadêmico e suas pinceladas são contidas com muitas cores.

O primeiro a receber a denominação de arte naïf foi o pintor francês Henri Rousseau (1844-1910), na segunda metade do século XIX. O escritor Alfred Jarry (1873-1907), cunhou esse título por ter se impressionado com a obra daquele alfandegário autodidata, capaz de criar imagens fantásticas.

A partir daí, o termo foi usado para designar os artistas que não cursaram Escolas de Belas Artes e não se filiaram a nenhum dos movimentos consagrados na História da Arte, como as Vanguardas modernistas - impressionismo, surrealismo ou expressionismo.

O Museu de Arte Moderna de Paris tem uma sala especial para os naïfs, onde se encontram, ao lado de Rousseau, Vivin (1861-1936), Séraphine (1864-1942) e A. Bauchat (1837-1938), entre outros.

No Rio de Janeiro existe o Museu Internacional de Arte Naïf, onde conta com um grande acervo de obras de artistas naïfs de todo o País.

Conforme a abordagem do atual artigo, os dois termos - arte primitiva e arte naïf – se diferenciam histórica e etimologicamente, porém gozam de semelhanças semânticas e muitas vezes são empregados como sinônimos. Suas características geram aproximações que podem ser distinguidas como propriedades peculiares à ambos. Por exemplo, a análise de Jakeline Finkelstein (2004, p. 10 e 11), sobre a arte naïf, pode ser utilizada sem qualquer problema na arte “primitiva”: “A obra do artista [naïf] carrega toda a sua bagagem de vida, todo o seu pensar, toda a sua percepção de mundo exterior [...] o que permanece relevante para os artistas naïfs, [...] é o conteúdo interno do seu universo individual”.



Figura 3 - "Casarios" - João Alves 1959 - arte primitivista (acervo de Sante Scaldaferri)



Figura 4 - "Pelourinho" de Yrakitan Sá 1984 – arte naif (cartão postal)

Mas para alguns pintores do Pelourinho, na Bahia, existem diferenças pictóricas que eles próprios convencionaram. Em entrevistas com três artistas de rua, no Centro Histórico da cidade de Salvador, ficou clara a defesa dessas diferenças entre os dois estilos autodidatas, quando foi perguntado acerca das suas principais características. Seguem algumas das declarações:

Eu sou primitivista, sou diferente do naif. O naif é imaginação. (Nery, 2010) -Nery, 1955 – artista primitivista, também se considera impressionista

Naif é a técnica, naif não é o Pelourinho, naif é a técnica. O naif é uma pintura alegre, é uma pintura limpa, colorida. Não tem sombra e luz, é tudo chapado. Você pode encontrar numa pintura primitiva o naif. (Sá, 2010) - Yrakitan Sá, 1953 – artista naif

A minha arte é naif porque tem técnica. Já o primitivo é solto, não tem regra, ele é primitivo, é como foi a primeira vez, o cara foi pintando e o que saiu, saiu. Não tem compromisso com perspectiva, com ângulo... O cara pode sair da Escola de Belas Artes e fazer naif, mas ele não consegue fazer primitivo. (Armando, 2010) - Sr. Armando, 1938 – artista naif

Para eles, a arte naif segue regras técnicas pré-convencionadas, enquanto que a arte primitiva é solta e livre de qualquer padronização plástica.

Compreendendo essas diferenças como conceitos e padrões estabelecidos pelos próprios artistas populares, identifica-se que, a arte que deveria ser desprovida de convenções plásticas, admirada e respeitada pelos

modernistas, os quais a consideram uma arte pura e não inferior, passou a ser, curiosamente, enquadrada em regras próprias e não acadêmicas que as caracterizam como sendo naïf ou primitivista.

Assim, o naïf e o primitivismo possuem as suas próprias convenções. Comparar a figura 3 com a figura 4.

O mercado de arte

O mercado de arte sempre foi um assunto preocupante no universo artístico. Quanto custa uma obra de arte? Qual seu valor simbólico, estético e cultural? Quais os compradores e clientes? Que importância as galerias, salões e bienais exerceram no comércio da arte? Essas são questões pertinentes na abordagem do tema. Como a proposta deste trabalho é levantar relações da arte modernista, dos meados do século XX, com a arte primitivista, faz-se necessária a análise plurilateral e o cruzamento das idéias concernentes ao assunto.

Quanto ao comércio da arte primitivista e da arte naïf, foi perguntado sobre o seu desenvolvimento no Pelourinho, nos períodos da década de 1950 aos dias atuais. Foi percebido que há um problema recorrente: o surgimento do *copista*, aquele artista que recebe um valor, bem abaixo do mercado, para copiar as telas que mais caem ao gosto dos turistas. As lojas que as encomendavam vendem essas telas a preço modesto, visando o lucro imediato em cima dessas reproduções. Isto mostrou-se um reclame uníssono dos artistas autodidatas mais comprometidos com a qualidade técnica, no centro histórico e turístico de Salvador.

“A arte naif cresceu muito – com a liberdade de fazer o que quer – todo o mundo que vem à Bahia quer. E com os valores ‘*baratos*’, tudo ficou desqualificado”. Os copistas prejudicaram os naifs do Pelourinho porque os lojistas pagavam e revendiam a preço muito ‘*barato*’ as obras copiadas pelos copistas dos artistas naifs originais. Eles atrapalharam o mercado”. (Sá, 2010)

“Até a década de 1980 (antes da cópia) a gente tinha o *doméstico* - o pessoal da terra (Barra, Graça), mas depois o *doméstico* desapareceu por falta de segurança no Pelourinho”.

“Hoje o Pelourinho ficou poluído por causa de copistas. O próprio comprador (lojista) insentivava o pintor a copiar as obras que tinham maior aceitação pelos turistas”. (Armando, 2010)

Para alguns críticos de arte como Aquino (1978), a qualidade artística das artes “ingênuas”, no Brasil, caiu bastante devido à repetições temáticas e à parca expressividade plástica das telas:

“O Brasil é um berço da pintura ingênuo. As solicitações sensoriais criadas por um país tropical e por seu folclore, ligadas à liberdade gerada pela arte moderna, fizeram surgir nos campos e nas cidades milhares de ingênuos — a maioria sem qualquer expressão. Sobram poucos, uns trinta, cujas qualidades vão além do simples colorismo bruto e das incorreções anatômicas para chegarem à arte propriamente dita”. (AQUINO, 1978)

Já para alguns artistas modernistas, como Juarez Paraíso (Revista da Bahia nº40), o mercado de arte, em meados do século XX, passou por uma crise, que teve como responsáveis, desde o fechamento de galerias importantes como a Querino e a Convivium por causa das pressões econômicas de um mercado de arte fragilizado pela ausência de colecionadores até a “falta de *cultura artística* das classes mais abastadas”. Para Juarez, um outro agravante que serviu para endoçar essa crise foi que “na década de 1960 houve uma verdadeira fábrica de primitivos e ainda se faz muita coisa com selo de arte ingênuo para vender aos turistas como “lembranças da Bahia”, disse. Ele não tira o valor da arte primitivista, mas considera sua exploração comercial prejudicial ao mercado de arte em Salvador. A declaração do professor Juarez encontra eco na tese de Ceres Coelho (1973), quando diz que:

Os turistas, que afluem à Bahia em certas épocas do ano, preferem adquirir trabalhos de primitivos; o potencial do mercado de vendas a turistas cresceu muito com a atuação dos “marchands”, exclusivamente preocupados com o lucro certo. Esse tipo de filosofia mercantilista se fundamenta no fato de que é muito fácil e rentável vender ao turista uma lembrança da cidade – quadros com vistas do Pelourinho, lagoa do Abaeté, igreja do Bomfim, etc. – do que procurar desenvolver, no público, autênticos valores estéticos, o gosto pela arte, e criar um mercado consumidor.

[...]

Por outro lado, o artista que faz casario, marinhas ou flores, explorando o folclore, conta com um público comprador quase certo”. (COELHO, 1973, p. 36)

Seguem outras declarações do mesmo período (meados do século XX) que ora concordam e ora contrapõem os argumentos citados:

“... de repente se fizeram numerosos artistas muito mais primários que primitivos”. (Mário Cravo Júnior) (LEIBMAN, 1968) O escultor sugere a perda de qualidade da arte primitiva na Bahia e critica a proliferação de artistas primitivistas comerciais, chamando-os ironicamente de “primários”, conotação pejorativa que dá idéia de amadorismo.

“O comércio de arte tem sido feito na base da amizade sem se levar em conta a projeção de valores verdadeiros”. (Leonardo Alencar) (LEIBMAN, 1968) Aqui nota-se um desabafo quanto à política do mercado de arte da época.

“... a Bahia está passando por um período bom em artes. Com muitos valores novos e jovens interessados, o que se comprovou na I Bienal. E quanto ao mercado, esboça-se já em Salvador um grupo bom de compradores”. (Jenner Augusto) (LEIBMAN, 1968) Já na contra-mão, Jenner tem um olhar otimista frente o comércio de arte na Bahia.

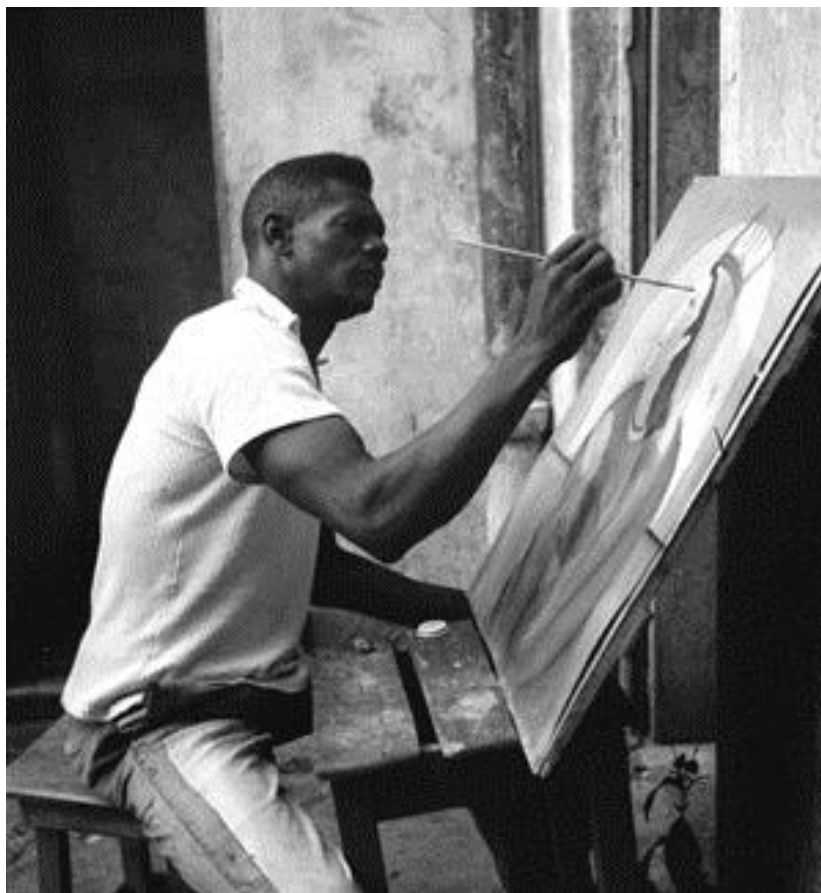


Figura 5 - João Alves - foto de Pierre Verger

A arte primitivista de João Alves

Um dos artistas primitivos mais representativos do auge do Modernismo baiano e objeto de pesquisa para o atual artigo, foi João Alves de Oliveira. Nascido em Ipirá - Bahia, em 1906, logo cedo, ainda criança, vem morar em Salvador. Na capital do estado, chega a morar nos bairros de Cosme de Farias, Nazaré e Pelourinho, mais precisamente, na esquina da rua das Laranjeiras com a igreja de São Domingos, onde no final desta rua existia uma “casinha, como um subterrâneo” com escadaria, ali ele residia. Ao completar 19 anos, passou a exercer várias profissões, foi 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. Sua cadeira de engraxate ficava instalada na Praça da Sé, ao lado do Palácio do Arcebispado e próximo ao Cinema Excelsior, onde existia uma oficina de um judeu ourives. Ali ele pintava quando não havia cliente.

Era negro esguio e sólido, de olhos estriados e pequenos. Alto e muito desconfiado. Capoeirista, se vestia de branco, tinha um transelim⁴ de ouro, e andava sempre de camisa aberta, como bom galanteador que era.

Vivia cercado de crianças negras, mulatas e até loiras que o tratavam de avô. Eram filhos de meretrizes, prostitutas, mulheres da vida que, João cuidava e achava madrinhas para seus filhos-netos, as quais doavam alimentos e roupas usadas. Jorge Amado, no romance *Dona Flôr e seus dois maridos*, descreve esse comportamento do artista:

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. Vivia 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

⁴ “Transelim”, hoje com o nome popularizado de cordão de ouro, era a coqueluche da juventude dos anos 50 e 60. Foi a moda ditada pelos astros do cinema da época, como Elvis Presley, Kim Novack, James Dean e Sophia Loren. Esses, deixavam a juventude morrer de inveja quando, em cena ou nos palcos, exibiam esses penduricalhos em pescoços alvos, impecáveis. (Gouvêa, 2008)

de verde, de seu buraco, o negro João Alves comandava as cores e a luz da Bahia. (AMADO, 1966)

João Alves foi bastante incentivado por Pierre Verger, que via no engraxate, talento e habilidade para o desenho, comprou a primeira tela pintada por João, que daí pra frente, concomitantemente com o serviço de engraxe, passou a pintar telas. Outro grande incentivador foi Jorge Amado, que além de dar total apoio a João, o imortalizou como personagem vivo de seu romance “Dona Flôr e seus dois maridos”, no capítulo em que Flôr vai visitar a suposta mãe do filho de Vadinho, a meretriz Dionísia de Oxóssi, contando com a ajuda do ilustre João Alves que gozava de boa relação com a rapariga.

Para Sante (Scaldaferri, 2010), o grande incentivador de João Alves foi Odorico Tavares: “quem botou ele muito pra frente foi Odorico Tavares que era representante dos Diários Associados e fazia umas crônicas, uns textos e falava muito de João” (Scaldaferri, 2010). Odorico também foi um colecionador da arte primitiva e, em sua coleção, acha-se algumas obras do referido primitivista.

A primeira geração de modernistas baianos, assim como parte da segunda, o apoiava e o admirava.

Pobre, João Alves contava, muitas vezes, com a ajuda de amigos e de alguns dos modernistas para comprar materiais de pintura como suportes, pincéis e tintas. 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 do artista naif Yrakitan Sá, ao observar a precariedade de seu material, chegou a financiar tintas à óleo adequadas para pintura.

“Seu João, com o mesmo pincel que engraxava o sapato, ele pintava as telas”, diz o artista primitivo Nery, que se recorda do tempo em que ainda era um menino, e revela, por um lado, a parca qualidade do material utilizado e, por outro, a inventividade e criatividade do artista frente às limitações de suas ferramentas.

A despeito dos materiais e tintas academicamente inadequados, João Alves vendeu facilmente suas primeiras telas a colecionadores e turistas que levaram sua obra para a Europa e Estados Unidos. O incentivo e a boa aceitação de sua expressividade autodidata pictórica o levaram a produzir em larga quantidade o seu trabalho. Segundo Coelho (1973) João Alves pintou a partir daí, “mais de 4.000 quadros, nos quais registrou ruas, casas, gente pobre, igrejas e festas de Salvador, em sua concepção de artista primitivo”.

Para Yrakitan (2010), naquela época, nos anos 50 e 60, “a quantidade de gente no Pelourinho era pouca, mas já era o centro turístico alternativo da cidade”. O artista naif lembra 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 declara, saudosamente, que notava “vários artistas bons, japoneses, americanos e franceses pintando figuras locais e o arquitetônico colonial”. E é através destas recordações que acha que “Seu João”, como era conhecido pelos mais novos, deve ter se inspirado e se tornado pintor.

Contudo, a pesquisa deixa evidente o apoio e incentivo de modernistas como Carybé, Jorge Amado, Mario Cravo Júnior, Pierre Verger e outros, na ascensão da arte primitiva de João.

João começou a pintar os casarios em estilo colonial às suas próprias cadeiras de engraxate, na Praça da Sé, e ali mesmo os vendia. Segundo Yrakitan, a rua Chile tinha muitos advogados que compravam seus quadros para decorar os escritórios.

A clientela de João Alves era basicamente composta de “*fluviais*” – turistas europeus e norte americanos – colecionadores, artistas, donos de escritórios e os chamados “*domésticos*” – compradores que residiam em Salvador, mais precisamente oriundos das classe mais abastadas, dos bairros da Barra e da Graça (Sr. Armando, 2010).

João participou de exposições coletivas e até individuais, promovidas por aqueles que valorizavam sua arte e matinhavam um diálogo plástico com a concepção e estética primitivista.

Exposições:

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

Museu de Arte Moderna da Bahia – Salvador, Bahia.

1964 – Galeria Querino – Salvador, Bahia.

1965 – Galeria Montmartre – Rio de Janeiro, GB.

1966 – I Bienal Nacional de Artes Plásticas – Salvador, Bahia.

1968 – II Bienal Nacional de Artes Plásticas – Salvador, Bahia.



De certo que, a participação de João Alves na Bienal da Bahia foi um marco na carreira de pintor primitivista. A primeira Bienal o elevou a um patamar de reconhecimento público e artístico nacional que consolidou sua plasticidade como expressão nativa, do Modernismo baiano para o mundo. Sua obra era carregada de significados e expressividade, em uma espontaneidade única. Apresentava ao mundo uma Bahia de diferenças sociais, de belezas naturais, de uma arquitetura característica e de um povo, que, apesar de pobre e desassistido, trabalha e luta por sobrevivência.

João Alves morre em 28 de junho de 1970.

Levantamento e análise iconográfica

O encerramento do atual artigo se dá com um levantamento iconográfico e análise de sua obra. A grande maioria dos trabalhos de João Alves foi vendida a turistas, parte foi adquirida por colecionadores como Odorico Tavares e Sante Scaldaferri, este último comprara muitas telas para dar de presente a amigos que vinham à Bahia. Desta forma é fácil compreender que a vasta reunião de seu trabalho é praticamente impossível. A pesquisa teve acesso a apenas duas coleções que serão analisadas a seguir, tomando como forma de organização dois eixos temáticos: as igrejas e as paisagens de João.

O Museu de Artes da Bahia, através de sua diretora Sylvia Athayde, disponibilizou para análise iconográfica, 9 (nove) telas do artista primitivo, que faz parte do acervo da instituição. Essas pinturas protagonizaram a exposição póstuma das igrejas de João Alves, realizada em dezembro de 2005 no MAB, Corredor da Vitória, Bahia (ANEXO 2 e 3). A diretora, sensível para com a relevância da pesquisa, gentilmente permitiu fotografar todas as obras que o Museu dispunha de João Alves, assim como revelou sua admiração ao artista, quando lembrou de, ainda adolescente, observá-lo engraxando os sapatos de seus clientes rodeado de quadros expostos à luz do dia, em pleno Centro Histórico de Salvador.

O outro acervo encontrado é do artista plástico Sante Scaldaferri, que com imenso prazer e hospitalidade, que lhe é peculiar, não apenas cedeu para o estudo, seis telas de João Alves, da sua coleção, como também prestou uma larga contribuição nos detalhes comportamentais e físicos do artista primitivista em questão, e de sua trajetória como modernista, que sem dúvida, engrossou o escopo histórico e teórico do atual artigo.

As igrejas de João

Todas as características primitivas encontram-se nas telas das igrejas de João Alves, porém com peculiaridades que se devem destacar. Por exemplo, a ingenuidade na perspectiva utilizada pelo pintor, ao contrário da sensação de errância, denota uma sensibilidade espacial em uma disposição dos elementos bem equilibrada e consciente. Os contornos são fortes e desenhados, onde se destacam as linhas cheias descrevendo com expressividade a forma. Na tela onde retrata a igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador, (figura 6) por exemplo, ele resolve o problema da composição com um enquadramento fantástico e distribuição perfeita dos elementos decorativos



Figura 6 - Igreja do Senhor do Bonfim - tela de João Alves, 1954 (acervo do MAB)

Figura 7 Selo dos Correios com a imagem da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, Salvador-BA



na paisagem, apesar de sua noção reduzida de perspectiva. Observar na figura 7, o detalhe de uma foto de mesma angulação da tela de João.

Outro ponto de sua obra, é a apresentação de uma composição deformada no caráter modernista, quando destoa com os padrões Clássicos do século XIX. É importante salientar que, João Alves não foge dos cânones acadêmicos, pois nunca passara por eles, seu descompromisso com as convenções estabelecidas pelos estudiosos da Arte, é espontâneo e desinteressado. Sua forma e seu tratamento, bem ao modo tosco e retorcido,

demonstram seu teor primitivo no que tange à pureza e não ao inferior. Pureza pelas pinceladas simples e intuitivas, com desprendimento e desprovisão de pudor técnico. A figura 8 demonstra, com clareza estética, essas características.



Figura 8 - Igreja de Santa Bárbara - tela de João Alves, 1957 (acervo de Sante Scaldaferri)

Ainda na figura 8, por exemplo, as pinceladas de borrões retratando as janelas dos casarios e da igreja de Santa Bárbara, somados com os telhados sem maiores detalhamentos dão a idéia de inacabados, como se faltasse o fechamento formal, somente possível mediante o olhar do espectador, como uma maneira de completar a obra com a participação do outro (o observador). Artifício bastante utilizado no impressionismo e Pós-impressionismo europeu. O interessante é saber que a sensibilidade estética de João Alves o levara nessa direção sem qualquer envolvimento ou instrução acadêmica para esse feito.



Figura 9 - Ordem Terceira de São Francisco - tela de João Alves, 1954 (acervo do MAB)



**Figura 10 -
Igreja de
Nossa
Senhora da
Conceição da
Praia - Tela de
João Alves,
1954 (acervo
do MAB)**

As cores também chamam a atenção. Não pelos tons fortes, berrantes e coloridos como os naïfs atuais do Pelourinho, mas, em uma paleta cromática resumida, o artista obtém matizes com pouca saturação, mais aproximada dos tons pastéis e com poucas tensões resultantes dos pretos e escuros, dando dramaticidade em algumas regiões da tela. (figuras 9 e 10).

Observando as telas das igrejas de João Alves, nota-se também, o uso constante dos tons acinzentados nas fachadas. A utilização dos tons cinzentos faz refletir e ou suspeitar ser resultante de uma preferência plástica ou uma limitação de cores, como já foi citada no texto, pelas dificuldades econômicas do artista em comprar tintas adequadas para uma pintura perene. (Figura 11)

Mas o que chama atenção, além de toda a análise plástica das igrejas de João, é sua inventividade. Ele muitas vezes criava a paisagem e as composições urbanas de casarios ao lado das igrejas representadas pintando imaginários elementos arquitetônicos. Na igreja da Graça, por exemplo, ele improvisou uma escadaria na frente da igreja. Ele criava cenários para sua

pintura. Observando como ele representou as igrejas da Graça, Santo Antonio da Barra e a Catedral Basílica (figuras 12, 13, 14, 15 e 16) e suas respectivas fotos, pode-se detectar sua crescente criatividade e imaginação. Esta última, por exemplo, na comparação com a foto (figuras 15 e 16), revela algumas diferenças nas características arquitetônicas, como uma escadaria inexistente na Catedral, no Terreiro de Jesus, Pelourinho, em Salvador.



Figura 11 - Igreja de Santana - tela de João Alves, 1954 (acervo do MAB)



Figura 12 - Igreja da Graça - tela de João Alves, 1954 (acervo do MAB)



Figura 13 - Igreja de Santo Antonio da Barra - tela de João Alves, 1954 (acervo do MAB)



Figura 14 - Foto da igreja de Santo Antonio da Barra, Salvador-BA



Figura 15 - Catedral Basílica - tela de João Alves, 1954 (acervo do MAB)



Figura 16 - Foto da Catedral Basílica, Terreiro de Jesus, Pelourinho, Salvador-BA



Figura 17 - Os pescadores - tela de João Alves, 1959 (acervo de Sante Scaldaferrri)

As paisagens de João

O chapado, tão utilizado pelos artistas naïfs é, praticamente ausente nas paisagens de João Alves. Sua arte tem volume, mesmo com a linguagem primitivista, ele consegue proporcionar a ilusão de tridimensionalidade - perspectiva parca, fora das convenções renascentistas, porém com perfeita reinterpretação da noção de plano e fundo.

Observando os detalhes da figura 17 (Os pescadores – 1959), constata-se que as pinceladas não seguem uma única direção, algumas vezes chegam a apresentar movimentos circulares dando tensão à determinadas áreas do quadro, como por exemplo, os céus tensos apesar da cor fria do azul em uma mistura com o rosa, talvez informando o mal tempo ou o crepúsculo de um fim de tarde, se mostram em constante movimentação e inquietação, em uma pretensa aproximação com Van Gogh (1853-1890). Os elementos são borrões, sem muitos detalhes. São sugestões de homens, mulheres, peixes e um barco ao mar. O mesmo se emprega para o quadro que João Alves pinta uma aparente reforma ou construção de casarios (Figura 18).

A mesma expressividade é encontrada na tela onde João representa um trem. (figura 19) As pinceladas estão ainda mais inquietas e em constante movimento. As cores são mais vívidas e a composição estrutural bem desenvolvida.



Figura 18 - Tela de João Alves, 1959 (acervo de Sante Scaldaferrì)



Figura 19 - Tela de João Alves, 1957 (acervo de Sante Scaldaferrì)

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. Rio de Janeiro: Record, 1966.

ANDRIOLO, A. (2006). **A questão da alteridade no “primitivismo artístico”**. Campinas: II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp.

AQUINO, F. d. (1978). **Aspectos da pintura primitiva brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Spala.

Armando, S. (11 de maio de 2010). (M. Lima, Entrevistador)

BENJAMIN, W. (1994). **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense.

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

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

FINKELSTEIN, J. Â. (2004). **Liberdade na expressão criativa**. In: *Catálogo da Bienal Naïfs do Brasil 2004*. São Paulo: SESC.

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

Gouvêa, H. (2008). **Sua excelência, o ourives**. Jornal A União.

LEIBMAN, M. (1968). **Declínio das artes plásticas baianas**. Salvador: Jornal da Bahia.

Nery. (11 de maio de 2010). (M. Lima, Entrevistador)

PERRY, G. (1998). **O primitivismo e o "moderno"**. In: *Primitivismo, cubismo, abstração - Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify.

Sá, Y. (11 de maio de 2010). (M. Lima, Entrevistador)

Scaldeferri, S. (28 de abril de 2010). (M. Lima, Entrevistador)

TASSINARI, A. (2001). **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify.

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

TIRAPELI, P. (2006). **Arte popular. Séculos 20 e 21**. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

ZANINI, W. (1983). **História Geral da arte no Brasil**. V2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles.